

Studi Veronesi

Miscellanea di studi sul territorio veronese

IX



Verona 2024

Tutti i contributi pubblicati in *Studi Veronesi* sono sottoposti a *double blind peer-review*.
Nella sezione *Saggi* sono valutati da un *referee* esterno e da uno interno al Comitato Editoriale;
nella sezione *Note e documenti* da un *referee* interno al Comitato Editoriale.

Studi Veronesi fornisce accesso aperto ai suoi contenuti, ritenendo che rendere le ricerche disponibili liberamente al pubblico migliori lo scambio della conoscenza a livello globale.
La collana *on line* è disponibile all'indirizzo: www.veronastoria.it/ojs/index.php/StVer
Studi Veronesi è pubblicata con licenza CCPL Creative Commons Attribuzione.



La collana *Studi Veronesi* è indicizzata in DOAJ, ERIH Plus e Scopus.



La versione a stampa della collana *Studi Veronesi*
è edita e distribuita da Gianni Bussinelli Editore
Via Alessandro Volta, 29 – 37030 Vago di Lavagno (VR) – Italia
www.lagraficagroup.it - gbe@lagraficagroup.it

Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese. IX

A cura di Andrea Brugnoli e Pierpaolo Brugnoli

ISBN 978-88-6947-311-1

Print ISSN 2531-9949

Online ISSN 2532-0173

Studi Veronesi

Comitato Editoriale

Riccardo Bertolazzi, Claudio Bismara, Andrea Brugnoli,
Pierpaolo Brugnoli, Valeria Chilese, Marianna Cipriani,
Matteo Fabris, Gianni Peretti, Valeria Rainoldi,
Evelina De Rossi, Giulio Zavatta

Redazione

Via Vaio, 27 – 37022 Fumane (VR)

redazione@veronastoria.it

Studi Veronesi : Miscellanea di studi sul territorio veronese : 9. / a cura di Andrea Brugnoli e Pierpaolo Brugnoli. – Verona : Gianni Bussinelli Editore, 2024. – 293 p. : ill. a colori ; 30 cm. – (Studi Veronesi ; 9). – ISBN 978-88-6947-311-1

SOMMARIO

SAGGI

- MARGHERITA BOLLA
Statuette in metallo di età romana da San Giorgio di Valpolicella 7
- ANDREA BRUGNOLI
*Il salame di Verona: il viaggio di andata e ritorno
di una denominazione d'origine incontrollata* 41
- VALERIA CHILESE
*Un'Arte «nuovamente istituita»: i biavaroli a Verona
tra XVII e XVIII secolo* 71
- ENRICO MARIA GUZZO
*Raffinatezze della pittura veronese del Settecento tra Rotari,
Lorenzi e Ugolini* 91
- CORRADO VIOLA
*Gaetano Trezza tra Verona e Firenze. Memoria culturale
e parabola intellettuale di un letterato-filosofo* 111
- MICHELA MORGANTE
*Fra Giocondo in New York. La ricezione americana della Loggia
del Consiglio di Verona, tra iconografia e progetto* 149
- VALERIA RAINOLDI
*La cripta per i Caduti fascisti sotto la chiesa dei Santi Siro e Libera
al Teatro Romano di Verona* 167
- NOTE E DOCUMENTI**
- Mantissa epigraphica Veronensis 6*
a cura di Riccardo Bertolazzi e Silvia Braitto 193
- MARGHERITA BOLLA – ALFREDO BUONOPANE
Un'ara funeraria con rilievi di armi da Verona 215

PIERGIOVANNA GROSSI <i>Perduti e ritrovati: i miliari della via Claudia Augusta da Arbizzano e Castelrotto in Valpolicella</i>	235
SILVIA MUSETTI <i>Uno sconosciuto pittore veronese del Trecento: Tomeo detto Madharius (o Macharius) di Marcemigo (Tregnago)</i>	247
CLAUDIO BISMARA <i>La coltivazione del riso nel Veronese: un precoce tentativo nel 1506</i>	269
GIANNA FERRARI DE SALVO <i>L'Arte dei festari e i dolci veronesi alla metà del XVIII secolo</i>	279
GIANNI PERETTI <i>Spigolature d'archivio. Lo scultore Francesco Tomezzoli in villa Mazzuchelli a Ciliverghe (1760-1761)</i>	293

SAGGI

Statuette in metallo di età romana da San Giorgio di Valpolicella

MARGHERITA BOLLA

Vengono illustrate nel contributo alcune interessanti acquisizioni archeologiche relative al sito di San Giorgio di Valpolicella, derivate dalle operazioni di riordino e recupero di materiali finalizzate all'allestimento della sezione romana del Museo Archeologico Nazionale di Verona, attualmente in corso. Si tratta di statuine metalliche di età romana: dalla località Casaletti, già nota per importanti ritrovamenti dell'età del Ferro (la "casa delle *sortes*" e una casa-laboratorio), una figura in bronzo identificabile con Apollo, priva di contesto ma databile per ragioni stilistiche a epoca tardo-repubblicana e quindi pertinente a una fase ancora poco conosciuta della piccola plastica figurata cisalpina; dalla località Il Cristo, nell'ambito della stipe scoperta nel 1964 (con diverse decine di terrecotte votive, di dei, offerenti, animali), alcune figurine frammentarie in piombo (identificazione macroscopica), che vanno ad aggiungersi a quelle già edite, ampliando il numero delle divinità rappresentate in metallo in questo luogo di culto e accrescendo il già ricco panorama del sacro del sito di San Giorgio, considerato il capoluogo religioso degli *Arusnates*.

Metal figurines from the Roman age from San Giorgio di Valpolicella

The paper deals with some attractive archaeological acquisitions relating to the site of San Giorgio di Valpolicella due to the reorganization and recovery of ancient objects aimed at setting up the Roman section of the National Archaeological Museum of Verona, currently underway. These objects are metal figurines from the Roman age: from Casaletti, the site already known for interesting findings from the Iron Age (the "house of *sortes*" and a house-laboratory), a bronze figure identifiable as Apollo, without context but datable for stylistic reasons to the late Republican period and therefore about a still little-known phase of a small bronze sculpture of the Cisalpine; from the *stips* discovered in 1964 at Il Cristo (with several dozen votive terracottas of gods, devotees, animals), some fragmentary figurines in lead (macroscopic identification), which are added to those already published, expanding the number of deities represented in metal in this place of worship and increasing the already rich panorama of the sacred of the site of San Giorgio, considered the religious capital of the *Arusnates*.

I lavori per l'allestimento della sezione romana del Museo Archeologico Nazionale di Verona, attualmente in corso, hanno comportato operazioni di riordino e recupero di materiali nei depositi della locale Soprintendenza, con alcune



interessanti acquisizioni da San Giorgio di Valpolicella, perlopiù inedite¹, accomunate dall'attribuzione all'età romana e dalla pertinenza alla sfera del sacro, di particolare rilievo in un luogo come San Giorgio, considerato un centro importante della Valpolicella per la quantità dei ritrovamenti², fra i quali in particolare – per l'età romana imperiale – le numerose iscrizioni di ambito religioso³. Vengono qui presentati materiali metallici, in gran parte figurati, provenienti dalle località Casaletti e Il Cristo.

La statuetta dalla località Casaletti

In data imprecisata⁴ è stato consegnato alla Soprintendenza per i Beni Archeologici (ora SABAP) di Verona un bronsetto da Casaletti, per il ritrovamento del quale non esistono informazioni, a parte l'indicazione geografica (figg. 1-3).

La località Casaletti, situata a sud-est dell'abitato di San Giorgio e percorsa dalla via Case sparse Conca d'oro, è ben nota per interessanti ritrovamenti dell'età del Ferro⁵: un edificio, con una prima fase d'uso (fine V-inizi IV sec. a.C.) con attività metallurgiche e una seconda (fine II-prima metà del I sec. a.C.) con testimonianze di attività rituali, da cui la denominazione negli studi di “casa delle *sortes*” e il riferimento all'ambito sacrale della costruzione⁶; un altro

Sigle: CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863-; EDR = *Epigraphic Database Roma* <www.edr-edr.it>; MAN = Museo Archeologico Nazionale, Verona; MATR = Museo Archeologico al Teatro Romano, Verona.

Le fotografie, dove non diversamente indicato, sono dell'autrice.

¹ Ringrazio Giovanna Falezza per l'invito allo studio, Paola Salzani per l'autorizzazione e Roby Stuani per la collaborazione; inoltre sono grata per informazioni, bibliografia o immagini a Maria Cristina Biella, Mattia Bischeri, Alfredo Buonopane, Maurizio Buora, Grazia Facchinetti, Patrizia Garibaldi, Mitja Guštin, Simona Marchesini, Nicoletta Martinelli, Flaviana Oriolo, Anna Maria Pastorino, Guido Rossi. Le risorse on line citate sono state consultate fra il gennaio e il giugno del 2024.

² Si veda BERTOLAZZI, *La dea Fortuna*, p. 11: «molto probabilmente il principale centro amministrativo e culturale del *pagus Arusnatium*»; FRANZONI, *La Valpolicella*, p. 131: «A S. Giorgio compete sicuramente il titolo di capoluogo religioso del pago arusnate».

³ Si veda BERTOLAZZI, *Arusnatium pagus*, pp. 200-201, *passim* e bibliografia ivi citata; BERTOLAZZI-BUONOPANE, *Le iscrizioni*.

⁴ Forse dopo gli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso, poiché non è citato in FRANZONI, *La Valpolicella*.

⁵ Una selezione dei reperti dagli scavi nella località Casaletti è esposta presso il MAN di Verona, nella sezione dedicata alla protostoria del territorio, *Museo Archeologico*, pp. 54-55.

⁶ BIONDANI, *Lo scavo*; MARINETTI, *Iscrizioni*; SALZANI, *S. Ambrogio*; TECCHIATI, *Osservazioni*; TECCHIATI, *La fauna*; TECCHIATI, SALVAGNO, *Deposito*; MARCHESINI, *Monumenta*, pp. 138-144; BIONDANI, *Monete*, pp. 484, 486; BIONDANI, *Il tempo*, pp. 139, 157; MIGLIAVACCA, *Le Prealpi*, p.

edificio⁷, ugualmente con due fasi d'uso, coeve a quelle della citata "casa delle *sortes*". A Casaletti appartiene anche una lastra con l'importante iscrizione dell'*aedilis [-]rima Pittino Reidavius*⁸, relativa alla realizzazione di una struttura pubblica – attorno alla metà del I sec. a.C. – da parte di un magistrato di origine indigena del *pagus* degli Arusnati, testimonianza del processo di romanizzazione in atto.

La statuetta in esame è – per quanto noto – l'unica in bronzo finora rinvenuta a San Giorgio⁹; essa appare, nonostante la mancanza di dati di contesto e le ridotte dimensioni¹⁰, interessante per soggetto, cronologia e possibili significati. Si tratta di una figura maschile completamente nuda stante sulla gamba destra, con gamba sinistra flessa con piede leggermente arretrato e conseguente lieve *déhanchement* del corpo; dai piedi sporgono due tenoni (formatisi nei canali di colata), in origine probabilmente uniti a formare una U o una V¹¹, non eliminati in fase di rifinitura e usati in seguito per la collocazione del bronzetto su una base, che poteva essere in legno¹² oppure lapidea¹³, con eventuale fissaggio mediante piccola colata di un metallo a basso punto di fusione (piombo o stagno).

208; Venetkens, p. 418 n. 12.1.2; GAMBA-GAMBACURTA, *Geografia*, pp. 395-396, 401, fig. 1 n. 9; ABATE, *Gli ossi*, pp. 495-496, 504, 517-518.

⁷ SALZANI, *Una casa-laboratorio*.

⁸ SALZANI, *S. Ambrogio*, p. 95; FRANZONI, *La Valpolicella*, p. 135: «a poche centinaia di metri dal punto di rinvenimento della stipe votiva»; FORLATI TAMARO, *A proposito*, pp. 238-240, fornisce notizie sul contesto ma non una precisa localizzazione; BERTOLAZZI, *Arusnatium pagus*, pp. 266-268 n. 13, assegna invece l'epigrafe alla località Il Cristo, a breve distanza da Casaletti; per l'iscrizione si veda anche EDR113167.

⁹ Non sembra riferibile all'età antica un bronzetto che si disse rinvenuto nella località Montindon nell'Ottocento (FRANZONI, *La Valpolicella*, pp. 132-133), si veda BOLLA, *Archeologia*, pp. 172-173, figg. 4-5.

¹⁰ Altezza totale (con tenoni) cm 11,3; altezza della sola statuetta circa cm 10; larghezza massima cm 6,3; peso 156 g. Colata piena (secondo il metodo "a cera persa"); una piccola cavità (difetto di colata) presso il gomito destro; lavoro a freddo. Mancano: estremità della ciocca sopraelevata frontale sinistra; terminazione delle dita della mano sinistra (escluso il pollice); attributo della mano sinistra; probabilmente l'ultima parte dei tenoni (sembrano entrambi fratturati). Il tenone destro è deformato, probabilmente per una brusca estrazione dalla base. Si nota una rasatura moderna sulla coscia sinistra, durante il rinvenimento o per saggiare il metallo. Patina nobile omogenea verde scuro; prima del restauro, estese incrostazioni calcaree. Le indicazioni su destra e sinistra sono in rapporto alla statuetta e non allo spettatore.

¹¹ A titolo di esempio, BENDINELLI, *Bronzi votivi*, 1920, figg. 13, 17.

¹² Come documentato per esempio nella stipe votiva di Monte Bibele, GUIDI, *La stipe*, p. 46 (bronzetti riferiti al V sec. a.C.).

¹³ Si veda come esempio un bronzetto di Este, C. PIRAZZINI, in *Roma e le genti*, p. 133 n. 4.11.

L'uso di lasciare i tenoni, per la successiva infissione in un supporto, compare talvolta nell'area veneta – per esempio nella bronzistica preromana di Lagole¹⁴, Este¹⁵, Altino¹⁶ e Adria¹⁷ – e nell'area friulana e slovena¹⁸. Tale particolarità tecnica si ritrova nel mondo etrusco dal VI secolo (dal V nell'Etruria padana)¹⁹ al periodo ellenistico²⁰, mentre in epoca romana imperiale – in Italia come nelle province – le statuette (anche quelle realizzate per la collocazione in luoghi di culto) sono unite a basi in bronzo mediante brasatura dolce²¹ fra la pianta dei piedi (o la base del panneggio nelle figure femminili) e la superficie d'appoggio²². L'abbandono del sistema di fissaggio mediante tenoni sembra essersi verificato in Italia, forse per influsso della bronzistica greca/ellenistica²³, nel corso del I sec. a.C. o nell'età augustea²⁴. La presenza delle appendici inferiori fornisce quindi un primo elemento per la collocazione cronologica della figurina da Casaletti.

Nella statuetta, le spalle non sono congruenti fra loro: la sinistra appare più sviluppata e la mano corrispondente è lievemente sproporzionata nelle dimen-

14 A Lagole presenta i tenoni solo una statuetta di Ercole: BUSON, *Note*, p. 94, fig. 26; FOGOLARI, *Bronzetti*, p. 140 n. 58; per l'inquadramento e una possibile datazione agli inizi del I sec. a.C., ZENAROLLA, *Il culto*, pp. 250-254 n. IUL6.

15 CHIECO BIANCHI, *I bronzetti*, p. 378; CHIECO BIANCHI, *Le statuette*, per esempio pp. 87-88 n. 134, 91-92 nn. 153-157 (si tratta in genere di tenoni affusolati che tendono a divergere).

16 TIRELLI, *Il santuario*, pp. 314, 316 n. 3.

17 TOMBOLANI, *I bronzi... Adria* (tenoni singoli).

18 "Offerenti con corona di foglie", II-I sec. a.C., BUORA, *Un bronzetto*, p. 320; GUŠTIN-GRISONI, *Ocra, passim*. Recano i tenoni anche alcuni bronzetti di Ercole (II-I sec. a.C.) dell'area venetica orientale, ritenuti talvolta importazioni dell'Italia centrale, ZENAROLLA, *Il culto*, pp. 277-278 n. AQ12, 281-282 n. AQ16, 284-285 n. AQ18, 304-305 n. FOR5, inoltre 308-309 n. FOR8 (interpretato dubitativamente come offerente).

19 MIARI, *La stipe*, p. 41.

20 Si veda nota precedente e BUORA, *Elementi*, p. 257; si vedano per esempio diversi bronzetti dal Lago degli Idoli sul monte Falterona (VI-IV sec. a.C., con tenoni cilindrici o triangolari, anche singoli), FEDELI, *La stipe*, figg. 21-27, 33; SETTESOLDI, *Alcune considerazioni*; da Fiesole (IV-III sec. a.C.), CIAMPOLTRINI, *Devoti*, p. 54, fig. 10; da Orvieto, FRANZONI, *Bronzetti*, p. 84 n. 65.

21 La brasatura dolce prevede l'unione di due elementi in metallo, senza fusione della loro superficie, ma utilizzando un metallo di apporto (stagno oppure Sn+Pb) con punto di fusione inferiore a 450 °C, si veda CASTOLDI, *Per gli uomini*, p. 20.

22 Come già rilevato (HORVAT, *Statuettes*, p. 342) e come agevolmente riscontrabile per esempio nelle numerose statuette riprodotte in KAUFMANN-HEINIMANN, *Götter*.

23 Si vedano a titolo di esempio le statuette (ritenute di produzione greca del II-I sec. a.C.) del relitto di Mahdia, datato attorno all'80 a.C., KAUFMANN-HEINIMANN, *Götter*, p. 301 n. GF104.

24 La rinuncia ai tenoni per l'inserzione non è una regola assoluta in epoca imperiale, si veda per esempio la statuetta di cavaliere/Marte del ripostiglio da York/*Eburacum* noto come "The Ryedale Hoard" <<https://finds.org.uk/database/artefacts/record/id/1013510>>, che ha brevi tenoni cilindrici sotto gli zoccoli del cavallo.

sioni; si ritiene che caratteristiche di questo genere rivelino l'utilizzo di *Teilnegativformen* (ricavate da statuette di tipi diversi) nella realizzazione del modello in cera e quindi siano indicative dell'uso del procedimento di fabbricazione cosiddetto indiretto²⁵. Il braccio destro è flesso, con avambraccio esteso verso l'esterno a reggere una patera umbilicata; nella mano il pollice è separato dalle altre dita che non sono distinte fra loro. Il braccio sinistro è pendente lungo il fianco, ma discosto dal corpo; nell'incavo della mano sinistra, largo circa mm 3, doveva inserirsi un attributo andato perduto: l'apertura a U fra il pollice e le altre dita (non distinte) porta a escludere che l'oggetto fosse filiforme o ad asticciola (per la proposta di identificazione, v. *infra*).

Nel viso, di resa corsiva, si notano le occhiaie incavate in cui risaltano gli occhi in rilievo e globosi, caratteristica condivisa per esempio dalle due statue in argento rinvenute sul monte Summano nel Vicentino, per le quali è stata proposta una cronologia di II-I sec. a.C.²⁶. La testa è volta leggermente a destra verso il braccio che regge la patera; la pettinatura è costituita da due bande rigonfie ai lati del volto, con ciocche distinte da brevi solcature profonde, che si congiungono in una crocchia bassa sulla nuca; la calotta è liscia; dalla crocchia e dai lati scendono tre lunghe ciocche, due sul torace quasi fino al seno e una sul dorso. Sopra la fronte la capigliatura si innalza in due protuberanze contrapposte.

La presenza della patera non qualifica la figurina come "offerente", poiché, come rilevato da tempo²⁷, è attestata nel mondo classico la rappresentazione della divinità nell'atto rituale che il fedele svolgerà poi in suo onore. Riguardo al bronzetto della località Casaletti, il corpo giovanile e femminile (con seni alti e rilevati) e la struttura della pettinatura conducono a una identificazione con Apollo, in una iconografia ispirata a modelli tardoclassici²⁸; il grosso nodo frontale di capelli che caratterizza alcune raffigurazioni della divinità²⁹ è qui

²⁵ Nell'ambito della colata "a cera persa", KAUFMANN-HEINIMANN, *Götter*, pp. 18-19.

²⁶ GAMBA, *Il Monte*, p. 87, fig. 4; GAMBA, in *Venetkens*, p. 420 n. 12.1.5. Si veda anche FRANZONI, *Bronzetti*, p. 153 n. 132, con datazione al II sec. a.C. La caratteristica è già presente nel bronzetto di *Aplu* da Bologna, di età anteriore (qui alla fig. 4).

²⁷ DE MARCHI, *Il culto*, p. 53.

²⁸ Si veda il tipo II (diverso però negli attributi) di KAUFMANN-HEINIMANN, *Die römischen Bronzen*, pp. 22-23, che ritiene che in genere nei piccoli bronzi di Apollo confluisce una pluralità di influssi da iconografie classiche, senza la possibilità di individuare modelli specifici. Nell'andamento del corpo del bronzetto in esame si potrebbe rilevare una componente prassitelica.

²⁹ Il "nodo" è reso in modi diversi, per esempio LIMC, II, pp. 198-199 nn. 79, 240 nn. 444-445, 388-389 nn. 72 e 75. La capigliatura dorata e non tagliata è un elemento qualificante di Apollo, LIMC, II, p. 185.

maldestramente tradotto in due “alette”, fenomeno non insolito nella piccola bronzistica³⁰.

Apollo e le dee a lui collegate (la madre Leto e la sorella Artemis) presentano spesso l'attributo della patera già nel mondo greco³¹. Per l'iconografia di divinità reggenti una patera sono stati ipotizzati diversi significati, tra i quali: sottolineatura della santità della figura divina; gesto non rivolto ad altri dei o ai fedeli, ma compiuto come autoaffermazione (o come offerta a sé stesso); rappresentazione della divinità come punto d'origine del proprio culto; stretto rapporto di devozione fra il committente del bronsetto e il dio raffigurato; funzione didattica dell'iconografia, che mostra al devoto come compiere il rito³².

Nella bronzistica dell'Italia del nord, l'attributo della patera è associato a diverse divinità, inoltre a figure di offerenti (di epoca ellenistica-tardorepubblicana) da luoghi di culto e a *Genii* privati e Lari, che compaiono prevalentemente in ambito domestico in epoca romana imperiale. Riguardo alle divinità maschili³³, presentano la patera un Marte dal santuario in località Fornace ad Altino, datato al III-II sec. a.C. e riferito a produzione centroitalica³⁴, e per l'età imperiale alcuni esemplari di Apollo (nel santuario di Lagole e in un ipotizzato

³⁰ LIMC, II, pp. 448-449 n. 516; BOUCHER 1976, pp. 131-132, ricorda che un bronsetto dalla Gallia (da Donzy-le-National) è stato erroneamente letto da alcuni come Apollo/Mercurio, proprio per questo trattamento della capigliatura.

³¹ Si veda per esempio un rilievo della seconda metà del IV sec. dal santuario di Brauron, in cui Artemide è fornita di patera, PLATT, *Epiphany*, pp. 491-492, fig. 33.1. Secondo METZGER, *Ἀπόλλων*, p. 428: «parfois, la phiale fait partie des attributs d'Apollon comme la cithare ou le rameau du laurier (...) Apollon doté de la phiale, devient, à un certain moment, une figure du répertoire aussi familière que Dionysos au canthare»; per GAIFMAN, *Timelessness*, p. 46: «Apollo is the deity most frequently presented» fra le «divinities offering sacrifices and libations, or holding out ritual implements (usually libation bowls)».

³² Le principali ipotesi sono menzionate e discusse da GAIFMAN, *Timelessness*, pp. 46-49. Un raro esemplare di reale patera umbilicata in bronzo in contesto sacrale proviene dal santuario della dea Feronia a Poggio Ragone, SANZI DI MINO-STAFFA, pp. 169-172, figg. 15-16.

³³ Riguardo ai bronsetti di divinità femminili con patera nella mano destra, si ricordano una piccola Tutela dal santuario del Gran San Bernardo (LEIBUNDGUT, *Die römischen Bronzen*, p. 64 n. 58, tav. 81), una Fortuna da Pollenzo senza contesto (DEZZA, *Dei e devoti*, scheda n. 81), alcune Minerve (da Tortona, perduta, senza contesto, da Aquileia senza contesto, dal santuario di Reitia a Este, da Fodico senza contesto; BOLLA, *Minerva*, figg. 1, 14 e *passim*; da Ravelnik in Slovenia, senza contesto, HORVAT, *Statuettes*, p. 340, fig. 4), una Diana dal santuario di Kobarid/Caporetto (OSMUK, *Kobarid*, fig. a p. 14).

³⁴ M. TIRELLI, in *Roma e le genti del Po*, pp. 134-135 n. 4.14 (imberbe); ad Altino presentano la patera anche altri bronsetti, dal santuario in loc. Fornace e dal deposito di fondazione alla porta-approdo (M. TIRELLI, in *Roma e le genti del Po*, p. 198 n. 6.3.2). Reca la patera un Marte imberbe dalla Slovenia, considerato importato dal Veneto, GUŠTIN, *Velato*, p. 271, fig. 6.4. Per l'iconografia di Marte con la patera, BARTUS, *Mars holding*.

luogo di culto a Fagagna, qui a fig. 11)³⁵, un Mercurio seduto (nel santuario di Lagole)³⁶, un Esculapio (conservato a Oderzo, forse di ritrovamento locale)³⁷, una statuetta dal Monte Alfeo³⁸. Sembra quindi che in Cisalpina la patera compaia, riguardo alle divinità, con maggior frequenza sulle figurine offerte nei contesti sacrali pubblici³⁹.

Nella statuetta in esame, sulla base della posizione del braccio sinistro e dell'apertura delle dita, si può dedurre che la mano sinistra tenesse la parte superiore di una lira posta in verticale e poggiante al suolo⁴⁰. La mancanza di questo attributo fa sì che il peso attuale del bronzetto (156 g) sia inferiore a quello originale, forse equivalente alla metà (164 g circa) di una *libra* romana (valore teorico 327,45 g); in tal caso, la bottega produttrice del bronzetto avrebbe seguito il sistema ponderale centroitalico⁴¹.

Apollo nella bronzistica della Cisalpina

Per l'inquadramento della statuetta da Casaletti può essere utile passare in rassegna, senza pretese di esaustività, le attestazioni di Apollo nella piccola plastica

³⁵ FOGOLARI, *Bronzetti*, pp. 131-135 nn. 50-52; BUORA, *Il territorio*, cc. 187-189, fig. 6; BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, pp. 93, 106. Per attestazioni di Apollo con l'attributo della patera, anche nelle province, LIMC, II, pp. 406-407 nn. 302-303, 453 nn. 561, 563 (= 302g).

³⁶ BOLLA, *Mercury resting*, pp. 239-240 (il Mercurio di Padova, privo del braccio destro, è simile a quello di Lagole ma non si può essere certi che reggesse la patera e non il *marsupium*).

³⁷ Conservato nel Museo Archeologico di Oderzo, n. inv. MC323; Marta Mascardi ne ha individuato recentemente (intervento al convegno *Luoghi di culto e ritualità in Oderzo antica*, Oderzo, 24 maggio 2024) la pertinenza alla collezione Fautario, che raccolse materiali dal territorio (ma anche da altri siti).

³⁸ DE NEGRI, *Un bronzetto*.

³⁹ In età romana, al di fuori dell'Italia del nord, l'attributo della patera compare in bronzetti di divinità anche in contesti domestici, si veda per esempio KAUFMANN-HEINIMANN, *Götter*, pp. 210 n. GFV1 (Giove), 214 n. GFV7 (Minerva), 220 n. GFV27 (Mercurio seduto); riguardo ad Apollo, *ibidem*, pp. 220 n. GFV29, 314 n. GF121.

⁴⁰ Il dio regge la lira di solito con la mano sinistra, LIMC, II, pp. 184, 451; bronzetti di Apollo con la lira poggiante al suolo sono attestati con una certa frequenza, in genere però con il braccio sinistro flesso (tipo illustrato da BOUCHER 1976, p. 131, tav. 47); quelli con braccio sinistro pendente lungo il fianco (come nel caso in esame), paiono più rari (a volte hanno patera nella destra), si veda FRANKEN, *Die antiken Bronzen*, pp. 424-425 n. 22.

⁴¹ Si vedano le interessanti osservazioni di BIELLA, *Bronzetti*, pp. 14-19 (considerata la libbra di 327,50 g), e BISCHERI, *La giusta misura*, pp. 160-163 (considerata la libbra di 323/327 g). L'altezza del bronzetto di Casaletti – che, esclusi i tenoni, equivale all'incirca a 4 *unciae*, un terzo di piede (*triens*, cm 9,86) – potrebbe ugualmente indicare la congruenza con il sistema di misura romano.

bronzea⁴² dell'Italia settentrionale e le relative iconografie, tenendo presente che le cronologie, per la carenza di dati di contesto, sono quasi sempre basate sul dato stilistico.

Il bronzetto più antico⁴³ sembra essere quello dal luogo di culto di villa Casarini a *Felsina*/Bologna. Riferito al IV secolo a.C. (o alla fine del V), è considerato una delle rare testimonianze di *Aplu* nella piccola plastica votiva in bronzo etrusca⁴⁴; il dio, nudo (alt. cm 8,1), è rappresentato con la lira resa schematicamente e sorretta dal braccio sinistro (fig. 4)⁴⁵.

Lisa Zenarolla ha proposto l'identificazione con Apollo per un bronzetto con provenienza non circostanziata da Este, datato al IV sec. a.C., con patera nella destra e stretta clamide che dalla spalla sinistra si avvolge al braccio (fig. 5)⁴⁶. Alcune statuette giovanili nude, caratterizzate ugualmente dalla clamide "a linguetta" appoggiata sulla spalla sinistra⁴⁷ e avvolta in modo vario al braccio, potrebbero riferirsi al dio, pur mancando di attributi dirimenti⁴⁸; tutte da vecchi ritrovamenti, hanno datazioni generiche dal III al I sec. a.C. e provengono da: Libarna⁴⁹, con patera nella mano destra e lembo finale del panneggio nella

⁴² Fu riferito ad Apollo anche un busto in argento dal Modenese, di cui non conosco la collocazione attuale, CAVEDONI, *Busto*.

⁴³ Resta al momento di provenienza ignota l'Apollo con mano destra al fianco (oggi nel Cabinet des Médailles della Bibliothèque Nationale de France), detto "di Ferrara" perché conservato nel Cinquecento nelle collezioni ducali di quella città; assegnato a diversi siti etruschi sulla base dell'iscrizione incisa e dello stile, secondo alcuni potrebbe essere stato rinvenuto a Spina, NIELSEN-RATHJE, *Artumes*, pp. 277-278, fig. 17 (datato 375-350 a.C.), ipotesi ritenuta infondata da altri, BRUNI-CAGIANELLI, *Per una storia*, p. 236.

⁴⁴ BENTZ-STEINBAUER, *Neues zum Aplu*, p. 74. *Non vidi* GUALANDI, *Sul tipo*. Per una panoramica sulla presenza di Apollo nei depositi votivi etrusco-italici, FABBRI, *Votivi*, pp. 197-202.

⁴⁵ *Santuari d'Etruria*, p. 93 n. 2, fig. 4.11.2; P. DESANTIS, in *Roma e le genti*, p. 77 n. 2.1.15.

⁴⁶ ZENAROLLA, *Il culto*, pp. 222-223 n. ATE3; il bronzetto ivi illustrato alla tav. 24, fig. 10, come «dall'area patavina», risulta di provenienza ignota in ZAMPIERI, *Bronzetti*, p. 153 n. 75.

⁴⁷ CADARIO, *La scultura*, p. 170, ricorda che le figure maschili divine con mantello poggiato sulla spalla potevano corrispondere non solo ad Apollo ma anche a Giove giovane/Veiove, a seconda degli attributi e del contesto; si veda MURGIA, *Culti*, p. 106 e nota 569 (Veiove recava come attributo un fascio di frecce). Il motivo della clamide in precario equilibrio sulla spalla sinistra si rintraccia nella statuaria greca almeno dalla seconda metà del IV sec. a.C. per figure divine e umane, L. SPERTI, scheda n. 9, in *Sculture del Museo Archeologico al Teatro romano di Verona*, c.s.

⁴⁸ In passato bronzetti simili erano talvolta definiti "Apollino" in senso generico (FRANZONI, *Bronzetti*, p. 114 n. 93, con spiegazione per la definizione); in Italia settentrionale, la clamide appoggiata sulla spalla sinistra compare in un bronzetto sicuramente di Apollo a Lagole, FOGOLARI, *Bronzetti*, pp. 131-134 n. 50. Altri bronzetti sono ancor meno caratterizzati, come una figura maschile nuda, con patera nella destra e mano sinistra sul fianco, da Altino, TIRELLI, *Il santuario*, pp. 314, 320 n. 14 (collocata in età ellenistica).

⁴⁹ A Libarna sono stati ritrovati altri bronzetti di quest'epoca, PASTORINO-VENTURINO, *Libarna preromana*, p. 82, fig. 7, "offerente coronato" con patera nella destra.

sinistra (fig. 6)⁵⁰; località Palazzina presso Verona, con patera nella destra e mano sinistra sul fianco (fig. 7)⁵¹; Padova, stipe del Pozzo dipinto, con patera nella destra (manca l'avambraccio sinistro) (fig. 8)⁵². È stato riferito ad Apollo anche un inusuale bronzetto nudo (senza clamide), da Lagole, datato al II-I sec. a.C., privo delle mani⁵³.

Un antecedente per l'iconografia con clamide nastriforme potrebbe riscontrarsi in un bronzetto maschile nudo di qualità elevata e di misura notevole (alt. 18 senza i tenoni) rinvenuto a Norba, con datazione proposta al IV sec. a.C.; oltre alla stretta clamide avvolta attorno al braccio sinistro, con lembo finale tenuto nella mano, reca una patera nella mano destra; la presenza di una tenia nella chioma indica che si tratta di un dio, identificato appunto con Apollo per il ritrovamento in un luogo di culto dedicato alla sorella Diana⁵⁴.

Nell'area del *caput Adriae*, sono stati rinvenuti nel fiume Ljubljanica (Slovenia), in relazione a un luogo di culto "diffuso"⁵⁵, due bronzetti assegnati al II-I sec. a.C., entrambi completamente nudi, probabilmente in origine con patera nella mano destra, con mano sinistra portata al fianco⁵⁶: uno è stato identificato

⁵⁰ Conservato a Genova, Museo di Archeologia Ligure; disegnato nei taccuini di Santo Varni, tav. XXIV, con riferimento alla collezione libarnese della R. Università (cortese informazione di Anna Maria Pastorino); VARNI, *Appunti*, I, p. 73 n. 113.

⁵¹ Lacunosa, BOLLA, *Bronzetti... territorio veronese*, p. 223, fig. 19 (MATR, n. inv. 21198), rinvenuto nel 1891 (indicazione di provenienza fornita solo da un vecchio cartellino).

⁵² ZAMPIERI, *Bronzetti*, pp. 152-153 n. 74; PASCUCCI, *I depositi*, pp. 100-104, 270, inserito nel gruppo III B, sottogruppo I a; TABONE, *I bronzetti*, pp. 58, 60, tav. 12,13, lo ritiene di ambito centro-italico e propone una datazione intorno al III sec. a.C.; BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 101; MURGIA, *Culti*, p. 51 nota 240, ricorda che la presenza della statuette di Apollo nella stipe «ha fatto avanzare l'ipotesi di una trasformazione del culto locale in quello della divinità maschile romana».

⁵³ La datazione è proposta da FOGOLARI, *Bronzetti*, p. 135 n. 53, si veda BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, pp. 89-90, nota 358.

⁵⁴ SAVIGNONI-MENGARELLI, *Norba*, p. 531, fig. 13 («Non si può determinare con precisione il suo nome, mancando anche qui gli attributi, ma per essersi trovata presso il tempio di Diana, è ovvio pensare ad Apollo, cui ben convengono e il tipo e le forme»). La segnalazione del bronzetto di Norba per questa tipologia è già in FRANZONI, *Bronzetti*, p. 113 n. 92 (con ulteriore bibliografia di confronto).

⁵⁵ GASPARI, *A possible multiperiod ritual site*, in particolare pp. 16-17 n. 24; GASPARI, *The Ljubljanica*.

⁵⁶ La posizione della mano sinistra al fianco compare anche in altri bronzetti maschili nudi del Norditalia, per esempio: alcuni, anche con corona fogliacea, nell'area orientale (CASSOLA GUIDA, *I bronzetti friulani*, pp. 82-83 nn. 32-33, 86-87 n. 35, 100-101 n. 41 Giove); uno molto lacunoso dal santuario di Lagole, con corona fogliacea, resto di clamide e forse *torques* al collo (FOGOLARI, *Bronzetti*, p. 146 n. 64); uno dalla Valsugana, di cui resta solo un disegno, WALDE PSENNER, *Die figürlichen Bronzen*, p. 245 n. 19, con proposta di identificazione con «Paris?». La mano sinistra portata al fianco si riscontra anche in rari bronzetti di Esculapio (figlio di Apollo) rappresentato in età giovanile, FRANKEN, *Die antiken Bronzen*, pp. 421-423 n. 19.

per la pettinatura con Apollo, forse Apollo-Beleno perché ornato da un *torques*⁵⁷; il secondo, meno caratterizzato ma con pettinatura congruente, è stato ugualmente riferito ad Apollo, per similitudine con il precedente nella posizione degli arti⁵⁸, e ha qualche assonanza con un bronzetto di Kobarid (santuario con prima fase d'uso dal II sec. a.C. alla metà del I sec. d.C.)⁵⁹, nudo, con tenoni, sicuramente raffigurante Apollo⁶⁰. Con altre testimonianze di piccola plastica, le statuette citate attestano la diffusione, dopo la fondazione di Aquileia (181 a.C.), di culti "etrusco-romani" nell'area nordorientale⁶¹.

Secondo alcuni studiosi, fra fine del III e II sec. a.C. la diffusione del culto di Apollo nell'Italia settentrionale fu promossa in modo strumentale dal potere romano, poiché il dio era visto come fondatore/protettore di nuove comunità anche in chiave antibarbarica⁶² oppure come possibile conciliatore fra mondo indigeno e romano⁶³.

Gli altri bronzetti noti di Apollo sono riferibili all'età imperiale: due (dal territorio concordiese, con clamide, fig. 9⁶⁴, e da Bologna, nudo⁶⁵) sono accomunati dalla capigliatura lasciata libera ai lati del viso; altri, da Oderzo e Brescia (fig. 10), erano forniti in origine di arco e/o freccia⁶⁶; due molto simili fra loro, dal

57 ISTENIČ, *Un bronzetto*; GUŠTIN-GRISONI, *Ocra*, p. 151. Da ricordare che mancano raffigurazioni certe di Beleno (una statuetta concordiese, dedicata al dio dopo il 27 a.C. ma con caratteristiche "preromane" per l'iscrizione incisa sulla coscia, è purtroppo dispersa, per bibliografia BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, pp. 104-105). Si veda al proposito BILIČ, *Apollo Belenos*; ZACCARIA, *Cultores*, pp. 376-377.

58 GASPARI, KREMPUŠ, *Bronze "donor"*.

59 OSMUK, *Le sanctuaire*.

60 OSMUK, *Die Bronzeplastik*, p. 4 n. 3, fig. 5 (Apollo III).

61 GUŠTIN-GRISONI, *Ocra*, p. 150.

62 STEK, *Cult Places*, p. 145; MURGIA, *Culti*, p. 17; FONTANA, *Testimonianze*; BERTRAND, *Présences*. Il rito di fondazione della porta-approdo di Altino (entro la metà del I sec. a.C.) è connesso ad Apollo, TIRELLI, *La porta-approdo*, pp. 850-851, ill. 1,4 (arula con figura di Apollo); D'ALESSIO, *Riti e miti*, pp. 323-324, fig. 9.

63 COMPATANGELO-SOUSSIGNAN, *Apollon*. Ad Apollo, *politeismi a confronto* è stato dedicato il VII Seminario di archeologia del sacro *Sacrum facere* (Trieste, 28-29 ottobre 2022), la cui edizione porterà certo nuovi contributi alla conoscenza di questa figura divina in Italia.

64 CROCE DA VILLA-TOMBOLANI, *Antichi bronzi*, pp. 30-32 n. 14 (identificato ipoteticamente con Mercurio); PETTENÒ, *Sacra*, p. 138, fig. 2, p. 151 Cat. 6 (identificato a ragione con Apollo, al quale rinvia anche la corona di alloro; alt. cm 11,3, privo degli attributi; viene ipotizzata la lira tenuta con la mano sinistra e poggiante al suolo).

65 Conservata al British Museum, WALTERS, *Catalogue of the Bronzes*, p. 143 n. 792 («said to be from Bologna»; alt. cm 20,3; privo degli attributi, si ipotizza avesse in origine l'arco nella sinistra), tav. XXII.

66 Da Oderzo, via dei Mosaici, alt. cm 21,5, BOLLA, *Bronzetti... Italia settentrionale*, p. 102 n. 7, e forse dal territorio opitergino (appartenente alla collezione Fautario, GALLIAZZO, *Bronzi*, pp. 74-

santuario di Lagole e da Fagagna in Friuli (fig. 11), presentano – oltre alla faretra sul dorso e alla patera nella mano destra – la frasca d'alloro nella sinistra⁶⁷; uno a Lagole, con clamide appoggiata sulla spalla sinistra e patera nella destra, è molto lacunoso e non può essere definito tipologicamente⁶⁸.

I restanti esemplari⁶⁹ sono riferibili al tipo dell'Apollo liricine: due – andati perduti ma descritti riguardo agli attributi – erano nei “ripostigli” di Campegine (post 161-180 d.C.) e di Montecchio (post 244-249 d.C.) nel territorio di Reggio Emilia, probabilmente derivanti da larari privati⁷⁰; uno è sporadico da Schivenoglia nell'Oltrepò Mantovano, con braccio sinistro flesso sopra la cetra e “nodo” di capelli molto sviluppato⁷¹; due, da Castelfondo in Trentino (fig. 12) e da Lagole (fig. 13), con patera nella mano destra protesa e cetra tenuta al suolo con la sinistra⁷², sono dello stesso tipo presente a Casaletti (con braccio sinistro pendente lungo il fianco), ma si datano a epoca successiva. Vi sono poi almeno due bronzetti liricini (di tipo diverso) collegabili all'iconografia dell'Apollo Liceo: uno semipanneggiato da Kobarid⁷³, e uno in origine di qualità elevata, dal territorio di Borgo d'Ale (fig. 14)⁷⁴.

Paiono identificabili come liricini anche altri due bronzetti da Kobarid, con lira (perduta) sostenuta dal braccio sinistro, come nella statuetta (più antica) da Villa Cassarini a Bologna⁷⁵. Il liricine risulta dunque per ora fra i tipi di Apollo più apprezzati nella piccola plastica bronzea dell'Italia settentrionale, comparando sia in luoghi di culto sia in ambito domestico.

76 n. 11); da Brescia, rinvenuto con 28 monete, quindi parte di un tesoretto, alt. cm. 8,3, BOLLA, *Bronzetti... Italia settentrionale*, p. 101 n. 1.

67 BOLLA, *Bronzetti... Italia settentrionale*, pp. 101 n. 3, 102 n. 8.

68 Di altezza totale probabilmente di un piede romano, FOGOLARI, *Bronzetti*, p. 131 n. 50.

69 Vi è anche qualche indicazione di bronzetti di Apollo dispersi e non controllabili, BOLLA, *Bronzetti... Italia settentrionale*, pp. 102-103.

70 BOLLA, *Bronzi... Reggio Emilia*, pp. 5-7, 10-13.

71 *Il territorio del Consorzio*, p. 62, fig. 3; per il tipo si veda BOUCHER 1976, p. 131, tav. 47.

72 BOLLA, *Bronzetti... Italia settentrionale*, pp. 101 n. 2, 102 n. 5. Il bronzo di Castelfondo manca degli attributi, che sono però agevolmente ipotizzabili.

73 OSMUK, *Die Bronzeplastik*, pp. 58-61 n. 1, figg. 2, 3, 1-2.

74 Rinvenuto nell'area di Clivolo, durante lo scavo di un canale per Cigliano nel 1879 (SOMMO, *Corrispondenze*, pp. 239. 248-249: con il bronzo venne consegnata una tubatura in piombo iscritta e non una lapide funeraria, come affermato in seguito), alt. cons. 21,5, quindi di altezza complessiva superiore a quella corrente (probabilmente all'incirca un piede romano); per altra bibliografia, BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, pp. 73-74. Il bronzo è molto lacunoso, ma si intuisce il movimento verso l'alto del braccio destro, mentre la coscia sinistra presenta una protuberanza che dovrebbe risultare dal collegamento con un sostegno poggiante al suolo (cetra), caratteristiche congruenti con il tipo del Liceo.

75 OSMUK, *Die Bronzeplastik*, pp. 61-64 nn. 2-3, figg. 4-5.

Per l'età romana imperiale, in Cisalpina Apollo è molto meno rappresentato nella bronzistica rispetto ad altre divinità maschili, come Mercurio o Giove. Tuttavia, mentre questi ultimi sembrano comparire nell'*imagerie* in bronzo dell'Italia del nord solo in età imperiale, Apollo condivide con altri dei – come Minerva⁷⁶, Marte⁷⁷ ed Ercole⁷⁸ – una continuità dall'epoca preromana; egli appare infatti in epoca tardorepubblicana non solo in ambito veneto ma anche in Piemonte, se si accetta l'identificazione con Apollo della statuina da Libarna sopra citata (fig. 6). Nei luoghi di culto ricorre l'associazione con la sorella Artemide (come Diana a Lagole e Kobarid, come Luna a Fagagna)⁷⁹.

Osservazioni sul bronzetto dalla località Casaletti

La mancanza di informazioni sul ritrovamento e sul contesto della statuina in esame rende le considerazioni che seguono ampiamente ipotetiche. Per i caratteri stilistici e tecnici, sembra proponibile per il bronzetto una cronologia fra il II e la prima metà del I secolo a.C., nel periodo della romanizzazione, e una derivazione da modelli dell'Italia centrale o un'importazione da quell'area, tenendo presente che Apollo è diffuso in Etruria in particolare nella coroplastica⁸⁰, mentre è poco attestato nella piccola bronzistica⁸¹.

Accettando tale datazione, si avrebbe una consonanza cronologica fra il bronzetto e la seconda fase d'uso della "casa delle *sortes*" scavata a Casaletti; ciò induce a domandarsi se sia casuale la comparsa di una statuina di Apollo in una località dove sono state individuate attività rituali oracolari, praticate in ambito collettivo⁸², considerando che Apollo era il dio mantico per eccellenza nel mondo classico⁸³, in particolare nell'iconografia del liricine⁸⁴. La cronologia

⁷⁶ BOLLA, *Minerva*.

⁷⁷ Si vedano per esempio il Marte in argento dal Monte Summano (GAMBA, in *Venetkens*, p. 420 n. 12.1.5) e quello di Altino (M. TIRELLI, in *Roma e le genti del Po*, pp. 134-135 n. 4.14).

⁷⁸ ZENAROLLA, *Il culto*, passim; ZENAROLLA, *Il culto di Hercules*.

⁷⁹ BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, pp. 92, 106; OSMUK, *Die Bronzeplastik*, p. 65 n. 5, figg. 9, 10, 12.

⁸⁰ Nell'iconografia del liricine, BIELLA ET AL., *Ri-produrre gli dei*.

⁸¹ AMANN, *Religion*, p. 71 e *supra* nota 44.

⁸² GAMBA-GAMBACURTA, *Geografia*, p. 395.

⁸³ Anche in ambito etrusco la cleromanzia è connessa ad Apollo, BAGNASCO GIANNI, *Le sortes*, p. 199 e nota 4; per rituali oracolari coinvolgenti statuette di Apollo, FARAONE, *Magical gems*, pp. 86-87.

⁸⁴ COMPATANGELO-SOUSSIGNAN, *Apollon*: «l'Apollon citharède apparaît comme le dieu de la possession oraculaire et de l'expérience extatique»; FALEZZA, *I luoghi di culto*, p. 73: «Apollo è il signore dell'oracolo». Per il ruolo degli "attributi" in rapporto alle divinità, MILI, *Why did Greek*

della statuina (precedente la diffusione dei “larari” di età imperiale) e la presenza dei tenoni per l’infissione ne indicano fra l’altro una possibile collocazione in un contesto culturale non privato.

Delle numerose iscrizioni di ambito religioso rinvenute a San Giorgio nessuna è relativa ad Apollo, che non compare nemmeno fra le terrecotte e i piombi della località Il Cristo (v. oltre). San Giorgio è però l’unico centro nel Veronese (e in area veneta) in cui compaiono – fra la seconda metà del I sec. a.C. e il I sec. d.C. (quindi più tardi rispetto al bronzetto in esame) – iscrizioni a *Sol*⁸⁵, che poteva essere identificato con Apollo in un contesto romanizzato. Tuttavia tali epigrafi sono relative a *Sol* unito a *Luna* e queste divinità sono attestate insieme su ornamenti personali in area prealpina e alpina, dal II sec. d.C. in poi, in particolare a Lovere sul lago d’Iseo, a Riva del Garda e in Val Pusteria, documentando in queste zone un peculiare culto a questa coppia divina, almeno dalla media età imperiale⁸⁶.

Un ulteriore motivo di interesse del bronzetto da Casaletti è dovuto alla rarità nel Veronese di ritrovamenti certi di piccola plastica in bronzo precedente l’età romana imperiale. A parte il suonatore di siringa di ambito venetico proveniente da Dosso del Pol nella zona di Gazzo e una statuetta da Sommacampagna⁸⁷, i bronzetti “preromani” conservati presso il Museo Archeologico al Teatro romano di Verona come provenienti dal Veronese presentano incertezze: quelli da Caprino, da Rivoli e dalla località Palazzina a Verona, fanno parte di acquisizioni degli anni Ottanta dell’Ottocento⁸⁸, poco circostanziate o addirittura sospette, mentre per il bronzetto riferito a Dolcé è stata da tempo individuata la reale

gods need objects? (per Apollo, pp. 28-29). Secondo HAACK, *Apollon*, in particolare pp. 178-182, l’iconografia del liricino era connessa in Etruria alle capacità curative del dio.

⁸⁵ CIL, V, 3917-3918; BERTOLAZZI, *Arusnatum pagus*, pp. 224-225 n. 3917 (l’unicità di questa dedica nel panorama veneto – poiché CIL, V, 3418 è andata perduta – ha suscitato diverse ipotesi sull’origine del culto a queste divinità nella zona); EDR112949, con datazione 50 a.C.-50 d.C., mentre, secondo MURGIA, *Culti*, p. 151, tutte le iscrizioni religiose di San Giorgio sarebbero «ri-conducibili alla prima e media età imperiale».

⁸⁶ BUTTI, *Ornamenti*, pp. 371-372, 417-418.

⁸⁷ SALZANI, *Sommacampagna*, accosta il bronzetto a prodotti schematici veneti di v-III sec. a.C.

⁸⁸ Gli esemplari sono editi in FRANZONI, *Bronzetti*, pp. 46 n. 29 (da Rivoli Veronese, 1883; in Museo non vi sono altri dati), 72 n. 54 (da Caprino Veronese, 1888; venduto al Museo Civico di Verona da Cervetto Tedeschi, che fornì in quegli anni materiali eterogenei, anche non antichi, con provenienza sospetta da Caprino, per esempio *ibidem*, p. 222 n. 204 bronzetto certamente moderno), 118 n. 97 (loc. Palazzina, per cui si veda qui fig. 7 e *supra*). Per Caprino, si veda TABONE, *I bronzetti*, p. 96, tav. 20,2.

provenienza da Adria, grazie al capillare lavoro di ricerca di Giovanna Patrizia Tabone⁸⁹.

In questo quadro⁹⁰ la statuina da San Giorgio di Valpolicella, che, pur in assenza di altri dati, ha una provenienza certa, riveste un particolare valore, apportando un contributo allo studio delle caratteristiche della bronzistica di epoca ellenistico-tardorepubblicana in Norditalia⁹¹. Riguardo al Veronese, essa potrebbe fornire – per la sua possibile importazione dall'area centroitalica – un'indicazione di rapporti nel periodo della romanizzazione⁹², in questo caso a carattere più culturale che commerciale⁹³.

⁸⁹ FRANZONI, *Bronzetti*, p. 188 n. 166; BOLLA, "Scavi" nei musei, p. 113 nota 40 (il Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona conserva altri bronzetti da Adria, TABONE, *I bronzetti*, pp. 27-28); la provenienza errata da Dolcé viene costantemente riproposta nelle ricerche sulla protostoria del Veronese, per esempio ADAMI-SARACINO, *Cronistoria*, pp. 12, 15.

⁹⁰ Da TOMBOLANI, *I bronzi... Veneto*, pp. 148, 151-152 nn. 698-699, per il Veronese sono ricordati proprio soltanto i bronzetti da Dolcé (in realtà da Adria) e da Rivoli, riferito a officine dell'Etruria settentrionale nordoccidentale.

⁹¹ Per l'area orientale/caput Adriae, si vedano orientativamente CASSOLA GUIDA, *I bronzetti friulani*; TABONE, *I bronzetti*, pp. 72-73, 81-83; BUORA, *Elementi*, pp. 256-258; BUORA, *Un bronzo*; ZENAROLLA, *Il culto*; ZENAROLLA, *Il culto di Hercules*; GUŠTIN, *Velato*; GUŠTIN-GRISONI, *Ocra*, pp. 149-152; *supra*, le note relative ai bronzetti rinvenuti in Slovenia. Per il Veneto: TOMBOLANI, *I bronzi... Veneto*; TABONE, *I bronzetti*, pp. 33-34, 36, 71; CHIECO BIANCHI, *Le statuette; Materiali preromani... Lagole*; *supra* le note relative alle statuette da Altino e dal Monte Summano. Per l'Italia del Nord centrooccidentale, oltre alla recente scoperta di un bronzo di "offerente" semi-panneggiato da Grontardo (CR) <<https://www.laprovinciacr.it/sezioni/7/cronaca>, 24.11.2023>, si vedano TABONE, *I bronzetti*, pp. 101, 116-121, 251 (si tratta soprattutto di figure di Ercole); PASTORINO-VENTURINO, *Libarna*.

⁹² Per i rapporti fra mondo retico ed etrusco attraverso le *sortes*, ABATE, *Gli ossi*, pp. 503-506; una panoramica delle attuali conoscenze sull'area retica in MARZATICO-SOLANO, *Reti e Camuni*. Un'eventuale importazione dal centro Italia del bronzo di Casaletti si affiancherebbe, dal punto di vista della cultura materiale, alle importazioni di ceramica e di vasellame in bronzo dall'area etrusca, che in epoca tardorepubblicana (ma anche in precedenza, orientativamente MONTI, *La ceramica*) interessarono in modo massiccio il Veronese, prevalentemente in pianura (BIONDANI, *Fra Celti*; BOLLA-CASTOLDI, *I recipienti*, pp. 132-135, 137-142); per l'arrivo di bronzi etruschi in area retica, si veda anche SASSATELLI, *Nuovi dati*, p. 470, e in generale MARZATICO, *Apporti*. Considerando però la già ricordata rarità di statuette in bronzo di Apollo in area etrusca, non si può escludere una importazione da altra zona del centro Italia; riguardo all'età romana imperiale, Apollo appare raramente nel Piceno (FRAPICCINI, *Gli dei*, pp. 149-150, 159-160, figg. 7, 23) e compare in alcuni larari campani e laziali (KAUFMANN-HEINIMANN, *Götter*, pp. 220 n. GFV29, 222 n. GFV 37, 224 n. GFV 43, 294 n. GF96, 314 n. GF121 con due esemplari, figg. 169, 171, 282).

⁹³ Poiché la statuina da Casaletti era un oggetto di culto, si ricorda quanto affermato da TOMBOLANI, *I bronzi... Veneto*, p. 146, a proposito di bronzetti giunti dall'Etruria nel Veneto: «La presenza di alcuni oggetti assume pertanto carattere di eccezionalità e va vista non intrinsecamente quanto piuttosto in relazione al suo impatto ideologico con la cultura locale».

Materiali metallici dalla località Il Cristo

A San Giorgio, nella località Il Cristo, venne scoperta nel 1964 durante lavori agricoli una stipe votiva (costituita secondo le informazioni dell'epoca da numerosi piccoli depositi in fosse nel terreno) di età romana imperiale, con molte statuine in terracotta e un minor numero di materiali votivi in metallo⁹⁴, che furono rinvenuti sparsi e non raccolti nelle fosse; come materiale numismatico venne citato «un asse repubblicano accuratamente limato»⁹⁵. Sulla base dello stile di alcune terrecotte e di poche altre indicazioni, è stato proposto un utilizzo del luogo di culto nella prima metà del I sec. d.C. fino almeno all'età flavia⁹⁶.

Alla scoperta fece seguito uno scavo da parte della Soprintendenza, con l'individuazione di una stratigrafia (fig. 15) in cui i livelli superiori (quelli contenenti materiali di età romana) risultarono molto disturbati dalle arature.

Dallo strato immediatamente al di sopra del banco di roccia (separato da un livello sterile da quelli con oggetti romani) emersero materiali protostorici, fra i quali fibule con datazione al V-IV sec. a.C. e numerose rondelle fittili ricavate da pareti di vasi⁹⁷. Per queste ultime venne in seguito ipotizzato un eventuale significato rituale⁹⁸, che potrebbe far supporre una frequentazione culturale del sito Il Cristo già in epoca precedente la romanizzazione. Tale ipotesi potrebbe essere supportata dalla presenza, fra i materiali da poco recuperati al MAN di Verona, di uno spiedino in bronzo (fig. 16; alt. cm 8,1), riproduzione miniaturistica e non funzionale di uno strumento in ferro di ben altre dimensioni riferito alla cottura della carne, di tradizione etrusco-italica e con datazione privilegiata attorno al III secolo a.C.⁹⁹.

Riguardo ai metalli di età romana¹⁰⁰, oltre a una fibula in bronzo del gruppo Aucissa (molto diffuso in area centropadana fra la media età augustea e la metà

⁹⁴ RINALDI, *La stipe*; FRANZONI, *La Valpolicella*, pp. 88-99, 132-135; CAVALIERI MANASSE, *La stipe*; MASTROCINQUE, *Il culto*.

⁹⁵ CAVALIERI MANASSE, *La stipe*, p. 21.

⁹⁶ CAVALIERI MANASSE, *La stipe*, pp. 40, 43.

⁹⁷ SALZANI, *S. Giorgio*.

⁹⁸ CAVALIERI MANASSE, *La stipe*, p. 21; SALZANI, *Il recente scavo*, p. 47.

⁹⁹ Si vedano per esempio GAMBACURTA, *Instrumentum*, p. 295; GAMBACURTA-RUTA SERAFINI, *I Celti*, p. 79.

¹⁰⁰ Due elementi in ferro (di cui uno è un'asta di chiodo) potrebbero essere moderni; riguardo al ferro, CAVALIERI MANASSE, *La stipe*, p. 21, cita «due piccoli coltelli, probabilmente votivi», che non vidi. Nei materiali da poco recuperati è presente anche un elemento biconico, forse una testa di spillone, che sembra in piombo.

circa del I sec. d.C.)¹⁰¹, riferibile probabilmente al tipo Feugère 22b2¹⁰², sono notevoli, benché lacunose, le statuine presumibilmente in piombo¹⁰³.

Tali figurine sono state riesaminate alcuni anni fa¹⁰⁴, ma i recenti recuperi di cui si è detto hanno modificato il panorama, riguardo sia alle divinità rappresentate sia alla consistenza numerica: si contano ora quasi quaranta frammenti (più di una decina dei quali di dimensioni minute e poco comprensibili); se è possibile che il previsto restauro conduca a qualche assemblaggio (oltre che a una migliore lettura dei dettagli), a un esame preliminare non sembrano probabili ricomposizioni integrali. Lo stato di forte frammentarietà riscontrato nei piombi già noti, come anche nelle figurine in terracotta, è confermato dai “nuovi” reperti, tutti fratturati e talvolta deformati; il fenomeno pare intenzionale, come già ipotizzato in passato¹⁰⁵. Anche in Gallia si riscontrano decapitazione e deformazione in statuine in piombo da luoghi di culto¹⁰⁶.

Un elemento circolare frammentario, decorato su una faccia, ipoteticamente interpretato in passato come scudo di statuina di Minerva¹⁰⁷, rientra ora in un gruppo di tre dischetti lacunosi, con fasce concentriche ornate da motivi di lontana derivazione vegetale, non cavi internamente. Due di essi sono decorati su entrambe le facce (fig. 17) e furono realizzati in matrice bivalve; poiché in questi dischi manca il centro (che in uno era aggettante) non si può dire se fossero connessi a un asse o così conclusi. Il riferimento a uno scudo di statuina sembra ora meno probabile, considerando che il diametro dei dischetti, in due esemplari di circa cm 3, nel terzo raggiunge i 6 cm, dimensioni troppo elevate in rapporto alle piccole figure attestate nel sito¹⁰⁸. Questi piccoli dischi potrebbero

¹⁰¹ PIANA AGOSTINETTI-KNOBLOCH, *La cronologia*, p. 20.

¹⁰² La zona dell'astuccio presenta incrostazioni ferrose derivanti dal perno; per la tipologia si veda FEUGÈRE, *Les fibules*, p. 312.

¹⁰³ Per una sicura identificazione del materiale sarebbe utile l'analisi, poiché per le statuette votive veniva usato anche lo stagno, si veda GRABHERR-KAINRATH, *Zinn- und Bleivotive*, p. 395. Per una panoramica sull'uso del piombo in particolare per figurine in luoghi di culto, SCHULZE, *Blei*.

¹⁰⁴ BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, pp. 96-98, figg. 30-34, in sostanza corrispondenti con i materiali in piombo elencati da CAVALIERI MANASSE, *La stipe*, p. 21.

¹⁰⁵ Alcune figurine, come il Lare, sembrano aver subito anche una lieve combustione.

¹⁰⁶ Si vedano per esempio le statuette da località diverse della Gallia in BERTRAND-CARTRON, *Figurines*; invece nel santuario di Klosterfrauenbichl presso Lienz la frammentazione delle figurine, dovuta a fattori conservativi, sembra avere caratteristiche differenti, GRABHERR-KAINRATH, *Zinn- und Bleivotive*, p. 395.

¹⁰⁷ BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 97, fig. 31; sull'esempio di una statuina in piombo di Minerva dal luogo di culto della Gurina, MEYER, *Gurina*, tav. XL,17 (con scudo decorato sulle due facce).

¹⁰⁸ Le caratteristiche dei dischetti non sono congruenti con quelle degli specchietti miniaturistici circolari, usati come votivi per esempio a *Carnuntum*. SCHULZE, *Blei*, p. 459, fig. 6 (ma i motivi

forse essere un'offerta tipica di San Giorgio¹⁰⁹, come per esempio le "ruote" in piombo del luogo di culto a Mechel, località Valemporga¹¹⁰.

Alla lamina con l'interessante iscrizione «fecit» (fig. 18) è pertinente un altro frammento, però anepigrafe e non chiarificatore riguardo alla funzione¹¹¹.

Alcune figurine sembrano prive di cavità interna, e fabbricate in matrice bivalve; negli altri esemplari le due facce (fronte e retro) paiono realizzate con matrici monovalve e poi unite¹¹². Una statuina su base (fig. 19; alt. cons. cm 4,2) mostra un evidente rivestimento in *Weißmetall* (probabilmente uno strato sottile di stagno); tale caratteristica, intesa a imitare l'argento, è stata riscontrata anche su figurine da un santuario presso Lienz¹¹³.

Oltre alle statuette già note – un Lare (fig. 20)¹¹⁴, una dea con lungo abito e un'asta (incurvata inferiormente) nella mano sinistra (fig. 21a-b)¹¹⁵, la parte inferiore panneggiata di una dea ipoteticamente riferita a Vittoria¹¹⁶ – si riscontrano: frammenti di quattro figure femminili stanti con abito simile (con rimborso evidente) ma prive di attributi riconoscibili con certezza (tra le quali la fig. 19)¹¹⁷; una statuetta sicuramente identificabile come Minerva (fig. 22a-b) per la presenza dell'egida e dell'elmo¹¹⁸; una Fortuna con cornucopia, timone, e mantello avvolgente (fig. 23a-b)¹¹⁹; un frammento di torso nudo femminile con *catena* formata da sferette (*body chain*, con l'incrocio posto poco sopra il punto

decorativi in cerchi concentrici delle cornici di specchio sono simili). Nella stipe votiva di Grotta Bella (Terni) sono stati trovati isolati alcuni piccoli scudi di piombo (pertinenti a statuine) e il loro diametro oscilla fra i 2 e i 3 cm, MONACCHI, *Nota*, p. 82.

¹⁰⁹ Per il valore protettivo e magico degli oggetti rotondi, si veda orientativamente PERASSI, *Il sesterzio*, pp. 586-587.

¹¹⁰ CAMPI, *Il sepolcreto*, pp. 237-238, tav. XII; MARZATICO, *Mechel*. Potrebbero essere da indagare eventuali rapporti con oggetti simili diffusi in Gallia Belgica, MOREL-DUBUIS, *Les rouelles*.

¹¹¹ Largh. mass. cm 1,9. Sul problema interpretativo della lamina iscritta e la relativa bibliografia, BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 97, fig. 34.

¹¹² Per ricostruzioni sperimentali dei diversi procedimenti: BARTUS, *A new Roman* (a seguito della scoperta di una matrice in terracotta a *Brigetio*).

¹¹³ GRABHERR-KAINRATH, *Zinn- und Bleivotive*, p. 395.

¹¹⁴ Alt. cons. cm 3,2, privo della testa e delle gambe e in più frammenti.

¹¹⁵ Alt. cons. cm 5,2; interpretata ipoteticamente come Fortuna (CAVALIERI MANASSE, *La stipe*, p. 21, tav. I,1; CHEW, *Deux Vénus*, pp. 88-89, n. 30) o Minerva (BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 97, nota 404 con discussione, fig. 30); un'identificazione certa non sembra al momento possibile. Per statuine in piombo di Minerva con asta non dritta, per esempio GLASER, *Römische Heiligtümer*, p. 16, fig. 18, in basso, la seconda da destra; NICKEL, *Minerva*.

¹¹⁶ Alt. cons. cm 2,9; BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 97, fig. 33.

¹¹⁷ Alt. cons. cm 2,7; 2,3; 3; 4,2 (fig. 19, su basetta deformata, larga cm 1,9).

¹¹⁸ Alt. cons. cm 6,5.

¹¹⁹ Alt. cons. cm 6.

vita) da identificare con Venere (fig. 24)¹²⁰; una figura maschile loricata lacunosa, da riferire a Marte (fig. 25)¹²¹; forse un animale (fig. 26)¹²². Vi sono infine un'ala di Erote o di Vittoria (fig. 27)¹²³ e alcuni piccoli frammenti, anche di teste, che potranno forse acquisire maggior significato dopo il restauro. La presenza di Marte e Venere costituisce una novità nell'ambito della stipe¹²⁴.

L'altezza totale delle figurine di maggiori dimensioni era attorno ai cm 7 in origine, ma quelle di misura inferiore erano le più diffuse. A parte il presunto animale (che potrebbe comunque essere il paredro di una divinità) e gli oggetti sopra citati (dischetti, lamina iscritta), le figurine in piombo rappresentano tutte divinità (in maggioranza femminili), con una netta differenza rispetto alle terrecotte rinvenute in questo luogo di culto, che comprendono anche figure non divine (devoti/offerenti).

Secondo i dati attualmente disponibili, le statuine in piombo o stagno a destinazione culturale, talvolta inserite entro edicole di varia tipologia¹²⁵, sono diffuse in diverse zone dell'Impero, in particolare nell'area estesa dal *Noricum* alle province orientali¹²⁶.

In Italia i ritrovamenti di elementi figurati miniaturistici in piombo riguardano in parte arredi e recipienti (i cosiddetti "larari puerili", rinvenuti a Bre-scello, Pesaro, Terracina, in contesti funerari e sacrali)¹²⁷. Divinità sono testimoniate: forse al Gran San Bernardo (luogo di culto, un esemplare)¹²⁸, a Pavia (dal fiume)¹²⁹, a Mechel (luogo di culto, con esemplari combusti)¹³⁰, forse a

¹²⁰ Alt. cons. cm 2,4. Si veda NELSON, *Excavated Roman Jewelry*; BARATTA, *Sulle edicole*, figg. 1, 2, 5.

¹²¹ Alt. cons. cm 2,9. Si veda per esempio GLASER, *Römische Heiligtümer*, p. 16, fig. 18, in basso al centro.

¹²² Cm 3,7x3,5; da matrice monovalve, si tratta forse di un cervide.

¹²³ Alt. cons. cm 3,4; lavorata su una sola faccia. Si veda BAUER, *Rimska*, tav. IV,17.

¹²⁴ Queste divinità non sono infatti attestate nelle terrecotte, per quanto noto.

¹²⁵ BARATTA, *Bleierne Götter*.

¹²⁶ Per la diffusione, MEYER, *Gurina*; CHEW, *Deux Vénus*; ZSIDI, *Bleivotive*; GLASER, *Römische Heiligtümer*, p. 16, fig. 18; BERTRAND-CARTRON, *Figurines*; DURHAM, *Depicting*, capitolo 2.2.3; in Siria sono un'offerta caratteristica di una sorgente non lontana da Baalbek, dove venivano gettate nei bacini d'acqua, e paiono invece assenti in altri luoghi di culto, BADRE, *Les figurines*. Per una carta di distribuzione nell'Impero, POP-LAZIĆ, *Some Observations*, pp. 151-152, Map 1 (non vi compaiono testimonianze dalla Spagna).

¹²⁷ Da ultimo DARANI, *Iulia*.

¹²⁸ Piccola statuina di Tutela (però definita come bronzo dagli editori), si veda BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 56.

¹²⁹ Mercurio, Venere, Minerva, anta di tempietto, altre figurine andate perdute: BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 76.

¹³⁰ Elementi in piombo di vario tipo, fra i quali protomi maschili barbate, BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 86; per l'interpretazione del sito e bibliografia: MARCHESINI, *Monumenta*, pp. 61-66.

Verona (eventualmente una Fortuna dal fiume)¹³¹, nel Modenese¹³², a Sarsina¹³³, nel relitto di Valle Ponti (tempietti completi)¹³⁴, a Roma¹³⁵, nel Viterbese¹³⁶, a Pesaro¹³⁷; genericamente nella penisola italica¹³⁸; in Sardegna¹³⁹. Figurine votive in piombo sono note già in ambito preromano, in area umbra: ad Amelia (TR)¹⁴⁰ e alla Grotta Bella di Terni (datate in via ipotetica al IV sec. a.C., non su basi stratigrafiche)¹⁴¹. Diversi dei ritrovamenti citati sono relativi a pochi esemplari; pertanto le statuine di San Giorgio costituiscono un gruppo significativo.

Per le figurine in piombo della Valpolicella non si riscontra un legame con la precedente cultura Fritzens Sanzeno, in cui la piccola plastica di ambito culturale è diversa per soggetti, stile e materia prima usata¹⁴²; sarebbe quindi interessante individuare la zona dalla quale derivò a San Giorgio l'uso di figurine in piombo in funzione votiva. In Italia settentrionale, come si è visto, i luoghi di presenza non sono molti e i più vicini al sito in esame sono Mechel e Verona (ma l'esemplare è di provenienza incerta).

Pur nel permanere di quesiti non risolti, le statuine metalliche da San Giorgio rendono ancora più interessante il già ricco panorama del sacro in Valpolicella¹⁴³.

¹³¹ Fortuna o Iside-Fortuna, BOLLA, *Bronzi... luoghi di culto*, p. 99.

¹³² G. BARATTA, in *Mutina*, pp. 157-159.

¹³³ Figurine non separate dopo la colata, rinvenute nel 1749, luogo di conservazione ignoto, DE MEESTER DE RAVESTEIN, *Musée*, p. 52.

¹³⁴ BARATTA, *Bleierne Götter*, p. 285, figg. 3-4.

¹³⁵ Minerva, conservata a Berlino <<https://id.smb.museum/object/695278>> (forse dall'Esquilino); Venere, dall'Esquilino, BAUER, *Olovna*, p. 19; CHEW, *Deux Vénus*, pp. 88-89 nn. 19-29 (dall'Esquilino, dal Tevere, genericamente da Roma).

¹³⁶ Due statuine di Venere dalle proprietà Sprega, ante 1872, DE MEESTER DE RAVESTEIN, *Musée*, pp. 50-51 nn. 1010-1011; CHEW, *Deux Vénus*, pp. 88-89 nn. 35-36.

¹³⁷ Venere semipanneggiata, Minerva e imperatore a cavallo, su basi: DEGLI ABATI OLIVIERI GORDANI, *Delle figline*; MERCANDO, *Il larario*. Il ritrovamento è considerato funerario.

¹³⁸ CAMPPI, *Il sepolcreto*, pp. 236-237, segnala figurine in piombo nella collezione di Dressel e nel Museo Kircheriano; BOLLA, *Oggetti figurati*: forse l'Erote su delfino (pp. 70-71, fig. 2) si può considerare una figurina culturale, mentre l'elefante con guidatore (p. 71, fig. 3) non rientra nell'ambito del sacro; CHEW, *Deux Vénus*, pp. 88-89 nn. 37-39.

¹³⁹ CHEW, *Deux Vénus*, pp. 88-89 n. 34; BARATTA, *Sulle edicole*.

¹⁴⁰ Alcune decine di figurine prevalentemente maschili (guerrieri), DE MEESTER DE RAVESTEIN, *Musée*, pp. 51-52 n. 1012; per il ritrovamento e l'acquisto per de Meester de Ravestein, si veda EROLI, *Scavi di Amelia*, p. 119; EROLI, *Scavi*, pp. 57-58, nota 1 (di Braun); EROLI, *Scavi d'Amelia*, p. 217 (le figurine, una cinquantina, sono riferite alla favissa di un tempio).

¹⁴¹ MONACCHI, *Nota*, pp. 81-82.

¹⁴² RONCADOR, *Piccola plastica*.

¹⁴³ Su tale tema, che ha suscitato numerosi studi, si veda MURGIA, *Culti*, pp. 150-155, anche per la bibliografia.

Bibliografia

- ABATE E., *Gli ossi retici e l'Etruria: un breve excursus sulle fonti*, «Aristonothos», 166 (2020), pp. 491-521
- ADAMI G. – SARACINO M., *Cronistoria delle ricerche sull'età del Ferro nel territorio veronese (parte 1): tra il collezionismo antiquario e la nascita della paleontologia veronese*, «Bollettino del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. Geologia Paleontologia Preistoria», 46 (2022), pp. 5-22
- AMANN P., *Religion und Politik – zur Rezeption des Apollon in Etrurien*, in *Kulte – Riten – Religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*, Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici, Wien 4.–6. 12. 2008, hrsg. von P. Amann, Wien 2012, pp. 67-83
- BADRE L., *Les figurines en plomb de 'Ain-al-Djoudj*, «Syria», 76 (1999), pp. 181-196
- BAGNASCO GIANNI G., *Le sortes etrusche, in Sorteggio pubblico e cleromanzia dall'antichità all'età moderna*, atti della Tavola rotonda, Milano 2000, a cura di F. Cordano, C. Grottanelli, Milano 2001, pp. 197-220
- BARATTA G., *Bleierne Götter: über Aediculae mit mobilen Türflügeln*, «Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis», XLIX (2013), pp. 283-291
- BARATTA G., *Sulle edicole plumbee con raffigurazione di Venere anadiomene dalla Sardegna*, «Tharros Felix», 5 (2013), pp. 493-512
- BARTUS D., *A new Roman terracotta mould for lead Mercurius figurines from Brigetio*, «Anodos», 11 (2011), pp. 29-36
- BAUER A., *Rimska olovna plastika s osobitim obzirom na materijal pohranjen u hrvatskom Narodnom Muzeju*, «Vjesnik Hrvatskoga Arheološkoga Društva», n.s., 17 (1936), pp. 1-35
- BENDINELLI G., *Bronzi votivi italici del Museo Nazionale di Villa Giulia*, in *Munumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei*, XXVI, Roma 1920, coll. 221-266
- BENTZ M. – STEINBAUER D., *Neues zum Aplu-Kult in Etrurien*, «Archäologischer Anzeiger», 2001, pp. 69-77
- BERTOLAZZI R., *La dea Fortuna in Valpolicella e nell'agro veronese alla luce di un nuovo ritrovamento*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXXVI (2019-2020), pp. 11-16
- BERTOLAZZI R., *Regio X. Venetia et Histria. Arusnatium pagus*, in *Supplementa Italica*, n.s., 26, Roma 2012, pp. 189-286
- BERTOLAZZI R. – BUONOPANE A., *Le iscrizioni romane del pagus Arusnatium: un aggiornamento (2012-2022)*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXXVII (2020-2023), pp. 87-100
- BERTRAND A., *Présences d'Apollon dans les territoires de l'Italie médio-adriatique au lendemain de la conquête romaine*, in *Dieux de Rome et du monde romain en réseaux*, éd. par Y. Berthelot, F. Van Haepelen, Bordeaux 2021, pp. 165-179
- BERTRAND I. – CARTRON I., *Figurines en plomb du sanctuaire de «La Chapelle» à Jau-Signac-et-Loirac (Gironde, F)*, «Instrumentum», 32 (2010), pp. 29-31
- BIELLA M.C., *Bronzetti votivi ellenistici dal centro Italia: un approccio artigianale ed economico*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», XXVII, s. IV, XXVII (2016), pp. 261-287
- BIELLA M.C. – BISCHERI M. – MICHETTI L.M. – TULINI C., *Ri-produrre gli dei a Veio: il caso dell'Apollo liricino. Verso uno studio della produzione e del regime delle offerte nelle aree sacre di Veio*, «Scienze dell'Antichità», 28 (2022), 2, pp. 345-356
- BILIĆ T., *Apollo Belenos on Norican and Tauriscan coins*, «Arheološki Vestnik», 67 (2016), pp. 381-388
- BIONDANI F., *Fra Celti Cenomani e Romani. La ceramica nel territorio veronese dal III sec. a.C. all'età augustea: novità e persistenze*, «Rei Cretariae Romanae Fautorum Acta», 45 (2018), pp. 229-240

- BIONDANI F., *Monete celtiche del Veronese: contesti abitativi, sepolcrali, votivi*, in *Les Celtes et le Nord de l'Italie (Premier et Second Âges du fer)*, actes du XXXVI^e Colloque international de l'A.F.E.A.F., Vérone 2012, Dijon 2014, pp. 483-488 [36^e supplément à la R.A.E.]
- BIONDANI F., *Lo scavo in località Casaletti di S. Giorgio di Valpolicella. Le monete celtiche di imitazione massaliota e le monete romane repubblicane*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XIX (2003), pp. 101-106
- BIONDANI F., *Il tempo delle monete (250-50 a.C.)*, in GAMBACURTA G. – RUTA SERAFINI A., *I Celti e il Veneto. Storia di culture a confronto*, Bologna 2019, pp. 123-163
- BISCHERI M., *La giusta misura. Bronzetti a figura umana e valori metrologici*, in *Il Santuario ritrovato 2. Dentro la Vasca Sacra. Rapporto preliminare di scavo al Bagno Grande di San Casciano dei Bagni*, a cura di E. Mariotti, A. Salvi, J. Tabolli, Livorno 2023, pp. 153-165
- BOLLA M., *Archeologia a Verona nell'Ottocento*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXXXIX (2016-2017) (edito 2020), pp. 155-183
- BOLLA M., *Bronzetti figurati romani del territorio veronese*, «Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», LXIII-LXIV (1999), pp. 193-260
- BOLLA M., *Bronzetti romani di divinità in Italia settentrionale: alcune osservazioni*, in *Bronzi di età romana in Cisalpina. Novità e riletture*, a cura di G. Cuscito e M. Verzár-Bass, Trieste 2002 [*Antichità Altoadriatiche*, LI], pp. 73-159
- BOLLA M., *Bronzi figurati romani da luoghi di culto dell'Italia settentrionale*, «Lanx», 20 (2015), pp. 49-143
- BOLLA M., *Bronzi figurati romani dal territorio reggiano nel Museo Chierici di Reggio Emilia*, «PdA – Pagine di Archeologia», 4 (2007-2011), pp. 1-93
- BOLLA M., *Minerva nella piccola bronzistica dell'Italia settentrionale*, in *Bronzes grecs et romains. Recherches récentes. Hommage à Claude Rolley*, éd. par M. Denoyelle et al., Paris 2012 (<http://inha.revues.org/3945>)
- BOLLA M., *Mercury resting. Results of the iconography of small bronze statuettes of the seated God in Northern Italy*, «Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità classiche», 52 (2023), pp. 233-255
- BOLLA M., *Oggetti figurati in piombo di età romana nel Museo Archeologico di Verona*, in *The antique bronzes. Typology, chronology, authenticity*, acta of the 16th international Congress of Antique Bronzes, Bucharest 2003, Bucharest 2004, pp. 69-77
- BOLLA M., «Scavi» nei musei Maffeiano e Archeologico di Verona, «Quaderni Friulani di Archeologia», XXV (2015), pp. 109-115
- BOLLA M. – CASTOLDI M., *I recipienti di bronzo in Italia settentrionale tra IV e I secolo a.C. e il caso del territorio veronese*, «Arheološki Vestnik», 67 (2016), pp. 121-175
- BRUNI S. – CAGIANELLI C., *Per una storia delle collezioni di antichità dei duchi d'Este. Appunti sul cosiddetto 'Apollo di Ferrara': da Alfonso II a Louis XV*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 59 (2004), pp. 223-245
- BUORA M., *Un bronsetto inedito dalla bassa pianura friulana e la penetrazione di modelli italici in ambito celtico*, in *I Celti in Carnia e nell'arco alpino centroorientale*, atti della Giornata di studio, Tolmezzo 1999, a cura di S. Vitri e F. Oriolo, Trieste 2001, pp. 319-327
- BUORA M., *Elementi archeologici per l'individuazione dei culti tardorepubblicani nel territorio dell'attuale regione Friuli-Venezia Giulia*, in *Orizzonti del sacro. Culti e santuari antichi in Altino e nel Veneto orientale*, atti del Convegno, Venezia 1999, a cura di G. Cresci Marrone, M. Tirelli, Roma 2001, pp. 255-276
- BUORA M., *Il territorio di Fagagna in epoca romana e altomedievale*, «Aquileia Nostra», LII (1981), cc. 177-208
- BUSON S., *Note sulla tecnologia dei bronzi di Lagole*, in *Materiali veneti preromani e romani del santuario di Lagole di Calalzo al Museo di Pieve di Cadore*, a cura di G. Fogolari, G. Gambacurta, Roma 2001 [*Collezioni e Musei Archeologici del Veneto*, 44], pp. 91-101

- BUTTI F., *Ornamenti ed elementi per l'abbigliamento e la toilette*, in *La necropoli di età romana di Lovere (BG). Una comunità sulle sponde del Sebino*, a cura di M. Fortunati, Quingentole 2024, pp. 365-418
- CADARIO M., *La scultura e il modello romano*, in *Lombardia romana. Arte e architettura*, a cura di M. Cadario, Milano 2008, pp. 169-211
- CAMPI L., *Il sepolcreto di Meelo nella Naunia*, «Archivio Trentino», 1885, pp. 61-112, 209-256
- CASSOLA GUIDA P., *Bronzetti a figura umana dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Venezia 1978
- CASSOLA GUIDA P., *I bronzetti friulani a figura umana tra protostoria ed età della romanizzazione* Roma 1989 [Cataloghi e monografie archeologiche dei Civici Musei di Udine, 1],
- CASTOLDI M., *Per gli uomini e per gli dei. Aspetti della bronzistica in Magna Grecia*, Ragusa-Roma 2021
- CAVALIERI MANASSE G., *La stipe votiva di San Giorgio di Valpolicella*, in atti del Convegno *La Valpolicella nell'età romana*, S. Pietro Incariano 1982, «Annuario Storico della Valpolicella», 1983-1984, pp. 21-44
- CAVEDONI C., *Busto votivo d'Apollo*, «Bulettno dell'Instituto», 1861, IX, p. 192
- CHEW H., *Deux Vénus en plomb d'époque romaine*, «Antiquités Nationales», 22/23 (1990/1991), pp. 81-94
- CHIECO BIANCHI A., *I bronzetti figurati del santuario di Reitia ad Este*, in *Protostoria e storia del "Venetorum angulus"*, atti del XX Convegno di studi etruschi ed italici, Portogruaro-Quarto D'Altino-Este-Adria, 1996, Pisa-Roma 1999, pp. 377-389
- CHIECO BIANCHI A.M., *Le statuette di bronzo dal santuario di Reitia a Este (scavi 1880-1916 e 1987-1991) (Studien zu vor- und frühgeschichtlichen Heiligtümern, 3 – Il santuario di Reitia a Este, 2)*, Mainz am Rhein 2002
- CIAMPOLTRINI G., *Devoti di età ellenistica dal Valdarno Inferiore*, «Prospettiva», 95/96 (luglio-ottobre 1999), pp. 51-58
- COMPATANGELO-SOUSSIGNAN R., *Apollon en Cisalpine: philosophie, religion et idéologie des élites romaines au II e siècle av. n.è.*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité», 124 (2012), 1, pp. 123-150 <<http://mefra.revues.org/152>>
- CROCE DA VILLA P. – TOMBOLANI M., *Antichi bronzi di Concordia*, catalogo della mostra, Portogruaro 1983
- D'ALESSIO M.T., *Riti e miti di fondazione nell'Italia antica. Riflessioni sui luoghi di Roma*, «Scienze dell'Antichità», 19 (2013), 2/3, pp. 315-331
- DARANI L., *Iulia Graphis: miniature e mors immatura*, «Kentron. Revue pluridisciplinaire du Monde Antique», 36 (2021), pp. 121-156
- DEGLI ABATI OLIVIERI GIORDANI A., *Delle figline pesaresi e di un larario puerile trovato in Pesaro*, Pesaro 1780
- DE MARCHI A., *Il culto privato di Roma antica. I. La religione nella vita domestica. Iscrizioni e offerte votive*, Milano 1896
- DE NEGRI T.O., *Un bronzetto votivo a M. Alfeo e il culto delle vette presso i Liguri antichi*, «Bollettino Ligustico», VIII (1956), pp. 21-34
- DEZZA V., *Dei e devoti nella piccola plastica bronzea d'età romana. Aspetti di culto, iconografia e antiquaria in Piemonte*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino 2016
- DURHAM E., *Depicting the gods: metal figurines in Roman Britain*, «Internet Archaeology», 31 (2012) <doi.org/10.11141/ia.31.2>
- EROLI G., *Scavi di Amelia*, «Bulettno dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica», 1860, pp. 118-121
- EROLI G., *Scavi di Amelia*, «Bulettno dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica», 1864, pp. 56-59

- EROLI G., *Scavi d'Amelia*, «Bulettno dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica», 1881, pp. 216-221
- FABBRI F., *Votivi anatomici fittili. Uno straordinario fenomeno di religiosità popolare dell'Italia antica*, Bologna 2019
- FALEZZA G., *I luoghi di culto di Apollo nel mondo greco. Prime note su entità, distribuzione e topografia*, «Antenor», VI (2007), pp. 43-92
- FARAONE CH., *Magical gems as miniature amuletic statues*, in *Magical gems in their contexts*, ed. by K. Endreffy, A.M. Nagy, J. Spier, Roma 2019, pp. 85-101
- FEDELI L., *La stipe votiva del lago degli Idoli: risultati dello scavo archeologico 2003-2006*, in *Gli scavi e le indagini ambientali nel sito archeologico del Lago degli Idoli*, atti della Giornata di studio, Poppi 2006, a cura di S. Borchì, Stia 2007, pp. 40-55
- FEUGERE M., *Les fibules en Gaule Méridionale de la conquête à la fin du v^e s. ap. J.-C.*, «Revue Archéologique de Narbonnaise. Supplement», 12 (1985)
- FOGOLARI G., *Bronzetti ed elementi figurati*, in *Materiali veneti preromani e romani del santuario di Lagole di Calalzo al Museo di Pieve di Cadore (Collezioni e Musei Archeologici del Veneto)*, a cura di G. Fogolari, G. Gambacurta, Roma 2001, pp. 103-157
- FONTANA F., *Testimonianze di culti in area nord-adriatica: il caso di Apollo e Diana*, in *Rimini e l'Adriatico nell'età delle guerre puniche*, atti del Convegno, Rimini 2004, Bologna 2006, pp. 313-332
- FORLATI TAMARO B., *A proposito degli «Arusnates»*, in *Atti della x^a riunione scientifica. In memoria di Francesco Zorzi*, Verona 1965, Verona 1966, pp. 237-242
- FRANKEN N., *Die antiken Bronzen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Die Bronzestatuetten ohne Fundortangabe. Die Statuetten aus dem Fund von La Comelle-sous-Beuvray*, «Kölner Jahrbuch», 27 (1994), pp. 405-511
- FRANZONI L., *Bronzetti etruschi e italici del Museo Archeologico di Verona*, Roma 1980 [*Collezioni e musei archeologici del Veneto*]
- FRANZONI L., *La Valpolicella nell'età romana*, Verona 1982
- FRAPICINI N., *Gli dei in miniatura: la piccola plastica in bronzo come espressione di religiosità*, in *Il Piceno romano dal III sec. a.C. al III d.C.*, atti del XLI Convegno di Studi Maceratesi, Abbadia di Fiastra 2005, Macerata 2007, pp. 139-181
- GAIFMAN M., *Timelessness, fluidity, and Apollo's libation*, «ReS: Anthropology & Aesthetics», 63/64 (Spring/Autumn 2013), pp. 39-51
- GALLIAZZO V., *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*, Roma 1979 [*Collezioni e Musei Archeologici del Veneto*, 11]
- GAMBA M., *Il Monte Summano. Un santuario sulle vie della transumanza*, in *La lana nella Cisalpina romana. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, atti del Convegno, Padova-Verona 2011, a cura di M.S. Busana, P. Basso, A. Tricomi, Padova 2012 [*Antenor Quaderni*, 27], pp. 81-95
- GAMBA M. – GAMBACURTA G., *Geografia e forme della divinazione nel Veneto preromano*, in *Il mondo etrusco e il mondo italico di ambito settentrionale prima dell'impatto con Roma (IV-II sec. a.C.)*, atti del Convegno, Bologna 2013, a cura di E. Govi, Roma 2016, pp. 391-408
- GAMBACURTA G., *Instrumentum domesticum*, in *Materiali preromani e romani del santuario di Lagole di Calalzo al Museo di Pieve di Cadore (Collezioni e Musei Archeologici del Veneto)*, 44, a cura di G. Fogolari e G. Gambacurta, Roma 2001, pp. 295-306
- GAMBACURTA G. – RUTA SERAFINI A., *I Celti e il Veneto. Storie di culture a confronto*, con un contributo di F. Biondani, Bologna 2019 [I ed. «Archeologia Veneta», suppl. XL (2017)]
- GASPARI A., *A possible multiperiod ritual site in the river Ljubljanska*, in *Studien zur Lebenswelt der Eisenzeit*, 40, Berlin-New York 2006, pp. 7-17

- GASPARI A., *The Ljubljana River. Evidence for a Late Iron Age Ritual Site in South-Eastern Alps (Slovenia)*, in *Blut und Wein. Keltisch-römische Kultpraktiken*, Akten Kolloquiums, Frauenberg bei Leibnitz 2006, hrsg. von S. Groh, H. Sedlmayer, Montagnac 2007, pp. 141-154
- GASPARI A. – KREMPUŠ R., *Bronze “donor” from the votive site in the River Ljubljana*, in *I Bronzi Antichi: Produzione e Tecnologia*, atti del xv Congresso internazionale sui bronzi antichi, Grado-Aquileia 2001, a cura di A. Giunilia-Mair, Montagnac 2002, pp. 446-449
- GLASER F., *Römische Heiligtümer in Kärntens Wald und Flur*, in *Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten*, Millstatt am See 2007, hrsg. von F. Nikolasch, Millstatt 2007, pp. 2-34
- GRABHERR G. – KAINRATH B., *Zinn- und Bleivotive aus dem römerzeitlichen Heiligtum auf dem Klosterfrauenbichl in Lienz in Osttirol*, «Archäologisches Korrespondenzblatt», 49 (2019), pp. 393-411
- GUALANDI G., *Sul tipo dell’Apollo liricine nella piccola plastica etrusca*, in *Studi di antichità in onore di G. Maetzke*, Roma 1984, pp. 295-307
- GUIDI F., *La stipe votiva di Monte Bibele*, in *Scavi e ricerche del dipartimento di archeologia. Mostra fotografica*, a cura di M.T. Guaitoli, Imola 1997, pp. 44-48
- GUŠTIN M., *Velato, svelato, rivelato. Appunti su alcuni bronzetti dell’età del Ferro nel retroterra del Caput Adriae*, in *Metalli, creta, una piuma d’uccello... Studi di archeologia per Angela Ruta Serafini*, a cura di M. Gamba, G. Gambacurta, F. Gonzato, E. Pettenò, F. Veronese, Quintegole 2021 [*Documenti di archeologia*, 67], pp. 263-273
- GUŠTIN M., GRISONI F., *Ocra, Carni e bronzetti votivi nel Caput Adriae orientale*, in *Maurizio Buora. La sua storia. Il suo Friuli*, a cura di M. Lavarone, S. Magnani, F. Prenc, Trieste 2022 [*Archeologia di frontiera*, 12], pp. 139-156
- HAACK M.-L., *Apollon médecin en Étrurie*, «Ancient Society», 37 (2007), pp. 167-190
- HORVAT J., *Statuettes from Ravelnik near Bovec in the Soča Valley (Slovenia)*, in *Bibere, ridere, gaudere, studere, hoc est uiuere. Hommages à Francis Tassaux*, éd. par A. Bouet et C. Petit-Aupert, Bordeaux 2018, pp. 337-351
- Il territorio del Consorzio dell’Oltrepò Mantovano in età romana*, catalogo della mostra, Borgo Mantovano/Revere 2020-2021, a cura di G. Facchinetti, I. Tirabassi, s.n.t.
- ISTENIČ J., *Un bronzo di Apollo (Beleno?) dal fiume Ljubljana (Slovenia)*, «Aquileia Nostra», LXXII (2001), cc. 73-86
- LIMC. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, Zürich-München 1984
- KAUFMANN-HEINIMANN A., *Die römischen Bronzen der Schweiz. I. Augst*, Mainz 1977
- KAUFMANN-HEINIMANN A., *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst 1998 [*Forschungen in Augst*, 26]
- LEIBUNDGUT A., *Die römischen Bronzen der Schweiz. III. Westschweiz Bern und Wallis*, Mainz am Rhein 1980
- MARCHESINI S., *Monumenta linguae reticae*, in collaborazione con R. Roncador, Roma 2015
- MARINETTI A., *Iscrizioni retiche da S. Giorgio di Valpolicella*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XIX (2003), pp. 111-117
- MARZATICO F., *Apporti etrusco-italici nell’area retica*, in *Protostoria e storia del Venetorum angulus*, atti del xx Convegno di studi etruschi, Portogruaro, Quarto d’Altino, Este, Adria 1998, Pisa-Roma 1999, pp. 475-484
- MARZATICO F., *Mechel, località Valemporga, Cles (Valle di Non, Trentino)*, in *Kult der Vorzeit in den Alpen. Opfergaben, Opferplätze, Opferbrauchtum*, 1, a cura di L. Zemmer-Planck, Bolzano 202, pp. 735-741
- MARZATICO F. – SOLANO S., *Reti e Camuni. Vicini e lontani*, «Rivista di Scienze Preistoriche», LXXII, s. 2 (2022), pp. 751-763

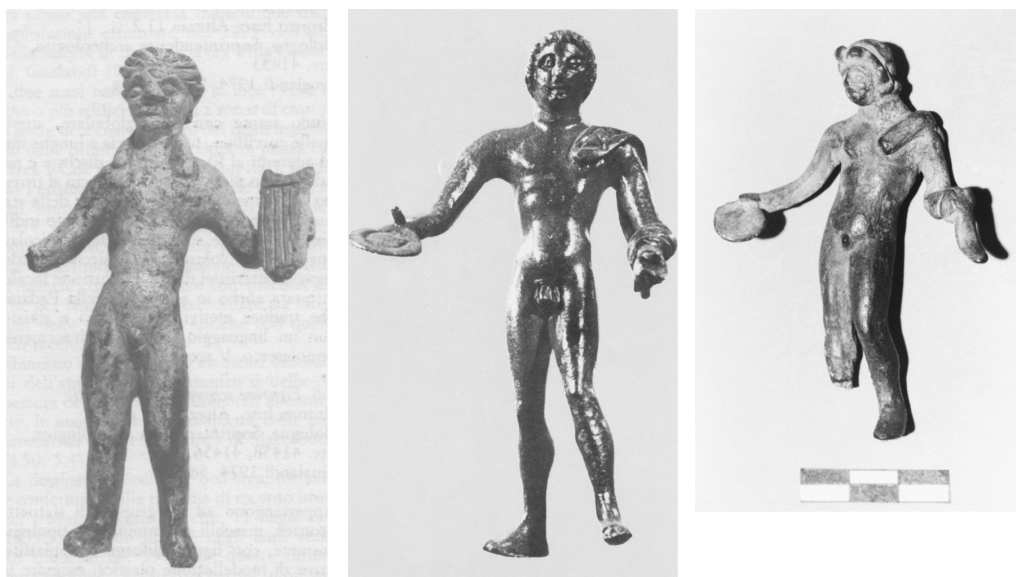
- MASTROCINQUE A., *Il culto di Nemesis a San Giorgio di Valpolicella*, in *La Valpolicella in età romana*, atti del II Convegno, Verona 2002, a cura di A. Buonopane e A. Brugnoli, Verona 2003 [«Annuario Storico della Valpolicella», 2002-2003], pp. 23-32
- Materiali preromani e romani del santuario di Lagole di Calalzo al Museo di Pieve di Cadore*, a cura di G. Fogolari, G. Gambacurta, Roma 2001 [Collezioni e Musei Archeologici del Veneto, 44]
- DE MEESTER DE RAVESTEIN E., *Musée de Ravestein. Catalogue descriptif*, II, Liège 1872
- MERCANDO L., *Il «Iarario puerile» del Museo Oliveriano di Pesaro*, «Studia Oliveriana», XIII-XIV (1965-1966), pp. 129-150
- METZGER H., *Ἀπόλλων Σπένδων. A propos d'une coupe attique à fond blanc trouvée à Delphes*, «Bulletin de Correspondance Hellénique. Supplement», 4 (1977), pp. 421-428
- MEYER A.B., *Gurina in Obergailthal (Kärnthen)*, Dresden 1885
- MIARI M., *La stipe di Sarsina e il santuario della «Tanaccia» di San Marino*, in *Immagini divine. Devozioni e divinità nella vita quotidiana dei Romani, testimonianze archeologiche dall'Emilia Romagna*, catalogo della mostra, Castelfranco Emilia 2007-2008, a cura di J. Ortalli, D. Neri, Firenze 2007 [Quaderni di Archeologia dell'Emilia Romagna, 18], pp. 41-42
- MIGLIAVACCA M., *Le Prealpi venete nell'età del Ferro: analisi e interpretazione di un paesaggio polisemico*, «Preistoria Alpina», 47 (2013), pp. 193-262
- MILI M., *Why did Greek gods need objects?*, in *The stuff of the gods. The material aspects of religion in ancient Greece*, ed. by M. Haysom, M. Mili, J. Wallensten, Stockholm 2024 [Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, 4°, 59], pp. 25-34
- MONACCHI D., *Nota sulla stipe votiva di Grotta Bella (Terni)*, «Studi Etruschi», LIV (1986), pp. 75-99
- MONTI D., *La ceramica etrusco-padana in Veneto e le sue rielaborazioni locali: distribuzione e considerazioni*, «Bollettino del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. Geologia Paleontologia Preistoria», 44 (2020), pp. 129-151
- MOREL A. – DUBUIS B., *Les rouelles de Moyencourt «Les Hauts du Bois de Piques» (Dép. Somme / F). Nouvelles données sur l'usage de rouelles en plomb en Gaule Belgique*, «Archäologisches Korrespondenzblatt», 48 (2018), pp. 191-209
- MURCIA E., *Culti e romanizzazione. Resistenze, continuità, trasformazioni*, Trieste 2013 [Polymnia. Studi di archeologia, 4]
- Museo Archeologico Nazionale di Verona. Sezione di Preistoria e Protostoria. Guida breve*, s.l. 2023 [Quaderni della Direzione regionale Musei Veneto, 10]
- Mutina splendidissima. La città romana e la sua eredità*, catalogo della mostra, Modena 2017, Roma 2017
- NELSON M., *Excavated roman jewelry: the case of the gold body chains*, in *The adventure of the illustrious scholar. Papers presented to Oscar White Muscarella*, ed. by E. Simpson, Leiden-Boston 2018, pp. 614-638.
- NICKEL C., *Minerva am Martberg*, «Archäologisches Korrespondenzblatt», 38 (2008), 4, pp. 537-542
- NIELSEN M. – RATHJE A., *Artumes in Etruria. The borrowed Goddess*, in *From Artemis to Diana. The goddess of man and beast*, ed. by T. Fischer-Hansen e B. Poulsen, Copenhagen 2009 [Acta Hyperborea, 12], pp. 261-301
- OSMUK N., *Die Bronzeplastik aus Kobarid. Kulturgeschichtliche Bedeutung der Kobarider Gruppe kleiner Bronzeplastiken und ein Datierungsversuch*, «Archaeologia Iugoslavica», 24 (1987), pp. 57-79
- OSMUK N., *Kobarid od prazgodovine do antike*, in *Kobarid*, Kobarid 1997, pp. 9-16
- OSMUK N., *Le sanctuaire protohistorique de Kobarid (Slovénie)*, «Instrumentum», 7 (1998), p. 13
- PASCUCCI P., *I depositi votivi paleoveneti. Per un'archeologia del culto*, Padova 1990 [Archeologia Veneta, XIII]

- PASTORINO A.M. – VENTURINO M., *Libarna preromana*, in *La riscoperta di Libarna. Dall'antiquaria alla ricerca archeologica*, atti del Convegno, Genova 2004, a cura di G. Rossi, M. Venturino Gambari, E. Zanda, Genova 2008, pp. 77-89
- PERASSI C., *Il sesterzio di Domiziano dal criptoportico del Capitolium. Una deposizione intenzionale*, in *L'area del Capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 2008, pp. 583-589
- PETTENÒ E., *Sacra privata concordiensium: un percorso per disiecta membra*, in *Religionem significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei sacra privata*, atti dell'Incontro di studi, Padova 2009, a cura di M. Bassani, F. Ghedini, Roma 2011 [*Antenor Quaderni*, 19], pp. 135-155
- PIANA AGOSTINETTI P., KNOBLOCH R., *La cronologia della tarda età di La Tène e dell'età augustea nella Transpadana centro-occidentale*, «Bollettino di Archeologia on Line», 2010, volume speciale, pp. 3-21.
- PLATT V., *Epiphany*, in *The Oxford handbook of greek religion*, ed. by E. Eidinow, J. Kindt, Oxford 2015, pp. 491-504
- POP-LAZIĆ S., *Some observations on lead figurines of the goddess Venus in the area between Sirmium and Viminacium*, «Starinar», LXII (2012), pp. 151-164
- RINALDI M.L., *La stipe degli Arusnati a S. Giorgio di Valpolicella*, in *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, II, catalogo della mostra, Bologna 1965, pp. 348-350
- Roma e le genti del Po. Un incontro di culture. III-I secolo a.C.*, catalogo della mostra, Brescia 2015-2016, Firenze 2015
- SALZANI L., *Il recente scavo archeologico*, in *San Giorgio di Valpolicella. Scavi archeologici e sistemazioni museali*, a cura di P. Brugnoli, L. Salzani, Verona 1992, pp. 27-68
- SALZANI L., *S. Ambrogio di Valpolicella. Nota preliminare sui rinvenimenti protostorici in località Casaletti di S. Giorgio*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XIX (2003), pp. 95-100
- SALZANI L., *S. Giorgio di Valpolicella (S. Ambrogio – Verona)*, «Bollettino del Museo Civico di Storia Naturale di Verona», VII (1980), pp. 699-702
- SALZANI L., *Sommaccampagna*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», VI (1990), pp. 196-197
- SALZANI L., *Una casa-laboratorio dell'età del Ferro in località Casaletti a San Giorgio di Valpolicella*, «Bollettino del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. Geologia Paleontologia Preistoria», 44 (2020), pp. 91-112
- Santuari d'Etruria*, catalogo della mostra, Arezzo 1985), a cura di G. Bartoloni, F. Melis, con M.D. Gentili, Milano 1985
- SANZI DI MINO M.R. – STAFFA A., *Il santuario italico-romano della dea Feronia in località Poggio Ragone di Loreto Aprutino (PE)*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», LXIX (1996-1997), pp. 155-186
- SASSATELLI G., *Nuovi dati epigrafici e il ruolo degli Etruschi nei rapporti con l'Italia nordorientale*, in *Protostoria e storia del Venetorum angulus*, atti del XX Convegno di studi etruschi, Portogruaro, Quarto d'Altino, Este, Adria 1998, Pisa-Roma 1999, pp. 453-474
- SAVIGNONI L. – MENGARELLI R., *Norba. Relazione sopra gli scavi eseguiti nell'estate dell'anno 1901*, «Notizie degli Scavi di Antichità», 1901, pp. 514-559
- SCHULZE H., *Blei als Material für die Serienproduktion von Votivgaben*, in *Sessions 2–3, Single Contributions. Archaeology and Economy in the Ancient World*, 53, ed. by M. Bentz, M. Heinzelmann, Heidelberg 2022, pp. 451–467
- SETTESOLDI R., *Alcune considerazioni sui materiali bronzei del Lago degli Idoli*, in *Gli scavi e le indagini ambientali nel sito archeologico del Lago degli Idoli*, atti della Giornata di studio, Poppi 2006, a cura di S. Borchetti, Stia 2007, pp. 56-70
- SOMMO G., *Carte Bruzza e corrispondenze degli archivi comunali: fonti per la storia delle raccolte archeologiche vercellesi e per la riconsiderazione dei dati topografici e contestuali*

- relativi ai materiali, in *Atti del convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza, 1883-1983*, Vercelli 1984, Vercelli 1987, pp. 403-414
- SOMMO G., *Corrispondenze archeologiche vercellesi. Documenti per una lettura storica e territoriale delle collezioni archeologiche locali del Museo C. Leone*, Vercelli 1994
- STEK T.D., *Cult places and cultural change in Republican Italy. A contextual Approach to religious Aspects of rural Society after the Roman Conquest*, Amsterdam 2009 [*Amsterdam Archaeological Studies*, 14]
- TABONE G.P., *I bronzetti a figura umana etruschi e italici a nord del Po. Diffusione dei modelli ed elaborazioni locali in età arcaica*, tesi di dottorato di ricerca in Etruscologia, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 1995/1996 <<https://www.academia.edu/443042/>>
- TECCHIATI U., *La fauna della casa del II-I secolo a.C. a San Giorgio di Valpolicella – via Conca d'Oro (VR)*, in *Archaeozoological Studies in honour of Alfredo Riedel*, Bolzano 2006, pp. 181-216
- TECCHIATI U., *Osservazioni preliminari sui resti faunistici della casa US 49 di località Casaletti di S. Giorgio di Valpolicella*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XIX (2003), pp. 108-111
- TECCHIATI U. – SALVAGNO L., *Deposito rituale o deposito speciale? Il contributo dell'archeozoologia alla definizione dei contesti culturali: alcuni casi di studio della preistoria e protostoria italiana*, in *Atti dell'8° Convegno nazionale di archeozoologia*, Lecce 2015, a cura di J. De Grossi Mazzorin, I. Fiore, C. Minniti, [Lecce] 2019, pp. 267-274
- TIRELLI M., *Il santuario di Altino: Altno- e i cavalli*, in *Este preromana: una città e i suoi santuari*, a cura di A. Ruta Serafini, Treviso 2002, pp. 311-322
- TIRELLI M., *La porta-approdo di Altinum e i rituali pubblici di fondazione: tradizione veneta e ideologia romana a confronto*, in *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, II, a cura di M. Fano Santi, Roma 2004 [*Archaeologica*, 141], pp. 849-861.
- TOMBOLANI M., *I bronzi etruschi di Adria*, in *Gli Etruschi a Nord del Po*, catalogo della mostra, Mantova 1986-1987, II, a cura di R. De Marinis, Mantova 1987, pp. 99-109
- TOMBOLANI M., *I bronzi etruschi della seconda Età del Ferro nel Veneto*, in *Gli Etruschi a Nord del Po*, catalogo della mostra, Mantova 1986-1987, II, a cura di R. De Marinis, Mantova 1987, pp. 146-152
- VARNI S., *Appunti di diverse gite fatte nel territorio dell'antica Libarna*, I, Genova 1866
- Venetkens. *Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, catalogo della mostra, Padova 2013, Venezia 2013
- WALDE PSENNER E., *I bronzetti figurati antichi del Trentino*, Trento 1983 [*Patrimonio storico e artistico del Trentino*, 7]
- WALDE PSENNER E., *Die figürlichen Bronzen in den "Inscriptiones" von Anton Roschmann (1756)*, in *Toreutik und figürliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen*, Berlin, 13.-17. Mai 1980, hrsg. von U. Gehrig, Berlin 1984, pp. 239-246
- WALTERS H.B., *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman, and Etruscan, in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London 1899
- ZACCARIA C., *Cultores Beleni*, in *Dedicanti e cultores nelle religioni celtiche*, 8. Workshop F.E.R.C.A.N., Gargnano del Garda 2007, Milano 2008, pp. 375-412
- ZAMPIERI G., *Bronzetti figurati etruschi italici paleoveneti e romani del Museo Civico di Padova*, Roma 1986 [*Collezioni e Musei Archeologici del Veneto*]
- ZENAROLLA L., *Il culto di 'Hercules' e il rapporto con i sostrati etnico-culturali preesistenti*, in *Sacrum facere*, atti del I Seminario di archeologia del sacro, Trieste 2012, Trieste 2014, pp. 279-286
- ZENAROLLA L., *Il culto di Hercules nell'Italia Nord-Orientale*, s.l. 2008 [Fondazione Antonio Col-luto. L'Album, 14]
- ZSIDI P., *Bleivotive aus Aquincum*, «Kölner Jahrbuch», 33 (2000), pp. 322-328



1-3. Bronzetto da San Giorgio di Valpolicella, loc. Casaletti (Verona, MAN).



4. Apollo liricine dal santuario di Villa Cassarini a Bologna (da *Santuari d'Etruria*, p. 93 n. 2, fig. 4.11.2).

5. Bronzetto da Este, conservato a Trieste (da CASSOLA GUIDA, *Bronzetti*).

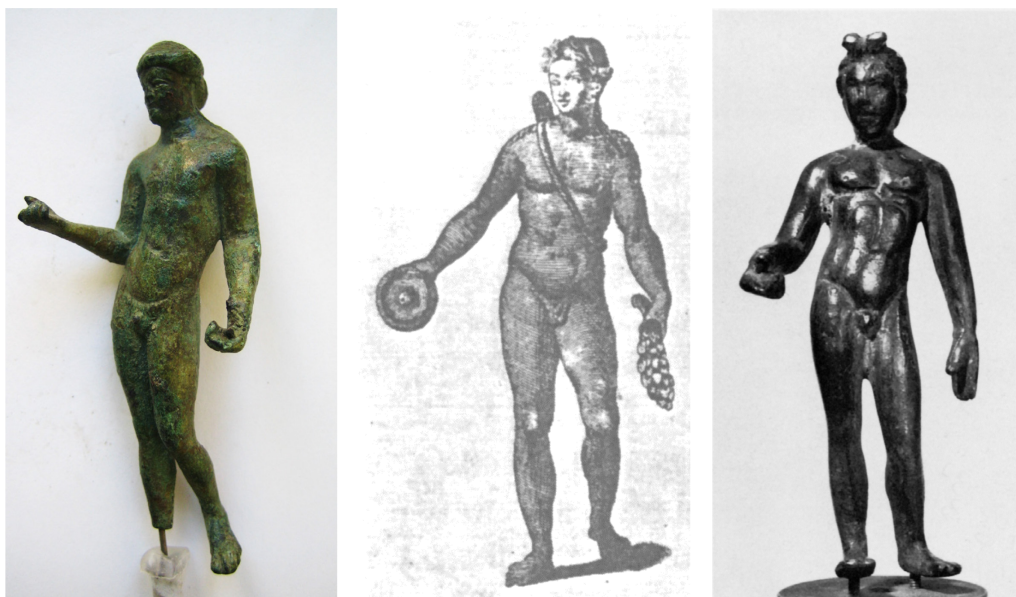
6. Bronzetto da Libarna (Genova, Museo di Archeologia Ligure).



7. Bronzetto di ritrovamento incerto in loc. Palazzina a Verona (Verona, MATR, n. inv. 21198).

8. Bronzetto da Padova, stipe del Pozzo Dipinto (da ZAMPIERI, *Bronzetti*).

9. Apollo da Concordia (da CROCE DA VILLA, TOMBOLANI, *Antichi bronzi*).



10. Apollo da Brescia (Brescia, Museo di Santa Giulia, n. inv. MR 291).

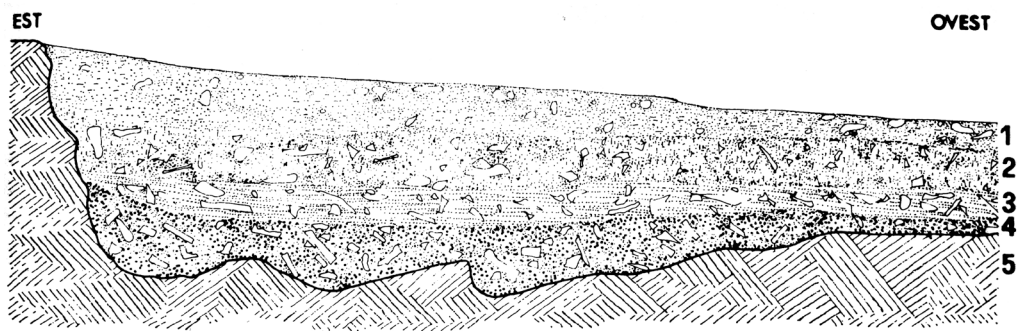
11. Apollo da Fagagna (da BUORA, *Il territorio*, fig. 6).

12. Apollo loricine da Castelfondo (da WALDE PSENNER, *I bronzetti*, p. 38).



13. Apollo loricine da Lagole (da FOGOLARI, *Bronzetti*, fig. 51a).

14. Apollo da Clivolo nel Vercellese (da SOMMO, *Carte Bruzza*, tav. 4).



15. Loc. Il Cristo (San Giorgio di Valpolicella, VR), stratigrafia (da SALZANI, *S. Giorgio*, fig. 1).



16. Spiedo miniaturistico, da Il Cristo (MAN, Verona).

17. Tre dischetti da Il Cristo (MAN, Verona).

18. Frammento con iscrizione, da Il Cristo (MAN, Verona).



19. Statuina di dea con rivestimento in metallo bianco, da Il Cristo (MAN, Verona).
20. Lare lacunoso, da Il Cristo (MAN, Verona).



21a-b. Dea con asta, da Il Cristo (MAN, Verona).



22a-b. Minerva, fronte e retro, da Il Cristo (MAN, Verona).



23a-b. Fortuna, fronte e retro, da Il Cristo (MAN, Verona).



24. Parte posteriore di torso di Venere, da Il Cristo (MAN, Verona).

25. Figura maschile loricata (presumibilmente Marte), da Il Cristo (MAN, Verona).



26. Animale? Da Il Cristo (MAN, Verona).

27. Ala, da Il Cristo (MAN, Verona).

Il salame di Verona: il viaggio di andata e ritorno di una denominazione d'origine incontrollabile

ANDREA BRUGNOLI

Il salame veronese all'aglio è ritenuto una specificità della gastronomia locale ed è inserito nel registro dei prodotti tradizionali della Regione Veneto. Nondimeno, le vicende storiche che hanno portato all'identificazione di questo salume con Verona sono sostanzialmente ignorate. Attraverso una ricerca condotta su fonti a stampa e archivistiche, viene ricostruito il percorso di definizione del legame con la città veneta, riconosciuto perlomeno a partire dal XVIII secolo. Viene inoltre ricostruita l'evoluzione delle modalità di produzione di questo salume, caratterizzato nella sua versione originale, oltre che dall'aroma di aglio, dall'utilizzo di carni suine magre e finemente sminuzzate. Proprio le modifiche introdotte tra XIX e XX secolo, che portano all'attuale versione del salume dove si mantiene l'aroma d'aglio ma ne è stata modificata la struttura con l'aumento della componente grassa e una lavorazione a grana grossolana, determinano per un certo periodo il passaggio di questa denominazione a salumi prodotti anche fuori dal territorio veronese, dove però se ne erano mantenute le antiche caratteristiche. Il percorso si chiude con l'affermazione dell'attuale concezione di "origine", legata anche normativamente al luogo di produzione, che viene però attribuita a un prodotto ben differente da quello che si era storicamente affermato come "salame di Verona".

Verona salami: the round trip of an uncontrollable designation of origin

Veronese garlic salami is considered a specificity of local gastronomy and is included in the register of traditional products of the Veneto Region. Nonetheless, the historical events that led to the identification of this cured meat with Verona are largely ignored. Through research conducted on printed and archival sources, the path to defining the link with Verona, recognized at least since the 18th century, is reconstructed. The evolution of the production methods of this cured meat, characterized in its original version not only by the garlic aroma but also by finely chopped lean pork, is also reconstructed. The changes introduced between the 19th and 20th centuries led to the current version of this cured meat, where the garlic aroma is maintained. Still, its structure has been modified with an increase in the fat component and a coarse-grained. This determined for a certain period, the passage of the denomination to cured meats also produced outside the Verona area, where, however, ancient characteristics had been maintained. The journey ends with the affirmation of the current concept of "origin", also legally linked to the place of production, which, however, is attributed to a very different product from what was historically established as the "salami of Verona".



Karl Rossmann, protagonista del romanzo *Amerika* di Franz Kafka, per affrontare il suo viaggio verso gli Stati Uniti viene rifornito di generi di conforto da parte della madre. Tra questi spicca, per le attenzioni che vi rivolgono non solo il giovane emigrato ma anche alcuni compagni di viaggio, un salame di Verona («Veroneser salami»).

Vale la pena di riportare alcuni passi del romanzo, per rendersi conto di come attorno a questo salame si svolgano alcune vicende salienti del viaggio, divenendo una sorta di simbolo della casa materna e del legame/distacco da questa. Innanzitutto, Kafka sottolinea la rilevanza del dono materno per il ragazzo¹:

Ora [*Karl*] ricordò anche che nella valigia c'era ancora un pezzo di salame veronese, che la madre gli aveva confezionato come dono extra, del quale tuttavia era stato in grado di mangiarne solo una piccola parte, dato che durante il viaggio non aveva mai avuto appetito e gli era bastata la zuppa che veniva distribuita sull'interponte. Ora sarebbe stato bello avere a portata di mano il salame per metterlo a disposizione del fuochista.

Una volta sbarcato sul suolo americano, il salame continua a suscitare gli appetiti di diverse persone²:

Egli [*Robinson, un compagno di viaggio*] continuava a lamentarsi per il peso della valigia, fino a quando non fu evidente che voleva unicamente alleggerirla del salame veronese, che aveva già notato in albergo. Karl dovette tirarlo fuori, il francese se ne impadronì e cominciò a tagliarlo con il suo coltello simile a un pugnale per poi mangiarlo quasi tutto da solo. Di tanto in tanto Robinson ne riceveva una fetta, mentre Karl, che per non lasciare la valigia sulla strada aveva dovuto riprendersela, non ricevette niente, come se avesse già avuto la sua parte. Gli sembrava rischioso chiederne un pezzetto, ma gli venne una gran rabbia.

¹ KAFKA, *Amerika*, pp. 13-14: «Jetzt erinnerte er sich auch, daß im Koffer noch ein Stück Veroneser salami war, die ihm die Mutter als Extragabe eingepackt hatte, von der er jedoch nur den kleinsten Teil hatte aufessen können, da er während der Fahrt ganz ohne Appetit gewesen war und die Suppe, die im Zwischendeck zur Verteilung kam, ihm reichlich genügt hatte. Jetzt hätte er aber die Wurst gern bei der Hand gehabt, um sie dem Heizer zu verheren».

² KAFKA, *Amerika*, p. 92: «Nur klagte er ununterbrochen über die Schwere des Koffers, bis es sich zeigte, daß er nur die Absicht hatte, den Koffer um die Veroneser Salami zu erleichtern, die ihm wohl schon im Hotel angenehm aufgefallen war. Karl mußte sie auspacken, der Franzose nahm sie zu sich, um sie mit seinem dolchartigen Messer zu behandeln und fast ganz allein aufzuessen. Robinson bekam nur hie und da eine Schnitte, Karl dagegen, der wieder den Koffer tragen mußte, wenn er ihn nicht auf der Landstraße stehen lassen wollte, bekam nichts, als hätte er sich seinen Anteil schon im voraus genommen. Es schien ihm zu kleinlich, um ein Stückchen zu betteln, aber die Galle regte sich in ihm».

Dalle pagine del romanzo veniamo anche a conoscere una delle peculiarità di questo salume, ovvero l'odore penetrante, dato probabilmente, come vedremo, dal condimento d'aglio³:

L'unica cosa spiacevole era che il salame veronese, ancora al suo posto [= *nella valigia*] aveva trasmesso il suo odore a ogni cosa. Se non fosse riuscito a risolvere il problema in qualche modo, a Karl si sarebbe prospettato di andare in giro per mesi avvolto in quell'odore.

Dunque, agli inizi del xx secolo – il romanzo è scritto tra il 1911 e il 1914 –, questo salame di Verona conosce una notorietà internazionale e viene identificato per alcune specifiche peculiarità. Ma come si sono definite queste ultime? E come la fama di questo salume ha potuto varcare i confini di Verona? E, infine, si tratta davvero di un salame prodotto a Verona? Attraverso un'indagine condotta su fonti archivistiche e a stampa, si cercherà di definire come sia nato e si sia evoluto il rapporto tra questo prodotto e la città di Verona e come lo stesso salume, che trova oggi riconoscimento nel registro dei prodotti tipici della Regione Veneto, abbia eventualmente conosciuto modifiche nella composizione e nelle modalità di confezione nel corso del tempo.

Alla base del salame: le razze suine allevate

Al di là delle forme di allevamento dei suini tra medioevo ed età moderna, che sostanzialmente portano dal prevalente pascolo brado alla ristrettezza degli spazi cortivi – con conseguente limitazione anche di possibili incroci con cinghiali⁴ –, il nostro interesse può meglio soffermarsi sui dati relativi all'evoluzio-

³ KAFKA, *Amerika*, p. 86: «Das einzig Bedauerliche war, daß die Veroneser Salami, die auch nicht fehlte, allen Sachen ihren Geruch mitgeteilt hatte. Wenn sich das nicht durch irgeinden Mittel beseitigen ließ, hatte Karl die Aussicht, monatelang in diesen Geruch eingehüllt herumzugehen».

⁴ I dati sull'allevamento dei maiali per il medioevo nel Veronese risultano in linea con quanto rilevato in generale perlomeno nell'Italia padana. Abbiamo così per il primo medioevo indicazioni di selve «ad porcous saginandum» (inventario di San Colombano di Bobbio per Garda, e alla conservazione di queste carni è forse riservato il sale portato da Comacchio: *Inventari altomedievali*, pp. 137 e 154); così come, con lo sviluppo urbano e una maggiore agrarizzazione del territorio, da un lato si impone un divieto di circolazione di maiali liberi e la distruzione di porcili che non fossero all'interno dei sedimi delle abitazioni o, ancora, l'obbligo di applicare ai maiali un anello al naso per evitare che arrecassero danni alle colture, dall'altro per il territorio si ha l'imposizione di concentrare i maiali in un unico gregge di villaggio, a meno che questi non siano allevati all'interno di cortili (*Gli statuti di Verona del 1327*, v, 45; IV, 6, 48, 55, 56, 59, 64 e 121).

ne delle caratteristiche delle razze allevate nel Veronese. Dati documentari di qualche significato non risalgono peraltro oltre il XVIII secolo; per i secoli precedenti, qualche limitato e sommario suggerimento può semmai venire dalle fonti iconografiche. Dopo alcune rappresentazioni medievali che illustrano la diffusione anche *in loco* di una varietà dal pelo scuro e caratterizzata da una fascia centrale chiara, simile a quella attualmente nota come ‘Cinta senese’ – ma che sembra essere comunque razza comune al tempo⁵ –, in età moderna è raffigurato molto chiaramente un tipo di maiale caratterizzato dal pelo bruno scuro e dal muso allungato, che in alcuni tratti assume una certa vicinanza al cinghiale⁶.

Pur nel rimarcare una situazione che sembra ancora fortemente legata a modelli antichi, alla metà del XIX secolo l’inchiesta agraria Iacini fornisce un quadro complessivo in cui è evidente, a fronte di permanenze dovute a una generale arretratezza dell’allevamento suino, il peso dell’introduzione di nuove razze⁷:

La razza predominante è l’indigena a tipo celtico con mantello d’ordinario nero, rade volte attraversato da un cerchio biancastro a metà del corpo, cerchio che si dirama sotto il ventre sino alle estremità anteriori.

Questa razza si distingue per un corpo lungo con dorso arcuato e setole grosse e lunghe, testa grossa, protuberanze occipitali allungate trasversalmente, grugno largo, un poco rilevato, orecchie larghe alla base, appiattite, pendenti sopra una porzione del muso, ed estremità forti e muscolose.

Nessuna razza nuova e nessun incrocio fu introdotto nel territorio veronese, né dal Governo, né dalla provincia, né dai Comizi agrari.

Si allevano però anche suini provenienti dalle Romagne, dal Modenese e dalla Toscana, che appena slattati vengono condotti sui mercati dai negozianti che si recano in quelle provincie per l’acquisto diretto.

Codesti porchetti appartengono ad un incrocio della razza celtica con la maltese e si distinguono dai nostrali pel grugno stretto ed inclinato, il corpo ampio quasi orizzontale, il mantello nero o rosso cupo, la fisionomia selvaggia, le setole rare e fine, le estremità sottili e di lunghezza mediocre.

La provenienza esterna dei maiali, perlomeno per la confezione dei salumi, è d’altronde chiara nel secolo precedente. Le domande per gli esami di ammissione all’Arte dei formaggeri nel corso del XVIII secolo chiedono infatti agli esaminandi di specificare quale provenienza – presupponendo anche una diversità di razza – possano avere i maiali e quali siano i migliori per la produzione di salumi: oltre a quelli “nostrani”, i maiali vengono da «Romagna e Crovazia»,

⁵ *Porci e porcari nel medioevo*, pp. 37-40.

⁶ Si vedano gli esempi in BRUGNOLI, *Verona illustrata a tavola*, pp 141-148.

⁷ *Monografia agraria della provincia di Verona*, p. 169.

con i primi – specificati anche come «reggiani» – considerati superiori alla produzione locale, mentre i secondi sono reputati decisamente peggiori⁸.

La predilezione per i suini provenienti dalla Romagna per la confezione dei salumi è d'altronde confermata sempre dall'Inchiesta agraria, dove si specifica come, non bastando l'allevamento locale, si ha «una fortissima introduzione di suini dalla Romagna e dal Modenese, pei consumi della città e per l'esportazione dei celebri salami di Verona»⁹.

Dobbiamo arrivare ai primi anni del XX secolo per avere la testimonianza di un deciso cambiamento di rotta. La monografia sulla provincia di Verona curata dal prefetto Luigi Sormani Moretti così segnala l'avvento di razze inglesi e relativi incroci con quelle locali¹⁰:

Sono in parte d'una razza *indigena*, in parte della cosiddetta *romagnola*, le quali due si assomigliano pel corpo allungato e pel nero pellame, ma ve n'ha anche delle razze pregiate *emiliane* ed ogni giorno di più di razze *incrociate*. Le razze inglesi del Berk e di York, enormemente adipose sì che il lardo trattone, spugnoso anziché compatto, prende facilmente il rancidume, guastarono le razze venete, lombarde ed emiliane, lente all'ingrasso, ma in compenso carnose, muscolose e però assai più saporite, particolarmente se nutrite a ghiande, non coi soli rifiuti de' latticini oppure con gli avanzi di distillerie, di macine da cereali, di brillature di riso, d'oleifici ecc. Ciò avvenne anche nel bolognese, nel modenese nel reggiano, nel parmigiano, dove i neri e grossi suini delle antiche indigene razze, nutriti a ghiande, furono la base della fama di quelle prelibate e quindi dovunque ricercate salumerie; mentre i piccoli suini neri del senese, detti là *bestie nere* e che, tenuti in mandre numerose raccolgonsi la sera dai boschi in cui pasconsi errando liberi accorrenti al suono del corno del guardiano loro, danno pure carni saporite e durevoli se salate, insaccate o preparate a dovere. La grande razza bianca di York incrociata col maiale di Leicester e la pur bianca, ma mezzana razza risultata dall'incrocio York-Cumberland colla York Leicester, si diffusero in Italia con diffidenza da prima, poi nella convinzione di constatato tornaconto ed incrociaronsi anche qui colle razze indigene locali al fine d'aver suini un poco meno pingui ma più saporiti degli inglesi e manco restii all'ingrasso degli antichi italiani. Del resto, poiché l'aire è agli incroci, sarà bene avvertire come i suini ungheresi, piccoli ed a fascia scuojata attraverso il corpo, non sembrano da consigliarsi agli allevatori veronesi e meno ancora poi gli americani dalla pelle rossa, dei quali è altresì a diffidare rilevandosi, fino nei loro paesi d'origine, suscettibilissimi a subire contagi.

8 Si vedano i riferimenti archivistici di nota 19.

9 *Monografia agraria della provincia di Verona*, p. 168.

10 SORMANI MORETTI, *La provincia di Verona*, II, p. 22.

La spinta all'introduzione delle razze inglesi, d'altronde, era venuta da agronomi veronesi, che nell'ultimo quarto del XIX secolo ne avevano evidenziato la maggiore produttività. Così Carlo Tonini, nelle *Osservazioni agrarie* per l'Accademia di Agricoltura di Verona per il 1872 sottolineava l'opportunità di sostituire «ai suini nostri la razza precoce inglese»¹¹, dal momento che

Sebbene non arrivino alla statura dei nostrali, se ricevono un sostanzioso alimento impinguano prestissimo e molto; rimanendo un po' piccoli e grassi con membra consistenti e carnose, anche quando si nutrono scarsamente. Pochissimo disposti a camminare non vanno in traccia di cibo, ma mangiano di tutto e volentieri. Il porcaro ricava più muscolo da essi con una data qualità di alimenti che dagli individui indigeni. Mediamente l'incrocio colle troie comuni si hanno bastardi che valsero in altri paesi ad offrire ottimi risultati.

Sempre Tonini era tornato sull'argomento in due relazioni successive, rimarcando come i maiali allevati localmente fossero «tardivi allo ingrasso, quali dovrebbero sostituire colla razza precoce inglese»¹² e ribadendo l'opportunità e i vantaggi di questa innovazione¹³:

La razza comune de' nostri suini non è certamente la migliore, e la più proficua. Prima della Esposizione mondiale di Vienna sapevasi che quella razza non poteva paragonarsi a nessuna altra razza perfezionata inglese, ed ora dall'eccellente rapporto del Pr. Zinelli veggiamo confermata la verità del fatto, e per di più rileviamo che alcune altre razze, da lui esaminate si potrebbero con vantaggio introdurre da noi. Scopo del nostro allevamento è la produzione più della carne che del grasso, al quale scopo la razza del Berkshire ottimamente si presta, sebbene veggasi singolarmente destinata per l'allevamento all'aperto.

È fuori di dubbio che la qualità plastica della profonda esercita una azione diretta sulla produzione una carne soda e capace di essere salata, affumicata e conservata.

Gli allevatori tanto inglesi che del continente mostrano una grande predilezione per il porco nostro detto *chilese*, il quale ha acquistato delle dimensioni più notevoli e delle qualità incontestabili. La razza ungherese Mangalicza, dotata di alta statura e molta corpulenza e di forme egualmente perfezionate come le razze inglesi non sarebbe da trascurarsi.

È ormai tempo che l'arte tradizionale dell'allevamento posi su principi razionali che costituiscono la vera industria, la quale arricchisce il paese e che da noi non si sprechi cibo e denaro per ottenere un animale che non salda la spesa dell'uno ed il prezzo dell'altro.

¹¹ TONINI, *Osservazioni agrarie dell'anno 1872*, pp. 104-105.

¹² TONINI, *Osservazioni agrarie dell'anno 1873*, p. 285.

¹³ TONINI, *Osservazioni agrarie dell'anno 1874*, pp. 108-109.

Richiamo che peraltro Tonini ripete in simile tono l'anno seguente¹⁴:

Le nostre razze di ovini e suini o pessime per sé stesse o di troppo deteriorate, reclamano pronti e radicali provvedimenti per migliorarle.

È inutile che spendiamo parole per dire che le nostre preghiere riuscirono a nulla, e che la scelta di tipi eccellenti, od animali più perfetti ed acclimati fra noi proposta negli anni andati, è ancora un pio desiderio. Credevamo che le Esposizioni Mondiali avessero a smuovere la granitica apatia degli educatori, per non gettare ulterior tempo e danari, alimentando delle razze che a stento compensano l'uno e non saldano gli altri.

Ci rivolgiamo perciò ai possessori dei latifondi, affinché una volta per sempre vengano sbanditi dai loro porcili e dalle loro stalle questi difettosi animali, che ancora ricordano l'infanzia dell'arte zootecnica, e rappresentano un meschinissimo valore sui mercati Europei. Siamo persuasi che l'esempio venendo dall'alto sarà imitato dai mediocri e piccoli possidenti; giacché l'uomo è un animale di imitazione, che difficilmente in simili casi, prende da se l'iniziativa e moltissime cose utili rimangono neglette per difetto di colui che primo ne faccia l'esperimento.

Discendendo a noi noteremo che le nostre stalle a porcili accolsero le medesime pecore e suini degli anni scorsi, senza nemmeno darsi gli allevatori la pena di indagare, se al mondo esistino delle razze più perfezionate e di una rendita maggiore.

La situazione, del resto, non risulta molto diversa da quanto più sommariamente descrive Giovanni Battista Perez alla fine dello stesso decennio, sempre per l'Accademia di Agricoltura¹⁵:

Nell'Italia superiore possediamo di cotesto pachidermo parecchie razze: fra e quali si annovera la piemontese, la bolognese, la parmense, la lomellina, la lombarda. In quella del nostro paese tozza, voluminosa, a testa grossa, ad orecchie larghe e dalle setole grosse, lunghe, nere, talvolta pezzata di bianco, circola un po' di sangue italiano e un po' di sangue tedesco.

È quindi se vogliamo una sotto-razza non ispregievole, e che nutrita col siero, colle cucurbitacee, colle faggiuole e colle ghiande ci regala dopo la macellazione gustosi prodotti.

È evidente, dunque, come negli ultimi due decenni del XIX secolo le istanze di questi agronomi, che guardavano soprattutto ai parametri economici di produttività – oltreché probabilmente anche per imitazione di quanto stava avvenendo a livello più generale –, fossero riuscite a vincere le resistenze della tradizione locale e, come riporta a inizio del secolo seguente il prefetto Sormani

¹⁴ TONINI, *Osservazioni agrarie dell'anno 1875*, pp. 187-188.

¹⁵ PEREZ, *Osservazioni agrarie sulla provincia di Verona per l'anno 1879*, pp. 108-109.

Moretti nel brano sopra citato, «Le razze inglesi del Berk e di York [...] guastarono le razze venete, lombarde ed emiliane».

Dal punto di vista delle qualità dei prodotti derivati, infatti, viene da più parti rimarcato il generale scadimento, come rileva su un piano più generale il *Manuale del macellaio e pizzicagnolo* di Giuseppe Lancia (1892), che asserisce siano da preferirsi per la salumeria i maiali “tradizionali” rispetto agli «animali colossali» delle razze inglesi, che raggiungono i 400 kg rispetto ai 150-200 dei primi¹⁶:

È un errore quello che si va tutto il giorno constatando nelle sposizioni di animali, cioè di premiare i suini che presentano una massa informe di grasso, senza tener conto e della forma, e del modo con cui sono stati ingrassati, e della qualità e bontà del prodotto che forniscono.

Sempre nella monografia della provincia di Verona di Sormani Moretti si precisa come a Verona «si fanno venire di preferenza dall’Emilia o di Romagna perché di carne più asciutta e salda che non quella dei suini d’altre provenienze», a dire di una ricerca, comunque, di caratteristiche specifiche, forse più rispondenti a quelle tradizionalmente apprezzate¹⁷.

Se dunque il passaggio a queste razze aveva rappresentato un incremento nella produzione, sul versante gastronomico, e in particolare nella confezione di salumi, si rendeva necessario introdurre dei correttivi che salvaguardassero la qualità di una tradizione norcina riconosciuta come significativa e caratteristica e che in questo momento veniva evidentemente messa in crisi.

Il salame ordinario

È dunque il caso di passare a una disamina delle modalità di confezione dei salumi in territorio veronese tra XVIII e XIX secolo, per verificarne sia le caratteristiche che si possano riscontrare sia le eventuali modificazioni che devono essere avvenute oltre questo termine, come sembrano appunto suggerirci questi primi dati.

La documentazione dei pur scarni fascicoli tramandatici dell’Arte dei formaggeri – che presidiava appunto anche alla produzione e lavorazione delle carni per salumi¹⁸ – offre a questo proposito delucidazioni sufficientemente

¹⁶ LANCIA, *Manuale del macellaio e pizzicagnolo*, p. 98.

¹⁷ SORMANI MORETTI, *La provincia di Verona*, II, p. 148.

¹⁸ CHILESE, *I mestieri e la città*; CHILESE, “Una delle più antiche arti di questa città”.

puntuali, soprattutto attraverso i verbali degli esami di ammissione all'Arte, in particolare in quelli più dettagliati dove sono riportate, oltre alle domande poste al candidato – secondo uno schema sostanzialmente uniforme –, anche le risposte fornite, riguardanti in parte appunto le modalità di confezione di salumi¹⁹.

Innanzitutto, si distinguono due destinazioni per la carne di maiale in base al periodo di macellazione. La prima si svolge partire a partire dal giorno di San Luca (18 ottobre) o, al bisogno, nel corso dell'anno, ed è finalizzata alla produzione di carne destinata al consumo immediato, tra cui è compresa anche la confezione di insaccati "freschi", come mortadelle e luganeghe. Da Sant'Andrea (30 novembre) fino a San Paolo (evidentemente la ricorrenza della conversione del santo, il 6 febbraio), invece, si svolgeva la macellazione per confezionare salumi da conservarsi per tutto l'anno: salami, bondole, lardo, pancette e prosciutti.

Sulle fasi di macellazione e soprattutto sulla lavorazione delle carni, in cui rientrano anche alcuni aspetti tecnici relativi alla confezione di diverse varietà di salumi, i verbali dell'Arte forniscono indicazioni puntuali.

Il maestro dell'Arte come prima cosa verifica l'assenza di malattie nell'animale macellato: la più dannosa è considerata la *gramegna*, ovvero la presenza nelle carni di un parassita – denominato nel XIX secolo *Cisticercus cellulosae*, poi riconosciuto come forma della *Taenia solium* – che imponeva di destinarle esclusivamente alla salagione, ovvero alla produzione di più bassa qualità. Altre affezioni, considerate però di minore peso, sono indicate col termine di *morbida* e *spalato* (forse Trichinella).

Nella divisione dell'animale, la prima parte a dover essere separata è la *sonza* (sugna) «per non sporcarla di sangue»; si prosegue con togliere la testa e i rognoni, quindi all'esecuzione di tutti gli altri tagli.

I diversi tagli servono poi alla confezione specifica di ciascun salume, uniti a diverse quantità di sale e pepe ed eventualmente di altre spezie o ingredienti.

Per il *salado* o *salame ordinario* si può utilizzare tutta la carne, purché sia di bell'aspetto, a eccezione di *molami* e *nervetti*. Nel caso risultasse un impasto troppo grasso si deve aggiungere carne magra da prosciutti, altrimenti lo si deve impiegare nella sola confezione di mortadelle. A questo impasto si aggiungono solamente sale e pepe, insaccando e legando poi il tutto accuratamente in budelli. Il pepe è almeno in parte in grani interi: ci informa di questo anche una

¹⁹ La documentazione complessiva è in Archivio di Stato di Verona, Compagnie d'arti e mestieri, Arte dei formaggeri, Processi, bb. I-XI; Registri, regg. 281-282. I verbali, ai quali si fa riferimento per i dati seguenti, sono: b. II, fasc. 32-34; b. III, fasc. 63, 69; b. IV, fasc. 75-77, 79, 84, 86, 90, 94-96, 98, 100-104, 107-109, 111-114, 116-117; b. V, fasc. 128; b. X, fasc. 206; b. XI, fasc. 239.

curiosa novellina raccolta da Arrigo Balladoro alla fine del XIX secolo²⁰, con protagonista uno dei *mati da Sago* (Assago):

Quando 'l magnava el salame, el meteva sempre via i grani de pèar che 'l ghe trovava dentro. Un so amigo, un giorno el ghe dimanda:

– Ma cossa ghe fe-tu de sti grani?

– I semeno, parché nassa d'i altri salami.

Una volta confezionato, questo salame perde tra il 25 e il 30% del peso; da Pasqua in poi era poi uso conservarlo immergendolo in olio o comunque mantenendolo in un ambiente fresco. La presenza di aria o una cattiva legatura può determinare una cattiva conservazione, con irrancidimento – *garanzo* – anche solo in una parte del salame.

Il salame così descritto dagli statuti dell'Arte dei formaggeri è probabilmente quello che altrove è indicato come *ordinario*, destinato prevalentemente a essere cotto, e nel cui impasto rientravano originariamente anche altre componenti, evidentemente semplificatesi nel corso del tempo. Secondo un registro delle spese del monastero di Santo Spirito, nel 1639, per confezionare questi salami da conservarsi tutto l'anno le monache si procurarono, oltre a quattro mezzene di maiale per un peso di 300 libbre (1 quintale e mezzo), 1 minale di sale (38 l: evidentemente questo acquistato anche per altri usi), 6 oncie di pepe spezzato (poco più di 160 g), 2 oncie di cannella «da pistar fina» (poco più di 50 g), 1 oncia di chiodi di garofano (27 g) e un'impresicata quantità di vino.

L'abbondanza di spezie nell'impasto dei salumi in genere è confermata anche da altre fonti archivistiche, come i registri di spesa di famiglia. Tra questi si può segnalare, per la ricchezza di dettagli, quello del marchese Gabriele Dionisi, che nel 1752 elenca per la confezione di insaccati confezionati nella sua villa di Ca' del Lago, a Cerea, anche pepe e «Un poco garofalo e cannella pesti»²¹.

Che questi fossero effettivamente componenti usuali è riscontrabile nella ricetta dei *salami tirolesi uso Verona*, riportati in dettaglio tra i salumi da consumarsi cotti nel *Manuale del macellaio e pizzicagnolo* di Giuseppe Lancia (1892)²², dove evidentemente si tratta di un "reliitto" di una più antica ricetta che si è conservata in un ambito esterno a quello in cui era nata e si era fatta conoscere e dove invece aveva conosciuto una significativa evoluzione, ma

²⁰ BALLADORO, *Folklore veronese. Novelline*, p. 128.

²¹ Il documento è nel reg. 821 del fondo Dionisi-Piomarta all'Archivio di Stato di Verona, cc. 52-53. È stato segnalato da CHIAPPA, *La confezione dei salami*, pp. 13-15 e da MARCHI, *Salumi e salumieri*, pp. 71-73.

²² LANCIA, *Manuale del macellaio e pizzicagnolo*, p. 420.

soprattutto era stato sopravanzato da altri insaccati. Innanzitutto, si specifica come nell'impasto di questi salami entri una forte componente grassa e di carni meno pregiate, dal momento che si indica vada usata

Tutta la carne che non si usi nella confezione dei salami veronesi all'aglio da mangiarsi crudi. In questi salami il sugo d'aglio viene sostituito per ogni 10 chil. d'impasto, da mezzo litro di vino rosso, che si fa preventivamente bollire unitamente a 40 grammi di chiodetti di garofano, a mezza noce moscata, e a due foglie di lauro, e si fa passare per un setaccio. Questa miscela, raffreddata che sia, si mescola per bene all'impasto. [...]

Si usano molto in Germania. Si cuociono facilmente, mettendo nella pentola brodo e vino in quantità eguale. Se però questi salami sono molto stagionati, occorre, per ottenere una buona cottura in breve tempo, tenerli in un bagno di acqua tiepida da 18 a 24 ore.

L'uso del vino assieme a chiodi di garofano e altre spezie era comunque prassi usuale, in particolare per i salami «da cuocersi ad uso di famiglia cosiddetti alla casalinga», come annota sempre lo stesso *Manuale del pizzicagnolo*²³. Quanto alla prassi di preparare salami destinati alla cottura, una conferma per il Veronese ci viene dalla monografia del prefetto Sormani Moretti, che nei primissimi anni del XX secolo per l'alimentazione dei contadini dell'area di pianura indica come «alla domenica riservano la minestra di pasta o di risetta al lardo con fagioli ed il salame cotto»²⁴, così come rilevava qualche decennio prima anche l'Inchiesta agraria, che per quest'area registra come il contadino «alla festa si fa sempre minestra di riso o pasta con fagioli conditi con lardo, e mangia qualche pezzo di salame cotto, che serve allora per cena»²⁵.

Altri salumi

Nelle note di spesa sopra riportate, si trovano illustrate anche le componenti di altri insaccati, che troviamo indicati sistematicamente nei verbali degli esami di ammissione all'Arte e che gli aspiranti dovevano dimostrare di conoscere²⁶:

bondole, realizzate con tutti i tipi di carne, eccetto *molami* e parti sanguinolente, a cui si aggiungeva sale, pepe e altre spezie, tra cui si riscontra la cannella;

²³ LANCIA, *Manuale del macellaio e pizzicagnolo*, p. 404.

²⁴ SORMANI MORETTI, *La provincia di Verona*, II, p. 78.

²⁵ *Monografia agraria della provincia di Verona*, pp. 213-214.

²⁶ Per gli esami di ammissione all'Arte si vedano le indicazioni archivistiche di nota 19.

mortadelle, realizzate soprattutto in parallelo alla confezione dei salami, per impiegare le parti più grasse del maiale che allora avanzavano – anche se l’uso di carni magre sembra essere anche qui apprezzato –, cioè con metà *molami* o grasso di schiena e metà carne magra, e condite sempre con sale e pepe;

cremonese, realizzata con sottogola e pancetta a cui si aggiungeva sempre sale, pepe e altre spezie, vin santo, talvolta del sangue ma soprattutto del formaggio lodigiano (l’antecedente di quello oggi noto come parmigiano);

luganeghe, pure confezionate con sottogola e pancetta, ma aromatizzate solo con sale, cannella e *acqua rosata*;

teste investide, a base di carne spolpata dal cranio condita con sale e altre droghe;

prosciutti, per la cui salagione si impiegavano 10 libbre di sale su 100 di peso;

pancette, conservate con sale;

lardo e la *sonza*, pure conservati dopo averli salati.

Forse perché confezionata con carni miste (maiale e manzo), non rientrano in questi esami per l’ingresso nell’Arte domande sulla composizione delle *cervellate*, insaccati diffusi genericamente in area lombarda, che nei registri di spesa del notaio veronese Giulio Folognino nel 1656 risultano confezionati unendo 37 kg di carne di maiale, 11 di manzo, 7,1 kg di sale, 350 g di pepe e 83 g di chiodi di garofano, cannella e altre spezie. Di un gusto per l’abbondanza di spezie, legato a una cucina “medievale” che viene superata nel corso del XVIII secolo, è, nello stesso registro, l’elenco dei prodotti utilizzati per preparare delle mortadelle, che assomigliano più a quelle che dall’Arte dei formaggiai sono indicate come *bondole*: allo stesso impasto di carne delle *cervellate*, si uniscono qui pinoli, latte, uva passa e miele²⁷.

Ancora la nota spese dei marchesi Dionisi a Ca’ Del Lago ci illustra nel dettaglio la composizione di una serie di insaccati, oltre ai salami già visti²⁸:

Adì 18 dicembre 1752

Speso in quest’anno a far li saladi di due porcelli

Canella fina in polver oncie due a Legnago

Lire 2

Garofolo in polver oncie due

Lire 1

Canella in canna oncie una

Lire 1

Garofolo in broche oncie una

Lire 2

Canela di oncie una ½

Lire 2

²⁷ TAGLIAFERRI, *Consumi e tenore di vita*, p. 66.

²⁸ Il documento è nel reg. 821 del fondo Dionisi-Piomarta all’Archivio di Stato di Verona, cc. 52-53. È stato segnalato da CHIAPPA, *La confezione dei salami*, pp. 13-15 e da MARCHI, *Salumi e salumieri*, pp. 71-73.

Macis	Lire 0.10
Pever una lira e mezza	Lire 3
Pignoli una lira	Lire 0.16
Uva passa lire due	Lire 0.10
Mostarda per li brigaldi lire due	Lire 1.8
Spago	Lire 0.18
Budelli da salado con manghe lire 9	Lire 14.18
Budelli da mortadelle libbre 31	Lire 2.5
In 60 libbre di carne di vacca a soldi 5 per mortadelle	Lire 15
Sale per i lardi, pancette e persutto	Lire 1.4
Totale	Lire 48.9

Saladi

Carne magra lire grosse n. 64
 Grasso libre grosse n. 15
 Totale lire grosse n. 79 sono pesi 5 meno una lira
 Pever oncie sottili n. 7
 Sale oncie grosse n. 38
 Un poco garofalo e canella pesti
 Si sono fatti saladi di otto oncie grosse circa l'uno n. 86

Codeghini

Carne magra lire grosse n. 17
 Codeghe lire grosse n. 10.6
 Grasso libre grosse n. 4.6
 Garofalo pesto oncie una
 Totale lire grosse n. 32
 Canella pesta once una e mezza
 Pever un'oncia sottile
 Sale una libbra grossa
 Macis soldi 10
 Si sono fatti codeghini di [...] oncie circa l'uno n. 45

Bondole

Due teste di porco tagliate in pezzetti
 Carna da salado a proporzione col suo grasso dentro, ch'è di quella sopra notata
 in lire 79
 Si sono fatte bondole n. 10

Mortadelle

Carne di vacca lire grosse n. 34
 Grasso di porco lire grosse n. 13 1/2
 Sale due libbre e mezza sottili
 Totale lire grosse n. 47, 6 sono pesi 3 meno mezza lira
 Si sono fatti spaghi n. 46 con trusoli n. [...]
 Più altre mortadelle fatte delle pelli delle suddette spaghi n. [...] trusoli n. [...].

Sanguinose

Con la carne sanguinosa di due porcelli e lire [...] di carne di vacca con li interiori di due porcelli, oncie due aromi, spaghi n. 46 di trusoli n. [...].

Una ricetta per la cremonese è poi riportata in un coevo registro di famiglia veronese²⁹:

Recipe carne di goletta e malferso nella parte sanguinosa, e vuol essere la carne più grassa che magra spessa in modo che sia come lardo.
 In ogni disdoto lire di carne viva vi va l'infrascritta robba:
 Pevere in polvere onze una
 Canella in polvere onze una
 Polvere di garofali meno di mez'onza
 Sale conforme la dose delli saladi
 Formaggio piasentin del buono onze doe in circa
 Di tutto se ne fa compositione mescolate con vino di Spagna o moscato
 Muschio grazie due al più, stemprato in acqua rosa con meza scudella circa di sangue, il tutto mescolato in un cattino davanti al fuoco, che riceva calore, e così mischiando si gettano le speciarie a poco alla volta, e si va mescolando come si fa il levato del pane.
 Si mettono nelli budelli de' boldoni, e si fanno mortadelle esquisite.

L'archivio dell'Ufficio di Sanità, incaricato di vigilare sulla qualità delle merci messe in commercio, conserva diversi verbali relativi a sequestri e perizie su salumi avvenuti nella seconda metà del XVIII secolo, da cui si possono ricavare indicazioni sulla loro confezione. Per la maggior parte questi verbali riguardano mortadelle, probabilmente di più delicata conservazione, anche perché che vi risultano impiegate prevalentemente carni morbide e grasse, talvolta miste a vaccine o con l'inserzione di frattaglie: «di robba grassa e carne sanguinosa in parte come di carne adattata a simi genere di mortadella, cioè carne inferiore»; «fabricate con poca diligienza scoprendo eser per altro il suo composto di corradele, carne sanguinosa, grassi e anco delli nervi»; «mal fabricatte, e di carne tanto porcina come di vacca, tutte d'inferior qualità cioè di carne morbide, lasse che non avevan alcuna sussistenza e per tal difetto restate mole e non conligatte ma insussitenti, per qual difetto à preso anche del odore» e così via, diversamente dai pochi casi riguardanti salami, per i quali eventualmente entra in gioco l'eccessivo tempo di conservazione, che non doveva raggiungere i due

²⁹ Il documento è nel processo 195 del fondo Pompei Bertolini all'Archivio di Stato di Verona, cc. 52-53. È segnalato da MARCHI, *Salumi e salumieri*, p. 74.

anni, quando si possono riscontrano difetti tali, dovuti a irrancidimento, da non permetterne la vendita³⁰.

Il salame “dall’aglio” di Verona

Sicuramente più pregiata a Verona era invece una specifica tipologia di salame, contraddistinta e denominata dalla presenza dell’aglio. Secondo le risposte di chi aspirava a diventare membro dell’Arte dei formaggeri a Verona, questo era caratterizzato dall’uso di un impasto di carne prevalentemente magra: «della più magra», «dele spale», «carne bona magra», «di schena, persuti et spale», «la meglio che sia», «più fina», scelta comunque da «li più suttì» tra i maiali a disposizione.

La definizione di «più fina» per la carne impiegata può comunque riferirsi anche alle modalità di lavorazione: da parte di qualche esaminando, infatti, si specifica che l’impasto di questi salami è «più pesto» rispetto a quello dei salami ordinari, ovvero sminuzzato molto più finemente.

Oltre al sale e al pepe, similmente al salame ordinario, componente caratteristica è il sugo d’aglio. Il calo fisiologico di peso di questi salami nella stagionatura è indicato dal 30 al 40%, rispetto al 25-30% di quello ordinario, proprio in ragione della minore percentuale di grasso.

Comunque, oltre all’aglio, l’altra caratteristica identificativa di questi salami, come già sottolineato, è il fatto che la carne magra veniva finemente sminuzzata, come ci ricorda l’*Enciclopedia Italiana e dizionario della conversazione* (1850): «I salami più stimati nelle nostre provincie sono quelli di Verona, la cui carne è tritata assai minutamente e condita con droghe»³¹. Il *Manuale del macellaio e pizzicagnolo* (1892) ci fornisce una ricetta completa, dove questa specificità è ben evidenziata³²:

I salami crudi di Verona all’aglio si confezionano colla stessa quantità di carne e di grasso che si adoperano per fabbricare i nostri salami fini. Sopra 10 chil. di carne, si porranno 8 chil. di carne scelta e chil. 2 di lardo o di guancia, priva della

³⁰ Archivio di Stato di Verona, Ufficio di Sanità, bb. 98-99; le citazioni sono in carte non numerate, alle date 1779 agosto 14; 1777 giugno 7; 1773 giugno 11.

³¹ *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione*, vol. IX/1, p. 1100, s.v. *Salame*.

³² LANCIA, *Manuale del macellaio e pizzicagnolo*, p. 429. La grana fine è confermata da altre fonti coeve; si veda per esempio la voce *Salame* dell’*Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione* (1850): «I salami più stimati nelle nostre provincie sono quelli di Verona, la cui carne è tritata assai minutamente e condita con droghe» (vol. IX/1, p. 1100).

cotenna e del grasso fusibile. Il tutto verrà tritato minutissimamente, in modo da ridurlo alla grossezza della testa di un ago. All'impasto di aggiungeranno grammi 390 di sale, grammi 30 di pepe rotto e pepe polverizzato 15 grammi, grammi 10 di salnitro, una noce moscata, succo d'aglio in quantità sufficiente da rendere sensibile il sapore all'aglio, e mezzo litro circa di ottimo vino.

L'impasto a grana sottile, legato anche alla composizione con poco grasso, è comunque indicato come caratteristica specifica, tanto da sollevare, verso la fine del XIX secolo, alcuni dubbi sulla bontà di questi salami, probabilmente in relazione a evoluzioni del gusto sul mercato post-unitario o sulla spinta di quanto formulato da teorici di chimica degli alimenti. Le relazioni dei giurati italiani all'esposizione universale di Vienna del 1873 riportano così come «i salami all'aglio del Veronese non fecero troppa buona prova all'Esposizione; probabilmente perché le carni vi sono soverchiamente sminuzzate, circostanza che contribuisce alla più sollecita deteriorazione delle sostanze animali»³³. Una marginalizzazione della pratica tradizionale, che però doveva riscontrare delle resistenze, come forse si può scorgere anche in un appunto relativo all'Esposizione nazionale di Torino del 1884, quando si notò che «mancavano, per imperdonabile noncuranza, i salami dall'aglio di Verona»³⁴.

Evidentemente questo cambio di rotta nel gusto suggerito al mercato nazionale – o da questo imposto – porta in questi decenni all'abbandono di una delle caratteristiche specifiche del salame veronese all'aglio, che probabilmente va di pari passo con l'affermazione delle più adipose razze inglesi di maiali o dell'incrocio di queste con quelle tradizionalmente impiegate, caratterizzate da un peso decisamente inferiore e da una minore percentuale di lardo.

La conservazione delle caratteristiche “originarie” del salame all'aglio di Verona avviene a questo punto in un'area marginale alla sua produzione, ovvero in Trentino, area peraltro allora non ancora annessa all'Italia e da cui evidentemente questo salame “tradizionale” veniva esportato nel nord Europa con maggiore facilità. Al carattere conservativo di quest'area marginale alla produzione si deve come, ancora nel 1932, la rivista del Touring Club d'Italia riporti la tradizione trentina nella produzione del salame all'aglio di Verona, di cui ci fornisce una precisa descrizione³⁵:

³³ *Relazioni dei giurati italiani*, v, p. 167.

³⁴ ARCOZZI-MASINO, *L'agricoltura alla esposizione nazionale*, p. 50. A margine si annota come «Fecero eccezione, unici espositori in questa classe, i signori Bardolini di San Bonifacio».

³⁵ «Le Vie d'Italia e dell'America Latina. Rivista mensile del Touring Club Italiano», 1932, p. 436.

Ma in fatto di salumi il Trentino si vanta di essere stato all'avanguardia della migliore produzione italiana e quindi anche dell'Europa. Il famoso "salame di Verona" dalla carne tritata minutissima, dal colorito rosso tenero, dalla corteccia liscia che par di seta, dal lieve profumo d'aglio, è una secolare specialità trentina.

L'impasto magro e sottile di questo salame può poi forse essere riconosciuto anche nelle modalità con cui i migliori gastrofili pretendevano fosse tagliato, cioè a fette molto sottili. Un primo spunto può essere colto in una lettera di Giambattista Roberti di Bassano scritta da questa cittadina nel 1777³⁶, riferendo di un «cavaliere milanese» cultore di cucina:

A lui studiosissimo di ogni artificio della cucina e della dispensa fu detto un giorno, che i suoi ufficiali non sapevano tagliare il salame veronese colla perfezione di alcuni bottegai di Verona: e chi lo turbò con questo scrupolo, entrò in certe osservazioni ingegnosissime di fisica, e di geometria sulla temperatura, e sull'affilamento delle coltella, e sulla natura della curva che dovevano ricevere le fette obbligatoriamente per esprimere ad un tempo e conservare il succo grassistico e salso; onde quel lucullo della Lombardia mandò un lacchè sino all'Adige per farle tagliare col comando di ritornare volando a tempo del pranzo. E così se il principe Eugenio mandava i corrieri a Vienna colla nuova, per cagion d'esempio, che al Tibisco un grande esercito nemico era tagliato a pezzi, a questo signore venivano i corrieri colla nuova, che un lungo salame unico era stato tagliato a fette a Verona.

Un ulteriore indizio, seppure più genericamente rivolto ai salami di Verona, si può nella stessa direzione riscontrare in un passo del diario dell'oste Valentino Alberti per il 2 aprile 1813³⁷:

Giorno della terminazione dei codeghini da cuocere nella mia osteria, che la gente era debotto stufata de codeghini. Se diseva: sempre codeghini e mai salado. Adesso si trovan più contenti anche li avventori. Ma bisogna però, quando se tajano le fette, regolarse e doperar quel cortel che taja le fette sottile, perché la Valentina, per via del salado, la l'ha fatto un pochetto larga, cioè la taja le fete grosse, per paura de far sangue e de rovinarse; e la dise che costando st'anno el salado de più, bisogna regolarse per non perder.

Per quanto la preoccupazione sia qui quella di non rimetterci nel cambio di pie-tanza, appare evidente come al salame crudo di Verona siano riservati specifici

³⁶ ROBERTI, *Ad un professore di belle lettere in Friuli*, pp. 222-223.

³⁷ *Il diario dell'oste*, p. 138.

coltelli, atti appunto a tagliare fette sottili che ben si addicono a un salume a impasto fine.

Si può peraltro riscontrare come l'impasto a grana fine sia stato considerato peculiare del salame "veronese" – all'aglio o senza – per lungo tempo, quando questa caratteristica è stata sopravanzata da quell'impasto più grossolano e soprattutto con maggiore componente grassa con cui è attualmente prodotto. Ancora negli anni Sessanta del secolo scorso, in un intervento sulla composizione del salame di Verona apparso nel 1961 nella rivista «Zootecnia Veterinaria e Agricoltura» dell'Istituto di ispezione degli alimenti di origine animale dell'Università di Parma, basandosi sull'analisi di dieci campioni in commercio, viene comunque rilevato come la metà di questi presenti la caratteristica grana fine mentre gli altri cinque siano caratterizzati da un impasto più grossolano. Ma, ancor più significativo per le qualità organolettiche, prosegue la relazione, «Il maggior contenuto in lipidi ed il relativo minore contenuto in umidità dei salami veronesi con impasto grossolano rendono tali insaccati, da un punto di vista gastronomico ed alimentare, meno accetti e gustosi di quelli con impasto a grana fine, anche se il contenuto in protidi dei primi sia inferiore, rispetto ai secondi, solo dello 1,64%»³⁸.

Il riconoscimento della "veronesità"

La specificità di un salame veronese con aglio ("dall'aglio" secondo le dizioni più antiche) risulta, soprattutto nel corso del XVIII secolo, ampiamente attestata. Il riconoscimento di questo salame come "veronese" comporta comunque necessariamente una visuale esterna³⁹, perché le fonti locali lo identificano semmai esclusivamente per la presenza dell'aglio, non certo per una denominazione che non avrebbe avuto alcun senso utilizzare all'interno della stessa città. Così nella *Salameide* del ferrarese Antonio Frizzi, poemetto giocoso stampato a Venezia nel 1772 e 1803, si annota:

Verona allegra, letterata e bella
Che 'l suo salame d'aglio tiene in prezzo
E lo sostiene il meglio a piedi, e in sella.

³⁸ SCARDUELLI, *Sulla composizione del salame veronese*, p. 370.

³⁹ Su questo meccanismo di riconoscimento esterno, che porta appunto all'identificazione di una ricetta con una città, si rimanda a CAPATTI-MONTANARI, *La cucina italiana*.

Ed è d'altronde sempre salame «dall'aglio» che nel 1790 il poligrafo e agronomo Carlo Amoretti chiede al nobile Benedetto Del Bene di inviargli a Milano per il grand-maître del conte d'Artois, poiché «si pretende qui che Verona sia il paese d'Italia ove si fa il migliore salame»⁴⁰.

Molti richiami al salame “dall'aglio” si riscontrano pure nella corrispondenza tra il medico chirurgo veronese Antonio Manzoni (1746-1819) e il suo professore all'Università di Padova Leopoldo Caldani (1725-1813), al quale invia regolarmente questi salumi realizzati da un suo *casolino* di fiducia e a cui comunica anche come fosse sua prassi mangiare meloni in abbondanza «i quali non mi fanno male allo stomaco, anzi gli digerisco assai bene, perché uso la prudente pratica di mangiarli col salame dall'aglio»⁴¹.

Nel corso dell'Ottocento, le attestazioni, soprattutto “forestiere”, sono concordi nell'attribuire a Verona la specificità di questo salame. Un divertimento teatrale in musica recitato a Brescia nel 1817 identifica alcune città italiane attraverso l'abbinamento con alcuni prodotti, e Verona appunto col salame⁴²:

L'altro ieri ho ricevuti
dei salami da Verona
le Mostarde da Cremona
e da Zara il Ratafià.

L'identificazione di Verona attraverso il salame torna anche in una commedia di Pietro del Torre, *L'impresario in scompiglio*, dove uno dei protagonisti, monsignor Bombè, esordisce con un'elencazione di prodotti considerati rappresentativi di una città o di una nazione⁴³:

Nulla dirò poi, delle pelli finissime avute in Moscovia, dei bijoux a Parigi, dei regali a Dublino, delle tele in Olanda, dei pezzi duri in Spagna, dei cervellati a Milano, e dei gran salami in Verona, che si poteva caricare un bastimento.

Questa elencazione suscita la reazione del suo interlocutore, don Spillone, che si concentra però esclusivamente sui salami, evidentemente oggetto di maggiore interesse:

⁴⁰ BRUGNOLI, *Magna e tasi!*, p. 42.

⁴¹ Biblioteca Nazionale Braidense, Autografi, Aut. B XII.1.1-90. L'abbinamento è un retaggio della medicina ippocratica, basata sulla compensazione delle diverse nature degli alimenti, in questo caso uno di natura “fredda” (il melone) e una “calda” (il salame).

⁴² *Il bureau teatrale*, p. 27.

⁴³ *L'impresario in scompiglio*, atto I, scena VII, p. 17.

Un bastimento di salami! Muse, che di salami prive siete, sì venite da costei che darvene saprà quanti vorrete.

Allo stesso modo il comico ferrarese Filippo Conti nelle sue *Rime piacevoli* (1839) rappresenta una simile identificazione⁴⁴:

Vanta pur Verona amena
il salame prelibato.

Così come, sempre a livello popolare a segno di un'effettiva notorietà diffusa a tutti i livelli, nel giornale umoristico «Sior Tonin Bonagrazia» del 24 agosto 1868 si ritrova ancora simile concetto identitario, che unisce in questo caso gnocchi e salami con l'aglio:

Sangue de Diana, desmentegarse de Verona de sta portentosa tera dei gnochi e dei salami co l'aio.

La notorietà estera è riconosciuta anche da un manuale per turisti francesi (1838), dove sono officiati i «longs et célèbres saucissons à l'ail (salame dall'aglio)»⁴⁵, così come Giovanni Battista Carta nel *Dizionario geografico universale* (1843) specifica come questo salume sia «cotanto accetto a' ghiottoni»⁴⁶. La fama estera del salame all'aglio veronese è poi riconosciuta anche nella stessa città: viene definito «di qualche celebrità» dal conte Ignazio Bevilacqua Lazise (1825)⁴⁷; così come lo dice «ricercato assai» Carlo Belviglieri nella *Storia di Verona* (1860)⁴⁸.

La diffusione internazionale del salame all'aglio di Verona è riportata ancora alla fine del secolo per l'Esposizione di Parigi del 1879, dove si ricorda come «Celebri soprattutto sono anche fuori d'Italia i salami all'aglio di Verona»⁴⁹. Di nuovo, l'Inchiesta agraria post-unitaria ne rileva il peso economico proprio nell'esportazione: «Aggiungiamo un cenno sopra questa industria che viene praticata sopra una scala molto rilevante, sia pel consumo locale, sia per l'esportazione all'estero ove i salami detti appunto di Verona godono di buona fama», confezionati «con l'aglio o senza» e proprio per sostenere «l'esportazione dei

⁴⁴ CONTI, *Rime piacevoli*, p. 51.

⁴⁵ VALERY, *L'Italie confortable*, p. 44.

⁴⁶ CARTA, *Dizionario geografico universale*, p. 704.

⁴⁷ BEVILACQUA LAZISE, *Saggio d'una statistica della città di Verona*, p. 71.

⁴⁸ BELVIGLIERI, *Storia di Verona*, p. 641. Sui brani citati in corrispondenza alle precedenti note si veda BRUGNOLI, *Verona illustrata a tavola*, pp. 142-144 e BRUGNOLI, *Magna e tasi!*, pp. 41-44.

⁴⁹ *L'esposizione di Parigi del 1878*, p. 735.

celebri salami di Verona» si deve ricorrere a una significativa importazione di suini «dalle Romagne e dal Modenese»⁵⁰.

Ma la distinzione di “veronese” può tornare anche per gli stessi cittadini, qualora si trovino lontani da casa. In questo senso si può leggere uno dei tanti resoconti dei missionari scaligeri giunti in Africa sulla scia di Daniele Comboni, quando nel descrivere l’operazione di abbattimento di un albero indigeno in Sudan non si trova di meglio che paragonarne il legno al colore di questo salame⁵¹:

Ci provammo poi con l’ accetta a tagliare... a tagliare... ma non fummo capaci di trovar legno; essendo corteccia fino nell’interno, e del colore di un salame Veronese coll’aglio.

Se i rapidi cenni sopra riportati illustrano inequivocabilmente sia la fama di questo salame sia la sua identificazione con Verona, altri riscontri si possono trovare anche allargandosi a una dimensione europea, dove evidentemente nello stesso torno di tempo – ma forse anche con maggiore tenuta fino al XX secolo – si era allargato il prestigio e la considerazione in cui era tenuto.

Oltre al romanzo *Amerika* di Kafka da cui si è partiti, un primo spunto si ritrova, per esempio, nella descrizione dello studio in cui compone Ludvig van Beethoven fatta da Ignaz von Seyfred, direttore d’orchestra suo contemporaneo. Qui trovano posto, assieme alle carte da musica, anche alcuni generi di conforto: «Sul davanzale della finestra del formaggio stracchino e, a lato, dei pezzi del pregiato salame di Verona»⁵².

Da Verona al Tirolo: la veronesità abbandonata

Se per il modello contemporaneo di produzione e distribuzione la provenienza effettiva è elemento costituente della specificità di un alimento, sancito anche da precise normative e regolato da appositi disciplinari, l’indicazione geografica nel passato serviva soprattutto per indicare una tipologia di merce in sé, non necessariamente la provenienza effettiva dalla località di produzione, dove però se ne erano evidentemente definite e riconosciute le caratteristiche.

Pur essendo legato originariamente a Verona, il salame denominato da questa città, in ragione evidentemente del suo successo commerciale, risulta così in

⁵⁰ *Monografia agraria della provincia di Verona*, pp. 184 e 168.

⁵¹ «Annali dell’Associazione del Buon Pastore», 12 (1874), p. 30.

⁵² «Between the windows a respectable laib stracchino, ad latus the valuable wreck of a real Veronese salami»: NOHL, *Beethoven depicted by his contemporary*, p. 56.

seguito prodotto anche altrove, soprattutto lungo la val d'Adige fino a Rovereto e Trento: qui si dovevano riscontrare alcune condizioni, soprattutto nelle caratteristiche delle carni impiegate, simili a quelle di Verona. A partire dalla fine del XVIII e lungo tutto il XIX secolo abbiamo così riscontro di una produzione trentina di salami "veronesi", in quantità anche significative. Il *Mentore perfetto dei negozianti* (1797)⁵³ riporta come

Il commercio di Salami in Roveredo è precario; ciò nondimeno è importante. Que' Negozianti si portano nella Romagna a provvedere i Majali, e quindi si fanno i Salami, che riescono di tutta perfezione, e che vengono spediti per gli Stati Austriaci, per l'Impero, per Strasburgo, Amburgo ecc., e colà vengono poi venduti per Salami di Verona.

L'inchiesta etnografica condotta da Francesco Lomelli alla metà del XIX secolo fornisce un'ulteriore indicazione in questo senso, sottolineando come la stessa Verona ne facesse importazione⁵⁴:

Trento fabbrica pure una quantità straordinaria di salami squisitissimi che spedisce in molte città d'Europa, ma segnatamente a Verona e a Vienna dove si vendono per salami veronesi: perché non dir Trentini? Il trafficante non conosce che l'interesse.

Di maggiore dettaglio è una nota, pressoché coeva, apparsa sul «Foglio Commerciale» di Milano nel 1846 sulla fabbricazione di salami in Rovereto⁵⁵:

Prima dell'anno 1750 era per Verona un ramo di commercio esclusivo la fabbricazione di salami coll'aglio, i quali venivano spediti per tutta Italia e per la Germania sotto il nome di salami dall'aglio veronesi. Dopo il 1750, qualche pizzicagnolo di questa città provossi ad imitare questa fabbricazione, ed i tentativi così ben riuscirono, che ben presto tutti i nostri pizzicagnoli seguirono l'esempio dato dai primi, così che tale fabbricazione prese in breve un'impostazione commerciale. Al presente dessa è comune a tutto il circolo, ma in nessun'altra parte di esso la fabbricazione dei salami con aglio è tanto estesa quanto in Rovereto. La produzione annuale di tutto il circolo, non tenendo conto che della sola merce che espatria, può essere calcolata in libbre 100.000 di Vienna, le quali rappresentano un valore di circa L. 50.000.

In altri tempi, specialmente quando la coltivazione del pomo di terra non era fra noi conosciuta, e quando conosciuta non era molto generalizzata la fabbricazione

⁵³ *Il Mentore perfetto dei negozianti*, v, p. 88.

⁵⁴ *Tradizioni popolari e dialetti nel Trentino*, p. 62.

⁵⁵ «Foglio Commerciale», a. VII, n. 10 (4 febbraio 1846).

dei salami non era così operosa come al presente e per essa venivano introdotti i necessari maiali dal regno d'Ungheria e dalla Romagna. Ma da qualche anno ad essa bastano, i maiali, che vengono nudriti, dopo l'introduzione del prezioso tubercolo suddetto, nel territorio del circolo, i quali per di più sono migliori assai di quelli della Romagna, la cui qualità di molto peggiorò negli ultimi tempi, forse perché a loro manca ora l'ottimo nutrimento, che più in addietro avevano. Poiché le carni dei nostri porci indigeni sono perfette e perfetti riescono quindi i salami con essa fabbricati, non è quindi da meravigliare se la quantità di essi, indicata più sopra ed ogni anno prodotta, trova facile spaccio. I nostri salami, sempre sotto l'antico nome di salami veronesi, vengono smerciati, per la maggior parte, nelle parti settentrionali della monarchia stessa, ma molti sono esportati fino nella Sassonia, nella Prussia.

La provenienza trentina di questi salami, insieme alla segnalazione della similitudine con un salame ungherese – evidentemente si tratta di qualcosa di simile a quanto oggigiorno noto con questo nome, appunto caratterizzato da un impasto a grana fine e carne prevalentemente magra –, risulta anche agli stessi importatori d'oltralpe, come evidenzia una relazione della Camera di Commercio e Industria dell'Arciducato d'Austria (1857)⁵⁶:

Per quanto riguarda la produzione di insaccati di carne, finora in Austria sono stati considerati sul piano commerciale solo il cosiddetto salame veronese e il salame ungherese, che gli fa concorrenza; alcuni tipi di insaccati prodotti a Milano e dintorni sono poco conosciuti oltre la loro provincia. La sede della produzione dei salumi veronesi è Trento il territorio circostante, che è anche quello che fornisce il maggior commercio di questo articolo, lasciando ben poco ad alcune case di Bolzano, Rovereto e Verona.

Sebbene la qualificazione attraverso un luogo, in particolare una città, come si diceva, tradizionalmente segnalasse le caratteristiche di un prodotto agricolo o alimentare o le modalità di preparazione di una pietanza, non tanto la sua effettiva provenienza⁵⁷, appare evidente come a questa altezza si cominci a considerare “abusiva” l'appropriazione di quella che appare invece una “denominazione di origine”, come appare chiaramente in un saggio statistico curato dal

⁵⁶ «Was die Fabrikation der Fleischwürste anbelangt, so macht sich bisher in Desterreich bloß die sogenannte Veroneser Salami und die mit ihr concurrirende ungarische Salami als Handelsartikel geltend; einige in und um Mailand erzeugte Wurstgattungen sind wenig über ihre Provinz hinaus bekannt. Der Hauptsitz der Erzeugung der Veroneser Salami ist Trient und dessen Umgegend, welcher Plaß auch den meisten Handel mit diesem Artikel vermittelt, und darin nur sehr wenig einigen Häusern in Boßen, Rovereto und Verona übrig läßt». *Bericht der Handels- und Gewerbekammer für das Erzherzogthum Oesterreich*, p. 66.

⁵⁷ Su questo si veda in particolare CAPATTI-MONTANARI, *La cucina italiana*.

Consorzio agrario di Rovereto nel 1870, relativamente proprio alla produzione di salami “veronesi” da parte di produttori trentini⁵⁸:

È già da qualche tempo che i nostri valligiani traggono lucroso profitto dall'allevamento de' porci, e le carni porcine preparate nel Trentino non solo godono credito nel paese, ma ben anche nella Venezia, nell'Illirico ed in Germania ove sovente si spacciano abusivamente sotto il titolo di salame veronese.

Il dettaglio di questo spostamento verso il Trentino viene rimarcato nel rapporto generale sulla esposizione agricola, industriale e di animali promossa dall'Accademia di Agricoltura Commercio ed Arti di Verone nel 1868⁵⁹:

Un visitatore che avesse conosciuto come in Verona sia una specialità la produzione dei Salami che hanno tanta rinomanza nell'Italia alta e fuori, non sarebbe rimasto soddisfatto dalla nostra Esposizione, essendosi riscontrato scarso il numero dei concorrenti come quello dei prodotti esposti, e il Giurì stesso rimase deluso in modo da non essersi potuto formare un'idea di questa industria veronese, che, a volerla giudicare dagli elementi di questa Esposizione, rimane seconda a quella dei Trentini per la quantità delle cose esposte, come per la qualità loro; e nell'esame dei singoli saggi venne dato di riscontrare alcune qualità di salame buone, ma non di tale squisitezza che eguagli la fama di cui gode Verona per tale prodotto e che eguaglia quella di Bologna per la mortadella, e di Modena per lo zampone.

Anche dalle informazioni assunte durante l'esame ebbesi a riscontrare che molte fabbriche rinomate di questo prodotto appartengono al Trentino, e che si smercia all'estero col nome di Salato di Verona, usurpazione innocente, che vediamo ripetuta pel formaggio lodigiano, che s'invia all'estero col nome di parmigiano, e pel mistrà di Brescia che realmente è l'anesone triduo di Orzinovi, e simili.

La concorrenza di questa produzione, evidentemente legata anche a una scelta di razze di suini particolarmente adatte o forse al mantenimento di quelle tradizionali, altrove sostituite da incroci con quelle inglesi, come pare di intendere nel riferimento al peggioramento di quelle di Romagna, si fece sentire sulla produzione originale nella città scaligera. L'inchiesta industriale del Regno d'Italia condotta dopo l'Unità segnala infatti⁶⁰:

⁵⁸ *Saggio di statistica agraria del Trentino*, p. 59. Lo stesso concetto è ribadito da Giovanni Prato nel 1872, riferendo dell'allevamento di maiali «dei quali viene ingrassato un gran numero in Trentino a motivo dell'esteso commercio che qui si fa colla Germania di salami (che a Vienna, a Dresda e a Berlino vengono venduti col titolo di salami di Verona»: PRATO, *Sullo stato di coltura del Trentino*, p. 12.

⁵⁹ *Rapporto generale sulla esposizione agricola*, p. 130.

⁶⁰ *Atti del comitato dell'inchiesta industriale*, p. 1.

La provincia di Verona faceva altra volta una rilevante esportazione dei suoi rinomati *salami all'aglio*, ma dacché si fabbricarono consimili prodotti nel Trentino e altrove, smerciandoli per *Veronesi*, l'importazione è di molto diminuita.

Questa produzione trentina trova una significativa continuità nel tempo, giungendo ai primi decenni del XX secolo: anzi, proprio qui sembrano conservarsi i caratteri "originari" di questo salume, mentre a Verona, anche sulla spinta di questa concorrenza e col mutare delle condizioni di base – dalle razze di maiali che si diffondono a fine Ottocento all'ulteriore concorrenza che i norcini veronesi si trovano ad affrontare sul nuovo mercato nazionale – dovette trasformarsi in un prodotto diverso, pur mantenendo il profumo d'aglio. Così una nota della rivista del Touring Club, del 1932, già ricordata in precedenza⁶¹:

Ma in fatto di salumi il Trentino si vanta di essere stato all'avanguardia della migliore produzione italiana e quindi anche dell'Europa. Il famoso "salame di Verona" dalla carne tritata minutissima, dal colorito rosa tenero, dalla corteccia liscia che par di seta, dal lieve profumo d'aglio, è una secolare specialità trentina.

La "falsificazione" dei salami veronesi doveva comunque aver suscitato alcune perplessità già alla metà del XIX secolo, se nel 1849 un giornale umoristico, «Il Costituzionale», parodiava tutto questo riferendolo a Parigi⁶²:

I parigini, che godono fama europea nell'arte di fare salsicce, hanno scoperto il segreto di contraffare i salami di Verona, e sono arrivati a superarli a segno, dallo scorso giugno in qua, che i migliori salami, i salami veri, non si chiamano più salami di Verona, ma salami di Parigi.

Relitti del salame di Verona nella tradizione gastronomica locale

La caratteristica del salame veronese all'aglio era dunque rappresentata, oltretutto dal suo aroma e dalla scelta di carni magre, anche dal minuto sminuzzamento a cui questa era sottoposta. Una traccia di questa tecnica, che evidentemente era propria della norcineria locale, poteva probabilmente ritrovarsi nei primi esperimenti di un qualche successo portati avanti per far accettare le carni equine furono infatti quelli di trasformarla, mescolata con altra bovina o suina,

⁶¹ «Le Vie d'Italia e dell'America Latina. Rivista mensile del Touring Club Italiano», 1932, p. 436.

⁶² «Il Costituzionale. Giornale Umoristico», 9 (19 luglio 1849).

in salami caratterizzati appunto da un impasto finemente sminuzzato per camuffarne la natura, come informa il medico veronese Alessandro Magni⁶³:

In quella città e provincia [= Verona] riescì vano ogni sforzo per estirpare il pregiudizio che fa ritenere meno buone le carni cavalline. Ad onta di ciò se ne fa un discreto uso, come in Tirolo, mista a carne porcina, per fabricar salami che costituisce “un bel guadagno pei salumieri”.

Suggestiva potrebbe essere l'ipotesi che un salame di questo tipo, aromatizzato tradizionalmente con vino e aromi e poi cotto in pentola, com'era prassi per il “salame ordinario”, potesse trasformarsi in un piatto assai simile all'attuale *pastissada*. Più verosimilmente, in ogni caso, queste prassi contribuirono comunque a sdoganare ufficialmente l'uso di carni equine nell'alimentazione locale, culturalmente accettata solo in tempi molto recenti⁶⁴.

Un ulteriore relitto della salumeria tradizionale veronese, questa volta legato all'uso delle spezie che caratterizzava l'antico salame “ordinario”, si può invece identificare in quell'aggiunta di cannella che nella pianura veronese si è soliti mettere nel risotto al *tastasàl*, ovvero con un condimento a base di impasto per salami di carne di maiale. Si tratta, con ogni evidenza, del mantenimento di un profumo che gli attuali salami hanno invece da lungo tempo abbandonato.

Conclusioni

L'*Atlante dei Prodotti agroalimentari del Veneto*, edito dalla Regione del Veneto nel 2006⁶⁵ e aggiornato on line nel 2014⁶⁶, indica come il salame di Verona debba essere realizzato con carne suina (spalla, pancetta e gola), aglio e concia composta da sale, pepe e conservanti a norma di legge, di forma cilindrica, con un diametro variabile tra 6 e 8 cm, lunghezza dai 20 ai 30 cm e peso del prodotto finito sui 600-700 grammi⁶⁷. Un salame all'aglio, insomma, in cui la tipicità locale, non riuscendo evidentemente a risultare da quella che è una comune composizione, viene altresì individuata «nei processi di asciugatura e stagionatura

⁶³ DALL'ACQUA, *Sull'uso alimentare delle carni cavalline*, p. 125.

⁶⁴ Sul consumo di carni equine – o meglio: sul rifiuto di consumare carni equine – e la nascita del mito della *pastissada* veronese si rimanda a BRUGNOLI, *Tradizioni culinarie e tardo medievalesimi*.

⁶⁵ *Atlante dei prodotti agroalimentari tradizionali del Veneto* (2006).

⁶⁶ *Atlante dei prodotti agroalimentari tradizionali del Veneto* (2014).

⁶⁷ *Ivi*, p. 104, scheda *Salame di Verona*.

caratteristici, perché il territorio veronese è localizzato alla confluenza tra il microclima mite e umido del lago e l'aria asciutta proveniente dai monti». Anche questa caratteristica risulta alquanto generica e oltretutto difficilmente può essere attribuita a tutto il territorio veronese: dalla Lessinia, dove nei decenni dello sviluppo economico si sono diffusi allevamenti intensivi di suini, alla Bassa, che rientra *tout court* nel clima della pianura padana.

Appare più che evidente la distanza tra quanto oggi viene indicato come “caratteristico” e lo spessore storico che si è potuto illustrare anche nel caso di un semplice e in fondo altrimenti generico prodotto, quale può essere un salame, inteso solitamente come semplice modalità di conservazione della carne suina e quindi largamente diffuso, ma che a Verona trova per alcuni secoli, come abbiamo visto, una declinazione che ne ha determinato una notorietà internazionale. Il meccanismo è peraltro comune agli odierni schemi di definizione delle peculiarità eno-gastronomiche di un territorio, tanto vantate quanto approssimativamente – nella migliore delle ipotesi – ricercate e approfondite. Le ragioni che stanno alla base di quella che potrebbe apparire come un'ingiustificata ignoranza sono invece probabilmente da ricercare in una generale discrasia, evidentemente insanabile, tra la realtà storica e la necessità di giustificare e avvalorare comunque il presente attraverso una narrazione ritenuta utile al commercio, a scapito anche di quanto potrebbe essere altrimenti riproposto o valorizzato⁶⁸. In questo senso, il salame di Verona, pur essendo solo un esempio dei meccanismi che si nascondono dietro le invenzioni del cosiddetto marketing gastronomico⁶⁹, può aiutarci a svelare quanto accade nel più ampio e pervasivo campo d'azione del marketing territoriale, dove la narrazione può essere funzionale anche a giustificare pesanti trasformazioni del paesaggio⁷⁰.

⁶⁸ Sicuramente significativa, ma appunto costituisce un'intelligente eccezione, è la riproposta, da parte del salumificio Pavoncelli di Pescantina, con la linea di salumi Opificio 1899 – ma non proseguita dall'attuale proprietà –, di un salame di Verona all'aglio che rispecchiava le caratteristiche indicate dalle fonti: carni magre, macinate finemente e condite con sale e pepe, con e senza aglio.

⁶⁹ In generale si veda GRANDI, *Denominazione di origine inventata*.

⁷⁰ Si veda, per esempio, il caso della Valpolicella, con l'inserimento nel registro dei paesaggi storici del Ministero delle Politiche agricole (ora dell'Agricoltura e Sovranità alimentare) delle «Coltine terrazzate della Valpolicella». Attraverso la proiezione in un passato non definito – l'analisi della permanenza si limita al confronto tra foto aeree degli anni Cinquanta e il 2018, senza alcun utilizzo di altre fonti storiche, quali i catasti, probabilmente perché avrebbero restituito una diversa immagine – si conclude affermando una presupposta prevalenza di terrazzamenti destinati alla coltivazione della vite; da un iniziale riferimento a una coltura promiscua, si passa infatti nelle conclusioni a una prevalenza della viticoltura (che è appunto il motore dell'iniziativa), eventualmente affiancata da soli olivi e ciliegi («coltivazioni di olivo e ciliegio affianco della vite») <<https://www.reterurale.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/23096>> (2024.03.30).

Bibliografia

- ARCOZZI-MASINO L., *L'agricoltura alla esposizione nazionale in Torino 1884*, Torino 1884
- Atlante dei prodotti tradizionali agroalimentari del Veneto*, Venezia 2006
- Atlante dei prodotti tradizionali agroalimentari del Veneto*, testi a cura di P. Antoniazzi, Legnaro 2014 <<https://www.venetoagricoltura.org/2014/07/editoria/atlane-dei-prodotti-agroalimen-tari-tradizionali-del-veneto/>> (2024.03.30)
- Atti del comitato dell'inchiesta industriale. Riassunto delle deposizioni orali e scritte, Categoria 4.82. Carni*, Firenze 1874
- BALLADORO A., *Folklore veronese. Novelline*, Verona-Padova 1900
- BELVIGLIERI C., *Storia di Verona e sua provincia*, s.l. 1860 [rist. an. Brescia 1974]
- Bericht der Handels- und Gewerbekammer für das Erzherzogthum Oesterreich unter der Enns an das K.K. Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten über den Handel, die Industrie und die Verkehrsverhältnisse des Kammerbezirkes in den Jahren 1854, 1855 und 1856*, Wien 1857
- BEVILACQUA LAZISE I., *Saggio d'una statistica della città di Verona*, Venezia 1825
- BRUGNOLI A., *Magna e tasi! Paralipomeni a una storia di Verona in cucina*, Verona 2015
- BRUGNOLI A., *Verona illustrata a tavola. Agricoltura, alimentazione e cucina in una città e nel suo territorio*, Verona 2018
- Il bureau teatrale. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro grande di Brescia la primavera dell'anno 1817*, Brescia 1817
- CAPATTI A. – MONTANARI M., *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Roma-Bari 1999
- CARTA G.B., *Dizionario geografico universale*, Torino 1844
- CHIAPPA B., *La confezione dei salami in un documento del '700*, in *Comune di Isola della Scala. 23^a Fiera del riso 6-9 ottobre 1989*, s.n.t., pp. 13-15
- CHILESE V., *I mestieri e la città. Le corporazioni veronesi tra xv e xviii secolo*, Milano 2012
- CHILESE V., *“Una delle più antiche arti di questa città”: la corporazione dei formaggeri a Verona in età moderna*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronesi. II*, Verona 2017, pp. 126-172
- CONTI F., *Rime piacevoli*, II ed. corretta ed ampliata, Padova 1839
- DALL'ACQUA F., *Sull'uso alimentare delle carni cavalline*, Milano 1869
- Il diario dell'oste. La raccolta storico cronologica di Valentino Alberti (Verona 1796-1834)*, a cura di M. Zangarini, Verona 1997
- Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione*, Venezia 1838-1853
- L'esposizione di Parigi del 1878 illustrata*, Milano 1879
- GRANDI A., *Denominazione di origine inventata. Le bugie del marketing sui prodotti tipici italiani*, Milano 2018
- L'impresario in scompiglio. Commedia in quattro atti in prosa di Pietro del Torre di Cividale del Friuli*, «Giornale Teatrale ossia Scelta di Teatro Inedito Italiano Tedesco e Francese», LXXXII (15 maggio 1825), pp. 17-65
- Inventari altomedievali di terre, coloni e redditi*, a cura di A. Castagnetti, M. Luzzati, G. Pasquali e A. Vasina, Roma 1979 [Fonti per la storia d'Italia, 104]
- KAFKA, F., *Amerika*, Frankfurt am Mein 1976 [Franz Kafka gesammelte Werke, herausgegeben von Max Brod] [I ed. München 1927]
- LANCIA G., *Manuale del macellaio e pizzicagnolo*, Torino 1892
- MARCHI G.P., *Forme e metamorfosi letterarie del maiale*, in *Metamorfosi del suino*, a cura di L. Bonuzzi, Verona 1998, pp. 51-84
- MARCHI G.P., *Salumi e salumieri nel Veronese. Appunti storici*, in *Soppressa asparagi ed oltre*, a cura di L. Bonuzzi, Verona 2002, pp. 67-80

- Il mentore perfetto dei negozianti, ovvero guida sicura de' medesimi, ed istruzioni per rendere ad essi più agevoli, e meno incerte le loro speculazioni. Trattato utilissimo*, v, Trieste, presso Wage, Ileis e comp. 1797
- Metamorfosi del suino*, a cura di L. Bonuzzi, Verona 1998
- Monografia agraria della provincia di Verona. Risposte della prefettura di Verona al questionario della giunta per l'inchiesta agraria*, Roma 1882
- MONTANARI M., *Alimentazione e cultura nel medioevo*, Roma-Bari 1989
- NOHL L., *Beethoven depicted by his contemporary*, London 1880
- PEREZ G.B., *Osservazioni agrarie sulla provincia di Verona per l'anno 1879*, «Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Arti e Commercio di Verona», LVIII (1881), 1, pp. 73-318
- PEREZ G.B., *Osservazioni agrarie sulla provincia di Verona per l'anno 1880*, «Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Arti e Commercio di Verona», s. III, LIX (1882), 1, pp. 3-298
- Porci e porcari nel medioevo. Paesaggio, economia, alimentazione*, a cura di M. Baruzzi e M. Montanari, Bologna 1981
- PRATO G., *Sullo stato di coltura del Trentino*, «Atti dell'Accademia Olimpica», III (1873), pp. 5-82
- Rapporto generale sulla esposizione agricola, industriale e di animali promossa dalla Accademia di Agricoltura Commercio ed Arti e compiuta in Verona nel 1868*, «Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Arti e Commercio di Verona», XLVII (1871)
- Relazioni dei giurati italiani sulla esposizione universale di Vienna del 1873*, v, Milano 1873
- ROBERTI G.B., *Ad un professore di belle lettere in Friuli*, in *Opere dell'abate Giambattista Roberti di Bassano*, nuova edizione, xv, Venezia 1831, pp. 219-241
- Saggio di statistica agraria del Trentino dell'anno 1870*, per cura del Consorzio agrario di Trento e della Società agraria di Rovereto, Trento 1871
- La salameide. Poemetto giocoso con le note*, Venezia, appresso Guglielmo Zerletti 1772
- La salameide poemetto giocoso con le note del dottor Antonio Frizzi ferrarese*, in Venezia, nella stamperia Graziosi a Sant'Apollinare 1803
- SCARDUELLI E., *Sulla composizione del salame veronese*, «Zootecnia Veterinaria e Agricoltura», II (1961), 6, pp. 367-370
- Soppressa asparagi ed oltre*, a cura di L. Bonuzzi, Verona 2002
- SORMANI MORETTI L., *La provincia di Verona. Monografia statistica, economica, amministrativa*, Verona 1904
- Statuta mag.cae civitatis Veronae summa cum diligentia recognita, & innumerabilibus prope mendis expurgata*, Veronae, excudebat Hieronymus Discipulus 1588
- Gli statuti di Verona del 1327*, a cura di S.A. Bianchi e R. Granuzzo, Roma 1992
- TAGLIAFERRI A., *Consumi e tenore di vita di una famiglia borghese del '600*, Milano 1968
- TONINI C., *Osservazioni agrarie dell'anno 1872*, «Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Arti e Commercio di Verona», L (1873), 1, pp. 45-225
- TONINI C., *Osservazioni agrarie dell'anno 1873*, «Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Arti e Commercio di Verona», L (1874), 2, pp. 205-294
- TONINI C., *Osservazioni agrarie dell'anno 1874*, «Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Arti e Commercio di Verona», LIV (1876), 1, pp. 36-117
- TONINI C., *Osservazioni agrarie dell'anno 1875*, «Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Arti e Commercio di Verona», LIV, (1876), 1, pp. 119-216
- TONINI C., *Osservazioni agrarie dell'anno 1879*, «Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Arti e Commercio di Verona», LVIII (1881), 1, pp. 73-318
- Tradizioni popolari e dialetti nel Trentino. L'inchiesta post-napoleonica di Francesco Lomelli (1835-1856)*, a cura di U. Raffaelli, Trento 1986
- VALERY A., *L'Italie confortable. Manuel du touriste*, Paris et Leipzig 1840
- ZAMBONI P., *Osservazioni agrarie 1907-1908-1909*, «Atti e Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Scienze Lettere Arti e Commercio di Verona», LXXXV (1910), pp. 111-182

Un'Arte «nuovamente istituita»: i biavaroli a Verona tra XVII e XVIII secolo

VALERIA CHILESE

Nata in pieno XVII secolo a Verona, l'arte dei biavaroli fatica a ritagliarsi un proprio spazio autonomo di manovra. Se da un lato, infatti, il governo cittadino appoggia la nascita di nuove corporazioni – caldeggiata, a metà XVIII secolo dagli anziani delle Arti – dall'altra le organizzazioni già esistenti guardano con sospetto alla possibile erosione di una serie di prerogative e vantaggi sino a questo momento loro riservate. È il caso, in particolare, di *pistori* (fornai) e *molinari* (mugnai), corporazioni che fino a questo momento avevano gestito in esclusiva la vendita di legumi e cereali, affidata ora – almeno in parte – alla nuova corporazione. Attraverso suppliche, processi, richieste di precisazioni, la nuova arte prova con fatica a definire il proprio ambito, in un contesto urbano – quello che segue alla terribile pestilenza degli anni Trenta del XVII secolo – in fase di ridefinizione e riorganizzazione.

A «newly established» Art: biavaroli in Verona between the 17th and 18th Centuries

Born in the middle of the 17th Century, the Art of the *biavaroli* (grain sellers) struggled to carve out its own autonomous room for maneuver. If, on the one hand, the city government supported the creation of new guilds – advocated in the mid-18th Century by the Elders of the Arts – on the other hand, the already existing organizations look with suspicion at the possible erosion of a series of prerogatives and advantages until this moment, reserved for them. This was the case, particularly with *pistori* (bakers) and *molinari* (millers), guilds that had hitherto exclusively managed the sale of pulses and cereals, which was now entrusted – at least in part – to the new guild. Through pleas, lawsuits, and requests for clarifications, the new Art struggled to define its sphere in an urban context – the one following the terrible plague of the 1630s – through a phase of redefinition and reorganization.

Il 26 febbraio 1637 il Consiglio dei XII e L di Verona viene chiamato a prendere una decisione in relazione a una supplica presentata dalla costituenda Arte dei biavaroli¹: l'Arte, che si definisce come «novamente istituita con l'esempio

Sigle: AAC = Antico Archivio del Comune; AEP = Antichi Estimi Provisori; ASVr = Archivio di Stato di Verona; CdA = Compagnie d'Arte; CdM = Casa dei Mercanti.



dell'altre Arti di questa Città», chiede infatti l'approvazione di una serie di «regole, dall'osservanza delle quali spera la sua preservazione et aumento»².

Fin dalle prime "battute" della documentazione in nostro possesso, appare evidente che la neonata corporazione presenta alcuni aspetti che la differenziano rispetto ad altre realtà scaligere. Un primo elemento riguarda senza dubbio la data di nascita: siamo infatti in pieno Seicento, all'indomani della pestilenza che aveva colpito con durezza anche Verona³. Una nascita tardiva, dunque, in una fase estremamente delicata per la vita della città e per il mantenimento dell'ordine pubblico, in particolare relativamente all'approvvigionamento di cibo⁴. Non si tratta certo di una coincidenza: è evidente che, in questo particolare contesto, le corporazioni vengono ancora considerate dalla classe dirigente locale come elementi positivi, in grado di favorire quella «riorganizzazione delle economie cittadine che, mirando a riposizionarle entro circuiti di mercato più circoscritti, o se non altro votati a un interscambio più selettivo, tendeva a ridisegnarne il tessuto produttivo e dei servizi e chiamava per questo a una rinnovata azione strategica anche la realtà corporativa»⁵.

La peculiarità della situazione emerge poi a più riprese tra le righe dello statuto sottoposto ad approvazione: molte delle norme che dovranno regolarne la vita si soffermano infatti su tematiche di natura economica, ribadendo in particolare il desiderio di evitare l'accumularsi di debiti⁶.

1 Anche a Genova l'Arte dei biavaroli si era costituita in epoca piuttosto tarda: i *farinotti* risultano infatti operanti a partire dal 1577 (MASSA, *Annona e corporazioni*, p. 391); al contrario, a Milano essi sono presenti fin dalla fine del Trecento (PARZIALE, *Corporazioni e mercato*, p. 206).

2 ASVr, CdM, reg. 6: *Statuti dell'Arte dei biavaroli* (1637 febbraio 26).

3 A questa nascita ne seguiranno altre: nel 1656, infatti, gli Anziani delle Arti e il Vicario della Casa dei Mercanti sosterranno la necessità di costituire alcune nuove corporazioni di mestiere, per rendere più completo il quadro delle Arti già operative a Verona (ASVr, CdA, Speciali, reg. 1, cc. 40-42).

4 Non si tratta di un caso isolato: anche a Bologna e a Milano il Seicento registra casi di interventi importanti nel settore dell'annona (GUENZI, *Un mercato regolato*, pp. 371-372; GUENZI, *La tutela del consumatore*, pp. 733-756; DE LUCA, *Mercanti imprenditori*, p. 94).

5 MOIOLI, *I risultati di un'indagine*, p. 23. Come evidenzia lo studioso, il trend riguarda l'intera Penisola: gli incrementi – nello specifico – non derivano tanto dal frazionamento di strutture preesistenti quanto piuttosto dalla nascita di nuovi organismi (*ivi*, p. 22). Interessante in tal senso il caso lucchese studiato da GIULI, *L'abbondanza e la quiete*, in particolare alle pp. 593-595.

6 Mentre, infatti, gli statuti più antichi si concentravano in particolare sulle competenze attribuite ai singoli mestieri e si preoccupavano di definire con chiarezza le strutture gerarchiche al loro interno, con il passare del tempo l'attività normativa era andata soffermandosi in misura crescente sulla precisa definizione dei limiti entro i quali gli iscritti avrebbero potuto agire e sulla necessità di individuare responsabili capaci, in grado di gestire con oculatezza l'economia delle Arti (sul tema: CHILESE, *I mestieri*, pp. 55-66; GUENZI, *Un mercato regolato*, p. 24).

In effetti, l'esistenza dei biavaroli si presenta fin da subito come problematica: legata alla vendita di legumi e cereali – prodotti dunque di notevole rilevanza, che attiravano l'attenzione di numerosi altri soggetti, appartenenti a corporazioni diverse –, l'Arte si troverà continuamente nella necessità di difendere i propri privilegi da attacchi ripetuti, posti in essere soprattutto da pistori e molinari. Una conflittualità, questa, che è per così dire scritta nel DNA dell'Arte, al cui interno troviamo una notevole percentuale di individui già iscritti ad altre fraglie.

Si tratta, insomma, di una corporazione che fatica a imporsi nel panorama urbano preesistente; una corporazione che, nello stesso tempo, riveste un ruolo rilevante nell'economia cittadina, curando il rifornimento di prodotti essenziali per l'alimentazione.

La costituzione seicentesca e le prime revisioni

La supplica presentata dai biavaroli nel febbraio del 1637 contiene una nutrita serie di “articoli” destinati a regolamentare la vita della nuova corporazione. Redatte in accordo con il vicario e i consoli della Casa dei Mercanti, le norme in questione iniziano con il fornire una serie di indicazioni di natura devozionale⁷:

Primo: che non principiandosi bene se non dal Cielo né potendosi molto promettersi Arte alcuna della conservazione et aumento di sé medesima se non è degnamente et devotamente raccomandata alla particolar protezione di qualche glorioso santo, sia perciò stabilito che nel dì 13 di giugno, che sarà la festività del miracoloso Sant'Antonio da Padova per solennizzare l'ingresso dell'Arte e felicitare il progresso sotto gli auspici di così gran protettore, debba esser celebrata a spese dell'Arte una messa solenne al suo sacro altare in San Fermo.

Dopo aver deciso la creazione di un gonfalone raffigurante il santo e la Vergine, lo statuto dell'Arte passa a occuparsi delle cariche istituzionali, che avrebbero dovuto essere rinnovate ogni anno, con uno «scrutinio libero con bussoli e ballote», alla presenza del vicario e dei consoli della Casa dei Mercanti. La

⁷ Come indicato da diversi autori, nel corso degli anni l'attenzione nei confronti della pratica devozionale da parte delle corporazioni di mestiere era andata “affievolendosi”: nel corso del Seicento si nota un incremento delle indicazioni relative alle spese di “rappresentanza” e manutenzione dei luoghi di culto (banchi, altari, gonfaloni), mentre tendono a divenire secondari gli obblighi di assistenza ai confratelli infermi o alle famiglie dei defunti che avevano caratterizzato gli statuti più antichi (sul tema si veda NUBOLA, *Confraternite e associazioni*, in particolare alle pp. 312-313).

“Banca” (cioè la dirigenza dell’Arte) sarebbe dunque stata costituita da un massaro, un gastaldo, un sindaco e quattro ragionieri: terminato l’incarico ognuno di essi avrebbe dovuto osservare una vacanza di tre anni. Agli eletti viene fatto divieto di rifiutare l’incarico per il quale si era stati designati⁸.

Una particolare attenzione veniva poi riservata al tema delle spese che la Banca avrebbe potuto sostenere: si tratta di un capitolo non sempre contemplato negli statuti più antichi, di origine medievale, ma che evidentemente i biavaro e il vicario della Casa dei Mercanti avevano reputato utile inserire⁹. Ecco dunque che per «fare spese extra ordinarie o tratar alcun negozio» i dirigenti sarebbero stati obbligati a «far chiamar l’Arte, né abbino loro autorità di far da sé stessi novità alcuna che derogasse o in minima parte alterasse quanto viene stabilito nei capitoli dell’Arte»¹⁰.

Il capitolo che maggiormente sembra attrarre l’attenzione del Consiglio è però il sesto, la cui approvazione viene vincolata all’introduzione di una variazione di una certa importanza. Mentre infatti il testo originale vincola la possibilità di «vender o far vender» in città o nei sobborghi merci di pertinenza dell’Arte all’accettazione e descrizione nella stessa, «con le condizioni e contribuzioni stabilite», la norma approvata precisa che

per esser biavaro basti esser descritto nell’Arte, né abbia obbligo da esser accettato dalle due parti della Banca né in altro modo, e sia e s’intendi levata l’ultima clausola in questo proposito di detto capitolo al quale però sia aggiunto che ogni uno a suo piacere possa farsi descrivere nell’Arte mentre sia persona onorata e di buona condizione salva in tal caso la cognizione al Magnifico signor Vicario che sarà pro tempore.

L’evidente desiderio di facilitare l’ingresso all’Arte determinerà l’intervento del Consiglio anche in relazione al capitolo successivo (VII). Il tema, in questo

8 Fatti salvi casi di grave e reale impedimento, per coloro che non avessero accettato l’incarico era prevista una pena pecuniaria di 10 lire «applicare la metà alla Casa de’ Mercanti e l’Arte metà all’Arte suddetta» (capitolo III). L’attenzione a questo genere di problema è quasi una costante delle redazioni statutarie tra Sei e Settecento: molti degli statuti insistono infatti sulla necessità che i massari fossero persone preparate, in grado di svolgere al meglio i compiti loro attribuiti. La gravosità degli stessi poteva essere in parte ripagata dall’esenzione da dadie e gravezze durante il periodo dell’incarico e dall’eventuale corresponsione di uno stipendio (CHILESE, *I mestieri*, pp. 63-64).

9 Si tratta di un’attenzione destinata a crescere nel corso del Settecento, quando diverse corporazioni inseriranno norme per indicare il tetto massimo di spesa annuale e richiederanno ai massari rendicontazioni sempre più precise delle spese sostenute (CHILESE, *I mestieri*, p. 64).

10 Nel 1777 tale rendicontazione verrà resa obbligatoria per tutte le corporazioni dai rettori di Verona (ASVr, CdA, Pistori, fasc. 116 (1777 marzo 17)).

caso, è quello relativo al pagamento della quota d'ingresso. La redazione originale distingue in primo luogo tra coloro che si iscrivono solamente all'Arte dei biavaroli e quelli che appartengono ad altre corporazioni¹¹; in secondo luogo tra coloro che si iscrivono al momento della fondazione dell'Arte e coloro che subentreranno in un secondo momento. La tariffazione prevede il pagamento rispettivamente di 6 o 25 lire nel primo caso; di 18 o 40 lire nel secondo. L'intervento del Consiglio tende a semplificare e a rendere più agevole l'ingresso nell'Arte, riconoscendo una sola tariffa: 6 lire per chi appartenga soltanto a questa corporazione, 12 per gli altri.

Entrambe le proposte non rappresentano certo un *unicum* nel panorama veronese complessivo. Diverse altre corporazioni, infatti, tra XVI e XVII secolo si troveranno a difendere il loro desiderio di controllare e regolamentare l'accesso all'Arte contro l'opposta posizione del Consiglio. Come sottolinea infatti Paola Lanaro, il periodo in questione è caratterizzato da una progressiva "chiusura" delle Arti, che si sentono minacciate da pratiche di lavoro non regolate¹²: molte sono le richieste di revisione degli statuti medievali, non sempre accolte dai rappresentanti del Consiglio o dal gruppo dirigente veneziano, generalmente interessato – al contrario – a favorire una certa facilità relativamente agli ingressi, almeno per alcune delle compagnie d'Arte reputate di maggiore importanza¹³.

Dopo aver imposto l'obbligo a tutti gli iscritti di vendere pasta¹⁴, legumi e grani «di buona e sufficiente qualità», i capitoli passano a trattare un altro elemento assai delicato, cioè quello relativo all'imposizione delle gravezze. In questo caso l'intento dei proponenti è quello di evitare l'insorgere di liti interne ma anche l'accumularsi di debiti:

Per tanto, acciocché non succeda simil disordine nell'Arte suddetta dei biavaroli et ognuno contribuisca alle spese con la debita misura, a proporzione delle forze e negozio che di tempo in tempo averà, sia preso e stabilito che tutti li biavaroli et cadauno di essi debbi di mese in mese dar la notte al massar dell'Arte dei grani di

¹¹ L'appartenenza a più di una corporazione, sebbene spesso malvista dagli appartenenti ad alcune Arti, non rappresentava tuttavia un elemento eccezionale (si veda GHEZI FABBRI, *Presenza e ruolo*, p. 147).

¹² LANARO, *Gli statuti delle arti*, p. 338. Esempi relativi alla realtà veronese in CHILESE, *I mestieri*, pp. 60-63.

¹³ Sul tema del rapporto tra Arti e potere locale, in particolare nella Terraferma veneta, si veda anche FRIGO, *Continuità, innovazioni e riforme*, pp. 191-192. Sull'aumentato controllo da parte degli Stati nei confronti delle corporazioni di mestiere: MERLO, *Le corporazioni*, pp. 34-35.

¹⁴ Come vedremo meglio in seguito, i biavaroli fabbricavano e vendevano alcuni tipi di pasta, in particolare paste all'uovo e soprattutto *bigoli*. Sui bigoli si rimanda a BRUGNOLI, «*Famosa fan Verona i bigoli*».

ogni sorte che comprenderà nella giusta e vera quantità, in pena di lire venticinque e perdita della roba non notificata.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una norma generalmente non prevista dagli statuti medievali, evidentemente introdotta in considerazione delle continue liti sorte all'interno delle altre corporazioni cittadine¹⁵.

In generale, in effetti, la differenza tra questo statuto e quelli pubblicati da Luigi Simeoni¹⁶ e risalenti al XIV secolo risulta abbastanza evidente: mentre infatti nelle raccolte più antiche veniva riservata una notevole attenzione alla definizione delle singole lavorazioni spettanti alle Arti, alle modalità di designazione delle singole cariche e alle norme che dovevano regolare i rapporti tra confratelli – per limitare, per esempio, lo scambio di offese, la sottrazione di clienti o di lavoratori e così via –, in questo caso tali tematiche vengono ignorate o trattate in modo marginale. Il solo capitolo ottavo, in effetti, ne fa cenno, ordinando ai confratelli di vendere legumi e paste – lasagne, pappardelle e altri formati di pasta – «di buona e sufficiente qualità».

L'attenzione dei redattori sembra gravitare piuttosto su una serie di aspetti legati alla visibilità dell'Arte – non a caso i primi due capitoli riguardano la designazione del santo, l'indicazione dell'altare e la descrizione dello stendardo¹⁷ – e, soprattutto, su tematiche di natura prettamente economica. Di qui la preoccupazione di limitare le possibilità di spesa da parte del massaro, definire le quote d'ingresso – tentativo che abbiamo visto fallire –, indicare le modalità di ripartizione delle singole tassazioni¹⁸.

Ancora in materia economica interviene il dodicesimo capitolo che, in considerazione delle gravi spese sostenute per la fondazione della nuova Arte, chiede alla Città di concedere alla corporazione

esenzione per dieci anni da tutte le gravezze alle quali soccombono, o in quel tempo per qual si sia causa soccomber potessero le Arti di questa città acciocché in questo mentre, stabilita con sicuri fondamenti, l'Arte di biavaroli possi con

¹⁵ Sul tema, cfr. il caso dei pellicciai e dei pistori in CHILESE, *I mestieri*, p. 64

¹⁶ SIMEONI, *Gli antichi statuti*.

¹⁷ Accanto a essi, ricordiamo anche il capitolo decimo, che obbliga tutti gli iscritti a partecipare al funerale dei confratelli defunti, e l'undicesimo che impone l'obbligo di partecipare alla processione del Corpus Domini recando una candela.

¹⁸ Il tema verrà ripreso e meglio definito in seguito, nel 1682, quando a seguito di una supplica dell'Arte, il vicario della Domus Mercatorum attribuisce al massaro e alla Banca dell'Arte il compito di ripartire volta per volta tutti i carichi delle varie tasse, compresa quella del Mercà Biave, chiamando però, per realizzare tale suddivisione, 4 persone dell'Arte scelte dagli stessi appartenenti al gruppo dirigenziale: ASVr, CdM, reg. 6 (1682 ottobre 25).

maggior fervore senza la desolazione di sé medesima tutta impiegarsi in servizio di sua Serenità e di questa Magnifica Città.

Anche in questo caso, l'accettazione del Consiglio è vincolata a una variazione da inserire nel testo, con la quale si riducono a otto gli anni di esenzione

da quelle contribuzioni solite a farsi dalle Arti di questa città nelle occorrenze di passaggio de principi o di altri personaggi grandi, restando però cadaun descritto nell'Arte obbligato in particolare alle pubbliche gravezze per rata dell'estimo al quale sarà allibrato, et per parte della magnifica Città sia supplicato il Serenissimo Principe ad esentar detta Arte per lo spazio di anni otto da ogni imposizione che per qualche urgenza il Serenissimo imponesse alle altre Arti di questa Città.

Ciò che manca, nel testo preso in esame, è soprattutto la normazione del ruolo dei garzoni e l'eventuale indicazione di una gerarchia interna all'Arte, che aveva caratterizzato la gran parte degli statuti redatti in epoca precedente¹⁹. L'Arte dei biavaroli, appare infatti prevalentemente attenta a regolare la gestione economica della corporazione stessa: in effetti, come sottolinea Angelo Moioli, tra Cinque e Seicento la pressione normativa sul garzonato era andata generalmente affievolendosi, non tanto «per l'affermarsi di un indirizzo discrezionale e arbitrario, quanto invece semplicemente perchè la definizione contrattuale privata tra le parti, che in precedenza era coesistita con la regolazione statutaria del rapporto tra apprendista e maestro, stava prendendo ora il sopravvento»²⁰. D'altro canto – come vedremo meglio più avanti – la corporazione dei biavaroli comprendeva diverse persone provenienti da altri gruppi corporati e veniva in tal modo a rappresentare una realtà “ibrida”, che per sopravvivere aveva bisogno di concentrarsi più sulle modalità di commercializzazione dei prodotti a essa riservati che sulle caratteristiche dei singoli componenti.

L'indicazione dei prodotti di pertinenza degli iscritti all'Arte è relegata nella parte finale dello statuto, dove gli stessi sono suddivisi in due gruppi, distinguendo tra quelli di esclusiva pertinenza dei biavaroli, e quelli che potevano essere commercializzati anche da altre corporazioni:

¹⁹ Si veda LANARO, *Gli statuti delle Arti*, pag. 338; CHILESE, *I mestieri*, pp. 60-61.

²⁰ MOIOLI, *I risultati*, pp. 24-25. Sul tema in generale: GOTTARDI, *Le corporazioni premoderne*, pp. 15-18. In alcuni casi, anche in epoca avanzata le norme insistono sul tema del garzonato, generalmente nel tentativo di salvaguardare l'Arte relativamente all'arrivo di operatori “indesiderati” (come nel caso degli osti: CHILESE, *I mugnai*, pp. 42-44; altri esempi in CHILESE, *I mestieri*, pp. 59-61).

Vendibili solo dai biavaroli	Fasoli pizoli, lente, fave et ogni altra sorte de legumi così trattati come intieri; farine di formento, segala, granà, melega, formenton giallo e nero, formento da pasti, panizo, spelta, vena, soventro; bigoli, papparelle, lasagne, macaroni di Puglia et ogni altra sorte di simil paste
Vendibili anche da altre corporazioni	Orzo, scandella, riso

La base statutaria redatta nel 1637 sarà successivamente ritoccata in alcuni punti, soprattutto nel tentativo di limitare le uscite dell'Arte. A "farne le spese" sarà innanzitutto il massaro, assieme alle altre cariche della corporazione: nel 1661 si prende infatti in esame il problema del loro salario, che prevede la corresponsione di una torcia di cera di tre libbre e l'esenzione dal pagamento delle tasse imposte agli altri confratelli²¹. Alcuni anni dopo viene invece rivista la modalità di elezione dei ragionieri e degli altri componenti la Banca: al fine di ridurre le spese, infatti, l'Arte si riunirà solamente per eleggere il massaro e il gastaldo e a essi sarà poi derogato il compito di scegliere i loro collaboratori²².

Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca una parte approvata dall'Arte e ratificata dal vicario della Casa dei Mercanti nel 1681. Essa conferisce al massaro e alla Banca la possibilità di decidere spese straordinarie con una certa autonomia, senza l'obbligo di radunare tutti i confratelli. Anche in questo caso l'assunzione di tale decisione viene giustificata con la preoccupazione di ridurre il più possibile le spese: in realtà, i due provvedimenti appena ricordati finiscono per attribuire al gruppo dei dirigenti una notevole libertà di azione, relegando decisamente sullo sfondo tutti gli altri confratelli²³.

Un'altra importante serie di parti approvata dall'Arte e ratificata dall'autorità cittadina riguarda le modalità di iscrizione. Così, per esempio, la quota di iscrizione – che abbiamo visto essere stata mantenuta bassa da parte del Consiglio Civico – nel 1681 verrà portata a 9 lire veronesi, per coloro che non fossero figli d'Arte²⁴. Questi ultimi ancora nel 1750 pagheranno solamente 6 lire per

²¹ ASVr, CdM, reg. 6 (1661 giugno 1).

²² ASVr, CdM, reg. 6 (1675 agosto 29).

²³ Vicende analoghe, per quanto riguarda il continuo aumento e successiva riduzione dell'autonomia del massaro, sono state riscontrate relativamente alla corporazione dei pezzarolli e dei pistori (ASVr, CdA, Pezzarolli, reg. 2, carte varie; ASVr, Compagnie d'Arti, Pistori, fasc. 109, carte varie). Si veda anche CHILESE, *I mestieri*, p. 60.

²⁴ ASVr, CdA, reg.6 (1681 settembre 13).

l'ingresso²⁵, mentre alcuni anni dopo, nel 1770, una parte dell'Arte indicherà in 10 ducati la quota d'ingresso da corrispondersi da parte di tutti gli altri aspiranti confratelli²⁶.

Un ultimo "blocco" di interventi, risalenti alla seconda metà del Seicento, riguarda il problema delle misure da utilizzarsi per la vendita dei singoli prodotti. In questo caso, dunque, l'Arte interviene a legiferare su di un argomento del tutto ignorato al momento di preparare lo statuto.

Le norme in materia sono nel complesso semplici: esse prevedono l'obbligo di tenere in ogni bottega un *tamiso* bollato dall'ufficiale incaricato, da utilizzare per «tamisar le farine che vende buratate, né d'altro si possa valere». L'attrezzo dovrà essere utilizzato fino a che non si rompa e il sigillo imposto sopra di esso dovrà essere apposto in modo da interessare sia il legno che la tela. Con una particolare severità viene infine indicata la quantità di scarto reputata accettabile in relazione alla lavorazione della farina di mais²⁷:

che per mezza oncia che restasse di semolino, ovvero mezzano sopra il tamiso in lire quattro di farina di formenton giallo buratata, non possa alcun biavarolo esser inquisito, se non quando ne restasse sopra il tamiso maggior quantità delle predetta, nel qual caso sia castigato con pena di lire dieci per ogni volta.

La difesa dell'Arte: la doppia iscrizione e la lotta contro le Arti affini

La particolare modalità di iscrizione all'Arte, che in base agli statuti non contempla né l'obbligo di apprendistato, né la dimostrazione di precise abilità, deve essere messa in relazione con le caratteristiche dei componenti l'Arte in esame. In effetti, l'analisi di un dettagliato elenco di confratelli redatto nel 1701 risulta di notevole interesse in tal senso, evidenziando la natura decisamente "variegata" di questa corporazione²⁸. I 106 confratelli iscritti in quell'anno sono, infatti, in molti casi appartenenti anche ad altre Arti. In particolare, come mostra la tabella qui sotto, alla corporazione dei farinati avevano aderito:

Formaggiai	12
Merzari	1
Molinari	7

²⁵ ASVr, CdM, reg.6 (1750 aprile 25).

²⁶ ASVr, CdM, reg.6 (1770 luglio 9).

²⁷ ASVr, AAC, Processi, b. 167, n. 1899 (1676 luglio 27).

²⁸ ASVr, CdA, Biavaroli, reg. 4 (1701 ottobre 24).

Osti	1
Pistori	21
Scudellari	1
Sensali	1
Zoccolari	1
<i>Totale</i>	<i>45 (42,4% sugli iscritti totali)</i>

Si tratta, evidentemente, di un'anomalia rispetto a quanto verificato per le altre Arti alimentari veronesi, attente piuttosto a salvaguardare l'unicità dell'iscrizione.

In effetti, una tale concentrazione di doppie iscrizioni è del tutto particolare e certo rappresenta una delle caratteristiche di maggiore interesse di questo gruppo²⁹. La possibilità di vendere alcune varietà di legumi e cereali interessava anche altri commercianti e operatori (del settore alimentare e non solo): la costituzione dell'Arte dei biavaroli aveva dunque reso necessario, per coloro che probabilmente da tempo si dedicavano a tale commercio, una doppia iscrizione. D'altro canto, la possibilità di iscriversi con una certa facilità all'Arte diveniva una sorta di autodifesa, necessaria per la stessa: sfogliando il materiale relativo alla corporazione, in effetti, si incontrano molto spesso parti relative ad appartenenti ad altre Arti o a singole persone non iscritte, che vendono legumi in modo illegale³⁰. Il fatto di rendere facilmente accessibile la corporazione avrebbe dovuto "invogliare" tutti gli interessati a iscriversi, mettendo così l'Arte al riparo dal maggior numero possibile di problemi, che comunque permanevano.

In effetti, i numerosi proclami dei podestà o dei vicari della Casa dei Mercanti contro coloro che vendevano legumi e farine abusivamente sembrano poter fare molto poco: il loro moltiplicarsi nel corso del tempo appare più come segnale di debolezza che come espressione di effettiva possibilità di controllo del fenomeno.

²⁹ I mestieri legati all'annona propongono spesso questioni legate a doppie iscrizioni: così accade, per esempio, ai festari rispetto ai pistori (ASVr, CdA, Scaletteri o festari, regg. 1-35), ma la varietà delle provenienze non è certo così eterogenea come nel caso in esame.

³⁰ Nel 1682, per esempio, i massari lamentano che giornalmente alcuni «non descritti nell'Arte vengono liberamente sopra le pubbliche piazze a rivender legumi d'ogni sorte et altra robba spettante ai biavaroli ad onta di quelle leggi da questo publico in diversi tempi promulgate e capitoli dell'Arte, ne segue anco che l'Arte stessa mancante di sovegno rischia il cadere non senza danni più notabili che dalla caduta il pubblico e privato interesse rissentirebbero»: ASVr, CdM, reg. 6 (1682 ottobre 25). Ma anche in precedenza vengono fatte diverse denunce in tal senso (si veda per esempio ASVr, CdA, Pistori, fasc. 109).

Ecco dunque che nel 1661 il podestà emana un proclama che vieta ai mugnai di vendere «farina di mercanzia né altra roba spettante alla suddetta Arte dei biavaroli» e vincola la possibilità di vendita all'iscrizione all'Arte in questione. Nel 1666, invece, una nuova ordinanza cerca sostanzialmente di accontentare entrambe le Arti, riconoscendo la bontà delle loro posizioni. Per questo motivo il Consiglio permette ai mugnai di vendere le farine da loro macinate, ma in quantità tassativamente inferiori al minale³¹. Nel 1667 il podestà interviene nuovamente in materia, ricordando la necessità di iscrizione all'Arte per poter commercializzare i legumi di pertinenza della stessa. In questo caso l'ammonizione deve ritenersi rivolta soprattutto ai "pistori da massare", che si arrogavano il diritto di vendere farina³².

Le occasioni di lotta nei confronti dei mugnai, in particolare, risultano decisamente numerose³³. In effetti, la vendita di prodotti in qualche misura simili dava luogo a continue infrazioni, contro le quali i biavaroli intervengono con notevole pervicacia. Uno dei primi episodi in questo senso risale al 1646 e trae origine da una denuncia contro un certo Sante Ponchino, un mugnaio che avrebbe venduto alcuni prodotti di pertinenza dei biavaroli. Questi ultimi, dopo aver ottenuto la condanna dell'accusato, riescono anche a far pubblicare una delibera del Consiglio dei XII e L con la quale si ribadiscono le pertinenze dell'Arte (rispetto a quelle dei mugnai) e l'obbligo di iscrizione a chiunque volesse commerciare farina di frumento³⁴.

Circa un secolo dopo (1730) le medesime norme vengono ribadite dal podestà, che si rivolge espressamente a mugnai e pistori, cui viene fatto divieto di

³¹ ASVr, AAC, Processi, b. 168, n. 1899 (1666 dicembre 17). A questo proposito Paola Massa ricorda che, nel caso di Arti che commercializzano merci affini, «l'intervento delle autorità cittadine è costantemente conciliatore, con un ricorso continuo all'Arte del compromesso: le soluzioni raggiunte finiscono pertanto per complicare ancora di più il delicato meccanismo di un sistema di riserva monopolistica di piccole quote dei singoli settori di mercato» (MASSA, *Annona e corporazioni*, pag. 396).

³² ASVr, CdM, reg. 6 (1661 ottobre 19 e 1667 gennaio 26). Ai "pistori da massare" fa riferimento un documento risalente al 1685: si tratta di un'ordinanza con la quale venivano definite precise competenze per panettieri e fornai, considerati come due entità autonome. I primi, in particolare, vengono indicati come «*pistori da massare* et a questi soli resta permesso cuocer pane per la famiglia masserizia»: ASVr, AAC, Processi, b. 172, n. 568 (1749 aprile 12). Contro questi ultimi i biavaroli dovranno intervenire a più riprese, nel tentativo di "contenere" i loro testativi di aumentare le proprie competenze, a scapito dei biavaroli stessi: si veda ASVr, CdM, reg. 6, *Statuti dell'Arte dei biavaroli* (1733 agosto 11). Sui pistori da massare si veda anche GUENZI, *Un mercato regolato*, in particolare alle pp. 375-377.

³³ Sulla corporazione veronese dei mugnai e sulle sue vicende si rimanda a CHILESE, *I mugnai*, pp. 151-159.

³⁴ ASVr, CdM, reg. 6, *Statuti dell'Arte dei biavaroli* (1646 aprile 16).

«vender farina alla minuta sì di formento che di formenton giallo a chi si sia, essendo cosa spettante all'Arte dei biavaroli, salvo solo ai molinari stessi li benefici conferitigli dal Magnifico Consiglio dei XII di questa città il 17 dicembre 1666». Lo stesso proclama contiene anche un'intimazione contro formaggiai, osti e stallieri, cui viene vietato «il vender vena, sive biada da cavallo et altro spettante all'Arte suddetta se non saranno in quella descritti in pena come sopra»³⁵.

Quattro anni dopo l'Arte dei biavaroli si trova nuovamente obbligata a procedere contro i *pistori da massare* che, evidentemente, non hanno cessato di creare difficoltà. La posizione assunta in questo caso risulta piuttosto drastica e, attraverso l'approvazione di una "parte" apposita, prevede³⁶

che per l'avvenire sotto qualunque color o pretesto, non possano il massaro et bancali predetti et successori di tempo in tempo, ricevere nell'Arte dei biavaroli alcuna persona che eserciti la pistoria da massare, tanto che avesse bottega quanto che non la avesse, ma esercitasse il mestiere di far et cuocer pane da massarie; ma queste tali persone del tutto restino escluse et mai in alcun tempo accettate né per confratelli né per aggiunte.

Norme di questo genere si susseguiranno fino alla fine del XVIII secolo, a riprova delle difficoltà di affermazione dell'Arte dei biavaroli³⁷. In effetti, le Arti che commercializzano o trattano prodotti interessanti anche per altre corporazioni, in qualche misura "confinanti" e assai vicine tra loro, incontrano le più forti difficoltà di sopravvivenza e sono necessitate a sostenere lotte continue per poter salvaguardare la propria esistenza³⁸.

Gli iscritti e la loro ricchezza: alcune note

Le particolarità relative all'Arte dei biavaroli riguardano, come abbiamo detto più sopra, diversi aspetti della vita dell'Arte. Tra questo va annoverato senza dubbio quello relativo al numero di iscritti, numero che si mantiene

³⁵ ASVr, CdM, reg. 6, *Statuti dell'Arte dei biavaroli* (1730 marzo 23).

³⁶ ASVr CdM, reg. 6, *Statuti dell'Arte dei biavaroli* (1734 agosto 29).

³⁷ ASVr, Archivio Morando, Processi, n. 1499 (1777 novembre 25); ASVr, AAC, Processi, b. 167, n. 2294 (1795 luglio 14).

³⁸ Sul problema della regolamentazione del commercio "esclusivo" di alcuni prodotti, si vedano gli accenni fatti da MASSA, *Annona e corporazioni*, p. 396. Le corporazioni legate all'annona non erano certo le uniche relativamente alle quali potessero sorgere situazioni come quella indicata: sul tema si veda la vicenda dei muratori veronesi in CHILESE, *I mestieri*, pp. 117-121.

sostanzialmente costante nel corso del tempo. Ecco dunque che se nel 1648 i biavaroli presenti in città raggiungono il totale di 115³⁹, nel 1675 il numero scende a 85⁴⁰, mentre nel 1701 risultano essere 106. Le anagrafi delle Arti del 1714⁴¹ registrano 104 iscritti; le due registrazioni successive (contenute all'interno dei registri dell'Arte) danno notizia di 108 iscritti per il 1730⁴² e 117 per il 1745⁴³.

La causa di tale, costante, "affollamento" tra le fila dell'Arte deve senza dubbio essere fatto risalire all'estrema facilità con cui era possibile entrarvi: facilità che era stata in un certo senso imposta da parte delle autorità cittadine. D'altro canto, la possibilità di entrare a far parte della corporazione dei biavaroli pur mantenendo la contemporanea iscrizione a un'altra Arte aveva certamente spinto molti commercianti, interessati a trattare cereali e farine, a farsi inserire nelle liste dei confratelli.

La possibilità di una doppia iscrizione spiegherebbe, d'altro canto, l'esiguità dei capifamiglia iscritti all'estimo cittadino del 1653 semplicemente come *biavaroli*. Si tratta, in effetti, di sole sette persone, caratterizzate nel loro complesso da una cifra d'estimo decisamente ridotta, compresa tra i due e i 6 soldi d'estimo. L'esiguità di tale registrazione è ben giustificata dall'estrema limitatezza delle risorse sulle quali tali personaggi potevano contare: qualche piccolo appezzamento di terreno, in alcuni casi la casa di abitazione⁴⁴. Negli altri estimi sopra ricordati, il numero di iscritti risulta decisamente superiore, anche se le cifre estimali non risultano mai particolarmente elevate, assestandosi mediamente entro i 10 soldi, cifra di poco inferiore a quella rilevata, per esempio, per i pistori⁴⁵.

39 ASVr, CdA, Biavaroli, fasc. 2.

40 ASVr, CdA, Biavaroli, fasc. 10, n. 26.

41 ASVr, Deputazione provinciale di Verona, AEP, Anagrafi, b. xxx, n. 855.

42 ASVr, CdA, Biavaroli, fasc. 10, *Notarella della dadia straordinaria dell'estimo mercantile per l'anno scorso 1730*.

43 ASVr, CdA, Biavaroli, fasc. 10, n. 39.

44 Sul tema si veda CHILESE, *Una città*, pp. 191-192. In particolare uno degli iscritti, Dorigo Signorini, di San Tomio, dichiara di aver contratto debiti per un totale di 1.062 ducati e registra un'entrata annua pari a 70 ducati, derivante dal possesso di 12 campi arativi con gelsi nelle vicinanze di Porta Vescovo (ASVr, AEP, Polizze 1653, reg. 28, c. 9 r-v).

45 ASVr, Deputazione provinciale di Verona, AEP, Anagrafi, bb. xxix-xxx.

«Non possino più essere accettate nell'Arte femmine di sorte alcuna»

L'elenco di iscritti risalente al 1701, più sopra ricordato, fornisce anche notizia di un certo numero di donne facenti parte della corporazione. In quell'anno esse sono complessivamente 15 e rappresentano il 14% circa del totale degli iscritti. Un numero decisamente più elevato di quello relativo a un elenco precedente, risalente al 1648: in quel caso, infatti, le donne erano solamente due su 115⁴⁶. La presenza femminile all'interno della corporazione emerge anche da una serie di registrazioni relative ai nuovi ingressi: così, per esempio, nel 1678-1679 su di un totale di quattordici ingressi due riguardano donne; nel 1688 un ingresso su tredici è femminile; nel 1736 due nuovi ingressi su diciotto. Ancora, nel 1730 gli iscritti totali sono 108 e le donne sono tre; nel 1745 esse sono quattro su 117⁴⁷.

Questo genere di situazione crea, evidentemente, qualche difficoltà all'Arte stessa, che nel 1763 emana una norma che limita con estrema chiarezza le possibilità di azione da parte delle donne. Il testo in questione prevede infatti che⁴⁸

per l'avvenire non possino più essere accettate nell'Arte femmine di sorte alcuna, restando solo permesso alle vedove dei confratelli che morissero, per tutto il tempo resteranno in stato vedovile, di poter continuare l'esercizio dell'Arte, quando soccombino a tutte le gravezze spettanti all'Arte stessa; e passando a secondi voti restino subito escluse e depennate dall'Arte potendo li rispettivi mariti (quando non fossero confratelli attuali) previo il pagamento dell'ingresso delli ducati 6:10, esercitar il mestiere.

Una posizione tanto rigida non deve sorprendere. Come ricorda infatti Simona Laudani, in età moderna l'irrigidimento statutario relativo all'ammissione all'Arte e alla sua gerarchizzazione si accompagna molto spesso alla «connotazione di genere del mondo del lavoro e delle corporazioni». In tal senso, la tendenza all'esclusione delle donne dalle corporazioni di mestiere, già evidente in età medievale, diviene nel tempo più marcata: «l'immagine che il mondo corporato offriva di sé nell'età preindustriale era quella di un universo maschile, all'interno del quale le gerarchie, i riti, le pratiche di appartenenza passavano tutte attraverso un riconoscimento sessuato. Pur consentendo una larga utilizzazione del lavoro femminile [...] ne negava tuttavia visibilità e autonomia»⁴⁹.

⁴⁶ ASVr, CdA, Biavaroli, reg. 3 (1648 marzo 27).

⁴⁷ ASVr, CdA, Biavaroli, reg. 10.

⁴⁸ ASVr, Casa dei Mercanti, reg. 6 (1763 luglio 27).

⁴⁹ LAUDANI, *Il ruolo politico*, pp. 67-68. Esistono, in realtà, alcune corporazioni "miste" (per esempio a Bologna, nell'ambito della produzione serica), ma in ogni caso il ruolo riservato alle

Soprattutto in momenti di contrazione del mercato, donne e stranieri venivano esclusi dal mercato del lavoro, impedendo loro l'accesso al mestiere: in realtà, pur non aparendo, le donne svolgevano in molti casi attività lavorative, «offrendo sul mercato una manodopera qualificata, ma allo stesso tempo più “libera” dai controlli e dai vincoli della corporazione, utilizzati sovente per i lavori meno prestigiosi, peggio pagati ma non per questo meno importati nel processo produttivo»⁵⁰.

La chiusura provvisoria delle botteghe

Uno dei temi su cui l'Arte dei biavaroli torna con una certa insistenza è rappresentato dalla chiusura provvisoria delle botteghe da parte degli iscritti. Si tratta di un problema che, nel materiale veronese, emerge anche a proposito della corporazione dei panettieri e che, in quel caso, andava senza dubbio ricondotto al desiderio di aggirare le limitazioni di volta in volta imposte dal calmiere⁵¹.

La situazione, per i biavaroli, risulta leggermente diversa e ancora una volta i problemi dell'Arte vanno ricollegati alla particolare ed eterogenea struttura della stessa⁵²:

rappresentano gli intervenienti dell'Arte esser invalso altro inconveniente e pernicioso corruttela, che alcuni descritti nell'Arte dei biavaroli, et particolarmente quelli che sono et esercitano altre Arti oltre il biavarolo, fra l'anno e nei mesi che ad essi parono vantaggiosi alla propria utilità, si fanno sospender dall'Arte per ritrovar poscia ad esercitar l'Arte stessa in altro tempo e stagione che conoscono esserli di vantaggio, restando con tal forma scaltra il solo pubblico e privato interesse dell'Arte aggravato, mentre l'Arte con parte speciale presa nel Magnifico Consiglio dei XII di 23 ottobre 1670 fu impegnata a fare che cadauno biavarollo dovesse tenir aperta pur tutto l'anno la sua bottega e fornita di farine e paste.

donne era indicato con estrema precisione e fortemente differenziato rispetto a quello maschile. In ogni caso, comunque, le donne non potevano aspirare a ricoprire ruoli dirigenziali all'interno della corporazione. Sul tema, cfr. anche le considerazioni avanzate da GROPPi, *Ebrei, donne, soldati e neofiti*, pp. 533-559 e l'esempio bolognese citato in GHEZA FABRI, *Presenza e ruolo delle Società d'arti*, p. 151.

⁵⁰ LAUDANI, *Il ruolo politico*, p. 71.

⁵¹ Nella documentazione a essi relativa, viene fatto più volte riferimento a tale situazione, denunciata a più riprese dal Consiglio Civico e addirittura dai retori veneti; si veda per esempio, ASVr, CdM, reg. 6, *Statuti delle Arti. Pistori* (1771 maggio 31).

⁵² ASVr, CdM, reg. 6 (1682 ottobre 25).

Contro costoro l'Arte si richiama dunque a una norma del 1670 (che non viene però trascritta) e vieta di chiudere le botteghe per periodi più o meno brevi. Sullo stesso tema si ritornerà ancora nel corso del Settecento, ribadendo i divieti in tal senso, obbligando chiunque volesse nuovamente farsi iscrivere, al pagamento dell'intera quota d'ingresso e vincolando la permanenza nella corporazione all'apertura della bottega, che doveva essere fatta entro un anno dalla nuova iscrizione⁵³.

Il problema dell'annona

Come nel caso della corporazione dei pistori, anche i biavaroli sono in parte interessati all'annosa questione del calmiero e della definizione delle tariffe di farine e paste alimentari. Se tuttavia dall'insieme delle carte dei pistori lo scontento nei confronti delle autorità cittadine e veneziane emerge con maggiore immediatezza⁵⁴, in questo caso sembrerebbe che la questione, pur di un certo interesse, non fosse però mai arrivata a rivestire un'importanza preponderante. In effetti sembra quasi che il controllo esercitato dalla città fosse piuttosto blando nei confronti dei biavaroli, la cui funzione ai fini dell'approvvigionamento alimentare della città, pur se importante, appariva in qualche misura meno problematica di quella dei colleghi pistori⁵⁵. I biavaroli sembrano infatti porsi in una posizione meno conflittuale rispetto alle autorità cittadine e veneziane, limitandosi a intervenire in relazione all'ordinanza emessa dal Consiglio dei XII e L nel 1790.

In questo specifico caso, infatti, essi vengono chiamati direttamente in causa: nel documento sono indicate le norme per la regolamentazione delle tariffe dei singoli prodotti commercializzati (farine, cereali, paste all'uovo) e nello stesso tempo si fa riferimento alle "bonificazioni", cioè agli aggiustamenti da apportare alle tariffe sulla base di una serie di valutazioni (in particolare si considerava lo scarto di lavorazione)⁵⁶.

⁵³ ASVr, CdM, reg. 6 (1745 agosto 5 e 1750 aprile 25).

⁵⁴ Gli esempi in tal senso sono assai numerosi. A titolo di esempio, si veda ASVr, AAC, Processi, b. 270 e, per un inquadramento generale, VECCHIATO, *Pane e politica annonaria*, pp. 47-70.

⁵⁵ A differenza dei biavaroli, infatti, i pistori avevano anche l'obbligo di condurre in Mercato Vecchio una certa quantità di frumento: il controllo esercitato su di essi da parte dei Cavalieri di Comun era decisamente più vincolante rispetto a quanto accadeva nel caso dei biavaroli. Sul dazio macina nella Terraferma veneta si veda POLESE, *Aspetti e osservazioni*, pp. 230-231; una panoramica sul tema in LANARO, *I mercati*, in particolare alle pp. 104-120.

⁵⁶ ASVr, AAC, Processi, b. 171, n. 758 (1790 agosto 30). Sullo stesso tema VECCHIATO, *Pane e politica annonaria*, pp. 92-94. Una precedente *Tariffa per limitare il calmiero ai biavaroli sopra*

Le norme in questione verranno duramente attaccate da pistori e biavaroli, uniti in questo caso in un'inedita alleanza. Le critiche più accese riguarderanno soprattutto le modalità di definizione del calmiero e il fatto che lo stesso – contrariamente alle richieste già da tempo avanzate dalle Arti interessate – fosse ancora una volta calcolato sul mercato di Legnago⁵⁷.

Al di là di questa vicenda, il materiale reperito presso l'Archivio di Stato di Verona non sembra fornire altre indicazioni relativamente a un coinvolgimento diretto dei biavaroli nella questione: tutti i carteggi relativi al Mercato (Vecchio e Nuovo) delle biave si infatti concentrano infatti soprattutto sull'Arte dei pistori, lasciando ai margini (o addirittura dimenticando totalmente) la condizione dei biavaroli⁵⁸.

A riprova della minore importanza che quest'Arte riveste ai fini della regolamentazione annonaria cittadina, può essere ricordato un documento di un certo interesse. Si tratta dell'insieme delle norme relative alle competenze dei Cavalieri di Comun, cui spettava l'importante compito di controllare che le ordinanze emesse dalle autorità cittadine e veneziane in materia di lavorazione dei singoli prodotti fossero poste in atto dalle singole Arti. Scorrendo il volumetto dei «Capitoli spettanti all'ufficio dei Magnifici Signori Cavalieri di Commun, regolati dal Magnifico Consiglio dei XII il dì 24 settembre 1632»⁵⁹ appare evidente la differenza esistente tra le due Arti. Mentre infatti ai controlli da esercitarsi nei confronti dei pistori viene dedicato ampio spazio, descrivendo minutamente gli obblighi cui i confratelli avrebbero dovuto ottemperare, nel caso dei biavaroli le indicazioni sono assai stringate, prevedendo solamente che essi «debbero fabricar le paste di farina di spigo bianche, che siano di bella e buona condizione, e venderne a chi ne vuole, vendendo pur'anco farine bianche da spigo e farine di formenton e di miglio al calmiero».

le cose pertinenti alla loro Arte era stata pubblicata nel 1647, in base agli ordini emanati dal Consiglio dei XII e L. In questo caso, però, la documentazione a disposizione non reca traccia di ricorsi o proteste avanzate da parte dei diretti interessati (ASVr, AAC, Processi, b. 167, n. 2306).

⁵⁷ ASVr, AAC, Processi, b. 167 (memoriale privo di data). Si veda anche VECCHIATO, *Pane e politica annonaria*, pp. 88-89 e il paragrafo dedicato ai pistori.

⁵⁸ Così, per esempio, nel 1729 i pistori stabiliscono di rinnovare la gestione del *dazio Mercà Biave* per 4 anni. La gestione viene condivisa con i biavaroli per il prezzo di «Lire 10.000 all'anno compresi tutti gli aggiunti e soldi dieci per lira, per essere ripartito il dazio tra esse Arti colla conveniente proporzione che stabiliranno li reggenti delle medesime, potendo perciò detti massaro e Banca obbligar le persone e beni dell'Arte a pubblica cauzione unitamente insolidum coll'Arte dei biavaroli»: ASVr, Cda, Pistori, fasc. 108 (11 agosto 1729).

⁵⁹ ASVr, AAC, Processi, b. 270, n. 10/144.

Conclusioni

Nata tardivamente rispetto alla maggior parte delle altre corporazioni veronesi, l'Arte dei biavaroli incontra fin da subito diverse difficoltà ad affermarsi, a ritagliarsi uno spazio peculiare nel contesto della distribuzione alimentare urbana. Se infatti, da un lato, la sua presenza può risultare utile alle autorità – interessate a facilitare l'approvvigionamento dei generi di prima necessità – dall'altro essa rischia di erodere alcune delle competenze già assegnate ad altri gruppi corporati. Non si tratta, certo, di un caso isolato: tensioni di questo stesso genere erano destinate a ripetersi, in questo stesso torno di anni, in relazione ad altre corporazioni, come nel caso di muratori, marangoni e altri lavoratori dell'edilizia⁶⁰. Certo, il fatto che in questo caso si tratti di organismi legati all'alimentazione rende le cose più complesse e – soprattutto – alza la soglia di attenzione da parte delle autorità. Che, in effetti, intervengono ripetutamente, di solito chiamate in causa dall'Arte stessa, per definire, richiamare all'ordine, organizzare le singole competenze.

Mentre si “difendono” dalle altre compagnie, i biavaroli vanno nel tempo definendo la loro “fisionomia”, aprendo alle doppie iscrizioni e, nel contempo, esprimendosi con estrema durezza relativamente alla possibilità di adesione da parte di donne.

L'impressione, tuttavia, è quella di trovarsi di fronte a un'Arte meno vitale rispetto ad altre, pur operative a Verona nell'ambito dell'annona: un'Arte in cui il ruolo degli iscritti, già poco incisivo fin dalla nascita, diviene via via più marginale, mentre i tentativi di erosione di competenze da parte di altri gruppi, ben più forti e meglio organizzati, richiedono una costante attenzione, non sempre coronata da successo.

⁶⁰ Sull'argomento si veda CHILESE, *I mestieri*, p. 117-121. Considerazioni sul caso bolognese in GHEZA FABBRI, *Presenza e ruolo*, pp. 147-148.

Bibliografia

- BRUGNOLI A., «*Famosa fan Verona i bigoli*». *Una dimenticata "eccellenza" del patrimonio gastronomico locale*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronesi. IV*, Verona 2018, pp. 77-102
- CHILESE V., *Una città nel Seicento veneto. Verona attraverso le fonti fiscali del 1653*, Verona 2002
- CHILESE V., «*Giusto essendo che impedito ai benestanti ... le vendite al minuto*»: *la conflittualità tra arte degli osti e nobiltà cittadina nel corso del XVIII secolo*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronesi. VI*, Verona 2021 pp. 38-56
- CHILESE V., *I mestieri e la città. Le corporazioni veronesi tra XV e XVIII secolo*, Milano 2012
- CHILESE V., *I mugnai*, «*Studi Storici Luigi Simeoni*», LX (2010), pp. 150-159
- DE LUCA G., *Mercanti imprenditori, élite artigiane e organizzazioni produttive: la definizione del sistema corporativo milanese (1568-1627)*, in *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia moderna*, a cura di A. Guenzi, P. Massa, A. Moioli, Milano 1999, pp. 79-116
- FRIGO D., *Continuità, innovazioni e riforme nelle corporazioni italiane tra Sei e Settecento*, in *Corpi, «fraternità», mestieri nella storia della società europea*, a cura di D. Frigo, Roma 1990, pp. 187-212
- GHEZA FABRI L., *Presenza e ruolo delle Società d'Arti e Mestieri in una città di antico regime (Bologna secc. XVI-XVIII)*, in *Dalla Corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, a cura di P. Massa, A. Moioli, Milano 2004, pp. 137-166
- GIULI M., *L'abbondanza e la quiete. Ruolo e implicazioni della politica annonaria a Lucca in età moderna*, in «*Mediterranea. Ricerche Storiche*», XIV (2017), pp. 593-626
- GOTTARDI G., *Le corporazioni premoderne come fonti di cultura tecnologica*, in PETRONI G., *Leadership e tecnologia. La matrice organizzativa delle grandi innovazioni industriali*, Milano 2000, pp. 15-18
- GROPPI A., *Ebrei, donne, soldati e neofiti: l'esercizio del mestiere tra esclusioni e privilegi*, in *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia moderna*, a cura di A. Guenzi, P. Massa, A. Moioli, Milano 1999, pp. 533-559
- GUENZI A., *Un mercato regolato: pane e fornai a Bologna nell'età moderna*, «*Quaderni Storici*», 13 (1978), 1, pp. 370-397
- GUENZI A., *La tutela del consumatore nell'antico regime. I «vittuali di prima necessità» a Bologna* in, *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi, Bologna 1994, pp. 733-756
- LANARO P., *I mercati nella Repubblica veneta, economie cittadine e stato territoriale (secoli XV-XVIII)*, Venezia 1999
- LANARO P., *Gli statuti delle Arti in età moderna tra norma e pratiche. Primi appunti dal caso veneto*, in *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia moderna*, a cura di A. Guenzi, P. Massa, A. Moioli, Milano 1999, pp. 327-344
- LAUDANI S., *Il ruolo politico delle corporazioni*, in *Storia del lavoro in Italia. L'età moderna. Trasformazioni e risorse del lavoro tra associazioni di mestiere e pratiche individuali*, a cura di R. Ago, Roma 2018, pp. 51-76
- MASSA P., *Annona e corporazioni del settore alimentare a Genova: organizzazione e conflittualità (XVI-VIII secolo)*, in *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia moderna*, a cura di A. Guenzi, P. Massa, A. Moioli, Milano 1999, pp. 390-403
- MERLO E., *Le corporazioni, conflitti e soppressioni. Milano tra Sei e Settecento*, Milano 1996
- MOIOLI A., *I risultati di un'indagine sulle corporazioni nelle città italiane in età moderna*, in *Dalla Corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, a cura di P. Massa, A. Moioli, Milano 2004, pp. 20-24

- NUBOLA C., *Confraternite e associazioni legate al mestiere nella realtà urbana trentina (secc. XVI-metà XVIII)*, in *Corpi, "fraternità", mestieri nella storia della società europea*, a cura di D. Zardin, Roma 1998, pp. 309-319
- PARZIALE L., *Corporazioni e mercato dei generi alimentari a Milano tra Cinque e Seicento*, in *Dalla Corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, a cura di P. Massa, A. Moioli, Milano 2004, pp. 205-226
- POLESE B., *Aspetti e osservazioni sulla dinamica dell'andamento dei dazi nella Terraferma veneta dal 1692 al 1732, Il sistema fiscale veneto. Aspetti e problemi XVI-XVIII secolo*, a cura di G. Borelli, P. Lanaro, F. Vecchiato, Verona 1982, pp. 229-235
- SIMEONI L., *Gli antichi statuti delle arti veronesi secondo la revisione scaligera del 1319*, Venezia 1914
- VECCHIATO F., *Pane e politica annonaria in Terraferma veneta tra secolo XV e secolo XVIII (Il caso di Verona)*, Verona 1979

Raffinatezze della pittura veronese del Settecento tra Rotari, Lorenzi e Ugolini

ENRICO MARIA GUZZO

Finti drappi dipinti a *trompe-l'œil* per celare e svelare le raffigurazioni di soggetto storico nascoste sotto (Pietro Antonio Rotari), soggetti scelti tra le pagine meno note di Ovidio (Francesco Lorenzi), preziose miniature realizzate su ogni tipo di supporto, come la seta dei piviali e il cuoio delle legature, tele rifinite non a vernice ma con albume d'uovo e succo d'aglio (Agostino Ugolini): la pittura del Settecento veronese continua a stupirci per la raffinatezza raggiunta da alcuni dei suoi protagonisti. Costoro in vita finirono per farsi notare ben oltre le mura di Verona (primo fra tutti l'internazionale Rotari), ma nel mercato dell'arte attuale rischiano di essere confusi con altre artisti e altre scuole, come spesso capita al colto Lorenzi e al sempre raffinato Ugolini. Lorenzi esibisce la sua cultura in soggetti assai poco noti, come il perduto *Telane ed Ermelinda*, o il *Erisittone abbatte l'albero sacro a Cerere* recentemente comparso in asta. Ugolini ci incanta anche nei dipinti profani, ad esempio nelle *Storie di Ester* oggi a palazzo Maffei

Refinements of eighteenth Century Veronese painting between Rotari, Lorenzi, and Ugolini
Fake drapes realized in *trompe-l'œil* to hide and reveal the depictions of historical subjects painted underneath (Pietro Antonio Rotari), subjects chosen from Ovid's lesser-known pages (Francesco Lorenzi), precious miniatures created on every type of support such as the silk and the leather, canvases finished not with varnish but with egg white and garlic juice (Agostino Ugolini): Eighteenth-century Veronese painting continues to amaze us with the refinement achieved by some of its protagonists. During their lifetime, these artists were noticed well beyond the walls of Verona (first of all, the international Rotari). Still, in the current art market, they risk being confused with other artists and other schools, as often happens to the cultured Lorenzi and the constantly refined Ugolini. Lorenzi exhibited his culture in very little known subjects, such as the lost *Telane and Ermelinda*, or the *Erisittone cut down the tree sacred to Ceres* recently appeared in auction. Ugolini enchants us even in secular paintings, for example in the *Stories of Esther* today in Palazzo Maffei.

La pittura veronese del Settecento continua a riservare belle sorprese, rese possibili anche grazie allo stimolo di importanti studi monografici e di occasioni di approfondimento quali sono state le mostre come, per limitarci agli ultimi due decenni, quella su *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà*



della pittura, e quella su Antonio Balestra: senza dimenticare, sempre in tempi recenti, il volume dedicato a *I pittori dell'Accademia di Verona*, la pubblicazione dei diari di Saverio Dalla Rosa e di Giambettino Cignaroli, e il lavoro sugli incisori e disegnatori attivi nella vivace editoria di quel secolo¹.

E più si approfondisce e si conosce soprattutto sul versante della pittura profana, e più appare chiara la raffinatezza tecnica e culturale dei nostri pittori che li rese degni di farsi notare oltre l'ambito locale. Da questo punto di vista si sono distinti non poco i tre artisti cui sono dedicate queste pagine.

Pietro Antonio Rotari l'internazionale

Pietro Antonio Rotari va ricordato non solo per le mezze figure celebrate dalle fonti, oltre che dal mercato dell'arte sempre invaso da repliche, copie e originali sciupati o peggio ancora mal restaurati, ma anche per opere particolari come i cosiddetti *veli*². Il meglio documentato è quello che era nelle collezioni reali di Dresda con una deliziosa cascata di trasparente bisso bianco ricamato a fiori dipinto a *trompe-l'œil* sopra a una versione in piccolo, celata e al tempo stesso svelata, dell'*Alessandro e Rossane* oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, ma pur essa in origine a Dresda³. Documentato a partire dal 1754⁴, il dipinto venne alienato nel 1860 ed è riapparso a New York da Christie's il 3 ottobre 2001, lotto 57, nonché da Sotheby's il 29 gennaio 2016, lotto 533⁵: vale la pena ricordarlo per la sua peculiarità, sicuramente senza confronti nella Verona del tempo (fig. 1).

Un suo antecedente viene segnalato nella biografia del pittore nel passo che riguarda il soggiorno viennese, quando Rotari fece (ma è disperso) «per l'augusta Imperatrice Regina un bellissimo Quadro con una parte di velo sopra dipintovi con invisibile naturalezza e leggiadria che gradi oltremodo, e così prese talor il divertimento di vedere ingannati alcuni gran personaggi della sua Corte, i

Referenze fotografiche: Fig.1: Sotheby's, New York; fig. 4: Deutsch Auctioneers, Vienna; fig. 5: Oger-Blanchet, Parigi; fig. 6: Bertolami, Roma; fig. 7: Galerie Arcimboldo, Praga; fig. 8: ©Dorotheum, Vienna; fig. 9: Lucas, Milano; figg. 10-11-12: palazzo Maffei, collezione Luigi Carlon, Verona; fig. 15: Nagel, Stuttgart. Altre foto dell'autore.

¹ *Il Settecento a Verona; I pittori dell'Accademia di Verona*; CHIAPPA, *Esatta nota distinta; Giambettino Cignaroli. Memorie; Antonio Balestra nel segno della grazia*; BAO, *Invenit, delineavit et sculpsit*.

² Per un profilo puntuale e completo del pittore rinvio a DELORENZI, *Rotari*, pp. 821-825.

³ Sul dipinto dell'Ermitage si veda BUSHMINA, in *Il Settecento a Verona*, pp. 134-135, scheda 18.

⁴ WEBER, in *Pietro Graf Rotari*, pp. 48-50, 128.

⁵ Tela, cm 83,1x68.

quali credendolo veramente un velo, s'accostavano per levarlo, onde scorgere ciò che vi fosse dipinto»⁶.

Nella stessa fonte viene descritto pure il quadro di Dresda, simile a «quello condotto a Vienna, con un velo sopra, così naturalmente ideato ed espresso, che inganna la maggior parte degli attoniti riguardanti»⁷: l'invenzione ebbe così successo che Rotari non mancò di riproporla durante il soggiorno alla corte di Russia come testimoniano alcuni *veli* (almeno tre) che si intravedono nelle foto d'insieme del salone del palazzo di Peterhof ornato da qualche centinaio di dipinti del pittore veronese e dei suoi aiutanti⁸.

È evidente che l'ispirazione per questo motivo derivava dalla pittura olandese del Seicento che Rotari conobbe girando per l'Europa, dove ebbe modo di conoscere le opere di artisti quali Gabriel Metsu, Adriaen van der Spelt, Frans van Mieris, Nicolaes Maes, Jan Steen, o lo stesso Rembrandt, che avevano portato all'interno dei quadri, dipingendola a *trompe-l'œil*, quella che in origine era una reale cortina di stoffa a protezione del dipinto di solito appesa a una sbarra fissata esternamente alla cornice⁹.

In quanto alla grazia delle mezze figure profane, le così dette *testine*, essa la troviamo pure in certe opere di Rotari destinate alla devozione, come dimostra un delizioso *Salvator Mundi* in una collezione veronese (tela, cm 57x46) (fig. 2) di cui ricordo di aver visto qualche anno fa una variante in ovale, pure presso privati, che però non presenta la piccola croce sul globo ed evidenzia in primo piano i due angeli, mentre nel dipinto qui segnalato essi sono appena accennati. Le debolezze di fattura relegano questa seconda tela nell'ambito delle repliche o derivazioni di bottega (fig. 3).

Si presume che lo stesso modello fosse alla base del «quadro del Salvator mezza figura copia di Rottari» elencato nel 1791 tra i dipinti del defunto Nicola Dalla Rosa, padre del pittore Saverio¹⁰: di certo è alla base di una acquaforte di Dionisio Valesi che è in serie con altre mezze figure di apostoli e santi pure derivate da disegni del pittore¹¹ e destinate al mercato, altrettanto proficuo, delle stampe da devozione, in cui però non solo spariscono le teste di angelo e la

6 BALDISSIN MOLLI, *Note biografiche*, p. 147.

7 BALDISSIN MOLLI, *Note biografiche*, p. 148.

8 POLAZZO, *Pietro Rotari*, pp. 84, 96, figg. 149, 160. Uno di questi *veli*, sovrapposto a una mezza figura femminile, viene riprodotto anche da WEBER, in *Pietro Graf Rotari*, pp. 48-50, fig. 37.

9 Una divulgativa ma efficace carrellata di esempi, che si conclude proprio con il *velo* di Rotari, è nell'articolo *on line* di PULVIRENTI, *Dai quadri coperti con una tenda alla tenda dipinta nel quadro*.

10 GUZZO, «Nota delle Pitture degli Autori Veronesi», p. 413.

11 Museo di Castelvecchio. Verona. *La collezione di stampe*, pp. 92-96, schede 170-185.

crocetta, ma varia la posizione della mano in primo piano e il *Salvator Mundi* non è più un tenero bambino ma diventa adulto.

L'uso e riuso con varianti di una stessa composizione¹² rende naturalmente difficile datare queste opere oggi slegate dal contesto di provenienza: mentre l'opera di trascrizione di Valesi sembra precedere la partenza del maestro, possiamo immaginare una datazione ancora veronese anche per il prototipo da cui deriva il secondo dipinto qui segnalato, legato a un gusto per il chiaroscuro che ricorda la formazione del pittore tra la Roma di Francesco Trevisani e la Napoli di Solimena.

La tela che qui interessa invece, dal colore chiaro e vaporoso, rivela una freschezza pittorica che rimanda al momento più stimolante per l'artista, quello dei soggiorni a Vienna e a Dresda (1751-1756), quando Rotari conobbe non solo la pittura olandese del secolo precedente ma anche i pastelli di Liotard, ricavandone ispirazione per la sua attività di ritrattista di corte, e, come ebbe a scrivere Giuseppe Fiocco, «è il pastellista che insegna al Rotari quel dolce colore che lo renderà celebre in Russia»¹³. L'incontro dovette stimolare il veronese anche per quanto riguarda la produzione di *testine* (produzione che non sappiamo ancora bene quando ebbe inizio anche se, come è già stato notato, il primo stimolo dovrebbe venire dalla pittura veneziana intorno a Piazzetta): opere come il *Ritratto della signorina Lavergne che legge una lettera* di Liotard sono in ogni caso un antecedente significativo per Rotari¹⁴, trasmesso a sua volta all'allievo Felice Boscarati.

A proposito di quest'ultimo (che pure non sappiamo quando incominciò a imitare le *testine* rotariane)¹⁵ può essere segnalata una curiosità che riguarda il salone del castello di Peterhof: qui, sopra una porta della parete est¹⁶, si intravede una giovane con una lettera in mano che propone lo schema di un dipinto sicuramente di Boscarati oggi a Verona in palazzo Maffei, collezione Luigi

¹² *Apostoli e Apostolati* in rapporto con le incisioni di Valesi sono segnalati anche nei depositi di Castelvecchio, presso l'abbazia di Villanova di San Bonifacio e in collezione privata: MARINELLI, in *Progetto per un museo secondo*, pp. 99-101, scheda 67; MARINELLI, *Le due vite di Pietro Rotari*, pp. 112-113.

¹³ FIOCCO, *Di Pietro Rotari*, p. 279. Si veda anche IEVOLELLA, *Pietro Antonio Rotari*, p. 342.

¹⁴ Come viene notato anche da LOCHE-ROETHLISBERGER, *L'opera completa di Liotard*, p. 97, scheda 91.

¹⁵ Mi avvedo ora che una delle sue composizioni più replicate, quella che ho implicitamente chiamato *Il ritratto della signorina Teresa, o della Teresina* (GUZZO, *Da Boscarati ai Cignaroli a Dalla Rosa*, pp. 301-302, figg. 2, 3, 4a), è in rapporto con una tela conservata nel museo di Dresda (WEBER, in *Pietro Graf Rotari*, pp. 96-98, scheda III.2).

¹⁶ POLAZZO, *Pietro Rotari*, p. 85, fig. 150.

Carlon¹⁷. Dalla modesta immagine disponibile non è chiaro se si tratti di un dipinto della bottega russa di Rotari a sua volta derivata da un prototipo non rintracciato del pittore, o se sia un dipinto dello stesso Boscarati: se cioè quest'ultimo aiutasse il maestro operato dalle commissioni mandandogli *testine* da Verona¹⁸.

Francesco Lorenzi il colto

Nonostante gli studi e gli approfondimenti¹⁹, Francesco Lorenzi continua a essere confuso nel mercato dell'arte con altri pittori e altre scuole.

Tralasciando alcuni dipinti di soggetto storico e i progetti per soffitti allegorici o mitologici recentemente transitati nelle aste, mi limito qui a segnalare un piccolo bozzetto visto a Vienna con una attribuzione alla cerchia di Domenico Tiepolo²⁰, in realtà opera di Lorenzi raffigurante la *Condanna a morte dei santi Fermo e Rustico* preparatoria per il dipinto di Berzo San Fermo nella Bergamasca (fig. 4), nonché un minuscolo delizioso ovale con la *Presentazione di Gesù al tempio*, presentato a Parigi come scuola francese²¹ e da collegare a una dispersa serie di *Misteri del Rosario*²² (fig. 5).

Multiforme figura di artista, pittore su tela, ad affresco, a pastello e in miniatura, fornitore di immagini per gli incisori, fratello di un letterato oltre che di un incisore, a sua volta non solo poeta ma pure musicista, Lorenzi sa farci stupire con soggetti pittorici poco frequentati, se non rari o unici: dovesse un giorno riemergere il dipinto da cui deriva l'antiporta del *Telane ed Ermelinda*.

¹⁷ GUZZO, *Da Boscarati ai Cignaroli a Dalla Rosa*, pp. 301, 303, fig. 5.

¹⁸ Una recente aggiunta al suo catalogo spetta a FABBRI, *Inediti per il Settecento veronese*, pp. 45-46, fig. 19, che pubblica una deliziosa *Fanciulla* rinvenuta nei depositi del Museo di Castelvechio dove veniva tradizionalmente riferita, come al solito, a Rotari.

¹⁹ TOMEZZOLI, *L'autobiografia inedita*, pp. 128-131; TOMEZZOLI, *Francesco Lorenzi (1723-1787)*, pp. 159-288. Da integrare con *Francesco Lorenzi (1723-1787): dipinti ed incisioni; Francesco Lorenzi (1723-1787): gli affreschi; Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo*.

²⁰ Tela, cm 44x31: Deutsch Auctioneers, Vienna, 23 aprile 2024, lotto 61.

²¹ Tela, cm 23,5x18: Oger-Blanchet, Parigi, 3 giugno 2022, lotto 160.

²² Per la stesura rapida, nelle figure come nell'accenno di architettura sul fondo, il dipinto può essere accostato alla presunta *Decollazione di un santo* pubblicata da FABBRI, *Sulla sfortuna attribuzionistica*, pp. 79-80, fig. 50: quest'ultima in realtà raffigura la ricomposizione del corpo decapitato di una figura femminile, riconoscibile per l'abito e la capigliatura, e in quanto tale identificabile in un bozzetto preparatorio per la *Sepoltura di santa Barbara* ricordata da Saverio Dalla Rosa, come un «quadro bislungo, e bello», nella chiesa dedicata a questa santa e poi finita con le demanzioni nella parrocchiale di Poiano da dove è però scomparsa (TOMEZZOLI, *Francesco Lorenzi [1723-1787]*, p. 273, scheda P.15).

Tragedia del nobile Alessandro Carli Patrizio veronese stampata dal Moroni nel 1769, e raffigurante la tragica morte dei due infelici amanti vestiti con armature cinquecentesche e protagonisti però di un cupo dramma ambientato nell'alto Medioevo²³, sicuramente esso darebbe dei grossi problemi interpretativi a chi già non conosce le incisioni che impreziosiscono la pregevole edizione settecentesca, opera del fratello Domenico.

A proposito di soggetti inconsueti segnalo anche quello che sembra essere l'*Omaggio alla tomba di san Pietro* da parte probabilmente dell'imperatore Costantino, dipinto documentato da una foto dell'archivio Zeri inserita tra gli anonimi veneziani del Settecento, ma con una vecchia attribuzione a Fontebasso sul retro della stampa, e un'opera pure giovanile creduta raffigurare *Antonio e Cleopatra* (o forse, meglio, *Cleopatra che sceglie la perla da sciogliere nell'aceto*) più volte apparsa nel mercato recente²⁴ (fig. 6): il 27 aprile 2023 era con una proposta di attribuzione a Lorenzi da Bertolami a Roma, lotto 207; il 27 giugno dello stesso anno è stata presentata da Babuino, sempre a Roma, lotto 318, come una improbabile raffigurazione della *Regina di Saba*; in questo 2024, il 27 giugno, rieccola da Hampel a Monaco, lotto 308, sempre come *Antonio e Cleopatra* e con la inverosimile attribuzione a Giambettino Cignaroli.

A giudicare dall'impianto chiaroscurale dovrebbe trattarsi di un dipinto della fine del quinto decennio, in stretta relazione con il soggiorno a Venezia dove il pittore studiò non solo Tiepolo e Paolo Veronese, ma anche Piazzetta e le opere presenti nelle collezioni lagunari del napoletano Solimena, come lo stesso artista ricorda nella sua autobiografia²⁵.

In quanto alla più volte verificata confusione col veneziano Francesco Zugno un esempio viene da un ovale passato almeno due volte nel mercato recente²⁶, da segnalare anch'esso per la rarità del soggetto: il 14 settembre 2019 era a Praga alle Galerie Arcimboldo, lotto 62, come opera di Zugno e con la corretta

²³ GUZZO, *I disegni per l'editoria*, p. 94 (le illustrazioni sono alle pp. 126-127, sezione a cura di Ismaele Chignola); BAO, *Invenit, delineavit et sculpsit*, pp. 590-593. L'antiporta è esplicitamente detta derivare da un'opera dipinta («Fran:co Lorenzi dip.»), a differenza delle vignette che chiudono gli atti della tragedia le quali sono invece siglate «Fran:co Lorenzi inv.» e sembrano dunque dipendere dai disegni forniti all'incisore.

²⁴ Tela, cm 116x91.

²⁵ Una conferma per la cronologia del dipinto viene dal giovanile *sketchbook* del museo di Cleveland (AIKEMA, *Tiepolo e la sua cerchia*, pp. 298-301, che però non è convinto dell'autografia ribadita invece da MARINI, *Francesco Lorenzi disegnatore*, pp. 102-103) dove si trova un foglio, il 42, che presenta gli studi per la testa e la mano sul petto della presunta Cleopatra. La cornice di fattura veneziana che tuttora degnamente veste il dipinto sembra confermare la relazione con quel soggiorno.

²⁶ Tela, cm 140x105.

identificazione del soggetto che viene dal libro ottavo delle *Metamorfosi* di Ovidio, *Erisittone abbatte l'albero sacro a Cerere*²⁷; il 5 dicembre seguente invece a Monaco da Hampel, lotto 455, come opera di scuola veneziana raffigurante un non meglio definito *Tronco d'albero sanguinante* (fig. 7).

Non vi è dubbio che il dipinto riguardi proprio Erisittone, punito da Cerere con una fame insaziabile al punto da rosicchiare la propria carne e morire²⁸:

Quello spregiatore degli dei che non voleva in nessun caso bruciare profumi sugli altari. Si racconta che egli violò con la scure persino un bosco sacro a Cerere, intaccando con la lama gli antichi alberi. Fra questi si ergeva un'immensa, vecchia quercia, che da sola era un intero bosco. [...] Ma non per questo il figlio di Triopa le risparmiò i colpi d'ascia, anzi ingiunse ai servi di tagliare alla radice la sacra pianta: poiché li vide esitare, strappò di mano la scure a uno di essi pronunciando [...] scellerate parole. [...] Quando poi l'empia mano produsse una ferita nel tronco, il sangue sgorgò dalla corteccia spaccata come suole ruscellar giù dalla nuca fracassata di un grande toro, quando questo cade come vittima davanti agli altari.

La figura femminile al centro della composizione sembra allora essere Mestra, figlia del protagonista, il personaggio con la vanga a sinistra invece il servo al quale Erisittone tolse l'arnese di mano: in quanto alla datazione della tela essa resta ancorata alla prima maturità di Francesco Lorenzi, indicativamente tra il *San Filippo Benizzi* di Santa Maria della Scala e la documentata pala di Cologno al Serio (1762-1763).

Infine ecco, ai vertici del catalogo del pittore, una tela presentata qualche anno fa a Vienna come scena allegorica di scuola veneziana²⁹ e il cui formato fa pensare che in origine facesse parte di un ciclo di sovrapposte dedicate al tema delle *Stagioni*: si tratta infatti di una *Allegoria dell'Autunno* come suggeriscono il grappolo d'uva appeso al ramo, i fiori ormai appassiti in una mano della bellissima figura femminile, i fili di fumo che si alzano dall'ara a sinistra e che vengono dispersi dal vento preannunciando l'arrivo dei primi freddi (fig. 8).

Eseguito con un monocromo blu di Prussia ritagliato sull'astratto fondo dorato che rimanda, per il fluttuare della figura, non solo al gusto francesizzante della grottesca e della cineseria, ma anche alla decorazione tiepolesca che lo stesso Lorenzi omaggia nei riquadri sulle pareti del salone di palazzo Giusti del

²⁷ Secondo il catalogo della Galerie Arcimboldo l'identificazione del soggetto e l'attribuzione a Zugno spettano a Dario Succi.

²⁸ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, pp. 502-511.

²⁹ Tela, cm 61x95,5: Dorotheum, Vienna, 24-26 aprile 2018, lotto 369.

Giardino, il dipinto potrebbe datarsi non molto dopo questi, vale a dire dopo il 1765. Lorenzi userà un monocromo simile anche nelle tele raffiguranti *Virtù* di una sala di palazzo Gozzani di San Giorgio a Casale Monferrato, rendendole però con la tornitura plastica e un poco accademica che caratterizza la sua produzione tarda.

Agostino Ugolini il raffinato

Per concludere ecco Agostino Ugolini, pittore solitamente conosciuto per i dipinti di soggetto devoto. Tra questi va segnalata per la qualità e la freschezza ancora settecentesche della pennellata una piccola tela, verosimilmente un bozzetto preparatorio, raffigurante un *Miracolo di san Domenico* recentemente a Milano dove veniva attribuito a uno sconosciuto pittore veneto³⁰ (fig. 9). Ma anche se manca il cavallo appare evidente, nelle figure del ferito e di chi lo sostiene, nonché nella cupola di chiesa raffigurata sullo sfondo, che il dipinto omaggia il *San Domenico guarisce Napoleone Orsini caduto da cavallo* che Antonio Balestra aveva dipinto nel 1720 per la chiesa veronese di San Domenico: potrebbe trattarsi di un'opera risalente agli anni Ottanta o Novanta, quando è ancora forte l'influsso di Balestra, anche se questo è difficile da precisare perché i bozzetti di Ugolini sono sempre caratterizzati, anche nella fase ormai ottocentesca, da una «rapidità di tocco, rese miniaturistiche dei particolari, colori vivi e brillanti» che si perdono nella trasposizione su larga scala³¹.

Non a caso uno degli ambiti in cui Ugolini eccelle è proprio quello della miniatura, come ricorda Diego Zannandrei che racconta che «diedesi ancor giovane alle piccole miniature, e v'ebbe in tanto numero commissioni da non poterle eseguire; nella qual maniera di lavori fu tenuto Agostino eccellente»³². Questo è palese tanto per cominciare nella *Sacra Famiglia* di palazzo Maffei, collezione Luigi Carlon³³, opera probabilmente degli ultimi anni del Settecento (fig. 10) come suggeriscono i confronti con la *Pala di sant'Annone* in cattedrale (1794), la paletta dell'oratorio di palazzo Miniscalchi-Erizzo (1795), oppure il dipinto sul quinto altare di destra nella chiesa di Santa Eufemia (1800).

Ritenuto il bigotto per eccellenza tra i pittori veronesi vissuti a cavallo tra Sette e Ottocento, Ugolini in realtà riserva delle sorprese anche nel campo della

³⁰ Tela, cm 41,5x28,5: Lucas, Milano, 5 dicembre 2023, lotto 86.

³¹ FERRARINI, *I modelletti*, p. 52.

³² ZANNANDREIS, *Le vite*, p. 511.

³³ Inv. D87, olio su rame, cm 25,9x22.

pittura di storia: lo si vede non solo nei quattro dipinti che anni fa erano a Verona presso la galleria di Dino Valbusa, con episodi tratti dai due Testamenti disomogenei però come soggetto e forse anche come datazione³⁴, o nei due rami dell'Istituto dei Padri Stimmatini datati 1786³⁵, ma anche nelle tele pure di palazzo Maffei raffiguranti *Ester incoronata da Assuero* e il *Banchetto di Ester e Assuero* entrambe siglate e datate «A.U. 1787»³⁶ (figg. 11-12).

A proposito del secondo dipinto ne va precisato il soggetto: non si tratta del convitto per le nozze di Ester e Assuero, come venne detto ai tempi del loro passaggio in asta, bensì del banchetto in cui Ester informa il re suo sposo di essere giudea e chiede, e ottiene, clemenza dal momento che il primo ministro Aman (che lei indica e accusa) ha decretato lo sterminio di tutti i giudei del regno: il decreto è appunto il foglio che Ester e Assuero stringono nelle mani.

Sia come sia questa coppia di tele rappresenta un'aggiunta al catalogo di Ugolini interessante anche per il tono morbido e ciprioso simile a quello dei dipinti eseguiti a tempera, e ottenuto grazie all'uso non della tradizionale vernice a mastice che accende e satura i colori, ma di una velatura a chiara d'uovo riscontrata anche in altre opere del pittore mai restaurate e mai verniciate. Di questa velatura resta nei dipinti traccia in certi sbiancamenti che segnalano l'inaridirsi di un tipo di rifinitura che col tempo tende a cristallizzarsi.

Quest'uso è stato notato non solo in Ugolini ma anche in Francesco Lorenzi (per esempio nel corso del restauro delle due tele di Stallavena) ed è attestata dalle fonti per quanto riguarda Giovanni Battista Canziani e Giambettino Cignaroli³⁷. Sappiamo infatti da un manoscritto di Giovanni Battista Volpato incisore di Bassano che Canziani verniciava i dipinti con albume e succo d'aglio³⁸; in quanto a Cignaroli è Ippolito Bevilacqua³⁹ che ci ricorda che

non ebbe bisogno per dar risalto a' suoi quadri, di ricorrere al miserabile impiego delle vernici, dico miserabil impiego; perché queste fanno un dolce incanto a gli occhi di chi riceve e compera il quadro; ma in breve tempo l'incanto si dilegua e

³⁴ Da ricordare anche per le magnifiche cornici, essi vengono citati da TOMEZZOLI, *Verona*, pp. 244, 248, 254, nota 144, che riproduce la tela con *Salomone e la regina di Saba*; gli altri dipinti raffigurano la *Caduta della manna*, la *Strage degli innocenti* e il *Passaggio del Mar Rosso*.

³⁵ Raffigurano *Mosè salvato dalle acque* e *Rachele nasconde gli idoli*: FERRARINI, *I modelletti*, p. 53, figg. 55-56.

³⁶ Inv. D103 e D104, cm 60,4x79: con la giusta attribuzione erano il 4 ottobre 2018 da Pandolfini, Firenze, lotto 163.

³⁷ Accenno alle verniciature con l'albume in ambito veronese in GUZZO, *Francesco Lorenzi a Verona*, pp. 25-27.

³⁸ GHEROLDI, *Ricette e ricettari*, p. 202.

³⁹ BEVILACQUA, *Memorie della vita*, pp. 27-28.

resta la pittura, o rosa o ingiallita [...]. Giambettino usava, compiuta l'opera, la sola chiara d'uovo battuta, per far tornar fuori i chiari, e gli oscuri prosciugati dalla tela e renderle il lustro che avea, sicché gli uni e gli altri appariscer vivaci e profondi, come furono dipinti alla prima.

In quanto al loro gusto profano le tele di palazzo Maffei si apprezzano non solo per i primi piani, coi tendaggi e la sala del trono in una tela, e coi tendaggi e la piattaia nell'altra, ma anche per le architetture sullo sfondo (accennate pure in due dei dipinti Valbusa) che si collegano ai modi dei pittori-scenografi bolognesi di scuola bibienesca attivi a Verona come decoratori non solo dei saloni dei palazzi, ma anche degli allestimenti teatrali come quelli dell'Accademia Filarmonica.

Con la stessa finezza del resto l'artista ci incanta dipingendo a olio non solo i piviali di seta⁴⁰, ma anche il cuoio dei piatti delle legature, come la coperta che impreziosisce una copia in Biblioteca Capitolare della *Sancti Maximi Episcopi Taurinensis Opera* stampata a Roma nel 1784, e raffigurante sul *recto* lo *Stemma di papa Pio VI* e sul *verso* lo *Stemma del Capitolo Canoniale* attorniate da putti ed emblemi⁴¹ (fig. 13-14), opera che ci ricorda lo stretto rapporto tra il pittore e i canonici veronesi presso i quali abitava⁴².

E per concludere ecco un altro gioiello di Ugolini risalente ormai al 1823, in relazione alla *Erminia tra i pastori* firmata e datata di collezione privata⁴³: il bozzetto è apparso in un'asta in Germania come opera di anonimo della cerchia di Zuccarelli⁴⁴ (fig. 15) e si fa notare, come il dipinto che ne deriva, per la fedeltà al testo della *Gerusalemme liberata*, con Erminia vestita con l'armatura di Clorinda che si avvicina nel bosco a un uomo anziano impegnato a intrecciare ceste di vimini, circondato dal suo gregge e da tre fanciulli che cantano.

La piccola tela trova sostanza in una sensibilità verso la tematica pastorale e agreste che ricorda quella della decorazione murale di tante ville e palazzi veronesi a cavallo tra Sette e Ottocento, e va confrontata per la pennellata veloce e corposa a bozzetti come quello conservato nell'Istituto delle Sorelle della Sacra Famiglia preparatorio per la pala del 1822 di Salorno (Bolzano)⁴⁵.

40 Per i piviali ai Filippini si veda RIGONI, *Il patrimonio tessile*, pp. 88-95.

41 GUZZO, in *Museo Canoniale*, p. 75, scheda 37.

42 GUZZO, *Episodi di committenza*, pp. 254-261.

43 MARINELLI, *Il mito di Napoleone*, pp. 131-132.

44 Tela, cm 23,5x26,5: Nagel, Stuttgart, 18 marzo 2020, lotto 579.

45 MARINELLI, *L'arte in esilio*, p. 27.

Bibliografia

- AIKEMA B., *Tiepolo e la sua cerchia: l'opera grafica; disegni dalle collezioni americane*, Venezia 1996
- Antonio Balestra nel segno della grazia, catalogo della mostra a cura di A. Tomezzoli, Verona 2016
- BALDISSIN MOLLI G., *Note biografiche su alcuni artisti veronesi del Settecento*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXIII (1994), pp. 131-168
- BAO E., *Invenit, delineavit et sculpsit. L'editoria illustrata a Verona nel XVIII secolo*, Treviso 2023
- BEVILACQUA I., *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli*, Verona 1771
- BUSHMINA T., schede in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Milano 2011
- CHIAPPA B., *Esatta nota distinta di tutti li quadri da me Saverio Dalla Rosa dipinti*, con un saggio di Paola Marini, Verona 2011
- DELORENZI P., *Rotari, Pietro Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Roma 2017, pp. 821-825
- FABBRI L., *Inediti per il Settecento veronese*, «Verona Illustrata», 36 (2023), pp. 37-48
- FABBRI L., *Sulla sfortuna attribuzionistica della pittura del Settecento veronese*, «Verona Illustrata», 31 (2018), pp. 71-81
- FERRARINI A., *I modelletti di Agostino Ugolini*, «Verona Illustrata», 13 (2000), pp. 51-60
- FIOCCO G., *Di Pietro Rotari (e di un libro che lo riguarda)*, «Emporium», xcvi (1942), pp. 277-279
- Francesco Lorenzi (1723-1787): *dipinti ed incisioni*, catalogo della mostra, a cura di E.M. Guzzo, Verona 2002
- Francesco Lorenzi (1723-1787): *gli affreschi*, catalogo della mostra, a cura di I. Chignola, Mozzecane 2002
- Francesco Lorenzi (1723-1787): *un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, atti della Giornata di studi, a cura di I. Chignola, E.M. Guzzo, A. Tomezzoli, Verona 2005
- GHEROLDI V., *Ricette e ricettari. Tre fonti per la storia delle tecniche delle arti alla Biblioteca Queriniana di Brescia (sec. XVI-XVII)*, Brescia 1995
- Giambettino Cignaroli. *Memorie*, trascrizione di B. Chiappa, saggio e annotazioni di A. Tomezzoli, Verona 2017
- GUZZO E.M., *Da Boscarati ai Cignaroli a Dalla Rosa: spigolature nel Settecento veronese*, in *Studi di storia, arte e archeologia veronese in onore di Bruno Chiappa*, a cura di G.M. Varanini, Verona 2021, pp. 297-314
- GUZZO E.M., *I disegni per l'editoria*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787): dipinti ed incisioni*, catalogo della mostra, a cura di E.M. Guzzo, Verona 2002, pp. 93-94
- GUZZO E.M., *Episodi di committenza artistica tra Settecento e primo Ottocento: la cattedrale ed i canonici*, «Studi Storici Luigi Simeoni», XLVII (1997), pp. 245-261
- GUZZO E.M., *Francesco Lorenzi a Verona tra Tiepolo e Maffei*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, atti della Giornata di studi, a cura di I. Chignola, E.M. Guzzo, A. Tomezzoli, Verona 2005, pp. 1-37
- GUZZO E.M., «Nota delle Pitture degli Autori Veronesi per farne l'incisione ed altri aneddoti» di Saverio Dalla Rosa sul patrimonio artistico veronese, «Studi Storici Luigi Simeoni», LII (2002), pp. 367-418
- GUZZO E.M., in *Museo Canoniale: restauri, acquisizioni, studi*, catalogo della mostra, a cura di E.M. Guzzo, Verona 2004
- IEVOLELLA L., *Pietro Antonio Rotari*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Treviso 2011, pp. 333-345
- LOCHE R. – ROETHLISBERGER M., *L'opera completa di Liotard*, Milano 1978

- MARINELLI S., *L'arte in esilio*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete: 1814-1866*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano 1989, pp. 22-39
- MARINELLI S., *Le due vite di Pietro Rotari*, «Verona Illustrata», 23 (2010), pp. 107-116
- MARINELLI S., *Il mito di Napoleone e la realtà artistica veronese*, in *Bonaparte a Verona*, catalogo della mostra, a cura di G.P. Marchi, P. Marini, Venezia 1997, pp. 117-133
- MARINELLI S., schede in *Progetto per un museo secondo. Dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia*, catalogo della mostra, a cura di L. Magagnato, Verona 1979
- Museo di Castelvecchio. Verona. La collezione di stampe antiche*, catalogo della mostra, a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano 1985
- MARINI G., *Francesco Lorenzi disegnatore*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787): un allievo di Tiepolo tra Verona, Vicenza e Casale Monferrato*, atti della Giornata di studi, a cura di I. Chignola, E.M. Guzzo, A. Tomezzoli, Verona 2005, pp. 91-115
- OVIDIO, *Le Metamorfosi*, Milano 2008 [BUR. I grandi classici greci e latini]
- I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Treviso, 2011
- POLAZZO M., *Pietro Rotari pittore veronese del Settecento (1707-1762)*, Verona 1990
- PULVIRENTI E., *Dai quadri coperti con una tenda alla tenda dipinta nel quadro*, 31 dicembre 2022 <<https://www.didatticarte.it/Blog/?p=25369>>
- RIGONI C., *Il patrimonio tessile*, in *Tra carità e vanità. 1713-2013. Trecento anni d'arte. San Filippo Neri a Verona*, catalogo della mostra, a cura di S. Urciuoli, S. Berta, R. Dugoni, Verona 2014, pp. 79-99
- Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Milano 2011
- TOMEZZOLI A., *L'autobiografia inedita del pittore Francesco Lorenzi*, «Arte Veneta», 48 (1996), I, pp. 128-131
- TOMEZZOLI A., *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 24 (2000), pp. 159-288
- TOMEZZOLI A., *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano 2002, I, pp. 311-376
- WEBER G.J.M., in *Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein Italienischer Maler am Hof König August III*, Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung, Dresden 1999
- ZANNANDREIS D., *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, pubblicate e corredate di prefazione e due indici da G. Biadego, Verona 1891



1. PIETRO ANTONIO ROTARI, *Velo di Dresda* (già Sotheby's, New York).



2. PIETRO ANTONIO ROTARI, *Salvator Mundi* (Verona, collezione privata).

3. Bottega di PIETRO ANTONIO ROTARI, *Salvator Mundi* (Verona, collezione privata).



4. FRANCESCO LORENZI, *Condanna a morte dei santi Fermo e Rustico* (già Deutsch Auctioneers, Vienna).

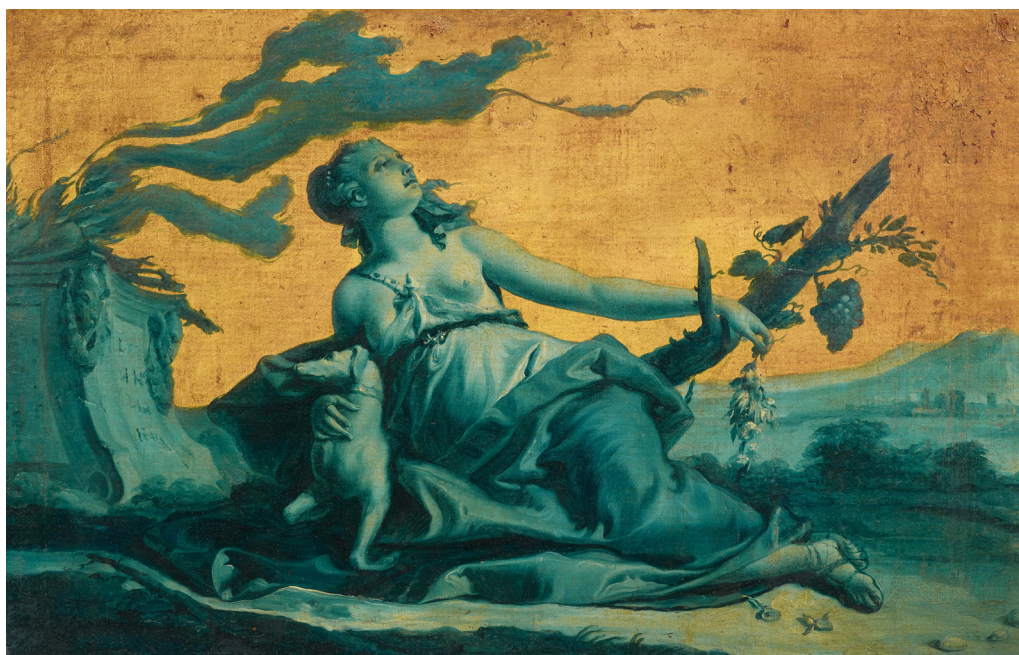
5. FRANCESCO LORENZI, *Presentazione di Gesù al tempio* (già Oger-Blanchet, Parigi).



6. FRANCESCO LORENZI, *Cleopatra che sceglie la perla da sciogliere nell'aceto (?)* (già Bertolami, Roma).



7. FRANCESCO LORENZI, *Erisittone abbatte l'albero sacro a Cerere* (già Galerie Arcimboldo, Praga).



8. FRANCESCO LORENZI, *Allegoria dell'Autunno* (già Dorotheum, Vienna).



9. AGOSTINO UGOLINI, *San Domenico guarisce Napoleone Orsini caduto da cavallo* (già Lucas, Milano).

10. AGOSTINO UGOLINI, *Sacra Famiglia* (palazzo Maffei, collezione Luigi Carlon, Verona).



11-12. AGOSTINO UGOZZOLI, *Ester incoronata da Assuero e Banchetto di Ester e Assuero* (palazzo Maffei, collezione Luigi Carlon, Verona).

13-14. AGOSTINO UGOZZOLI, *Stemma di papa Pio VI e Stemma del Capitolo Canoniale* (Biblioteca Capitolare, Verona).



15. AGOSTINO UGOZZINI, *Erminia tra i pastori* (già Nagel, Stuttgart).

*Gaetano Trezza tra Verona e Firenze.
Memoria culturale e parabola intellettuale
di un letterato-filosofo*

CORRADO VIOLA*

Dopo un'iniziale indagine sulla presenza di Gaetano Trezza (1827-1892) nella memoria pubblica locale e nazionale (odonomastica cittadina, epigrafia, iconografia...), viene ripercorsa la vita del prete spretato veronese e apostolo del positivismo correlandola con l'opera. Si enucleano poi alcune linee e aspetti del pensiero critico e storiografico trezziano: l'antimedievalismo, inquadrabile nella sua teoria delle «intermittenze storiche»; la concezione della storiografia letteraria come una «morfologia storica» plasmata dalla *selection* darwiniana; il metodo comparativo come antidoto all'eruditismo e al filologismo; il «realismo». Aspetti e interessi che indussero Benedetto Croce a dirlo un "ingegno" e un "animo" non "comune", pur nell'oblio rapidamente calato sulla sua opera a seguito della reazione antipositivistica di primo Novecento. In Appendice, una rassegna bibliografica della letteratura secondaria relativa a Gaetano Trezza censisce tutti i contributi noti usciti dal 1862 a oggi.

Gaetano Trezza between Verona and Florence. Cultural memory and intellectual parable of a literary-philosopher

After an initial investigation on the presence of Gaetano Trezza (1827-1892) in local and national public memory (city onomastics, epigraphy, iconography, etc.), the essay retraces the life of the defrocked Veronese priest and apostle of positivism, correlating it with his opera. Then some lines and aspects of Trezzi's critical and historiographical thought are discussed: anti-medievalism, which can be included in his theory of "historical intermittences"; the conception of literary historiography as a "historical morphology" shaped by Darwinian selection; the comparative method as an antidote to eruditism and philologism; "realism". Aspects and interests that led Benedetto Croce to call him a "genius" and a "soul" that was not "common", despite the oblivion that quickly fell on his work following the anti-positivist reaction of the early twentieth century. In the Appendix, a bibliographical review of the secondary literature relating to Gaetano Trezza lists all the known contributions published from 1862 to today.

* Università di Verona, corrado.viola@univr.it. Il presente saggio è pubblicato grazie al fondo straordinario di Ateneo per la pubblicazione in Open Access.



Diversi sono i piani – vale la pena di ricordarlo subito, volendo collocarci nella dimensione, che è anzitutto prosopografica, dei «Veronesi illustri» – su cui possiamo porci per sondare storicamente la memoria culturale pubblica, specie quella espressa da una città¹. Ci sono, cioè, diversi ambiti e oggetti rilevanti – ‘monumenti’ nel senso dell’etimo latino – che vanno considerati perché ci danno la misura concreta, esperibile, di quanto e come un certo personaggio sia entrato nel novero degli illustri della sua città: i ritratti (e da metà Ottocento le fotografie ufficiali), e dunque l’iconografia del personaggio; i monumenti (in senso stretto, questa volta), e cioè le statue, i busti e simili; le iscrizioni commemorative, e dunque l’epigrafia; le voci a lui dedicate in enciclopedie, dizionari biografici e altre opere repertoriali; la fortuna editoriale delle sue opere; l’*éclat* giornalistico-pubblicistico, in vita e postumo (recensioni, dibattiti, polemiche); l’intitolazione di luoghi pubblici come vie, piazze, scuole, istituzioni, ossia l’odonomastica in senso lato; e via dicendo.

Gaetano Trezza nella memoria locale: da Verona a Firenze

Partiamo ad esempio da quest’ultima, la dedicazione di vie cittadine. Verona intitola a Gaetano Trezza una via, quella che raccorda via San Vitale (siamo nella zona di Veronetta, sull’oltradige sinistro della città) e largo San Nazaro. È la via tradizionalmente nota come Levà del Paradiso, per la leggera salita che la contraddistingue dall’inizio di via San Vitale sino alla chiesa di Santa Maria del Paradiso. E prima che fosse aperta la parallela via XX Settembre (1874), via Trezza era una delle principali arterie di Veronetta, conducendo dalla zona del Canale dell’Acqua Morta, interrato dopo la devastante piena dell’Adige del 1882, e ora chiamato appunto Interrato dell’Acqua Morta (zona di piazza Isolo), in direzione del principale accesso alla città da Est, Porta Vescovo, dalla quale il 16 ottobre 1866 le truppe italiane entrarono in Verona.

L’intitolazione di quella via cittadina a uno spretato convertito al positivismo come Trezza fu, *ça va sans dire*, un’iniziativa dovuta alla cosiddetta giunta

Sigle: AGCV = Archivio Generale del Comune di Verona; ASDCr = Archivio Storico Diocesano di Cremona; ASDVr = Archivio Storico Diocesano di Verona.

¹ Utili referenti teorici, a proposito di ‘memoria culturale’ (*Erinnerungskultur, Erinnerungsgeschichte*), sono oggi i lavori, a firma congiunta o pubblicati separatamente, di Jan e Aleida Assmann, che hanno sviluppato il concetto di ‘memoria collettiva’ proposto dall’ormai classico HALBWACHS, *La mémoire collective*, (e, prima, HALBWACHS, *Les cadres sociaux*): vedi ad es. ASSMANN, *Erinnerungsräume*, ora nella trad. it., ASSMANN, *Ricordare*.

«bloccarda» del radicale Eugenio Gallizioli (1909-1914), che tra le proteste della destra monarchica e clericale avviò fin dal suo insediamento «una stagione di notevoli mutamenti onomastici, tutti fortemente caratterizzati in senso politico-ideologico», ribattezzando ad esempio la centralissima via Nuova e la più breve via dietro via Nuova rispettivamente in via Giuseppe Mazzini e via Alberto Mario². Così scrive una recente guida di Verona, parlando di via Gaetano Trezza, che peraltro ripropone un testo già edito³:

Il titolo della strada ricorda la singolare figura di Gaetano Trezza (nato a Verona nel 1827), sacerdote e professore nel Ginnasio cittadino allontanato dall'insegnamento per le sue idee liberali dalle autorità austro-ungariche; lasciato il sacerdozio e rifugiatosi in Lombardia nel 1860, Gaetano Trezza fu chiamato come docente nell'Istituto di Studi superiori di Firenze, dove professò l'ideologia positivista in sintonia con il pensiero di Roberto Ardigò, ma con una accentuazione pesimistica nella visione della natura come dominio del caso e del meccanicismo.

² ROMAGNANI, *Le strade di Verona*, pp. 193-194. La proposta di rinominare via Paradiso in via Gaetano Trezza fu presentata nella seduta consiliare del 14 aprile 1909 dall'assessore Dante Casalini, con un articolato profilo biografico e bibliografico di quella che, a suo dire, «fu una delle più forti e geniali tempere di pensatore che abbia avuto la filosofia italiana nella seconda metà del secolo scorso», meritevole «veramente di essere considerato come il Guyau dell'Italia» (*Resoconti 1909*, pp. 347 e 350). Gli replicò il consigliere di minoranza Ugo Guarienti, dicendo la sua parte non disposta «a votar spese per onoranze a Gaetano Trezza, perché in lui non potremo mai riconoscere una vera gloria della nostra città» (*ivi*, p. 352). La proposta passò a maggioranza, con tre voti contrari (*ibidem*). Nella seduta di tre giorni dopo il consigliere Luigi Perego fece un'interpellanza sulla nuova nomenclatura stradale, esortando ad aggiungere, come «a Milano nei quartieri nuovi», la qualifica professionale del dedicatario di una via, dacché a Verona «molti ignorano chi sia, per esempio, Gaetano Trezza e si domandano se sia quello degli appalti o suo padre. Sarebbe bene si mettesse: "letterato e filosofo"» (*ivi*, p. 525). Più tardi, in epoca fascista, per eliminare ogni ambiguità, si mutò la denominazione del vicolo Paradiso in via Paradiso: la proposta fu avanzata il 19 dicembre 1924 in seno alla Commissione per la nomenclatura stradale (AGCVr, Seduta del giorno 13 febbraio 1925, § 252. *Proposte per nuove denominazioni stradali*, pp. 52-53). Portata in Consiglio comunale il 27 marzo 1925 («Vi proponiamo di denominare via Paradiso il vicolo Paradiso, essendo stata denominata a Gaetano Trezza la via Paradiso»: AGCVr, Verbali consiliari, Adunanza del 27 marzo 1925, Oggetto n. 10, *Nomenclatura stradale. Proposte per nuove denominazioni*, pp. 23-25: 24-25; *idem* nel Resoconto della Commissione toponomastica, Seduta del 27 marzo 1925, pp. 106-111: 108-109), essa fu approvata all'unanimità con una sola astensione. Il Consiglio deliberò altresì di «aggiungere nella targa di Via G. Trezza [...] la indicazione "già Levà Paradiso"» (*ibidem*). La nuova denominazione fu sottoposta all'approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione il 3 aprile 1925. Ringrazio Dania Dalle Vedove, dell'AGCVr, per il sollecito aiuto, le dettagliate informazioni e la cortese disponibilità, e Silvano Zavetti per la mediazione.

³ *Via Gaetano Trezza e il "Paradiso"*, ripreso da *Passeggiando per Verona*. Ma vedi anche la voce di Emanuele Luciani in BRUGNOLI, *Le strade di Verona*, pp. 562-564; vedi anche *Civiltà veneta*.

C'è tutto l'essenziale: anche qualche approssimazione, come vedremo. Manca soltanto l'evocazione della morte, che avvenne a Firenze il 28 ottobre 1892, per l'aggravarsi di una broncopolmonite di cui soffriva da tre anni.

Che a Verona non vi siano epigrafi a lui dedicate, salvo, beninteso, quella che si legge nel Cimitero monumentale, della quale diremo oltre, si potrebbe spiegare con il trasferimento e il conseguente decesso del nostro nella città toscana, o magari con la comprensibile avversione maturata nei suoi confronti dalla parte clericale. Di quella ostilità, tra l'altro, è prova un duplice, congiunto attacco da parte di due noti preti-scrittori veronesi di comprovati sentimenti liberali, Luigi Gaiter e Pietro Zenari (*alias* Matìo Socaro o Zocaro), impegnati a demolire, all'altezza del 1877-1879, con le rispettive e diverse armi della stroncatura giornalistica e della ridicolizzazione in versi satirico-giocosi, l'uno la monografia su *Epicuro*, letta e accusata come un'inopportuna, «sgraziatissima» e «infocaticissima esortazione all'Italia a farsi tutta epicurea», l'altro il libro in cui Trezza aveva esposto più direttamente i motivi della propria apostasia, le *Confessioni d'un scettico*⁴. Certo, per parte sua, il nostro non rinunciava affatto alla provocazione: meno, credo, per anelito di vendetta che per un suo sincero e incontenibile slancio di apostolo del laicismo. Il 24-25 settembre 1883, ad esempio, pubblicava sull'«Arena» un roboante sonetto *A Lutero* («[...] l'antro nero / fulminato crollò del Vaticano / dal tuo martel germanico, o Lutero. / Strinsero l'unghie, ulularono invano / i chercurti famelici d'impero: / più non si mette ai gioghi il collo umano»), cui rispose per le rime, sulla «Verona Fedele» del 9 ottobre successivo, una figura di punta dell'intelligenza ecclesiastica veronese, il conte e prete Giovan Battista Carlo Giuliani⁵.

Vero è che almeno fino agli anni Sessanta del secolo scorso una targa campeggiava sulla casa natale di Trezza, al 17 di via Cantarane, poi distrutta o

⁴ Gaiter, sul quale cfr. *infra*, pubblicò una serie di serrati articoli antitrezziani nel «Giornale di Verona» (x, n° 2569, 1.VII.1877, donde la citazione a testo; n° 2577, 11.VII.1877; n° 2626, 7.IX.1877; n° 2627, 8.IX.1877; n° 2634, 17.IX.1877; n° 2643, 28.IX.1877; n° 2666, 25.X.1877; n° 2673, 3.XI.1877...). Don Pietro Zenari (1830-1889) diede alle stampe un opuscolo di 24 pagine, ZENARI, *Trezza e Spandri*, nel curioso metro di quartine alternanti endecasillabi piani e quinari sdruccioli. Caustico il suggerimento che Zenari vi rivolgeva a Cesare Lombroso, il quale in LOMBROSO, *Genio e follia*, p. 160, aveva addotto il veronese Giuseppe Spandri (1819-1881) come esempio di «mattoide» intellettuale (e non senza ragione, direi): quello di abbinargli senza meno Trezza, l'«ex-prete esimio» che ormai incanta solo i «semplici» (ZENARI, *Trezza e Spandri*, pp. 21-22): «Se ai matti giustamente Spandri è messo / per un sol numero [il 3, per la sua idea fissa di proporre triadi: *trinomania* la chiama Zenari], / perché al Trezza onor tal non è concesso / con tanti numeri?» (*ivi*, p. 15).

⁵ Cfr. MARCHI, *La vocazione letteraria del canonico*, pp. 251-252, che riporta *in extenso* il testo dei due sonetti.

dispersa a seguito dell'abbattimento dell'edificio. Ma è significativo che la lapide fosse stata apposta solo a un ventennio dalla morte, nel 1910, e per cura di un'amministrazione comunale a maggioranza radicale, quella guidata dal ricordato Gallizioli⁶.

Per leggere un'epigrafe in ricordo di Trezza – l'unica extracimiteriale oggi visibile, che io sappia – dobbiamo spostarci da Verona a Firenze, nell'attuale via Carducci (dal 1910, ma allora via Sant'Ambrogio, per la prossimità della chiesa dedicata al santo milanese), e osservare la facciata della signorile palazzina di quattro piani che sorge al numero 13, abitata da Trezza dal 1868 alla morte. Vi si legge questa eloquente iscrizione:

IN QUESTA CASA
MOLTI ANNI MEDITÒ E SCRISSE
GAETANO TREZZA
CHE CON SENTIMENTO PROFONDO DELLA VITA MODERNA
CON FECONDA DOTTRINA CON ENTUSIASMO D'APOSTOLO
INIZIÒ E PROPAGÒ IN ITALIA
LA CRITICA SCIENTIFICA.

NACQUE IN VERONA NEL DICEMBRE 1828⁷.
MORÌ IN FIRENZE IL 28 OTTOBRE 1892.

6 La delibera risale alla seduta della Giunta comunale scaligera del 22 marzo 1910: cfr. AGCVr, n° 695, *Gaetano Trezza - Lapide*, p. 8. Ringrazio Elisabetta Agosta per la consulenza. Come ricavo da una delle *Notizie varie* dall'Italia intitolata *Ad un illustre italiano*, riportata nella «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» del 25.IV.1910, n. 96, p. 1948, l'epigrafe fu apposta il 24 o il 25 stesso. A dettarla il «prof. Tarozzi» (Giuseppe, 1866-1958, filosofo positivista dell'Università di Bologna, allievo di Ardigò: lo ritroveremo qui *infra* biografo di Trezza). Questo il testo, trascritto sia nella delibera, da cui cito, sia nella notizia della «Gazzetta Ufficiale», sia in TOMMASOLI, *Lapidi e iscrizioni*, p. 73, n. 191: «Gaetano Trezza / letterato e filosofo / interprete luminoso / dell'antico genio pagano / maestro di latine lettere / nello Studio fiorentino / rivelava fra i primi / con la dottrina / e con l'esempio / all'Italia risorta / l'austera disciplina gli intenti / e la libertà redentrice / della critica moderna. / Nato in questa casa il xv dicembre 1827. / Morto in Firenze il xxviii ottobre 1892».

7 In realtà il 15 dicembre dell'anno precedente, come risulta inequivocabilmente dal registro battesimale della parrocchia dei Santi Nazaro e Celso di Verona: mette conto precisarlo, perché nella bibliografia sul Trezza si leggono per massima parte date di nascita erronee, anche nel millesimo. Vedi ASDVr, Registri canonici parrocchiali centro città, Parrocchia San Nazaro, *Registro battezzati 1818-1831*, p. 283. Figlio di Andrea e di Margherita Arcolini, il nostro fu battezzato da don Ferdinando Ferrari lo stesso giorno della nascita, col nome di Gaetano Luigi, essendo padrini Gaetano Pachera e Matilde Grigolati. Dagli stessi registri battesimali di San Nazaro, p. 358, risulta che Gaetano ebbe un solo fratello, Giacomo, nato il 22 novembre 1830 e battezzato il 26 dal parroco Giovanni Marchiori, successore di don Ferrari. Stando a IOVACCHINI, *La vita e le opere*, p. 1, il padre, Andrea, fu «direttore in fabbriche di tessuti», ma di «non prospera condizione economica».

È un'epigrafe che merita attenzione: intanto per gli evidenti accenti ghibellini, molto secondo Ottocento, evidenti in quella sottolineatura dell'apostolato fervido a pro della scienza, e anzi della «critica scientifica»; e poi perché a dettarla fu un altro nome illustre di quell'Italia positivista, il poeta catanese Mario Rapisardi (1844-1912), il «vate etneo» autore dell'anticlericale *Lucifero* (1877) e, fra le altre cose, del ponderoso poema di fede socialista *Atlantide* (1894). In verità, se confrontiamo l'epigrafe fiorentina con la versione che figura nella raccolta a stampa delle *Iscrizioni* di Rapisardi⁸, balza subito all'occhio, nella seconda, un'accentuazione in senso polemicamente neoghibellino (le varianti del secondo testo rispetto al primo sono riportate in corsivo):

In questa casa
molti anni meditò e scrisse
GAETANO TREZZA
che, *sfidando le ire e le insidie*
dei potenti e dei bacchettoni
con sentimento profondo della vita moderna,
con entusiasmo d'apostolo, con feconda dottrina
iniziò e propagò in Italia
una critica scientifica

Lo si riscontra in quello «sfidando le ire e le insidie / dei potenti e dei bacchettoni» che manca all'epigrafe sulla casa di Firenze: una sottolineatura di fiero coraggio del commemorato nella sua battaglia per il trionfo della verità scientifica. È una battaglia nella quale Rapisardi sente di essergli stato compagno, ma riconoscendo in Trezza, di lui più vecchio di sedici anni, un precursore e addirittura un iniziatore: «iniziò e propagò», recita l'epigrafe. «Potenti» e «bacchettoni» trovano variato riscontro negli «ipocriti» e «pedanti» di un'altra epigrafe per Trezza pubblicata dal poeta catanese in un almanacco del 1906, a formare un dittico con una seconda, di poco più fiera nella polemica anticonservatrice e nell'elogio della coerente fermezza di carattere, in memoria, questa, del noto filosofo e politico tranese ma napoletano d'elezione Giovanni Bovio, l'ideologo del repubblicanesimo democratico⁹:

⁸ RAPISARDI, *Poemetti*, p. 159.

⁹ *Trezza-Bovio*; in calce, la data «Catania, novembre, 1906». Altrettanto sonora l'epigrafe per il Bovio: «Giovanni Bovio / cittadino di spartana austerità / fra il meretricio mercatore dei politicanti: / pensatore solitario / fra lo strepito di cozzanti dottrine; / artefice possente di stile / fra la pretensiosa nullaggine dei parolai, / traversò impavido / le torbide correnti del secolo, / e ne uscì puro, a fronte alta, / con l'animo illuminato / dalla fede confortevole / nell'ascensione perpetua / del pensiero umano». Rapisardi riprese il testo dell'epigrafe per Trezza nella già citata raccolta

GAETANO TREZZA
 pensatore e scrittore
 di audacissima sincerità,
 scampato da prigionia austriaca,
 si svincolò dai mistici inganni
 e affrontò la miseria;
 tribolato da ipocriti e da pedanti,
 si tenne sdegnosamente diritto;
 beato nella contemplazione
 del vivente Infinito,
 insegnò liberatrici dottrine;
 diede lume di scienza
 alla critica letteraria;
 infervorò con fiammante eloquenza
 la gioventù
 alla fede nella vita
 all'apostolato della verità.

Quanto all'epigrafe cimiteriale veronese, essa si legge nel primo dei due pantheon dedicati ai Veronesi illustri, quello *Ingenio claris* (l'altro è intitolato *Beneficis in patriam*)¹⁰. «Lapide singola», non «statua» né «erma» o «medaglia», e dunque onorificenza tutto sommato minore¹¹; in ogni caso nulla di paragona-

RAPISARDI, *Poemetti*, p. 183, ma espungendo l'aggettivo nell'espressione «critica letteraria» (quinta linea dal basso) e soprattutto premettendo al nome del commemorato questo rigo iniziale: «Qui nasceva nel 1838»; aggiunta che, errore del millesimo a parte, sembra destinare l'epigrafe alla casa natale del veronese, mentre sappiamo per certo che l'iscrizione affissa in via Cantarane 17 fu quella dettata da Giuseppe Tarozzi (cfr. qui *supra*, nota 6).

¹⁰ «A Gaetano Trezza / che / dall'umana poesia / di Roma antica / e dalla rinata fede / nella civiltà / derivò luce, forza, vittoria / al pensiero / dell'Italia nuova». Giudicandola «un po' reboante e falsa», la riporta BARBAN, *Il Cimitero monumentale*, p. 167, lungo il cap. VII, *I Veronesi illustri onorati nei due pantheon del Cimitero monumentale*, pp. 131-183; al francescano Barban spiacciono comprensibilmente, dell'illustre defunto, la decisione di spretarsi, «calpestando la sua vocazione e la Fede», lo «spirito acre» e i «sentimenti anticristiani» di cui trasudano le sue opere, l'«arte e scienza affatto materialistica nell'Italia del Manzoni». In realtà e tutto sommato, pare a me che il testo della lapide suoni alquanto neutro e persino omissivo degli aspetti più esposti del Trezza apostolo del libero pensiero.

¹¹ Va ricordato che dal gennaio del 1870, quando la giunta Camuzzoni decise l'erezione dei due pantheon nei tempietti rispettivamente della Gloria e della Beneficenza per i Veronesi illustri deceduti nell'ultimo secolo, fu attiva una speciale Commissione deputata a proclamare gli «illustri» e i «benefici» e a deciderne il grado di onoranza (in ordine decrescente, se *statua*, *erma* o *busto*, *medaglia*, *lapide singola*, *iscrizione collettiva*), da assegnarsi a un decennio dalla morte per i defunti di chiaro ingegno e a un solo lustro per i benemeriti «verso la patria e il prossimo», il tutto a spese del Municipio (BARBAN, *Il Cimitero monumentale*, p. 136). L'onoranza della lapide singola per Trezza, insieme con quelle per Antonio Cesari, Abramo Massalongo e Cesare Betteloni, fu

bile all'imponente monumento – privato, però, non eretto *aere publico* – che celebra, all'estremità dello stesso ambulacro, il quasi omonimo imprenditore daziario Luigi Trezza (1795-1870)¹².

Un tentativo di consacrare a Trezza, all'indomani della morte, un segno pubblico nella sua Verona – non è chiaro se monumento o epigrafe – fu intrapreso ma abortì sul nascere, come apprendiamo da un discorso commemorativo pronunciato dall'ex-allievo Giuseppe Melli a Firenze nel 1897: «A Verona, sua patria, alcuni amici iniziarono una sottoscrizione per innalzargli un modesto ricordo. E dovettero restituire il denaro raccolto, tanto fu scarso il numero dei sottoscrittori»¹³. Ciò che, a Verona, non dovette apparire funzionale alla «pedagogia» della statuaria pubblica cittadina¹⁴ fu realizzato invece a Firenze, dalla riconoscenza degli «ultimi suoi scolari» dell'Istituto di Studi superiori, dove aveva insegnato a lungo lingua e letteratura latina, i quali vollero «come tramandarne la memoria ai loro compagni più giovani» dedicando a lui solo tra i professori di quell'Istituto «un ricordo marmoreo» che ne «tenesse presente» l'«effigie in queste sale»¹⁵.

decretata all'unanimità nella seduta consiliare del 3 maggio 1910, dunque otto anni dopo il prescritto decennio: cfr. *Resoconti 1910*, p. 596.

¹² Questo importante imprenditore dell'Ottocento veronese, che lo scalpello di Ugo Zannoni immortalò seduto nel sonno della morte nel sontuoso monumento della cappella Trezza Acquarone, appartenne ai Trezza di Musella, «famiglia di Verona, arricchitasi con i commerci e con gli appalti daziari, elevata al rango di cavaliere dell'Impero Austriaco con S.R. 21 novembre 1861» e iscritta nell'albo ufficiale della nobiltà italiana «coi titoli di nobile» per i membri d'ambo i sessi e di «cavaliere dell'I.A.» per la sola linea maschile: C[OMPOSTELLA], *Trezza*, e, per la perdurante vigenza della qualifica nobiliare, *Libro d'oro della nobiltà*, II, p. 323. Non va confuso con il Luigi Trezza (1752-1823) architetto e ingegnere veronese che fra le altre cose sovrintese, nel 1815, insieme con Bartolomeo Giuliani, agli scavi archeologici dell'Arena, sul quale vedi MANGONE, *Trezza* (la voce manca al volume a stampa del *Dizionario Biografico degli Italiani*, dove ha luogo solo un rinvio al sito). Un Cesare Trezza di Musella, a lungo a Parigi come presidente della Camera di commercio italiana, è commemorato in quanto socio onorario (dal 1891) nella seduta del 28 gennaio 1923 dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, consesso al quale, viceversa, il nostro Gaetano non fu mai iscritto: *Verbali delle adunanze*, p. VII; ma su Cesare Trezza vedi anche il *Dizionario biografico dei Veronesi*, II, s.v. TAROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, pp. 8-9, accenna a un «cugino [...] ricchissimo», «il Barone Luigi Trezza», che invano, e «vivamente», si sarebbe opposto «alla risoluzione dell'adolescente» Gaetano di farsi prete, «offrendogli invece per altra via un avvenire più splendido». Non mi è riuscito ad accertare una presumibile parentela con Gaetano dei due Luigi Trezza, né l'uno né l'altro dei quali risulta fosse di famiglia baronale.

¹³ MELLI, *Alcuni brani*, p. 299.

¹⁴ ROMAGNANI, *Lapidi e monumenti*.

¹⁵ Così MELLI, *Alcuni brani*, p. 299. È invece di Villari il rilievo che Trezza «fu il solo dei professori del nostro Istituto, a cui gli studenti vollero a proprie spese scolpito un busto marmoreo» (*ibidem*), donde si ricava la specificazione del generico «ricordo» in «busto». Nessun busto del nostro, tuttavia, mi risulta conservato nei palazzi storici dell'Università di Firenze, cioè nelle sedi

Poverissima, poi, l'iconografia di Trezza. Non mi sono noti ritratti pittorici di lui. La voce Wikipedia, l'enciclopedia pubblica online oggi più consultata al mondo, voce che compensa, sia pure anch'essa con qualche approssimazione, la strana dimenticanza del Trezza da parte del più autorevole *Dizionario biografico degli Italiani* della Treccani, non riporta, come invece fa di solito, alcuna immagine del nostro. In essa, alla destra del testo, compaiono due ritratti fotografici: l'uno è di Pasquale Villari, l'illustre storico e filosofo napoletano, anche lui positivista e coetaneo di Trezza, che sostenne il nostro propiziandone la nomina a docente nel già ricordato Istituto di Studi superiori di Firenze, dove Villari stesso insegnava dal 1865; il secondo è di Roberto Ardigò, il già ricordato filosofo di Mantova, pressoché coetaneo di Trezza (nacque nel 1828) e come lui prete spretato, e massimo esponente del positivismo italiano (una sorta di Auguste Comte nazionale, col quale condivise manie depressive e pulsioni suicide). Due busti fotografici, per dir così, che dichiarano l'appartenenza di Trezza a un clima e a un contesto culturale precisamente caratterizzati¹⁶.

Sempre per l'iconografia di Trezza, mi è riuscito di scovare un solo ritratto fotografico, che ce lo raffigura, si direbbe, intorno ai trenta/quarant'anni. È riprodotto a fianco di un succinto profilo biografico, redatto da un «F. Orlando» per una serie di cartoline di *Italiani e Italiane illustri* stampata a inizio Novecento dal tipografo fiorentino Meozzi¹⁷. Ma esiste anche un'incisione all'acquaforte stampata, che lo ritrae a figura intera, in piedi: accompagna il testo di un suo saggio ripubblicato nel 1868¹⁸; priva di firma, fu probabilmente ricavato da altra fotografia fornita alla redazione dallo stesso Trezza.

dell'istituzione in cui, nel 1924, fu trasformato il vecchio Istituto di Studi superiori. Ringrazio il collega fiorentino Simone Magherini per le ricerche che ha voluto fare per me *in loco*.

¹⁶ Vedi la pagina di Wikipedia <https://it.wikipedia.org/wiki/Gaetano_Trezza>, dove la data di nascita è erroneamente fissata al 13 novembre 1828.

¹⁷ Il redattore è identificabile con Filippo Orlando, poligrafo, traduttore, biografo, editore delle *Poesie* di Giuseppe Regaldi e di una serie di *Carteggi italiani inediti o rari, antichi e moderni* annotati invero non in modo impeccabile, attivo soprattutto per l'editoria fiorentina tra fine Ottocento e primi del secolo successivo, per la precisione tra il 1880 e il 1908 (ma il *terminus a quo* va anticipato di un ventennio se è suo e non di un omonimo l'opuscolo ORLANDO, *Sui mali dell'enfiteusi*; e allora si potrebbe pensare, stante anche l'evidente origine siciliana del cognome, a un emigrato a Firenze per ragioni politiche). Il Museo Centrale del Risorgimento di Roma conserva, segnata 1.B411, una cartolina della stessa serie di *Italiani e Italiane illustri*: ritraente il triestino Filippo Zamboni e recante un profilo biografico a cura dell'Orlando, è stampata dal medesimo tipografo, «A. Meozzi Piazza Duomo 28 Firenze»; vedine una scheda in MARTINEZ, *Fondo Fotografico Ritratti*, p. 161.

¹⁸ TREZZA, *Cristianesimo e scienza* (ma il saggio, con dedica a Filippo De Boni, primo traduttore italiano della *Vita di Gesù* di Renan, era già comparso, senza il ritratto, nel vol. XXIII, 1864, del «Politecnico»).

Per un profilo culturale di Gaetano Trezza

Chiudo qui questa indagine iniziale sulla presenza di Trezza nella memoria pubblica veronese e non solo. E dai reperti onomastici, epigrafici, iconografici vengo a un tentativo di valutazione meno esteriore, di caratterizzazione dell'intellettuale nella sua biografia e nella sua opera. Per farlo, credo che nel caso di Trezza convenga 'consertare' – mi valgo di un termine caratteristico della sua prosa – vita e opere, biografia e bibliografia. Trezza scrisse molto, pubblicando con costanza dai primi anni Cinquanta, quando era poco più che ventenne, fin quasi *in limine mortis*, e occupandosi di svariati ambiti del sapere: filosofia, critica della cultura, letteratura (classica, soprattutto romana antica, e moderna, italiana e non solo), filologia, pedagogia, psicologia, etnologia, religione. Delle sue opere a stampa converrà produrre qui di seguito, per perspicuità di discorso, un elenco sommario, limitato alle sole monografie di un certo rilievo (ma la sua produzione pubblicistica, su giornali, riviste e periodici dell'epoca, soprattutto «Il Politecnico» di Carlo Cattaneo, è ingente e costante e tuttora mal censita)¹⁹:

- 1854: *La Divina Commedia considerata in relazione coll'ontologia*, Verona, Vicentini e Franchini
- 1861: *Dei canti di Aleardo Aleardi*, Cremona, Feraboli
- 1862: *Saggio critico sulle lettere latine*, Cremona, Feraboli
- 1865: *La scienza delle lettere*, s.l., Pietro Agnelli
- 1870: *Lucrezio*, Firenze, Successori Le Monnier; Milano, Hoepli, 1887³
- 1872: *Orazio Flacco, Odi*, commento di G.T., Firenze, Successori Le Monnier
- 1874: *La critica moderna*, Firenze, Successori Le Monnier
- 1877: *Epicuro e l'epicureismo*, Firenze, Barbèra; Milano, Hoepli, 1883²
- 1877: *Studi critici*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi
- 1878: *Confessioni d'un scettico*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi
- 1879: *Epistolario di Aleardo Aleardi*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi

¹⁹ Gli esiti di uno spoglio in GENTILI, *Sistema e metodo*, pp. 442n-443n. Per le forme abbreviate che userò riferendomi a queste stesse opere trezziane lungo il saggio, nelle note a piè pagina, rinvio *infra*, alla tavola bibliografica in calce. Non vide la luce, invece, un volume «sulla *Morfologia storica delle letterature indo-europee*» che nel 1875 Angelo De Gubernatis dice in cantiere, insieme all'*Epicuro*, in un «ricordo biografico» di Trezza interessante per l'agrodolce giudizio sullo stile dell'amico e collega: Trezza è «un grande pensatore, un grande storico del pensiero, un grande scultore di pensieri storici, ma forse troppo scultore per una materia mobile, mutabile, elastica quanto il pensiero»: DE GUBERNATIS, *Gaetano Trezza* (il giudizio si limita al plauso dello «scrittore originale» e del «pensatore potente» nel successivo e molto più sintetico profilo inserito in DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico*, p. 1004). Non troppo dissimile, in fondo, la valutazione crociana, che imputa a Trezza delle *Confessioni d'un scettico* un tono mescolatamente oratorio, tra pretesco e positivistico: vedi CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, pp. 372-373.

- 1880: *La critica moderna*, Bologna, Zanichelli
 1881: *Nuovi studi critici*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi
 1882: *San Paolo*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi
 1884: *Le religioni e la religione*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi
 1885: *Saggi postumi*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi
 1887: *Scienza e scuola. Lettere*, Verona-Padova, Drucker e Tedeschi
 1888: *Dante, Shakespeare, Göthe nella Rinascenza europea*, Verona, Tedeschi e figlio
 1890: *Il pessimismo e l'evoluzione*, Roma, Edoardo Perino

Impossibile dar conto anche sommariamente di un'opera così ampia e variegata, e questo per ovvie ragioni sia di spazio a disposizione, sia di competenze disciplinari di chi scrive. È però vero che, nel caso di Trezza, anche volendo limitarsi alla sola letteratura – teoria, critica e storiografia letteraria –, riesce difficile non far cenno alle sue posizioni filosofiche, alle premesse ideali e ideologiche dei suoi giudizi in fatto di letteratura. È Trezza stesso a postulare espressamente come necessaria questa compenetrazione tra filosofia e letteratura. *La Divina Commedia in relazione coll'ontologia* è uno dei suoi primi interventi letterari di un certo rilievo, il primo, anzi, pubblicato ventiseienne, quando ancora indossava la talare²⁰. Ebbene, in questo discorso, che è ancora tutto «nel clima del dantismo risorgimentale»²¹, ancora tutto e saldamente neoguelfo, ben poggiato com'è su Gioberti e Lambruschini, la connessione filosofia-letteratura è patente fin dal titolo, e vi si leggono dichiarazioni esplicite, in proposito. Come la seguente²²:

Io per me credo [...] che intimo sia il legame tra la filosofia e le lettere: unico il germe fecondatore, il pensiero; e che qualunque problema di lettere si viene in ultima analisi a risolvere in un problema filosofico; né che si possa conoscere gli inizi, i progressi, i regressi, la vera storia insomma di queste, senza l'ajuto di quella.

²⁰ Prima di essere raccolto come opuscolo a sé in forma di *Discorso* rivolto a Luigi Castellazzo insieme con una *Risposta* del medesimo amico abate (da non confondersi, questi, con l'omonimo patriota pavese, 1827-1890, da alcuni ritenuto responsabile della condanna dei martiri di Belfiore), il lavoro dantesco era uscito a puntate sul bisettimanale veronese «Il Collettore dell'Adige» tra la fine del 1853 (III, n° 78) e l'inizio del 1854 (IV, n° 10). Su Trezza dantista rinvio all'ottimo ALLEGRI, *Il Dante di Gaetano Trezza*, che a proposito dell'opuscolo sulla *Divina Commedia* sottolinea il rilievo non solo di Gioberti ma dello Schelling di *Über Dante in philosophischer Beziehung*, allora poco noto in Italia: detrattovi però il «panteismo».

²¹ GENTILI, *Sistema e metodo*, p. 442n.

²² TREZZA, *La Divina Commedia*, p. 13. Qui e *infra*, cito i passi trezziani previa razionalizzazione della punteggiatura.

Qui, in questo primo lavoro, l'identificazione della «vera storia» nella conoscenza anche filosofica di «inizj», «progressi» e «regressi» della letteratura è ancora molto nel solco di una tradizione che fu anche del secolo precedente: di Vico, innanzitutto, ma anche dei Tiraboschi e dei Boscovich (e dunque anche del cosiddetto cattolicesimo illuminato italiano)²³; ma quando, qualche anno dopo, trionferà il darwinismo (*L'origine della specie per mezzo della selezione naturale* esce di lì a cinque anni, nel 1859, e la prima edizione italiana è quella curata per Zanichelli, nel 1864, insieme con il naturalista modenese Leonardo Salimbeni, da un altro pioniere nella propagazione del darwinismo in Italia, il biologo Giovanni Canestrini)²⁴ e Trezza avrà ormai abiurato al cattolicesimo spretandosi, quel concetto tradizionale di evoluzione si farà scientifico e filosofico (ideologico, se si preferisce), e la storia della letteratura sarà spiegata e ricostruita – da Trezza e da altri, ma da lui *in primis* – secondo schemi evolucionistici, in termini di affermazione e vittoria da parte delle «forme» che meglio si adeguano al «clima storico»: secondo, cioè, il paradigma esplicativo darwinistico della selezione naturale²⁵. È questa, in sintesi, la «critica scientifica» che Rapisardi gli ascriveva a merito nell'epigrafe che abbiamo ricordato.

²³ Per Vico, invero, accostato anche attraverso il filtro di interpreti contemporanei (come FLINT, *Vico*), va registrata l'ovvia presa di distanza da quello che appare a Trezza uno storicismo fondamentalmente provvidenzialistico: «Nella *Scienza nuova* di Vico predomina troppo il mito filosofico dell'assoluto, e la storia, per lui, è una "teologia civile" della Provvidenza, non il "caso umano" dell'evoluzione cosmica» (TREZZA, *Saggi postumi*, p. 227n; e vedi anche TREZZA, *Studi critici*, p. 235). Quanto a Tiraboschi e Boscovich, vedi almeno il classico saggio di RAIMONDI, *Letteratura e scienza*.

²⁴ In realtà l'eco delle discussioni destinate dall'opera di Darwin toccava temi (l'origine della vita, dell'uomo, delle varie razze, il significato della scienza, i rapporti fra scienze, filosofia e teologia...) già affrontati molto prima del 1859, e fin dal 1860 le teorie evolucioniste furono dibattute sul «Politecnico», rivista di elezione per Trezza, e su altra stampa («La Civiltà Cattolica», per esempio): vedi LANDUCCI, *Darwinismo a Firenze*, specie l'*Introduzione*, pp. 1-23.

²⁵ «Io credo che scoprendo più addentro nel mondo morale vi si troverà quella *selection* che l'illustre Darwin scoperse nel fisico: [...] una verità che sorge nel mondo dello spirito, non è che un concetto opportuno il quale risponde a un punto del tempo, e trionfa sugli altri concetti perché è meglio disposto al nuovo stato psicologico. Se vien troppo presto avrete l'utopia, cioè un'idea che anticipa il suo tempo, se vien troppo tardi avrete l'anacronismo, cioè un'idea rimasta indietro dal suo tempo: in ogni modo, l'errore, ossia un'idea spostata: tanto è profonda la sentenza dell'Hegel, che ciò che è reale è anche razionale, e che il fatto si converte col vero. La verità non è altro, a mio credere, che il tempo delle idee»: TREZZA, *Cristianesimo e scienza*, pp. 241-242. Visibilissima, qui, la convergenza tra Darwin, Hegel e Vico, già notata da Villari a proposito dell'amico: vedi VILLARI, *Gaetano Trezza*, p. 7.

Le vicende biografiche e l'opera di Gaetano Trezza

Ma sarà bene procedere con ordine e riprendere il filo per dir così bio-bibliografico, ripercorrendo la vita del nostro in parallelo con l'opera. Nato in Verona il 15 dicembre 1827 e formatosi nel Ginnasio degli Stimatini di san Gaspare Bertoni, Trezza era stato presto avviato allo stato ecclesiastico non per costrizione di condizionamenti familiari ma «per sincerità di vocazione»²⁶. Entrò nel Seminario vescovile per frequentarvi il Liceo e poi i quattro corsi teologici. Ordinato prete nel 1850²⁷, si vide festeggiato a stampa da un gruppo di colti sacerdoti del clero cittadino «innamorati del bello scrivere e del diritto parlare», presumibilmente già suoi maestri nel Seminario: «persone assai buone e dello studio amoro-rose», pronosticanti dalle doti intellettuali del «carissimo» don Gaetano la sua ottima riuscita, soprattutto nella predicazione e «nello studio»²⁸. Designato confessore e alternativamente cappellano a partire dal 1851, nella parrocchia cittadina di San Nazaro prima, poi (dal 1856 al 1860) in quella di San Luca²⁹, fu

²⁶ TREVES, *Gaetano Trezza*, p. 993. Ma è Trezza stesso a scrivere, ripensando alla sua gioventù: «la fede m'entrò con tanto impeto, vi si profondò con tanta tenacia d'entusiasmo che m'esaltai sopra me stesso» (TREZZA, *Confessioni d'un scettico*, p. 15). Vestì l'abito ecclesiastico il 20 ottobre 1843: vedi ASDVr, *Induendorum 1811-1900*, *Liber primus*, c. 108v, n. 1160 (ex 127).

²⁷ Per la precisione il 16 giugno 1850, dal vescovo Pietro Aurelio Mutti, previa dispensa per *defectus aetatis* disposta da breve apostolico del 30 gennaio di quell'anno, come attestato in ASDVr, *Fondo Clero*, *Reg. Ordin.*, 1835-1900, c. 68r. Per gli ordini minori vedi *ivi*, cc. 47r (esorcistato e accolitato, 22.III.1846), 61v (suddiaconato, 24.III.1849), 65v (diaconato, 22.XII.1849).

²⁸ In occasione della prima messa (23 giugno 1850), «alcuni sacerdoti» veronesi a lui «amorevolissimi», volendo «significare la loro letizia per la grazia» dell'ordinazione presbiterale concessa da Dio al promettente giovane, affidarono all'erudito don Cesare Cavattoni (1806-1872), bibliotecario alla Civica, l'edizione di un «ragionamento inedito» del «grande Ristoratore di nostra lingua» Antonio Cesari: cfr. CESARI, *Il tempo*. L'opuscolo, di 16 pp., reca *in limine*, pp. 1-5, una diffusa premessa di Cavattoni, che nel giovane prete loda l'«ottimo cuore», il «buon ingegno» e soprattutto il «grande amore allo studio», attestato dalla sua frequentazione quotidiana della biblioteca, per leggersi e rileggersi «i buoni libri» (*ivi*, p. 1, anche per le citazioni che precedono qui e a testo). Nella perdurante inaccessibilità del patrimonio librario ottocentesco della Biblioteca Civica di Verona, ne consulto la copia già posseduta da Giosue Carducci, e da lui avuta, suppongo, per invio dello stesso Cavattoni. La copia, che l'OPAC SBN ICCU (<<https://opac.sbn.it>>) dà come l'unica conservata in Italia, giace presso la Biblioteca di Casa Carducci di Bologna, segn. Busta 32.34. Ringrazio Marco Petrolli per avermene agevolato la consultazione. Sempre attingendo al fondo Cesari della Civica (Carteggi 96, 937, 1003-1005), Cavattoni pubblicò altri discorsi inediti dell'oratoriano veronese: nel 1833 (Verona, De Giorgi) un'*Orazione sopra il matrimonio* per le nozze Bertoldi-Maestri, e nel 1854 (s.n.t.) *Due ragionamenti* per l'ingresso di Benedetto Riccabona nel vescovado di Verona.

²⁹ È quanto ricavo spogliando lo *Stato personale del clero* per gli anni 1850-1860. Se nel 1850 è ancora annoverato tra i *Chierici che hanno terminato gli studii* (p. 56), nel 1851 è registrato come confessore in San Nazaro (p. 11), mentre figura come cappellano nel 1852 (p. 11), 1853 (p. 14), 1854 (p. 14), poi di nuovo confessore nel 1855, ancora in San Nazaro (p. 14) e nel lustro successivo

eloquente predicatore per un decennio, dal 1850, ma soprattutto dal 1856, fino all'Epifania del 1859³⁰, e insegnante nel Ginnasio comunale³¹. Come molti altri preti del Lombardo-Veneto del tempo – per l'area veronese ricordo solo Luigi Gaiter e Alessandro Bazzani –³² si accese di spiriti patriottici e sentimenti antiaustriaci, e per queste posizioni politiche fu destituito dall'insegnamento nell'estate del 1856, a causa di un «discorso di fine anno scolastico» giudicato troppo accesamente filoitaliano «pronunciato da un suo alunno»³³. La crisi del

in S. Luca (1856, p. 13; 1857, p. 13; 1858, p. 19; 1859, p. 21; 1860, p. 22). Dal 1861 il suo nome non compare più.

³⁰ Questa la data dell'esordio in pubblico di un Trezza non più cristiano secondo TAROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, p. 15, che considera la predica tenuta l'Epifania del 1859 in San Luca, «sulla Conversione dei gentili» e dunque su san Paolo, come prima testimonianza delle «nuove convinzioni», di un'«evoluzione già compiuta», e compiuta in breve tempo, con passaggio rapido dagli «ardori mistici» alle «fila del libero pensiero» (*ivi*, p. 31). Ma ROGNINI, *La svolta*, pp. 286-289, richiama l'attenzione su di un successivo discorso del dicembre di quell'anno che senza dubbio attesta un Trezza ancora «pienamente cristiano» (*ivi*, p. 286), fissando il passaggio «dal cristianesimo al positivismo» al periodo «dal 1860 al 1870» (*ivi*, p. 289); rapida, forse, dovette essere la «decisione finale», e il «cambiamento» databile «tra il 1860 e il 1861», all'altezza del saggio su Aleardi (*ivi*, p. 312). Del resto va notato che il discorso al quale Rognini si riferisce, *Nel quarto anniversario dell'apertura del ricovero di Legnago*, uscì (1859) esibendo in frontespizio la qualifica di «abate» dell'autore (indicato in quella sola occasione con le iniziali del primo e del secondo nome, «G[aetano] L[uigi] Trezza»), e fu stampato dai tipi di una «Tipografia vescovile», quella veronese di Vicentini e Franchini: qualifica autoriale e sede editoriale per nulla consone a prese di posizione come le cattoliche. Aggiungo infine che, per quanto il notevole successo di pubblico riscosso dai suoi quaresimali sia attestato da più fonti (memorabili quelli tenuti in San Tomaso Cantuariense e in San Luca: vedi TAROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, p. 15), il nome di Trezza non figura nell'elenco dei quaresimalisti 1834-1866 conservato in ASDVr, Fondo Clero, reg. *Concionatores*.

³¹ Dal 1853 al 1856 è registrato tra i preti incaricati di docenza al Ginnasio comunale: lo *Stato personale del clero* per l'anno 1853, p. 57, lo qualifica come «Prof. d'Umanità»; i tre successivi per gli anni 1854, 1855 e 1856 lo dicono «Prof. di Lat. Ital. Gr.» (tutti e tre a p. 57). Dal 1857 non ne compare più il nome. Secondo IOVACCHINI, *La vita e le opere*, p. 2, la docenza di Trezza sarebbe iniziata già nel 1850.

³² Sui quali rinvio, come ai più recenti contributi, rispettivamente alla collettanea su *Luigi Gaiter letterato* e a VIOLA, *Italia risorgimentale*.

³³ ROGNINI, *La svolta*, p. 281; ma più dettagliato TAROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, pp. 12-13: «Al termine dell'anno scolastico 1855-56 solennizzandosi la distribuzione dei premi agli alunni del Ginnasio Comunale di Verona, uno dei giovanetti premiati, certo Leonardo Tabacco, recita, a nome del professore suo Gaetano Trezza, il discorso d'occasione: tratta di Dante, e, come accadeva spesso in quegli anni, il nome del sommo poeta è occasione a frasi ardite di mal celato patriottismo. È presente il delegato austriaco Barone De Jordis: il giovinetto lettore, ispirato all'insegnamento del Trezza, s'infiamma, declama con enfasi, accentua. Il De Jordis chiede subito ed ottiene la destituzione del professore Don Gaetano Trezza, dal posto che da cinque anni copriva nel Ginnasio comunale della sua città nativa. È il battesimo del patriota e del letterato ribelle». Johann Viktor Jordis von Lohausen (1812-1890), che i Veronesi chiamavano «il Pavone» per i «suoi portamenti» di «diplomatico scervellato e ridicolo», «vero tipo caricaturistico della burocrazia

Quarantotto, il dissolversi delle speranze suscitate da Pio IX, i martiri di Belfiore, il regresso del giobertismo e del neoguelfismo: tutto ciò non dovette essere estraneo alla crisi spirituale di un prete «pio ed austero»³⁴ come Trezza, di cultura ampia e solida, aperta alle letterature straniere, con «il gusto e la conoscenza dei grandi classici e modelli europei», quegli stessi «cui s'ispirarono i suoi maggiori concittadini»³⁵, dall'amico Aleardi ai due Betteloni, Cesare e Vittorio³⁶. Di qui, «dopo meditazioni e ondeggiamenti»³⁷, il ripudio dello stato sacerdotale e l'aperta adesione al positivismo: non diversamente da quanto fece, oltralpe, «il suo costante modello e maestro, l'idolatrato Renan»³⁸.

In un bel brano delle ricordate *Confessioni d'un scettico*, sorta di autobiografia in ventisette lettere a Giuseppina Leoni, la propria compagna, Trezza rievoca quel passo decisivo della sua esistenza connettendolo alla situazione storico-politica più generale dell'epoca³⁹:

il quarant'otto colle sue demenze politiche, colle sue rivoluzioni acerbe, co' suoi disastri colpevoli, comunicò non di meno una scossa titanica all'intelletto moderno [...]. I grandi problemi scientifici della società contemporanea soffocati sotto la cappa di piombo d'un'educazione infausta mi s'aprirono innanzi; mi accorsi la prima volta di quella guerra intellettuale e sociale che si dibatteva nelle coscienze; e la mia, che s'era adagiata serenamente nella sua fede d'infanzia, provò come un arcano turbamento di tutta se stessa. Erano le prime esperienze dello spirito dubitante; e l'avidità d'interrogare a mio modo le cose, di ricompormi in una fede tetragona alle scoperte scientifiche [...], o d'abbandonare il vecchio cenacolo d'un Dio moribondo, comincio da quell'anno. [...] Quante notti vigilate con ansia procellosa! Che abbattimento dopo l'estasi piena! Che rabbia d'interrogazioni audaci! Quanto spasimare di dubbi che pullulavano a piè della verità

austriaca» (BOGGIO, *Storia politico-militare*, p. 330), fu delegato provinciale di Verona e cavaliere dell'I.R. ordine della Corona ferrea. Quanto all'allievo di Trezza, risulta si laureasse *in utroque* a Padova alla fine del 1864: vedi *Tesi che Leonardo Tabacco da Verona si propone di sostenere nella sua promozione al grado di dottore in ambe le leggi nell'I.R. Università di Padova nel dicembre 1864*, Padova, Bianchi, 1864.

³⁴ CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, p. 371.

³⁵ TREVES, *Gaetano Trezza*, pp. 993-994.

³⁶ Per i quali vedi *I Betteloni* e, per Cesare in particolare, VIOLA, *Una goccia d'acqua*, e BETTELONI, *Canzoniere patriottico*.

³⁷ CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, p. 371.

³⁸ TREVES, *Gaetano Trezza*, p. 994. Di lì a pochi anni Trezza fa di Renan la voce stessa della «critica moderna»: TREZZA, *Ernesto Renan*; e vedi anche TREZZA, *Gesù e le origini del cristianesimo*. Vero è che successivamente prenderà le distanze dall'ambiguo misticismo scettico del pensatore francese: vedi ad es. TREZZA, *Nuovi studi critici*, pp. 289-291, e, per un inquadramento critico, ROGNINI, *Horror et voluptas*, pp. 184-185.

³⁹ TREZZA, *Saggi postumi*, pp. 42-43.

scoperta! Ah! la via della ragione è come la via della croce: tu t'insanguini i passi se vuoi salirla...

Ma ha ragione di notare Benedetto Croce che l'«animo» di Trezza «rimase sempre come fremente della lotta durata, della dilacerazione sofferta», sicché «tutti i suoi libri vibrano di questo fremito» e perciò «hanno qualcosa di vivo: di una vita convulsa»: «Sono libri non di un letterato, ma di un'anima»⁴⁰.

Croce rileva anche giustamente come Trezza soffrisse, e molto, «delle accuse che gli venivano dagli antichi compagni ed amici»⁴¹. Lo attesta un eloquente passo introduttivo ai *Saggi postumi* (altro titolo curioso, perché, a dispetto dell'aggettivo, furono pubblicati nel 1885, Trezza ancor vivente)⁴²:

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

Io le provai queste amarezze atroci, e lo strazio che me ne venne lasciò solchi profondi nell'anima mia.

Braccato dalla polizia austriaca, il 6 febbraio 1859⁴³ viene arrestato nottetempo e condotto, insieme con altri veronesi in odore di patriottismo, senza imputazioni d'accusa, alle carceri politiche di Venezia. Scarcerato dopo tre mesi per «intercessione delle nobili famiglie veronesi Catterinetti, Landi, Montagna, Pontedera, Vanzetti e Sormani»⁴⁴, ai cui rampolli impartiva lezioni private, Trezza decide di abbandonare il territorio veneto. Varcato avventurosamente il Garda, ripara a Brescia, seguendo il flusso – sempre più consistente, dopo Villafranca (11 luglio 1859) – dell'emigrazione politica veneta verso la Lombardia non più austriaca. Lì, nella città liberata e italiana, viene accolto dall'amico

⁴⁰ CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, p. 371.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² TREZZA, *Introduzione*, in TREZZA, *Saggi postumi*, pp. 5-10: 9-10.

⁴³ IOVACCHINI, *La vita e le opere*, p. 5.

⁴⁴ *Ibidem*. Aggiunge Iovacchini che in casa Sormani Trezza era precettore delle «due virtuose e colte sorelle Lucia e Maria» (*ivi*, p. 9).

Aleardi⁴⁵. Questi è una sorta di fratello maggiore, per Trezza, il quale nel poeta del *Monte Circello* (1856) e dei *Canti patrii* (1859), reduce dalla detenzione nel castello di Josephstadt, in Boemia⁴⁶, esalta a più riprese il vate dell'Italia contemporanea: da un iniziale, appassionato intervento critico sui *Canti* uscito a Cremona nel 1861 ai saggi aleardiani inclusi nelle raccolte posteriori, dalla dedica dell'*Epicuro* (1877) fino all'«infelice» edizione dell'*Epistolario di Aleardo Aleardi* del 1879⁴⁷. Trezza fu anche uno dei cinque oratori ufficiali nella cerimonia funebre patrocinata dal Comune di Verona per la morte dell'Aleardi, deceduto nella città scaligera il 17 luglio 1878⁴⁸.

⁴⁵ Seguo qui la ricostruzione biografica che, tra gli altri, è di TREVES, *Gaetano Trezza*, p. 995. IOVACCHINI, *La vita e le opere*, p. 7, pone invece l'incontro tra i due non a Brescia, bensì a Torino, dove Trezza si sarebbe recato su consiglio di «amici» (*ivi*, p. 5) dopo il suo rientro in Verona, avvenuto nel maggio del 1859. Il punto resta purtroppo di difficile accertamento. Se si colloca la successiva partenza di Trezza da Verona subito dopo il suo rientro dalla detenzione veneziana, diciamo tra la fine di maggio e il giugno di quell'anno, non si può pensare a un incontro in una Brescia italiana, dal momento che la liberazione della «Leonessa d'Italia» avvenne solo il 13 giugno (vedi BIGLIONE DI VIARIGI, *Brescia città del Regno*, e FAVERZANI, *Gli esuli d'oltremincio*). Inoltre Aleardi giunge a Brescia solo il 13 o 14 settembre (e vi resterà quattro anni: vedi BERTAZZOLI, *Aleardi*, p. 301), dopo Josephstadt (15 giugno-fine agosto) e un non lungo rientro a Verona (vedi NOVATI, *L'Aleardi a Josephstadt*). D'altra parte non risulta, nemmeno dalle lettere note di Aleardi in quel torno di tempo, che il poeta veronese fosse mai stato a Torino nel maggio-giugno 1859; quanto alle missive di Trezza conservate tra i manoscritti della Biblioteca Civica di Verona, esse sono tutte posteriori a quell'anno (la più antica, al medesimo Aleardi, è del luglio 1860, da Cremona), né contengono riferimenti all'esilio. Se dunque si propende per un più plausibile incontro bresciano e non torinese, occorrerà pensare al settembre, o al più alla fine di agosto. Aggiungo, a complemento del *dossier*, che il nome di Trezza, ancora qualificato con il suo *status* di ecclesiastico («Trezza don Gaetano, sacerdote, di Verona»), figura in ciascuno dei tre *editti di citazione* (14 aprile, 17 maggio e 16 giugno 1862) emanati, a integrazione di precedenti liste di fuoriusciti veneti, dal luogotenente generale del Lombardo-Veneto Georg Otto von Toggenburg a carico dei veneti «assenti dalla Monarchia» (cinque, su 86 in tutto, i veronesi nel *Primo editto*, tra cui un altro prete, «Boccali don Giulio, sacerdote e possidente, di Garda»): vedi GIRARDI, *I beni degli esuli*, tab. 13, pp. 307-310: 309.

⁴⁶ Si veda, per i rapporti tra i due, BOLLA, *Aleardo Aleardi e Gaetano Trezza*, che spigola dalle lettere trezziane all'Aleardi conservate alla Biblioteca Civica di Verona (vedi qui *infra*, in nota).

⁴⁷ L'aggettivo è in TREVES, *Gaetano Trezza*, p. 1006; ma esso già qualificava l'edizione trezziana nel tuttora importante saggio di MESSEDAGLIA, *Aleardo Aleardi*, p. 119n («l'infelice volume del 1879, edito dal Trezza»). Il giudizio negativo, senz'altro condivisibile (e vedi anche RIVA, *Aggiornamenti aleardiani*, pp. 312-313 e n), è motivato dall'incompiutezza e dall'inaffidabilità dell'edizione dal punto di vista filologico; sono, del resto, segnali inequivocabili di fretta che viziano, accomunandole, altre consimili iniziative editoriali intraprese da letterati amici a ridosso della scomparsa dell'autore: per stare all'Ottocento, valga per tutti il caso dell'*Epistolario* di Giuseppe Giusti edito nel 1859 da Giovanni Frassi per Le Monnier, peraltro a lungo riproposto dall'editore fiorentino: cfr. GIUSTI, *Epistolario*.

⁴⁸ Il discorso è a stampa con quelli degli altri quattro oratori (Giulio Camuzzoni, Angelo Messedaglia, Augusto Righi, Tullio Mestre), e rievoca il «poeta» puro, che fu «non altro che poeta»,

L'Aleardi, nel frattempo (siamo nel 1860), riesce a sistemare l'amico esule nel Liceo di Cremona, come insegnante di lettere greche e latine e precettore privato in casa degli Anselmi, «ottima famiglia»⁴⁹. L'esule veronese coadiuva il direttore della locale Biblioteca Nazionale Stefano Bissolati, padre adottivo di Leonida⁵⁰: un altro prete spretato convertito dal giobertismo al positivismo, «dalla fede mistica al dubbio scientifico»⁵¹. Cremona era allora – è stato detto a ragione – «città ricca di fermenti classico-umanistici e di ribellione allo stato ecclesiastico»⁵². Lì, nel «nebbioso purgatorio di Cremona»⁵³, Trezza dismette

dotato di «fantasia non creatrice ma stupendamente eclettica e fine», pur nel «manierismo poetico» di certe «immagini bizzarramente contorte» prodotte dal tentativo di «sforzare le altezze olimpiche dell'arte»; non «pensatore»; certo, ma comunque «una delle figure più splendide del risorgimento dell'Italia contemporanea», e caritatevole soccorritore, «diciott'anni» prima, del «fratello d'esiglio»: TREZZA, *Discorso*, pp. 11-13. Vedi VECCHIATO, *Il culto per la patria*, p. 22.

49 TAROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, p. 17.

50 CARRARA, *Ricordo di Gaetano Trezza*, p. 43, attribuisce a Trezza il ruolo di direttore della «biblioteca civica» di Cremona *in solido* col Bissolati. In realtà, negli anni 1860-1862 (e oltre, ufficialmente fino al 1885 ma di fatto fino al 1882) fu solo quest'ultimo a dirigere la biblioteca cremonese, non «civica» ma Nazionale (o Governativa, oggi Statale): nei documenti amministrativi ufficiali dell'istituzione non compare mai il nome di Trezza, come mi comunica Marina Gentilini, che ringrazio. Vero è che Biblioteca e Liceo-ginnasio condividevano la medesima sede, e nella pratica, di solito, un professore del Liceo svolgeva anche servizi bibliotecari. Si veda CARINI DAINOTTI, *La Biblioteca Governativa*, cap. IV, *Stefano Bissolati e la "Biblioteca Nazionale"*, pp. 107-129.

51 BISSOLATI, *Esposizione di una coscienza*, p. v. Così Trezza scrive all'Aleardi dei suoi rapporti con Bissolati il 27 marzo 1861: «Se non fosse il Bissolati che fa di tutto per darmi quello che può, qui [a Cremona] c'è da disperare. [...] Bissolati, anima carissima, vi saluta tanto! Siamo due corde che consuonano quasi su tutti i tocchi» (Biblioteca Civica di Verona, Carteggi, b. 659, n. 3, c. 2r). La conoscenza del Bissolati da parte di Trezza è dunque certa, e non solo probabile, come si legge in GOTTARELLI, *I tormenti di una coscienza*, p. 100, nota 7. Tuttavia i rapporti fra i due conobbero anche un interessante episodio polemico a seguito di una recensione corposa e molto critica al *Saggio critico sulle lettere latine* dell'amico (vd. qui *infra*) che Bissolati pubblicò sul «Corriere Cremonese», IV, 22.III.1862, n. 24, pp. 94-96; seguirono l'altrettanto estesa replica di Trezza sullo stesso giornale, 23.IV.1862, n. 33, pp. 129-131, e l'ancor più articolata controreplica (4 facciate, ciascuna di 4 colonne a piena pagina) uscita nel «Supplemento al Corriere Cremonese n. 42», 24.V.1862, pp. n.n. Amichevolmente critica anche la recensione di Bissolati al citato saggio di Trezza su Renan comparsa sui nn. 201-203 del «Diritto» di Torino (BISSOLATI, *Ernesto Renan*; al giornale della Sinistra democratica «Il Diritto», fondato a Torino nel 1854, trasferito a Firenze nel 1865 e a Roma nel 1871, collaborò pure Trezza): cfr. MASINI, *Stefano Bissolati*, p. 689. Per il resto, la vicenda e le posizioni dei due *défréqués* appaiono singolarmente simili e convergenti: si pensi soltanto, per Bissolati, al libro che ne ricostruisce il travaglio di coscienza decennale dal sacerdozio all'anticlericalismo scettico, BISSOLATI, *Esposizione di una coscienza*, che probabilmente suggerì a Trezza le *Confessioni d'un scettico*.

52 TREVES, *Gaetano Trezza*, p. 995.

53 Così Trezza in lettera all'Aleardi del 4.II.1861, la seconda delle 21 conservate nella busta 659 del fondo Carteggi della Biblioteca Civica di Verona (il passo è anche citato da CARRARA, *Ricordo di Gaetano Trezza*, p. 43).

definitivamente l'abito talare⁵⁴; e li pubblica nel 1862 un *Saggio critico sulle lettere latine* che è una specie di rassegna per generi di poeti e prosatori, notevole per i molti riferimenti a fonti straniere, francesi e tedesche. In quello stesso anno passa al Liceo di Modena. Inizia intanto a collaborare al «Politecnico», dove scrive anche Pasquale Villari (celebre il suo pezzo del 1866 su metodo storico e positivismo, tradizionalmente considerato come l'atto di nascita del positivismo in Italia)⁵⁵, che gli diventa amico: Trezza gli dedicherà nel 1874 l'opera sua maggiore per impegno teorico (e di stile meno enfatico), *La critica moderna*⁵⁶.

E proprio al Villari, s'è visto, abortito il tentativo di ottenere una cattedra all'Università di Padova grazie all'interessamento del solito Aleardi⁵⁷, Trezza

⁵⁴ Così IOVACCHINI, *La vita e le opere*, p. 7, e MASINI, *Stefano Bissolati*, p. 689 («Gaetano Trezza [...] aveva lasciato l'abito proprio a Cremona dove insegnava al locale Liceo press'a poco nello stesso periodo in cui il Bissolati risolveva la sua crisi»). Peraltro nulla in proposito risulta da uno spoglio dei fondi Corrispondenze del Vescovo e Stati del Clero conservati all'Archivio storico diocesano di Cremona nell'arco cronologico 1859-1862. Ringrazio per la collaborazione don Paolo Fusar Imperatore, responsabile incaricato dell'ASDCr.

⁵⁵ VILLARI, *La filosofia positiva*. Sul Villari fiorentino resta importante l'opera di SPADOLINI, *La Firenze di Pasquale Villari*; specifico sul docente TURI, *Cultura storica*.

⁵⁶ Il giornalista Augusto Guido Bianchi (1868-1951), che conobbe il nostro ed ebbe l'intenzione, poi abortita, a quanto risulta, di pubblicare su di lui un volume, *Gaetano Trezza e il positivismo in Italia*, in cui avrebbe raccolto vari articoli di argomento trezziano da lui pubblicati su giornali italiani e stranieri, riferisce in uno di questi che, alla domanda «quale fosse l'opera a lui più cara», Trezza gli avrebbe così risposto: «*Le confessioni d'un scettico*, perché quella in cui più trasfusi l'anima mia. *La critica contemporanea* [sic, in luogo di *moderna*] è forse scientificamente la meno peggiore» (BIANCHI, *Gaetano Trezza*, p. 214). Ha il pregio della consentaneità la sintesi che di obiettivi e contenuto della *Critica moderna* fa Giuseppe Melli, il già ricordato ex allievo di Trezza all'Istituto di Studi superiori di Firenze, nel suo discorso commemorativo del maestro a un lustro dalla scomparsa: «Mostrare in che consiste il nuovo concetto del mondo, e in che differisce dall'antico, e la natura storica di quella realtà che si chiama lo spirito umano, mostrare la connessione di tutti i problemi storici, e il metodo che n'è conseguenza in ogni ordine di ricerche, e la fecondità di questo metodo nello studio dei linguaggi, dei miti, delle religioni, delle formazioni epiche, e come anche la critica letteraria sarà rinnovata da questi nuovi criteri: - questo è l'oggetto del libro» (MELLI, *Alcuni brani*, p. 313; e vedi anche, *ivi*, p. 314, il sintonico giudizio espresso sulla *Critica moderna* da Aleardo Aleardi). Per incidens, aggiungo qui che si potrebbero ipotizzare stimoli trezziani all'origine degli interessi schopenhaueriani del Melli, «autore del primo notevole studio d'insieme» sul filosofo tedesco (così GARIN, *Postilla*, p. 459, con implicito riferimento a MELLI, *La filosofia di Schopenhauer*, libro dove peraltro il filosofo pugliese non cita mai, se non ho visto male, il suo antico maestro): fa i conti, infatti, con la dilagante e per lui nefasta influenza di Schopenhauer e di Eduard von Hartmann l'ultimo volume di TREZZA, *Il pessimismo e l'evoluzione*.

⁵⁷ Il tentativo, sfuggito alla bibliografia su Trezza, è attestato dai suoi carteggi con Aleardi e con Gaetano Lionello Patuzzi all'altezza dell'estate-autunno 1866: vedi ad es. le lettere trezziane dirette al primo il 23 luglio e il 24 agosto di quell'anno e quelle al secondo del 2 settembre e 19 novembre, conservate alla Biblioteca Civica di Verona, Carteggi, rispettivamente buste 659 e 205.

deve la nomina, nell'ottobre 1868⁵⁸, a professore di lingua e letteratura latina a Firenze, nell'Istituto di Studi superiori. Nella cattedra fiorentina succede a nomi illustri come il toscano Atto Vannucci, altro spretato di fieri sensi neoghibellini, e il napoletano Ruggero Bonghi, e da quella cattedra propugna la teoria dell'evoluzione e il darwinismo: lo fa nell'ambiente protetto ma insieme stimolante e aperto all'Europa dell'Istituto, di fronte al quale si erge una cultura cittadina di altro segno, quella non accademica dei moderati, di Niccolò Tommaseo, di Capponi e Lambruschini, del cattolicesimo liberale, del neopiagnonismo, dell'erudizione locale, di periodici come la «Rivista Universale» (poi «Rivista Nazionale») ⁵⁹. Ha o avrà per colleghi, lui sospettoso verso il puro filologismo e il neoplatonismo cattolico, il grecista iperfilologo Girolamo Vitelli e il filosofo cristiano Augusto Conti, ma anche intellettuali a lui più consentanei, come l'ex-giobertiano convertito all'anticlericalismo Adolfo Bartoli, notevole filologo e storico della letteratura italiana, o un ex-hegeliano convertito al positivismo come l'amico Pasquale Villari⁶⁰. La prolusione su *Antichità e modernità*, che

Nell'ultima di queste missive, deplorato il «bigottismo» veronese e l'imperversare, a Verona, in Italia e tra le «razze latine», di «questa chierchia, che è peste della scienze, della libertà e della civiltà», elogiato il «bel libretto» di DE BONI, *Ragione e dogma*, che «tuona contro il pretume che avvince nelle sue spire tanta parte delle coscienze italiane», pronostica che non avrà la cattedra di Padova, per la quale «s'è adoperato» Aleardi, sapendosi «eretico in religione, in filosofia, in arte: e quelle son cattedre da dare agli ortodossi».

⁵⁸ IOVACCHINI, *La vita e le opere*, pp. 8-9.

⁵⁹ Ma dal 1864 alla morte (1878) risiede a Firenze, come docente di estetica all'Istituto di Belle Arti, anche un vecchio amico e patrono come il celebre poeta concittadino Aleardo Aleardi. Per un quadro d'insieme della cultura cattolica fiorentina di quegli anni serbano intatta la loro suggestione le classiche pagine di GENTILE, *Gino Capponi*, da vedersi però con le condivisibili cautele avanzate nell'altrettanto memorabile lavoro di GARIN, *La cultura italiana*, pp. 109-111 e *passim* (*ivi*, p. 114, sempre lungo il capitolo su Gaetano Salvemini, allievo a Firenze dell'Istituto di Studi superiori, è censurato il fatto che «in tutto il libro del Gentile non ricorra mai il nome» di Trezza, che viceversa va considerato come «un'espressione esemplare di un aspetto importante dell'eredità risorgimentale»; ma vedi *ivi ad Indicem, sub vocem* «Trezza»). E vedi anche il ricordato LAN-
DUCCI, *Darwinismo a Firenze*.

⁶⁰ Vedi TREVES, *Gaetano Trezza*, p. 1009n. Dal *Calendario generale del Regno*, p. 349, ricavo che, nel 1870, la «Sezione di filosofia e filologia» del «R. Istituto di Studi superiori pratici e di perfezionamento in Firenze» era presieduta da Pasquale Villari (Storia moderna) e, oltre a Trezza (Lingua e letteratura latina), annoverava i seguenti professori: Luigi Ferri (Storia della filosofia), Giovanni Battista Giuliani (Lingua e letteratura italiana), Achille Gennarelli (Archeologia), Gregorio Ugdulena (Lingua e letteratura greca), Augusto Conti (Filosofia teoretica e morale), Francesco Bertolini (Storia antica), Paolo Mantegazza (Antropologia). Vi tenevano invece «Corsi complementari»: Antelmo Severini (Lingue dell'estremo Oriente), Angelo De Gubernatis (Sanscrito), Michele Amari (Lingua e letteratura araba), Attilio Zuccagni-Orlandini (Statistica), Silvio De Andreis (Diplomatica e paleografia). Professori emeriti: Atto Vannucci e Michele Amari. Ma oltre al cap. I della parte I del cit. GARIN, *La cultura italiana*, pp. 29-66, vedi ora *L'Istituto di Studi superiori*.

pronuncia inaugurando il suo corso il 12 dicembre 1868, gli attira le critiche di Tommaso Vallauri, docente di eloquenza latina e italiana a Torino: le accuse sono soprattutto di servilismo germanico (visibilissima in Trezza, in effetti, la lezione di Theodor Mommsen)⁶¹ e di eccessiva svalutazione degli aspetti linguistico-retorici dell'insegnamento del latino a favore di quelli storico-letterari, da lui ritenuti più utili alla comprensione del «clima storico» e più idonei alla valorizzazione e attualizzazione della civiltà classica⁶².

Ma dal 1868, con il trasferimento definitivo a Firenze, la sua vita si fa spoglia di eventi esteriori che siano degni di nota: e al biografo non resta che il referto dell'uscita a stampa delle sue opere, da quelle più direttamente legate all'insegnamento fiorentino di letteratura latina, come il *Lucrezio* del 1870 (un «libro di rottura»⁶³, questo, che attualizza polemicamente Lucrezio con continui riferimenti alla scienza contemporanea), al commento alle *Odi* di Orazio del 1872 («il suo capolavoro di critica esclusivamente letteraria [...]: critica psicologica, critica storica, critica estetica»)⁶⁴, dal volume sull'epicureismo del 1877 a quello su *Scienza e scuola* di dieci anni dopo (un libro non privo di «efficacia» e «tuttora da rileggersi»)⁶⁵, alle opere che sono per lo più raccolte di saggi già pubblicati sparsamente sui periodici, e di vario impegno, come le due edizioni del libro già ricordato come il suo più significativo, *La critica moderna* (1874 e 1880), o

61 Oltre al cit. commento di Treves alla prolusione trezziana, per Mommsen può vedersi ROGNINI, *Horror et voluptas*, p. 181, nota 31. Definisce Trezza come «il primo mommseniano d'Italia» MARCHI, *La vocazione letteraria del canonico*, p. 251.

62 Il testo della prolusione, col titolo *La critica negli studi classici*, uscì nella «Rivista Contemporanea», LVI, 1869, pp. 46-56; ripreso e ampliato nel cap. *Antichità e modernità* di TREZZA, *Studi critici*, pp. 233-246, è ora trascritto *in extenso* e annotato in TREVES, *Gaetano Trezza*, pp. 1009-1020 (*ivi*, pp. 1009n-1010n, per la polemica col Vallauri). Mette conto ricordare come nella prolusione Trezza dichiarasse di non vedere a che servisse «lo stancare gli intelletti in un idioma già morto da tanti secoli» studiandolo con «quel metodo artificiale e meccanico» ancora propugnato dai «linguisti»: perché non «la parte meccanica del latino» importa, ma «la ragione storica delle sue forme» (*ivi*, p. 1015), e questa andava colta attraverso la filologia e la grammatica comparata scientifica di scuola soprattutto germanica e con la debita attenzione ai nessi tra lingua e civiltà, tra letteratura e psicologia del popolo. Lo stesso programma educativo sarà al centro di TREZZA, *Scienza e scuola*.

63 GENTILI, *Sistema e metodo*, p. 444. Inquadra il *Lucrezio* trezziano nel post-romantico «ricorso all'antichità per la costruzione di nuovi valori» ROGNINI, *La svolta*, p. 316: «Nietszsche ricorse a Dioniso, Trezza a Lucrezio». Si può aggiungere che è del 1880 la traduzione lucreziana del ricordato Rapisardi: LUCREZIO, *La natura*.

64 TAROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, p. 73, con riferimento a ORAZIO, *Odi*. E vedi anche BERARDESCA, *Gaetano Trezza*, per la quale l'*Orazio* trezziano è «un'apologia [...] dell'uomo-Orazio, difeso da un darwinista della letteratura» (p. 78).

65 GARIN, *Postilla*, p. 456. *Scienza e scuola* è dedicato a Roberto Ardigò, lodato come liquidatore dei dogmi e fondatore della «filosofia della scienza». Sul tema vedi anche il saggio *La scuola moderna e la scienza moderna*, raccolto in TREZZA, *Nuovi studi critici*, pp. 273-282.

il saggismo tutto sommato minore degli *Studi critici* (1877), dei *Nuovi studi critici* (1881) o dei *Saggi postumi* (1885)⁶⁶. Insomma, stabilito finalmente il suo *ubi consistam* in Firenze e nell'ambiente accademico dell'Istituto di Studi superiori, la biografia di Trezza si risolve in buona sostanza nella sua bibliografia.

Il pensiero di Gaetano Trezza e il positivismo italiano

Ora non è il caso di seguire passo passo, anche per ragioni di economia espositiva, i vari lavori pubblicati dal Trezza fiorentino. Vorrei invece richiamare l'attenzione su alcune linee o aspetti del suo pensiero critico e storiografico; linee e aspetti che mostrano, credo, una certa peculiarità, se non originalità, della sua posizione nel fronte del positivismo italiano, facendo di lui un intellettuale non sempre appiattito su schemi di scuola. Mi limito a evidenziarne quattro, del resto connessi tra loro.

Primo: l'antimedievalismo. È forse questo il meno originale, il più condiviso nella compagine positivista italiana del tempo; ma è pur sempre singolare, direi, il modo in cui Trezza lo declina inquadrandolo teoricamente. Perché il medioevo rappresenta per lui una di quelle «intermittenze storiche», senza meno la più macroscopica che mai si sia prodotta nella storia della civiltà, che fanno segnare fasi di regresso o di stasi nello sviluppo storico («l'evoluzione a rovescio», scrive)⁶⁷, e che dunque lo inducono a concepire la «selezione ambientale», cioè il principio dinamico del divenire evolutivo, in maniera diversa da «come intenderebbe lo Spencer»⁶⁸: non, cioè, come un processo ininterrotto, continuo e

66 In questi tre ultimi volumi Trezza raccolse gran parte dei suoi interventi giornalistici, molti usciti nel «rispettabile giornale politico *Il Diritto*», di cui Trezza diresse la «parte scientifica e letteraria» per «molti anni, e sino alla morte»: IOVACCHINI, *La vita e le opere*, p. 9 (*ibidem* un elenco sommario delle testate cui Trezza venne collaborando a partire dal 1860). Ricordo che «Il Diritto», sottotitolato «foglio politico quotidiano della democrazia italiana», fu l'organo più autorevole della Sinistra costituzionale democratica; di proprietà dell'intraprendente editore Giuseppe Civelli, uscì dapprima a Torino, dalla fondazione (1854) al 1865, diretto via via da C. Correnti, A. Depretis, V. Pareto, L. Valerio e A. Bargoni, poi (1865-1871) a Firenze, infine a Roma, guidato da C. Maraini e in seguito (1880-1882) da M. Torraca. Mette anche conto ricordare che dal 1861 al 1863, quando Trezza entra nel «Diritto», il direttore era Angelo Bargoni (1829-1901), poi (1869) nella Firenze capitale come ministro dell'Istruzione nel terzo governo Menabrea, dicastero nel quale ebbe Pasquale Villari come principale collaboratore. Vedi almeno CALVINI, *Bargoni*.

67 TREZZA, *Saggi postumi*, p. 231.

68 *Ivi*, p. 226; ma si legga, *ivi*, pp. 217-239, tutto il saggio *Il Darwinismo e le formazioni storiche*, donde, *passim*, le altre citazioni a testo. Quanto a Herbert Spencer, il celebre teorico del darwinismo sociale, il riferimento andrà ai fortunatissimi *First Principles* (1862), o più in generale

rettilineo di adeguamento costante e via via meglio perfezionato alle condizioni materiali che vengono a prodursi nella storia, come appunto è nel modello spenceriano, bensì come un'alterna sequela di progresso e di «intermittenze». Perché intendendo l'evoluzione⁶⁹

come i più fanno, cioè come un'epigenesi di forze che portino continuamente un progresso intellettuale e sociale, non si spiegherebbe il gran fatto delle *intermittenze storiche*, del quale non si tien conto veruno da molti pensatori moderni.

Beninteso: non che non esista il progresso; «ma per comprenderlo convenien misurarlo a grandi distanze», considerando il moto storico nella linea plurisecolare della *longue durée*; né esso è «continuo né certo sempre»⁷⁰. Insomma, talora l'irrazionale prevale sul razionale, e l'«ascetismo inerte» del cristianesimo medievale poté, ad esempio, soffocare la visione «scientifica», ritardandone il trionfo, che poi si ebbe nella rinascita umanistico-rinascimentale dell'antico, ovviamente.

Appunto sul «disconoscimento dell'età media»⁷¹ Trezza impianta un suo disegno della storia culturale e letteraria. Vi si allineano, nell'ordine, tre gradi dell'evoluzione umana: le civiltà classiche, il Rinascimento e la scienza contemporanea. Paradossalmente Trezza arriva persino a recuperare il ruolo progressivo del Romanticismo, e ciò fa sottraendolo all'antitesi tradizionale con il Classicismo: negando, cioè, consistenza storica alla polemica classico-romantica. Così scrive nella *Critica moderna*: «fra il classicismo e il romanticismo non c'è, né ci può essere, quell'antinomia che li rende inconciliabili l'uno all'altro»⁷². Sorge spontanea, allora, una domanda: se il Romanticismo è un «elemento di per sé progressivo»⁷³, come spiegarne il medievalismo, quella rivalutazione e quel gusto del medioevo che del Romanticismo è un tratto così caratteristico e

all'opera nel suo complesso, proseguita con la serie dei *Principles of Biology* (1864-1867), *of Psychology* (1872), *of Sociology* (1876-1896), *of Ethics* (1879). Vero è che talora, alla «velleità di conciliare l'impossibile» di Spencer, Trezza mostra di preferire la «confessione aperta dello Strauss», e le «rivelazioni franche dell'Haeckel» alle «caute reticenze del Darwin» (TREZZA, *La critica moderna*, p. 58). Ma vero è anche che «il sistema che più ha influito su Trezza» va riconosciuto nello «spencerismo», in quanto esso è essenzialmente «filosofia del continuum, del generale, dello sguardo ampio, della rassegnazione» alle leggi necessarie della natura: «cosmologia», «evoluzione continua», «sintesi» e «fede nei tempi lunghi» e «nella scienza» (ROGNINI, *Horror et voluptas*, p. 198).

⁶⁹ *Ivi*, p. 277 (supponendolo refuso, ho emendato in *si ci* che precede *spiegherebbe*).

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ GENTILI, *Sistema e metodo*, p. 450.

⁷² TREZZA, *La critica moderna*, p. 308.

⁷³ GENTILI, *Sistema e metodo*, p. 451.

così rilevato? Trezza risponde ricordando la Rivoluzione francese, che cancellò il vecchio sistema feudale di ascendenza medievale: una liquidazione di cui il Romanticismo ebbe a beneficiare, sviluppando, in ambito culturale, quella liberazione etica e intellettuale dell'individuo, quell'antidogmatismo – tratti non 'medievali', dunque – che è uno dei punti di forza dell'età romantica.

Un secondo aspetto che vorrei sottolineare è ancora legato alla peculiare lettura evoluzionistica che Trezza fa delle «formazioni storiche» e culturali. Mi riferisco alla concezione della storia delle letterature come una «morfologia storica» plasmata dalla *selection* di ascendenza darwiniana e spenceriana⁷⁴. Ora, il «concetto di morfologia conduce inevitabilmente a quello di genere letterario»⁷⁵, e infatti Trezza prende ad esempio il caso dell'epopea, il cui sviluppo storico avviene «per gradi»⁷⁶, da forme primitive ad altre più evolute, cioè più sintoniche alla coscienza collettiva:

C'è una *selection* nei canti epico-lirici; non tutti riescono a concorporarsi nell'epopea, ma sopravvivono quei soli che portano in se stessi la ragione della propria vittoria, cioè quelli ch'esprimono meglio quanto v'ha di più intimo e di più efficace nella coscienza di tutti. Ogni canto che sopravvive è il superstita di mille canti periti. Gli studi sull'epopee medievali confermano, anche qui, la legge del Darwin; anch'esse rivelano la loro embriogenia storica [...]. E si deve, in gran parte, al Darwin se la critica moderna è giunta finalmente al concetto di una *Morfologia storica* che ci darà la legge delle letterature, come la *Morfologia fisica* ci diede la legge delle flore e delle faune viventi⁷⁷.

Certo, lo studio storico dei generi letterari secondo criteri evoluzionistici è «solo un'affermazione di principio»⁷⁸, qui, come del resto anche altrove, in Trezza⁷⁹; ma Sergio Blazina ha ragione di osservare come il «progetto di una storia della letteratura attraverso i generi» sia un'«idea centrale, destinata a riproporsi in modo incisivo nell'età del positivismo, come dimostrano le opere di Brunetière in Francia e di Pastore in Italia»⁸⁰.

⁷⁴ TREZZA, *Saggi postumi*, p. 239, in *cauda* al ricordato saggio *Il Darwinismo e le formazioni storiche*.

⁷⁵ BLAZINA, *Evoluzionismo*, pp. 89-105: 90.

⁷⁶ TREZZA, *Saggi postumi*, p. 238.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 238-239.

⁷⁸ BLAZINA, *Evoluzionismo*, p. 90.

⁷⁹ Vedi, ad es., TREZZA, *La critica moderna*, pp. 218-219.

⁸⁰ BLAZINA, *Evoluzionismo*, p. 90. I riferimenti sono naturalmente e soprattutto al *Manuel de l'histoire de la littérature française* (1887), all'*Histoire de la littérature française* (1895) e un po' a tutta l'opera storico-letteraria di Ferdinand Brunetière, e a *La vita delle forme letterarie* (Torino-Roma, Roux, 1892) del filosofo piemontese Annibale Valentino Pastore (1868-1956), che

Terzo: l'antieruditismo, se non proprio l'antifilologismo. Sappiamo che il metodo positivistico, negli studi di letteratura italiana fra l'Unità d'Italia e i primi del secolo successivo, si declinò in un preciso indirizzo filologico-erudito, quello della cosiddetta scuola storica positiva: accertamento documentario dei fatti, esplorazioni archivistiche e bibliografiche, indagini pazienti, scrupolose, ampie e minute sull'inedito e sulle fonti, culto del documento; insomma: filologia ed erudizione. È la scuola di Alessandro D'Ancona, di Rodolfo Renier, di Francesco Novati, di Arturo Graf, questi ultimi fondatori, nel 1883, di quel «Giornale Storico della Letteratura Italiana» che di quella scuola, di quel metodo 'storico-positivo' fu l'organo più autorevole.

Ora, mentre imperversava intorno a lui, in Italia, quella voga, Trezza non rinunciò a «guardar le cose dall'alto», come scrive Croce con frase desanctisiana⁸¹, a puntare a quella «sintesi feconda» che dichiarava necessaria⁸², tanto più in tempi nei quali «l'Italia stagnava nella più stupida micrologia»⁸³, a porsi i grandi problemi della storia letteraria, quelli che considerava «caratteristica dell'ingegno serio»⁸⁴. Analogamente, la stessa filosofia, quella vera, era per lui non «una scienza che stia per sé», ma «quasi la coscienza di tutto l'umano

appunto «applica il darwinismo non alle epoche storiche [...], ma alla dinamica di sviluppo dei generi», confutando però la tesi delle «intermittenze» di Trezza (BLAZINA, *Evoluzionismo*, p. 121). L'anticipo di Trezza sul «pedantissimo Brunetière» è colto anche da un gustoso ricordo di Papini, che rievoca una visita al vecchio e malato «prete darwinista» compiuta nel 1892 da lui bambino in compagnia del padre, nella «casa in via Sant'Ambrogio (ora Carducci) – dove una lapide lo ricorda»: il «professor Trezza [...] ebbe, per qualche tempo, una certa fama d'innovatore coraggioso per il suo intento di ridurre a scienza la critica letteraria mercé il concetto di evoluzione, idea che fu ripresa in Francia, dopo di lui, dal pedantissimo Brunetière» (PAPINI, *Autoritratti e ritratti*, p. 743). Ma per la discussione di ambito positivistico sulla storia letteraria per «forme» o «generi» vedi, avendo cura di detrarre certe non lievi ipoteche marxisteggianti di fondo (ad es. l'insistita e pressoché esclusiva riconduzione dei fatti culturali ai fini politici di conservazione economica da parte dell'egemone borghesia postunitaria e umbertina), MADRIGNANI, *Scienza, filosofia, storia*, pp. 25-32, che opportunamente ricorda una recensione del 1877 ai *Saggi* del Canello in cui Luigi Capuana propugnava una «scienza della letteratura» da esemplarsi sulle indicazioni trezziane (vedi *ivi*, p. 27).

⁸¹ CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, p. 370.

⁸² «Le sintesi affrettate e false gittatele pur via, ma non condannate insieme le sintesi idealmente feconde che rampollano dai fatti, comunicandovi quel valore scientifico che non avrebbero per se stessi»: TREZZA, *Saggi postumi*, p. 220. Per ROGNINI, *Horror et voluptas*, p. 196n, Trezza avrebbe «assorbito» il concetto di «sintesi», «oltre che dall'ideale enciclopedico dell'epoca, da Renan (scienza insieme religiosa e poetica) e da Spencer (programma di unificazione delle scienze)». Sul punto della filosofia come «sintesi delle scienze» IOVACCHINI, *La vita e le opere*, pp. 84-86, oltre a Spencer, richiama i precedenti di Giuseppe Mazzini e Francesco Fiorentino. Ma per un confronto tra quest'ultimo e Trezza deve vedersi LA PENNA, *L'editoria fiorentina*, pp. 147-151.

⁸³ CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, p. 370.

⁸⁴ *Ivi*, p. 371.

sapere»⁸⁵. C'è un passo dell'*Introduzione ai Saggi postumi*, libro «amaro ed iroso fin nel titolo»⁸⁶, che è esplicito, a questo proposito⁸⁷:

Credetti sempre, e credo ancora, che senza un concetto scientifico delle cose i problemi delle letterature antiche e moderne non si comprendano né si risolvano; credo che giovi ben poco il mettersi continuamente per entro le minuzie dei fatti senza indurne le connessioni storiche, ed il moltiplicare le questioni inutili lasciando stare le grandi; credo che l'erudizione sia parte della critica ma non tutta la critica, la quale se non riesce alle idee, cioè alle leggi dei fatti, non edificherà nulla di organico e di saldo nello studio delle letterature stesse. Investigare codici, corregger testi, pubblicare documenti nuovi, è un lavoro che soltanto gli sciocchi possono disprezzare; ma quando si presume di costringer tutta la letteratura in una questione paleografica, quando si sostituisce allo studio d'un poeta o d'uno scrittore la congettura filologica del testo, molte volte incerta ed audace, molte altre improbabile, spesso inutile, e ci si propone, a nome della scienza, d'arrestarsi lì, e se oltrepassiamo quel segno e vogliamo trasferirci in un clima più alto e più idealmente vero, ci si condanna come fantasticanti nel vuoto; allora io mi ribello a questa legislazione falsa d'intelletti plumbei che non vedono di là d'una spanna, e che per paura delle idee s'affogano nei fatti, riuscendo a non intendere i fatti e a non ritrovarne le idee.

E altrove, ma sempre nei *Saggi postumi*, è netta la censura di quell'«erudizione che detesta le idee generali, a punto perché inetta a comprenderle», e che «crede che il nuovo metodo consista nel moltiplicare fatti a fatti, senza cercarne le ragioni ideali». Viceversa, «senza idee non c'è scienza, non arte, non critica, non vita efficace e profonda che rinnovelli un popolo»⁸⁸.

E in quale direzione Trezza reagisce alla ristrettezza d'orizzonti dell'erudismo? Propugnando e praticando un approccio comparato dei fatti e delle opere letterarie: comparativismo inteso come studio delle «relazioni organiche»⁸⁹. Basti qui ricordare un titolo «importante»⁹⁰ di Trezza come il *Dante, Shakespeare, Goethe nella Rinascenza europea* (1888): un libro in cui cerca di dare un'immagine sintetica della «rinascenza» letteraria e artistica europea accostando per l'appunto comparativamente i tre grandi poeti del canone occidentale, il primo sottratto al medioevo quale autore di un poema che, se resta

⁸⁵ TREZZA, *Studi critici*, p. 184.

⁸⁶ GENTILI, *Sistema e metodo*, p. 449.

⁸⁷ TREZZA, *Saggi postumi*, pp. 6-7.

⁸⁸ *Ivi*, p. 220 (anche per le citazioni che precedono). I passi sono riportati ora nella scelta dai *Saggi postumi* antologizzata in BLAZINA, *Evoluzionismo*, p. 95.

⁸⁹ TREZZA, *La critica moderna*, p. 190. Ma vedi anche TREZZA, *Epicuro*, p. 6n.

⁹⁰ GENTILI, *Sistema e metodo*, p. 448.

medievale per tanti suoi aspetti, nelle sue parti migliori già anticipa la Rinascenza⁹¹; il secondo che ne è l'espressione compiuta, e come tale guarda alle sole forze naturali, «impassibile, indifferente, universale» nella rappresentazione del dramma umano «come la natura stessa», disinteressato al divenire storico, olimpicamente alieno da ogni «vestigio di *sentimentalità*»⁹²; il terzo che, con il *Faust*, incarna esemplarmente la piena modernità dell'Europa romantica nelle sue «parti vere e false»⁹³. Con questo comparativismo – a volte, è vero, un po' schematico e spericolato, e forzato da obiettivi militanti – Trezza cerca senza meno di scientificizzare la lezione critica di De Sanctis, di aggiornarla scientificamente ai parametri del proprio determinismo positivista e darwinista⁹⁴. L'evoluzionismo, insomma, in luogo dell'idealismo romantico desanctisiano.

Di qui è breve il tragitto che conduce al quarto e ultimo aspetto che vorrei sottolineare. Nel libro su Dante, Shakespeare e Goethe, Trezza plaude al «realismo [...] vero ed umano» dei tre grandi poeti⁹⁵. Appunto questa è la sua bandiera: il «realismo». Per lui il realismo è l'ideale inverato nella storia, lo stigma dell'arte vera, nonché l'obiettivo e il modello da indicare anche all'arte contemporanea. Ci aspetteremmo, allora, ciò che a noi posteri parrebbe conseguente: l'esaltazione del naturalismo zoliano e del verismo nostrano, che proprio negli anni Ottanta dell'Ottocento vanno facendo le loro prove più gloriose: il ciclo dei *Rougon-Macquart* è del 1871-1893, *Nanà* del 1880, *Germinal* del 1885; i *Malavoglia* sono del 1881, il *Mastro-don Gesualdo* dell'1889. Trezza, invece, mostra una certa avversione a naturalismo e verismo, benché il primo, ad esempio, adibisca al romanzo proprio il determinismo 'scientifico' di stampo darwinista, inalberando la nota insegna tricippite di *race, milieu e moment*: e, quanto alla *race*, è appena il caso di ricordare come Trezza pubblicasse già nel 1863 sul

⁹¹ Già nel cit. saggio sulla «psicologia delle schiatte», del 1863, il poema dantesco è «l'epopea del medio evo», «piuttosto la tomba magnifica di un mondo che muore che la culla di un mondo che nasce» (TREZZA, *La psicologia delle schiatte*, p. 288). Nel successivo libro su Dante, Shakespeare e Goethe, il primo è bilitato tra medioevo e Rinascenza: «è il poeta del Medioevo per la Beatrice del Paradiso, per i suoi simboli, per la sua visione d'oltretomba: appartiene alla Rinascenza per il sentimento e la percezione viva, schietta, diretta della Natura, per l'umanità dei caratteri» (TARROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, p. 83); giacché «il gran fatto della Rinascenza europea si manifesta per gradi ineguali in Dante, in Shakespeare, in Göthe» (TREZZA, *Dante, Shakespeare, Göthe*, p. xxv). Vedi anche ROGNINI, *Horror et voluptas*, p. 186, e ALLEGRI, *Il Dante di Gaetano Trezza*, pp. 254-258.

⁹² TREZZA, *Dante, Shakespeare, Göthe*, pp. 131-132; il corsivo è di Trezza.

⁹³ *Ivi*, p. 149.

⁹⁴ Per questo aspetto vedi soprattutto GENTILI, *Sistema e metodo*, pp. 445-446.

⁹⁵ Così scrive Trezza già nel cap. XIV di TREZZA, *La critica moderna*, pp. 317-318, rinviando in nota alla trattazione che del «moderno realismo dell'arte» fa l'amico Villari, «con molta finezza d'analisi» (VILLARI, *Saggi di storia*, pp. 211ss.).

«Politecnico» un articolo intitolato *Sulla psicologia delle schiatte*, in cui propugnava «il più rigoroso “razzismo”»⁹⁶. Come spiegare l'apparente contraddizione? Anzitutto, e al minimo, con ragioni di gusto letterario: Trezza, in poesia, restava carducciano e aleardiano (e rapisardiano)⁹⁷, e manzoniano per la prosa⁹⁸. Ma poi anche, se non più, con motivi e preoccupazioni militanti di

⁹⁶ Così TREVES, *Gaetano Trezza*, p. 999, che aggiunge come «persino uno storico tedesco in regime hitleriano» ebbe a refutare, per la cieca fiducia nel «carattere etnico delle schiatte che fanno la storia», la esegesi ‘razziale’ delle guerre puniche proposta da Trezza nel solco di Littré. Vero è che già nel ricordato lavoro sulla *Divina Commedia considerata in relazione coll'ontologia*, e dunque prima di lasciare il credo cattolico, Trezza dava una lettura razziale del ruolo storico del cristianesimo, che allora considerava progressivo e fondatore dell'«individuo moderno», proprio apprezzandone «l'innesto della razza semitica, divenuta impotente, con “la stirpe civile e progressiva dei giapetidi”» (ROGNINI, *La svolta*, p. 286; non riscontro peraltro la citazione trezziana nel discorso sulla *Commedia* dantesca; ma di fusione del simbolismo semitico con la filosofia greca e l'impeto del genio africano parla anche TREZZA, *Saggio critico*, p. 24; e vedi tutto il § 4, *Le schiatte e la religione di Gesù*, in ROGNINI, *La svolta*, pp. 302-310).

⁹⁷ A proposito del Carducci barbaro, vedi almeno l'apprezzamento di *Una nuova forma di lirica*, in TREZZA, *Studi critici*, pp. 283-289; per l'aleardismo, oltre a quanto già ricordato, TREZZA, *Aleardo Aleardi*, saggio che rielabora TREZZA, *Dei canti di Aleardo Aleardi*, e viene poi ripreso in TREZZA, *Studi critici*, pp. 185-195; *ivi*, pp. 327-333, il capitolo *Satanismo* è dedicato al *Lucifero* rapisardiano: «il Lucifero del Rapisardi manifesta un poeta [...]. Una vita possente ricircola per entro ai suoi versi nei quali si colora la fiamma del sentimento. Egli ha forme sonore piene luminose [...]: crea gruppi stupendi e drammatizza con efficacia le cose. L'episodio d'Ebe è una delle più belle ispirazioni della poesia contemporanea» (*ivi*, p. 332). Ma ancor prima di leggere il poema rapisardiano, Trezza ne raccomanda caldamente l'autore all'amico Aleardi: «Avrai ricevuto una lettera del Prof. Mario Rapisardi, nella quale ti raccomanda un suo poema chiamato *Lucifero*. Non so quello che sia, ma so che gli costò molto studio e molta fatica. Se tu gli puoi far del bene, incoraggerai un giovane poeta ardito e libero» (Trezza ad Aleardi, Firenze, 19.VI.1876, in VERONA, Biblioteca Civica, Carteggi, b. 659, Fondo Aleardi, n. 16). Di Trezza è anche un *Saggio critico* inserito in coda alla «nuova ed. accresciuta» di RAPISARDI, *Le poesie religiose*, pp. I-VII.

⁹⁸ Nel Manzoni romanziere, come in Schiller e in Goethe, Trezza riconosce «il senso del reale storico non intorbidato da' sovrapposti fantastici», «il mondo storico innalzato ad un mondo ideale tanto organico ed uno, che indarno vi discerneresti il confine dove l'uno comincia e l'altro finisce», una «riflessione [...] più vasta e più matura», «aspetti nuovi della realtà psicologica» e «vigore organico di realismo trasferito in un mondo ideale», sia pure senza «la fantasia smisurata e la profondità dell'intuizioni animatrici dello Shakespeare». Non così positivo, invece, il giudizio a proposito di *Adelchi* e *Carmagnola*, nei quali «l'ideale» sta «come sospeso al di fuori e non incorporato per anco nella materia» per eccesso di «sentimento lirico» e di «tono elegiaco», a danno dello «svolgimento dei caratteri» e in contrasto con «l'indole del dramma». Da segnalare anche la dichiarata incongruità di ogni rilievo contenutistico sull'ideologia cattolica del romanzo ai fini del giudizio critico: «La critica non cerca più in là, e ben poco la tocca se la politica vi sia troppo nascosta, e la religione troppo rassegnata. Se trova un effetto vivente che la scuota e l'affascini, non si cura del resto ed abbandona ai pregiudizi di setta l'astiosa polemica che fruga in un capolavoro per sorprendervi il pro ed il contro d'un evangelo politico, a cui si fa serva. L'arte è infinita, come la natura e lo spirito, e spazia liberamente serena sulle sommità benedette dell'ideale. Non portiamovi il fumo delle nostre battaglie», con quel che segue e che si raccomanda

portata più generale. C'è intanto la dichiarata inquietudine di fronte al diffondersi di atteggiamenti sociali rinunciatari o devianti antitetici alla fiducia nel progresso scientifico (casi di suicidio, pazzia, criminalità), di cui il pessimismo e il nichilismo sembravano fornire l'avallo sul piano filosofico: inquietudine condivisa e manifestata da altri esponenti del positivismo coevo⁹⁹. Ma ci si può anche domandare se, in una letteratura come la naturalista o verista, che intendeva programmaticamente attenersi al solo referto dei fatti, alla registrazione fotografica, 'impersonale', della realtà sociale e umana, Trezza non dovesse vedere qualcosa di equivalente all'adesione ai soli fatti propria dell'erudizione deteriorata di scuola storica.

Conclusioni

All'inizio del suo intervento su Trezza del 1907, Benedetto Croce notava come, «dopo avere avuto molti lettori e ammiratori ferventi», Gaetano Trezza fosse «ora quasi del tutto obliato». Aggiungeva subito, però: «A torto, io credo; perché il Trezza non fu ingegno né animo comune», e diversamente «dal volgo positivista» fu «assai versato in istoria, letteratura e filologia; e non c'è quasi grande problema di storia letteraria, delle religioni, della civiltà che egli non abbia toccato»¹⁰⁰. Che è giudizio irreformabile, nella sostanza, come hanno confermato alcuni interpreti successivi¹⁰¹. Resta altrettanto vero che l'oblio rapidamente calato sulla sua opera è per larga parte il destino comune toccato alla produzione del nostro positivismo, presto travolta dalla reazione idealistica o spiritualista di inizio Novecento, quella stessa reazione che, per l'idealismo, ovviamente, ebbe in Croce il massimo rappresentante. Una ragione in più, per noi, oggi, per richiamare il veronese alla nostra memoria storica.

alla lettura anche per l'eloquente afflato della pagina. Tutte le citazioni in TREZZA, *La critica moderna*, pp. 318-319.

⁹⁹ Eugenio Garin richiama ad es. Gerolamo Boccardo (1829-1904), che nella nota prefazione ai *Principii di sociologia* di Spencer (1881) lamentava la recrudescenza di quei preoccupanti fenomeni sociali connettendola a certe «morbose forme» assunte allora dalla «letteratura popolare»: «L'oscenità nei romanzi di Zola e della scuola cosiddetta *realista* ha un non so che di tristo, di sofferente e quasi sto per dire di tragico... Quel lezzo fa schifo alla mente, ma stringe il cuore» (cit. in GARIN, *Postilla*, p. 459).

¹⁰⁰ CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, p. 370.

¹⁰¹ Ad es. ASOR ROSA, *La cultura*, e MALUSA, *La storiografia filosofica*, p. 522.

Bibliografia

- ALEARDI A., *Epistolario*, a cura di G. Trezza, Verona-Padova 1879
- ALLEGRI M., *Il Dante di Gaetano Trezza: da Gioberti a Schelling a una lettura 'positiva'*, in *Studi e percorsi danteschi*, pp. 233-258
- ASOR ROSA A., *La cultura*, in *Storia d'Italia*, 4, *Dall'Unità a oggi*, 2, Torino 1975, pp. 888-891
- ASSMANN A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999
- ASSMANN A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. di S. Paparelli, Bologna 2014
- BARBAN B., *Il Cimitero monumentale di Verona. 1828-1928*, prefazione di G. Chiot, a cura del Municipio di Verona, Verona 1928
- BERARDESCA S., *Gaetano Trezza: una diversa interpretazione di Orazio*, «Esperienze Letterarie», VIII (1983), 2, pp. 67-78
- BERTAZZOLI R., *Aleardi e l'Ateneo di Brescia*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXIX (= CLIV) (1977-1978), pp. 301-310
- BETTELONI C., *Canzoniere patriottico del 1848*, a cura di C. Viola, Verona 2010
- BIANCHI A.G., *Gaetano Trezza e il suo Lucrezio*, «Gazzetta Letteraria», XI, 27, 2 luglio 1887, pp. 213-214
- BIGLIONE DI VIARIGI L.A., *Brescia città del Regno di Sardegna (1859-1861)*, in *Brescia nell'Italia*, pp. 99-107
- BISSOLATI S., *Ernesto Renan o della critica moderna*, Torino 1863
- BISSOLATI S., *Esposizione di una coscienza*, Cremona 1864 [ora a cura e con introduzione di A.D. Gottarelli, prefazione di E.A. Albertoni, Milano 1997]
- BLAZINA S., *Evoluzionismo e storia della letteratura. Contributi critici nell'età del positivismo in Italia*, Torino 1995
- BOGGIO P.C., *Storia politico-militare della guerra dell'indipendenza italiana (1859-1860) compilata su documenti e relazioni autentiche*, II, Torino 1865
- BOLLA G., *Aleardo Aleardi e Gaetano Trezza*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. IV, XXIV (1922), pp. 113-129
- Brescia nell'Italia. Giornata di studio per il centocinquantesimo anniversario dell'Unità nazionale*, a cura di L. Favervani, Brescia 2015
- BRUGNOLI P., *Le strade di Verona*, 1999²
- C[OMPOSTELLA] B., *Trezza di Musella*, in SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare*, VI, p. 709
- Calendario generale del Regno d'Italia compilato per cura del Ministero dell'Interno. Anno ottavo*, Firenze 1872
- CALVINI N., *Bargoni, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 353-356
- CARINI DAINOTTI V., *La Biblioteca Governativa nella storia della cultura cremonese*, Cremona 1946
- CARRARA I., *Ricordo di Gaetano Trezza*, «Vita Veronese», XXXII (1979), 1-2, pp. 42-45
- CESARI A., *Il tempo. Ragionamento inedito pubblicato nel dì della prima messa del sacerdote Gaetano Trezza. XXIII giugno MDCCCL*, Verona 1850
- Civiltà veneta. Passeggiando per Verona: Via Gaetano Trezza e il "Paradiso"*, «Notiziario. Banca Popolare di Verona», LIX (1998), 3, pp. 10-17
- CROCE B., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Roma-Bari 1973
- CROCE B., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XXIII. Giovanni Bovio e la poesia della filosofia. Parte I (V. Fornari - B. Spaventa - A.C. de Meis - G. Trezza - V. Giordano Zocchi - A. Tari)*, «La Critica», V (1907), pp. 337-366
- DE BONI F., *Ragione e dogma*, Siena 1866
- DE GUBERNATIS A., *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, II, Firenze 1880
- DE GUBERNATIS A., *Gaetano Trezza*, «Rivista Europea», VI (1875), 3, pp. 271-279

- Dizionario biografico dei Veronesi (secolo XX)*, a cura di G.F. Viviani, Verona 2006
- Editori a Firenze nel secondo Ottocento*, atti del Convegno, Gabinetto Scientifico Letterario di G.P. Vieusseux 13-15 novembre 1981, a cura di I. Porciani, prefazione di G. Spadolini, Firenze 1983
- FAVERZANI L., *Gli esuli d'oltremincio e trentini dal 1859 al 1866*, in *Brescia nell'Italia*, pp. 109-120
- FLINT R., *Vico*, Edinburgh-London 1884
- GARIN E., *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari 1963
- GARIN E., *Postilla su Gaetano Trezza*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», xxxii (1977), 4, pp. 455-462
- GENTILE G., *Gino Capponi e la cultura toscana nel secolo decimonono* [1922], Firenze 1973
- GENTILI S., *Sistema e metodo negli scritti letterari di Gaetano Trezza*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. VIII, LXXXVIII (1984), 3, pp. 436-456
- GIRARDI G., *I beni degli esuli. I sequestri austriaci in Veneto tra controllo politico e prassi burocratica (1848-1861)*, tesi di dottorato in Storia, cultura e teorie della società e delle istituzioni, xxxi ciclo, Università degli Studi di Milano, tutori C. Brice e A. De Francesco, a.a. 2017-2018, <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/656278/1258079/phd_unimi_R11355.pdf>
- GIUSTI G., *Epistolario*, a cura di G. Frassi, Firenze 1859
- GOTTARELLI A.D., *I tormenti di una coscienza: Stefano Bissolati (1823-1898)*, in *Una città nella storia dell'Italia unita. Classe politica e ideologie in Cremona nel cinquantennio 1875-1925*, a cura di F. Invernici, prefazione di E.A. Albertoni, Cremona 1986, pp. 99-126
- HALBWACHS M., *La mémoire collective*, Paris 1950
- HALBWACHS M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925
- I Betteloni*, a cura di L. Bonuzzi e G.P. Marchi, Bardolino 2008
- IOVACCHINI A., *La vita e le opere del prof. Gaetano Trezza. Con appendici di lettere del Trezza all'autore e due necrologie*, Lanciano 1895
- L'Istituto di Studi superiori e la cultura umanistica a Firenze*, a cura di A. Dei, Pisa 2016
- LA PENNA A., *L'editoria fiorentina della seconda metà dell'Ottocento e la cultura classica in Italia*, in *Editori a Firenze*, pp. 127-182
- La sensibilità della ragione. Studi in omaggio a Franco Piva*, a cura di L. Colombo, M. Dal Corso, P. Frassi, S. Genetti, R. Gorris Camos, P. Ligas, P. Perazzolo, Verona 2012
- LANDUCCI G., *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze 1977
- Libro d'oro della nobiltà italiana xxxii: 2015-2019*, Roma 2020
- LOMBROSO C., *Genio e follia*, Milano 1877 [1 ed. 1864]
- LUCREZIO C.T., *La natura. Libri VI*, tradotti da M. Rapisardi, Milano 1880
- Luigi Gaiter letterato e patriota (1815-1895)*, atti del Convegno di studio, Caprino Veronese 15 maggio 2010, a cura di V.S. Gondola, Verona 2010
- MADRIGNANI C.A., *Scienza, filosofia, storia e arte nella cultura del positivismo*, in ANGELINI F. – MADRIGNANI C.A., *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, Roma-Bari 1975, pp. 1-46
- MALUSA L., *La storiografia filosofica italiana nella seconda metà dell'Ottocento*, I, *Tra positivismo e neokantismo*, Milano 1977, pp. 522-528
- MANGONE F., *Trezza, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xcvi, Roma 2019, p. 757
- MARCHI G.P., *La vocazione letteraria del canonico G.B.C. Giuliani*, in *Il canonico veronese conte G.B. Carlo Giuliani (1810-1892). Religione, patria e cultura nell'Italia dell'Ottocento*, atti della Giornata di studio, Verona 16 ottobre 1993, a cura di G.P. Marchi, Verona 1994, pp. 233-274
- MARTINEZ E., *Fondo Fotografico Ritratti*, in *Fotografie del Risorgimento italiano*, a cura di M. Pizzo, Roma 2004, pp. 14-233
- MASINI P.C., *Stefano Bissolati*, «Critica Storica», III (1964), 6, pp. 679-692
- Alcuni brani del discorso del prof. G. Melli*, in VILLARI, *Gaetano Trezza*, pp. 301-321
- MELLI G., *La filosofia di Schopenhauer*, Firenze 1905

- MESSEDAGLIA L., *Aleardo Aleardi, Caterina Bon Brenzoni ed Angelo Messedaglia secondo documenti e carteggi inediti o rari*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. IV, XXII (XCVII) (1921), pp. 117-241
- Monumenti celebrativi dell'età risorgimentale nella provincia di Verona*, a cura di D. Beverari e M. Vecchiato, Verona 2008
- NOVATI F., *L'Aleardi a Josephstadt (giugno-agosto 1859)*, «Rivista Storica del Risorgimento Italiano», III (1898), pp. 593-598
- ORAZIO F., *Odi*, commento di G. Trezza, Firenze 1872
- ORLANDO F., *Sui mali dell'enfiteusi e su' rimedi che vi si dovrebbero apportare*, Palermo 1861
- PAPINI G., *Autoritratti e ritratti*, Milano 1962
- PAPINI G., *Il prete darwinista*, in PAPINI, *Autoritratti e ritratti*, pp. 743-745
- Passeggiando per Verona: via Gaetano Trezza e il "Paradiso"* «Notiziario. Banca Popolare di Verona», 59 (1998), 3, pp. 10-17
- RAIMONDI E., *Letteratura e scienza nella «Storia» del Tiraboschi [1984]*, in RAIMONDI E., *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano 1989, pp. 125-141
- RAPISARDI M., *Le poesie religiose*, Catania 1895
- RAPISARDI M., *Poemeti (1885-1907). Iscrizioni*, Palermo s.d. [1917?]³
- Resoconti delle sedute del Consiglio comunale di Verona. Anno 1909, § 7, Modificazione della nomenclatura di alcune vie e approvazione della spesa relativa*, Verona 1911
- Resoconti delle sedute del Consiglio comunale di Verona. Anno 1910*, Verona s.d. [1911?]
- RIVA F., *Aggiornamenti aleardiani*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti », CXXXVII (1978-1979), pp. 311-331
- ROGNINI G., *Horror et voluptas. Scienza ed estetica nel positivismo di Gaetano Trezza (1868-1890)*, «Studi Storici Luigi Simeoni», XXXIV (1984), pp. 175-211
- ROGNINI G., *La svolta nell'itinerario filosofico di Gaetano Trezza (1854-1867)*, «Studi Storici Luigi Simeoni», XXXII (1982), pp. 279-317
- ROMAGNANI G.P., *Lapidi e monumenti: una pedagogia patriottica*, in *Conoscere Verona. I luoghi della città. Gli eventi. I protagonisti*, a cura di G.P. Romagnani, Verona 2008, pp. 199-215
- ROMAGNANI G.P., *Le strade di Verona: nomi nuovi per la città*, in *Conoscere Verona. I luoghi della città. Gli eventi. I protagonisti*, a cura di G.P. Romagnani, Verona 2008, pp. 185-198
- SPADOLINI G., *La Firenze di Pasquale Villari. Con documenti inediti e rari e con 390 illustrazioni fuori testo*, Firenze 1989 [ma 1990]
- SPRETI V., *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano 1928-1932
- Stato personale del clero della città e diocesi di Verona*, Verona 1841-
- Studi e percorsi danteschi 1321-2021*, a cura di M. Allegri, Rovereto 2021
- TAROZZI G., *Il pensiero di Gaetano Trezza*, Verona 1893
- Tesi che Leonardo Tabacco da Verona si propone di sostenere nella sua promozione al grado di dottore in ambe le leggi nell'I.R. Università di Padova nel dicembre 1864*, Padova 1864
- TOMMASOLI A., *Lapidi e iscrizioni nelle vie di Verona*, Verona 1957
- TREVES P., *Gaetano Trezza*, in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, a cura di P. Treves, Milano-Napoli 1962, pp. 993-1007
- TREZZA G., *Aleardo Aleardi, o la lirica italiana negli ultimi tempi*, «Il Politecnico», I (1866), 5, pp. 721-734
- TREZZA G., *Confessioni d'un scettico*, Verona-Padova 1878
- TREZZA G., *Cristianesimo e scienza*, «Annuario Filosofico del Libero Pensiero», I (1868), pp. 233-259
- TREZZA G., *Dante, Shakespeare, Göthe nella Rinascenza europea*, Verona 1888
- TREZZA G., *Dei canti di Aleardo Aleardi*, Cremona 1861
- TREZZA G., *Discorso*, in *Discorsi pronunciati nel cimitero comunale di Verona sul feretro del conte Aleardo Aleardi senatore del Regno il giorno XIX luglio MDCCLXXVIII*, Verona 1878, pp. 9-13

- TREZZA G., *Epicuro e l'epicureismo*, Firenze 1877 [2 ed.: Milano 1883]
- TREZZA G., *Ernesto Renan o della critica moderna*, «Il Politecnico», XVII (1863), pp. 209-244
- TREZZA G., *Gesù e le origini del cristianesimo*, «Il Politecnico», XIX (1863), pp. 129-152
- TREZZA G., *Il pessimismo e l'evoluzione*, Roma 1890
- TREZZA G., *La critica moderna*, Firenze 1874 [poi Bologna 1880]
- TREZZA G., *La Divina Commedia considerata in relazione coll'ontologia*, Verona 1854
- TREZZA G., *La psicologia delle schiatte*, «Il Politecnico», s. II, XVIII (1863), pp. 257-290
- TREZZA G., *La scienza delle lettere*, s.l. 1865
- TREZZA G., *Le religioni e la religione*, Verona-Padova 1884
- TREZZA G., *Lucrezio*, Firenze 1870 [3 ed.: Milano 1887]
- TREZZA G., *Nuovi studi critici*, Verona-Padova 1881
- TREZZA G., *Saggi postumi*, Verona-Padova 1885
- TREZZA G., *Saggio critico sulle lettere latine*, Cremona 1862
- TREZZA G., *San Paolo*, Verona-Padova 1882
- TREZZA G., *Scienza e scuola. Lettere*, Verona-Padova 1887
- TREZZA G., *Studi critici*, Verona-Padova 1877
- Trezza-Bovio (Due epigrafi di Mario Rapisardi)*, «Almanacco Illustrato del Giornale "Il Secolo"», Milano 1906, p. 45
- TURI G., *Cultura storica e insegnamento della storia all'Istituto di Studi superiori di Firenze*, «Archivio storico italiano», CLXXII (2014), 4, pp. 691-728
- VECCHIATO F., *Il culto per la patria, una religione condivisa*, in *Monumenti celebrativi*, pp. 9-55
- Verbalì delle adunanze anno accademico 1923*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. IV, XXV (1923), pp. VII-XV
- Via Gaetano Trezza e il "Paradiso"*, in *Guida di Verona* <<https://verona.com/it/verona/via-gaetano-trezza-e-il-paradiso/>>
- VILLARI P., *Gaetano Trezza* [1897], in VILLARI, *Scritti sulla emigrazione e sopra altri argomenti*, Bologna 1909, pp. 290-321
- VILLARI P., *La filosofia positiva e il metodo storico*, «Il Politecnico», s. IV, I (1866), 1, pp. 1-29
- VILLARI P., *Saggi di storia, di critica e di politica*, Firenze 1868
- VILLARI P., *Scritti sulla emigrazione e sopra altri argomenti*, Bologna 1909
- VIOLA C., *Italia risorgimentale e Kulturtransfert. Carte e opere di Alessandro Bazzani (1807-1889)*, in *Nuove esplorazioni letterarie ottocentesche. Archivi, ritrovamenti, riscoperte*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», c.s.
- VIOLA C., *Una goccia d'acqua nel mare della favolistica: Cesare Betteloni e Pierre Lachambeaudie*, in *La sensibilità della ragione*, pp. 435-450
- ZENARI P., *Trezza e Spandri. Parallelo contemporaneo*, Verona 1879

Appendice

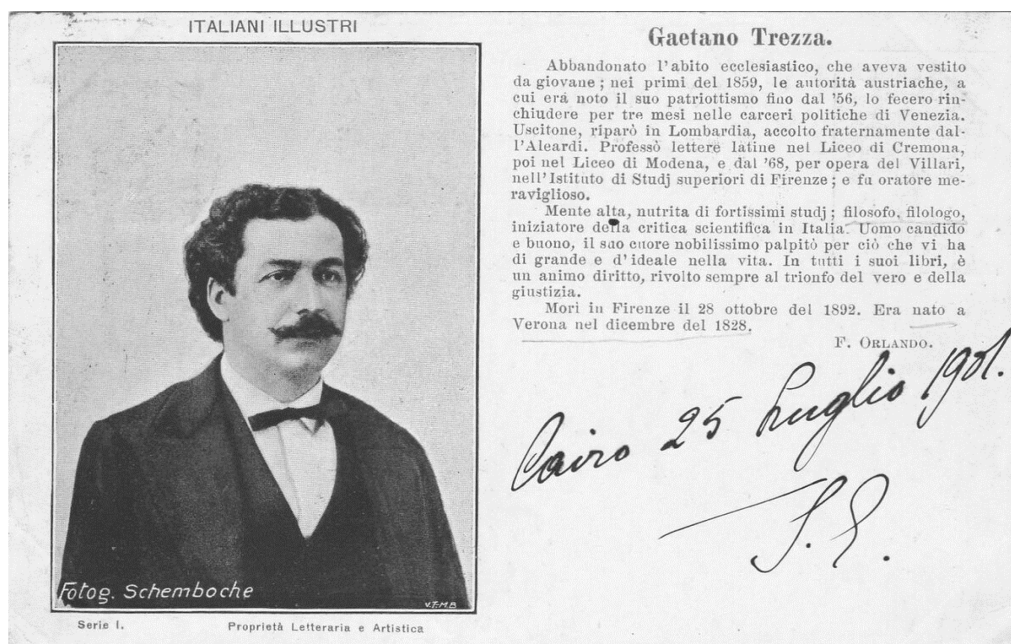
Bibliografia su Gaetano Trezza

Si pubblicano i riferimenti bibliografici degli studi su Gaetano Trezza dal 1862 a oggi; le voci sono in ordine cronologico di pubblicazione.

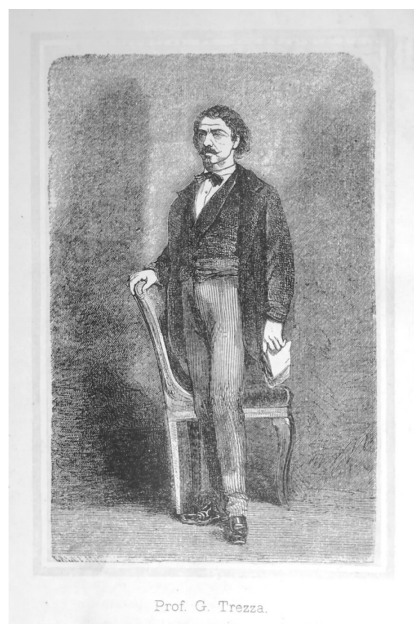
- S. BISSOLATI, *Saggio critico sulle lettere latine per G. Trezza*, «Il Corriere Cremonese. Giornale Politico e Letterario», IV, 22 marzo 1862, n. 24, pp. 94-96
- S. BISSOLATI, *Ancora sull'opuscolo intitolato Saggio critico sulle lettere latine per G. Trezza prof. di letteratura greca e latina nel R. Liceo di Cremona*, «Supplemento al Corriere Cremonese n. 42», 24 maggio 1862, pp. n.n.
- L. FERRI, *L'epicureismo e l'atomismo. Considerazioni storico-critiche a proposito di un libro recente*, «Filosofia delle Scuole Italiane», I (1870), 2, pp. 377-413
- [Recensione a] G. TREZZA, *Lucrezio*, «Rivista Europea», II (1870), 1, pp. 344-346
- P. VILLARI, [Recensione a] G. TREZZA, *Lucrezio*, «Italia Nuova», 6 gennaio 1871
- A. DE GUBERNATIS, *Gaetano Trezza*, «Rivista Europea», VI (1875), 3, pp. 271-279
- A. AMORE, *Manzoni cittadino e cattolico. Lettera di Antonino Amore all'egregio prof. Gaetano Trezza preceduta da un giudizio critico del medesimo sugli Inni sacri di A. Manzoni*, «Rivista Europea - Rivista Internazionale», VIII, III, 16 agosto 1877, 4, pp. 656-664
- F. ANGELERI, *Una lezione del prof. G. Trezza al prof. Aleardo Aleardi*, Verona, Civelli 1877 (estratto dall'«Adige» di Verona, 1877)
- T. MAMIANI, [Recensione a] G. TREZZA, *Epicuro e l'epicureismo*, «Filosofia delle Scuole Italiane», VIII (1877), 15, pp. 437-441
- C.M. TALLARICO, [Recensione a] G. TREZZA, *Epicuro e l'epicureismo*, «Giornale Napoletano di Filosofia e Lettere, Scienze Morali e Politiche», III (1877), 5, pp. 329-330
- L. FERRI, *L'epicureismo nella storia e nella scienza. A proposito di una pubblicazione recente*, «Nuova Antologia», s. II, vol. V (1877), 5, pp. 22-35
- P. ZENARI, *Trezza e Spandri. Parallelo contemporaneo*, Verona, Civelli 1879
- A. DE GUBERNATIS, *Trezza (Gaetano)*, in A. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, II, Firenze, Successori Le Monnier 1880, p. 1004
- R. BONGHI, [Recensione a] G. TREZZA, *San Paolo*, «La cultura», I (1882), 2, pp. 33-36
- N. GUARISE, *Il San Paolo di Gaetano Trezza brevemente esaminato*, «La Rassegna Nazionale», IV, X, LI, 1° agosto 1882
- G. CHECCHIA, *Le formazioni storiche e il così detto periodo della intermittenza secondo i dettami della filosofia scientifica*, «Rivista di Filosofia Scientifica», III (1883-1884), pp. 555-562
- A. IOVACCHINI, *La scienza moderna studiata, esposta e difesa da un operaio. Lettere ai professori Ausonio Franchi, Gaetano Trezza e Roberto Ardigò, con risposta dei medesimi*, Roma, A. Sommaruga 1884
- [Recensione a] G. TREZZA, *La religione e le religioni*, «Rassegna Critica di Opere Filosofiche, Scientifiche e Letterarie», IV (1884), 4, pp. 97-103
- R. ROMANO, [Recensione a] G. TREZZA, *La religione e le religioni*, «Il Fanfulla della Domenica», VI, 12, 23 marzo 1884
- R. BONGHI, [Recensione a] G. TREZZA, *La religione e le religioni*, «Nuova Antologia», 15 giugno 1884, pp. 620-628
- [E. CAPORALI], *L'odierno pensiero italiano*, «La Nuova Scienza», I (1884), 3, pp. 272-293 [su TREZZA G., *Le religioni e la religione*, Verona-Padova 1884]
- B. CODA, *Le religioni e la scienza. Studi campagnoleschi ... in continuazione d'un libercolo dell'ex prete G. Trezza*, Verona, Merlo 1884

- V. PAPA, [Recensione a] G. TREZZA, *Saggi postumi*, «Sapienza», XII (1885), pp. 390-398
- R. PUCCINI, *La scienza e l'ateismo. La scienza e il libero arbitrio, con appendice sul recente libro "Il pessimismo e l'evoluzione" di G. Trezza*, Siena, Tip. S. Bernardino 1892
- F. TORRACA, *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo 1885, pp. 64-76 [poi in F. TORRACA, *Scritti critici*, Napoli, Perrella 1907, pp. 27-45]
- F. CICHITTI SURIANI, *La religione nella scienza e la tirannide della coscienza*, Roma, Forzani e C. 1885, pp. 35-65
- A.G. BIANCHI, *Gaetano Trezza e il suo Lucrezio*, «Gazzetta Letteraria», XI, 27 (2 luglio 1887), pp. 213-214
- E. MORSELLI, [Recensione a] G. TREZZA, *Il pessimismo e l'evoluzione*, «Rivista di Filosofia Scientifica», IX (1890), pp. 567-569
- F. TOCCO, *In morte del prof. Trezza*, «La Nazione», 1 novembre 1892
- G. TAROZZI, *Gaetano Trezza*, «Rivista Italiana di Filosofia», VIII (1893), 1, pp. 123-125
- G. TAROZZI, *Il pensiero di Gaetano Trezza*, Verona, Tedeschi 1893
- G. MELLI, *Gaetano Trezza*, «Cuore ed arte», I, 11, 15 marzo 1893
- A. IOVACCHINI, *La vita e le opere del prof. Gaetano Trezza. Con appendici di lettere del Trezza all'autore e due necrologie*, Lanciano, Carabba 1895
- G. FINZI, *Lezioni di storia della letteratura italiana*, IV, II, *Giacomo Leopardi e la letteratura contemporanea*, Torino, Loescher 1895, pp. 435-436
- Commemorazione di Gaetano Trezza fatta nell'Aula Magna del R. Istituto di Studi superiori pratici e di perfezionamento in Firenze il 16 maggio 1897*, Firenze, Carnesecchi, 1897 [discorsi di G. MELLI e P. VILLARI, entrambi (il secondo parzialmente) poi in P. VILLARI, *Scritti sulla emigrazione e sopra altri argomenti vari*, Bologna, Zanichelli 1909, pp. 289-321]
- E. BITTANTI BATTISTI, *Un commento inedito di Gaetano Trezza al Vangelo di s. Giovanni (Cap. IV)*, «La rivista moderna di cultura», I (1898), 5-6, pp. 514-520
- T. MASSARANI, *Una nobile vita. Carteggio inedito*, scelto, ordinato e postillato da R. Barbiera, Firenze, Le Monnier 1909 [carteggio Trezza-Massarani]
- B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XXIII. Giovanni Bovio e la poesia della filosofia. Parte I (V. Fornari - B. Spaventa - A.C. de Meis - G. Trezza - V. Giordano Zocchi - A. Tari)*, «La Critica», V (1907), pp. 337-366, alle pp. 351-354, 363-364 [ora in B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Roma-Bari, Laterza 1973, pp. 367-384, alle pp. 370-374; II. *Gaetano Trezza*]
- F. MARTINI, *Pagine raccolte*, Firenze, Sansoni 1912 [II ed. 1920, pp. 461 ss.]
- G.A. FICOCELLI, *Gaetano Trezza e il suo pensiero pedagogico*, Larino, N. Morrone 1915
- G. BOLLA, *Aleardo Aleardi e Gaetano Trezza*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. IV, XXIV (1922), pp. 113-129
- A. GAMBARO, *Un episodio di vita accademica tra il Lambruschini e il Trezza*, «Levana», III (1924), pp. 587-592
- A. TOMASELLI, *Commentario rapisardiano*, Catania, Etna 1932, pp. 143-150 [carteggio Trezza-Rapisardi]
- L. TONELLI, *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni*, II, Bari, Laterza 1914, pp. 205-212
- A. GAMBARO, *Un episodio di vita accademica tra il Lambruschini e il Trezza*, «Levana», III (1924), pp. 587-592
- E. ANCHIERI, *Gaetano Trezza e l'epicureismo*, «Bollettino della Società letteraria di Verona», IV (1928), 2, pp. 28-30
- B. BARBAN, *Gaetano Trezza (1827-1892)*, in B. BARBAN, *Il Cimitero monumentale di Verona. 1828-1928*, pref. di G. Chiot, a cura del Municipio di Verona, Verona, G. Liziero 1928, pp. 166-167
- C. DE LOLLIS, *Reisebilder e altri scritti*, Bari, Laterza 1929, pp. 131-132

- PUBLICO CORNELIO TACITO, *Il Dialogus de oratoribus*, con introduzione e commento di G. Trezza, Napoli, F. Perrella 1934
- E. THOVEZ, *Diario e lettere inedite*, Milano, Garzanti 1939, pp. 565, 805
- G. SALVEMINI, *Che cosa è la coltura?*, Modena, Guanda 1954, pp. 37 e 40-41
- P. TREVES, *Gaetano Trezza*, in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, a cura di P. Treves, Milano-Napoli, Ricciardi 1962, pp. 993-1007
- G. PAPINI, *Il prete darwinista*, in G. PAPINI, *Autoritratti e ritratti*, Milano, Mondadori 1962, pp. 743-745
- C.A. LUMINI, *Spigolature in un carteggio ottocentesco: lettere di Adolfo Bartoli e Gaetano Trezza ad Apollo Lumini*, «Convivium», XXXIII (1965), 4, pp. 397-406
- A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, IV, II, *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi 1975, pp. 888-891
- E. GARIN, *Postilla su Gaetano Trezza*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», XXXII (1977), 4, pp. 455-462
- G. LANDUCCI, *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Olschki 1977, pp. 72-76, 175 e *passim*
- L. MALUSA, *La storiografia filosofica italiana nella seconda metà dell'Ottocento*, I, *Tra positivismismo e neokantismo*, Milano, Marzorati 1977, pp. 522-528 e 721-722
- I. CARRARA, *Ricordo di Gaetano Trezza*, «Vita Veronese», XXXII (1979), 1-2, pp. 42-45
- C.A. MADRIGNANI, *Scienza, filosofia, storia e arte nella cultura del positivismo*, in F. ANGELINI - C.A. MADRIGNANI, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, Roma-Bari, Laterza 1975, pp. 1-46: 25-32
- D. CONSOLI, *La scuola storica*, Brescia, La Scuola 1979, pp. 25-27
- G. ROGNINI, *La svolta nell'itinerario filosofico di Gaetano Trezza*, «Studi Storici 'Luigi Simeoni'», XXXIII (1983), pp. 279-317; XXXIV (1984), pp. 175-211
- A. LA PENNA, *L'editoria fiorentina della seconda metà dell'Ottocento e la cultura classica in Italia*, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*, atti del Convegno, Gabinetto Scientifico Letterario di G.P. Viesseux 13-15 novembre 1981, a cura di I. Porciani, prefazione di G. Spadolini, Firenze, Olschki 1983, pp. 127-182: 139-151
- S. BERARDESCA, *Gaetano Trezza: una diversa interpretazione di Orazio*, «Esperienze Letterarie», VIII (1983), 2, pp. 67-78
- S. GENTILI, *Sistema e metodo negli scritti letterari di Gaetano Trezza*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. VIII, LXXXVIII (1984), 3, pp. 436-456
- A. LA PENNA, *Gli studi classici dalla fondazione dell'Istituto di Studi superiori*, in *Storia dell'Ateneo fiorentino. Contributi di studio*, I, Firenze, Parretti, 1986, pp. 201-286: 206-208
- G.P. MARCHI, *La vocazione letteraria del canonico G.B.C. Giuliani*, in *Il canonico veronese conte G.B. Carlo Giuliani (1810-1892). Religione, patria e cultura nell'Italia dell'Ottocento*, atti della giornata di studio, Verona 16 ottobre 1993, a cura di G.P. Marchi, Verona, Fiorini 1994, pp. 233-274: 251-253
- S. BLAZINA, *Evoluzionismo e storia della letteratura. Contributi critici nell'età del positivismo in Italia*, Torino, Tirrenia Stampatori 1995, pp. 89-105
- F. VECCHIATO, *Il culto per la patria, una religione condivisa*, in *Monumenti celebrativi dell'età risorgimentale nella provincia di Verona*, a cura di D. Beverari e M. Vecchiato, Verona, Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Verona Rovigo Vicenza 2008, pp. 9-55: 2-3, 27-28, 22, 40 e *passim*
- M. ALLEGRI, *Il Dante di Gaetano Trezza: da Gioberti a Schelling a una lettura 'positiva'*, in *Studi e percorsi danteschi 1321-2021*, a cura di M. Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, Scripta 2021, pp. 233-258



Gaetano Trezza ritratto in una delle cartoline *Italiani e Italiane illustri*, stampata a inizio del Novecento dal tipografo fiorentino Meozzi, con la scheda biografica redatta da Filippo Orlando.



Gaetano Trezza ritratto in apertura del suo saggio *Cristianesimo e scienza*, pubblicato nell'«Anuario Filosofico del Libero Pensiero», I (1868).

Fra Giocondo in New York.
La ricezione americana della Loggia del Consiglio
di Verona, tra iconografia e progetto

MICHELA MORGANTE

La vicenda della trasposizione americana di uno dei caposaldi del rinascimento veronese, la Loggia del Consiglio, è stata finora studiata solo in quanto capitolo dell'opera architettonica della triade McKim, Mead & White. L'Herald building, realizzato nel 1893 su commissione di un'importante testata giornalistica newyorkese, solleva invece più ampie questioni interpretative, iconografiche e progettuali, che nel saggio proposto si tenta di illuminare ricorrendo a un lavoro capillare su fonti plurime dell'epoca. Fulcro sostanzialmente inedito del saggio è la costruzione di quella fama internazionale che porterà la Loggia a essere un modello fertile nella pratica professionale statunitense a cavallo tra XIX e XX secolo, contesto culturalmente così lontano. Il rifacimento dell'edificio diventa, in buona sostanza, una lente interpretativa attraverso cui vengono scandagliati i principali nodi concettuali della progettazione in stile americana: falsificazione, canone, adattamento moderno dell'ordine classico, relazioni struttura/ornamentazione. La ricezione del prototipo e le sue successive riletture nella storiografia dell'arte hanno infine evidenziato come la costruzione della replica moderna abbia di rimando funzionato paradossalmente da volano alle fortune del palazzo rinascimentale all'estero.

Fra Giocondo in New York. The American reception of the Loggia del Consiglio of Verona, between iconography and project

The story of the American transposition of one of the cornerstones of the Veronese Renaissance, the Loggia del Consiglio, has so far been studied only as a chapter in the architectural work of the McKim, Mead & White triad. The Herald building, built in 1893 on commission from an influential New York newspaper, raises broader interpretative, iconographic, and design questions, which the proposed essay attempts to illuminate by resorting to extensive work on multiple sources of the time. The essentially new focus of the essay is the construction of that international fame that will lead the Lodge to be a fertile model in American professional practice between the 19th and 20th Centuries. This context is culturally so distant. The renovation of the building becomes an interpretative lens through which the main conceptual issues of American-style design are explored: falsification, canon, modern adaptation of the classical order, and structure/ornamentation relationships. The reception of the prototype and its subsequent rereadings in the historiography of art has finally highlighted how the construction of the modern replica paradoxically functioned as a driving force for the fortunes of the Renaissance palace abroad.



Nell'agosto del 1893 viene inaugurata la nuova sede del *New York Herald*, uno dei quotidiani a maggiore diffusione della metropoli nordamericana. La testata è la prima a trasferire redazione e macchinari dalla ricca *downtown* degli affari a una zona degradata di Broadway. In controtendenza non è solo la localizzazione della nuova sede ma la tipologia stessa dell'edificio: se i concorrenti puntano sull'immagine moderna del grattacielo (si veda il coevo World Building di Pulitzer), il nuovo Herald si caratterizza invece come un volume a sviluppo orizzontale, con un lungo fronte che consente di esibire su strada le rotative in azione. Questo schema distributivo, ritenuto funzionale al ciclo produttivo – dall'illuminazione degli ambienti di lavoro, al sollevamento delle grandi bobine di carta –, rispondeva in realtà principalmente a esigenze d'immagine. Le forme dell'edificio erano infatti desunte da un prestigioso modello storico, cui il progetto si rifaceva esplicitamente, il palazzo del Consiglio in piazza dei Signori a Verona (figg 1-2).

Il giornale intendeva sfruttare dunque il mito del Rinascimento italiano, largamente egemone nelle metropoli statunitensi sin dalla metà dell'Ottocento¹. L'idea di una replica di intonazione classica, così insolitamente calata nel tessuto della Manhattan dell'epoca, era scaturita dalla matita di Stanford White (1853–1906), della McKim, Mead & White, capofila professionale del momento². White sceglie di forzare il prototipo veronese per adattarlo a un sito trapezoidale, più ampio, ciò che comporta non solo il raddoppio del numero delle arcate originarie, ma soprattutto l'invenzione di tre nuovi prospetti sulla falsariga, per completare ogni affaccio su strada. E anche nelle tecniche costruttive l'Herald building si discosta, inevitabilmente, dal modello iniziale: la nuova struttura consta di travi in ghisa, e metalliche sono pure le colonne delle arcate su tutti i fronti. Il ricco apparato decorativo plastico, formalmente ispirato all'originale, viene poi trasposto utilizzando cotto e lapidei artificiali³.

Negli ambienti del settore l'opera non sfuggirà all'inevitabile dibattito, che divide il fronte degli oppositori al falso dai cultori della continuità nel solco del canone⁴. L'edificio risultò comunque mediamente gradito per il raffinato gioco

¹ Si veda l'elenco di opere nei diversi stili in BARSTOW, *Famous buildings*, pp. 235-240.

² Lo studio mantenne il primato sulla progettazione in ambito nord'americano nei decenni 1890-1920. Tra i loro progetti pubblici più noti, tutti nel solco di un colto *revival* neoclassico, ricordiamo il Madison Square garden (1890) e la Pennsylvania Station (1910). La letteratura critica che li riguarda è davvero cospicua, il principale riferimento sono i contributi di Richard Guy Wilson citati in queste pagine.

³ *The New York "Herald" building*, pp. 75-77.

⁴ LANGFORD WARREN, *The use and abuse*, pp. 16-7; *Originality in design*, p. 112; *Borrowed buildings*, p. 8.

di rimandi storici, in particolare al grande pubblico, che vi vedeva un motivo d'attrazione e curiosità, in un clima generale di esterofilia, gusto della novità, amore del classico. Di certo, ricalcando stilemi del passato, progettista e committente intendevano alludere programmaticamente a una fase di "American Renaissance"⁵, il risveglio di un capitalismo illuminato, colto, lungimirante cui si dichiarava pubblicamente di appartenere attraverso un riferimento autorevole.

Tragitti iconografici della Loggia

Il modello ripreso era solidamente radicato nel canone artistico del Bel Paese, eppure risultava meno scontato di altri, tra innumerevoli capolavori italiani troppo riconoscibili o troppo apertamente simboli di antico potere. All'origine della conoscenza e dell'apprezzamento della Loggia fra studiosi, viaggiatori e progettisti americani vanno poste due eminenti figure europee della critica d'arte dell'epoca: da un lato il francese Hypolyte Taine, dall'altro l'inglese John Ruskin⁶. Quest'ultimo in particolare cita l'edificio veronese in una pluralità di suoi scritti e occasioni diverse, fatto di cui resta annotazione sul retro di un acquerello realizzato dall'assistente John Bunney⁷, e giudizi encomiastici fra le pagine de *Le pietre di Venezia* e dell'*Arianna fiorentina*⁸. Il palazzo del consiglio (*Senate House*, nella peculiare terminologia adottata dall'autore britannico) era stato da lui visitato nel 1869, in occasione di una delle sue tante permanenze nella città scaligera. Ruskin, dunque, osserva la Loggia prima dei restauri del 1870-1873 con cui si era ripristinato il colore di facciata, trasferito all'interno il gruppo dell'Annunciazione di Girolamo Campagna e allestita la protomoteca dei veronesi illustri. Ruskin si era pubblicamente rallegro di aver conosciuto la versione precedente dell'edificio, esprimendo dure critiche sugli effetti di falsificazione operati con questi interventi⁹.

Stante il giudizio del più autorevole foggiatore del gusto nel mondo anglofono del decennio 1870, non stupiscono le fortune del monumento lungo i due decenni successivi. Nella stampa d'arte in lingua inglese la Loggia compare con

⁵ Sulla speciale identificazione degli americani con il Rinascimento: WILSON, *Architecture and the Reinterpretation of the past*, pp. 69-87.

⁶ TAINÉ, *Italy: Florence and Venice*, p. 338.

⁷ WHITE, *The principles of art*, p. 301.

⁸ *The works of John Ruskin*, p. 207.

⁹ Si veda la foto di Stephen Thompson, *The upper storey of the Loggia del Consiglio, Verona*, in catalogo Ashmolean Museum, <<http://ruskin.ashmolean.org/object/WA.RS.ED.096>>.

una certa frequenza, almeno citata. L'edificio risulta d'interesse per un'editoria specialistica all'epoca più spesso dominata da studi britannici, o da fonti francesi e tedesche pure circolanti oltre Oceano. A queste si aggiungevano diverse testimonianze visive: alle prime incisioni dedicate erano via via seguite le impressioni fotografiche, di epoca post-unitaria; le riprese erano delle maggiori ditte dell'Italia settentrionale o di editori in prevalenza austro-tedeschi, per ovvie ragioni di contiguità geografica e culturale con Verona¹⁰.

Tra i disegni circolanti all'estero, la più riprodotta è un'incisione inglese, in perfetta veduta frontale e ritagliata per ragioni che stiamo per analizzare su due sole campate-tipo (fig. 3); il disegno è già compreso in un volume di Roger T. Smith del 1880¹¹, con l'intento di evidenziare, del monumento, i delicati intagli a candelabre delle paraste e i motivi affrescati delle pannellature. Le fonti anglosassoni definivano questi decori, con termine ruskiniano diffuso all'epoca di tocco esotico, "arabescati". Gli specialisti internazionali citavano poi spesso l'edificio veronese a proposito dell'antica tecnica dello *sgraffito* (pittura murale non dissimile dall'affresco), motivo dell'inclusione del lussureggiante ornato della Loggia in alcuni manuali ottocenteschi destinati agli studenti di architettura¹². Sull'inglese *Magazine of Art*, nel 1887, compare invece un dettaglio di un pilastro presente all'interno dell'edificio¹³, scelta non del tutto isolata nel panorama iconografico dedicato. Il disegno proviene, ancora, dalla cerchia di Ruskin: si tratta infatti di un appunto di viaggio del fotografo Stephen Thompson, forse sensibilmente anteriore alla pubblicazione citata¹⁴.

Interessa infine sottolineare un fatto legato alle proporzioni allungate dell'edificio: a differenza dei disegni, le fotografie del prospetto forzavano a soluzioni discrepanti dal bilanciato canone aureo della fotografia di architettura "stile Alinari" (fig. 4). La prima ripresa frontale *rettificata* della Loggia è relativamente tardiva, databile intorno al 1918¹⁵. Prima di allora il monumento risultava imprevedibile dalle focali dell'epoca, alla massima distanza consentita dal palazzo dei tribunali sul lato opposto della piazza. La veduta anteriore risultava dunque inevitabilmente parziale, e portava spesso a sacrificare l'arco d'accesso

¹⁰ A parte quelle di Lotze e Sommer, fotografi entrambi naturalizzati italiani, al MAK di Vienna ritroviamo scatti di Johannes Nöhring e Andreas Groll.

¹¹ SMITH, *Architecture. Gothic and Renaissance*, p. 171.

¹² *Ibidem*, p. 170; FLETCHER, *A history of architecture*, p. 214; 207.

¹³ THOMPSON, *Verona la degna*, p. 254.

¹⁴ L'autore del disegno è anche il fotografo della ripresa citata in nota 9, catalogata per la prima volta nel 1871. Si può ipotizzare che i due documenti, ricollegabili allo stesso viaggio di Thompson, siano coevi.

¹⁵ Archivi Alinari, Archivio Anderson, Firenze, ADA-F-019332-0000.

a vicolo Fogge sormontato dalla statua di Girolamo Fracastoro. In alternativa, si ripiegava su una vista angolata, dallo sbocco di via della Costa: posizione del treppiede che consentiva di abbracciare il tutto, ma comportava deformazioni e includeva nell'inquadratura svariati elementi di contesto, con l'effetto di depotenziare l'oggetto rappresentato. Ulteriore opzione di ripresa – comunque angolata – era la serie dei punti di vista sopraelevati, dai piani superiori di palazzo della Ragione e Cansignorio, con molti dei limiti appena ricordati¹⁶.

Il nuovo secolo porterà soluzioni tecniche più funzionali alle esigenze di una rigorosa rappresentazione degli edifici a uso del metodo filologico di indagine storiografica. Anticipatrici, al riguardo, le osservazioni del conservatore museale bavarese Hans Stegmann sull'uso delle immagini di palazzi italiani – compreso quello di cui ci stiamo occupando –, recensendo un'importante volume del 1907¹⁷. Mentre un ventennio prima, all'epoca della realizzazione dell'Herald building, la restituzione fotografica con tutti i vincoli e le deformazioni citati offriva al progettista più spunti generali che una reale documentazione tecnica di lavoro.

La fama internazionale del monumento

Il mito della Loggia nel mondo anglofono si alimentava dunque attraverso diversi canali e fonti a stampa. Dei restauri era giunta eco all'estero, nel 1873, tramite la rivista inglese *The Architect* – poche righe di cronaca incentrate soprattutto ai lavori su Santa Maria Antica – altro celebre mito ruskiniano –, e senza riscontri visivi¹⁸. Punto nodale che veniva evidenziato era il ripristino del cromatismo di facciata, elemento che appassionava osservatori esperti e non. In generale, l'apparato decorativo del monumento veniva per lo più interpretato come retaggio di origine bizantino-medievale di matrice veneziana, giustapposto a un limpido impianto architettonico classicista, "alla toscana". Più precisamente il riferimento andava a Brunelleschi per la scelta dell'arco su colonne, divergente dalle prescrizioni albertiane sull'arco retto da pilastri. Il giudizio degli studiosi stranieri, in questa fase, sottolinea quindi – della Loggia – i caratteri anticipatori e una transizione ancora incompleta al rinascimento maturo, sottolineando sempre e comunque l'uso del colore e la ricchezza della decorazione,

¹⁶ Ringrazio l'amico fotografo Giovanni Peretti per aver facilitato queste riflessioni condividendo le sue conoscenze tecniche.

¹⁷ STEGMANN, A. *Haupt, Palast-Architektur*, p. 928.

¹⁸ *Notes from the continent*, p. 281.

forte motivo di attrattività, soprattutto, per gli osservatori comuni. Negli ambienti vittoriani dei *connoisseurs* non mancavano peraltro perplessità verso quello che veniva giudicato un eccesso decorativo: si veda il commento, nel 1887, sull'inglese *The Art Journal*¹⁹.

Oltre oceano, nello stesso anno, il critico d'arte di *Harper's Bazaar* ben descriveva lo *shock* culturale dell'americano davanti a una loggia con apparati policromi e dettagli dorati, contraria ai *cliché* di una classicità data generalmente per candida, nonostante le tesi labroustiane sulla policromia dei templi antichi²⁰. Ovviamente nella seconda metà dell'Ottocento piazza dei Signori risultava a pieno titolo segnalata tra i *must-see* della Penisola, inserita nelle guide turistiche a maggior diffusione, tra cui ci limitiamo a ricordare il Baedeker del 1874 e la guida Thomas Cook per il Nord Italia, prima edizione 1875. Dobbiamo poi a Honoré Mereu, attivissimo divulgatore in campo artistico, e alla sua serie di corrispondenze nel Nuovo continente sulle città d'arte italiane (1888-1889), alcune ulteriori note descrittive sulla leggerezza delle colonne, la rotondità dei balaustrini, la raffinatezza delle bifore del palazzo²¹.

Nel flusso di informazioni che alimenta in questa prima fase la rinomanza transatlantica della Loggia ricompare carsicamente, e per più decenni, anche l'incerto riferimento vasariano alla figura di Fra Giocondo – condito di miti "romantici" e clamorose imprecisioni: ricordiamo al proposito il lungo, ispirato, resoconto di viaggio sulla rivista letteraria *The Manhattan* in cui l'autore immagina Dante seduto sotto le arcate rinascimentali (sic!), a interrogarsi tristemente sul proprio esilio²². Negli stessi anni l'archeologo inglese John Henry Middleton attribuiva senza incertezze al frate umanista il ricalco delle bifore dalle aperture superiori di porta Borsari, supponendole all'origine di una lunga serie di finestre centinate con timpano curvo, fino alle opere neo-gotiche di Gilbert Scott²³.

Nel 1891 il prospetto della loggia confluisce poi nel catalogo fotografico, tutto incentrato sull'architettura italiana del rinascimento, dello storico Tuckerman²⁴. Inclusione, questa, che del monumento veronese attesta – per così dire – l'elevata "iconicità", potenziata dalla solenne inquadratura Alinari²⁵. Sullo scaffale del cultore americano di architettura dobbiamo peraltro immaginare una vasta collezione di repertori visivi, in particolare fotografici: ausilio

19 PHILLIPS, *Verona*, p. 370.

20 CHILD, *Summer holidays*, p. 164.

21 MEREU, *Italian cities. Verona*, p. 17.

22 DAVIS, *Fair Verona*, p. 5.

23 [MIDDLETON], *Verona*, p. 173. Tesi ripresa da AITCHISON, *The Florentine Renaissance*, p. 227.

24 TUCKERMAN, *A selection of works*, tav. XXVII.

25 FRATELLI ALINARI, *Venezia e il Veneto*, p. 18; 20b.

professionale imprescindibile, pronto all'uso, soprattutto nel campo del *revival* eclettico. La stessa storiografia dell'architettura negli Stati Uniti nasce, intorno al 1870, come strumento di servizio al mestiere di progettista²⁶. Ogni architetto *à la page* doveva poter attingere dalla propria biblioteca di lavoro la grammatica di un certo stile – invito lanciato dalle pubblicità degli editori, sulle riviste specialistiche²⁷.

Il progettista e il modello

Le informazioni sulla Loggia, acquisibili dal progettista dell'Herald building per i canali appena citati, potevano integrarsi con una quasi certa conoscenza diretta. La permanenza di White per un anno e mezzo in Francia, con ripetute puntate in Italia tra 1878 e 1879 sembrerebbero confermarla²⁸.

La circostanza dell'"incontro" dal vero con la Loggia va ovviamente inquadrata nel contesto del classico viaggio d'immersione prescritto dal metodo *Beaux Arts*. E subito dopo il periodo in Europa, nel 1880, White sarebbe entrato nel prestigioso triumvirato di progettisti che connoterà la sua carriera.

Di nuovo va sottolineata, la connessione tra i viaggi, la padronanza di un vasto bagaglio di riferimenti progettuali e la posizione sul mercato professionale newyorkese. Il repertorio di soluzioni architettoniche apprese all'estero consentiva di soddisfare il gusto oltre Oceano, la volontà di autopromozione di istituzioni pubbliche e alta borghesia detentrica delle leve finanziarie nelle metropoli americane (fig. 5).

Non stupisce che Verona, con la sua intramontabile aura ruskiniana, rientri tra le mete documentate di viaggio del giovane Stanford White, diretto a Venezia nella primavera del 1879 insieme all'amico scultore Augustus Saint-Gaudens²⁹. Nel caso quasi scontato che la visita toccasse anche piazza dei Signori, i due avrebbero quindi conosciuto l'edificio nel nuovo assetto "rinfrescato" dai restauri di fine Ottocento. Non possiamo escludere (anche se mancano a confermarlo specifici riscontri) che l'americano avesse rilevato, metro alla mano, il monumento rinascimentale, come consuetudine tra gli architetti in formazione.

²⁶ MORGAN-CHEEK, *History in the service of design*.

²⁷ Si veda la pubblicità dell'editore Rogers and Manson su «Architectural Forum», xxxv (gennaio 1921), p. 50.

²⁸ BAKER, *Stanny*, p. 56.

²⁹ *Ibidem* e BAKER, *Stanford White and Italy*, p. 159. Augustus Saint-Gaudens (1848-1907), artista di origini franco-irlandesi di formazione *Beaux-arts*, è considerato il principale esponente del cosiddetto "Rinascimento americano" di fine Ottocento nel campo della scultura.

Certamente White, genuino cultore del rinascimento italiano divenuto nel tempo anche collezionista e mercante di antichità spendibili nel *design* di interni³⁰, non poteva che apprezzare gli aspetti dell'ornato e la raffinata estetica della Loggia veronese. Ricaviamo dalle cronache la notizia dell'insistenza esercitata sul committente, l'editore James Gordon Bennett Jr., per forzarlo ad accettare l'edificio veronese come base dell'*Herald*³¹. Bennett avrebbe preteso inizialmente che il nuovo giornale ricalcasse le forme più note del palazzo ducale veneziano, peraltro all'epoca già imitato a Manhattan per la sede della National Academy of Design di Peter Bonnett Wight.

White poteva del resto vantare una consuetudine con larga parte dell'architettura scaligera, variamente inclusa nel suo campionario e riproposta in opere precedenti. Prima della sede del quotidiano di Bennett, la più austera classicità sanmicheliana aveva improntato – nel 1889 – la facciata del Century Club, sempre a New York, modellato su palazzo Canossa. I critici ne ritrovano l'impronta nell'alto basamento bugnato, sormontato da un ordine gigante di paraste, e nella chiusura dell'attico a balaustre³². Ancora una ripresa da opere veronesi, palazzo Pompei e la Gran Guardia, viene citata a proposito dello Yosemite Apartment House in Park Avenue, per le sue ampie proporzioni della zoccolatura a fasce³³.

Al di là di questo, vale la pena evidenziare come l'*italian revival*, ben rappresentato nell'ecllettismo americano, aprisse un campo di questioni non liquidabili nei soli termini commerciali, cioè di conseguimento di grossi incarichi. Una visione della storia di chiara matrice positiva ed evolucionista guidava uno studio dell'architettura del passato impostato per scuole nazionali e fasi stilistiche progressive. In una dimensione collettiva l'approccio acquisiva connotazioni di ordine pedagogico e morale, come già nelle tesi del *gothic revival* inglese. Lo scenario metropolitano veniva cioè descritto come un museo a cielo aperto sul tema dei traguardi artistici della civiltà occidentale³⁴. In quest'ottica viene interpretato anche lo stile citazionista di McKim, Mead & White da parte di Charles Thompson Mathews, architetto-filantropo americano, ma di formazione europea, estremamente critico sulle tendenze estetiche in atto in patria nella stessa epoca.

Per Mathews la riproposizione di modelli architettonici derivati da patrimoni nazionali serviva a educare il gusto medio delle ignare masse americane; e non

³⁰ Si veda CRAVEN, *Stanford White: Decorator in opulence*.

³¹ WILSON, *McKim, Mead & White architects*, p. 50.

³² ROTH, *McKim, Mead and White reappraised*, p. 40.

³³ *The works of McKim, Mead and White*, p. 51.

³⁴ *Borrowed buildings*, p. 8.

andava confusa con le vuote riprese formali, purtroppo frequenti nel mondo statunitense³⁵. L'autore metteva in guardia – non sarà l'unico – sui rischi di iperdecorativismo e sovra-ornamentazione connessi al proliferare di calchi in cotto di motivi originari in pietra, per la loro economicità e facilità di esecuzione. E, per inciso, il dinamico mercato newyorkese delle forniture comprendeva anche ditte in grado di riprodurre le decorazioni a sgraffito³⁶.

Quanto al grado di rielaborazione dei modelli nelle cosiddette *adaptations* di McKim, Mead & White, la storiografia recente ha suggerito l'opportunità di operare dei distinguo, sulla base del grado di aderenza al riferimento – dalle repliche più fedelmente citazioniste, alla rifusione di più modelli, alle libere reinterpretazioni basate su un generico ma comunque riconoscibile gusto derivativo nel solco del classicismo³⁷. Si è sottolineata inoltre la volontà di “americanizzazione” delle fonti esogene operato dalla triade, attraverso soluzioni progettuali come il rafforzamento delle linee orizzontali, la regolarizzazione e semplificazione del numero delle componenti, l'enfasi sull'“attacco a terra”³⁸.

Tale sforzo di contestualizzazione è rinvenibile anche laddove sia letterale la rispondenza al riferimento, come nel caso dell'Herald building, dove il modello era apertamente dichiarato. Potrebbe essere riletta in tal senso anche la teoria di civette in bronzo, lungo il coronamento dell'edificio americano – gioco ironico sul simbolo classico della saggezza e la missione informativa del giornale. Il loro posizionamento ricalca infatti quello delle statue dei sapienti sul cornicione della Loggia, con tanto di piedestalli che prolungano le paraste sottostanti.

Un rinnovato interesse internazionale

Il descritto rispecchiamento a distanza, tra Herald building e Loggia, si prolungò ben oltre la realizzazione della replica moderna. A valle della costruzione della nuova sede del quotidiano – appartenente al mondo dell'informazione e dunque inevitabilmente sotto i riflettori – anche la fama del monumento veronese ottiene un ritorno di attenzione a livello internazionale. Fioriscono nuove interpretazioni critiche della Loggia, l'edificio conosce nuove fortune iconografiche. A livello di pubblico generalista, la “copia” americana trascina con sé la pubblicazione di resoconti giornalistici sulla storia del monumento, come l'ampio

³⁵ MATHEWS, *The story of architecture*, pp. 451-452.

³⁶ *The general catalogue of Jacobson & co*, tav. 1.

³⁷ ROTH, *McKim, Mead and White reappraised*, p. 40.

³⁸ *Ibidem*.

servizio del 1901, sull'edizione europea del quotidiano newyorkese, dove si allude a una qualche forma di gemellaggio culturale tra la metropoli e la città scaligera³⁹. Nella cerchia invece più ristretta degli specialisti di storia dell'architettura, mentre si affinano le categorie di analisi, lo sguardo sull'edificio veronese si distacca da alcuni vecchi stereotipi, mettendo a fuoco tratti di unicità finalmente apprezzati. Le riletture più attente della Loggia astraggono dagli aspetti unicamente formalistici, tipici di una cultura dell'imitazione in stile, per concentrarsi sui fondamenti compositivi dell'architettura e l'appartenenza a specifiche declinazioni locali.

A inizio Novecento, per esempio, lo storico dell'arte americano Charles Herbert Moore torna sull'aspetto del colorismo nel monumento, ma rovescia completamente lo schema di lettura consolidato: invece di un loggiato alla Brunelleschi con decorazione di attardato gusto medievale, propone l'immagine di un broletto tardo gotico addobbato all'antica⁴⁰. Altrove si sottolinea un tratto importante della policromia di facciata, l'alternanza di materiali lapidei diversi⁴¹. In un manuale universitario di storia dell'arte, poi, lo storico di Harvard Langford Warren – a suo tempo piuttosto critico sulla traduzione operata con l'Herald building⁴² – esamina sottilmente l'esempio mirabile di *lombard architecture* presente a Verona: la sua complessa composizione di facciata, con gerarchia duplice – sistema maggiore a pilastri, minore ad arcate – e partiti orizzontali del fronte legati tra loro sintatticamente come si trattasse di una trabeazione⁴³.

Quanto alle incertezze riguardanti l'autore, nel primo decennio del nuovo secolo sembra circolare anche all'estero l'infondatezza dell'ascrizione a Fra Giocondo, sulla scorta delle tesi di Gaetano Da Re, rimbalzate negli Stati Uniti⁴⁴, e della traduzione di un contributo di Alfredo Melani del 1905⁴⁵. Anche se l'errata attribuzione continuerà a circolare, comparando per esempio sull'*Encyclopædia Britannica* del 1911, e ancora a più riprese, per lungo tempo⁴⁶.

Dagli anni Novanta dell'Ottocento, emergono sulla Loggia anche alcuni spunti critici, primo fra tutti il tratto dissonante del "pieno in asse", il pilastro

39 *Verona and its numerous beauties*, pp. 1-2.

40 MOORE, *Character of Renaissance Architecture*, p. 163.

41 *Early Renaissance In Italy*, p. 19.

42 LANGFORD WARREN, *The use and abuse*.

43 LANGFORD WARREN, *The fine arts*, p. 101.

44 *Foreign Periodicals*, pp. 310. *The loggia del Consiglio at Verona*, p. 257.

45 MELANI, *Some italian loggias*, p. 139.

46 MIDDLETON-ASHBY, *Verona*, p. 1035. STITES, *The arts and man*, pp. 592-3.

centrale dovuto al numero pari delle arcate⁴⁷ – anomalia sintattica pur presente in modelli antichi come porta Borsari, ma non a caso espunta dal progetto dell'*Herald*. Proprio la presenza problematica del pilastro centrale potrebbe tra il resto aver contribuito – insieme ai vincoli tecnici cui abbiamo già accennato – a diffondere rappresentazioni parziali della Loggia, poche campate-tipo esemplificative di un fronte più lungo e seriale.

La scarsa ortodossia del monumento, «ove non vi è ombra di regole vitruviane»⁴⁸, era da tempo presente ai critici italiani. Il massimo esperto di romano di Harvard, Arthur Kingsley Porter, ribadirà il concetto definendo l'edificio come «illogical and absurd», eppure perciò affascinante⁴⁹. Proprio in quanto poco canonico, il palazzo del Consiglio di Verona era un caso di studio utile ai progettisti americani per aiutarli ad adattare le proporzioni degli ordini classici alle nuove costruzioni. Russel Sturgis, consulente e curatore editoriale di McKim, Mead & White, ne apprezzava i capitelli «eccessivamente allungati» e i piedistalli «in proporzione più alti»⁵⁰. Due decenni dopo, la lezione della Loggia veronese veniva condensata nel suo principio base, ovvero l'effetto pieno/vuoto dato dalla sequenza delle arcate, facilmente applicabile in un volume moderno⁵¹.

E parallelamente anche il *corpus* iconografico inerente all'edificio si adeguava al lento passaggio dal citazionismo all'indagine affrontata scientificamente. Le inconsuete proporzioni della Loggia venivano mostrate da riprese in controcampo, dall'interno del loggiato verso piazza Dante (fig. 6)⁵². Comparsa in America a fine Ottocento, questa tipologia diverrà popolare in più varianti formato cartolina.

La notorietà del monumento procede dunque anche con la produzione di immagini nuove che denotano, più della volontà di una rappresentazione d'insieme, l'esigenza di un'indagine stereometrica ravvicinata. Disegni in scala, schizzi e rilievi quotati del monumento veronese sono la tipica consegna di borsisti inviati in Europa, a ripercorrere il processo progettuale originario. Apparati visivi di questo tipo negli USA partecipavano a concorsi, venivano esposti, erano oggetto di pubblicazioni.

La concentrazione di nuovi elaborati grafici dedicati alla Loggia nel quinquennio successivo all'inaugurazione dell'*Herald building* a New York è fatto evidente, che non può considerarsi casuale: il rilievo acquerellato dell'architetto

⁴⁷ HAMLIN, *A text-book of the history of architecture*, p. 291.

⁴⁸ PARAVICINI, *Le arti del disegno in Italia*, p. 28.

⁴⁹ PORTER, *The art of the middle ages*, p. 116.

⁵⁰ STURGIS, *How to treat the classical orders*, p. 61.

⁵¹ ROBERTSON, *The principles of architectural composition*, p. 41 (didascalia fig. 48).

⁵² STURGIS, *How to treat the classical orders*, p. 61.

Beaux-Arts Emmanuel Pontremoli (1894), uscito poi su *The American Architect*⁵³, i rilievi corredati da schema-colori inviati da tale L.H. Boynton alla Boston Society of Architects (1898)⁵⁴, la veduta del giovane inglese George Salway Nicol, e il disegno – con sezioni quotate a mano libera – del collega scozzese James Black Fulton, entrambi del 1899⁵⁵. L'apparato plastico decorativo del monumento risultava poi in una raccolta americana di dettagli architettonici quotati, del 1910 (fig. 7)⁵⁶.

Il monumento del rinascimento veronese era soprattutto oggetto di esercitazioni presso l'American Academy in Rome, istituto di formazione sin dalle sue origini legato alla triade McKim, Mead & White, che nello studio degli stili dal vero in Italia vede la sua primaria ragion d'essere. Su mandato dell'istituto George Bisham Page e Harold Van Buren Magonigle avevano ritratto la Loggia nel 1894-1896, seguiti nei decenni successivi da Neils H. Larsen nel 1914 (fig. 8) e da J. Vernon Wilson nel 1920⁵⁷. E, d'altra, parte, l'opera del rinascimento veronese figurava – insieme a una quindicina di altri monumenti scaligeri – nel programma di studio della *Academy*, incentrato sul patrimonio d'arte nella Penisola⁵⁸.

Conclusioni

La vicenda della trasposizione moderna di uno dei capolavori dell'architettura veronese, finora studiata solo in quanto capitolo della vasta produzione di McKim, Mead & White, solleva molteplici e più ampie questioni interpretative, iconografiche e progettuali. In queste pagine si è tentato di illuminarle, attraverso un lavoro paziente su una molteplicità di fonti a stampa degli anni 1890-1930 (tra cui repertori fotografici, note di cronaca, articoli su riviste di settore, resoconti di viaggio, cataloghi e manuali di storia dell'arte, opuscoli commercia-

⁵³ *Relevé de M. Emmanuel Pontremoli*, pubblicato su «The American Architect» nel 1896, ma in realtà esposto due anni prima, si veda ROMAIN, *Les envois de Rome*, p. 3.

⁵⁴ *Rotch travelling-scholarship report*, p. 29.

⁵⁵ Per Nicol si veda *Sketches in Italy*, p. 835. Per Fulton: disegno NMC/0293, in Glasgow School of Art, Architectural studies (Italy and Scotland) <<https://gsaarchives.net/catalogue/index.php/nmc-0293>>.

⁵⁶ *Italian Renaissance*, p. 29.

⁵⁷ Si vedano, rispettivamente: *Catalogue of the T Square Club architectural exhibition*, p. 43; New York Avery Drawings & Archives, NYDA.1939.001.01878 <<https://clio.columbia.edu/catalog/3463290>>; *Envois of the Rotch Travelling Scholarship – Neils H. Larsen*; AMERICAN ACADEMY IN ROME, *Annual report 1920-21*, p. 86.

⁵⁸ AMERICAN ACADEMY IN ROME, *A short guide*, p. 24.

li). Sostanzialmente inedita è infatti la lenta costruzione di quella fama internazionale che porterà la Loggia a essere un modello fertile in un contesto culturalmente così lontano. Ripercorrendo la ricezione del prototipo e la sua collocazione nella storiografia dell'arte e nella pratica professionale newyorkese si è poi di rimando riscontrato come la costruzione della prosaica replica moderna abbia fatto da volano alle fortune del palazzo rinascimentale all'estero. Noto inizialmente in una ristretta cerchia, il monumento si ritroverà catapultato nelle cronache del Novecento, assumendo una notorietà che sfiora, a un certo punto, addirittura la volgarizzazione: negli anni Venti la Loggia diventa una sorta di *brand* commerciale, e della sua immagine stilizzata si appropriano alcune campagne promozionali: icona da figurine nelle sigarette Raydex e tema nella serie "famous windows", per la American window Glass & Co (fig. 9).

In parallelo declinante, invece, il destino del suo duplicato americano: sottoposto ai ritmi incessanti della carta stampata, stretto nella morsa del traffico circostante, scosso dalle vibrazioni della metropolitana, come annota nel 1917 l'artista Weston Henderson, che aggiunge, citando l'Amleto: «Il fantasma del palazzo del Consiglio sembra dirci, in tono di rimprovero: "A quali miseri usi potremmo alfin tornare!"»⁵⁹.

Non stupisce che negli anni Venti la funzionalità dell'Herald building cominci a disattendere le esigenze del giornale⁶⁰, divenuto nel frattempo, dal 1924, il prestigioso *Herald Tribune* attraverso la fusione con la testata concorrente. L'editore stesso aveva avuto modo di confessare alla stampa che l'edificio gli era sembrato, a posteriori, troppo simile a un mercato del pesce italiano⁶¹. Intanto il quartiere intorno stava decollando, l'incrementato valore del lotto spingeva a un suo sfruttamento più intensivo: a fine decennio l'edificio di White veniva riconvertito a usi commerciali, per poi essere progressivamente abbattuto – processo concluso entro la fine degli anni Quaranta. Si chiude così, in modo un po' inglorioso, l'avventurosa parabola della trasmigrazione oltre oceano della Loggia veronese.

⁵⁹ WESTON HENDERSON, *A loiterer in New York*, p. 274 («To what base uses may we return at last!»).

⁶⁰ HORGAN, *Herald building a Bennett blunder?*, p. 49.

⁶¹ BAKER, *Stanny*, p. 213.

Bibliografia

- AITCHISON G., *The Florentine Renaissance*, «The Builder», LXXIV, 2874, 5 marzo 1898, p. 226-27
- AMERICAN ACADEMY IN ROME, *A short guide in architecture, painting, sculpture, and landscape architecture for Italy, excluding the following cities; Rome, Florence, Venice, Siena, Perugia, Milan, Naples and Pompeii, Bologna, Genoa and Palermo*, Roma 1916
- AMERICAN ACADEMY IN ROME, *Annual report 1920-21*, New York 1921
- BAKER P.R., *Stanford White and Italy in The Italian presence in American art 1860-1920*, ed by I.B. Jaffe, New York-Roma 1992, pp. 158-172
- BAKER P. R., *Stanny. The gilded life of Stanford White*, New York 1989
- BARSTOW C.L., *Famous buildings. A primer of architecture*, New York 1915
- Borrowed buildings. Reflections of Europe in Manhattan and Boston*, «The Arizona Republican», 21 gennaio 1904, p. 8
- Catalogue of the T Square Club architectural exhibition annual architectural exhibition held by the Philadelphia chapter of the American Institute of Architects and the T-square Club of Philadelphia*, IV, Philadelphia 1897
- CHILD T., *Summer holidays, Travelling notes in Europe*, New York 1887, p. 164
- CRAVEN W., *Stanford White. Decorator in opulence and dealer in antiquities*, New York 2005
- DAVIS J.W., *Fair Verona*, «The Manhattan», IV, 1, luglio 1884, pp. 3-17
- Early Renaissance in Italy. Its development in Florence and the Milan district of Northern Italy*, «Through the Ages», II (1924), 4 (august)
- Envois of the Rotch Travelling Scholarship – Neils H. Larsen, Charles Cameron Clark*, in HAGHE L., *Haghe's Sketches in Belgium and Germany*, Boston 1914
- FLETCHER B.F., *A history of architecture for the student, craftsman, and amateur*, London 1896
- Foreign Periodicals*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», XX, 107, febbraio 1912, pp. 309-311
- FRATELLI ALINARI, *Venezia e il Veneto. Catalogo no. 4, parte prima*, Firenze 1894
- The general catalogue of Jacobson & co*, New York 1924
- HAMLIN A. D. F., *A text-book of the history of architecture*, New York, 1896
- HORGAN S. H., *Herald building a Bennett blunder?*, «The American Printer», LXXII, 12, 20 giugno 1921, p. 49
- Italian Renaissance: Sixty measured drawing with details from the Thirteenth – Sixteenth Century*, III, New York [1910]
- LANGFORD WARREN H., *The fine arts. A university course in sculpture painting architecture and decoration in their history development and principles*, I, Chicago 1907
- LANGFORD WARREN H., *The use and abuse of precedent*, «The Architectural Review», II, 2, 13 febbraio 1893, pp. 16-17
- The Loggia del Consiglio at Verona*, «American Journal of Archaeology», VII, 1903, p. 257
- MATHEWS C.T., *The story of architecture: an outline of the styles in all countries*, New York 1896
- MELANI A., *Some italian loggias – II*, «The American Architect and Architecture», LXXXVIII, ottobre 1905, pp. 139-141
- MEREU H., *Italian cities. Verona III*, «The American Architect and Building News», XXVI, 707, 13 luglio 1889, pp. 16-17
- MIDDLETON J.H., *Verona*, in *Encyclopaedia Britannica*, XXIV, New York 1888⁹, pp. 170-174
- MIDDLETON J.H. – ASHBY T., *Verona*, in *Encyclopaedia Britannica*, XXVII, New York 1911¹¹, pp. 1033-1036
- MOORE C.H., *Character of Renaissance architecture*, London New York 1905
- MORGAN K.N. – CHEEK R., *History in the service of design: American architect-historians, 1870-1940. A symposium in celebration of the fiftieth anniversary of the founding of the Society of*

- Architectural Historians*, ed. by E. Blair MacDougall, Washington 1990 [*Studies in the History of Art*, xxxv], pp. 61-75
- The New York "Herald" building*, «The Engineering Record», xxviii, 5, 1 luglio 1893, pp. 75-77
- Notes from the continent. Italy*, «The Architect. A Weekly Illustrated Journal of Art, Civil Engineering and Building», x, 29 novembre 1873, pp. 280-281
- OREFICE P., *Il Palazzo del Consiglio in Verona*, «Arte Italiana Decorativa e Industriale», I, Venezia 1890-1891, pp. 101-104
- Originality in design*, «Scientific American Building Monthly», xxxvi, 6, dicembre 1903, p. 112
- Palazzo del Consiglio Verona 1497*, «Atlantic Terra Cotta», vi, 2, giugno 1923.
- PARAVICINI T.V., *Le arti del disegno in Italia, storia e critica*, III, *L'evo moderno*, Milano 1883
- PHILLIPS C., *Verona*, «The Art-Journal», XLIX (1889), pp. 369-374
- PORTER A. K., *The art of the middle ages*, part 1, *Architectural record*, XLIII-XLIV, 1918
- Relevé de M. Emmanuel Pontremoli* [Additional illustrations], «The American Architect and Building News», LII, 1070, 27 giugno 1896
- ROBERTSON H., *The principles of architectural composition*, London 1924
- ROMAIN, *Les envois de Rome*, «Le Progrès Artistique», 28 giugno 1894, p. 3
- Rotch travelling-scholarship report*, «The American Architect and Building News», LII, 1191, 22 ottobre 1898, pp. 28-29
- ROTH L., *McKim, Mead & White reappraised in A monograph of the works of McKim, Mead & White, 1879-1915*, new edition with an essay by Leland Roth, New York 1973 [I ed. 1915]
- Sketches in Italy*, «The Building News and Engineering Journal», LXXVII, 2346, 22 dicembre 1899, p. 835
- SMITH R.T., *Architecture. Gothic and Renaissance*, London 1880
- STEGMANN H., [recensione a] A. Haupt, *Palast-Architektur. Von Ober-Italien und Toscana. Vom XVIII. bis XVIII. Jahrhundert. Verona. Vicenza, Mantua, Padua, Udine*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, p. 928.
- STITES, R.S. [RAYMOND SOMERS], *The arts and man*, New York 1940, pp 592-593
- STURGIS R., *How to treat the classical orders*, «Architectural Review», vi, 4, aprile 1899, p. 60-61
- TAINÉ H., *Italy: Florence and Venice*, New York, 1889⁴ [I ed. Paris 1866]
- THOMPSON S., *Verona la degna*, «The Magazine of Art», x, London-Paris-New York-Melbourne 1887, pp. 253-258
- TUCKERMAN A.L., *A selection of works of architecture and sculpture: belonging chiefly to the period of the Renaissance in Italy*, New York 1891 <<https://catalog.hathitrust.org/Record/102637457>>
- Verona and its numerous beauties. The palazzo del consiglio*, «New York Herald. European Edition», 13 ottobre 1901, pp. 1-2
- WESTON HENDERSON H., *A loiterer in New York. Discoveries made by a rambler through obvious yet unsought highways and byways*, New York [1917]
- WHITE W., *The principles of art as illustrated by examples in the Ruskin Museum at Sheffield*, Londra, 1895
- WILSON R. G., *Architecture and the reinterpretation of the past in the American Renaissance*, «Winterthur Portfolio», xviii (1893), 1 (Spring), pp. 69-87
- WILSON R. G., *McKim, Mead & White, architects*, New York 1983
- The works of John Ruskin*, ed. by E. T. Cook and A. Wedderburn, London-New York 1903
- The works of McKim Mead and White*, ed. by R. Sturgis, New York 1895 [*American architects series*, 1, *Architectural record*]



1. Dettaglio della facciata dell'Herald building, da «Architectural Record», maggio 1895, fig. 81.
2. Dettaglio della facciata della Loggia del Consiglio, da «Architectural Record», maggio 1895, fig. 82.

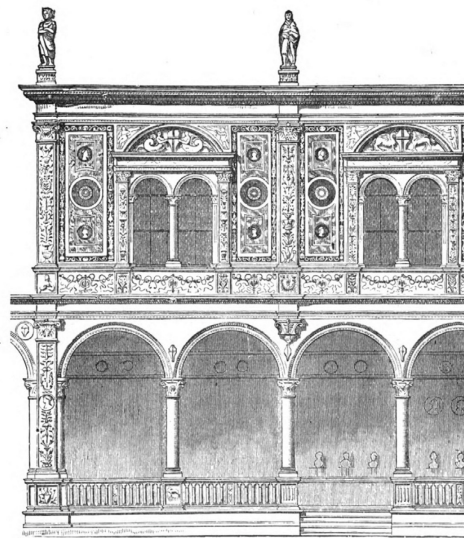


FIG. 62.—PART OF THE LOGGIA DEL CONSIGLIO AT VERONA. (16TH CENTURY.)
Showing the incised decoration known as *Sgraffito*.

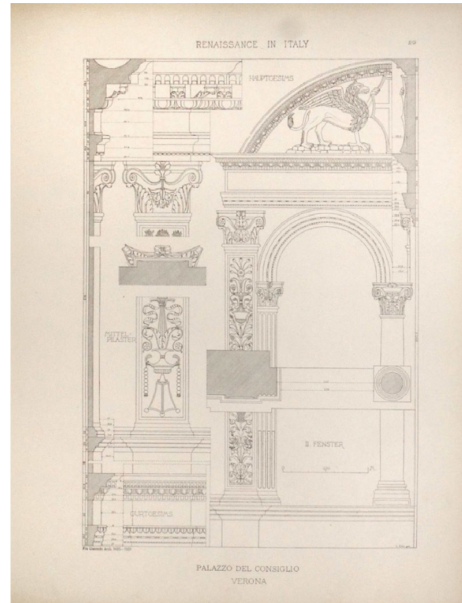
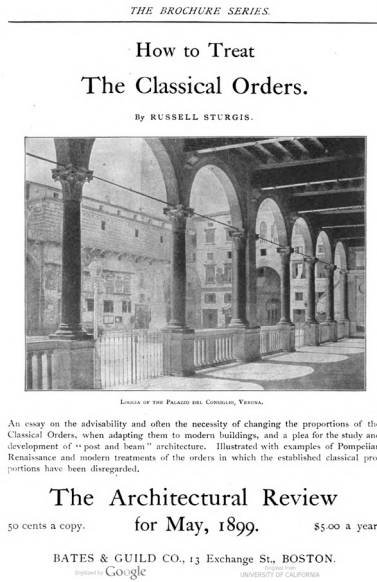
3. Rappresentazione parziale del fronte della Loggia del Consiglio (1880), da SMITH, *Architecture. Gothic and Renaissance*, p. 171.



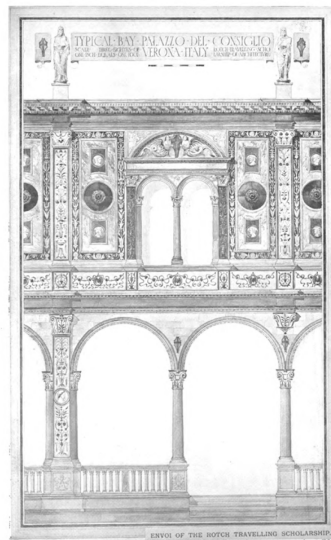
4. Veduta Alinari (1891), da TUCKERMAN, *Renaissance in Italy*, tav. XXVII.



5. Veduta dell'isolato dell'Herald Building (1894) [New York Historical Society, H.N. Tiemann & Co. photograph collection, n. PR129 b-02 068-01].



6. Controcampo dall'interno della Loggia (1899), da STURGIS, *How to treat the classical orders*, p. 61.
7. Dettagli architettonici quotati (1910) da *Italian Renaissance*, p 29.



8. Disegno di N.H. Larsen per la Rotch Travelling scholarship, da *Haghe's Sketches in Belgium and Germany*, Boston 1914.
9. Pubblicità della American Window Glass & co., serie Famous windows, da «Pencil Point», VIII (1927), 3, p. 78.

La cripta per i Caduti fascisti sotto la chiesa dei Santi Siro e Libera al Teatro Romano di Verona

VALERIA RAINOLDI

Fra le vicende poco note della Verona del Novecento, vi fu la proposta di realizzare un monumento da dedicare alla memoria dei «Caduti in guerra e ai martiri della Rivoluzione fascista». La prima ipotesi del 1931 riguardò il tempietto del Lazzaretto di Verona, che avrebbe dovuto essere trasferito a Porta Nuova, nel Parco della Rimembranza ma, nonostante le insistenze di Antonio Avena, non fu approvata dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Nel 1934 la Federazione dei Fasci di combattimento insieme al podestà Giuseppe Frediani sostenne l'iniziativa di realizzare una cripta dedicata ai «martiri fascisti» sotto la chiesa dei Santi Siro e Libera al Teatro Romano. Lo studio progettuale, assegnato ad Antonio Avena e all'ingegner Enrico Cavallini, venne accolto con favore dal soprintendente alle Antichità del Veneto, Ugo Antonielli, ma fu poi respinto dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti. Nel 1936, in seguito a un periodo di copiose piogge, una frana travolse parte del colle di San Pietro e investì la porzione orientale del teatro; i successivi lavori di messa in sicurezza e sistemazione del teatro e dei suoi reperti archeologici non prevedero più, di fatto, la realizzazione della cripta, il cui progetto si arenò. L'indagine archivistica ha consentito la ricostruzione di una vicenda poco nota che avrebbe potuto compromettere la chiesa dei Santi Siro e Libera al Teatro Romano.

The crypt for the fascist deaths under the church of Saints Siro and Libera at the Roman Theatre in Verona

Among the lesser-known events in 20th Century Verona, there was a proposal to create a monument dedicated to the memory of «war deaths and martyrs of the fascist Revolution». The initial hypothesis in 1931 involved the temple's relocation from the Lazzaretto of Verona to Porta Nuova in the Parco della Rimembranza. Despite Antonio Avena's persistence, the Ministry of National Education did not approve the proposal. In 1934, the Federation of Fascist Combatants, along with the Podestà Giuseppe Frediani, supported the idea of constructing a crypt for «Fascist martyrs» under the church of Saints Siro and Libera at the Roman Theater. The project, assigned to Antonio Avena and Enrico Cavallini, received a positive evaluation from Ugo Antonielli, the Superintendent of Antiquities in Veneto. However, it was later rejected by the Superior Council for Antiquities and Fine Arts. In 1936, heavy rains caused a landslide that affected part of San Pietro hill and the eastern portion of the theater. The safety and restoration works on the theater and its archaeological artifacts did not include the realization of the crypt; the project was abandoned. Archival research revealed this little-known story, which could have damaged the famous Saints Siro and Libera church at the Roman Theater.



Il Teatro Romano di Verona, di età augustea, sorge sulle pendici meridionali del colle San Pietro¹ e costituisce uno dei cardini, insieme all'anfiteatro e alla piazza Bra, del programma di valorizzazione della città avviato fra i primi decenni dell'Ottocento e gli anni quaranta del Novecento (fig. 1). Il colle fu da sempre strategico per la sua posizione rispetto al corso del fiume e fu sede dei primi insediamenti, stratificati poi nel corso dei secoli in fitti edifici abitativi che formarono un fronte compatto con salti di quota, orti, cortili e due terrazzamenti. All'inizio dell'Ottocento non rimanevano tracce a vista dell'antico teatro, anche se la disposizione degli edifici sembrava seguirne in alcuni punti l'impianto².

Nel 1904 la Giunta municipale avviò le trattative di acquisto del teatro, del palazzetto di ingresso e dell'ex convento di San Gerolamo, incaricando il professor Gherardo Ghirardini³, sovrintendente agli Scavi e Musei per il Veneto, di compiere i lavori necessari per rendere nuovamente visibile il Teatro Romano⁴. Nel 1924 l'ex convento dei Gesuati divenne sede del Museo archeologico (fig. 2); il complesso monumentale fu celebrato dal regime come un «sacrario della romanità di Verona»⁵.

Negli anni Venti del Novecento i lavori di scavo e restauro del teatro interessarono le case limitrofe alla chiesa di San Siro⁶, fondata nell'anno 913 con annesso luogo di accoglienza per forestieri e pellegrini, che nel 1319 aggiunse alla sua intitolazione anche Santa Libera, il cui culto fu professato con rinnovato fervore in seguito alla traslazione del 1317 delle sue spoglie a Como. Nel 1934 la chiesa fu coinvolta in un ardimentoso progetto per la realizzazione di un

Sigle: ACS = Archivio Centrale dello Stato; ACVr = Archivio del Comune di Verona; AMC = Archivio del Museo di Castelvecchio; ASABAPVr = Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza.

Per la riproduzione delle immagini da ACS e ASABPVR è stata inviata comunicazione (rispettivamente 1553/2024 e 19269/2024) per il riconoscimento della scientificità della pubblicazione ai sensi del DM 108/2024, art. A.2.1.

¹ Sul Teatro Romano di Verona gli studi e le pubblicazioni sono molto vasti: si rinvia qui al testo di BOLLA, *Il Teatro Romano di Verona* e alla bibliografia ivi citata.

² CASTIGLIONI-DANDRIA-PESENTI, *Studi archeologici e interventi urbanistici*, pp. 21-61.

³ Gherardo Ghirardini (1854-1921), fino al 1907 fu docente dell'Università di Padova e dal 1908 alla Soprintendenza alle Antichità del Veneto; passò poi all'Università di Bologna. Si occupò del Teatro Romano di Verona sino al 1916. AGUZZONI, *Gherardo Ghirardini 1854-1920*; BOLLA, *Gli interventi di Antonio Avena*, p. 130 nota 6; DELLA FINA, *Ghirardini Gherardo*, pp. 796-798.

⁴ GHIRARDINI, *Notizia preliminare sugli scavi del Teatro Romano*.

⁵ AMC, b. 1934-1935, 13 novembre 1934.

⁶ FRANZONI, *Il Teatro Romano di Verona*, pp. 178-187; BOLLA, *Il Teatro Romano di Verona*, pp. 77-81.

«sacrario dedicato ai caduti della rivoluzione fascista»: questo studio verte proprio sul sacrario che, in prima istanza, sarebbe dovuto sorgere a Porta Nuova, nel parco della Rimembranza, nel tempietto del Lazzaretto di Verona, ma il proposito, come vedremo, non ebbe seguito.

L'intera vicenda fu rievocata nel 1968 da Lanfranco Franzoni⁷ che, interessandosi alla ricostruzione della cavea del Teatro Romano, era riuscito fortuitamente a recuperare un disegno presso la copisteria di Nino Saletti⁸ e lo aveva pubblicato su «Vita Veronese». Questo disegno è una copia dello schizzo timbrato dall'ingegner Enrico Cavallini segnalato da Alberto Grimoldi⁹ e rinvenuto a Roma presso la sede dell'Archivio Centrale di Stato.

Il più dettagliato progetto di costruzione della cripta dedicata ai martiri fascisti conservato presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza¹⁰, integrativo rispetto al disegno di Cavallini, fornisce l'occasione di ripercorrere e approfondire una vicenda poco nota che avrebbe potuto modificare uno dei più significativi complessi monumentali veronesi.

Il tempietto del Lazzaretto Vecchio a Porta Nuova

Nel 1931 Giuseppe Silvestri riportò in un provocatorio articolo pubblicato su «l'Ambrosiano» che Verona stava assistendo a una vera e propria «giostra dei monumenti»¹¹. Il tempietto del Lazzaretto Vecchio, utilizzato dal 1919 come deposito di esplosivi residui dalla Prima guerra mondiale¹², avrebbe dovuto essere

7 FRANZONI, *Un mancato restauro del Teatro Romano*, pp. 421-424, in particolare p. 422.

8 Nino Saletti era un disegnatore e un riproduttore di disegni «a sistema eliografico e cianografico», il cui laboratorio fu aperto nel 1926 in via Garibaldi 2 a Verona. Il sistema «eliografico» sfruttava la fonte luminosa per impressionare la carta sensibile con acqua e vapori di ammoniaca. ZAPPI, *Guida Generale della città e provincia di Verona* (1933-1934), pp. 129, 449; ZAPPI, *Guida Generale della città e provincia di Verona* (1936-1937), pp. 112, 364; si vedano inoltre le notizie sulla storia dell'azienda, tuttora attiva, sul loro sito: <<https://www.saletti.it/chisiamo/>>.

9 GRIMOLDI, *Restauri a Verona: cultura e pubblico 1866-1940*, pp. 121-193.

10 Ringrazio Matteo Fabris per la segnalazione del fascicolo e del progetto ivi conservato: ASA-BAPVr, fasc. Teatro Romano, b. 91/92.

11 SILVESTRI, *La giostra dei monumenti a Verona*.

12 ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 3 maggio 1919, 19 maggio 1919, 9 giugno 1919, 10 giugno 1919, 9 luglio 1919. Sul Lazzaretto si rinvia a *Il Lazzaretto di Verona* e in particolare a FERRARI, *Il Lazzaretto come presidio militare*, pp. 250-261 e a CONFORTI CALCAGNI, *Il Lazzaretto di Verona nel Novecento*, pp. 262-270.

trasferito e ricomposto in un'altra zona della città, a Porta Nuova, per essere dedicato alla «memoria dei Caduti in guerra e ai Martiri della Rivoluzione».

Già nel 1928 il soprintendente all'Arte Medievale e Moderna, Giuseppe Gerola¹³, aveva denunciato alla Direzione generale Antichità e Belle Arti che nel lazaretto, «fabbrica singolarissima» con chiostro rettangolare circondato da mura merlate, 152 celle singole e tempietto rotondo a doppio giro di colonne con altare centrale, era alloggiata una enorme quantità di proiettili ed esplosivi che rappresentavano un serio pericolo per l'intera struttura: «se dovesse succedere una disgrazia, tutto crollerebbe in un sol colpo»¹⁴. Il tempietto oltretutto mostrava urgenti necessità di essere riparato, ma i lavori non erano neppure preventivati dall'Autorità Militare, che «si limita[va] ad occuparsi delle celle come ripostiglio di proiettili»¹⁵ (fig. 3).

A preservazione del manufatto, nel 1928 la Direzione Generale Antichità e Belle Arti bloccò il rinnovo della locazione all'autorità militare¹⁶, ma il tempietto non ebbe pace e ne fu proposto lo spostamento a Porta Nuova.

Questa proposta di trasferimento fu respinta dalla Commissione Provinciale per i Monumenti, che nella seduta del 7 luglio 1931 riconobbe «che sarebbe grande offesa alla Storia e all'Arte il trasferire e ripristinare altrove il tempietto sanmicheliano, sia pure in parte crollato»¹⁷. Il soprintendente all'Arte Medievale e Moderna di Verona, Armando Venè¹⁸, in una corrispondenza riservata al

¹³ Giuseppe Gerola (1877-1938), si laureò a Firenze all'Istituto Superiore di Studi Storici; nel 1899 fu incaricato dall'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti di compiere una campagna di studi a Creta, al fine di individuare tracce monumentali ed artistiche della dominazione veneziana; dal 1903 al 1906 diresse il Museo di Bassano, dal 1907 al 1910 il Museo Civico di Verona. Nel 1909 guidò la Soprintendenza ai Monumenti della Romagna, con sede a Ravenna; nel 1920 fu nominato dirigente dell'Ufficio Regionale per i Monumenti, le Belle Arti e le Antichità di Trento, poi trasformatosi nel 1923 in Soprintendenza dell'Arte Medievale e Moderna. La sua attività di studioso spaziava dall'alto medioevo, alla numismatica all'agiografia trentina, all'araldica e all'iconografia. VARANINI, *Gerola Giuseppe*, pp. 460-462.

¹⁴ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 30 marzo 1928.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 26 aprile 1928.

¹⁷ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 9 luglio 1931.

¹⁸ Armando Venè (1887-1952) conseguì il diploma di professore di disegno architettonico nel 1911 e nel 1914 iniziò a lavorare presso la Soprintendenza del Lazio, degli Abruzzi e del Molise, diventandone soprintendente nel 1923. Nel 1928 fu trasferito a Verona in qualità di soprintendente delle province di Verona e Mantova, nel 1935 ottenne l'incarico a Napoli, nel 1939 a Bologna e nel 1941 a Firenze, ove poi fu reintegrato nel 1946. Si distinse per i provvedimenti adottati nella

ministro dell'Educazione Nazionale, evidenziò che «il sacro edificio trasportato dinanzi alla stazione sarebbe cosa mutila ed incomprensibile: dinanzi alla stazione, in pieno secolo ventesimo, cosa direbbe quel monumentino e quale idea si farebbe il forestiero del sommo architetto veronese?»¹⁹.

Anche la Direzione Generale Antichità e Belle Arti in via definitiva bocciò la rimozione e la ricostruzione del tempietto del Lazzaretto Vecchio davanti alla stazione di Porta Nuova²⁰ («nel Lazzaretto il tempietto nelle sue linee semplici e severe, mirabilmente s'intona, non può invece inquadrarsi nell'ambiente moderno in cui lo si vuole trasportare, a parte poi che non può consentirsi trasformazione alcuna del monumento che né altresì della elegante sagoma»)²¹.

Antonio Avena²², direttore dei Musei Civici e sostenitore dell'ipotesi progettuale di trasferimento, non si rassegnò e scrisse personalmente al Direttore Generale Antichità e Belle Arti, rimarcando che il tempietto, meritevole di apprezzamento se pur inquadrato in un contesto architettonico artisticamente povero, sorgeva in una zona acquitrinosa lontana dal centro cittadino sottoposta alle alluvioni del fiume. L'amministrazione comunale non intendeva farsi carico del restauro del manufatto e Avena, disposto senza troppi indugi a disattendere il criterio filologico di conservazione e restauro, asseriva: «anziché vederlo in rovina, parrebbe accettabile l'offerta del mio Podestà di ricostruirlo altrove»²³.

Marsica dopo il terremoto del 1915 e per le numerose lezioni e conferenze che tenne a livello internazionale. Si veda CARUGHI, *Vené Armando*.

¹⁹ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 13 luglio 1931. Lo stesso Vené riprese l'argomento in un articolo pubblicato su «Dedalo» e suggerì, insieme a Ugo Ojetti, di riconvertire il Lazzaretto in colonia elioterapica. VENÉ, *Il Lazzaretto vecchio di Verona*.

²⁰ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 13 luglio 1931.

²¹ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 4 settembre 1931.

²² Antonio Avena (1882-1967) si laureò all'Università di Padova con una tesi di argomento petrarchesco; in seguito alla rinuncia di Giuseppe Gerola alla direzione del Museo Civico di Verona, ne assunse *de facto* l'incarico, che fu formalizzato solo nel 1920 e che conservò per 35 anni consecutivi. Protagonista insieme a Ferdinando Forlati del restauro di Castelvecchio, durante la Seconda guerra mondiale si prodigò a salvaguardare le opere d'arte civiche. Personaggio di spicco nella Verona novecentesca, fu molto discusso soprattutto per i criteri di restauro sostenuti. VIVIANI, *Avena Antonio*, pp. 47-49; BOLLA, *Gli interventi di Antonio Avena in ambito archeologico*, pp. 121-131.

²³ «Tutti riconosciamo la bontà e la bellezza del criterio di lasciare i monumenti dove sorsero e di restaurarli senza rimuoverli, ma mi permetto di aggiungere che questa regola subì molte eccezioni per varie necessità e in Verona stessa nei secoli passati si trasportarono monumenti e parti di monumenti e anche ora si sta ricostruendo l'arco dei Gavi, un poco discosto dal luogo originario». Avena proseguiva sostenendo che il caso del tempietto fosse eccezionale perché le rovine sorgevano in «una zona acquitrinosa, fuori mano, soggetto alle alluvioni del fiume, in un ambiente

Sull'eventuale riutilizzo del tempietto come sacrario Avena non si espresse: l'importante era salvarlo.

Il podestà di Verona, Luigi Marenzi, scrisse direttamente al ministero dell'Educazione Nazionale per suggerire di rivedere il parere negativo anche alla luce di un auspicabile e necessario sopralluogo al Lazzaretto²⁴. Il giudizio a ottobre 1931 fu invece confermato e l'autorizzazione venne nuovamente negata²⁵: il tempietto del Lazzaretto non poteva essere trasferito per divenire un tempio dedicato ai «martiri della rivoluzione fascista».

«*Il sacrario per i Caduti della rivoluzione fascista*»

Nel 1930 Antonio Avena sostenne che nel Teatro Romano potessero trovare ospitalità le rappresentazioni teatrali grazie anche alla prevista ricostruzione del secondo meniano, ovvero del ripiano anulare che divide la cavea e mette in comunicazione gli sbocchi delle scale²⁶. In un progetto di ricostruzione della cavea sostenuto nel settembre 1933 dal federale Agostino Podestà, si innestò l'ipotesi di realizzare sotto la chiesa di San Siro e Libera una cripta dedicata ai caduti fascisti, che ancora non aveva trovato sede.

Lo stesso Antonio Avena dal 16 novembre 1929 prese alloggio in alcuni locali comunali attigui alla chiesa; la sua presenza *in situ* fu costante sino alla frana del 1936 che causò il trasloco del direttore al vicino palazzetto Fontana²⁷.

in uso alle autorità militari per deposito proiettili, in una zona dove l'amministrazione comunale si rifiuta perciò di spendere la somma necessaria al restauro». Il complesso non trova particolare apprezzamento da parte del direttore del Museo Civico di Verona che così lo descrive: «Il porticato che inquadra il tempietto è artisticamente cosa povera per struttura di pilastri di muro e d'archi ribassati, per povertà di ambiente e mancanza assoluta di elementi decorativi: unico gioiello il tempietto, ma è caduto in gran parte e il resto minaccia di crollare». ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 31 agosto 1931.

²⁴ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 29 settembre 1931.

²⁵ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226, 1 ottobre 1931, 10 ottobre 1931.

²⁶ BOLLA, *Gli interventi di Antonio Avena*, pp. 121-131.

²⁷ La presenza del direttore Avena nel palazzetto Fontana, divenuto poi ingresso al sito del teatro, fu probabilmente giustificata oltre che dall'interesse dello stesso ai lavori per il teatro, anche dall'incarico di insegnamento che aveva ricevuto nel 1925 dal vicino Regio Liceo Scipione Maffei; FABRIS, *Il Palazzetto Fontana al Teatro Romano*, p. 11; BUTTURINI, *Antonio Avena insegnante al liceo classico Scipione Maffei*, pp. 319-320.

Dopo un anno dai primi contatti fra Agostino Podestà e Antonio Avena, «L'Arena» il 3 agosto 1934²⁸ pubblicò un enfatico articolo in cui fu illustrata l'iniziativa di realizzare una nuova cripta dedicata ai «martiri fascisti» sotto la chiesa dei Santi Siro e Libera.

Il nuovo podestà, Giuseppe Frediani, rivendicò il patrocinio dell'operazione alla Federazione dei Fasci di combattimento. Il progetto, per il quale erano stati incaricati l'ingegner Enrico Cavallini²⁹ e il professor Antonio Avena, dopo aver raccolto il parere favorevole del soprintendente Ugo Antonielli, fu trasmesso a maggio 1934 al Ministero dell'Educazione Nazionale affinché venisse esaminato dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti³⁰. L'iniziativa avrebbe messo in luce, secondo l'anonimo giornalista, «uno dei monumenti più belli della romanità [...] monito e forza ispiratrice per le generazioni fasciste», in cui «la spiritualità e la gloria di Verona vivamente legate al suo patrimonio di bellezze e di grandezze latine» sarebbero risorte. Nel bilancio preventivo del Comune di Verona del 1935 fu anche stanziato un contributo di 150.000 lire di sostegno all'iniziativa: il podestà Frediani, illustrando il bilancio, confermò che i lavori al Teatro Romano avrebbero riguardato la parziale ricostruzione della cavea e la realizzazione del «Sacrarario per i caduti della Rivoluzione Fascista»³¹.

A dicembre 1934 «L'Arena» pubblicò la notizia che il Consiglio Superiore di Belle Arti aveva stanziato una cifra considerevole per il restauro del Teatro Romano e la «composizione delle salme dei caduti nella chiesa di Santa Libera»³²; il Duce stesso aveva concorso personalmente con 500 lire.

I fasci di Vigasio, Monteforte d'Alpone, Nogarole Rocca, Fumane e Isola della Scala, in provincia di Verona, avrebbero partecipato finanziariamente alla realizzazione delle cinque arche che, composte nella monumentale cripta, avrebbero contenuto e onorato le salme dei propri caduti «per la rivoluzione delle Camicie nere»³³.

²⁸ *Il Teatro Romano sarà completamente ricostruito*, «L'Arena», 3 agosto 1934.

²⁹ Enrico Cavallini (Mantova 1899-Verona 1980), laureatosi al Politecnico di Torino nel settembre del 1925 in Ingegneria industriale e meccanica, fu commissario dell'acquedotto comunale dal 1933 al 1935; autore nel 1933 del progetto della Galleria del Littorio fra via Mazzini e la nuova piazza antistante la Posta, non realizzata, progettò e diresse i lavori per la «Caserma del Giovane Fascista» a Verona. Non sono a oggi state pubblicate monografie o ricerche approfondite che ne approfondiscano l'attività professionale. RIGOLI, *Cavallini Enrico*, p. 420; AMEDOLAGINE, *Progetto della Galleria del Littorio*, pp. 133-134.

³⁰ AMC, b. 1934-1935, 1 marzo 1934, 22 maggio 1934.

³¹ *Il Podestà illustra il bilancio preventivo per il 1935*, «L'Arena», 8 novembre 1934.

³² *Il restauro del Teatro Romano e la composizione delle salme dei caduti nella chiesa di Santa Libera*, «L'Arena», 2 dicembre 1934.

³³ *Ibidem*.

Il culto dei martiri fascisti

Da una ricerca compiuta sui giornali dell'epoca, si desume che erano infatti cinque i fascisti veronesi caduti per la cosiddetta «causa della rivoluzione»: il 10 maggio 1931 i cinque giovani veronesi, vittime di violenti scontri scoppiati per motivi politici fra il 1921 e il 1922³⁴, furono ricordati a Cittadella (Padova) insieme a 13 padovani, 11 rodigini, 9 veneziani, 7 udinesi, 6 bellunesi, 3 vicentini e 3 trevigiani. Una solenne cerimonia con la deposizione delle corone d'alloro celebrò i 37 «martiri fascisti» glorificati anche da un telegramma inviato da Mussolini che invitava a ricordare il loro sacrificio con dignità e austerità³⁵.

Il culto dei caduti ricoprì un ruolo di rilievo nella liturgia fascista, in cui il sacrificio della vita era un valore supremo intorno al quale si sviluppò la simbologia del sangue rigeneratore e fecondatore dei martiri³⁶. I funerali dei fascisti uccisi si svolgevano con riti emotivamente coinvolgenti, in un corteo composto dalle organizzazioni fasciste munite dei rispettivi vessilli e bandiere, in marcia al rullo dei tamburi. Momento culmine della cerimonia era il rito dell'appello in cui uno dei capi squadra evocava il nome del defunto e tutta la folla inginocchiata rispondeva «Presente!»: questa cerimonia sanciva un vincolo sacro fra morti e vivi. Al pari di eroi e santi, i caduti fascisti avrebbero vegliato sulla comunità restando vivi nella memoria.

Nella Mostra del decennale della rivoluzione fascista inaugurata nel Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale a Roma il 28 ottobre 1932, la sala dedicata al «Sacratio dei Martiri»³⁷, ambiente solenne e simbolico realizzata dagli architetti Adalberto Libera e Antonio Valente, fu posizionata alla fine del percorso (fig. 4). Già Mussolini aveva inaugurato a Roma nel Palazzo del Littorio la cappella dedicata ai Caduti della rivoluzione fascista e le inaugurazioni dei sacrari si

³⁴ I cinque veronesi erano Pietro Vincenzi, Giacomo Umberto Appolonia, Giuseppe Morandini, Secondo Frigeri e Italo Tinazzi. *I presenti con noi*, «L'Arena», 23 settembre 1938.

³⁵ *Il Veneto commemora i suoi 37 caduti fascisti. La cerimonia oggi a Cittadella di Padova*, «L'Arena», 10 maggio 1931; *L'eroica centuria veneta dei Martiri fascisti celebrata a Cittadella con rito austero di federale*, «L'Arena», 11 maggio 1931.

³⁶ GENTILE, *Il culto del littorio*, pp. 46-49.

³⁷ Il Sacrario dei martiri era nell'ultima sala del piano inferiore della mostra (sala U) e doveva esaltare il «martirio dei caduti durante gli anni della rivoluzione». Gli architetti impostarono una croce metallica di 7 metri eretta su un piedistallo rosso-sangue a contrasto con una circostante superficie curvilinea sospesa dal suolo sulla quale fu ripetuta la parola «presente» incisa a caratteri metallici, quasi fossero un'eco della risposta al rito dell'appello. L'atmosfera mistica e il pathos furono ottenuti oltre che dalla luce, anche dalla musica che risuonava nella sala. *Mostra della Rivoluzione fascista*, pp. 227-229; CAPANNA, *Roma 1932. Mostra della rivoluzione fascista*, pp. 70-75.

susseguirono. Una prima cerimonia si svolse alla Certosa di Bologna nel 1932, poi seguì Roma nel 1933, Firenze nel 1934 con la deposizione di 37 «martiri» nella cripta di Santa Croce³⁸, Ferrara nel 1936, Siena nel 1938. Il Partito nazionale fascista elargì appositi finanziamenti ed emanò precise disposizioni affinché in ogni Casa del Fascio fosse allestito un sacrario in cui officiare enfatiche cerimonie.

Il progetto per la cripta veronese

Antonio Avena confermò l'ipotesi progettuale di una cripta da realizzarsi sotto la chiesa di San Siro e Libera in un suo articolo pubblicato su «L'Arena» il 2 gennaio 1935³⁹, nel corso del quale fornì una parziale descrizione del futuro sacrario con cupola e arche romane destinate ad accogliere le salme «di coloro che a Verona testimoniarono col sangue la loro fede fascista».

La scelta della chiesa di Santa Libera era sostenuta dal direttore del Museo Civico poiché, a suo dire, rappresentava un «perfetto dominio cristiano dentro un mondo classico»⁴⁰.

L'ingegnere capo dell'ufficio tecnico municipale nel marzo 1935 compilò una relazione tecnica sulle opere murarie necessarie alla costruzione della cripta⁴¹, preceduta da un vestibolo a pianta rettangolare da ricavare sotto la scala di accesso alla chiesa. I progetti rivelano che quattro erano le porte previste: una di ingresso dall'esterno, una di accesso al sacrario e due laterali all'intercapedine ricavata fra le murature della cripta e le murature perimetrali di fondazione della chiesa (figg. 5-8). La cripta vera e propria fu studiata a pianta circolare con 8 metri di diametro e cupola a calotta sferica alta 6,30 metri. Nel perimetro furono previste 6 nicchie di cui 5 destinate ai sarcofagi per le salme e una riservata alla porta di ingresso. Il pavimento della chiesa sarebbe stato demolito e ricostruito sopra un solaio portante in cemento armato, poggiante sui muri perimetrali di fondazione della chiesa e sul muro della cripta. Si tratta di un'evoluzione

³⁸ Il «Sacrario dei caduti fascisti» fiorentini, cui si accedeva dalla basilica di Santa Croce, inizialmente progettato dall'architetto Raffaello Fagnoni, prevedeva l'allineamento di 36 sarcofagi simbolo dell'«idea della disciplina fascista e del sacrificio». Un secondo progetto più austero, di cui fu incaricato l'architetto comunale Alfredo Lensi, fu articolato in arche disposte lungo la navata e nella cappella, con lapidi in marmo e fasci littori; vistosa era la scritta «presente». STADERINI, *La marcia dei martiri*, pp. 195-214.

³⁹ AVENA, *La chiesa di S. Libera*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 30 marzo 1935.

della tipologia di cripta “a sala”⁴² a pianta centrale, in cui le quattro colonne di appoggio furono eliminate a favore dell’unitarietà dell’ambiente, cui una croce luminosa sempre accesa avrebbe garantito un forte pathos. La proposta di una cripta assumeva un significato fortemente simbolico, trattandosi di una tipologia che nell’architettura religiosa era dedicata al culto di sepolture venerabili, di reliquie o sacre memorie.

L’ufficio tecnico municipale il 30 marzo 1935 entrò nei dettagli del preventivo di spesa (75.000 lire), elencando fra i lavori necessari anche la demolizione del pavimento della chiesa soprastante e delle tombe ivi inserite.

Una serie di sottomurazioni di sostegno fu prevista in cotto, in malta di cemento e in agglomerato cementizio. La volta semisferica della cripta fu progettata in cotto, mentre il solaio del pavimento fu studiato in cemento armato con una portata di 500 chilogrammi. Vennero messi in conto anche un nuovo pavimento in marmo di Verona per la soprastante chiesa e alcuni gradini aggiuntivi per un confortevole accesso dalla cavea del teatro.

Il Comune volle fare la propria parte e il 3 aprile 1935 deliberò⁴³ di sostenere interamente la spesa per le opere murarie della cripta al fine di partecipare degnamente alle celebrazioni del bimillenario augusteo, proclamato dal 23 settembre 1937 al 23 settembre 1938⁴⁴.

Fino a quel momento solo l’isolamento della Porta Leoni e il suo integrale scoprimento erano stati inclusi fra i lavori celebrativi del bimillenario augusteo, come rivela una corrispondenza conservata nell’archivio del Museo di Castelvecchio⁴⁵. Il progetto di una cripta dedicata ai caduti fascisti fu prontamente approvato e finanziato attingendo al fondo predisposto per le spese di sistemazione del Teatro Romano, fatto salvo un intervento diretto da parte della Federazione Provinciale Fascista che per l’occasione aprì una pubblica sottoscrizione

42 FABBRI, *Cripte a Verona e nel territorio veronese*, pp. 31-50.

43 ACVr, Delibere del podestà, Estratto della deliberazione podestarile n. 287, *Teatro Romano – costruzione cripta per i caduti causa fascista*.

44 Fu allestita una mostra in onore della nascita di Augusto (23 settembre 63 a.C.) nel palazzo di via Nazionale, già sede della Mostra della Rivoluzione Fascista. La direzione della mostra fu affidata a Giulio Quirino Giglioli; le riproduzioni plastiche dei vari reperti romani preparate per l’esposizione avrebbero dovuto essere destinate al Museo dell’Impero, «centro unico al mondo di studi scientifici sulla Romanità». Tutto il materiale fu raggruppato per categorie e suddiviso in 3 parti: la prima sezione documentava le vicende storiche sino alla fine del II secolo d.C, la seconda parte ritraeva il III e IV secolo sino alla caduta dell’Impero d’Occidente, mentre la terza sezione fu dedicata alla vita pubblica, con esempi di fori anfitrioni, strade, acquedotti, terme, porti. *Catalogo della Mostra augustea della romanità*, pp. XI-XXII; TOLOMEI, *Nel bimillenario d’Augusto*, pp. 41-45.

45 AMC, b. 1934-1935, 1 marzo 1934, 8 aprile 1934.

ne⁴⁶. Il quotidiano «L'Arena» non mancò di pubblicare la notizia e di evidenziare l'impegno preso a sostegno dell'iniziativa dal podestà Alberto Donella⁴⁷.

«*Il monumento romano viene ad essere fascisticamente nobilitato*»

Il soprintendente alle Antichità del Veneto della Lombardia e della Venezia Tridentina, Ugo Antonielli⁴⁸, espresse un «parere completamente favorevole»⁴⁹ proprio perché la costruzione non avrebbe arrecato danno alle gradinate del Teatro Romano: «la costruzione con l'apertura progettata abbellisce la monotona facciata della chiesetta sorgente nella cavea del teatro, non contrastando con le decisioni prese dal Consiglio Superiore», anzi, «con la costruzione di questa cripta sacra, il monumento romano viene ad essere fascisticamente nobilitato, eliminando così ogni eventuale pericolo che in avvenire il teatro restaurato venga adoperato a scopi teatrali, per adunate e simili»⁵⁰.

Antonielli garantiva che anche il soprintendente all'Arte Medievale e Moderna di Verona, Armando Vené, era completamente favorevole all'iniziativa⁵¹ e aveva, anzi, concesso il permesso di sondare il sotterraneo della chiesa⁵².

⁴⁶ Di questa pubblica sottoscrizione non si fece più menzione, forse perché non raccolse cifre degne di essere evidenziate.

⁴⁷ *La cripta dei Caduti Fascisti al Teatro Romano*, «L'Arena», 10 aprile 1935.

⁴⁸ Ugo Antonielli (1888-1935) nel 1922 prese servizio come ispettore presso il Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Roma, diventandone nel 1923 direttore incaricato e nel 1940 direttore effettivo. Nel 1926 fu abilitato alla libera docenza in Paleontologia e antichità italiche; nel 1929 fu incaricato dal ministro della Pubblica Istruzione Giuseppe Belluzzo della direzione dei lavori di recupero delle due navi romane sommerse nel lago di Nemi. Nel 1934 fu nominato soprintendente delle Antichità della Lombardia e del Veneto, motivo per cui si trasferì a Padova, ove morì nel 1935. MANGANI, *Antonielli Ugo*, pp. 70-75.

⁴⁹ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 1 maggio 1935.

⁵⁰ *Ibidem*. Nonostante gli auspici del soprintendente Antonelli, il teatro dal 1948 viene utilizzato con continuità per le rappresentazioni teatrali estive e per il Festival Shakespeariano. LAMPRONTI, *Gli spettacoli*, pp. 83-109.

⁵¹ ASABAPVr, fasc. Teatro Romano, b. 91/92, 18 marzo 1935.

⁵² In seguito alla riforma del 1924 sorse la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna che si affiancò alla Soprintendenza alle Antichità: alla Soprintendenza all'Arte Medievale e moderna di Trento furono affidate anche le province di Verona e Mantova, mentre la parte archeologica fu affidata alla Soprintendenza di Padova. Nel 1939 l'organizzazione delle Soprintendenze fu rivista, fu istituita la Soprintendenza ai Monumenti di Verona la cui competenza si estese alle province di Verona, Cremona e Mantova, mentre il settore archeologia rimase sotto la giurisdizione della Soprintendenza di Padova. LEONE, *Storia della Soprintendenza di Verona*, pp. 10-25.

Dopo l'annuncio a mezzo stampa del 10 aprile 1935 dell'imminente avvio dei lavori⁵³, nessuna notizia fu più riportata nei giornali e il progetto pian piano naufragò. Nel corso di una trattativa per lo sgombero del materiale dall'entrata occidentale del teatro e per il suo trasporto al nuovo lungadige del Littorio, si fece appena menzione dello scavo per la cripta, senza fornire altre notizie a noi utili⁵⁴.

Il ministro dell'Educazione Nazionale, Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon⁵⁵, qualche dubbio, se pur in maniera velata, lo espresse e, esaminando il progetto per il sacrario dei caduti fascisti, approvò «in massima l'idea informatrice della proposta, sia che abbia per oggetto la cripta o che si volga alla trasformazione della chiesa in sacrario», ma riteneva «ancor troppo sommario ed inadeguato il progetto nei riguardi della scala esterna, che verrebbe in parte a sovrapporsi alle gradinate della cavea e ne altererebbe il carattere»⁵⁶. Uno studio «più preciso ed adatto» avrebbe dovuto essere preparato e sottoposto al ministero per una ulteriore valutazione. L'idea di massima fu però approvata, anche se il progetto fu ritenuto da migliorare.

A luglio del 1935 il parere del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti non era ancora giunto agli interessati e il prefetto di Verona sollecitò il Ministero, ottenendo così l'esito della valutazione⁵⁷.

Nel 1936 la soprintendente alle Antichità del Veneto, Bruna Tamaro Forlati⁵⁸, chiese ad Antonio Avena l'invio delle fotografie e dei rilievi del teatro che

⁵³ *La cripta dei Caduti Fascisti al Teatro Romano*, «L'Arena», 10 aprile 1935.

⁵⁴ AMC, b. 1934-1935, 17 aprile 1935.

⁵⁵ Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon (1884-1959), avvocato e diplomatico, decorato al valore nella Prima guerra mondiale, fu fra i promotori del fascismo piemontese. Nel 1923 divenne membro del Gran Consiglio del Fascismo e sottosegretario del Ministero delle Finanze; dal 1923 al 1928 svolse il ruolo di governatore della Somalia italiana e nel 1924 venne nominato senatore del Regno. Fu ministro dell'Educazione Nazionale dal 24 gennaio 1935 al 15 novembre 1936: si vedano le voci del database della Camera dei Deputati <<https://storia.camera.it/deputato/cesare-maria-de-vecchi-di-val-cismon-18841114/governi#nav>> e dell'Enciclopedia Treccani on line <<https://www.treccani.it/enciclopedia/de-vecchi-cesare-maria-conte-di-val-cismon>>.

⁵⁶ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 1 maggio 1935.

⁵⁷ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 5 luglio 1935, 13 luglio 1935.

⁵⁸ Bruna Tamaro Forlati (1894-1984) nacque a Grumello del Monte (Bergamo), avviò i propri studi universitari in Filologia Classica a Bologna concludendoli a Genova nel 1915. Tra il 1916 e il 1920 seguì i corsi della Scuola Archeologica di Roma e di Atene; nel 1921 fu assunta presso l'Ufficio Belle Arti del Commissariato Generale Civile per la Venezia Giulia, poi Soprintendenza alle Opere di Antichità e Arte di Trieste nel 1923. Dopo il trasferimento a Venezia, avvenuto nel 1935, fu nominata direttore del locale Museo archeologico; fra il 1952 e il 1961 fu soprintendente alle Antichità per le Venezia, diventando nel frattempo anche docente di Antichità greche e romane

erano serviti per la redazione di quel progetto di massima che, fornito in unica copia, era stato mandato a Roma e pertanto non era stato conservato agli atti⁵⁹. Nel fascicolo presente a Roma nell'Archivio Centrale di Stato sono in effetti custoditi un album fotografico e uno schizzo con timbro dell'ingegner Enrico Cavallini, testimonianza dell'ipotesi di reintegro del primo e del secondo meniano della cavea, del meniano inferiore, e dell'aggiunta di altri due filari di gradini (fig. 9)⁶⁰.

La frana del 1936

Nel gennaio 1936 franò un muro di sostegno della seconda passeggiata del Teatro Romano: il direttore del museo Antonio Avena, in seguito a un sopralluogo, elencò una serie di interventi da eseguirsi in economia che avrebbero tamponato la situazione. In particolare avrebbe dovuto essere chiuso il muro sottostante la scalea della chiesa di Santa Libera con la sistemazione del pavimento «come prima dei saggi eseguiti per il progetto della Cripta ai Caduti»⁶¹, ripavimentato il salone delle statue nel museo archeologico, riparato il pavimento della chiesa di San Girolamo, ritinteggiato e stuccato il chiostro con il refettorio di San Girolamo e riparati i tetti. Si prevede anche il riadattamento dei muri sottostanti le terrazze di proprietà privata ma confinanti con il teatro. Dall'entità dei lavori, si desume che la frana aveva prodotto cospicui danni e, alla luce degli avvenimenti di poco successivi, avrebbe dovuto destare una maggiore preoccupazione.

Nella notte fra 4 e 5 maggio 1936, a causa di copiose piogge, precipitò una parte del muro di sostegno del giardino del Belvedere sul fianco sud del colle di San Pietro ove sorgevano alcune abitazioni. Una enorme massa di pietrame e terra si riversò sulla casa posta sul lato sinistro della piazzetta del Redentore e in parte verso l'ingresso orientale del teatro, causando anche nove vittime⁶².

presso l'Università di Padova, incarico che conservò sino al 1964. Negli anni Sessanta fu membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e della Commissione Franceschini, oltre che della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, e di numerosi altri prestigiosi enti. BOTTI, *Il restauro come intervento strutturale*, pp. 125-126 e *passim*.

⁵⁹ AMC, b. 1935-1936, 14 maggio 1936.

⁶⁰ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352. GRIMOLDI, *Restauro a Verona*, pp. 121-193, p. 180.

⁶¹ AMC, b. 1935-1936, 14 febbraio 1936.

⁶² ASABAPVr, fasc. Teatro Romano, b. 91/92; nel fascicolo la questione della frana e delle vittime è ampiamente trattata e documentata.

Il soprintendente Alfredo Barbacci⁶³ così relazionò alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: «I ruderi del teatro hanno subito danni rilevanti, però parzialmente rimediabili; è crollata infatti la parte superiore delle due arcate addossatisi alla roccia a destra della scala orientale e sono stati travolti elementi architettonici – cippi, capitelli, sarcofagi, basi, tronchi di trabeazione ecc., che erano ordinati ai piedi delle arcate stesse e nel terreno superiore, sistemato a giardino»⁶⁴. Durante la demolizione della casa e lo sgombero delle macerie per la ricerca delle vittime il Soprintendente aveva fatto intanto coprire con tavole e travi gli oggetti archeologici rimasti allo scoperto o affioranti fra il terriccio.

Il giorno successivo alla frana, il 7 maggio 1936, Barbacci eseguì un sopralluogo con l'ispettrice Forlati Tamaro che prese accordi con Ferdinando Avena per il recupero del prezioso materiale archeologico⁶⁵. La relazione dell'ispettrice Forlati Tamaro confermò quanto anticipato dal sovrintendente («il crollo del vecchio muraglione soprastante il Teatro Romano ha fatto cadere tutta la parte superiore delle due arcate addossantisì alla roccia a destra della scala orientale, travolgendo anche i molti cimeli romani ordinati ai piedi delle arcate stesse e nel terreno superiore»)⁶⁶, precisando che fino a quel momento erano stati avviati solo i lavori di sgombero necessari per motivi di sicurezza.

Bruna Forlati Tamaro propose di condurre un nuovo sopralluogo per studiare un progetto che comprendesse la ricostruzione del muro di sostegno al Belvedere soprastante il teatro, la ricomposizione degli elementi caduti e il rioridino dei vari reperti rinvenuti sul posto. A questo, l'ispettrice aggiunse anche un riesame di eventuali proposte per la sistemazione del teatro, motivandolo con il fatto che era «evidente anche a un esame sommario che tutte le murature del

⁶³ Alfredo Barbacci (Ancona 1896-Bologna 1989), laureato in ingegneria nel 1921, conseguì il diploma in Architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1924. Vincitore del concorso di architetto nell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti, nel 1926 fu assegnato a Siena alla Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna per la Toscana II, rimanendovi per 8 anni. Nel 1935 fu trasferito a Firenze, dove intraprese la carriera di sovrintendente. Nel 1935 assunse la direzione della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna competente sui territori di Trento, Verona e Mantova; si distinse per la difesa della città e del Garda dalle speculazioni, respingendo il progetto di raddoppio della Gardesana orientale che avrebbe provocato lo sventramento del centro di Malcesine. Dopo un'esperienza a Bari, nel luglio 1943 giunse a Bologna e si dedicò alla protezione dei monumenti, allontanando dalla città importanti pezzi d'arte. Dal 1949 al 1966 fu membro del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti. MONARI, *Barbacci Alfredo*, pp. 56-69.

⁶⁴ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 12 maggio 1936.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 15 maggio 1936.

teatro hanno bisogno di essere riprese e consolidate, s'intende senza danneggiare il romantico aspetto del complesso». Dal momento che il teatro era di proprietà comunale, le spese avrebbero gravato sul bilancio comunale, sotto la direzione della Soprintendenza.

Il ministro dell'Educazione Nazionale coinvolse anche la Soprintendenza alle Antichità di Padova, dando disposizioni affinché venissero avviate le trattative con il Comune in merito al programma dei restauri del Teatro Romano⁶⁷.

Dopo pochi giorni Bruna Tamaro Forlati riferì che il Comune aveva avviato i lavori di rilievo in base ai quali studiare un completo progetto di restauro e assicurava: «Come ho potuto constatare in un colloquio con il Podestà, esso sarà condotto con criteri di rigido rispetto all'edificio, evitando ogni completamento inutile e mirando soprattutto a consolidare le parti che minacciano rovina»⁶⁸. Del progetto della cripta non si fece menzione, prioritari erano a questo punto la messa in sicurezza della struttura e il recupero dei reperti archeologici travolti dalla frana.

La salvaguardia del monumento era perorata da entrambe le istituzioni: «Il Comune di Verona, non meno della Soprintendenza desidera fare tutto il possibile perché il Teatro Romano sia messo pienamente in valore»⁶⁹. Il ministro de Vecchi di Val Cismon pensò in ogni caso di affiancare all'ispettrice Bruna Tamaro e al soprintendente all'Arte Medievale e Moderna Alfredo Barbacci⁷⁰ anche il professor Giulio Jacopi⁷¹.

⁶⁷ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 9 giugno 1936.

⁶⁸ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 16 giugno 1936.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 23 giugno 1936.

⁷¹ Giulio Jacopi (1898- 1963) si laureò a Roma in Epigrafia latina nel 1920, perfezionandosi poi alla Scuola Archeologica di Roma. Fu nominato ispettore aggiunto alla Soprintendenza alle Antichità e Opere d'Arte di Taranto e nel 1928 fu promosso ispettore. Dal 1935 al 1938 fu a capo della missione archeologica italiana in Anatolia; a Roma scavò gli orti di Cesare e promosse le indagini sul porto fluviale e sulla villa dell'imperatore Domiziano al lago Paola. Nel 1942 fu trasferito alla Soprintendenza di Bologna, prodigandosi durante la guerra per la salvaguardia e la messa in sicurezza delle collezioni; nel 1946 fu assegnato alla Soprintendenza alle Antichità della Calabria dove affrontò la delicata questione della nazionalizzazione del museo di Reggio Calabria. Nel 1954 fu trasferito a Ostia antica, ove rimase sino al 1956, anno di assegnazione a Roma; alla sua carriera nella Soprintendenza affiancò sempre quella di docente universitario. PAPPALARDO-SCHENAL PILEGGI, *Jacopi Giulio*, pp. 394-399.

La spesa complessiva, di circa 400.000 lire, sarebbe stata in buona parte assunta dal Comune, fatto salvo il contributo di 100.000 lire promesso dal Ministero degli Interni per la celebrazione del bimillenario Augusteo⁷².

Il bimillenario augusteo e il contributo negato

Nel giugno 1937 il Comune di Verona aveva preso atto del preventivo dei lavori stilato dalla Soprintendenza e ne aveva deliberato l'avvio, stanziando un primo fondo di 50.000 lire per l'esecuzione dei lavori più urgenti da eseguire in economia⁷³.

La questione finanziaria rimase viva e aperta al punto che il 7 dicembre 1938 il podestà scrisse al Ministero per l'Educazione Nazionale riepilogando i fatti occorsi al teatro e la volontà di attenersi al programma dei lavori di sistemazione che erano stati inclusi nella celebrazione del bimillenario augusteo⁷⁴.

Qualche problema stava sorgendo per l'erogazione del contributo inizialmente promesso; il Comune aveva iniziato i lavori dal lato sinistro, provvedendo allo sbancamento del terreno per favorire il recupero di eventuali resti archeologici e il ripristino del piede dello scalone romano, aveva poi proseguito con la demolizione e la ricostruzione del sovrapposto torrione abbattendo le case nelle immediate vicinanze, e infine predisponendo la nuova recinzione (figg. 10-11)⁷⁵. La spesa sino a quel momento sostenuta era stata di 250.000 lire.

Rimaneva da completare l'abbattimento delle case che erano addossate al lato di levante, rafforzando nel contempo il sostegno della parte collinare sovrastante.

Il soprintendente a supporto della richiesta comunale mise in rilievo l'importanza dei lavori eseguiti, ma il ministro per l'Educazione Nazionale, pur riconoscendo «la imponenza e la bellezza del monumento» per ragioni di bilancio non poté concedere alcun contributo⁷⁶. Una complicazione per lo stanziamento dei

⁷² CASTIGLIONI-DANDRIA-PESENTI, *Studi archeologici e interventi urbanistici a Verona fra XIX e XX secolo*, pp. 21-61.

⁷³ ACVr, Delibere del podestà, Delibera n. 508 del 30 giugno 1937, *Teatro Romano. Lavori per il bimillenario augusteo*.

⁷⁴ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 7 dicembre 1938.

⁷⁵ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, *Preventivo sommario delle opere da eseguirsi per la sistemazione archeologica della zona del Teatro Romano*, s.d.

⁷⁶ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, s.d.

fondi statali derivava dal fatto che inizialmente il restauro del Teatro Romano sembrava ricompreso nel programma di celebrazione del bimillenario augusteo finanziato da fondi straordinari, ma poi fu inspiegabilmente escluso⁷⁷.

Nel 1939 e anche nel 1940 il podestà pregò di riconsiderare la possibilità di un contributo («si fa presente che la somma totale fra lavori ed espropriazioni che questo comune dovrà sostenere a sistemazione ultimata supererà le 700.000 lire e pertanto si rinnova la richiesta per un contributo di almeno 100.000 lire»⁷⁸), ma la sovvenzione fu nuovamente negata ed eventualmente rinviata all'anno successivo.

Conclusioni

Della cripta dedicata ai caduti fascisti sotto la chiesa al Teatro Romano non se ne fece più parola e «il grande disegno, sanzionato con apparente entusiasmo dalla Soprintendenza Archeologica, si arenò discretamente a Roma»⁷⁹, molto probabilmente scalzato dalle necessità indotte dalla frana del 1936 che causò vittime ed ebbe ampio risalto nei quotidiani.

Margherita Bolla suggerisce che l'insabbiamento del progetto sia da imputarsi a una questione di politica locale e di rivalità⁸⁰.

La vicenda sin qui ripercorsa è da inserirsi e valutarsi nel contesto storico di difficoltoso intervento della neonata Soprintendenza, istituzione sorta nel 1907, garante della tutela dei monumenti e spesso in contrasto con la volontà politica di ammodernamento cittadino.

Gli anni Venti e Trenta del Novecento furono anni di grande trasformazione per Verona: ricordiamo, fra gli altri, gli interventi di abbattimento dell'ex ghetto ebraico, le breccie delle mura urbane, la demolizione del campanile delle Madalene.

È doveroso riconoscere che fu grazie al parere negativo espresso dal soprintendente all'Arte Medievale e Moderna per le province di Trento Verona Mantova e Bolzano, Armando Vené, inviato con convinzione al Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, che il tempietto del Lazzaretto non fu smontato e collocato a Porta Nuova. Eppure proprio i soprintendenti Armando Vené e Ugo

⁷⁷ *Ibidem*. Non sono purtroppo state rinvenute le motivazioni dell'esclusione del Teatro Romano dalle celebrazioni del bimillenario augusteo.

⁷⁸ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352, 9 giugno 1939, 29 gennaio 1940.

⁷⁹ GRIMOLDI, *Restauro a Verona*, pp. 121-193, p. 180.

⁸⁰ BOLLA, *Gli interventi di Antonio Avena*, pp. 121-131, in particolare nota 61.

Antonielli non esitarono ad accogliere con entusiasmo l'ipotesi di realizzare la cripta sotto la chiesa dei Santi Siro e Libera, con demolizione del pavimento e conseguente traslazione delle tombe ivi conservate. L'intervento accolto era certamente meno invasivo rispetto alla traslazione del tempietto del Lazzaretto, ma ugualmente deplorabile rispetto ai principi sanciti dalla *Carta italiana del restauro*, elaborata nel 1932 dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti.

Fu quindi grazie al tiepido parere espresso dal Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti sul progetto di «sacrario per i caduti della Rivoluzione fascista» e all'improvvisa frana del 1936, che gli sforzi di ripristino si concentrarono sul restauro del Teatro Romano e sui finanziamenti necessari, eludendo definitivamente l'ardito progetto che rimase sepolto fra gli incartamenti romani.

.

Bibliografia

- AGUZZONI P., *Gherardo Ghirardini 1854-1920*, Badia Polesine 2022
- AMEDOLAGINE F., *Progetto della Galleria del Littorio*, in *Verona 1900-1960. Architetture nella dissoluzione dell'aura*, Venezia 1979, pp. 133-134
- AVENA A., *La chiesa di S. Libera nella leggenda e nella storia*, «L'Arena», 2 gennaio 1935
- BOLLA M., *Gli interventi di Antonio Avena in ambito archeologico*, in *Medioevo ideale e Medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento*, a cura di P. Marini, Verona, 2003, pp. 121-131
- BOLLA M., *Il Teatro Romano di Verona*, Verona, 2016
- BOTTI G., *Il restauro come intervento strutturale: un approccio critico alle tecniche attraverso l'attività di Ferdinando Forlati (1882-1975)*, tesi di dottorato in Storia e restauro dell'architettura, Università Sapienza di Roma, xxvii ciclo (2011-2014), supervisor D. Fiorani
- BUTTURINI F., *Antonio Avena insegnante al liceo classico Scipione Maffei*, in *Medioevo ideale e Medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento*, a cura di P. Marini, Verona, 2003, pp. 319-320
- CAPANNA A., *Roma 1932. Mostra della rivoluzione fascista*, Roma, 2004
- CARUGHI U., *Vené Armando*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, 2007, pp. 630-633
- CASTIGLIONI G. – DANDRIA S. – PESENTI S., *Studi archeologici e interventi urbanistici a Verona fra XIX e XX secolo*, «Storia Urbana», xxxii (2009), 124, pp. 21-61
- Catalogo della Mostra augustea della romanità; bimillenario della nascita di Augusto*, Roma 23 settembre 1937-23 settembre 1938, Roma, s.d.
- CONFORTI CALCAGNI A., *Il Lazzaretto di Verona nel Novecento*, in *Il Lazzaretto di Verona. Storia di un monumento cittadino*, a cura di P. Basso, D. Bruno, G.M. Varanini, M. Annibaletto, Verona, 2021, pp. 262-270
- DELLA FINA G.M., *Ghirardini Gherardo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 53, Roma 2000, pp. 796-798
- FABBRI L., *Cripte a Verona e nel territorio veronese: problemi aperti*, «Annuario Storico Zenoniano», xxvi (2019), pp. 31-50
- FABRIS M., *Il Palazzetto Fontana al Teatro Romano e le sedi dei Magistrati Camerlenghi a Verona*, Verona, 2017
- FERRARI M., *Il Lazzaretto come presidio militare dall'Ottocento al 1945*, in *Il Lazzaretto di Verona. Storia di un monumento cittadino*, a cura di P. Basso, D. Bruno, G.M. Varanini, M. Annibaletto, Verona 2021, pp. 250-261
- FRANZONI L., *Il Teatro Romano di Verona*, «Vita Veronese», xvi (1963), pp. 178-187
- FRANZONI L., *Un mancato restauro del Teatro Romano*, «Vita Veronese», xxi (1968), pp. 421-424
- GENTILE E., *Il culto del littorio*, Roma-Bari 2001
- GHIRARDINI G., *Notizia preliminare sugli scavi del Teatro Romano di Verona*, Roma 1905
- GRIMOLDI A., *Restauri a Verona: cultura e pubblico 1866-1940*, in *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, a cura di P. Brugnoli e P. Rigoli, Verona 1994, pp. 121-193
- LAMPRONTI G., *Gli spettacoli*, in *Il Teatro Romano. La storia e gli spettacoli*, a cura dell'Ufficio stampa del Comune di Verona, Verona 1988, pp. 83-109
- Il Lazzaretto di Verona. Storia di un monumento cittadino*, a cura di P. Basso, D. Bruno, G.M. Varanini, M. Annibaletto, Verona, 2021
- LEONE L., *Storia della Soprintendenza di Verona*, in *Documenti e immagini negli archivi della Soprintendenza*, a cura di F.G. Romano, M. Vecchiato, Verona 2019, pp. 10-25
- MANGANI E., *Antonielli Ugo*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 70-75

- MONARI P., *Barbacci Alfredo*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna 2011, pp. 56-69
- Mostra della Rivoluzione fascista. Guida storica*, a cura di D. Alfieri, L. Freddi, Roma 1933
- PAPPALARDO U. – SCHENAL PILEGGI R., *Jacopi Giulio*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 394-399
- RIGOLI P., *Cavallini Enrico*, in *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, a cura di P. Brugnoli e P. Rigoli, Verona 1994, p. 420
- RIGOLI P., *Monga Andrea*, in *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, a cura di P. Brugnoli e P. Rigoli, Verona 1994, p. 471
- SILVESTRI G., *La giostra dei monumenti a Verona*, «L'Ambrosiano», 3 novembre 1931
- STADERINI A., *La marcia dei martiri: la traslazione nella cripta di Santa Croce dei caduti fascisti*, «Annali di Storia di Firenze», 3 (2008), pp. 195-214
- Il Teatro Romano di Verona. Discorso di Gherardo Ghirardini letto nell'occasione della visita di S.M. il Re il 17 marzo 1906*, Verona 1906
- TOLOMEI E., *Nel bimillenario d'Augusto*, Bolzano 1938, pp. 41-45
- VARANINI G., *Gerola Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LIII, Roma 1999, pp. 460-462
- VENÉ A., *Il Lazzaretto vecchio di Verona*, «Dedalo», 12 (1932), 4, pp. 253-259
- VIVIANI G.F., *Avena Antonio*, in *Dizionario biografico dei veronesi (secolo XX)*, Verona, 2006, pp. 47-49
- ZAPPI F., *Guida Generale della città e provincia di Verona*, Verona, 1933-1934
- ZAPPI F., *Guida Generale della città e provincia di Verona*, Verona, 1936-1937
- ZORZELLO A., *Il Teatro Romano nella prima metà del Novecento*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Verona, Corso di Laurea in Lettere Moderne, rel. prof.ssa L. Olivato, a.a. 1997-1998



1. Vista d'insieme del Teatro Romano e della chiesa dei Santi Siro e Libera verso l'Adige [Biblioteca Civica di Verona]



2. Teatro Romano, cavea e chiesa di Santi Siro e Libera nel 1906 [da *Il Teatro Romano di Verona. Discorso di Gherardo Ghirardini*].

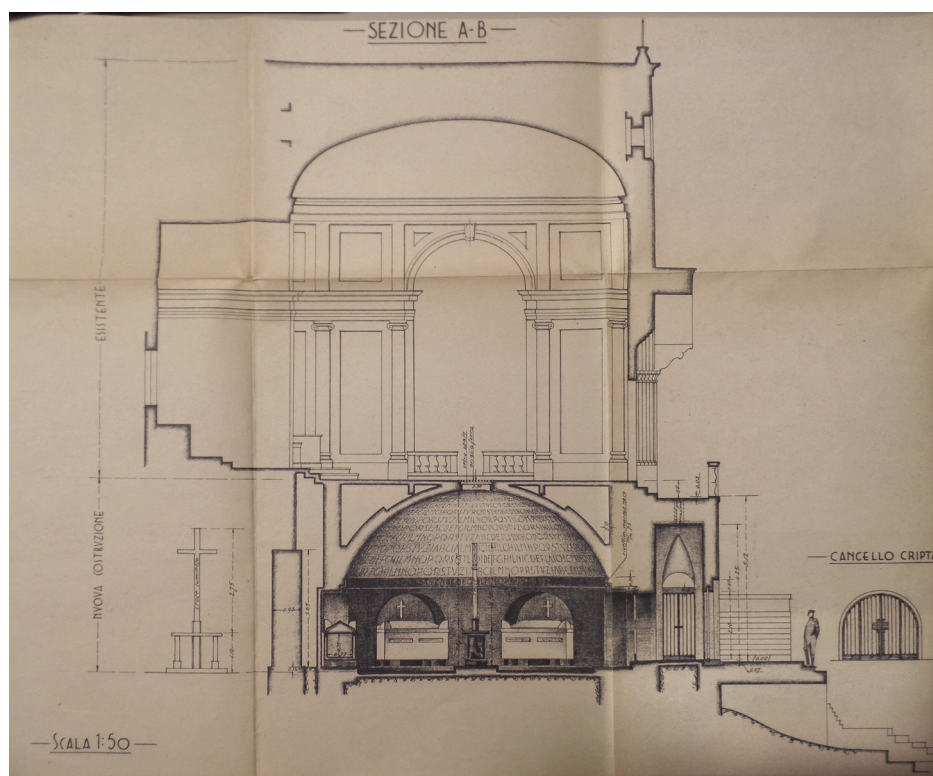


3. Il tempietto del Lazzaretto Vecchio [ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e belle arti, Divisione Seconda, Scavi, 1929-1933, b. 226].

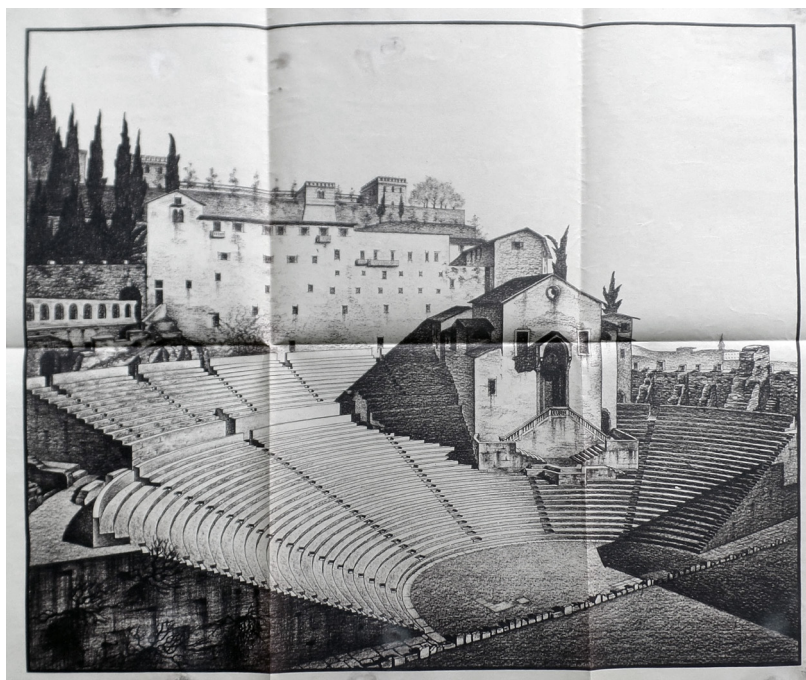
4. Il sacrario dei Martiri allestito in occasione della Mostra della Rivoluzione Fascista a Palazzo di via Nazionale [da *Mostra della Rivoluzione fascista*, pp. 227-229].



5. Progetto per la costruzione della cripta per i Caduti fascisti sotto la chiesa di Santa Libera al Teatro Romano [ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b. 352].



6-8. Progetto per la cripta dei Caduti fascisti sotto la chiesa di Santa Libera al Teatro Romano: sezione, prospetto e prospetto modificato [ASABAPVr, fasc. Teatro Romano, b. 91/92].



9-11. Schizzo di ricostruzione della cavea del Teatro Romano dell'ingegner Enrico Cavallini e fotografie del lato sinistro del Teatro Romano prima e durante i lavori del 1938 [ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e belle arti, Divisione Seconda, Scavi, 1934-1940, b.352].

NOTE E DOCUMENTI

Mantissa epigraphica Veronensis 6

a cura di

RICCARDO BERTOLAZZI e SILVIA BRAITO

In questo sesto supplemento al *corpus* delle iscrizioni romane di Verona e del suo territorio si pubblicano testi inediti e riscoperte di epigrafi già note. Il primo contributo presenta la riscoperta di una dedica a Giove Ottimo Massimo da Mazzano di Negrar (CIL, v, 3903) e la pubblicazione di un nuovo frammento di iscrizione funeraria proveniente dallo stesso luogo. Il secondo esamina un nuovo altare con dedica a Minerva dal Giardino Giusti. Il terzo riguarda la pubblicazione di due lettere di bronzo dai magazzini del Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona. Nel quarto l'autore ripubblica diverse iscrizioni, talvolta frammentarie, appartenenti a monumenti funerari da Verona (CIL, v, 3354, 3857, 8851; SI, 646). Gli ultimi due contributi riguardano, infine, la riscoperta di una stele funeraria da Cerea non vista da Theodor Mommsen ed erroneamente edita due volte (CIL, v, 3718, 8873) e un nuovo frammento di stele funeraria dall'area di San Zeno a Verona.

Mantissa epigraphica Veronensis 6

This sixth supplement to the *corpus* of Roman inscriptions from Verona and its territory includes both unpublished inscriptions and rediscoveries of already known texts. The first contribution presents the rediscovery of a dedication to Jupiter Optimus Maximus from Mazzano in the municipality of Negrar (CIL, v, 3903), and a new fragment of funerary inscription from the same place. The second contribution examines a new altar dedicated to Minerva from the Giusti garden. The third one is the publication of two bronze letters from the repository of the Archaeological Museum at the Roman Theatre of Verona. In the fourth contribution, the author re-publishes several funerary inscriptions from Verona (CIL, v, 3354, 3857, 8851; SI, 646), a few of which are fragmentarily preserved. Finally, the last two notes deal with the rediscovery of a funerary stele from Cerea not inspected by Theodor Mommsen, who erroneously published it twice (CIL, v, 3718, 8873), and a new fragment of funerary stele from the area of San Zeno in Verona.

Anche quest'anno continua l'opera di aggiornamento del *corpus* delle iscrizioni romane di Verona. Grazie all'aiuto di docenti, dottorandi e collaboratori alla ricerca nell'ambito delle esercitazioni svolte presso la cattedra di Epigrafia Latina dell'Università di Verona, abbiamo raccolto, come di consueto, sia iscrizioni inedite sia riletture di iscrizioni già note. Le nostre conoscenze relative al



patrimonio epigrafico di Verona si arricchiscono così non solo di una nuova iscrizione votiva con dedica a Minerva – divinità il cui culto è già ampiamente attestato nel territorio veronese –, e di diversi frammenti di iscrizioni funerarie, ma anche della scoperta di due lettere bronzee, una circostanza assai rara data la distruzione – e il conseguente riuso – della stragrande maggioranza dei manufatti metallici antichi nel corso del Medioevo. Per quanto riguarda le riscoperte, si ripubblicano sia iscrizioni che Theodor Mommsen conobbe solamente attraverso i suoi corrispondenti sia iscrizioni che lui o altri studiosi videro ma che furono in seguito date per disperse.

Riccardo Bertolazzi – Silvia Braitto

Scoperte e riscoperte da Mazzano di Negrar

Nel corso di una recente ricognizione condotta nei dintorni di Mazzano, frazione del comune di Negrar di Valpolicella, mi sono imbattuto in due frammenti appartenenti a due iscrizioni diverse, uno già noto ma considerato irreperibile e un altro rimasto finora inedito.

Il primo frammento fu notato negli anni Trenta dell'Ottocento dal pittore Giuseppe Razzetti, che fu incaricato da Giovanni Girolamo Orti Manara di realizzare rilievi e illustrazioni di scavi, monumenti e iscrizioni pertinenti il territorio veronese¹. Alcuni di questi disegni furono eseguiti a matita su un album oggi conservato nella Biblioteca Civica di Verona², nella prima pagina del quale si trova, in mezzo alle riproduzioni di altri monumenti, il frammento iscritto accompagnato dall'indicazione *Mazano* (fig. 1). Secondo Razzetti, il pezzo misurava cm 16,5x44 e conteneva la seguente iscrizione, le cui lettere, alte cm 5, erano distribuite in un'unica riga:

Sigle: AE = *L'Année épigraphique*, Paris 1888-; CAV = *Carta archeologica del Veneto*, II, Modena 1990; CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863-; InscrAq = G.B. BRUSIN, *Inscriptiones Aquileiae*, I-III, Udine 1991-1993; InscrIt = *Inscriptiones Italiae, Academiae Italicae con-sociatae ediderunt*, Romae 1931-; NSA = *Notizie degli scavi di antichità*, 1876-; SI = E. PAIS, *Corporis Inscriptionum Latinarum supplementa italica*, Romae 1884 [1888]; SupplIt = *Supplementa Italica, nuova serie*, Roma 1981-.

¹ Su Giuseppe Razzetti (1801-1888), si vedano L'OCCASO, *Giuseppe Razzetti*; L'OCCASO, *Razzetti*. Si vedano anche CIL, v, p. 327 e BUONOPANE, *Le iscrizioni*, con particolare riferimento ai disegni di iscrizioni dal territorio di Verona. Sull'attività di Orti Manara: MARCHINI, *Antiquari*, pp. 109-117; BUONOPANE, *Theodor Mommsen*, pp. 263-266; BUONOCORE, *Lettere*, pp. 126-127.

² *Monumenti ed iscrizioni*, c. 1.

IOVI · M I M · D D

Questa lettura venne in seguito confermata da Theodor Mommsen, che vide la pietra reimpiegata in un muro a secco nei pressi della chiesa di San Marco (*Mazani supra Negrarium in macerie sub ecclesia*)³, all'esterno della quale (*extrinsecus*) lo studioso vide anche la base di statua di Publio Calpurnio Mandato con dedica a *Iuppiter Felvennis*⁴. Questo monumento venne in seguito murato nella parete esterna della canonica, dove si trova tutt'ora⁵, mentre del nostro frammento reimpiegato *in macerie* si persero le tracce⁶. Ora ho potuto constatare che si trova inserito nell'angolo nord della facciata della chiesa, a circa tre metri d'altezza. È un frammento interno di un monumento non ben precisabile, anche se la distribuzione del testo in un'unica riga potrebbe far pensare a una piccola base di statua (fig. 2). Le dimensioni (cm 16x36) sono leggermente inferiori rispetto a quelle rilevate da Razzetti. Mentre l'angolo sinistro è ancora parzialmente conservato, il destro, ancora visibile nel disegno di Razzetti, non è più presente. Oltre a ciò, la superficie è interessata da un'ampia scheggiatura a destra, circostanza che ha determinato la perdita delle ultime tre lettere e la quasi scomparsa della quartultima.

Leggo:

Iovi M(arcus) I(- - -) M(- - -) d(onum) d(edit).

Come già osservato da Mommsen, si tratta della dedica a Giove da parte di un individuo che volle rimanere parzialmente anonimo, una pratica ben documentata nelle iscrizioni votive, e diffusa sia in Valpolicella⁷ sia nel nord Italia⁸. La forma delle lettere suggerisce una collocazione cronologica nei secoli I-II d.C.

Il secondo frammento che, come detto sopra, è rimasto finora inedito, si trova murato all'ingresso di una piccola grotta artificiale ricavata nel fianco della collina sulla quale sorge l'abitato storico di Mazzano, circa cinquanta metri a sud dell'intersezione tra via Mazzano e la strada provinciale 12 (45,562123° N 10,955869° E). Si tratta del frammento interno (cm 24x31x13) di un

³ CIL, v, 3903.

⁴ CIL, v, 3904.

⁵ SupplIt, 26, 2012, p. 218.

⁶ *Ibidem*. Si veda anche FRANZONI, *La Valpolicella*, p. 114; CAV, p. 102, n. 17.

⁷ Oltre alle altre iscrizioni già note a Mommsen (CIL, v, 3934, 3988), conosciamo ora SupplIt, 26, 2012, pp. 262-263, n. 8 = AE 2012, 578.

⁸ BUONOPANE, *Aspetti*, pp. 348-349.

monumento non precisabile in calcare bianco locale (fig. 3). Le lettere, alte cm 5, sono state incise in modo molto regolare, con solco ampio e leggere apicature. Si scorgono, inoltre, due segni d'interpunzione di forma triangolare in r. 2 e due a forma di virgola in r. 4.

Leggo:

[- - -] C]lemen[ti - - -]
 [- - -] Jiliai P(ubli) f(iliai) [- - -]
 [- - -] matri v[(ivae ?) - - -]
 [- - -] Montan[- - -]
 - - - - - ?

1. Lo spazio vuoto vicino alla parte inferiore della N suggerisce che questa lettera era seguita da una T piuttosto che da una S. 3. Ritengo l'integrazione proposta più probabile rispetto a *v[(ivus) f(ecit)]* o simili, visto che quest'ultimo tipo di formula si trova di solito all'inizio o alla fine di un testo.

Numerose le integrazioni possibili per il gentilizio [- - -] Jilia in r. 2: un' *Atilia* risulta documentata nel vicino *pagus Arusnatium*⁹, dove si conoscono anche individui recanti i gentilizi *Servilius*, *Caecilius* e *Turpilius*¹⁰. Ben attestati nelle vicinanze sono, infine, i cognomi *Clemens* e *Montanus*¹¹.

La forma delle lettere suggerisce una collocazione cronologica nella seconda metà del I secolo d.C.

Riccardo Bertolazzi

Una dedica a Minerva nel Giardino Giusti

Durante una visita al Giardino Giusti ho potuto vedere un monumento sino a ora sfuggito alle raccolte e agli studi sulla ricca collezione¹², forse perché dalle condizioni di conservazione estremamente precarie, tali da renderlo difficilmente visibile, oltre che dalle esigue dimensioni (fig. 4). Si tratta di una piccola

⁹ CIL, v, 3957 = SupplIt, 26, 2012, pp. 242-243.

¹⁰ Rispettivamente CIL, v, 3902 (= SupplIt, 26, 2012, p. 217), 3936 (= SupplIt, 26, 2012, pp. 234-235), 3972 (= SupplIt, 26, 2012, p. 247).

¹¹ *Clemens*: CIL, v, 3926 (= SupplIt, 26, 2012, pp. 229-231), 3928 (= SupplIt, 26, 2012, pp. 231-232), 3977 (= SupplIt, 26, 2012, p. 248). *Montanus*: CIL, v, 3932 = SupplIt, 26, 2012, p. 233.

¹² Per la collezione del Giardino Giusti si vedano FRANZONI, *Le iscrizioni*, BUONOPANE, *Donec in musei*, pp. 57-68 e BOLLA, *Le opere*, pp. 149-166.

ara in calcare bianco locale, di cm 21x38x17,5, dalla superficie molto dilavata, mutila superiormente, dove tuttavia si distingue ancora un tratto di gola che raccordava il fusto al coronamento, e mancante dello zoccolo; i lati sono lisci. Le lettere, quasi completamente evanide, sono incise con solco sottile e poco profondo alte cm 2,4-3,2, visibili parzialmente solo grazie all'impiego di luce radente; si notano lievi apicature.

Leggo:

Minervae
 [- - -] + id [- - -]
 +++er
 - - - - - ?

2. Della prima lettera rimane la traccia di un'asta che potrebbe appartenere a una T o una F. 3. Della terzultima lettera si preserva parte superiore di una curvatura riferibile a una C o una S.

L'iscrizione incrementa il già cospicuo novero di testimonianze epigrafiche del culto di Minerva¹³, il più noto a Verona e nel suo territorio, dove l'attestazione di maggiore rilievo del culto è data dal noto tempio dedicato alla divinità a Marano di Valpolicella¹⁴. L'onomastica del dedicante non è purtroppo ricostruibile, offrendo troppe possibilità di integrazione: in r. 2, rimane a sinistra lo spazio per tre o quattro lettere e altrettante, delle quali si intravede traccia, dovevano trovarsi nello spazio inferiore. Si potrebbe pensare, per esempio, a un gentilizio quale *Attidius* o *Aufidius*, cui avrebbe fatto seguito nella riga successiva un *cognomen*, terminante in *-er*, come *Macer*¹⁵. Non rimane traccia nella parte inferiore dell'eventuale formula di scioglimento del voto.

La forma delle lettere e la tipologia del monumento orientano, seppur con cautela, la datazione al I secolo d.C.

Simone Don

¹³ Per il culto di Minerva a Verona si veda BOLLA, *Minerva*, pp. 297-299. Un quadro generale del culto nella *Venetia* è dato da BASSIGNANO, *La religione*, pp. 330-331, la quale ipotizza che nell'area veronese il grande successo del culto sia dovuto alla sovrapposizione con una divinità indigena.

¹⁴ Per le iscrizioni del tempio di Minerva a Marano, si vedano BUONOPANE, *Le iscrizioni*, pp. 81-102, BOLLA, *Testimonianze*, p. 18; SupplIt, 26, 2012, pp. 219-223, 228-229, 257-260, 268-269; FAZZINI, *Le testimonianze*. Le altre iscrizioni relative al culto attestate nel territorio sono CIL, v, 3270-3277, AE 1982, 397, AE 2000, 621 = SupplIt, 29, 2017, p. 352, n. 1 (da Sirmione), a cui bisogna aggiungere CIL, v, 3242 e 3902 (= SupplIt, 26, 2012, p. 217) dedicate alla triade capitolina.

¹⁵ Ben attestato a Verona in CIL, v, 3798, 3805; SI 624; AE 2007, 636; AE 2020, 336.

Due lettere in bronzo di età romana rinvenute nell'alveo dell'Adige

Le iscrizioni destinate a essere collocate nei monumenti pubblici di prestigio o nelle pavimentazioni di vie e piazze erano spesso caratterizzate dall'inserimento di lettere mobili. Fuse in bronzo, talora dorato o rivestito con una sottilissima lamina in oro (*litterae auratae*), queste lettere venivano inserite, con procedure alquanto complesse, all'interno di un solco, detto alveolato, predisposto per accoglierle una a una, oppure, più raramente, applicate direttamente sulla superficie con chiodi o, dotate nella parte posteriore di perni, fissate con piombatura in appositi fori ciechi¹⁶.

Purtroppo nel corso del medioevo e dell'età moderna, le lettere, tranne pochissimi casi, vennero strappate per essere fuse, circostanza che ha reso estremamente raro il rinvenimento di questo tipo di reperti¹⁷. Credo, perciò, che sia di un qualche interesse presentare due esemplari di lettere bronzee conservate presso il Museo Archeologico del Teatro Romano di Verona¹⁸, rinvenute nel 1891 *nell'escavo del muraglione lungo Regaste Orto fra le sezioni 103-104 nell'alveo del fiume fra le quote 48.20-51.20*¹⁹.

1. N. inv. 33726.

Parte inferiore dell'asta verticale e della curva a semicerchio (cm 13,3x12,2x0,6) di una lettera di bronzo (fig. 5a-b). Superficie moderatamente corrosa con ampie tracce di patina; sul retro i bordi sono rilevati, mentre a metà dell'asta verticale sono presenti resti di un tenone.

D

¹⁶ BUONOPANE, *Manuale*, pp. 101-103, figg. 52-53; la tecnica di esecuzione è accuratamente descritta in DI STEFANO MANZELLA, *Mestiere*, pp. 62-64 e nota 38, 139-142, figg. 26-28.

¹⁷ Una panoramica delle testimonianze note è in DI STEFANO MANZELLA, *Mestiere*, pp. 62, nota 68, 141, nota 339; a queste si può aggiungere BUONOCORE, *Le iscrizioni*, p. 41, n. 29 a-c, tav. XXVI, fig. 57-59; STYLOW-VENTURA VILLANUEVA, *Las inscripciones*, pp. 301-327; *SupplIt*, 31, 2019, p. 337.

¹⁸ Desidero ringraziare Margherita Bolla, già Conservatrice dei Musei Civici di Verona, che nel 2014 mi ha cortesemente affidato lo studio delle iscrizioni su metallo conservate al Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona. Le foto sono dell'autore e sono pubblicate su gentile concessione dei Musei Civici di Verona.

¹⁹ *Elenco generale*, n. 373; NSA 1891, p.103. Quest'area ha restituito una grande quantità di materiali romani, soprattutto metallici (NSA, 1891, pp. 103-108; FRANZONI, *Verona*, pp. 135-139, n. 145; FRANZONI, *Edizione*, pp. 116-117, n. 143) e di monete (ARZONE-BIONDANI, *La circolazione*, pp. 88-91 e tab. 1, nn. 16-18; ARZONE-BIONDANI-CALOMINO, *Ritrovamenti*, pp. 394-572, n. 139).

Quanto resta non consente di proporre datazioni certe, anche se la curva a semicerchio non molto aperta potrebbe suggerire una collocazione cronologica nel II-III secolo d.C.

2. N. inv. 33510.

Asta integra con apicatura e porzione inferiore di asta convergenti in basso in un vertice (cm 11,5x6,8x0,9) di lettera di bronzo (fig. 6a-b). Superficie moderatamente corrosa, con tracce di patina e ricoperta da incrostazioni; sul retro tracce di due tenoni, uno nella parte superiore dell'asta e l'altro all'interno del vertice.

V

La presenza dell'apicatura rivolta verso il basso e l'angolo, formato dalle due aste, piuttosto aperto, porta a escludere che si possa trattare di una M. Quanto resta non consente di proporre datazioni certe, anche se la forma delle apicature e l'angolo piuttosto aperto potrebbero suggerire una collocazione cronologica nel I secolo d.C.

Come accennavo poc'anzi, le due lettere sono state rinvenute insieme a un numero altissimo di monete e di oggetti metallici, eterogenei per tipo e per stato di conservazione, dai frammenti di lamine e di parti di statua agli utensili e ai recipienti di varia foggia²⁰, circostanza che fece supporre a Lanfranco Franzoni, seguito da Vittorio Galliazzo, che in quest'area si trovasse il porto fluviale di Verona romana²¹. Credo, invece, che, almeno per quanto riguarda i reperti metallici, lo scavo del 1891 abbia in questo punto intercettato il deposito di una qualche officina, operante in età tarda o post antica (i dati di scavo sono, purtroppo, confusi), dove si praticava l'attività di raccolta e di fusione di materiali usati o, più probabilmente, provenienti dal sistematico spoglio dei monumenti antichi²².

Alfredo Buonopane

²⁰ Un elenco con una selezione di questi reperti è in NSA, 1891, pp.103-107; si vada anche FRANZONI, *Verona*, pp. 135-139, n. 145 e FRANZONI, *Edizione*, pp. 116-117, n. 143.

²¹ FRANZONI, *Verona*, pp. 138-139, n. 145; GALLIAZZO, *Nuove considerazioni*, pp. 45-46; FRANZONI, *Edizione*, p. 117.

²² Non diversamente da quanto è avvenuto per il *Capitolium*: BUONOPANE, *Il materiale*, p. 271.

Iscrizioni riscoperte in reimpiego a Verona

1. CIL, V, 8851

Theodor Mommsen registra, sulla scorta di quanto comunicatogli da Giovanni Battista Carlo Giuliani²³, un'iscrizione inserita nel tratto di mura antiche all'interno della proprietà del conte Albertini, senza fornire indicazioni più precise sul luogo. Durante lavori di restauro eseguiti nell'ottobre del 1985 dell'edificio sito al civico 16 di via Leoncino, venne alla luce un frammento di un'altra iscrizione²⁴ e nel frangente venne segnalata l'esistenza del monumento qui studiato²⁵, reimpiegato in un tratto delle mura visibili in un vano seminterrato, dove ho potuto vederlo, grazie alla cortesia di uno dei proprietari (fig. 7). Si tratta di un monumento dalla forma imprecisabile, forse il fusto di un'ara oppure una lastra funeraria in calcare bianco, di cm 73x75. Il monumento, mutilo inferiormente e mancante di tutti i margini presenta superficie interessata da sbrecciature; la parte inferiore destra è solcata diagonalmente da una fenditura. Le lettere, alte cm 6,5-8, sono incise con solco sottile a sezione triangolare e dotate di piccole apicature. Segni d'interpunzione triangolari separano ogni parola.

Si legge:

L(ucius) Aemilius L(uci) l(ibertus)

Niger

v(ivus) f(ecit) sibi et

Octaviai M(arci) [f(iliai) vel l(ibertai)]

Notai.

4. OCTAVIAI M l Mommsen, ma credo non si possa del tutto escludere che la persona sia di nascita libera. 5. NOTAI Mommsen, ma si scorge un tratto dell'asta verticale che, visto l'utilizzo dell'arcaismo nell'onomastica della donna, dovrebbe corrispondere a una I.

Grazie alla riscoperta possiamo confermare la sostanziale correttezza della lettura tradata da Giuliani, che si dimostra come sempre affidabile collaboratore di Mommsen. Gli *Aemilii* a Verona sono ben attestati²⁶, anche grazie al poeta

²³ Sulla figura di Giuliani e il suo rapporto con Mommsen si veda LA MONACA, *Lettere*, con bibliografia precedente.

²⁴ BUONOPANE, *Nuove iscrizioni*, pp. 167-168, n. 5 = AE 1990, 415.

²⁵ BUONOPANE, *Nuove iscrizioni*, p. 167, nota 49.

²⁶ Gli altri *Aemilii* sono in CIL, V, 3476, 4005 (= SupplIt, 11, 1993, p. 179), 4010 (= BUONOPANE, *La stele*, pp. 235-260), 8851, a cui va aggiunta InscrIt, X, 5, 830 proveniente da Montichiari nel

Aemilius Macer [SCHOL. Verg. Bern., ecl. 5, 1]²⁷. Alla *gens* appartengono uno dei noti *curatores fanorum*²⁸, un *seviro*²⁹ e una *liberta*, consorte di un *seviro augustale*³⁰. Anche gli *Octavii* sono molto diffusi nel territorio, con diversi rami famigliari, tra i quali spicca quello *arusnate*³¹, e presenti in tutti i livelli della società³². Se il cognome dell'uomo è piuttosto diffuso, più atipico è quello della donna, altrimenti attestato nella *regio X* solamente ad *Ateste*³³.

La forma delle lettere induce a datare il monumento al I secolo d.C.

2. SI, 646

In *Notizie degli Scavi di Antichità* Carlo Cipolla riporta la scoperta, nel tratto di mura di Gallieno inglobato nella proprietà allora pertinente alle case Mengoni, di un'iscrizione funeraria³⁴; riportata poi da Ettore Pais, non venne invece riscontrata da Lanfranco Franzoni³⁵. Una recente ricognizione mi ha consentito tuttavia di identificarla, inserita nel muretto dell'aiuola del cortile del palazzo al civico 14 di via Leoncino (fig. 8). Si tratta di una grande ara in pietra calcarea grigia, di cm 62x80x62, mutila inferiormente e mancante di quasi tutto il coronamento, ricordato in origine al fusto da una doppia gola, parzialmente visibile per un breve tratto a sinistra. Lo specchio è delimitato da una cornice, preservata su tre lati, eseguita a gola e listello piatto. Le lettere, alte cm 6,2-8,7, sono incise con solco profondo a sezione triangolare, dotate di piccole apicature. Un segno d'interpunzione, dalle dimensioni molto ridotte, è visibile in r. 2.

Leggo:

V(ivus) f(ecit)
M(arcus) Tussasius
((mulieris)) l(ibertus)

Bresciano, territorio molto probabilmente attribuibile in realtà a Verona, anche sulla scorta di questa iscrizione menzionante *M. Aemilius Cn. f. Pob.*

²⁷ Su questo argomento si veda MRATSCHEK, *Est enim ille flos*, pp. 157, 160, 162 e 187.

²⁸ CIL, v, 3924; in merito a questa iscrizione si vedano BUONOPANE, *Le iscrizioni*, p. 97; BOLLA, *Testimonianze*, p. 26; BUONOPANE-ZACCARIA, *Le curae*, p. 204.

²⁹ CIL, v, 3380 = BREUER, *Stand*, p. 298, n. V120.

³⁰ CIL, v, 3410.

³¹ Per questi si veda BERTOLAZZI, *Un nuovo altare*, p. 123.

³² CIL, v, 3251, 3300, 3371 (*beneficiarius*), 3386, 3409, 3414 (*seviro augustale*), 3415 (*seviro augustale e sacerdos iuvenum*), 3638, 3645, 3680-3690, 3701, 3992 e forse CIL, v, 3996 e AE 1990, 413 = BUONOPANE, *Nuove iscrizioni*, pp. 163-164, n. 3.

³³ CIL, v, 2594.

³⁴ NSA 1883, p. 362, n. 2.

³⁵ FRANZONI, *Edizione*, p. 81, n. 76. Nel medesimo frangente vennero rinvenute anche le iscrizioni SI 629 e 647.

Prim[- -]

4. Il *cognomen* è integrabile con *Primus*, e in tal caso possiamo supporre che sulla medesima riga si trovasse *sibi*, oppure con *Primitivus*, *Primigenius* o simili.

Il personaggio reca un gentilizio poco diffuso, forse legato a un'origine indigena, noto nel territorio veronese in altri due casi, entrambi in area gardesana, tra i quali si distingue un decurione³⁶.

La tipologia del monumento e l'aspetto delle lettere portano a datare alla seconda metà del I secolo.

3. CIL, v, 3534

Basandosi sulle testimonianze di manoscritte di Venturi e Monga, Mommsen, senza riscontrarla, segnala un'iscrizione come genericamente esistente presso la chiesa di San Pietro in Castello³⁷. Recentemente ho potuto vederla, lungo l'ultimo tratto di Scalinata Castel San Pietro, nei pressi di un'altra iscrizione recentemente edita³⁸, reimpiegata a filo di suolo nel muro di sostegno (fig. 9)³⁹. Si tratta di un frammento di monumento dalla forma ignota, di cm 37x9 (lo spessore non è misurabile). L'unica riga superstite presenta lettere incise con solco a sezione triangolare poco profondo, alte cm 5, dotate di marcate apicature: un segno d'interpunzione triangolare è visibile dopo la P.

Leggo:

P(ublius) Cassius [- -]

Il rinvenimento conferma la lettura riportata nel CIL. I *Cassii* a Verona sono molto ben attestati e risulta impossibile distinguere i vari rami famigliari; certamente alcuni di questi ebbero modo di distinguersi, già in età augustea e in seguito per tutto il I secolo, raggiungendo le massime cariche cittadine; conosciamo infatti ben quattro magistrati municipali, due dei quali di rango equestre: *M. Cassius C. f. Denticulus*, che raggiunse la massima carica cittadina e

³⁶ Entrambe le attestazioni sono in area gardesana, a Bardolino: SupplIt, 11, 1993, pp. 202-203, n. 11 = AE 1993, 784 e SupplIt, 11, 1993, pp. 209-210, n. 18 = AE 1993, 789.

³⁷ Anche in FRANZONI, *Edizione*, p. 43 l'iscrizione è considerata perduta.

³⁸ DON, *Un frammento*, p. 186.

³⁹ Devo la riscoperta di questa e dell'iscrizione della scheda successiva a Fabio Bragantini, che voglio qui ringraziare.

venne onorato con una statua posta presumibilmente nel foro cittadino⁴⁰; poco dopo lo stesso onore lo riceve *Cassius [- - -]lvius*, che si ferma però al quattuorvirato *aedilicia potestate*⁴¹. Il grado più alto della visibilità lo raggiunge il cavaliere *L. Cassius L. f. Corneolus* che sotto Tiberio si rende responsabile della costruzione di un grande arco in onore dell'imperatore, a dimostrazione della grande vicinanza che aveva con la casa imperiale⁴². Nella seconda metà è infatti attestato ancora un quattuorviro *iure dicundo*, *[-] Cassius L. f. Proculianus Crispinianus*, con possedimenti nell'agro occidentale⁴³. Non mancano infine testimonianze di *Cassii* tra i ceti medi cittadini⁴⁴.

La forma delle lettere suggerisce una datazione al I secolo d.C.

4. CIL, v, 3857

Sulla scorta di quanto riportato nel codice Velsariano, Mommsen riporta l'esistenza di un'iscrizione presente nel portico della chiesa di San Giovanni in Valle; non venne tuttavia vista dallo studioso tedesco e nemmeno riscontrata successivamente da Lanfranco Franzoni⁴⁵. L'epigrafe si trova reimpiegata nel muro di recinzione del chiostro di San Giovanni in Valle, murata verso l'esterno e posta in orizzontale (fig. 10).

Si tratta di un blocco parallelepipedo a maggiore sviluppo verticale, in pietra calcarea, di cm 117x38,5. Le lettere, incise con solco ampio a sezione triangolare, alte cm 6,5, presentano alcune peculiarità: A e V sono particolarmente larghe, così come le N hanno forma schiacciata; la G ha dentello rettilineo; le P hanno occhiello aperto. Lo spazio superiore, tra la prima riga e il margine, è molto maggiore dell'interlinea presente nelle righe inferiori e ciò induce a pensare che superiormente l'iscrizione sia completa oppure che altri elementi del testo fossero eventualmente incisi su un altro elemento lapideo.

Leggo:

-----?
inf(ronte) p(edes) XVI,

⁴⁰ AE 1893, 118 = BREUER, *Stand*, p. 274, n. V58.

⁴¹ CIL, v, 3388 = BREUER, *Stand*, p. 283, n. V75.

⁴² CIL, v, 8845 = BUONOPANE-ECK, *Praefectus*, pp. 195-205 = BREUER, *Stand*, pp. 245-246, n. V11.

⁴³ AE 1975, 437.

⁴⁴ Si ricordano i seviri augustali *C. Cassius L. f. Iustus* di CIL, v, 3272 = BREUER, *Stand*, p. 296, n. V114, e *L. Cassius Vervici f. Nigrinus* di CIL, v, 3295 e 3281 = BREUER, *Stand*, pp. 293-295, n. V196, il sevir *P. Cassius P. l. Nepos* di AE 2007, 638, il *magister Q. Cassius C. f. Niger* di CIL, v, 3257 e nel *pagus Arusnatum* la flaminica *Cassia P. f. Iustina* di CIL, v, 3923 = SupplIt, 26, 2012, pp. 227-228.

⁴⁵ FRANZONI, *Edizione*, p. 48, n. 6.

in ag(ro)
p(edes) XXV.

La distribuzione delle righe è differente rispetto a quella riportata da Mommsen, che unisce in una sola riga la misura *in ag(ro)*, commentando però *versuum divisio incerta*.

Le misure riportate, relative a un'area sepolcrale, ricorrono a Verona solo in questo caso⁴⁶. L'iscrizione presumibilmente proveniva non lontano dall'area della chiesa di San Giovanni in Valle, dove doveva sorgere una necropoli⁴⁷.

La riscoperta si rivela di un certo interesse in quanto consente di datare l'iscrizione, sulla scorta della forma delle lettere, alla seconda metà del I secolo a.C.

Simone Don

Una stele iscritta nella chiesa di San Zeno di Cerea (CIL, v, 3718, 8873)

Nel lato meridionale dell'antica chiesa romanica di San Zeno di Cerea (Verona)⁴⁸, presso l'ingresso, si trova una stele iscritta, inserita nel muro insieme ad altri reperti antichi rinvenuti in loco (fig. 11)⁴⁹. Fu rinvenuta nella canonica⁵⁰, che si trovava tra la chiesa e il campanile e che fu successivamente abbattuta nell'ambito dei restauri che hanno interessato la chiesa tra il 1910 e il 1912⁵¹. Qui era stata reimpiegata come soglia di una porta, come suggerisce anche la presenza sullo specchio epigrafico di due fori per l'alloggiamento dei cardini. L'iscrizione, non vista personalmente da Theodor Mommsen, che si basò sulle autopsie di Pietro Paolo Martinati e Carlo Cipolla, è stata erroneamente registrata nel CIL sotto due diversi numeri: il 3718, dove viene genericamente attribuita a Cerea, e l'8873 dove compare la più precisa collocazione *Cereae in canonica*⁵².

⁴⁶ A riguardo si veda CAMPEDELLI, *L'indicazione*, pp. 175-183. In ordine invertito, venticinque piedi in fronte per sedici in agro, la misura è invece in CIL, v, 3579.

⁴⁷ Sui rinvenimenti di questa zona, FRANZONI, *Edizione*, p. 48, n. 6.

⁴⁸ POMELLO, *La chiesa*; BRESCIANI, *Terre*, pp. 60-65; ARSLAN, *L'architettura*, pp. 122-125; CHIAPPA-SANDRINI, *Cerea*, pp. 42-55, 103-105, 107-110; BENINI, *Le chiese*, pp. 258-261.

⁴⁹ Si veda CAV, pp. 199-200, n. 76.2

⁵⁰ POMELLO, *La chiesa*, p.16; CAV, p. 200.

⁵¹ Sui restauri del 1910-12, oltre ai lavori citati in nota 48, si veda da ultimo, FERRARESE, *In conformità dell'antico*, pp. 29-79.

⁵² Le schede del CIL sono riportate in facsimile in GRIGOLLI, *Memorie*, p. 204.

È una stele architettonica a pseudoedicola⁵³ (cm 190x73x10), con specchio epigrafico (cm 113x48), delimitato lateralmente da due paraste terminanti in piatti capitelli corinzi, che poggiano su uno zoccolo corniciato e che sorreggono un architrave a fasce aggettanti, intervallate da una fascia liscia decorata con un *anthemion*, sormontato da un timpano triangolare con una rosetta al centro. Sul culmine del timpano vi era un elemento ornamentale, di cui resta la base, mentre degli acroteri restano solo tracce di quello di sinistra. Lo stato di conservazione è pessimo, in particolare sul lato sinistro, dove l'uso della lapide come soglia ha portato alla consunzione di gran parte del testo. Le lettere, alte cm 9 in r.1, 6,5 in r. 2, 5,5 in rr. 3-4 e 7,5 in r. 6, incisa nello zoccolo, sono abbastanza regolari e con marcate apicature. Le parole sono separate da segni d'interpunzione triangolari.

Leggo:

[V(iva)] f(ecit)

[- - -]cia C(ai) f(ilia)

[Qua]rta

[sibi] et

[H(oc)] m(onumentum) h(eredem vel heredes) n(on) s(equetur).

2. GIACE Pomello, male. 3. *quARTA* in CIL, v, 3718. 5. IT in CIL, v, 8873, male perché la E è leggibile, sia pure a fatica.

Il monumento funerario è stato posto da una donna per sé e per altri membri della sua famiglia, che lo stato di conservazione non consente di identificare. La donna, inoltre, con la nota formula *hoc monumentum heredem non sequetur* afferma il carattere strettamente familiare e non ereditario del sepolcro⁵⁴. Purtroppo lo stato di conservazione della lapide non consente di integrare con sicurezza il nome della donna⁵⁵, mentre, per quanto riguarda il cognome, *Quarta* sembra essere l'unica integrazione conciliabile con lo spazio disponibile⁵⁶.

Tipo di monumento e forma delle lettere orientano la datazione alla prima metà del I secolo d.C.

Chiara Rizzini

⁵³ BUONOPANE, *Manuale*, pp. 90-94, fig. 36.

⁵⁴ LAZZARINI, *Sepulcra*, pp. 7-36.

⁵⁵ Per i possibili completamenti: SOLIN-SALOMIES, *Repertorium*, pp. 223-227.

⁵⁶ SOLIN-SALOMIES, *Repertorium*, p. 388.

Un frammento di stele funeraria reimpiegato all'interno delle antiche mura dell'abbazia di San Zeno

Non lontano dalla basilica di San Zeno Maggiore⁵⁷, all'altezza del civico 2, incastonato nel muro di cinta del convento che costeggia vicolo Abazia⁵⁸, si trova un frammento inferiore destro con margini ortogonali di stele funeraria in calcare bianco, con dimensioni residue di 73x34 cm (fig. 12)⁵⁹. Il frammento, situato a circa 3 metri di altezza, è stato integrato nella muratura a scopo edilizio e sporge di circa 5 cm. La porzione di specchio epigrafico restante misura 54x29 cm ed è incorniciata da una modanatura a gola dritta con listello.

Il testo superstite è distribuito in modo equilibrato all'interno dello specchio epigrafico, sebbene si noti un graduale assottigliamento dell'interlinea (da circa 2 cm a circa 1 cm), dovuto al progressivo abbassamento delle lettere della prima riga. Le lettere superstiti, di buona esecuzione, presentano un'altezza compresa tra i 7 e 8 cm, solco a sezione triangolare profondo e apicature piuttosto definite. È evidente anche la ricerca di un effetto chiaroscurale⁶⁰.

Leggo:

 [- - -] + A + + +
 [- - -] gini
 -----?

1. La prima lettera conserva solo un'asta verticale che permette di ipotizzare la presenza di una I o di una T, mentre dell'ultima lettera sono visibili un'asta verticale e un braccio inferiore, che consentono di ipotizzare la presenza di una E o di una L. 2. Nonostante l'incompletezza e l'usura della prima lettera, la presenza di un semicerchio con la curva rivolta verso sinistra e un pilastro incurvato verso l'interno indicano chiaramente la presenza di una G. Le due lettere I, caratterizzabili come *litterae longae*, oltrepassano il limite superiore della seconda riga di circa 1 cm.

⁵⁷ Sulla Basilica di San Zeno, si vedano *La basilica* e CODEN-FRANCO, *San Zeno*.

⁵⁸ Ringrazio Simone Don per la segnalazione.

⁵⁹ Il reperto fu già esaminato da Carlo Cipolla in NSA 1883, p. 212, che documenta anche altri frammenti rinvenuti nel chiostro. Per un'analisi dettagliata delle iscrizioni provenienti dal chiostro di San Zeno Maggiore, si vedano BUONOPANE-SIMEONI, *Il lapidario*, pp. 133-146 e MUSETTI, *Iscrizioni*, pp. 147-276. Uno studio delle iscrizioni reimpiegate all'interno del campanile della Chiesa è invece disponibile in MUSETTI, *Le epigrafi*, pp. 145-152. Sulle numerose iscrizioni provenienti da San Zeno di vedano anche Cipolla in NSA 1889, p. 352 e FRANZONI, *Edizione*, pp. 66-68.

⁶⁰ Per l'analisi di alcuni casi di studio relativi alla qualità della produzione delle officine epigrafiche veronesi su vedano BUONOPANE, *Considerazioni* e BASSI, *Osservazioni*.

Poiché la maggior parte del testo è andata perduta, risulta impraticabile un'integrazione sicura dell'iscrizione. Tuttavia, le lettere superstiti suggeriscono la presenza di un nome femminile nella prima riga e di uno maschile nella seconda. Perciò, considerata la natura del supporto, è possibile che si trattasse di un'iscrizione funeraria riferibile a due soggetti di sesso femminile e maschile, e quindi che alla prima riga fosse presente il nome di una donna, ad esempio *Curiatia*, al caso genitivo, e nella seconda riga, un *nomen* maschile che, considerate le attestazioni dei gentilizi terminanti in *-ginius* e *-ginus*⁶¹ nella *regio X*, sarebbe potuto essere, ad esempio, *Longinius*⁶², *Volginus*⁶³ o *Verginius*⁶⁴. Un'altra ipotesi, considerando alla prima riga un nome femminile al dativo e postulando la presenza di una terza riga andata perduta contenente la parola *filiae*, è che la seconda riga contenesse il patronimico. Qualora invece l'ultima lettera della prima riga fosse una L, è possibile che questa, preceduta dall'iniziale di un *praenomen*, fosse l'indicazione della condizione di schiava affrancata della donna⁶⁵. Un'ultima possibilità è che la seconda riga riportasse la parola *virgini*, come dativo della parola *virgo*, volta indicare lo status della donna⁶⁶. Tuttavia, poiché l'uso del termine in questo senso è più comune nell'epigrafia cristiana⁶⁷, tale ipotesi sembra meno probabile se messa in relazione alla collocazione cronologica dell'iscrizione che, sulla base dei tratti paleografici, dovrebbe essere ascrivibile al I secolo d.C.

Martina Garibotti

61 Per i gentilizi terminanti in *-ginius* e *-ginus* si veda SOLIN-SALOMIES, *Repertorium*, pp. 249-260 e 465.

62 Si vedano, ad esempio, CIL, v, 943, 1026, 2110, 4492, 4628 e InscrAq, I, 624 e 677.

63 Per alcuni esempi si vedano CIL, v, 360, 423, 438, 463.

64 Si veda, ad esempio, CIL, v, 99.

65 Diversamente da Cipolla in NSA 1883, 212, che trascrive una L in ultima posizione, ritengo più probabile la presenza di una E, poiché pur essendo plausibile dal punto di vista spaziale, questa lettura complica l'interpretazione della seconda riga.

66 Per l'uso del termine in questo senso precedente si vedano, ad esempio, CIL, VI, 20892 e 17224 entrambe ascrivibili al II secolo d.C.

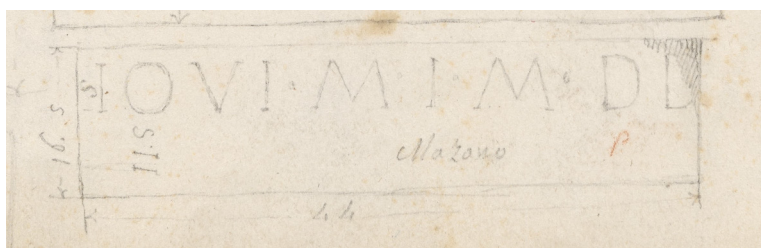
67 Per l'uso del termine nell'epigrafia cristiana nella *regio X* si vedano, ad esempio, CIL, v, 1636 e 8571.

Bibliografia

- ARSLAN E., *L'architettura romanica veronese*, Verona 1939
- ARZONE A. – BIONDANI F., *La circolazione monetaria a Verona in età romana: i dati dei lavori d'Adige (1887-1894)*, «Archeologia Veneta», xxxvi (2013), pp. 82-123
- ARZONE A. – BIONDANI F. – CALOMINO D., *Ritrovamenti monetali di età romana nel Veneto. Provincia di Verona*, Padova 2015
- BASSI C., *Osservazioni sulla produzione di stele a pseudoedicola nella Valpolicella: tre esempi dall'agro veronese*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1996-1997, pp. 23-45
- BASSIGNANO M.S., *La religione: divinità, culti, sacerdoti*, in *Il Veneto nell'età romana*, I, a cura di E. Buchi, Verona 1987, pp. 313-376
- BENINI G., *Le chiese romaniche nel territorio veronese*, Verona 1995
- BERTOLAZZI R., *Un nuovo altare sepolcrale da San Giorgio di Valpolicella*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese*. VI, Verona 2021, pp. 121-124
- BOLLA M., *Minerva nel Veronese*, in *Archeologia e storia sul Monte Castelon di Marano di Valpolicella*, a cura di B. Bruno e G. Falezza, Mantova 2015, pp. 297-299
- BOLLA M., *Le opere della collezione Giusti oggi di proprietà pubblica*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese*. VII, Verona 2022, pp. 149-166
- BOLLA M., *Testimonianze archeologiche di culti a Verona e nel territorio in età romana*, in *Verona storico-religiosa. Testimonianze di una storia millenaria*, a cura di P.A. Carozzi, Verona 2009, pp. 9-31
- BRESCIANI B., *Cerea-Casaleone-S. Pietro di Morubio*, Verona 1957
- BRESCIANI B., *Terre e castella delle Basse Veronesi*, Bergamo 1933
- BREUER S., *Stand und Status. Municipale Oberschichten in Brixia und Verona*, Bonn 1996
- BUONOCORE M., *Le iscrizioni latine e greche*, II, *Instrumentum domesticum*, 1, Città del Vaticano 1990
- BUONOCORE M., *Lettere di Theodor Mommsen agli Italiani*, Città del Vaticano 2017
- BUONOPANE A., *Aspetti della produzione epigrafica norditalica in ambito culturale*, in *Orizzonti del sacro. Culti e santuari antichi in Altino e nel Veneto orientale*, atti del Convegno, Venezia 12-14 dicembre 2000, a cura di G. Cresci Marrone e M. Tirelli, Roma 2001, pp. 345-357
- BUONOPANE A., *Considerazioni sull'officina epigrafica del pagus Arusnatium*, in *La Valpolicella in età romana*, atti del Convegno, «Annuario Storico della Valpolicella», 1983-1984, pp. 59-78
- BUONOPANE A., *Donec in musei speciem crescerent.... Il Giardino Giusti e le sue iscrizioni*, «Rivista di Archeologia», XLIII (2019), pp. 57-68
- BUONOPANE A., *Le iscrizioni del tempio di Minerva nel pagus degli Arusnates*, in *La Valpolicella in età romana*, atti del II Convegno, Verona 11 maggio 2002, a cura di A. Buonopane e A. Brugnoli, Verona 2003, pp. 81-102
- BUONOPANE A., *Manuale di epigrafia latina*, Roma 2020²
- BUONOPANE A., *Il materiale epigrafico*, in *L'area del Capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse e B. Portulano, Verona 2008, pp. 269-288
- BUONOPANE A., *Nuove iscrizioni di Verona*, «Epigraphica», LII (1990), pp. 139-177 [rist. in *Vir bonus inscribendi peritus. Scritti scelti di storia ed epigrafia veronese di Alfredo Buonopane*, a cura di R. Bertolazzi, E. Bianchi e S. Braitto, Roma 2021, pp. 57-75]
- BUONOPANE A., *La stele funeraria di Maxuma Aimilia. Nuovi dati da un documento fotografico inedito*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti», VII (1997), pp. 253-260
- BUONOPANE A., *Theodor Mommsen e la cultura antiquaria veronese: da Giovan Gerolamo Orti Manara a Carlo Cipolla*, in *La ricerca epigrafica e antiquaria nelle Venezia dall'età napoleonica a l'Unità*, atti dell'Incontro di studio, Udine 6-7 ottobre 2006, a cura di A. Buonopane, M. Buora e A. Marcone, Firenze 2007, pp. 262-282

- BUONOPANE A. – ECK W., *Praefect[us...Caes[aris], nicht Praefect[us aeraris milit]aris: zu CIL V 8845*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CII (1994), pp. 195-205
- BUONOPANE A. – SIMEONI C., *Il Lapidario Romano del chiostro di San Zeno Maggiore: le iscrizioni*, «Annuario Storico Zenoniano», XXV (2018), pp. 133-146
- BUONOPANE A. – ZACCARIA C., *Curae municipali nella Regio X. Presenze e assenze*, in *Le curae cittadine nell'Italia romana*, atti del Convegno, Siena 18-19 aprile 2016, a cura di M.G. Granino Cecere, Roma 2017, pp. 185-209
- CAMPEDELLI C., *L'indicazione di pedatura nelle iscrizioni funerarie romane di Verona e del suo agro*, in *Terminavit sepulcrum. I recinti funerari nelle necropoli di Altino*, atti del Convegno, Venezia 3-4 dicembre 2003, a cura di G. Cresci Marrone e M. Tirelli, Roma 2005, pp. 174-183
- CHIAPPA B. – SANDRINI A., *Cerea: storia di una comunità attraverso i secoli*, Verona 1991
- CODEN F. – FRANCO T., *San Zeno*, Verona 2023
- DI STEFANO MANZELLA I., *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma 1987
- DON S., *Un frammento di iscrizione reimpiegato lungo la Scalinata Castel San Pietro (Verona)*, *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese. IV*, Verona 2019, p. 186
- Elenco generale degli oggetti d'arte rinvenuti nella esecuzione dei lavori d'Adige. Verona maggio 1890-luglio 1893*, in Museo Archeologico al Teatro Romano, ms. s.n. inv.
- FAZZINI E., *Le testimonianze delle fonti scritte*, in *Archeologia e storia sul monte Castelon di Marano di Valpolicella*, a cura di B. Bruno e G. Falezza, Mantova 2016, pp. 261-266.
- FERRARESE A., *In conformità dell'antico. Il restauro della chiesa di S. Zeno di Cerea (1910-1912)*, Legnago 2004
- FRANZONI L., *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 49. Verona*, Firenze 1975
- FRANZONI L., *Le iscrizioni romane del Giardino Giusti*, Milano 1981
- FRANZONI L., *La Valpolicella in età romana*, Verona 1990²
- FRANZONI L., *Verona. Testimonianze archeologiche*, Verona 1965
- GALLIAZZO V., *Nuove considerazioni sull'idrografia e sull'urbanistica di Verona romana*, in *Il territorio veronese in età romana*, atti del Convegno, Verona 1973, pp. 33-60
- GRIGOLLI N., *Memorie sopra Cerea*, Verona 1885
- La basilica di San Zeno*, a cura di F. Coden e T. Franco, Verona 2019
- LA MONACA V., *Lettere inedite di Theodor Mommsen a Bartolomeo Giuliani*, in *La ricerca epigrafica e antiquaria nelle Venezie dall'età napoleonica all'Unità*, a cura di A. Buonopane, M. Buora e A. Marcone, Firenze 2007, pp. 309-335
- LAZZARINI S., *Sepulcra familiaria. Un'indagine epigrafico-giuridica*, Padova 1991
- L'OCCASO S., *Giuseppe Razzetti e la pittura nella Mantova preunitaria*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LVI (2008), 2, pp. 169-198
- L'OCCASO S., *Razzetti, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86, a cura di L. G. Bianconi, Roma 2016, pp. 646-649
- MARCHINI G., *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona 1972
- Monumenti ed iscrizioni esistenti in Verona e nella sua provincia disegnati a matita da Giuseppe Razzetti per cura di Gio. Orti Manara*, in BCVR, ms. 868
- MRATSCHEK S., *Est enim ille flos Italiae. Literatur und Gesellschaft in der Transpadana*, «Athenaeum», LXII (1984), 1-2, pp. 154-189
- MUSETTI S., *Le epigrafi medievali*, in *San Zeno Maggiore a Verona: il campanile e la facciata: restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, a cura di F. Butturini e F. Pachera, Verona 2015, pp. 145-152
- MUSETTI S., *Iscrizioni e graffiti del chiostro di San Zeno Maggiore*, «Annuario Storico Zenoniano», XXV (2018), pp. 147-276
- POMELLO A., *La chiesa antica di S. Zenone di Cerea*, Villafranca 1914

- SOLIN H. – SALOMIES O., *Repertorium nominum gentilium et cognominum Latinorum*, Hildesheim-New York 1994²
- STYLOW U. A. – VENTURA VILLANUEVA A., *Las inscripciones con litterae aureae de la Hispania Ulterior (Baetica et Lusitania). Aspectos tecnicos*, in *Tarraco Biennial*, in *Actes del 1^{er} Congres Internacional d'Arqueologia i Mon Antic. Govern i societat a la Hispania romana. Novetats epigrafiques. Homenatge a Géza Alföldy*, edició a cura de J. Lopez Vilar, Tarraco 2013, pp. 301-327



1. CIL, v, 3903 nell'album a matita di Giuseppe Razzetti (*Monumenti ed iscrizioni*, c. 1).
2. CIL, v, 3903 reimpiegata nella chiesa di San Marco a Mazzano.



3. Nuovo frammento di iscrizione funeraria da Mazzano.
4. Dedicata a Minerva dal Giardino Giusti.



5a-b. Frammento di una D in bronzo.



6a-b. Frammento di una V in bronzo.



7. CIL, v, 8851 in via Leoncino.

8. SI, 646 in via Leoncino.



9. CIL, v, 3534 presso la Scalinata Castel San Pietro.

10. CIL, v, 3857 nel chiostro di San Giovanni in Valle.



11. CIL, v, 3718, 8873 nella chiesa di San Zeno a Cerea.
12. Frammento di stele funeraria in vicolo Abazia.

Un'ara funeraria romana con rilievi di armi da Verona

MARGHERITA BOLLA* – ALFREDO BUONOPANE*

Nel Museo Maffeiano di Verona è conservato un monumento funerario di età romana imperiale rimasto finora poco noto. L'altare, che per il litotipo impiegato si ritiene realizzato nel Veronese, fu eretto da un liberto per sé e per il proprio *patronus*. L'ara presenta sui fianchi rilievi di armi (cinturoni e armi da offesa), che vengono analizzate dal punto di vista tipologico, mentre lo studio dell'iscrizione, apparentemente semplice, offre spunti interessanti. In particolare, sono motivo di riflessione le differenze cronologiche fra le varie armi rappresentate e fra i rilievi e l'iscrizione dell'ara: si potrebbero attribuire a una prosecuzione nel tempo della produzione di questo tipo di armi oppure alla combinazione di modelli di periodi diversi in una composizione di significato simbolico, dove la verosimiglianza e l'attualità avevano poca importanza.

A Roman funerary altar with military reliefs from Verona

The authors analyse a little-known funerary monument dating to the Roman imperial period preserved in the Museo Maffeiano, in Verona. The analysis of its lithotype indicates that the altar comes from the territory of this city, while the dedicatory inscription specifies that a freedman erected it for himself and his *patronus*. The first section contains an examination of the decorative apparatus carved on the altar's sides, where one can notice depictions of belts and offensive weapons of different typologies. The second section analyses the inscribed text, which, despite its simplicity, offers abundant food for thoughts. Of particular interest is the fact that the weapons and the inscription seem to belong to different periods. Therefore, it could be the case these kinds of weapons continued to be produced over a longer period than traditionally thought, or perhaps the stonemason merged different models to create a symbolic composition wherein adherence to reality had little importance.

* Università di Verona; alfredo.buonopane@univr.it, margherita.bolla@univr.it. Il presente saggio è pubblicato grazie al fondo straordinario di Ateneo per la pubblicazione in Open Access. Ad Alfredo Buonopane si deve il capitolo *L'iscrizione*, a Margherita Bolla gli altri. Per informazioni e invio di pubblicazioni si ringraziano Chiara Bozzi, Simone Don e Mari Hirose; si ringrazia inoltre il revisore anonimo per i suggerimenti.



Nell'ambito della scultura funeraria veronese di età romana imperiale¹, il monumento posto da *Lucius Valentius Eutyclus* per sé e per il proprio patrono², conservato presso il Museo Maffeiano³ e finora poco noto⁴, presenta aspetti meritevoli di indagine per lo studio dei *militaria* e dal punto di vista epigrafico.

Le vicende del monumento

Si tratta di un «cippus magnus» (secondo la definizione di Theodor Mommsen nel CIL)⁵, in calcare ammonitico di colore rosato (“rosso Verona”) proveniente da cave situate in Valpolicella e lavorato localmente⁶, come ara a destinazione

Signale: AE = *L'Année épigraphique*, Paris 1888-; Arachne = *iDAI.object Arachne* <<https://arachne.dainst.org>>; CIL = *Corpus inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863-; EDCS = *Epigraphik Datenbank Clauss/Slaby* <<https://db.edcs.eu>>; EDR = *Epigraphic Database Roma* <www.edr-edr.it>; *InscrAq* = BRUSIN G.B., *Inscriptiones Aquileiae*, I-III, Udine 1991-1993; LTL = *Lexicon totius Latinitatis*, ab Ae. Forcellini lucubratum, a I. Furlanetto emendatum et auctum, curantibus F. Corradini, I. Perin emendatius et auctius melioremque in formam redactum, Patavii 1864-1926², [ed. an. 1965]; *SupplIt* = *Corporis Inscriptionum Latinarum Supplementa Italica*, consilio et auctoritate Academiae regiae Lynceorum edita, I, *Additamenta ad vol. V Galliae Cisalpinae*, edidit H. Pais, Romae 1884 [1888]; *Ubi Erat Lupa* = *Ubi Erat Lupa. Bilddatenbank zu antiken Steindenkmälern* <<https://lupa.at/>>. Le risorse *on line* sono state consultate fra il novembre 2023 e il giugno 2024.

1 Una rassegna bibliografica in BOLLA, *Rilievi*, pp. 81-83, cui si aggiungano almeno: ARRIGONI BERTINI, *Il simbolo*; BASSI, *Osservazioni*; BRAITTO-PILUTTI NAMER, *Comunicazione*; BUONOPANE, *Fra epigrafia e iconografia*; BUONOPANE-SIMEONI, *Il Lapidario romano*; CAPELLINI, *Il reimpiego*; CAVALIERI MANASSE, *L'area di San Zeno in Oratorio*; PAGAN, *Gli altari funerari*; PAGAN, *Scultura funeraria*.

2 CIL, V, 3791 (non menziona i rilievi laterali); Arachne, scheda n. 1114260, con errori di lettura dell'iscrizione; EDCS-04202842; EDR142913; BURMEISTER, *Über die römischen Grabdenkmäler*, pp. 55-56, Kat. n. 53, tav. 13; PAGAN, *Scultura funeraria*, pp. 145-146 n. A4, 346, tav. XXXV, 106a-c.

3 N. inv. 28321, collocato nel sotterraneo realizzato in occasione del riallestimento del Museo (1979-1982), cfr. RUDI, *Criteri*, p. 77.

4 Il monumento non è compreso in FRANZONI, *Iscrizioni latine*; FRANZONI, *Habitus*; DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre*; SALIOLA-CASPRINI, *Pugio*; HOSS, *Cingulum*; BOLLA, *Rilievi*; PAGAN, *Gli altari funerari*. Nella letteratura sulle armi romane viene invece spesso illustrata un'ara di Pola con motivo analogo (qui alla fig. 7), ad esempio da ULBERT, *Gladii*, tav. 29; *Masques de fer*, p. 57, fig. 17; HOSS, *A theoretical approach*, fig. 1b (cfr. le schede relative: FRANZONI, *Habitus*, pp. 18-19 n. 2, età claudia; DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre*, pp. 48, 81 n. 22a, età claudia; STARAC, *Depictions*, p. 109 n. 68, terzo quarto del I secolo d.C.; HOSS, *Cingulum, Katalog der Darstellungen*, pp. 44-45 n. 109, seconda metà I secolo d.C.).

5 Le misure massime in cm (approssimative, per lo stato di conservazione) sono: alt. 99; largh. 69; prof. 52; le are funerarie veronesi possono raggiungere un'altezza di 130 cm, PAGAN, *Gli altari funerari*, p. 211.

6 BUONOPANE, *Considerazioni*; BUONOPANE, *Estrazione*, pp. 189-191, 205-207; CAPELLINI, *Il reimpiego*, p. 14; per la determinazione petrografica di questi litotipi, cfr. BUONOPANE-GUY, *Analisi*.

funeraria (figg. 1-3). La più antica notizia disponibile (Felice Feliciano, attorno al 1463) lo colloca nella chiesa di San Michele alla Porta⁷, documentata dal XII secolo all'esterno di Porta Borsari a Verona⁸; trattandosi di un reimpiego, non è possibile individuare la necropoli in cui l'ara fu posta in origine; l'iscrizione venne riprodotta da Giovanni Caroto nel 1560 (fig. 4)⁹, senza i rilievi sui fianchi, che erano presumibilmente murati e non visibili.

Fra la seconda metà del Cinquecento e gli inizi del Seicento, si diffondono a Verona – per arricchire le collezioni che si stavano formando in città – i recuperi di lapidi romane, in particolare da edifici religiosi, nei quali molte erano reimpiagate¹⁰; l'ara in esame venne dunque tolta dalla chiesa ed entrò nella raccolta creata da Fabio Nichesola, a quanto sembra per acquisizione da parte del figlio Cesare (1556-1612), che la collocò nella villa-museo di Ponton in Valpolicella. Dopo la morte di Cesare, le epigrafi e le sculture già Nichesola furono trasportate all'Accademia Filarmonica di Verona¹¹, divenendo il nucleo fondativo del Museo Maffeiano. L'ara dei *Valentii* ebbe poi nel Museo il numero 270¹²; un disegno del 1826 (fig. 5) sembra documentare una leggibilità dei rilievi di poco migliore rispetto all'attuale¹³, benché l'artista non li interpreti con esattezza e tenda a modificare alcuni dettagli che gli risultavano probabilmente poco comprensibili.

L'ara e i suoi rilievi

L'ara¹⁴ è costituita da un corpo mediano a sezione quadrangolare¹⁵, su una base modanata ben sviluppata, mentre il coronamento, costituito da gola poco pronunciata e listello¹⁶, è basso e ora poco aggettante, poiché il listello superiore

⁷ SARAYNA, *De origine*, p. 46r, specifica che la collocazione era all'interno della chiesa.

⁸ Per la chiesa, soppressa nel 1806, DA LISCA, *Lavori*, pp. 35-36, fig. 1; per la situazione nell'area in età romana, MURGIA, *Culti e romanizzazione*, pp. 139-144.

⁹ CAROTO, *Le antichità*, f. XLVI.

¹⁰ BOLLA, *Collezionismo*, p. 15.

¹¹ BUONOPANE, *La collezione Nichesola*, p. 272 per l'ara in esame; BUONOPANE-ZAVATTA, *Un inedito inventario*, p. 132 n. 23 dell'antico elenco (ove è citata come *L. Valerius Eutichus*); BESCÓS-ESPLUGA, *Postille*, pp. 58-59 n. B56; BOLLA, *Collezionismo*, pp. 29-31.

¹² MAFFEI, *Museum Veronense*, p. 161 fig. 6 (non menziona i rilievi, che probabilmente lo interessavano meno dell'iscrizione); CIPOLLA, *Relazione*, n. 270.

¹³ Nel 1880 l'ara viene definita come molto danneggiata, DÜTSCHKE, *Antike Bildwerke*, p. 209 n. 480.

¹⁴ A seguito di ricerche recenti (cfr. CAVALLERO, *Arae e altaria*), il termine "altare" è meno usato negli studi archeologici come sinonimo di "ara".

¹⁵ Misure in cm: alt. 76,6; largh. 57,5; prof. 48,8. Specchi laterali, misure in cm: alt. 64; largh. 36.

¹⁶ Tale semplicità è presente anche in altre are funerarie veronesi, PAGAN, *Gli altari funerari*, p. 213, fig. 2, a, c.

venne quasi completamente asportato. Sul fronte è lo specchio epigrafico con l'iscrizione; i fianchi sono ornati da bassorilievi. Le superfici del fronte e dei fianchi sono corniciate e ben levigate¹⁷, mentre il retro è spianato con minor cura e rettilineo, cioè privo delle modanature sia della base sia del coronamento¹⁸. Il monumento, concepito per una visione su tre lati, non presenta incassi per il collegamento ad altre strutture e poteva essere – nello spazio funerario di pertinenza (ad esempio un recinto) – collocato in posizioni diverse: a metà del fronte, al centro, meno probabilmente in appoggio a una struttura di fondo¹⁹. La faccia superiore dell'ara è liscia, priva di qualsiasi apprestamento, e senza tracce di utilizzo²⁰; secondo Scholz, le are con sommità liscia potevano essere usate per atti rituali con l'ausilio di un elemento portatile (come un bacino metallico) oppure potevano avere solo funzione di segnacolo²¹.

Nell'ara in esame, sul fianco sinistro (per lo spettatore; fig. 2) nel campo corniciato è rappresentato un gladio, sul fianco destro (fig. 3) un *pugio*, entrambi sovrapposti a un *cingulum*²², raffigurato slacciato e disposto da un lato e dall'altro dell'arma secondo un'iconografia attestata altrove nella scultura funeraria²³. Il monumento appartiene quindi al gruppo delle are decorate sui fianchi da motivi singoli relativi alla professione del defunto, in alcuni casi (come quello in esame) non menzionata in modo esplicito nell'iscrizione²⁴.

17 L'ara appartiene ai «profilgerahmte Altäre mit Rahmung auf beiden Nebenseiten», DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre*, pp. 8, 10-12; lo studioso ritiene che le are con cornici relativamente strette (come nel caso in esame) siano tipiche del I secolo d.C., mentre nel II secolo le cornici tendono ad allargarsi riducendo il campo destinato alle figurazioni.

18 Per il retro non lavorato, cfr. ad esempio DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre*, p. 116 n. 104, e un'ara monolitica da Augsburg, SCHOLZ, *Grabbauten*, p. 232, fig. 187.

19 Cfr. DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre*, p. 3 (le are funerarie, poste a cielo aperto, erano in genere iscritte/decorate solo su tre lati); per le modalità di esposizione cfr. anche SCHOLZ, *Grabbauten*, pp. 284-286.

20 Non si può del tutto escludere che la faccia superiore fosse un piano d'attesa per un ulteriore coronamento (sulla possibilità di assemblaggio di parti separate in questi monumenti, DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre*, p. 3); tuttavia – nel bacino di lavorazione del calcare ammonitico veronese-trentino – nelle are composite, in genere realizzate in tre parti, quella mediana era un dado privo di corniciature, cfr. FRANCISCI-MARITAN-MAZZOLI, *Le cimase d'altare*, pp. 177-178, fig. 2, tav. I.

21 SCHOLZ, *Grabbauten*, pp. 271-275.

22 Si usa qui il termine *cingulum*, corrente nella letteratura archeologica, nella consapevolezza delle variazioni della denominazione della cintura militare nel corso dell'età imperiale, HOSS, *The Roman military*, p. 30.

23 Per la diffusione di tale iconografia del cinturone in Cisalpina, FRANZONI, *Habitus*, p. 18 n. 2.

24 DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre*, pp. 28-29; per il rapporto fra iscrizioni e raffigurazioni connesse al mestiere del defunto in Italia settentrionale, BUONOPANE, *Fra epigrafia e iconografia*; per le armi in particolare, FACCHINETTI, *La raffigurazione*, p. 193.

Il motivo delle armi isolate, raffigurate senza il loro portatore e ritenute sufficienti a richiamarne l'appartenenza all'esercito, è ampiamente diffuso nella produzione funeraria cisalpina²⁵ e presente nel Veronese²⁶, mentre il motivo della catasta di armi è più raro in questo territorio²⁷. Secondo alcuni, la raffigurazione di armi tende a rarefarsi nell'avanzato I secolo d.C. in Italia settentrionale e poi a scomparire a favore di altri motivi²⁸.

Nonostante la struttura del litotipo (con fessure, irregolarità frequenti e tracce curvilinee delle ammoniti), nell'ara in esame è possibile cogliere alcuni particolari dei rilievi, ispirati a elementi dell'armamento reale di età romana, rispetto ai quali sono coerenti dal punto di vista dimensionale²⁹. Secondo alcuni è possibile che in origine rilievi di questo genere sui monumenti funerari (ed eventualmente il piano di fondo) fossero dipinti, con particolari ottenuti interamente per mezzo del colore o da esso esaltati³⁰.

Le armi

Le caratteristiche delle armi sono descritte di seguito con richiami alle materie prime usate nella realtà, partendo dal fianco dell'ara a sinistra dello spettatore.

²⁵ FRANZONI, *Habitus*, pp. 104-107.

²⁶ BOLLA, *Rilievi*, pp. 61-65. Secondo FACCHINETTI, *La raffigurazione*, p. 193: «Significativo [...] il fatto che la raffigurazione di soggetti armati, e di armi in generale, sembri concentrarsi laddove era più consistente la presenza di militari oppure nei territori maggiormente interessati dal fenomeno del colonato militare a partire dall'età cesariana». Per la diffusione in Cisalpina di monumenti architettonici complessi con fregi d'armi, BOZZI, *Militi*.

²⁷ Si veda la coppia di cippi da Tregnago, BOLLA, *Rilievi*, pp. 53-61, figg. 1-2, in cui le armi disordinatamente disposte sono quelle catturate ai nemici dei Romani (cfr. FACCHINETTI, *La raffigurazione*, p. 192), mentre allo *status* militare del defunto fanno riferimento lo scudo in posizione centrale e le aste incrociate.

²⁸ FACCHINETTI, *La raffigurazione*, pp. 195-196, 198; BOZZI, *Militi*, p. 56.

²⁹ Il gladio è lungo cm 54 (lunghezza lama con fodero 37; larghezza fodero 6,8), con *cingulum* largo 5 cm e fibbia 6 circa; il *pugio* è lungo cm 37 (lunghezza lama con fodero 25; larghezza fodero 5,5), con *cingulum* largo cm 4,3 e fibbia 5,7. Nella realtà, riguardo alla lama, i gladi di tipo Mainz oscillano fra 45 e 55 cm e quelli di tipo Pompei fra 40 e 56 cm (KAVANAGH DE PRADO, *An undocumented*, p. 66); un esemplare di gladio di Pompei è vicino a quello raffigurato nell'ara veronese, in quanto lungo in totale cm 57 (ULBERT, *Gladii*, p. 99, tav. 17,3), altri sono di dimensioni maggiori. Se si accetta che i rilievi dell'ara in esame siano aderenti alla realtà, le ridotte dimensioni della lama del gladio potrebbero avere un significato cronologico, poiché con l'avanzare del I secolo d.C. si nota appunto una diminuzione della lunghezza della lama per ottenere una maggior maneggevolezza (FEUGÈRE, *Weapons*, pp. 137-138).

³⁰ DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre*, p. 11; BISHOP, *The Camomile Street*, p. 37.

Il gladio (fig. 2) ha un pomolo sferico di notevoli dimensioni (in osso o legno, talvolta rivestito in metallo) sopra il quale emerge appena la terminazione del codolo metallico dell'arma; l'elsa (in osso o avorio) è invece breve e con incavature per le dita poco evidenti; la guardia che collega l'elsa alla lama ha forma semiellittica. La lama in ferro non è visibile perché racchiusa in un fodero (costituito da assicelle di legno, eventualmente ricoperte in cuoio o tessuto³¹, o da elementi in cuoio) con listelli laterali (in bronzo) desinenti in basso in un pomello sferoidale. La zona superiore del fodero mostra una fascetta rettangolare (in bronzo) cui sono uniti anelli semicircolari (uno per lato), che risultano nel rilievo esattamente sovrapposti al *cingulum*. All'inizio del triangolo terminale della lama corrisponde sul fodero una decorazione applicata a palmetta (in bronzo), quasi del tutto evanida (fig. 6) e che risulta meglio comprensibile se si osserva lo stesso particolare in un rilievo di Pola (fig. 7)³². La forma del fodero, a bordi rettilinei e paralleli, lascia intuire una lama diritta con breve punta triangolare all'estremità, che induce – insieme con la palmetta (della quale non è possibile cogliere i dettagli tipologici) – a collegare questo gladio al tipo denominato Pompei³³, diffuso dall'età claudia a quella domiziana, con una maggior produzione fra 60 e 80 d.C. secondo Ulbert, e probabile continuità d'uso nel II secolo³⁴. Da notare però che i foderi dei gladi di questo tipo sono in genere provvisti di quattro anelli (due per lato) per la sospensione, mentre quello scolpito sull'ara ne presenta solo due, semicircolari³⁵.

Nel cinturone si distinguono alcune delle decorazioni: placchette rettangolari, in metallo e connesse al cuoio della cintura mediante ribattini posti ai quattro angoli, ornate da un motivo a cerchi concentrici (due modanature e una solcatura), che potrebbe inserirsi nel Gruppo B.3.1 della tipologia di Stefanie Hoss, datato fra l'età augustea-tiberiana e quella protoflavia³⁶. La cintura termina a un capo con una fibbia in bronzo a D con ardiglione a espansione romboidale (nella

³¹ Si veda la scheda di Hélène Chew, in *Masques de fer*, p. 49 (legni leggeri come il tiglio o l'ontano); MEYSTRE, *Un glaive*, p. 390.

³² V. *supra*, nota 4 per la bibliografia.

³³ I gladi della prima età imperiale sono stati suddivisi in due tipi principali (denominati Mainz e Pompei), con diverse varianti, FEUGÈRE, *Weapons*, pp. 137-138. Per il tipo Pompei è fondamentale ULBERT, *Gladii* (per la decorazione a palmetta, pp. 111-115); un esemplare ben conservato, simile a quello dell'ara in esame, proviene ad esempio da Avenches, MEYSTRE, *Un glaive*.

³⁴ MEYSTRE, *Un glaive*, p. 190.

³⁵ D'altra parte, sui foderi delle armi reali, la coppia di anelli posta inferiormente non era di norma connessa ad altri elementi, SALIOLA-CASPRINI, *Pugio*, pp. 9-70, fig. VI/5.

³⁶ HOSS, *Cingulum, Katalog der Metallfunde*, pp. 98-99, corrispondente al tipo Rheingonheim, cfr. HOSS, *The Roman military belt – a status*, fig. 5.2.d (rispetto all'esemplare eponimo, il *cingulum* in esame si differenzia in particolare nella fibbia).

tipologia di Hoss: Gruppo I, tipo A, variante A.1 in bronzo o A.2 in osso³⁷) e all'altra estremità con due cinghie in cuoio desinenti a foglia cuoriforme³⁸.

Il motivo del gladio con cinturone, isolato o accanto ad altre armi e non indossato dal portatore, compare in Cisalpina, in tipologie diverse, su monumenti funerari a Pola, ad Aquileia, in Val Trompia³⁹, nel Veronese⁴⁰, a Modena⁴¹.

Sul fianco destro dell'ara del Maffeiano, sopra un cinturone analogo a quello del fianco sinistro ma con decorazione meglio conservata e leggibile, è raffigurato un *pugio*, corrispondente grossomodo alle misure note dei pugnali della prima età imperiale e con caratteristiche tipologiche peculiari⁴². Presenta all'estremità superiore un pomolo tripartito, elsa digitata (apparentemente priva di ingrossamento mediano), guardia con elementi laterali simili a volute (ma che potrebbero rappresentare due anelli di sospensione), fascetta all'inizio del fodero fornita ai lati di due anelli semicircolari per l'aggancio al cinturone, fodero diritto a bordi paralleli (con listelli metallici laterali) e fascette trasversali⁴³, secondo una struttura "a cornice" (*frame sheat*); il fodero termina con una breve punta triangolare, con un'appendice ad asticciola diritta che sembra priva di pomello terminale (ma la zona è consunta). La terminazione superiore dell'arma ricorda rari *pugiones* con pomolo a croce (*Dolch mit kreuzförmigem Griffabschluss*) come quello rinvenuto di recente al Septimerpass⁴⁴, dove i ritrovamenti di *militaria* sono stati messi in relazione con l'offensiva romana

³⁷ HOSS, *Cingulum, Katalog der Metallfunde*, p. 2 (*Bügelschnallen mit Befestigung des Riemens direct an der Achse; Typ A.1. Einfache D-förmige Schnallen mit Achslöchern im Bügel*), v. in particolare il n. A.72 per il bronzo.

³⁸ Uno di questi *Riemenzungen mit herzförmigen Anhängern* compare ad esempio in un'ara di Pola, STARAC, *Depictions*, pp. 109-111 n. 69, secondo quarto I secolo d.C.; Hoss, *Cingulum*, p. 237; *Katalog der Darstellungen*, p. 45 n. 111.

³⁹ FRANZONI, *Habitus*, pp. 17-19 nn. 1-3 (Pola: prima metà I secolo d.C.; terzo quarto I secolo; intorno alla metà I secolo), 21-23 nn. 6-7 (Aquileia; n. 7: I secolo d.C.), 48-49 n. 27 (Monselice, entro la seconda metà I secolo d.C.), 77-78 nn. 52-53 (Val Trompia: inizi I secolo d.C.; prima metà I secolo d.C.), tavv. I-III, XIV, XXVI.

⁴⁰ BOLLA, *Rilievi*, pp. 62-64, fig. 4 (noto solo da un disegno; probabilmente da riferire al I secolo d.C., ma di difficile datazione).

⁴¹ ORTALLI, *Monumenti e architetture*, p. 349, fig. 21, propone per il monumento modenese una datazione non oltre il terzo venticinquennio del I secolo a.C., si tratterebbe dunque di uno dei primi esempi di raffigurazione di gladio con *cingulum* isolato in Cisalpina.

⁴² Alcuni *pugiones* hanno un pomolo a forma di D ma non struttura così evidentemente tripartita, SALIOLA-CASPRINI, *Pugio*, diagram 1/2, figg. 1/6, 1/16.

⁴³ Per la struttura del fodero del *pugio* con fascette trasversali, cfr. orientativamente KAVANAGH DE PRADO, *An undocumented*, pp. 342-343, fig. 1.

⁴⁴ SCHWARZ P.-A., *Die spätrepublikanischen*, pp. 11, 12, fig. 3; VOGT-SCHWARZ, *Die spätrepublikanischen und frühhaugusteischen Alpenfeldzüge*, p. 7, fig. 3.

attraverso le Alpi, culminante negli eventi del 16-15 a.C.⁴⁵. Raffigurazioni di terminazioni del manico simili si trovano per esempio sul gladio del monumento funerario del centurione *Minucius Lorarius* di Padova, della seconda metà del I secolo a.C.⁴⁶, e sul *pugio* raffigurato sul rovescio del denario d'argento fatto coniare da Bruto dopo l'uccisione di Cesare⁴⁷.

Nell'ara veronese il diretto collegamento visivo fra le due armi da offesa e i loro *cingula* fa supporre – nella realtà – una sospensione senza uso di balteo⁴⁸, come per esempio nella stele di soldato di Andernach (fig. 8)⁴⁹ oppure nel cippo veronese di *Lucius Sertorius Firmus* (fig. 9), con due *cingula* incrociati, sistema corrispondente alla *Gürtelform* B di Hoss, attestata nell'iconografia funeraria (soprattutto provinciale) dall'età tiberiana a quella flaviana⁵⁰.

Il gladio, definito «the classic» o «the traditional Roman short stabbing sword»⁵¹, era – secondo le fonti letterarie e iconografiche⁵² – l'arma da offesa tipica della fanteria (dal soldato semplice fino al rango di centurione)⁵³, in Occidente portata in genere (non sempre) sul fianco destro⁵⁴, mentre il *pugio* era sospeso all'altro fianco. Il *cingulum* è considerato l'elemento che più di altri contraddistingueva gli appartenenti all'esercito (dal soldato semplice al centurione), anche quando erano “fuori servizio”; esso mutò nel tempo, ma sempre

45 MARTIN KILCHER, *La présence romaine*, pp. 165-166.

46 Si veda la scheda 14644 *Grabrelief des Minucius Lorarius* in *Ubi Erat Lupa* <<http://lupa.at/14644>>: FRANZONI, *Habitus*, pp. 46-48 n. 26; SALIOLA-CASPRINI, *Pugio*, fig. VII/4.

47 Si veda, per esempio, la scheda *Denarius of Brutus* nel catalogo on line del Fitzwilliam Museum di Cambridge <<https://fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/CM1474-1963>>.

48 Secondo HOSS, *The Roman military*, p. 30, e HOSS, *The Roman military belt – a status*, p. 103, la sospensione alla cintura viene sostituita dalla sospensione al balteo (*shoulder belt* o *baldric*) dalla metà del II secolo d.C. all'incirca.

49 HOSS, *Cingulum*, *Katalog der Darstellungen*, pp. 35-36 n. 84 (datazione al I secolo d.C.); CIL, XIII, 7684.

50 HOSS, *Cingulum*, pp. 88 («Infanterist mit zwei gekreuzt getragenen, mit verzierten Beschlägen dekorierten Gürteln mit D-förmigen Schnallen, an jeweils einem Gürtel Schwert (r) und Dolch (l)»), 94-106.

51 BISHOP, *The Camomile Street*, pp. 33, 37; o anche «the hallmark of the Roman soldier from the Republic onwards», FEUGÈRE, *Weapons*, p. 138.

52 Si veda la scheda di Hélène Chew, in *Masques de fer*, p. 49; FEUGÈRE, *Weapons*, pp. 137-138.

53 Considerata la presenza a Verona di un grande anfiteatro (costruito attorno alla metà del I secolo d.C.), è d'obbligo domandarsi se i rilievi dell'ara in esame potessero riferirsi ad armi gladiatorie, ma la raffigurazione dei *cingula* e la compresenza di *gladius* e *pugio* porta a escludere questa ipotesi, cfr. ORTISI, *Roman military*, p. 345.

54 Secondo COUISSIN, *Les armes*, p. 379 nella prima età imperiale i non graduati portavano il gladio sul fianco destro, mentre i graduati, centurioni e signiferi, lo portavano a sinistra, cfr. ad esempio nel Veronese le raffigurazioni dei *Sertorii* (un centurione e un aquilifero, entrambi con gladio sul fianco sinistro), BOLLA, *Il monumento*.

rivestendo un forte valore simbolico⁵⁵. I rilievi dell'ara commissionata da *Valentius Eutyclus* sembrano dunque indicare un legame con l'esercito da parte del suo *patronus*, ma nell'iscrizione non ve ne è menzione (si veda oltre, le osservazioni di Alfredo Buonopane).

Esaminando nell'insieme le armi raffigurate sull'ara veronese, si riscontrano – sulla base degli studi tipologici attuali – indicazioni non univoche riguardo alla cronologia: una datazione a età cesariana/augustea per l'impugnatura del *pugio*, dall'età augustea/tiberiana a quella protoflavia per i *cingula* e dall'età claudia fino almeno al tardo I secolo per il *gladius*; d'altra parte, la realizzazione dei due rilievi figurati sull'ara avvenne contemporaneamente e i *cingula* rappresentati sui due fianchi sono pressoché identici. Le discrepanze si potrebbero spiegare con ipotesi differenti: una prosecuzione nel tempo della produzione dei *pugiones* con terminazione tripartita e dei *cingula* del tipo qui raffigurato, oppure la combinazione di modelli di periodi diversi in una composizione per la quale la verosimiglianza e l'attualità avevano poca importanza, poiché era prevalente il significato simbolico. A ciò si aggiungano le indicazioni cronologiche risultanti dall'esame dell'epigrafe (si veda Buonopane, *infra*), non anteriore alla fine del I-prima metà del II secolo, quando tra l'altro i rilievi funerari con armi tendono a scomparire in Cisalpina, secondo le informazioni attualmente disponibili.

Il panorama dei rilievi con armi nel territorio veronese, con tentativi di datazione all'interno della prima età imperiale, presenta:

- i due cippi da Tregnago (età augustea o al più tiberiana; con armi differenti da quelle dell'ara in esame)⁵⁶;
- architrave riutilizzato nella chiesa di San Zeno di Cerea⁵⁷, con ascia bipenne che allude a guerre con popoli d'Oriente e serie di scudi circolari divisi in sei settori in forma di labirinti, simili a rari scudi rotondi divisi in 4 settori con labirinto che Polito ritiene probabilmente cantabrici⁵⁸, da riferire alle guerre svoltesi in Spagna nella prima età augustea (29-19 a.C.); vi sembrano quindi predominanti le armi dei nemici dei Romani ed è forse da interpretare come *pugio* iberico il pugnale ivi raffigurato e unito a un *cingulum* molto semplice (fig. 11);

⁵⁵ HOSS, *Der Gürtel als Standeszeichen*; WIELAND, *Vom Grabstein*, p. 276: «Das *cingulum* hatte eine hohe symbolische Bedeutung und hat letztendlich als ein Kennzeichen für das Soldatentum an sich zu gelten».

⁵⁶ V. *supra*, nota 27.

⁵⁷ L. FRANZONI, *Il territorio di Cerea*, pp. 48-49, figg. a pp. 43 e 59.

⁵⁸ POLITO, *Fulgentibus*, p. 41 Sc. A dec 27, figg. 72 e 103.

- il cippo con soldato stante conservato al Museo Archeologico al Teatro romano⁵⁹, con proposta di datazione a un periodo di poco precedente il monumento dei *Sertorii* (v. oltre); in esso il *cingulum* pende lungo il fianco del militare e sembra sostenuto dalla mano sinistra (fig. 10): non indossato e raffigurato quasi a incisione sul fondo della nicchia, ha cinghie con terminazioni cuoriformi;
- il cippo di *L. Sertorius Firmus* (fig. 9), con *cingulum* decorato diversamente da quelli dell'ara di *Valentius*; *terminus post quem* al 42 d.C. per la menzione della *legio XI*⁶⁰; datazione di Stefanie Hoss a età claudia o al massimo protoneoniana⁶¹ e il cippo “gemello” per *Q. Sertorius Festus*;
- il cippo da San Pietro in Cariano, con un'arma da addestramento e un *pugio*⁶², probabilmente da collocare attorno alla metà del I secolo.

Genericamente alla prima età imperiale sono datati altri rilievi, con armi differenti da quelle dell'ara in esame, presenti a Verona e nel territorio⁶³, e una lastra conservata presso Porta Borsari, nella quale da un fianco della corazza raffigurata spunta parte di un'arma da taglio (a destra per lo spettatore), interpretata come gladio⁶⁴. Si passa poi a raffigurazioni di soldati con singole notazioni di armi⁶⁵ e infine a rappresentazioni di ambito tardoantico⁶⁶; in questo quadro l'ara dei *Valentii* costituisce un'interessante testimonianza intermedia.

59 FRANZONI, *Habitus*, pp. 54-55 n. 31, tav. XVIII,1; PAGAN, *Scultura funeraria*, p. 126 n. C18, tav. XXX.91, non rileva la presenza del *cingulum* e propone una datazione a fine I-inizi II secolo d.C. Le indicazioni fornite da HÜBNER, *Zur Bewaffnung*, p. 308, indicano che il cippo (sicuramente dal Veronese per il litotipo impiegato) si trovava, prima del 1876, a San Martino Buonalbergo, nel giardino della villa della famiglia Ferruzzi (ivi erroneamente Ferrazzi), ora sede del Municipio. Il cippo compare poi nella collezione Alessandri (MARCHINI, *Antiquari*, p. 268 n. 1), entrata nel Museo Civico nel 1896.

60 BOLLA, *Il monumento*, p. 192, per le varie proposte di datazione (dall'età claudia sino all'età flavia).

61 HOSS, *Cingulum, Katalog der Darstellungen*, pp. 35-36 n. 84.

62 BOLLA, *Rilievi*, pp. 62-65, fig. 4.

63 FRANZONI, *Habitus*, p. 58, n. 37, tav. XIX,2 (San Pietro in Cariano), gli altri rilievi veronesi di militari ivi editi sono posteriori; BOLLA, *Rilievi*, pp. 61-62, 65, figg. 3, 5-6. Il c.d. pilastro con trofei, noto dal 1774 circa, conservato al Palazzo Ducale di Mantova e riferito a Peschiera (FRANZONI, *Il territorio*, p. 81; MAI CALCIOLARI, *Il pilastro*) è in realtà di provenienza incerta e in litotipo da accertare, cfr. scheda ICCD8550476, del 2009).

64 FRANZONI, *Habitus*, pp. 55-56, tav. XVIII,2, riferita a un centurione; la lastra è di difficile lettura; BOZZI, *Militi*, p. 74 n. 40; il gladio sembra sospeso a un balteo; in tal caso, si avrebbe una testimonianza precoce di questo uso (cfr. nota 48).

65 FRANZONI, *Habitus*, pp. 56-57 n. 33.

66 BOLLA, *Militari*, pp. 113, 116-119 (datazioni orientative al III secolo).

L'iscrizione

Sullo specchio epigrafico (cm 46,5 x 34,80), delimitato da una cornice a gola e listello e ben rifinito a martellina, le lettere, alte cm 7-10, sono state incise abbastanza accuratamente e con ricerca dell'ombreggiatura⁶⁷; si presentano allungate e con pronunciate apicature. Le parole, pur disposte su linee che a destra tendono in maniera pronunciata verso l'alto, sono distribuite con una qualche attenzione a un'equilibrata disposizione nello spazio disponibile, a eccezione dell'ultima riga, che appare singolarmente (e sgradevolmente) non centrata e allineata a sinistra. In r. 4 le due parole sono separate da un'*hedera distinguens* dalla foglia stretta e allungata⁶⁸.

Leggo:

V(ivus) f(ecit)
L. Valentius
Eutychnus
sibi et
L. Valentio
Senecioni
patrono sanc=
tissimo.

3. La S finale, anche se interessata da una vasta scheggiatura, è leggibile. 4. In *sibi* la prima I è sormontante; *hedera distinguens* posta erroneamente alla fine di riga CIL. 5. *Valentino*, Arachne 1114260, *male*.

L'iscrizione, pur nota dalla seconda metà del Quattrocento⁶⁹ ed edita nel *Corpus Inscriptionum Latinarum*⁷⁰, non è mai stata esaminata in modo approfondito, forse per la sua apparente semplicità. Il testo, infatti, si presenta non molto diverso da tanti altri: un liberto, *L. Valentius Euthycus*, che porta un cognome di origine greca di carattere beneaugurante e piuttosto comune⁷¹, provvede da

⁶⁷ BUONOPANE, *Manuale*, p. 103.

⁶⁸ Manca una raccolta organica dei vari tipi di segni d'interpunzione impiegati in epigrafia: una articolata disamina è in BARATTA, *Non solo edera*.

⁶⁹ Si veda quanto scrive più sopra Margherita Bolla.

⁷⁰ CIL, v, 3791 = BURMEISTER, *Über die römischen Grabdenkmäler*, pp. 55-56, Kat. n. 53, Taf. 13 = Arachne ID 1114260 = EDCS-04202842 = EDR142913.

⁷¹ SOLIN, *Die griechischen Personennamen*, pp. 866-871.

vivo al monumento funerario per sé e per il suo ex padrone, *L. Valentius Senecio*⁷², definito *patronus sanctissimus*.

Vi sono però alcuni elementi di un qualche interesse: in primo luogo la scarsa diffusione del gentilizio *Valentius*⁷³, attestato a Verona e nel Veronese unicamente in questa iscrizione, e documentato, nell'Italia settentrionale, solo ad Asola (Mantova)⁷⁴, Padova⁷⁵ e, molto probabilmente, nonostante la lacuna della lapide, a Cavaglio d'Arogn (Novara)⁷⁶. Molto raro nelle testimonianze epigrafiche, almeno in riferimento a un individuo di sesso maschile⁷⁷ – fatta eccezione per la sfera religiosa⁷⁸ e gli imperatori⁷⁹ – è l'appellativo *sanctissimus*, da intendersi nell'accezione di persona integra, di specchiati costumi, giusto e degno di rispetto⁸⁰. Questo appellativo, poi, è ancora più eccezionale se riferito a un *patronus*: compulsando le banche dati, sono riuscito a reperire in tutto il mondo romano appena sei testimonianze⁸¹, una sola delle quali, oltre a quella che qui si prende in esame, riferibile alla *X regio*⁸². Ed è un fatto, questo, che appare almeno singolare, se si considera la relazione di prossimità che si poteva instaurare tra padrone e schiavo, ma, soprattutto, tra *patronus* e *libertus*, con forme di attaccamento che potevano andar ben oltre la semplice condizione giuridica⁸³: si tratta, dunque, di un'esiguità su cui bisognerebbe riflettere⁸⁴.

72 Il cognome *Senecio*, abbastanza comune (SOLIN-SALOMIES, *Repertorium*, p. 400), è ben attestato a Verona: CIL, v, 3426 = EDCS-04202471 = EDR177308; «Notizie degli Scavi di Antichità» 1893, pp. 9-10, nr. 19 = AE 1966, 126 = ALFÖLDY, *Römische Statuen*, p. 133, nr. 217 = DEMOUGIN, *Prosopographie*, pp. 295-296, nr. 352 = BREUER, *Stand und Status*, pp. 273-274, nr. V57 = EDCS-10701723 = EDR074586; AE 1987, 452, 2010, 53 = EDCS-07400346 = EDR080548.

73 SOLIN-SALOMIES, *Repertorium*, p. 417.

74 AE 1972, 202 = EDCS-09700147 = EDR075319.

75 CIL, v, 2969 = *SupplIt*, 28, 2016, pp. 221-222, ad nr. = EDCS-04202016 = EDR178525.

76 CIL, v, 6791 = *SupplIt*, 31, 2019, pp. 143-144 ad. nr. = EDCS-05101759 = EDR114506.

77 CÉBEILLAC-GERVASONI, *Les qualificatifs*, pp. 59, n. 24, 61; l'autrice registra a Ostia 4 uomini vs. 26 donne; nella banca dati EDCS sono registrate almeno 140 testimonianze.

78 LTL, IV, 1864, p. 213.

79 CHASTAGNOL, *Le formulaire*, pp. 27-28.

80 LTL, IV, 1864, pp. 213-214.

81 CIL, VI, 8954, cfr. pp. 3453, 3891 = AE 2000, 132 = EDCS-18900021 = EDR135067 (Roma); VI, 27486 = EDCS-14801441 (Roma); XII, 1896 = EDCS-08501619 (Vienne); CIL, XIII, 1943 = EDCS-10500898 (Lione); XIV, 5341 = 5353 = 5382 = AE 1972, 70 = 1974, 123 = EDCS-12000334 = EDR110159; CALDELLI *et al.*, *Epigrafia ostiense*, p. 348, n. 872 = EDCS-73100339 = EDR181847.

82 CIL, V, 8660 = ALFÖLDY, *Römische Statuen*, pp. 208-209, n. 127 = EDCS-05401460 = *Ubi erat lupa* 29128 = EDR093747.

83 Ricco di spunti di riflessione è quanto scrive CHAUSSON, *Introduction*, pp. 5-9.

84 CALDELLI, *Schiavi e padroni*, pp. 253-267.

Nulla sappiamo del *patronus*, che non è altrimenti noto: i rilievi sui fianchi del monumento potrebbero far pensare a un suo qualche legame col mondo militare⁸⁵, che tuttavia ci si aspetterebbe esplicitato nel testo⁸⁶.

Forma delle lettere, presenza di un'*hedera distinguens*, struttura e contenuto del testo suggeriscono una collocazione cronologica fra la fine del I secolo d.C. e la prima metà del II secolo d.C.

⁸⁵ Si veda, però, quanto scrive più sopra Margherita Bolla.

⁸⁶ Si vedano, a titolo esemplificativo, per l'Italia settentrionale, *InscrAq* 2754, 2810; CIL, XI, 33, 60, 64, 115.

Bibliografia

- ALFÖLDY G., *Römische Statuen in Venetia et Histria*, Heidelberg 1984
- ARRIGONI BERTINI M.G., *Il simbolo dell'ascia nella Cisalpina romana*, Faenza 2006
- BARATTA G., *Non solo edera... alcuni casi di singolare interpunzione*, in *Cultura epigrafica y cultura literaria. Estudios en homenaje a Marc Mayer i Olivé*, a cura di G. Baratta, A. Buonopane, J. Velaza, Faenza 2019, pp. 29-31
- BASSI C., *Osservazioni sulla produzione di stele a pseudoedicola nella Valpolicella: tre esempi dall'agro veronese*, «Annuario Storico della Valpolicella», XIII (1996-1997), pp. 23-45
- BISESTI A., *Museo Veronese d'iscrizioni e bassirilievi disegnati da A.B.*, Verona 1826
- BOLLA M., *Il monumento funerario dei Sertorii*, in *Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Milano 1998, pp. 191-192
- BOLLA M., *Rilievi romani con armi e armati del Veronese*, in *Una vita per i musei*, atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni, Verona 2015, a cura di M. Bolla, Verona 2016, pp. 53-83
- BOZZI C., *Militi gloriosi. Fregi d'armi nella Cisalpina*, in *Presenze militari in Italia settentrionale. La documentazione iconografica ed epigrafica*, a cura di M. Cadario, S. Magnani, Bologna 2020, pp. 53-75
- BRAITO S. – PILUTTI NAMER M., *Comunicazione in ambito funerario nella Verona romana. Le donne dedicanti sui monumenti funerari: una selezione preliminare dal Museo Maffei*, «Studi Classici e Orientali», LXIII (2017), pp. 389-406
- BREUER S., *Stand und Status. Munizipale Oberschichten in Brixia und Verona*, Bonn 1996
- BUONOPANE A., *La collezione Nichesola, l'Accademia Filarmonica e la nascita del Museo Lapidario di Verona*, in *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, a cura di G.P. Marchi, C. Viola, Verona 2009, pp. 263-278
- BUONOPANE A., *Considerazioni sull'officina epigrafica del pagus Arusnatium*, in *La Valpolicella nell'età romana*, atti del Convegno, S. Pietro Incariano 27/11/1982, «Annuario Storico della Valpolicella», II (1983-1984), pp. 59-78
- BUONOPANE A., *Estrazione, lavorazione e commercio dei materiali lapidei*, in *Il Veneto nell'età romana*, I, a cura di E. Buchi, Verona 1987, pp. 185-218
- BUONOPANE A., *Fra epigrafia e iconografia. La raffigurazione di utensili sui monumenti sepolcrali della Venetia*, in *Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neu-lesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente*, hrsg. von R. Lafer, Klagenfurt 2016, pp. 309-328
- BUONOPANE A. – GUY F., *Analisi petrografica di alcune epigrafi del Teatro Romano di Verona*, «Bollettino del Museo Civico di Storia Naturale di Verona», 43 (2019), pp. 29-36
- BUONOPANE A. – SIMEONI C., *Il Lapidario romano del chiostro di San Zeno: le iscrizioni*, «Annuario Storico Zenoniano», XXV (2018), pp. 133-146.
- BUONOPANE A. – ZAVATTA G., *Un inedito inventario della collezione di antichità appartenuta a Cesare Nichesola a Ponton*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXX (2013-2014), pp. 119-142
- BURMEISTER T., *Über die römischen Grabdenkmäler aus Verona und dem 'territorio veronese'*, tesi magistrale, Freie Universität Berlin, 2012
- CALDELLI M.L., *Schiavi e padroni ad Ostia. Alcune riflessioni su un rapporto sociale ambivalente*, in *Esclaves et maîtres dans le monde romain. Expression épigraphiques de leurs relations*, études réunies par M. Dondin-Payre, N. Tran, Rome 2017, pp. 253-267
- CALDELLI M.L. et al., *Epigrafia ostiense dopo il CIL. 2000 iscrizioni funerarie*, Venezia 2018
- CAPELLINI S., *Il reimpiego di materiale lapideo di epoca romana in Valpolicella*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXXII (2015-2016), pp. 11-50
- CAROTO G., *De le antiqita de Verona con novi agionti*, Verona 1560 [rist. an. in G. SCHWEIKHART, *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto*, Verona 1977]

- CAVALIERI MANASSE G., *L'area di San Zeno in Oratorio in età romana e tardoantica*, «Annuario Storico Zenoniano», XXIV (2017), pp. 17-34
- CAVALLERO F., *Arae e altaria. Una possibile differenza morfologica*, «Archeologia classica», LXVIII (2017), pp. 589-601.
- CÉBEILLAC-GERVASONI M., *Les qualificatifs réservés aux défunts dans les inscriptions publiées et inédites d'Ostie et de Portus*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 43 (1981), pp. 57-62
- CHASTAGNOL A., *Le formulaire de l'épigraphie latine officielle dans l'antiquité tardive*, in *La terza età dell'epigrafia*, Colloquio AIEGL Borghesi 86, a cura di A. Donati, Faenza 1988, pp. 11-65
- CHAUSSEON F., *Introduction. La place de l'épigraphie dans l'étude des relations entre esclaves et maîtres*, in *Esclaves et maîtres dans le monde romain. Expressions épigraphiques de leurs relations*, études réunis par M. Dondin-Payre, N. Tran, Rome 2017, pp. 5-9
- CIPOLLA C., *Relazione sulla condizione del Museo Lapidario Maffeiano al momento in cui viene consegnato al Municipio di Verona*, in Biblioteca d'Arte-Museo di Castelvecchio, CS 1-13 (altra copia in Biblioteca Civica di Verona, Carteggi, Carlo Cipolla, b. 1193, a. 1883)
- COUISSIN P., *Les Armes romaines. Essai sur les origines et l'évolution des armes individuelles du légionnaire romain*, Paris 1926
- DA LISCA A., *Lavori e scavi a S. Michele alla Porta in Verona*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CXI (1934), pp. 35-50
- DEMOUGIN S., *Prosopographie des chevaliers romains Julio-Claudiens (43 av. J.-C.-70 ap. J.-C.)*, Rome 1992
- DEXHEIMER D., *Oberitalische Grabaltäre. Ein Beitrag zur Sepulchrkunst der römischen Kaiserzeit*, Oxford 1998 [BAR Int. Ser., 741]
- DÜTSCHKE H., *Antike Bildwerke in Oberitalien IV. Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantua*, Leipzig 1880
- FACCHINETTI G., *La raffigurazione di armi e di militaria in ambito funerario*, in F. SACCHI, *Ianua Leti. L'architettura funeraria di Milano romana*, Milano 2003 [RASMI, Suppl. xxiii], pp. 189-198
- FERRARESE A., *“In conformità dell'antico”. Il restauro della chiesa di S. Zeno di Cerea (1902-1912)*, Legnago 2004
- FEUGÈRE M., *Weapons of the Romans*, Stroud 2002 <<https://shs.hal.science/halshs-00007319/document>>
- FRANCISCI D. – MARITAN L. – MAZZOLI C., *Le cimase d'altare di Romallo (TN): la scoperta di un terzo esemplare e le analisi petrografiche*, in *AdA. Archeologia delle Alpi. Studi in onore di Gianni Ciurletti*, a cura di F. Nicolis e R. Oberosler, Trento 2018, pp. 177-184
- FRANZONI C., *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma 1987 [Studia archaeologica, 45]
- FRANZONI L., *Iscrizioni latine del territorio veronese relative alla milizia*, «Vita Veronese», XIX, 9-10 (1966), pp. 354-361
- FRANZONI L., *Il territorio di Cerea in età romana*, in *Cerea: storia di una comunità attraverso i secoli*, a cura di B. Chiappa, Cerea 1991, pp. 41-62
- FRANZONI L., *Il territorio veronese*, in *Il Veneto nell'età romana*, II, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 1987, pp. 59-106
- HOSS S., *Cingulum militare. Studien zum römischen Soldatengürtel des 1. bis 3. Jh. n. Chr.*, tesi di dottorato, Universiteit Leiden, 2014 <<http://hdl.handle.net/1887/23627>>
- HOSS S., *Der Gürtel als Standeszeichen der römischen Soldaten*, «Mannheimer Geschichtsblätter», 19 (2010), pp. 96-110.
- HOSS S., *The roman military belt*, in *Wearing the cloak. Dressing the soldier in Roman times*, edited by M.-L. Nosch, Oxford 2012 [Ancient Textiles Series, 10], pp. 29-44

- HOSS S., *The Roman military belt – a status symbol and object of fashion*, in *Dress and society. Contributions from archaeology*, ed. by T.F. Martin, R. Weetch, Oxford-Philadelphia 2017, pp. 94-113
- HOSS S., *A theoretical approach to Roman military belts*, in *Proceedings of the XVIth Roman military equipment Conference: Weapons and military equipment in a funerary context*, Zagreb 2010 24th-27th May, edited by M. Sanader, A. Rendić-Miočević, D. Tončinić, I. Radman-Livaja, Zagreb 2013, pp. 317-326
- HÜBNER E., *Zur Bewaffung der römischen Legionare*, «Hermes», 16 (1881), 2, pp. 302-308
- KAVANAGH DE PRADO E., *An Undocumented Gladius from Baena (Spain)*, «Arms and Armour», 9 (2012), 1 pp. 63-75
- MAFFEI S., *Museum Veronense*, Verona 1749
- MAI CALCIOLARI V., *Il pilastro con trofei del Palazzo Ducale di Mantova*, «Annali Benacensi», 5 (1979), pp. 183-195
- MARCHINI G., *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona 1972
- MARTIN KILCHER S., *La présence romaine dans les Alpes au 1er siècle av. J.-C.*, in *I Romani nelle Alpi. Storia, epigrafia, archeologia di una presenza*, atti del Convegno internazionale, Lössanna 2019, a cura di G.L. Gregori e R. Dell'Era, Roma 2021, pp. 157-185
- Masques de fer. Un officier romain du temps de Caligula*, [a cura di] F. Beck, H. Chew, Paris 1991
- MEYSTRE C., *Un glaive du type Pompéi découvert à Avenches*, «Bulletin de l'Association pro Aventico», 39 (1997), pp. 187-191
- MURGIA E., *Culti e romanizzazione. Resistenze, continuità, trasformazioni*, Trieste 2013 [*Polymnia. Studi di archeologia*, 4]
- ORTALLI J., *Monumenti e architetture sepolcrali di età romana in Emilia Romagna*, in *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina (Antichità Altoadriatiche)*, a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste 1997, pp. 313-394
- ORTISI S., *Roman military in the Vesuvius area*, in *The impact of the Roman army (200 BC-AD 476): economic, social, political, religious and cultural aspects: proceedings of the Sixth Workshop of the International Network Impact of Empire (Roman Empire, 200 B.C.-A.D. 476)*, Capri 2005, ed. by L. de Blois et al., Leiden/Boston 2007, pp. 343-353
- PAGAN M., *Gli altari funerari romani di Verona e Tarragona: due realtà a confronto*, in *Escultura romana en Hispania IX*, actas de la Reunión internacional, Yecla 2019, Editores científicos J.M. Noguera Celdrán, L. Ruiz Molina, Yecla-Murcia 2020, pp. 209-234
- PAGAN M., *Scultura funeraria romana dei Musei Archeologico e Lapidario di Verona*, tesi di dottorato, Università Autonoma de Barcelona-Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2021-2022
- RUDI A., *Criteri del progetto e dell'allestimento*, in *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, Verona 1982, pp. 73-83
- SALIOLA M. – CASPRINI F., *Pugio gladius brevis est. History and Technology of the Roman Battle Dagger*, Oxford 2012 [BAR S2404]
- SCHOLZ M., *Grabbauten in den nördlichen Grenzprovinzen des Römischen Reiches zwischen Britannien und dem Schwarzen Meer, 1.-3. Jahrhundert n. Chr.*, Mainz 2012 [*Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums*, 103, 1-2]
- SCHWARZ P.-A., *Die spätrepublikanischen und frühaugusteischen Alpenfeldzüge Roms*, «Collegium Beatus Rhenanus CBR-Newsletter», 25 (2022), pp. 10-15
- SOLIN H., *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, Berlin-New York 2003²
- SOLIN H. – SALOMIES O., *Repertorium nomenclaturae gentiliū et cognominum Latinorum*, Hildesheim-Zürich-New York 1994²
- STARAC A., *Depictions in relief on Roman funerary monuments at the Archaeological Museum of Istria at Pula*, Pula 2006 [*Monographs and catalogues Archaeological Museum of Istria*, 16]
- ULBERT G., *Gladii aus Pompeji. Vorarbeiten zu einem Corpus römischer Gladii*, «Germania», 47 (1969), pp. 97-128

VOGT N. – SCHWARZ P.-A., *Die spätrepublikanischen und frühaugusteischen Alpenfeldzüge Roms im Spiegel der archäologischen und historischen Quellen*, «Schweizerischer Altphilologenverband. Bulletin», 101 (2023), pp. 4-19

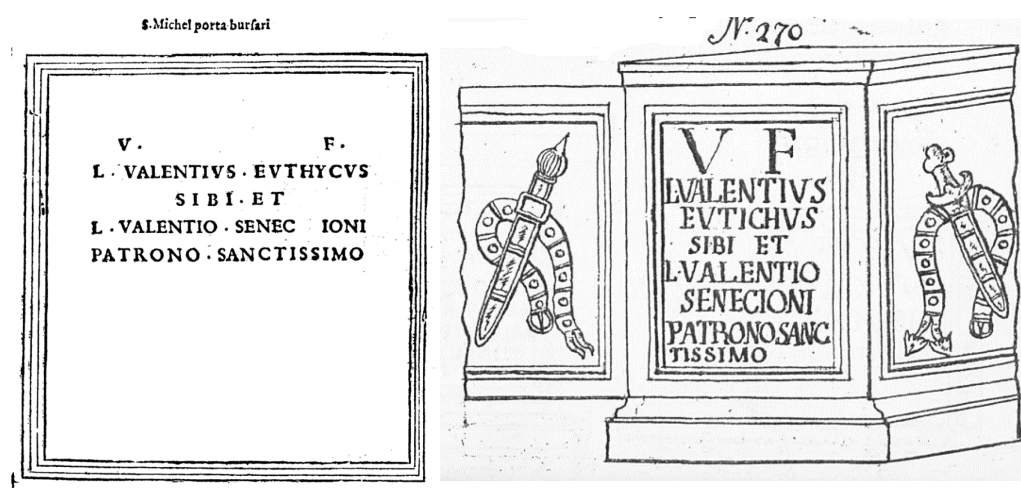
WIELAND M., *Vom Grabstein zum Pflasterstein – Eine neue Soldatengrabstele mit bildlicher Darstellung von der Hohe Straße in Köln*, in *Waffen in Aktion ROMEC XVI* = «Xantener Berichte», 16 (2009), pp. 269-281



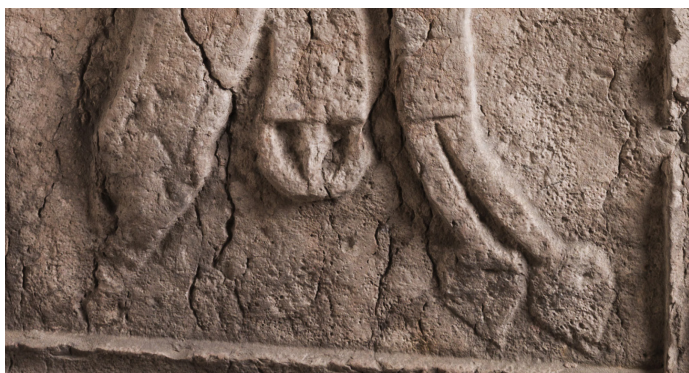
1 Ara da Verona (Museo Maffeiiano di Verona, n. inv. 28321), fronte (foto Umberto Tomba).



2-3. Ara da Verona (Museo Maffeiiano di Verona, n. inv. 28321), fianchi (Gardaphoto).



4-5. L'iscrizione dell'ara del Museo Maffeiiano di Verona (n. inv. 28321), nell'edizione di Giovanni Caroto e nel disegno di Agostino Bisesti (1826)



6. Particolare della terminazione inferiore del gladio dell'ara del Museo Maffeiano di Verona (n. inv. 28321).

7. Particolare di un'ara da Pola (da *Masques de fer*, p. 57).



8. Particolare della stele CIL XIII, 7684, da Andernach (da Wikimedia Commons).

9. Particolare del cippo di *L. Sertorius Firmus* (Museo Maffeiano, n. inv. 28161; Gardaphoto).

10. Particolare di cippo con soldato stante dal Veronese (Museo Archeologico al Teatro Romano, n. inv. 29070; foto Burmeister).



11. Architrave con fregio d'armi nella chiesa di San Zeno a Cerea (da FERRARESE, *In conformità*, fig. 29).

*Perduti e ritrovati:
i miliari della via Claudia Augusta
da Arbizzano e Castelrotto in Valpolicella*

PIERGIOVANNA GROSSI

Due miliari della via *Claudia Augusta* in Valpolicella, scoperti negli anni Trenta e poi ritenuti perduti, sono stati ritrovati nel 2020 durante ricognizioni e riordino degli archivi al Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona. Il primo miliario, da Arbizzano di Negrar, presenta una doppia indicazione miliaria e un riferimento a *P(ado)*, interpretato come capolinea della via. Il secondo, da Castelrotto di San Pietro in Cariano, riporta due dediche imperiali: una a Massenzio e l'altra a Crispo, Liciniano e Costantino II. Uno studio archivistico e bibliografico ha ricostruito la storia dei miliari. In particolare, la rilettura critica dei documenti ha identificato il luogo di rinvenimento del miliario di Arbizzano presso villa Prini (ora Fedrigoni Chiaia) e quello del miliario di Castelrotto presso la corte Galvanini. Inoltre, una nuova lettura dell'iscrizione a Massenzio ha chiarito che le lettere inizialmente interpretate come *a V(erona)* sono parte del titolo *Aug(ustus)*. Lo studio si conclude con un'ipotesi sull'ubicazione originaria dei cippi, considerando recenti ricerche sul percorso della via *Claudia Augusta* in Valpolicella. L'identificazione di più tracciati antichi, potenzialmente attribuibili alla via, suggerisce di affiancare alle località consolidate in letteratura — presso Nassar per Arbizzano e Corrubbio per Castelrotto — nuove ipotesi di ubicazione lungo un possibile percorso più settentrionale della strada.

Lost and found: the milestones of the Via Claudia Augusta from Arbizzano and Castelrotto in Valpolicella

Two milestones from the via *Claudia Augusta* in Valpolicella, discovered in the 1930s and later considered lost, were rediscovered in 2020 during surveys linked to an archival reorganization at the Archaeological Museum at the Roman Theater in Verona. The first milestone, from Arbizzano di Negrar, features a double mileage inscription and a reference *a P(ado)*, possibly linking it to the via *Claudia Augusta's* southern *terminus*. The second, from Castelrotto di San Pietro in Cariano, bears imperial dedications to Emperor *Maxentius* and to *Crispus, Licinius, and Constantinus* II. Archival and bibliographic research reconstructed the milestones' history, from their discovery to disappearance and rediscovery. A critical re-evaluation identified the original findspots: the Arbizzano milestone at villa Prini (now Fedrigoni Chiaia) and the Castelrotto milestone at the historic corte Galvanini. Additionally, a new reading of the *Maxentius* inscription clarified that the letters initially interpreted as *a V(erona)* are instead part of the title *Aug(ustus)*. The study proposes new hypotheses for the original placement of the milestones along a more possible northern route, alongside the locations established in literature — near Nassar for Arbizzano and near Corrubbio for Castelrotto.



Nel difficile periodo di chiusura dei musei per la pandemia Covid-19, il Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona ha proseguito l'opera di risistemazione degli archivi contestualmente alla ricognizione e manutenzione di alcune aree del complesso museale.

I lavori hanno interessato anche un settore di malagevole accesso e per questo da tempo non utilizzato, dove, in un vano scavato nella collina e forse adibito in passato a deposito, sono stati ritrovati due frammenti di iscrizioni. L'identificazione non ha necessitato di particolari sforzi trattandosi di due miliari noti agli studiosi che si occupano del territorio veronese e di viabilità romana, dati per dispersi ormai da decenni, ma ben documentati al momento del rinvenimento anche con fotografie.

Si tratta del miliario da Arbizzano di Negrar, riconoscibile per la particolare indicazione miliaria *a P(ado)*, e del frammento superiore del miliario da Castelrotto di San Pietro in Cariano, la cui parte inferiore è rimasta a lungo esposta al pubblico, attualmente è conservata in deposito¹.

Rinvenuti negli anni Trenta del secolo scorso, erano stati subito segnalati alla Soprintendenza e contestualmente pubblicati. Tra i documenti d'archivio si faceva cenno anche all'acquisizione dei pezzi da parte del Museo Civico, senza ulteriori dettagli. Erano gli anni dello scoppio della Seconda guerra mondiale che avrebbe creato tanti sconvolgimenti a Verona come nel resto d'Italia. Dopo questo periodo si perse traccia dei pezzi e vennero successivamente considerati dispersi fino al loro ritrovamento nel 2020.

Questi miliari sono attribuiti alla via *Claudia Augusta*, la strada aperta da Druso nel 16-15 a.C. e ultimata da Claudio nel 46-47 d.C., che dal suo capolinea sud, posto sul Po e riconosciuto in Ostiglia, raggiungeva Verona, la valle dell'Adige e lungo essa i passi alpini, proseguendo fino al Danubio dove si trovava il suo capolinea nord. I due miliari provengono dal tratto della via che da

Sigle: AE = *L'Année épigraphique*, Paris 1888-; ASABAPVr = Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza; CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863-; EDR = *Epigraphic Database Roma* <www.edr-edr.it>; *SupplIt* = *Supplementa Italica*, nuova serie, Roma 1981-.

Dove non diversamente indicato, disegni e foto sono dell'autrice; le immagini da ASABAPVr sono pubblicate con nulla osta del 20/8/2024, prot. 24547, ai sensi del DM 108/2024 (riconoscimento di scientificità della pubblicazione).

¹ Ringrazio Margherita Bolla che già nel 2021 mi aveva affidato lo studio dei due pezzi e permesso di pubblicarli e che mi ha fornito informazioni essenziali e suggerimenti preziosi in fase di revisione. La mia riconoscenza va anche ad Alfredo Buonopane, per il confronto, i consigli e la rilettura del contributo. La responsabilità sui contenuti rimane della scrivente.

Verona, dirigendosi verso nord-ovest, attraversava la Valpolicella e raggiungeva la valle dell'Adige².

Miliario da Arbizzano di Negrar

Il miliario³ fu identificato nel 1939 dal senatore Luigi Messedaglia, il quale, in una lettera datata al 6 maggio, conservata negli archivi della Soprintendenza, lo descrisse, dandone anche la trascrizione, ad Arbizzano «nel cortile di quello che già fu il *castrum*, a due passi dalla chiesa»⁴, ovvero nel complesso di villa Prini, oggi Fedrigoni Chiaia⁵.

Un anno dopo, in una lettera datata 9 giugno 1940, Bruno Bresciani scriveva al soprintendente: «i sigg. f.lli Rebonato Giuseppe e ing. Luigi, aderendo a una mia richiesta, hanno dichiarato con simpatico gesto di donare al Museo Civico di Verona il miliario di Arbizzano»⁶. Sempre Bresciani lo pubblicò nel 1943, con una fotografia⁷.

Già nel decennio successivo però se ne persero le tracce, dato che nel 1954 Agostino Zarpellon ne scrisse senza citarne l'autopsia o il luogo di collocazione e nel 1968 Lanfranco Franzoni lo dichiarò irreperibile⁸.

Si tratta del frammento superiore di un miliario, leggermente rastremato, in calcare ammonitico veronese (figg. 1a-b), alto 59 cm, con diametro superiore

² Gli studi sulla via *Claudia Augusta* sono innumerevoli, anche a fronte dello storico dibattito sul suo possibile duplice percorso. Mi limito a citare qui solo i contributi in cui vengono presentate le più recenti ricerche sul percorso della via in territorio veronese: il volume *Verona e le sue strade. Archeologia e valorizzazione* (2019: in merito al tratto di specifico interesse per i miliari citati, si vedano in particolare BASSO-BRUNO-GROSSI, *Introduzione*, pp. 23-24, BRUNO-FRESCO, *Indagini recenti* e GROSSI, *I miliari dell'agro*); BASSO, *Excavations*; BASSO, *Routes romaines*, pp. 214, 216-222. Rimando ai medesimi contributi anche per un inquadramento sulla via in generale e per l'ampia bibliografia precedente.

³ EDRO85061; BRESCIANI, *Miliari della via Claudia*, pp. 87-89 e fig. 1; BASSO, *I miliari*, n. 26, pp. 66-67; GROSSI, *I miliari dell'agro*, n. 35, pp. 42-43, 45-46, 53 e fig. 5.

⁴ ASABAPVr, fasc. San Pietro in Cariano, Lettera del 6 maggio 1939 a firma del senatore Luigi Messedaglia.

⁵ CHIAPPA, *Villa Prini oggi Fedrigoni*, in particolare p. 256: prima del 1943 la villa apparteneva alla famiglia Rebonato.

⁶ ASABAPVr, fasc. San Pietro in Cariano, lettera del 9 giugno 1940 a firma di Bruno Bresciani. Nel medesimo archivio, oltre alle lettere già citate, si conservano: lettera del 10 maggio 1939, firmata dal soprintendente e indirizzata al «sig. Rebonato» in merito all'autopsia del miliario; lettera del 4 luglio 1939 firmata da Bruno Bresciani in cui si cita un nuovo sopralluogo. I carteggi sono accompagnati dalle fotografie del cippo.

⁷ BRESCIANI, *Miliari della via Claudia*, pp. 87-89 e fig. 1.

⁸ ZARPELLON, *Verona e l'agro*, p. 95 nota 141, FRANZONI, *Un miliare inedito*, p. 6 nota 8.

di 44,5 cm, inferiore di 46 cm; l'altezza delle lettere varia da 9 a 10 cm; alla riga 2 è presente un segno di interpunzione.

Leggo:

V,
a P(ado)
XXXVI.

Il miliario presenta due indicazioni di distanza: la prima è di 5 miglia e viene calcolata da Verona, la seconda è di 36 miglia ed è preceduta dal termine *A. P.*, che è stato unanimemente interpretato dagli studiosi in *A P(ado)*, ovvero da una località sul fiume Po, capolinea della strada, identificata in Ostiglia.

Il materiale, la forma, le dimensioni e le peculiarità dell'iscrizione sono del tutto analoghe a quelle di un miliario proveniente dalla chiesa di San Pietro in Cariano, oggi conservato al Museo Lapidario Maffeiano di Verona (n. inv. 28372), anch'esso con due indicazioni di distanza, in questo caso di VIII miglia calcolate da Verona e la distanza *A P(ado)* di XXXX miglia⁹. Questo cippo presenta una dedica a Costantino sopra ai numerali, che ha indotto alcuni studiosi ad attribuirne la posa all'imperatore e per analogia ad attribuire allo stesso anche il cippo di Arbizzano. Bresciani, tuttavia, considerata la qualità delle incisioni, riteneva che la posa dei due cippi e le indicazioni miliarie fossero entrambe databili all'epoca di Claudio e all'apertura della via *Claudia Augusta*, mentre l'iscrizione a Costantino era a suo parere una aggiunta posteriore¹⁰.

La dedica a Costantino è in effetti incisa in uno spazio interessato da una scalpellatura o abrasione, le lettere sono irregolari, con solco poco profondo e altezza tra 5 e 5,5 cm; le indicazioni miliarie, al contrario, sono incise con solco a sezione triangolare, *ductus* regolare e altezza tra 9.5 e 10 cm. Con Alfredo Buonopane¹¹, ritengo plausibile una datazione all'alto impero per la posa dei due

⁹ CIL, v, 8048; BASSO, *I miliari*, n. 29, pp. 71-72, 80; AE 2005, 641=SupplIt, 26, 2012, pp. 252-253, ad n. 8048 (con bibliografia precedente) =EDR113096. Si aggiungono: BUONOPANE-GROSSI, *Costantino*, n. 38, pp. 166-167, 175; GROSSI, *I miliari dell'agro*, n. 37, pp. 42-43, 45-47, 53, 57 (nota 32), con foto e disegno (fig. 6).

¹⁰ BRESCIANI, *Miliari della via Claudia*, pp. 87, 89. Attribuiscono invece a Costantino i cippi: FRANZONI, *Un miliare inedito*, p. 3; SARTORI, *Verona*, p. 202; BASSO, *I miliari*, n. 26, pp. 66-67; BASSO, scheda n. II.39 in *Tesori della Postumia*, pp. 283-284; BASSO, *La direttrice lungo le valli*, p. 345; BASSO, *La vita tardoantica*, pp. 290-291; SupplIt, 26, 2012, pp. 252-253, ad n. 8048.

¹¹ BUONOPANE-GROSSI, *Costantino*, n. 38, pp. 166-167, 175 foto e disegno (fig. 4); Si vedano anche: CALZOLARI, *Miliari e toponimi*, pp. 88-89; GROSSI, *I miliari dell'agro*, n. 37, pp. 42-43, foto e disegno (fig. 6), nota 32, p. 57.

cippi con l'iscrizione *A. P.* e la doppia numerazione delle miglia. La dedica a Costantino si deve a un reimpiego.

Il cippo era collocato sulla via *Claudia Augusta*, dove segnava la distanza di 7,4 km da Verona e 53 km dal capolinea della strada, sul fiume Po. Secondo Franzoni¹² poteva essere collocato presso Nassar, forse dove la via per Castelrotto incrociava la "Strada vicinale del Terminon", che da Nassar conduceva ad Arbizzano e che avrebbe preso il nome proprio da tale cippo, ubicato al suo imbocco¹³.

Le ipotesi di percorso della direttrice vengono tuttavia ampliate dai recenti scavi condotti dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza. Le ricerche hanno portato a riconoscere una rete viaria diffusa sul territorio della Valpolicella, che si collegava e affiancava alla via *Claudia Augusta* e che poteva avere funzioni non secondarie, costituendo forse un'alternativa in caso di impedimenti lungo la via principale, come dissesti del tracciato, motivi di ordine difensivo o altre esigenze¹⁴.

Sono stati dunque documentati, seppure nell'incertezza di attribuzione alla via *Claudia Augusta*, diversi percorsi storici, tutti parimente possibili, che dalla zona di Parona-Nassar raggiungevano Sant'Ambrogio di Valpolicella. Sulla base di questi tracciati, il miliario poteva essere collocato anche lungo un possibile percorso della via che attraversava in senso sud-est/nord-ovest la località Terminon, forse all'incrocio con la via vicinale per Arbizzano già nota a Franzoni o poco più a nord, all'incrocio con la via del Quar.

Miliario da Castelrotto di San Pietro in Cariano

Il frammento è identificabile con la parte superiore del miliario scoperto negli anni Trenta a Castelrotto¹⁵. In una lettera dell'11 giugno 1934, il soprintendente Armando Venè scrive al collega soprintendente alle Antichità: «L'on. ing. Bruno Bresciani mi ha segnalato una iscrizione che si trova a Negarine in un cortiletto

¹² FRANZONI, *Un miliare inedito*, pp. 5-6.

¹³ FRANZONI, *Un miliare inedito*, p. 5; BASSO, *I miliari*, pp. 79-80.

¹⁴ BRUNO-FRESCO, *Indagini recenti*. Sull'articolato sistema viario della Valpolicella si veda anche CANTERI, *Necropoli*.

¹⁵ BRESCIANI, *Vestigia*, pp. 14-15; BRESCIANI, *Miliari della via Claudia*, pp. 89-90 e fig. 4; FRANZONI, *La Valpolicella*, p. 118; BASSO, *I miliari*, n. 28, pp. 69-71, 80; EDR085069 e EDR113163 = *SupplIt*, 26, 2012, pp. 263-265, n. 10b; EDR113832 = *SupplIt*, 26, 2012, pp. 263-265, n. 10a; Si veda *SupplIt*, 26, 2012, pp. 263-265, n. 10 per la bibliografia precedente. Si aggiunga GROSSI, *I miliari dell'agro*, n. 36, pp. 42-43, 53, foto e disegno (fig. 7).

di proprietà del dottor Ernesto Galvanini». Segue la descrizione della colonnetta e la trascrizione dell'iscrizione, una dedica a Massenzio suddivisa su 3 righe¹⁶.

Alcuni anni dopo, Bresciani pubblica la notizia, segnalando la presenza di altre lettere nella parte inferiore della colonna, non leggibili perché inserite in una base di pietra¹⁷. Di lì a poco, in una lettera al soprintendente datata 14 maggio 1939, scrive¹⁸:

Del miliario di Castelrotto ... sta a tramontana della casa del farmacista Galvanini; serviva da sostegno ad un tavolo di pietra ed era confitto, nella parte inferiore, in un zoccolo tufaceo. Quando lo vidi per la prima volta, due anni fa, il proprietario era assente e potei soltanto leggere l'iscrizione da me riportata nel primo capitolo di "Visioni e Vestigia"

IMP. CAES. A. M. AVR

VAL. MAXENTIO.

P. F. INVICT.

Mercoledì, in un secondo sopralluogo, fui più fortunato perché il signor Galvanini, presente, mi concesse di rompere la base, dandomi così modo di leggere al seguito delle parole riportate:

A V(erona) M P

e nella parte opposta, a caratteri capovolti, l'altra dicitura:

(d d n n iul) I VS. CRISPVS (e t

liciniani lici) N (ius)

ET. CL. CONSTANTINVS

NOBB CAESS M P VII

anche questo miliario appartiene, indubbiamente, alla Via Claudia Augusta Padana.

L'ultima documentazione è una lettera del 1940 in cui si parla della donazione del cippo al Museo Civico da parte di Galvanini¹⁹. Un apparato fotografico, redatto a corredo dei carteggi, mostra la colonna ancora nella sua interezza (figg. 2a-b), nel luogo di rinvenimento. Sulla scorta delle indicazioni date da Bresciani, tale luogo è identificabile con la storica corte Galvanini, in via Castello a Castelrotto²⁰.

Venne visto integro per l'ultima volta da Bresciani, che lo pubblicò nel 1943²¹. In seguito se ne perse traccia, tanto che nel 1968 Franzoni lo disse irrecupe-

¹⁶ ASABAPVr, fasc. San Pietro in Cariano, lettera dell'11 giugno 1934 a firma del soprintendente Armando Venè.

¹⁷ BRESCIANI, *Vestigia*, pp. 14-15.

¹⁸ ASABAPVr, fasc. San Pietro in Cariano, lettera del 14 maggio 1939 a firma di Bruno Bresciani.

¹⁹ ASABAPVr, fasc. San Pietro in Cariano, lettera del 20 gennaio 1940 a firma di Bruno Bresciani.

²⁰ PERBELLINI-VIVIANI, *Un antico insediamento*.

²¹ BRESCIANI, *Miliari della via Claudia*, pp. 89-90 e fig. 4.

rabile²². Infine, nel 1982, lo stesso Franzoni segnalò l'identificazione della parte inferiore del miliario presso il Museo Archeologico al Teatro Romano²³, dove ancora si trova. La parte superiore rimase invece irrintracciabile fino al 2020. I due pezzi formano una colonna leggermente rastremata, con collarino al sommoscapo, in calcare rosso veronese.

Il primo che si descrive è il frammento superiore, con collarino aggettante. Alto 31,5 cm, con diametro di 28,5 cm, collarino di altezza di 4 cm e aggetto di 2 cm; l'altezza delle lettere varia da 7 a 7,5 cm; segni di interpunzione incerti. Presenta fratture e lacune in più punti (figg. 3a-b),

Leggo:

a):

*Imp(eratori) Caes(ari) M(arco) Aur(elio)
Val(erio) Maxentio,
p(io) ...*

Il secondo è il frammento inferiore, conservato anch'esso al Museo Archeologico al Teatro Romano, n. inv. 29040 (fig. 4 a e 4b). Alto 65 cm, con diametro superiore di 29 cm, inferiore di 30 cm; altezza delle lettere nella prima iscrizione tra 7 e 7,5 cm, nella seconda tra 4,5 e 6 cm; segno di interpunzione triangolare.

Leggo:

a):

*... f(elici), invict[o],
Aug(usto). M(ilia) p(assuum) V[II].*

b) (in posizione capovolta):

*[- - -][+3?+][- - -]
[Dd]d. nnn. (i.e. domini nostri tres) [Iu]l(ius) Crispus,
et Lici[n(ianus) Liciniu]s Iun(ior),
et Cl(audius) Constantinus,
nobb. Caess. (i.e. nobilissimi Caesares duo). M(ilia) p(assuum) VII.*

Alla riga 1 dell'iscrizione a) (framm. 1), Bresciani lesse *Caesa(ri)* ma le fotografie d'archivio sembrano confermare l'assenza della seconda *a* (figg. 2a-c). Alla riga 4 dell'iscrizione a), Bresciani lesse le due lettere *A V* e le interpretò

²² FRANZONI, *Un miliare inedito*, p. 6, nota 8.

²³ FRANZONI, *La Valpolicella*, p. 118.

come indicazione di distanza: *a V(erona)*²⁴. Tali lettere non sono state lette da chi ha esaminato in seguito il miliario²⁵. Tuttavia, le fotografie scattate al momento del rinvenimento consentono di riconoscere senza dubbio la lettera *A* (ben visibile nella fig. 2b), parte della lettera *V* e parziale traccia di una *G* (figg. 2a, 2c). Ritengo pertanto che le lettere viste da Bresciani componessero la parola *Aug(usto)*, una titolatura consueta nei miliari di Massenzio. Quando ho esaminato il miliario non ho riscontrato la presenza di tali lettere. Il cippo era però collocato in esterno, in una zona dove la luce ambientale diffusa non favoriva un'accurata analisi epigrafica. Il miliario è stato recentemente spostato in deposito, dove, per temporanea impossibilità di accesso, non ho ancora avuto modo di esaminarlo e dove non escludo che una luce più adeguata possa consentire una migliore e diversa lettura.

La titolatura imperiale suggerisce una collocazione cronologica tra l'aprile del 307, forse posticipabile al 308, dopo il convegno di *Carnuntum*, e il 28 ottobre del 312²⁶.

L'iscrizione b) è invece databile al periodo in cui furono Cesari Crispo, Liciniano, Costantino II, ovvero dal primo marzo 317, quando vennero eletti, al 19 settembre 324 quando Liciniano venne depresso da Costantino II²⁷. Tuttavia, come suggeriscono Bresciani e Patrizia Basso²⁸, si potrebbe pensare che il cippo fosse stato posto proprio in occasione dell'elezione a Cesari, nel marzo del 317.

Secondo Bresciani il cippo doveva essere collocato in origine circa 200 m. più a valle di Castelrotto, presso Corrubbio, che corrisponderebbe alla distanza di VII miglia (10,36 km) da Verona indicata sul miliario. Le recenti indagini condotte dalla Soprintendenza sul territorio della Valpolicella hanno tuttavia messo in luce, come già detto, una pluralità di percorsi antichi. Tra i tracciati riconosciuti, il cippo di Castelrotto potrebbe provenire da un possibile percorso della via *Claudia Augusta* che da villa del Quar, passando tra Corrubio e Castelrotto, si dirige verso Negarine e di qui per Colombara e Casetta verso nord-ovest²⁹.

²⁴ ASABAPVr, fasc. San Pietro in Cariano, lettera del 14 maggio 1939 a firma di Bruno Bresciani; BRESCIANI, *Miliari della via Claudia*, p. 90.

²⁵ FRANZONI, *La Valpolicella*, p. 118; BASSO, *I miliari*, n. 28, pp. 69-71, 80; *SupplIt*, 26, 2012, pp. 263-265, n. 10; GROSSI, *I miliari dell'agro*, n. 36, pp. 42-43, 53, foto e disegno (fig. 7).

²⁶ KIENAST-ECK-HEIL, *Römische Kaisertabelle*, pp. 279-280. La cronologia viene espressa sulla presenza del titolo di Augusto. Per la proposta di posticipo del *terminus post quem* di questo e degli altri miliari di Massenzio della *Venetia* al 308 o più probabilmente al 311, quando Massenzio si trova nella necessità di rafforzare le difese nel Nord Italia contro Costantino e di consolidare il consenso nei propri confronti, si veda BUONOPANE, *Un miliario opistografo*, pp. 209-210.

²⁷ KIENAST-ECK-HEIL, *Römische Kaisertabelle*, pp. 284, 293-294, 296-297.

²⁸ BRESCIANI, *Miliari della via Claudia*, p. 90; BASSO, *I miliari*, n. 28, p. 71.

²⁹ BRUNO-FRESCO, *Indagini recenti*, pp. 116-120 e figg. 1, 2.

Bibliografia

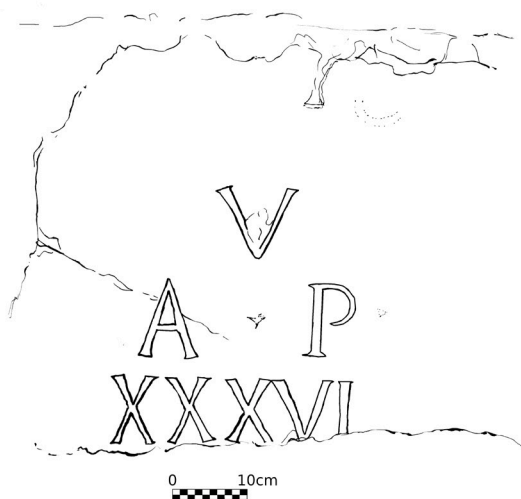
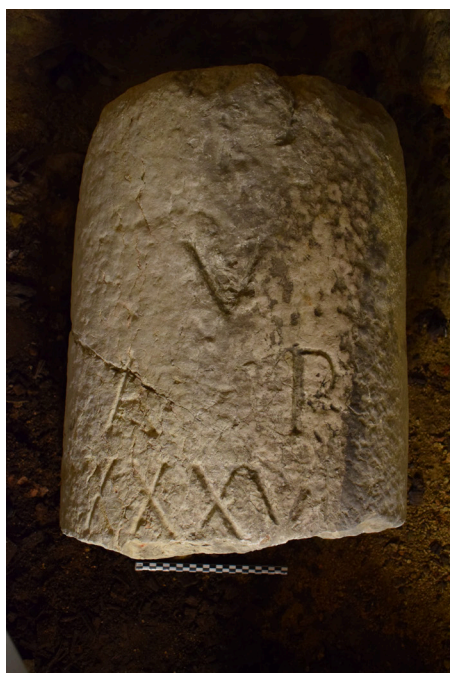
- BASSO P., *La direttrice lungo le valli dell'Adige e dell'Isarco: dalla strada romana all'autostrada, in Via Claudia Augusta. Un'arteria alle origini dell'Europa: ipotesi, problemi, prospettive*, atti del Convegno internazionale, Feltre 24-25 settembre 1999, a cura di V. Galliazzo, Feltre 2002, pp. 339-359
- BASSO P., *Excavations in the North of Italy along the via Claudia Augusta*, in *Roman roads. New evidence - new perspectives*, Berlin 2019, pp. 404-422
- BASSO P., *I miliari della Venetia romana*, Padova 1987
- BASSO P., *Routes romaines en Gaule Cisalpine: nouvelle découvertes et perspectives de recherche*, in *Voies, réseaux, paysages en Gaule. Actes du colloque en hommage à Jean-Luc Fiches (Pont-du-Gard, juin 2016)*, éd par C. Raynaud, «Revue Archéologique de Narbonnaise», suppl. 49 (2021), pp. 211-225
- BASSO P., scheda n. II.39, in *Tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, catalogo della Mostra, Milano 1998, pp. 283-284
- BASSO P., *La vita tardoantica delle strade romane: gli esempi dell'Annia e della via lungo le valli dell'Adige e dell'Isarco*, in *Siedlung und Verkehr im römischen Reich. Römerstrassen zwischen Herrschaftssicherung und Landschaftsprägung*, Kolloquium zu Ehren von prof. Dr. Heinz E. Herzig, Bern 28-29.6.2001, hrsg. von R. Frei-Stolba, Bern 2004, pp. 283-315
- BASSO P. – BRUNO B. – GROSSI P., *Introduzione. Le strade romane del territorio e della città*, in *Verona e le sue strade. Archeologia e valorizzazione*, a cura di P. Basso, B. Bruno, C. Cenci, P. Grossi, Verona 2019, pp. 17-34
- BRESCIANI B., *Vestigia e Visioni*, Verona 1938
- BRESCIANI B., *Miliari della via Claudia Augusta Padana*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CXX (1941-1942), pp. 87-90
- BRUNO B. – FRESCO P., *Indagini recenti sulle strade della Valpolicella romana*, in *Verona e le sue strade. Archeologia e valorizzazione*, a cura di P. Basso, B. Bruno, C. Cenci, P. Grossi, Verona 2019, pp. 115-128
- BUONOPANE A., *Un miliario opistografo inedito dalla via Postumia*, in *Studi in onore del prof. Franco Sartori*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», 82 (2003), pp. 207-213
- BUONOPANE A. – GROSSI P., *Costantino, i miliari dell'Italia settentrionale e la propaganda imperiale*, in *Costantino il Grande a 1700 anni dall'Editto di Milano*, atti della XLIV Settimana di Studi Aquileiesi, 30 maggio-1 giugno 2013, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche», 78 (2014), pp. 161-178
- CALZOLARI M., *Miliari e toponimi miliari: il conteggio delle distanze stradali nella Cisalpina romana*, in *Ambiente e società antica: temi e problemi di geografia storica padano-adriatica*, atti della Giornata internazionale di studi in ricordo di Nereo Alfieri, Ferrara 10 dicembre 2015, a cura di A. Andreoli, «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», s. 4, 25 (2019), pp. 81-104
- CANTERI D., *Necropoli, tombe isolate, monumenti funerari e viabilità nella Valpolicella di età romana*, «Annuario Storico della Valpolicella», 29 (2002-2003), pp. 45-60
- CHIAPPA B., *Villa Prini oggi Fedrigoni e Chiaia in località Castello ad Arbizzano*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXII (2005-2006), pp. 251-256
- FRANZONI L., *Un miliare inedito di M. Massimo e Fl. Vittore a S. Pietro in Cariano*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», 16-17 (1966-1967), pp. 5-17
- FRANZONI L., *La Valpolicella in età romana*, Verona 1982
- GROSSI P., *I miliari dell'agro veronese: ipotesi e spunti di riflessione per un inquadramento topografico*, in *Verona e le sue strade. Archeologia e valorizzazione*, a cura di P. Basso, B. Bruno, C. Cenci, P. Grossi, Verona 2019, pp. 35-58

KIENAST D. – ECK W. – HEIL M., *Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2017

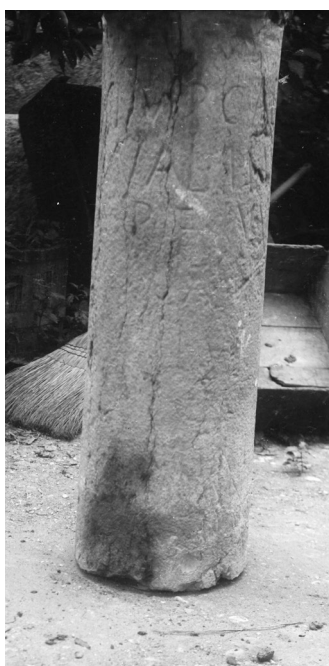
PERBELLINI U. – VIVIANI G., *Un antico insediamento rurale a Castel Rotto: Corte Galvanini*, «Annuario Storico della Valpolicella», IV (1985-1986), pp. 145-156

SARTORI F., *Verona Romana. Storia politica, economica, amministrativa*, in *Verona e il suo territorio*, I, Verona 1960, pp. 161-259

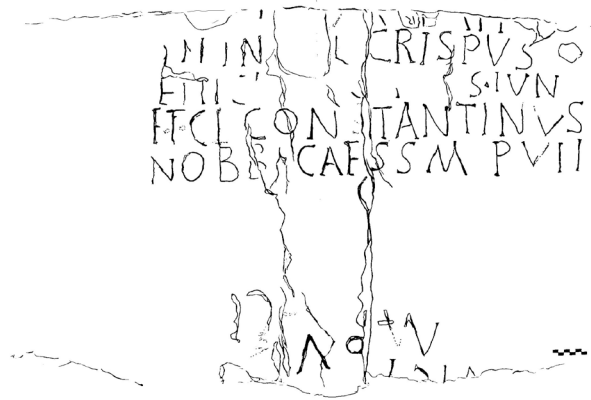
ZARPELLON A., *Verona e l'agro veronese in età romana*, Verona 1954



1a-b. Miliario di Arbizzano, Museo Archeologico al Teatro Romano.



2a-b. Miliario di Castelrotto, fotografie allegare alla documentazione del rinvenimento (ASABAPVr).
2c. Miliario di Castelrotto, da BRESCIANI, *Miliari della via Claudia*, fig. 4.



3a-b. Miliario di Castelrotto (framm. sup.), Museo Archeologico al Teatro Romano.

4a-b. Miliario di Castelrotto (framm. inf. n. inv. 29040), Museo Archeologico al Teatro Romano.

*Uno sconosciuto pittore veronese del Trecento:
Tomeo detto Madharius (o Macharius)
di Marcemigo (Tregnago)*

SILVIA MUSETTI

A seguito del restauro della chiesetta di San Dionigi a Marcemigo (Tregnago, in provincia di Verona), condotto tra il 2008 e il 2009, è stato riportato completamente in luce un pannello affrescato, provvisto di iscrizione dedicatoria, che riferisce come l'autore – altrimenti sconosciuto –, Bartolomeo detto *Madharius* di Marcemigo, lo realizzò nel 1357 per l'anima del padre e della madre. Vi sono rappresentati i *Santi Simone, Taddeo, Tommaso* (nell'*Incredulità*), un altro santo non identificato e *Dionigi con due devoti* (i genitori del pittore). Su base stilistica, è stato possibile attribuire allo stesso artista anche un *San Cristoforo*, sostanzialmente coevo, affrescato sul medesimo edificio, nonché accostargli un *Cristo pantocratore* entro clipeo accostato da due rosoni, con sottostante scena di cui resta solo la cuspide di un trono, dipinto, intorno agli anni Ottanta del XIV secolo, nella cappella della canonica di Tregnago. Tutte queste pitture, di cultura provinciale, erano rimaste sostanzialmente ignote alla letteratura.

An unknown Veronese painter of the fourteenth Century: Bartolomeo, surnamed Madharius (or Macharius) from Marcemigo (Tregnago)

Following the restoration of the small church of San Dionigi in Marcemigo (Tregnago, in the province of Verona), carried out between 2008 and 2009, a fresco panel was fully brought to light, including a dedicatory inscription. The inscription reveals that the author – otherwise unknown – Bartolomeo, known as Madharius of Marcemigo, created it in 1357 for the soul of his father and mother. The fresco depicts Saints Simon, Thaddeus, Thomas (in the *Incredulity*), another unidentified saint, and Dionysius with two devotees (the painter's parents). Based on stylistic analysis, the same artist was also the author of a Saint Christopher, painted around the same time on the same building; it is also possible to associate with him a Christ Pantocrator within a clypeus flanked by two rose windows, with a scene below of which only the cusp of a throne remains, painted around the 1380s in the chapel of the parish house of Tregnago. All these provincial culture paintings had remained substantially unknown to literature.



Tra il 2008 e il 2009¹ un intervento di restauro, diretto dall'architetto Guido Pigozzi ed eseguito dalla ditta Giuseppina Rossignoli, ha interessato la piccola chiesa di San Dionigi a Marcemigo, frazione di Tregnago, in val d'Illasi. I lavori hanno rimesso completamente in luce al suo interno una serie di affreschi trecenteschi, già scalbati e poi intonacati, collocati sul muro meridionale, verso la porta di facciata, nonché alcuni elementi architettonici, permettendo una migliore comprensione anche delle fasi costruttive dell'edificio, sostanzialmente ignoto alla letteratura².

La porzione muraria dove si trovano le pitture, segnalata all'esterno da un'anomalia nell'andamento del perimetrale (in corrispondenza del pluviale), si rivela infatti essere – forse assieme ad almeno la parte meridionale della facciata, oggi non giudicabile perché intonacata – quanto di più antico resta in alzato dell'intero edificio; si può riferire all'incirca al XII secolo³, epoca in cui la chiesa è attestata anche nella documentazione d'archivio⁴.

Tutte le foto sono dell'autrice, a esclusione delle n. 1 e 20, di Fabio Coden, che ringrazio.

¹ Si veda la relazione di restauro *Verona-Tregnago, loc. Marcenigo* (consultabile on line, oltre che presente nell'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, fasc. Tregnago, VR87). Le pitture in oggetto erano in parte visibili anche prima di un'analisi stratigrafica degli anni Novanta del secolo scorso, nel corso della quale furono realizzati tasselli di restauro (*ivi*, p. [5]). Per la loro disponibilità ringrazio il parroco di Tregnago, don Nicola Giacomi, e le custodi Paola Ridolfi e Sara Lucchi, nonché Tiziana Franco per la rilettura del presente contributo.

² Un cenno alla chiesa si legge in SIMEONI, *Verona*, p. 470, e qualche pagina, esclusivamente in riferimento alle visite pastorali, in MILLI, *Tregnago*, pp. 165-168.

³ A orientare verso questa datazione concorrono una serie di elementi. In primo luogo, resta la porzione superiore di una stretta monofora strombata, in parte distrutta per l'apertura, in età moderna, dell'attuale prima finestra. Inoltre, il paramento murario, a filari per lo più di ciottoli di fiume (ne restano visibili tre corsi continuativi, altri singoli elementi affiorano dalle lacune dell'intonaco), talvolta spaccati per appiattirli sulla faccia esterna, annegati in ampi letti di malta, si presenta analogo a quello di alcuni edifici di linguaggio romanico della val d'Illasi, come la chiesa di San Martino e la canonica di Tregnago, o l'antica San Zeno di Cellore (per un confronto si vedano GENTILINI-ZAMBONI, *Considerazioni preliminari*, pp. 43-45; MARASTONI, *Osservazioni*, p. 90 TC 6). In prossimità dell'originario accesso laterale, ora tamponato, esso è invece costituito da pietra locale, spaccata e sbazzata secondo un modello dal profilo rettangolare piuttosto allungato; analoghi blocchi lapidei si osservano, per esempio, nella facciata della chiesa della Disciplina di Tregnago, a destra della porta (su questo edificio si veda ARSLAN, *La pittura*, p. 210, con datazione al XIII secolo). È compatibile con l'epoca anche la struttura della porta meridionale, oggi tamponata, di cui resta, visibile dall'interno, il profilo occidentale, con l'attacco dell'arco, diviso dal vano porta per il tramite di un architrave, per metà lavorato a martellina e per metà a subbia, forse perché ricavato da materiale più antico reimpiegato.

⁴ Il 22 giugno 1186, in *circuitu ecclesie Santi Dionisii de Marseminico*, Nigrobono decano di Marcemigo, Sigancio decano di Centro e Poncio decano di Mezzane, in presenza di diversi vicini delle tre comunità, vendono per 10 lire a Tebaldo di Arientia da Marcemigo una terra prativa e

Di notevole impatto è la serie dei cinque pannelli devozionali, distribuiti su due registri. Meriterebbero tutti uno studio approfondito, di cui risultano ancora privi⁵, dato che sono relativamente ben conservati, spesso sono accompagnati da testi didascalici ancora interpretabili e presentano interessanti peculiarità iconografiche; in questo contributo desidero però concentrarmi su quello che appare il più significativo, per la presenza di un'iscrizione che ne rende noto l'autore, finora sconosciuto, le circostanze della committenza e la data di esecuzione. Si tratta di una testimonianza rilevante, in quanto le firme dei pittori nel Veronese sono rare per tutto il Trecento e, come nel caso in oggetto, provengono per lo più dall'ambito provinciale: quanto alle pitture murali, si possono ricordare, per la prima metà del secolo, Maestro Cicogna e Giovanni da Bardolino; per la seconda, Giorgio da Riva, Bartolomeo Badile e Giacomo da Riva⁶.

Il riquadro votivo con cinque santi di San Dionigi a Marcemigo

Il riquadro in questione è il primo da destra del registro inferiore, e, in base alla sovrapposizione degli intonaci – ben visibile e ben illustrata nella relazione di

boschiva sita in *Çovo Centuli* in località chiamata *Somalena* (Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Veneto I, perg. 7452, 1186 giugno 22), che, lo stesso giorno e nello stesso luogo, il compratore vende ai monaci di San Giorgio in Braida (Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Veneto I, perg. 7453); questo ente di lì a poco assumerà il controllo del centro di Marcemigo (si veda PASA, *Una regione*, pp. 266-267). Ringrazio Attilio Stella per avermi fornito il regesto di quello che oggi risulta il primo documento connesso alla chiesa e Andrea Brugnoli per avermi segnalato la seconda pergamena citata. La scheda del portale dei beni culturali ecclesiastici (BeWeb) relativa al monumento (*Chiesa di San Dionisio. Notizie storiche* <<https://www.beweb.chiesacattolica.it/edificidiculto/edificio/17524/>>) gli riferisce, per un fraintendimento del toponimo (con conseguente necessità di ipotizzare un cambio di dedicazione intervenuto nel corso del tempo), un documento del 17 novembre 1100 (edito da BIANCOLINI, *Chiese*, III, pp. 295-296, e da qui trascritto in DIONISI, *Codex diplomaticus veronensis*, II, cc. 151r-v), in cui il vescovo di Verona Walfredo concesse al visdomino Aldegerio il permesso di edificare a Marcellise una chiesa dedicata alla Vergine Maria.

⁵ Un accenno alle pitture, con particolare attenzione al riquadro più antico e con una probabile allusione all'affresco in oggetto, è in SALA, *Gli affreschi della chiesa di San Michele*, p. 205.

⁶ Cicogna si sottoscrisse nel castello di Malcesine (anno 1300), nella chiesa di San Martino a San Pietro di Corrubio (1300), in quella di San Felice a Cazzano di Tramigna (1322) e nel castello di Soave (ante 1340), e potrebbe essere da identificarsi col pittore che firmò un'*Ultima cena* a San Felice di Cazzano (se non di lui, si trattò certamente di un suo collaboratore) e col Maestro del 1326, il quale in quell'anno si attribuì una *Madonna col Bambino in trono* nel palazzo comunale di Verona (SIMEONI, *Maestro Cicogna*; PIETRIBIASI, *Pittore veronese*). Giovanni da Bardolino nel 1333 tramandò il suo nome nella chiesa di San Giovanni a Torri del Benaco (SALA, *San Giovanni Battista*, pp. 13, 78-81). Giorgio da Riva si sottoscrisse a San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone (1358), Bartolomeo Badile nella chiesa di San Giorgetto a Verona (anni '70), Giacomo da Riva nel presbiterio di Santo Stefano a Verona (1388) (PICCOLI, *Altichiero*, pp. 160, 165-166, 168).

restauro –, si può affermare che è stato eseguito dopo tutti gli altri, a eccezione del primo in alto a sinistra⁷; costituisce quindi il *terminus ante quem* per la datazione degli altri tre pannelli, utile in particolare per quello che lo sovrasta, che gli è cronologicamente il più prossimo (fig. 1). È difficile spiegare come si relazionasse con il santo che in quest'ultimo era raffigurato a destra della *Madonna col Bambino*, poiché al di sopra della nuova cornice si osserva un breve strato di intonaco privo di colorazione, tranne nel punto in cui ridefinisce la fascia che delimitava a destra il precedente riquadro; rispetto invece al pannello di sinistra, è chiaro che il pittore ne ricoprì una parte per guadagnare spazio al suo⁸.

Il dipinto, di forma rettangolare, con dimensioni complessive di circa 239x155 cm, è mutilo in corrispondenza del lato sinistro e dell'angolo inferiore destro. Rappresenta cinque santi a figura intera entro una cornice a finta incrostazione marmorea, che chiude la composizione in alto e ai lati⁹; al di sotto e al di sopra è ulteriormente definito da una fascia rossa, che probabilmente profilava anche i fianchi del riquadro (fig. 2).

Molto importanti per precisare la datazione e la paternità dell'opera, nonché per identificare i personaggi rappresentati, sono delle iscrizioni, quasi tutte ancora interpretabili, dipinte con bianco di calce in una scrittura gotica matura¹⁰. Sulla fascia rossa superiore trova posto un primo testo di contenuto commemorativo; su quella inferiore un altro, connesso al precedente, di tipo dichiarativo; altre scritte, con lettere alte tra i 3,7 e i 4 cm, si distribuiscono sullo sfondo blu, accanto ai santi, di cui indicano il nome. Rispetto alla mano che ha tracciato le iscrizioni sulle cornici, quella di chi ha scritto i nomi dei santi sembra più elegante, pur mantenendosi entro il medesimo codice grafico fin nei dettagli; si può tuttavia ritenere che si tratti del medesimo scrivente e che alcuni tratti pesanti rilevabili nelle prime siano probabilmente dovuti a ripassature successive¹¹.

⁷ La sequenza stratigrafica non consente di stabilire se l'ultimo riquadro eseguito sia quello in alto a sinistra, che si sovrappone al pannello che gli è contiguo sulla destra, o l'affresco oggetto del presente studio, che pure si sovrappone, su un altro lato, alla medesima pittura; a giudicare dallo stile, comunque, il primo sembra essere un po' più tardo del secondo.

⁸ Similmente aveva agito il frescante dei *Santi Bartolomeo e Dionigi* nei confronti della serie di sante che lo precedevano, obliterando parte dell'ultima figura.

⁹ Lungo tutta la cornice corre sulla mezzera una linea incisa, che serviva probabilmente ad allineare il motivo a intarsio, costituito centralmente da una serie di rombi con le estremità un po' ingrossate che li assimilano a quadrilobi e, sopra e sotto, tra i bracci, da sequenze di semicerchi.

¹⁰ A è di tipo gotico, con traversa ascendente o orizzontale; D capitale; E sempre lunata e chiusa; G a ricciolo; H minuscola; L con ampio uncino; M di modello gotico con asta centrale; N minuscola; S chiusa; T con ampi becchi; U di modello capitale.

¹¹ Ringrazio Giuseppina Rossignoli per avermi gentilmente fornito le foto anteriori all'ultimo restauro e quelle successive alla pulitura; grazie a esse e a un utilissimo disegno, pure approntato

A sinistra si riconosce, in base a quanto dichiara l'iscrizione, posta a cavallo dell'aureola, la figura di san Simeone – [*S(anctus)?*] *Si//meon* –, che, rivolto verso destra, dialoga con san Taddeo – la cui didascalia, analogamente disposta, è [*S(anctus)*] *Ta//deu(s)* – (figg. 3-5). Il primo, rappresentato anziano, con la barba e i capelli grigi, va riconosciuto probabilmente come l'apostolo Simone, poiché è in coppia con Taddeo, viceversa raffigurato quale giovane sbarbato; entrambi sorreggono un libro, attributo tipico degli apostoli. Ai piedi di Taddeo, sono presenti due fedeli inginocchiati, di proporzioni minori, con le mani giunte in direzione di san Simone. Vi è poi un giovane santo senza barba rivolto verso destra: è un altro apostolo, che s'identifica come san Tommaso sia grazie all'iscrizione *S(anctus) Tomas*, posta a sinistra dell'aureola e al di sopra della precedente (fig. 5), sia per il gesto di mettere l'indice della sinistra sulla piaga di una mano di Cristo discendente dall'alto e dotata di nimbo, apparentemente reso più tardi crucifero mediante incisioni; una tale iconografia, che varia quella della *Manus Dei*, non mi risulta avere altre attestazioni nel territorio veronese (fig. 8)¹². I primi tre santi sono, dunque, tre apostoli, che, perlomeno a quanto si conosce, non ebbero un culto privilegiato nella zona.

Segue, rivolto a sinistra, in una ripresa di tre quarti più accentuata verso il profilo rispetto agli altri personaggi, un santo dal naso leggermente appuntito, con lunghi capelli e con una lunga barba incolta, vestito con un abito marrone, che, nell'atto di guardare e indicare la *Manus Dei*, regge, appoggiato alla spalla sinistra, un pastorale, la cui asta presentava almeno tre nodi. La relativa iscrizione, quasi illeggibile, è dipinta alla sua sinistra, tra il gomito e il fianco: *S(anc-tus) +a/c[- 1 -]/+us*¹³ (fig. 7). Gli autori del restauro l'hanno identificato con san Giacomo Maggiore: l'interpretazione ha il vantaggio di individuare nelle prime figure rappresentate due coppie di apostoli, ma bisognerebbe ammettere che il riccio del bastone sia stato completato in seguito e, inoltre, il testo didascalico non è pienamente compatibile con questa soluzione, in particolare in corrispondenza dell'iniziale del nome. Altre proposte che si potrebbero avanzare su base

dalle restauratrici, che dà ragione delle lacune presenti sulla superficie e, conseguentemente, delle parti integrate, ho potuto operare una valutazione puntuale dei testi.

¹² L'uso della *manus Dei* con funzione che si potrebbe definire narrativa, nel Veronese si riscontra anche in un affresco trecentesco nell'antica chiesa di San Michele a San Michele extra, ove essa, priva di nimbo, sorregge la bilancia del santo titolare: PICCOLI, *Altichiero*, pp. 126-127, 192 n. 23.1 e fig. 113 (ottavo-nono decennio del XIV secolo).

¹³ La prima *crux* corrisponde a una lettera simile a una N o, meno probabilmente, una M; la seconda a una lettera costituita da un'asta e un ulteriore elemento sulla destra, di cui si apprezza l'estremità terminale, aperta e di andamento verticale, conclusa poco sopra il rigo inferiore. Non si può escludere in modo assoluto che il testo comprendesse un'ulteriore linea di scrittura soprastante, dove un lacerto d'intonaco sembra presentare tracce curve di bianco di calce.

iconografica, come sant'Antonio abate, di rappresentazione assai frequente, o Benedetto¹⁴ oppure altri santi, dal culto attestato localmente, come sant'Egidio, cui è dedicata una chiesa a Tregnago¹⁵, o Bernardo¹⁶, non paiono conciliabili con quanto resta dell'epigrafe. D'altro canto, quelle che sembrano le letture più plausibili offrono soluzioni ancor più difficili: *Na/ça/rus* non pare fosse particolarmente venerato nell'area e non è adatto sotto il profilo iconografico; *Ma/car[i?]/us*, eventualmente da riconoscere nell'egiziano, è ancor più raro, ma risulterebbe significativamente assonante, come meglio si vedrà a breve, col soprannome del pittore.

L'ultimo santo, in posa frontale, si riconosce agevolmente in Dionigi di Parigi, il titolare della chiesa, come indicano l'iscrizione, in alto, che recita [*S(ancus) D]i[o]nixiu(s)* (fig. 6), e il suo aspetto; indossa, infatti, abiti vescovili e tiene tra le mani la propria testa dagli occhi aperti, aureolata e con mitria, esibendo il sanguigno collo decapitato.

I cinque personaggi sono rappresentanti in modo molto caratterizzato e vario, con una gestualità che, a esclusione di Dionigi, li mette in relazione l'uno con l'altro: Simone con Taddeo, Tommaso con il santo alla sua sinistra. Il pittore ha individuato tipi diversi (il giovane e l'anziano, il barbato e lo sbarbato), alternando i pochi colori della sua tavolozza (l'ocra gialla e il rosso bruno, che sono predominanti, il bianco e un rosa particolarmente acceso, nonché l'azzurro) per distinguerne tuniche e mantelli, questi ultimi ulteriormente arricchiti da una decorazione a grandi fiori simili a margherite nel primo e nel terzo santo, mentre sul manto del secondo e sul camice e la casula dell'ultimo si dispiega un ornato fogliato. Peculiare è il modo di rappresentare i visi, con grandi occhi segnati da occhiaie e da ombre rivolte verso il naso, sopracciglia evidenziate nel primo tratto e inclinate verso l'alto, nasi lievemente all'insù e discosti dalle piccole bocche carnose, zigomi ben illuminati; sull'incarnato roseo i lineamenti sono definiti da una linea bruna e commentati da lumeggiature sulla cresta del naso e sulle parti sporgenti delle labbra. I capelli, biondi o grigi, nascondono le orecchie e sono rifiniti da pennellate chiare date a punta che staccano contro le aureole, connotate da una razzatura incisa solo verso le estremità della circonferenza, anch'essa definita da un solco in quanto disegnata con l'aiuto di una corda.

¹⁴ BeWeb, *Chiesa di San Dionisio. Notizie storiche* <<https://www.beweb.chiesacattolica.it/edificidiculto/edificio/17524/>>.

¹⁵ Già esistente nel 1304: PASA, *Una regione*, p. 269.

¹⁶ Al santo è dedicata una chiesa a Campiano, che però non è certo già esistesse nel Trecento: BONOMO-NOLI, *Le origini*, pp. 59-62.

Le figure si stagliano contro un fondo diviso in due fasce – ocra gialla per alludere alla terra, azzurro per il cielo –, separate da una linea bianca¹⁷; si tratta di una scelta di gusto tradizionale, che trova immediato riscontro nel contiguo riquadro con i *Santi Bartolomeo e Dionigi* (quest'ultimo nell'anomala iconografia di un San Giorgio a cavallo¹⁸), eseguito qualche decennio prima¹⁹, e, anche se con diverse proporzioni, nel pannello che ancora precede sulla sinistra, con le *Sante Lucia, Caterina d'Alessandria e Margherita*, dell'inizio del Trecento.

Come si è già rilevato, sulla fascia marrone che chiude in alto il riquadro corre su di un'unica riga un'iscrizione²⁰, che partiva a ridosso dell'estremità sinistra, dove purtroppo si registra una lacuna dell'intonaco; si estende attualmente per 174 cm, terminando circa un quinto prima del margine destro. Le parole sono quasi costantemente seguite da un distinguente a forma di punto rotondo posto a metà della linea di scrittura²¹; due segni paralleli verticali, che si sviluppano da un'estremità all'altra della cornice, concludono il testo. Il latino presenta alcune semplificazioni fonetiche per influsso della lingua d'uso (figg. 9-14)²²:

17 Il cielo è preparato con un fondo rosato.

18 Solo l'iscrizione didascalica permette di identificarlo come Dionigi, che peraltro non risulta un santo militare.

19 In questo pannello, su fondo verde, sono presenti anche i rettangoli blu definiti da una linea bianca dietro le spalle e le teste dei santi, di retaggio romanico.

20 La cornice è alta circa 5 cm, le lettere 3,5 cm.

21 Il distinguente non era presente, o non lo è più, dopo *ditus*, e manca, naturalmente, dopo il *pro*, la *et* e il *de*; nella datazione divide anche le migliaia dalle centinaia e probabilmente queste ultime dalle decine, tenute insieme alle unità. Esso è posto anche al termine di ciascuna delle altre iscrizioni esaminate.

22 L'inizio della traversa della prima A nel soprannome del pittore si leggeva prima dell'ultimo restauro. Il segno abbreviativo per *d(e)*, diagonale ascendente, si intravede appena. La prima *crux* corrisponde a un segno che va letto o come M o come nesso AN (ma la traversa della A non è leggibile). La seconda rappresenta l'asta di una lettera (presumibilmente una I), contigua a un elemento, sviluppantesi in basso a destra, di andamento suborizzontale, che potrebbe appartenere alla lettera indicata in lacuna. La *et* è resa con la nota tironiana. Le S finali, così come nelle iscrizioni indicanti i nomi dei santi, sono espresse con lo stesso segno abbreviativo utilizzato per *-us*. Per la parola *anima* il *titulus* è a omega. *Trecentesimo* è reso con tre I sovrastate da una piccola O; quest'ultima, prima del restauro, si leggeva, meglio di oggi, anche sopra il segno del millesimo. Nel nome del pittore AD e AR figurano in nesso. Nella relazione di restauro il testo è trascritto con le seguenti varianti: la prima lettera, lacunosa, non è indicata; il nome del pittore appare come *Madh(er)rivu(us)*, ma, al di là della probabile duplicazione della U finale dovuta a una svista dell'editore, la seconda A è di indubbia lettura e il segno abbreviativo su H (riguardo al quale già si manifestavano perplessità) non sussiste; la I di *matris* è da integrare; non è letta la seconda *crux* di *DI++/- 1-JE*, che è inserita in lacuna; il nome della località suona *Ma<(r)>gemigo*, ma è chiaro che la terza lettera è la solita S chiusa, e che non c'è bisogno di integrazioni. Varia infatti è la resa del nome nei documenti medievali; per alcune soluzioni si vedano BRUGNOLI, *Una storia locale*, p. 231; MILLI, *Tregnago*, p. 164.

[† T?]omeu(s) dit(us) Madharius(s) pinsit p(ro) a(n)i(m)a patris ((et)) matr[i]s
DI+ +[- 1-]E d(e) Masemigo m(illesim)o ((trecentesim))o LVII.

Tomeo detto Madharius dipinse per l'anima del padre e della madre ... di Marce-
migo (nell'anno) 1357.

L'integrazione iniziale del nome del pittore dipende dallo spazio ricostruibile: completando idealmente la cornice, si ottiene il posto per circa due lettere. Sembra preferibile *Tomeus* (o *Thomeus*, senza il *signum crucis* iniziale), una variante di Tommaso, rispetto a *Romeus*, in quanto più diffuso e poiché trova riscontro nel santo raffigurato al centro del riquadro. I restauratori hanno invece suggerito di leggere *[Bartolo]meus*, soluzione che non si può categoricamente escludere, ma che presenta gli svantaggi dell'eccessiva lunghezza e di non avere riflessi nella rappresentazione²³. La lettura del soprannome è complicata dalla parziale lacuna della seconda e terza lettera; la possibile variante *Macharius*, che restituirebbe un nome canonico, pare poco plausibile, perché la C verrebbe a essere quadra a sinistra, e per di più curva per la restante parte. Non si può, comunque, escludere una svista o la scelta di un nesso poco opportuno da parte dello scrivente.

Resta infine enigmatica la parola che segue a *matris*. Nella relazione di restauro si ipotizzava che il termine, letto come *dim[...]e*, potesse essere connesso col verbo *dimittere* nel significato di 'raccomandare l'anima', ma la difficoltà sintattica pare insormontabile. Allo stato attuale risulta difficile proporre una soluzione convincente²⁴.

Sulla cornice inferiore corre un'ultima scritta²⁵, in corrispondenza dei personaggi inginocchiati (fig. 15)²⁶:

²³ Se si accettasse questa soluzione, si potrebbero evocare alcuni pittori, documentati a Verona, per i quali l'identificazione col nostro, seppur non ricusabile in assoluto, sembra comunque assai incerta se non improbabile. Si tratta di un Bartolomeo che vende per il convento di Santa Maria della Scala 3 minali di frumento nel 1347 e di un omonimo, figlio di Guglielmo, che risiede a San Vitale e compare in un registro di Santa Maria in Organo a una data piuttosto avanzata, ossia il 1395 (ASVr, Santa Maria della Scala, reg. 2, *Introitus*, c. 7r; ASVr, Santa Maria in Organo, reg. 18, *Liber impreviaturarum*, c. 25r; PICCOLI, *Altichiero*, pp. 161, 162); nel secondo caso, la coincidenza del patronimico potrebbe essere spiegata col fatto che entrambi i nomi erano molto diffusi.

²⁴ *Di ani[m]e* non sarebbe la forma corretta per indicare l'adozione, che è *de anima*. Sembra inoltre poco plausibile che si trattasse del nome indicante il committente, per il grande risalto che verrebbe conferito al pittore, in modo anomalo e inusuale.

²⁵ È estesa per 37 cm e ha lettere alte circa 4,5 cm.

²⁶ Della prima U si leggono solo tracce estremamente sbiadite; anomala nella resa, rispetto alle altre occorrenze nelle didascalie, appare la desinenza *-us*. Nella relazione di restauro, per cui si rimanda alla nota 11, il testo era trascritto *[..]M[.]TTOMA*.

[G]u[ll]ielmu(s) ((et)) Antonia

I nomi sono elencati nell'ordine di importanza – con l'individuo di sesso maschile menzionato per primo, come nell'iscrizione superiore –, che è inverso rispetto a quello della rappresentazione, in quanto a sinistra si scorge il profilo della donna; anche nella raffigurazione, comunque, l'uomo ha più risalto, essendo posto davanti alla moglie. Si tratta, con ogni probabilità, dei genitori del pittore. Egli, raccomandandone l'anima, desiderò dunque presentarli abbigliati con vesti semplici, inginocchiati e rivolti in direzione dell'altare, in quella parte della chiesa che tante volte li aveva visti fisicamente presenti finché erano in vita, e dove continuavano, in questa forma, a esserlo anche una volta morti. Li accompagnavano, intercedendo per loro, i santi Simone e Giuda, venerati il 28 ottobre, forse connessi al giorno della loro morte o ai quali erano devoti per ragioni che oggi non è possibile ricostruire. Ai due santi, almeno dal XII secolo, era dedicata a Verona una chiesa, che sorgeva presso San Giovanni in Foro²⁷; il loro culto fu rivitalizzato dall'invenzione delle reliquie all'interno di un sarcofago posto nella cripta di San Giovanni in Valle, ma solo nel 1395: troppo tardi, dunque, perché l'intervento possa essere riflesso nella pittura²⁸. I nomi di battesimo dei genitori non trovano, peraltro, riscontro in quelli di nessuno dei santi rappresentati.

Il pittore

È interessante rilevare che nel 1331 è documentato a Verona, nelle case della chiesa di San Salvar Vecchio, in qualità di teste a un atto riguardante beni posti a Marcellise, un pittore, *magister* Tommaso del fu Rizzardo, soprannominato Macario, da Santa Maria in Organo²⁹. L'analogia del nome, del soprannome e della professione è tanto forte da indurre a escludere la possibilità che si tratti di una casualità³⁰. Non è purtroppo possibile definire i rapporti intercorsi tra i due personaggi, ma si deve almeno ventilare l'ipotesi di una loro parentela (con

²⁷ LENOTTI, *Chiese*, pp. 35-36. Una chiesa intitolata ai santi è documentata nel XII secolo a Malcesine: BORSATTI, *Malcesine*, p. 338.

²⁸ TOMMASI, *Le arche dei santi*, pp. 288-289.

²⁹ ASVr, Scalzi, Pergamene, 123 e 124, 26 febbraio 1331; FAINELLI, *Il maestro Poia*, p. 6 (da cui BREZZONI, *Intorno alle origini*, p. 229; VALENZANO, *Verona*, p. 576). Ringrazio Gianmaria Varanini per il confronto su questo documento.

³⁰ La differenza del patronimico è, infatti, insormontabile per proporre un'identificazione tra i due, a meno di non voler pensare a un'adozione.

il più antico come nonno o zio del minore), che aprirebbe uno squarcio su una bottega pittorica di tipo familiare, durata almeno due o tre generazioni. L'elemento che desta maggiori perplessità in questa ricostruzione è probabilmente il fatto che Guglielmo, padre di Tomeo, avrebbe dovuto spostarsi dalla città nel comune rurale in un periodo piuttosto precoce, tanto da essere definito nell'iscrizione, con la moglie, "di Marcemigo".

Vario, e più o meno diretto, è il modo con cui i pittori attivi nel territorio si relazionano con il centro cittadino, offrendo opere di differente qualità, che risentono in parte della propria cultura e in parte delle possibilità economiche e degli interessi dei committenti³¹. In un ambiente periferico come quello di Marcemigo, Tomeo si presenta come autore dal lessico semplificato ma di discreta qualità, che, tuttavia, rimane ancora legato ai modelli di seguito giottesco dei primi decenni del Trecento.

In base a quanto lascia scorgere la sua opera, egli si inserisce in questa linea della tradizione veronese, come rivelano l'uso del chiaroscuro nei visi, la resa spaziale più libera espressa nel volto di tre quarti tendente al profilo di uno dei santi, soluzione già ravvisabile nel Maestro del Redentore (ad esempio, nella tavola dello *Sposalizio mistico di santa Caterina*)³², la cornice che rappresenta un intarsio marmoreo, seppur in forme semplificate, e il modo di rendere le aureole, con raggi incisi. Il pittore non disegna il nimbo realmente in scorcio, ma, quando il soggetto si presenta quasi di profilo, adotta l'espedito di spostarlo verso le spalle, facendolo coprire interamente dal viso del personaggio, a partire dall'occhio, con un effetto illusionistico.

Gli ornati delle vesti, pur replicati senza interesse per la verosimiglianza dell'andamento delle pieghe, esprimono comunque un abbandono degli schemi geometrici più tradizionali (orbicoli, rombi, fasce e loro varianti), dispiegati in modo completamente appiattito, come si vedono, nel primo quarto del Trecento, nell'opera del maestro Cicogna³³ o dell'anonimo pittore del riquadro che sta alla sinistra di quello in oggetto, ma che sono proposti ancora negli anni Cinquanta e Sessanta, per esempio negli affreschi firmati da Giorgio da Riva a San Pietro in Vincoli di Campo di Brenzone nel 1358³⁴. Il mancato senso di tridimensionalità dei panneggi è da imputare solo in parte allo stato conservativo:

³¹ Sulle dinamiche intercorrenti tra centro e periferia nella pittura del secondo Trecento veronese si veda PICCOLI, *Tra centro e periferia*; PICCOLI, *Altichiero*, pp. 125-138.

³² DE MARCHI, *Maestro del Redentore*.

³³ Si veda a nota 6.

³⁴ PIETROPOLI, *Prabi*, pp. 330-332; PICCOLI, *Altichiero*, pp. 132-133; SALA, *Gli affreschi del maestro Giorgio da Riva*.

più in generale, si può interpretare come una ricezione solo parziale delle novità giottesche che interessa anche altri pittori di cultura provinciale.

In modo simile al Secondo Maestro di San Zeno, che ancora negli anni Cinquanta del secolo dominava la produzione cittadina, le figure dei santi, dalle fisionomie poco caratterizzate e poco espressive, hanno accantonato la rigida frontalità (peraltro ampiamente presente nella produzione coeva, come mostra soprattutto la prima attività del già citato Giorgio da Riva) e si rivolgono l'una verso l'altra, gesticolando eppure rimanendo sostanzialmente isolate³⁵.

Per il resto il pittore di Marcemigo non mostra una derivazione diretta dalla bottega del Secondo Maestro. I suoi personaggi più massicci e i visi più larghi risentono ancora della produzione di primo Trecento e trovano riscontri in opere coeve di ambito provinciale. Così, il disinteresse per i fondali architettonici accomuna la prima ricezione del giottismo e ha una lunga durata nei riquadri devozionali, ma la resa del fondo bicromo, con linea bianca a delimitare lo stacco, appare – come si è visto – estremamente conservativa, per quanto condivisa da altre botteghe del tempo.

*Il San Cristoforo di San Dionigi a Marcemigo*³⁶

Nella stessa chiesa di San Dionigi, Tomeo è responsabile anche di un'altra pittura, che insiste sulla stessa porzione muraria degli affreschi citati, ma all'esterno, a ridosso dell'antico accesso laterale; sul fianco, cioè, meglio visibile a chi transitava in basso, sulla via principale della località e su quella che conduceva alla presumibile sede amministrativa di San Giorgio in Braida.

L'opera è quasi del tutto scomparsa, ma ancora interpretabile: entro una cornice costituita da una fascia interna bianca con motivo a incrostazione di marmo ocra rossa e una fascia esterna del medesimo colore si staglia su fondo azzurro un gigantesco *San Cristoforo*, che rivolge lo sguardo al Bambino, sistemato sulla sua spalla destra. Egli è vestito con un manto rosso bordato di vaio; il piccolo indossa una veste ocra rossa e uno svolazzante mantello ocra gialla. Minime tracce del pigmento di preparazione e l'impronta in negativo su quanto resta dello sfondo rivelano che dietro al capo del santo trovavano posto le grandi

³⁵ PICCOLI, *Altichiero*, pp. 3-11. Sulle prime fasi dell'evoluzione del giottismo veronese si veda DE MARCHI, *Il momento sperimentale*.

³⁶ Questo affresco è stato restaurato negli anni Novanta del secolo scorso dalla ditta Fratelli Perini; la lastra marmorea che lo protegge in alto è stata sostituita in occasione dell'ultimo intervento di restauro (*Verona-Tregnago, loc. Marcenigo*).

foglie nate dal suo bastone, come segno miracoloso comprovante l'identità del piccolo con Cristo³⁷.

Il Bambino si sovrappone alla cornice con il nimbo, secondo un motivo dalla lunga tradizione³⁸, appena accennato nelle figure di Tommaso e Simone del riquadro votivo interno alla chiesa. Le aureole sono segnate da una fettuccia piana lungo il bordo, all'interno della quale parte una breve razzatura, e sono delimitate da linee incise all'esterno e nel contatto con i capelli, che indicano l'originaria finitura in lamina metallica³⁹ (fig. 16).

I caratteri dei visi che ancora si colgono (il profilo, l'andamento dei biondi capelli, il disegno dei nasi, la linea delle sopracciglia e gli zigomi rilevati), la tavolozza, il modo di realizzare le aureole, con l'espedito già visto per lo scorcio, il gioco di sguardi tra i due personaggi, la cornice a intarsio marmoreo, sono assolutamente sovrapponibili a quelli della pittura interna, tanto da permettere di assegnarla con sicurezza allo stesso pittore e a un arco temporale prossimo (figg. 17-18).

Conclusioni

Nonostante le ricerche effettuate per verificare se il pittore avesse esercitato altrove la sua attività, non è stato possibile, allo stato attuale, individuare altre opere certamente a lui riferibili.

Si può però almeno ipotizzare che abbia avuto un seguito in ambito locale (se non si tratta addirittura della sua tarda attività), a mio avviso rappresentato da uno degli affreschi conservatisi nella vicina canonica di Santa Maria di Tregnago, già pieve della Calavena⁴⁰, recentemente resi fruibili da un intervento di restauro (2010-2014), opera della medesima direzione e degli stessi specialisti

³⁷ Per la diffusione del culto, l'iconografia e la funzione di protettore dalla mala morte, invocato particolarmente dai viaggiatori e dai pellegrini, si veda PARAVENTI, *San Cristoforo*, pp. 111-114.

³⁸ Si veda, per fare un esempio, il primo pannello dipinto in basso a sinistra della chiesa di Marzemigo.

³⁹ Per proporre un confronto vicino, un nimbo dall'aspetto simile è realizzato negli anni Ottanta del secolo dal Mestro di Tregnago nella pieve di Santa Maria a Tregnago. Sul pittore si veda PICCOLI, *Altichiero*, pp. 129-130, 204 n. 56.

⁴⁰ La parrocchiale di Santa Maria dista poco più di un chilometro dalla chiesa di San Dionigi, che doveva esserle originariamente soggetta (diversamente MILLI, *Tregnago*, p. 165); circa la sua identificazione con la pieve della Calavena si veda CIPOLLA, *Le popolazioni dei XIII comuni*, pp. 14-15; CIPOLLA, *Di alcune opinioni*, pp. 32-34.

operanti a Marcemigo⁴¹. All'interno del vasto complesso, si è individuato lo spazio di una cappella, sulla cui porzione orientale del fianco meridionale sussiste una pittura divisa in due parti. Quella superiore ha la forma di un timpano definito da una cornice a finto intarsio marmoreo, al cui interno, su fondo oca rossa, è rappresentato, entro un clipeo accostato da due rosoni illusionisticamente convessi, un Cristo benedicente, che tiene con la sinistra il libro aperto, con iscrizione in maiuscola gotica *Pax/ vo//bis*⁴² (Giovanni 20.19, 20.21); della parte sottostante, al di sotto di una fascia di cornici lineari, resta un fondo blu su cui si intravede, al centro, la cuspide di un trono, forse quello di una *Madonna col Bambino* (figg. 21, 22).

Rispetto alla produzione di Tomeo, risulta del tutto sovrapponibile la cornice a finto intarsio marmoreo, che non è di frequente rappresentazione⁴³. Affini sono il tipo di viso, coi capelli biondi piegati a boccolo e le sopracciglia all'insù e, più genericamente, la linea della bocca o il disegno delle mani; la barba di Cristo, quasi del tutto scomparsa, può essere accostata a quella di san Dionigi. Risultano confrontabili anche il panneggio appiattito, lo scollo, il profilo del mantello bordato di chiaro, la ricaduta delle maniche e la tavolozza, sebbene apparentemente un po' più povera. Diversa è invece l'aureola, qui non razzata ma crucifera, con un giglio bianco fogliato all'interno dei bracci, e soprattutto non assimilabile è il modo di rappresentare le occhiaie rozzamente segnate e la piega palpebrale, evidente per tutta la sua lunghezza; quanto alla modellazione del volto, è difficile esprimere un giudizio, giacché è oggi segnata dall'impoverimento del tessuto pittorico e dalla perdita delle finiture conclusive. La presenza dei rosoni traforati, introdotti a Verona da Altichiero⁴⁴, costituisce l'indizio più

⁴¹ Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, fasc. Tregnago, VR87; un accenno in MILLI, *Tregnago*, pp. 138-141. In questa occasione, sono emerse anche estese parti strutturali dell'antica canonica, le più antiche delle quali riferibili al XII secolo sulla base della valutazione del parato murario.

⁴² Una lacuna dell'intonaco interessa la parte centrale superiore del libro, coinvolgendo la prima linea iscritta di entrambe le pagine.

⁴³ Affine, sebbene non identico, è il motivo ornamentale rappresentato dal Maestro della Reggia Scaligera a Castelvecchio: PICCOLI, *Altichiero*, pp. 101-103; una cornice simile, ma con un profilo gradonato degli intarsi, è, per esempio, nel riquadro con la *Madonna dell'umiltà, sant'Antonio Abate e santo vescovo* nell'abside della chiesa di Sant'Andrea a Sommacampagna: PICCOLI, *Altichiero*, p. 198 n. 38.3.

⁴⁴ PICCOLI, *Altichiero*, pp. 59-60. I paralleli più prossimi, anche per la resa illusionistica della concavità, sono in un lacerto pittorico della chiesa di Santa Maria della Bassanella a Soave, che è stato datato tra gli anni Settanta e Ottanta del Trecento (PICCOLI, *Altichiero*, pp. 129, 131, 204 scheda 55.1), con due santi rappresentati sotto le arcate di un loggiato, decorato col motivo in questione, e nella pittura della controfacciata della chiesa di San Leonardo a San Mauro di Saline,

forte per una datazione della pittura almeno all'ottavo decennio del Trecento; l'opera tregnaghese e quelle di Marcemigo risulterebbero quindi distanti di un abbondante ventennio.

Tomeo detto *Madharius* – o *Macharius* – può ora dunque affacciarsi con una propria fisionomia all'interno della pittura veronese dei decenni centrali del Trecento, arricchendo il panorama provinciale di cui è un'interessante espressione; la data 1357 nel pannello votivo di Marcemigo ha il pregio di fornire un punto di riferimento preciso in un secolo in cui non sono molti gli appigli cronologici certi, soprattutto per quei decenni che precedono le novità introdotte da Turone.

riferibile al 1388 circa, dov'è utilizzato come elemento decorativo della cornice superiore (PICCOLI, *Altichiero*, pp. 132 fig. 120, 133, 204 scheda 54.2).

Bibliografia

- BIANCOLINI G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-1771 [rist. an. Bologna, s.d.]
- B. BONOMO – D. NOLI, *Le origini della chiesa di San Bernardo abate*, in *La Madonna di Campiano. Il sorriso lieve dell'anima*, a cura di P. Mirandola, Verona 2023, pp. 56-63
- BORSATTI G., *Malcesine. Storia, illustrazioni, documenti*, Verona 1929
- BRENZONI R., *Intorno alle origini della pittura veronese*, «Archivio Veneto-Tridentino», VIII (1925), pp. 205-229
- BRUGNOLI A., *Una storia locale: l'organizzazione del territorio veronese nel Medioevo. Trasformazioni della realtà e schemi notarili (IX-metà XI secolo)*, Verona 2010
- CIPOLLA C., *Di alcune recentissime opinioni intorno alla storia dei XIII comuni veronesi*, Venezia 1887
- CIPOLLA C., *Le popolazioni dei XIII comuni veronesi. Ricerche storiche sull'appoggio di nuovi documenti*, Venezia 1882 [rist. an. Verona 1978]
- DIONISI G.G., *Codex diplomaticus veronensis, seu vetera quae in Veronensis ecclesiae capitulo vel ubique per vetera habentur anecdota eaque selectiora diplomata ac monimenta per centurias distributa...*, in ASVr, Dionisi-Piomarta, 1542-1543
- FAINELLI V., *Il maestro Poja e gli altri pittori pregiotteschi di Verona*, «Rivista Tridentina», I (1910), pp. 3-8
- GENTILINI G. – ZAMBONI I., *Considerazioni preliminari per lo studio delle apparecchiature lapidee in contesti castellani trentini di epoca romanica*, in *Tecniche murarie e cantieri del romano nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno, Trento 25-26 ottobre 2012, a cura di G.P. Brogiolo, G. Gentilini, Firenze 2012 [«Archeologia dell'Architettura», XVII], pp. 32-54
- LENOTTI T., *Chiese e conventi scomparsi (a destra dell'Adige)*, Verona 1955
- MARASTONI C., *Osservazioni su alcune tipologie di apparecchi murari a Verona*, in *L'arte di costruire a Verona. Studi e ricerche su materiali e tecniche dell'edilizia storica*, a cura di G. Castiglioni, Verona 2012, pp. 87-100
- MILLI P., *Tregnago. Racconti di storia*, Tregnago 2021
- PARAVENTI M., *San Cristoforo, protettore dei viandanti e dei viaggiatori: l'iconografia in Europa, in Italia e nelle Marche con particolare riferimento al sec. XVI*, in *Homo viator. Nella fede, nella cultura, nella storia*, a cura di B. Cleri, atti del Convegno, Tolentino 18-19 ottobre 1996, Urbino 1997, pp. 111-123
- PASA M., *Una regione ed un centro della terraferma veneta: Tregnago e la Calavena (1200-1700)*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXXII (1995-1996), pp. 255-283
- PICCOLI F., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona 2010
- PIETRIBIASI L.O., *Pittore veronese del 1326*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, I, *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marino, G. Peretti, F. Rossi, Milano 2010, pp. 44-45
- PIETROPOLI F., *Prabi (Arco), chiesa di S. Apollinare*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, Trento 2003, pp. 328-347
- SALA G., *Gli affreschi della chiesa di San Micheletto di Bure*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXII (2005-2006), pp. 197-212
- SALA G., *Gli affreschi del maestro Giorgio da Riva presso l'oratorio di San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone*, «El Gremal», 2013, pp. 14-21
- SALA G., *San Giovanni Battista di Torri del Benaco. Da chiesa ad auditorium*, Verona 2006
- SIMEONI L., *Maestro Cigogna*, «Madonna Verona», I (1907), p. 11-17
- SIMEONI L., *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909
- VALENZANO G., *Verona*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, *Stucco-Zwettl*, Roma 2000, pp. 561-578

TOMMASI M., *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012
Verona-Tregnago, loc. Marcenigo. Chiesa di San Dionigi. Relazione finale dell'intervento di restauro conservativo degli affreschi interni sec. XIV e relativo intonaco neutro sec. XVI del brano decorato sec. XIX e degli intonaci neutri esterni. D.L. Arch. Guido Pigozzi, a cura della ditta di restauro Giuseppina Rossignoli (con le dipendenti Serena Castellani e Alessandra Tria) <<https://www.anticoborgomarcemigo.it/wp-content/uploads/2017/07/Marcemigo-e-la-Chiesa-di-S.-Dionigi.pdf>> (consultato il 22.7.2024)



1. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pitture trecentesche sul fianco meridionale: rilievo delle diverse stesure di intonaco e delle loro sovrapposizioni (indicate da una freccia).
2. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Tomaso detto *Madharius*.



3-8. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Bartolomeo detto *Madharius*, dettagli dei nomi di Simeone (parte a sinistra della testa del santo); di Simeone (parte a destra della testa del santo) e Taddeo (parte a sinistra della testa del santo); di Taddeo (parte a destra della testa del santo) e Tommaso; di san Dionigi; del santo non più leggibile; dettaglio dell'*Incredulità di Tommaso*.



9-15. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Tomeo detto *Madharius*, dettagli dell'iscrizione commemorativa.



16. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Tomeo detto *Madharius*, dettaglio dei devoti (i genitori del pittore), con i loro nomi.



17. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, esterno, *San Cristoforo*.



18. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, esterno, *San Cristoforo*, dettaglio.

19. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Tomeo detto *Madharius*, dettaglio del volto di Taddeo.



20. Tregnago, oratorio della canonica, interno, fianco meridionale, affreschi.

21. Tregnago, oratorio della canonica, interno, fianco meridionale, particolare del timpano.

La coltivazione del riso nel Veronese: un precoce tentativo nel 1506

CLAUDIO BISMARA

È ormai assodato come l'introduzione e la iniziale diffusione della coltivazione del riso nel veronese risalga agli anni Venti del XVI secolo, dapprima nell'area di Palù di Zevio e poi nella Bassa veronese, in quel di Gazzo e Roncanova. Ma un nuovo documento mostra come una proposta in tal senso venne avanzata al Consiglio cittadino di Verona già agli inizi del 1506 da tale Calosio, un brianzolo immigrato a Verona, il quale magnificò i benefici che potevano derivare dalla nuova coltura, come avveniva altrove, chiedendo in cambio dell'approvazione l'esclusiva per alcuni anni. La sua proposta, avanzata in anni di difficoltà negli approvvigionamenti annonari, suscitò evidentemente il vivo interesse da parte delle autorità locali, che approvarono l'idea in pochi giorni e a larga maggioranza. Non vi sono però al momento evidenze che la sua proposta abbia avuto un qualche seguito pratico immediato. Con ogni probabilità, i significativi investimenti per opere di canalizzazione idraulica necessarie alla risicoltura e, soprattutto, le vicende della guerra di Cambrai a Verona fra 1509 e 1517 ebbero un ruolo decisivo nel rallentare questo processo e nel frattempo il proponente venne a mancare. Si conferma, comunque, il ruolo chiave che ebbero gli immigrati lombardi trapiantati in riva all'Adige nell'introdurre nel Veronese la coltura del bianco cereale.

Rice cultivation in the Veronese area: an early attempt in 1506

It is now well established that the introduction and initial spread of rice cultivation in the Verona area dates back to the 1520s, first in the Palù di Zevio area and then in the lower Veronese area, in Gazzo and Roncanova. But a new document shows how a proposal in this sense was put forward to the Verona City Council already at the beginning of 1506 by a certain Calosio, a Brianza native who immigrated to Verona, who magnified the benefits that could derive from the new crop, as happened elsewhere, asking in exchange for approval an exclusivity for a few years. His proposal during years of difficulty in food supplies, evidently aroused keen interest from the local authorities, who approved the idea within a few days and by a large majority. However, there is no evidence that his proposal has had any immediate practical follow-up. In all likelihood, the significant investments in hydraulic canalization work necessary for rice cultivation and, above all, the events of the Cambrai war in Verona between 1509 and 1517 had a decisive role in slowing down this process. In the meantime, the proponent passed away. However, the role played by the Lombard immigrants in Verona in introducing the cultivation of the white cereals in this area is confirmed.



È un fatto ormai assodato che l'introduzione della coltivazione del riso nel veronese avvenne verso la metà degli anni Venti del Cinquecento nell'area di Palù di Zevio, nei terreni proprietà del lombardo Teodoro Trivulzio¹, al tempo capitano al servizio della Serenissima. Ed è noto anche come tale innovazione agraria venne favorita dalla presenza di alcuni *risari* lombardi, fra i quali merita ricordare Giovanni Antonio *de Rigo* detto *Bereta* da Villamaggiore in territorio milanese, i quali evidentemente importarono a Verona la loro esperienza, maturata nelle terre lombarde dove il riso era coltivato ormai da oltre mezzo secolo².

L'area di Palù, e precisamente la valle del Bussé, fu l'area dove anche i Maffei e i Miniscalchi, probabilmente per imitazione del Trivulzio, adibirono alcuni loro terreni a risaia già prima del 1526. E da qui la coltura del riso si diffuse poi rapidamente negli anni successivi (tra il 1528 e il 1529) nella bassa pianura veronese, vale a dire nelle proprietà della famiglia Giusti a Gazzo; e nella contigua area di Roncanova, dove il monastero cittadino di Santa Maria in Organo possedeva estesi terreni³.

Questa, a grandi linee, fu l'evoluzione geografica della diffusione della coltura del riso nel veronese nel secondo decennio del Cinquecento, quando la conoscenza delle tecniche agrarie per la coltivazione del bianco cereale a Verona era appena agli albori. Una recente scoperta documentaria, che è l'oggetto del presente lavoro, rivela tuttavia come una precoce opportunità in tal senso si presentò già nel 1506, quasi 20 anni prima dell'effettivo avvio di questa coltura in territorio scaligero.

Il riso nell'Italia padana e a Verona tra medioevo e Rinascimento

Si ritiene, senza però evidenze documentarie e senza accordo fra gli studiosi, che la coltivazione del riso sia stata introdotta in Italia dapprima in Sicilia dagli Arabi, come avvenne per il cotone, la canna da zucchero e altre piante; e che, in seguito, essa abbia fatto la sua comparsa in Toscana, attraverso gli scambi commerciali in epoca aragonese tra Spagna (dove il riso, ancora una volta, era stato

Abbreviazioni: ASVr = Archivio di Stato di Verona; AAC = Antico Archivio del Comune; UR I = Ufficio del Registro, Istrumenti.

¹ Sul personaggio si veda BRUNELLI, *Trivulzio, Teodoro*, pp. 34-37. Per il suo interesse in campo agrario nel veronese si veda CHIAPPA-GUZZO, *La famiglia di Teodoro Trivulzio a Verona*, pp. 7-11.

² Si vedano al proposito le informazioni in CHIAPPA, *Sull'origine e diffusione*, pp. 82-85, poi rielaborate in CHIAPPA, *La risicoltura veronese*, p. 17 e pp. 20-23.

³ *Ivi*, pp. 23-30.

introdotta dagli Arabi), Napoli e il porto di Pisa, dove il riso sarebbe arrivato nella prima metà del XVI secolo⁴.

Ma, prima che in Toscana, la coltivazione del riso era già attestata nell'Italia padana nel 1475 quando il duca di Milano, Gian Galeazzo Sforza, inviò a Ercole I d'Este, duca di Ferrara, 12 sacchi di riso da semente, a dimostrazione del fatto che nell'area lombarda il bianco cereale era coltivato ormai da tempo e stava per essere introdotto anche nelle campagne ferraresi⁵.

Per restare a Verona e al Veronese, è documentato come il riso, sebbene non coltivato *in loco*, fosse importato e presente sul mercato cittadino almeno fin dal primo Quattrocento come merce di spezieria. La prima attestazione conosciuta, infatti, è quella dell'inventario della spezieria all'insegna dell'Orso in contrada di Sant'Eufemia, steso nel settembre 1411 e che ne elenca 6 libbre (circa 2 kg) stimate 1,5 soldi veronesi per ogni libbra⁶. E analogamente, nella spezieria all'insegna di San Pietro, posta sulla piazza del mercato in contrada San Tomio, nel 1438 vennero inventariate ben 89 libbre di riso e 17 libbre di riso novello, per un totale di 106 libbre (circa 35 kg), stimate fra 1,35 e 1,5 soldi per ogni libbra⁷. E, d'altra parte, la letteratura medica medievale parla del riso essenzialmente per le sue proprietà curative, specie come astringente nei casi di dissenteria. Fra le opere mediche, il *Liber Serapionis aggregatus in medicinis simplicibus*, scritto fra XII e XIII secolo, tradotto in latino *ante* 1303 ed edito a stampa per la prima volta nel 1473 a Milano⁸, riferisce anche qualche indicazione su come cuocerlo e come somministrarlo: in un volgarizzamento toscano del 1497, per la cura dei flussi intestinali si raccomanda così di preparare una poltiglia vale a dire di cuocere «lo riso tanto che si disfacciano le granella e facciansi sì come acqua chisch, cioè come acqua d'orço, ovvero come farinata d'orço, e dalla in beveraggio»⁹.

Nel 1576, quando il riso era oramai largamente diffuso nell'Italia padana, il medico bresciano Bartolomeo Boldo si dilungava anche su come coltivarlo e scriveva che «il riso si semina d'aprile in quadri de' campi con gli argini intorno, et richiede l'acqua continua fin ch'è maturo». Riferiva poi che, a quel tempo –

4 MESSEDAGLIA, *Per la storia delle nostre piante*, pp. 1-15 e pp. 49-64; SERENI, *Storia del paesaggio*, pp. 100, 239; JONES, *Italy*, p. 370; PARAIN, *The evolution of agriculture*, p. 147. Vedi anche TAKINO, *Canalizzazione ed espansione*, pp. 389-404.

5 MOTTA, *Per la storia della coltura*, pp. 395-396.

6 Per l'inventario della spezieria all'Orso del 1411 vedi ASVr, UR I, reg. 32, c. 1777v, pubblicato in VIANA, *Un inventario di farmacia*, p. 183-209, in particolare a p. 198 per il riso.

7 Per l'inventario della spezieria al San Pietro del 1438, si veda ASVr, UR I, reg. 113, cc. 1027v-1044r, pubblicato in BISMARA, *I Turconi e la spezieria*, pp. 19-32, in particolare, per il riso, a p. 27.

8 *Liber Serapionis* (1473).

9 *Liber Serapionis* (ed. critica), p. 89.

con ogni probabilità facendo riferimento all'area lombarda – il riso era «cibo familiarissimo a tutti» e che «anticamente si faceva una sorbitione o sugolo». Per evitarne gli effetti negativi, suggeriva poi di metterlo «a mollio per hore otto in acqua (...) et vuole essere ben cotto»; e che «pur concio con qual si voglia latte, mangiato modestamente, induce buon habito et buon colore»¹⁰. In epoca medievale e rinascimentale, l'utilizzo alimentare prevalente del riso era il cosiddetto bianco mangiare, una sorta di pappa addensata, a base di farina di riso, cotta, nella variante più diffusa, in latte di mandorle e condita con carne di gallina – o di cappone, di pollo o di pesce –, zucchero e grasso animale¹¹.

Quanto ai primi protagonisti veronesi noti per essere attivi nell'importazione a Verona del bianco cereale, il primo esempio conosciuto è quello di Girolamo Stoppa, ricco mercante originario di Como, che nel 1511 saldò un cospicuo pagamento ai suoi soci d'affari lombardi per la fornitura di 733 sacchi e 200 some di riso da condurre a Mantova e a Verona¹².

Più tardi, nella seconda metà del Cinquecento e oltre, quando la risicoltura atesina aveva sviluppato ormai le sue potenzialità, sembra che il riso non rientrasse ancora nella dieta dei veronesi ma prendesse invece in prevalenza la via del mercato veneziano, dove si potevano spuntare prezzi più remunerativi che sul mercato locale¹³.

Un nuovo documento sull'introduzione della coltura del riso nel Veronese

Come è ormai assodato, i protagonisti dell'introduzione della coltivazione del riso nel veronese, furono alcuni risai lombardi immigrati a Verona. Fra questi, il già citato Giovanni Antonio di Enrico (o *de Rigo*)¹⁴ detto *Bereta*, milanese, nel gennaio 1528, dopo aver servito per vari anni l'illustre Teodoro Trivulzio – e in particolare avendogli insegnato il modo di seminare e coltivare il riso nel

¹⁰ BOLDO, *Libro della natura et virtù*, pp. 16-17.

¹¹ Per gli utilizzi del riso in cucina e per il bianco mangiare, vedi CARNEVALE SCHIANCA, *La cucina medievale*, alle voci 'Riso' e 'Bianco mangiare', pp. 557-562 e 70-75. Più in generale, si veda anche CAPATTI-MONTANARI, *La cucina italiana*, pp. 58-59.

¹² Per questo e per altri casi analoghi degli anni 1512 e 1513, vedi CHIAPPA, *Sull'origine e diffusione*, p. 102; CHIAPPA, *La risicoltura veronese*, p. 19. Per gli Stoppa a Verona si rimanda a DEMO, *Mercanti, archivi e palazzi*, pp. 61-78, in particolare per il commercio del riso dalla Lombardia a p. 64 e nota 34.

¹³ Si vedano in tal senso le considerazioni di LANARO, *Riso veronese*, pp. 74-76 e pp. 81-82.

¹⁴ Il patronimico 'di Enrico', a togliere ogni dubbio che il *de Rigo* non fosse invece *de Rizo*, è attestato nel primo esame sommario della supplica presentata da Giovanni Antonio in Consiglio, del 13 gennaio 1528 (ASVr, AAC, Atti del Consiglio, reg. 73, c. 97v).

Veronese – e avendo inteso il buon governo della città, chiese al Consiglio cittadino che fosse concessa a lui e alla sua famiglia la cittadinanza di Verona, mettendo a disposizione di quanti fossero interessati la sua esperienza in materia di risaie¹⁵.

Un caso in parte analogo, ma con significative differenze, fu quello che si verificò oltre 20 anni prima, tra la fine di gennaio e gli inizi di febbraio 1506, quando tale Calosio (o Caloso) *merzarius* oriundo di *Monte Briançiae* – identificabile con ogni probabilità con l'odierna Monte, frazione di La Valletta Brianza, in provincia di Lecco – ma abitante a Verona con la famiglia e col fratello Matteo pure *merzarius* in contrada San Benedetto, presentò istanza al Consiglio cittadino di Verona di poter introdurre e insegnare a chi fosse interessato la coltura del riso nel Veronese.

A differenza di Giovanni Antonio *de Rigo*, la proposta di Calosio non era volta all'ottenimento della cittadinanza, ma motivata solamente, come egli stesso afferma, dal desiderio portare un beneficio all'economia e all'approvvigionamento alimentare della città e del territorio, considerato che la coltura del riso era del tutto ignota a Verona¹⁶; e che in quel torno di tempo Verona era attraversata da una grave carestia, tanto che appena un anno prima, il 5 gennaio 1505, il Consiglio cittadino, considerata appunto la penuria di cereali, si era visto costretto a chiedere al Doge di Venezia di poter deliberare il divieto di esportarne fuori dalla città e dal distretto veronese¹⁷.

Forse prevedendo l'interesse che avrebbe suscitato e il sicuro successo della sua proposta, l'unica condizione che Calosio poneva come contropartita era quella di avere l'esclusiva della semina e coltivazione per 6 anni, sicché in tale periodo nessuno potesse seminare riso senza il suo consenso, con sanzione di 25 ducati a chiunque avesse contravvenuto a tale esclusiva oltre alla perdita del seminato, sanzione che si sarebbe dovuta dividere in tre parti uguali da attribuire rispettivamente, una parte ciascuno, ai Rettori veneziani presenti a Verona, ai Provveditori del Comune e a sé stesso.

A sostegno della sua richiesta, egli faceva anche notare i vantaggi del riso il quale, anche prima di venire pestato e battuto – vale a dire prima della pilatura – era un alimento molto adatto per cavalli e altro bestiame di grossa taglia ma anche per volatili di bassa corte: capponi, galline e simili; e che ingrassava più

¹⁵ ASVr, AAC, Atti del Consiglio, reg. 73, cc. 98v-99r, pubblicato in CHIAPPA, *La risicoltura veronese*, pp. 23-24.

¹⁶ E ciò a conferma delle conclusioni di Bruno Chiappa circa l'erronea affermazione che la coltivazione del riso fosse stata introdotta già nel tardo Quattrocento in quel di Roverchiara: CHIAPPA, *La risicoltura veronese*, p. 17-19.

¹⁷ ASVr, AAC, Atti del Consiglio, reg. 68, c. 4v.

che la spelta, un cereale di scarso valore utilizzato prevalentemente per l'alimentazione animale oppure, da sola o miscelata con frumento, per ottenere farina da panificazione per i ceti subalterni¹⁸. Concludeva, infine, affermando che, anche in caso di esito positivo della sua richiesta, il riso forestiero avrebbe potuto essere importato come era d'abitudine e come si faceva «de zorno in zorno».

La richiesta di Calosio venne esaminata sommariamente dal Consiglio il 9 febbraio 1506 e, come da prassi – ma forse anche per la novità della materia – venne dato mandato ai Provveditori di Comune e ai Capi del Consiglio dei XII di raccogliere maggiori informazioni e riferire successivamente in Consiglio, prima di deliberare in merito (*Appendice*, doc. 1). Nella successiva seduta, il 14 febbraio, avuta favorevole relazione anche dal *legum doctor* Giovanni Francesco Guarnieri, la supplica di Calosio venne finalmente messa ai voti e fu approvata a larghissima maggioranza con 48 voti a favore e solo 5 contrari, con l'unica variazione rispetto a quanto da lui richiesto che il periodo di esclusiva venne ridotto da 6 a 4 anni (*Appendice*, doc. 2). La rapida approvazione e la riduzione del periodo di esclusiva potrebbe dimostrare la volontà da parte delle autorità cittadine a far sì che la coltura del riso trovasse ampia diffusione in tempi più brevi, per contribuire alla soluzione dei problemi nell'approvvigionamento annonario.

Sia come sia, l'introduzione della coltivazione del riso nel veronese ebbe dunque la sua prima approvazione formale nel febbraio 1506. Ebbe un qualche seguito pratico?

Calosio merzarius e la sua effimera presenza a Verona

Al momento non abbiamo elementi per affermare che Calosio abbia effettivamente importato riso per la semina a Verona nè, tanto meno, che lo abbia seminato in proprio oppure che altri abbiano espresso interesse alla sua proposta. Inoltre, di lì a breve, nel 1509, Verona e il veronese sarebbero stati travolti dalle vicende della guerra di Cambrai, che avrebbe sconvolto l'intera Europa e che sarebbe terminata per Verona solo nel 1517, con il ritorno della Serenissima, il che certamente non favorì l'innovazione in ambito agrario con l'introduzione di nuove colture e specie quella del riso, che richiedeva importanti investimenti per opere di derivazione e canalizzazione delle acque.

¹⁸ MONTANARI, *Gusti del medioevo*, pp. 64-65; CARNEVALE SCHIANCA, *La cucina medievale*, alla voce 'Spelta', pp. 623-624

In aggiunta, le labili tracce documentarie veronesi relative a Calosio e alla sua famiglia in quel torno di tempo ci consentono solo di affermare che la sua presenza a Verona fu certamente di breve durata. È quindi molto probabile che la decisione favorevole del Consiglio non abbia sortito alcun effetto pratico.

Appena poco più di un anno dopo l'approvazione della sua richiesta da parte del Consiglio cittadino, il 22 aprile 1507, Calosio venne aggiunto fra gli estimati della contrada di San Benedetto come «Chalorus filius magistri Petri de Mediolano»¹⁹. Ma dopo questa fugace apparizione, l'unica altra emergenza documentaria che lo riguarda lo dà per defunto e con lui, per quanto ne sappiamo, anche l'opportunità di coltivare il riso a Verona in quegli anni: si tratta dell'anagrafe del 1515 della contrada di San Benedetto dove risiedeva ed era censito suo fratello Matteo *merzarius*, di 32 anni e figlio del fu Pietro. Egli era a capo di una famiglia che era composta, oltre che da due altri fratelli, Giovanni Angelo e Michele, rispettivamente di 19 e di 17 anni, dalla madre di questi ultimi, Caterina di 40 anni; da una nipote, Dorotea di 9 anni, forse figlia di Calosio; e infine da «Chalos quondam de Chalos suo fradello [di Matteo], sta a ballia a Milan», di 3 anni²⁰, a indicare che il Calosio che si era proposto per introdurre la coltivazione del riso a Verona era defunto e un suo figlioletto di 3 anni, a balia a Milano, ne aveva preso il nome.

Per quanto ne sappiamo al momento, dunque, occorrerà attendere almeno fino al 1522 o poco oltre, dopo la guerra di Cambrai e col ritorno di Verona sotto il dominio della Serenissima nel 1517, perché un altro lombardo, nei terreni ricchi d'acqua di Palù di Zevio, mettesse a coltura le prime piante del bianco cereale che tanto successo avrebbe avuto nei decenni e nei secoli a venire.

¹⁹ ASVr, AAC, Campioni dell'Estimo, reg. 260, c. 98v.

²⁰ ASVr, AAC, Anagrafi, nn. 63 e 63bis, sotto il nome di «Matteo merzar qm Pier milanese». Anche Matteo restò a Verona per breve tempo. Appena tre anni dopo, infatti, la rilevazione d'estimo del 1518 lo censisce in contrada Santa Maria Antica fra i «cives non habitantes» in città e senza alcuno che garantisse per lui (ASVr, AAC, Campioni dell'Estimo, reg. 262, c. 126r).

*Appendice***1****1506 febbraio 9, Verona**

Il Consiglio cittadino, udita la domanda di Calosio da Monte di Brianza di poter seminare e coltivare riso nel veronese e insegnare ad altri come coltivarlo, ordina che siano raccolte maggiori informazioni prima di deliberare in merito.

Originale: ASVr, AAC, Atti del Consiglio, reg. 68, c. 78v.

Edizioni: /

Bibliografia: /

Pro Galosio merzario de Monte Brianctiae, cuius supplicatio pro oriza, idest riso, seminando in territorio nostro. Cum fuisset lecta Consilio, commissa fuit spectabilibus dominis Provisoribus Communis et capitibus Duodecim deputatorum ad informandum et Consilio referendum. Eius supplicationis tenor cum expeditione sua describetur. Item in sequenti.

2**1506 febbraio 14, Verona**

Ricevuta relazione favorevole, il Consiglio cittadino approva a larghissima maggioranza, con 48 voti a favore e 5 contrari, la domanda di Calosio da Monte di Brianza di poter introdurre la coltivazione del riso nel veronese e insegnare ad altri come coltivarlo e ne fa trascrivere per esteso il contenuto.

Originale: ASVr, AAC, Atti del Consiglio, reg. 68, c. 79r-v.

Edizioni: /

Bibliografia: /

Pro Galoso merzario de Monte Brianctiae habitatore Verone in contrata Sancti Benedicti ultrascripto.

Lecto sumario partium contra preces et praticas et iuxta eas per Consiliarios prestito iuramento, factaque favorabili relatione per spectabiles dominos Provisores Communis et Capita Duodecim deputatorum, referente spectabili domino Ioanne Francisco de Guarneriis legum doctore, altero dictorum Capitum; et lecta denuo dicta inferius descripta supplicatione, posita fuit pars per spectabiles dominos Bonsignorium de Faelis et Dantem de Aligeriis Provisores Communis, quod concedatur dicto Galoso supplicanti, iuxta supplicationem suam, per quadriennium tantum. Et capta de ballotis quadraginta octo pro, quinque contra. Cuius supplicationis tenor sequitur videlicet:

Supplication de Galoso merzar del Monte de Brianza, habita in la contrà de San Benedetto.

Magnifici signor Rectori e spectabili Provveditori e dignissimo Consilio de questa magnifica Comunità de Verona. El seminar del riso e in que modo el se debia governar

et culturar è ignoto in questo vostro territorio. Et io supplicante, per beneficio de questo paese, me offerisco a condur in queste parte bona quantità de riso et quello seminar e redur a cultura, e far che questa intrada che è persa e incognita, se ritrova e nassa come fano altro; et insignar a chi vorà imparar quando se de' seminar e come e in que loco e el modo de culturarlo, come se fano in logi dove ne nasse gran quantità. Con questa tamen condition, che serà in logo del mio pagamento, perché *mercenarius dignus est mercede sua*, che persona alcuna, si terrera come forestera, non presuma seminar ne far seminar tal riso ne li soi campi senza mia licentia, e questo fin anni sei, salvo s'el non serà d'acordo con mi. Sotto pena de ducati vinticinque et perder la seminada. La qual pena se divida in questo modo, zoé el terzo ali signor Rectori, el terzo ali spectabili Proveditori et el terzo a mi, per cadauna volta che i contrafarà. Notificando che tal semenza de riso, avanti che la sia pesta et batuda, è perfectissima da cavalli e altri bestiami grossi e volativi videlicet caponi, galline e simili, et più ingrassa che la spelta. E de questo se renda certo le vostre magnificentie et spectabilità, ale gratie de le quale me aricomando.

Et sic, ut supra scriptum est, supplico et me obligo ut etcetera; et niente de mancho son contento ch'el riso forester possi venir come prima et come fa de zorno in zorno.

Bibliografia

- BISMARA C., *I Turconi e la spezieria all'insegna di San Pietro a Verona nella prima metà del Quattrocento (seconda parte)*, «Studi Storici Luigi Simeoni», LXVI (2016), pp. 19-32
- BOLDO B., *Libro della natura et virtù delle cose che nutriscono et delle cose non naturali*, appresso Domenico e Giovanni Battista Guerra fratelli, Venezia 1576
- BRUNELLI G., *Trivulzio, Teodoro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xcvii, Roma 2020, pp. 34-37
- CAPATTI A. – MONTANARI M., *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Roma-Bari 1999
- CARNEVALE SCHIANCA E., *La cucina medievale. Lessico, storia, preparazioni*, Firenze 2011
- CHIAPPA B., *La risicoltura veronese (XVI-XX sec.)*, Verona 2012
- CHIAPPA B., *Sull'origine e diffusione della risicoltura nella bassa pianura veronese: nuovi documenti*, «Studi Storici Luigi Simeoni», LV (2005), pp. 79-114
- CHIAPPA B. – GUZZO E.M., *La famiglia di Teodoro Trivulzio a Verona e il ritratto della figlia Giulia del Cavazzola*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese. VI*, Verona 2021, pp. 7-36
- DEMO E., *Mercanti, archivi e palazzi. L'esempio degli Stoppa*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del Convegno di studi, Verona 24-26 settembre 1998, a cura di P. Lanaro, P. Marini, G.M. Varanini, Milano 2000, pp. 61-78
- JONES P., *Italy*, in *The Cambridge economic history of Europe*, 1, London 1966, pp. 340-431
- LANARO P., *Riso veronese e mercato veneziano. Primi appunti sulla produzione e la commercializzazione del riso in Terraferma veneta*, in *Saggi di storia economica: studi in onore di Amelio Tagliaferri*, a cura di T. Fanfani, Pisa 1998, pp. 73-92
- Liber Serapionis aggregatus in medicinis simplicibus*, Milani, per Antonium Zarotum parmensis 1473
- Liber Serapionis aggregatus in medicinis simplicibus. Nel volgarizzamento toscano del Codice Gaddiano 17 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, ed. critica a cura di M.E. Ingianni <<http://www.pluteus.it/wp-content/uploads/2013/10/serapione.pdf>>
- MESSEDAGLIA L., *Per la storia delle nostre piante alimentari. Il riso*, «Rivista di Storia delle Scienze Mediche e Naturali», xx (1938), pp. 1-15, 49-64
- MONTANARI M., *Gusti del Medioevo. I prodotti, la cucina, la tavola*, Bari 2012
- MOTTA E., *Per la storia della coltura del riso in Lombardia*, «Archivio Storico Lombardo», 8 (1905), pp. 392-400
- PARAIN C., *The evolution of agriculture technique*, in *The Cambridge economic history of Europe*, 1, London 1966, pp. 125-179
- SERENI E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari 1993
- TAKINO K., *Canalizzazione ed espansione della coltura del riso nella pianura lombarda agli inizi dell'età moderna*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXXXI (2009), pp. 389-404
- VIANA O., *Un inventario di farmacia veronese del 1411*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», LXXXVI (1919), pp. 183-209
- ZAMBONI P., *Osservazioni agrarie 1907-1908-1909*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze Lettere Arti e Commercio di Verona», LXXXV (1910), pp. 111-182

L'Arte dei festari e i dolci veronesi alla metà del XVIII secolo

GIANNA FERRARI DE SALVO

Alla metà del XVIII secolo a Verona alcune nuove Arti si costituiscono autonomamente, dotandosi di propri statuti, tra cui quella dei *festari* o *scaletteri*, ovvero degli addetti alla confezione di prodotti dolciari. Questa nuova Arte entra però immediatamente in conflitto con quelle dei *pistori* (panettieri) e degli speziali, che tradizionalmente si occupavano degli stessi alimenti e prodotti. Attraverso documentazione archivistica si ricostruiscono le vicende di questo conflitto – in parte sostenuto dallo stesso potere politico, che in questo modo indeboliva le Arti tradizionalmente più potenti –, risolto entro lo stesso secolo attraverso alcuni compromessi nella definizione delle categorie merceologiche che ciascuna Arte poteva trattare e la corresponsione di alcune compensazioni economiche. Dalla documentazione, in particolare dai verbali degli esami di ammissione all'Arte, emergono i dettagli delle modalità di produzione di alcuni dolci che vengono qui illustrati.

The Art of festari and veronese sweets in the mid-18th Century

In the mid-18th Century in Verona some new guilds formed themselves autonomously, adopting their statutes, including that of the *festari* or *scaletteri*, i.e. those employed in the packaging of sweets. This new art, however, immediately comes into conflict with those of the *pistori* (bakers) and apothecaries, who traditionally dealt with the same foods and products. Through archival documentation, the events of this conflict are reconstructed – it was partly supported by the same political power, which in this way weakened the traditionally more powerful Arts – resolved within the same Century through some compromises in the definition of the product categories that each Art could negotiate and some financial compensation. From the documentation, particularly from the reports of the admission exams to the Arts, the details of the production methods of a series of sweets illustrated here emerge.

Con il nome di *festari* o *scalettieri* si intesero nel Veneto per molti secoli i pasticciieri. Secondo Francesco Scarcella la voce *scalettieri* deriverebbe da un dolce a forma di piccola scala (*scaléta*), in omaggio agli Scaligeri, o da una specie di rastrelliera dove i pasticciieri ponevano ad asciugare le loro preparazioni¹. Se la

Sigle: ASVr = Archivio di Stato di Verona.

Si ringraziano per i suggerimenti e le indicazioni fornite Bruno Chiappa e Valeria Chilesè.



prima ipotesi appare poco verosimile, un'ulteriore spiegazione viene formulata da Giovanni Boerio: «Scalete si dice da' nostri ciambellai a quella specie di cialde od ostie ch'essi fanno e vendono a confetturieri per uso di contenere il mandorlato liquido quando si fabbrica. Le quali dall'impressioni dello stampo sono segnate a scacchi o come a forma di scaletta a piuoli»². Da parte nostra, possiamo segnalare che nella documentazione d'archivio esaminata viene illustrato come i dolci, una volta confezionati, «si pongono a rasciugarsi sopra le sue scalette»³, fornendo dunque preciso riscontro all'ipotesi di derivazione del termine da una specifica rastrelliera.

La denominazione di *festari*, invece, deriva verosimilmente dalla specificità delle preparazioni di quest'Arte, destinate appunto ai giorni di festa.

Una vicenda controversa: festari contro pistori e speziali

La nascita della corporazione veronese dei festari è tardiva: un documento redatto dagli anziani delle Arti e dal vicario della Casa dei Mercanti aveva richiesto, a metà Seicento, la costituzione di una serie di nuove corporazioni attive nel settore alimentare⁴. L'appello era stato accolto, in particolare, proprio dal gruppo dei festari che, a metà Settecento, avevano predisposto un proprio statuto dando così vita a una realtà corporativa autonoma⁵, che viene in parte a occuparsi di quanto era precedentemente diritto esclusivo dell'Arte dei *pistori* (panettieri) o degli *speçieri* (speziali)⁶.

Se da un lato, però, la corporazione prende vita e si organizza dotandosi di statuti e di un gruppo dirigente cui fare riferimento, d'altro canto essa trova fin da subito diverse difficoltà ad affermare la propria autonomia. Non è infatti un caso che la documentazione conservata rechi diverse tracce di processi,

1 SCARCELLA, *L'arte dei festari o scalettieri*.

2 BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, p. 615, alla voce *Scalèta*.

3 Si veda, oltre, l'elencazione dei dolci prodotti nel corso degli esami di ammissione all'Arte, alla voce *Cotta di pignocadi bianchi*.

4 ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Speziali, reg. 1, cc. 40-42. Non si tratta di un caso isolato nel panorama italiano: si veda MOIOLI, *I risultati*, pp. 22-23.

5 Sulle vicende delle Arti a Verona si rimanda in generale a CHILESE, *I mestieri e la città*, e alla bibliografia qui citata; si vedano in particolare, per i festari e le vertenze di questi con pistori e speziali, le pp. 124-129; per la nascita negli stessi anni di un'altra Arte, con problemi simili a quelli che si illustrano qui di seguito, si veda CHILESE-CIPRIANI, «Arte meccanica e ben diseguale».

6 ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 34, *Arte dei i festari o sia scalettieri contro magnifica Arte de' speçieri*, c. 8; si veda anche a c. 20.

denunce, questioni varie che in diverse – ma numerose – occasioni vedono contrapposti i festari ai pistori e – anche se in misura minore – agli speciali. Motivo del contendere è la precisa definizione degli spazi commerciali da concedere alla nuova arte, che andava a ledere gli interessi dei gruppi preesistenti.

Il conflitto veniva sollevato da tutte le parti in causa. Come spiegano infatti i pistori, «fu significato ai medesimi confratelli la novità che viene promossa dai festari o sia scalettieri in occasione che cercano di erigere la loro arte, avendo perciò proposto diversi capitoli alla magnifica Città da esser approvati, tra i quali uno che proibisce a chi si sia, non aggregato nella loro arte, che non possa fabbricare né esponere né vendere paste o biscotteria di sorte alcuna dove entri zucchero, butirro, miele e melazzo»⁷. In altre parole, i festari andavano a intaccare gli interessi commerciali di un gruppo già esistente e operativo, che fino a questo momento aveva esercitato una sorta di monopolio nella preparazione e nella commercializzazione di prodotti dolciari, come *brazzadelle*, *zuccharine*, focacce e *nadalini*, evidentemente piuttosto interessanti dal punto di vista economico.

La vertenza venne risolta nel 1754 con l'intesa che i pistori potessero confezionare questi dolci, ma che per questo «cadaun pistore pagherà ogni anno all'Arte festari lire 15 e, dalla medesima Arte, gli sarà rilasciato mandato di licenza a stampa». Successivamente l'accordo venne precisato: in un decreto del 1758 si replica che «resti alla sola arte festari, ò sia scalettieri, lo jus di fabbricare e vendere paste, e spumiglie, o sia biscottaria d'ogni sorte con qualunque ingrediente di zuccaro, et altro, a condizione perocché che vi entri li ovi, o la farina, tanto unito che separato». Ancora, il 4 maggio 1781 venne stabilito che i pistori «continuar possano nell'esercizio di fabbricare e ponere e vendere nelle sole proprie loro botteghe li soli seguenti cappi formati con levamento, e colli rispettivi soli ingredienti di buttiro, ovi, e zuccaro, cioè: *brazzadelle chieche con grittolo*, o sia zucaro di sopra, dette *zuccharine*, dette *broade tagliate*, *fogazze*, e della pasta delle suddette *fogazze* potranno formare, li sudetti pistori, *brazzadelle* ma senza *grittolo*, o sia zuccaro di sopra, *nadalini*, essi, *spongade* e *binette*». Inoltre, fu loro concesso di fabbricare «*brazzadelle da zuppa*, dette *zuccharine*, *biscottini* e *nadalini* con gli ingredienti di oglio, zuccaro, uva ed anessi»⁸.

Sull'altro fronte, troviamo le rimostranze degli speciali, che fino a questo momento avevano avuto la possibilità di commercializzare in esclusiva alcune tipologie di dolci e prodotti (per esempio la frutta secca), ora "sottratti" da – o

⁷ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Pistori, fasc. 115, cc. 180v-181r (1750 maggio 16).

⁸ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 3, *Libro parti e convenzioni...*, cc. n. n. [45r-46v].

comunque condivisi con – la nuova Arte. Questi ribadiscono come originariamente preparassero e vendessero «pane speziato del peso d'onzie quattro in su, *mandolato*, mostarda, confettura d'ogni sorte, et altri capi appartenenti alla sola magnifica Arte speciali», prodotti di cui gli scalettieri rivendicavano ora l'esclusiva, sostenendo che, prima che fossero approvati i nuovi capitoli, si vendevano nelle loro botteghe da tempo immemorabile. Da qui, dunque, la richiesta di questi ultimi di poter fabbricare e vendere liberamente «Pane speziato d'ogni peso, così pure *mandolato*, *citronato*, cotognata e cedrata», così come «la *senaura*, ò sia mostarda, ed ancho della chioccolata, e finalmente la fabbrica e la vendita della confettura all'ingrosso ed ancho le paste, biscottarie d'ogni sorte, dove entri zucchero, ovi, buttiro, miele o mielazzo»⁹.

In effetti, anche dopo l'approvazione degli statuti, le questioni tra speciali e scalettieri continuano a riproporsi con puntualità nella documentazione conservata: già nel novembre del 1756 gli speciali protestano contro il permesso concesso ai festari «di fabricar e vendere pan spedito del peso sopra oncie quattro, mandolato, mostarda, confettura di varie sorte et altri capi appartenenti alla sola magnifica arte speciali e droghieri» e, nel giugno dell'anno successivo, chiedono al Vicario «che vengano riconosciuti come prodotti di loro esclusiva pertinenza «zuchari, pignoli, mandole, pepe, aromi et ogni altra qualità e capo spettante e sottoposto alla drogheria niuno escluso, et oltre a questi la chioccolata et la cera»¹⁰. Da parte loro, i festari si difendono con convinzione, ricordando che «li festari o sia scalettieri sebene non fossero in passato uniti in arte, sono sempre stati in possesso di fabbricare e vendere nelle loro botteghe pane speziato di ogni peso, mandolato, citronato, cotognata e senaura o sia mostarda, nonostante li atentati in diversi tempi stati praticati dalla magnifica arte de spiciari, et così parimenti hanno sempre fabbricata e venduta chioccolata e confettura allo ingrosso». Anche in questo caso la questione si risolve con un accordo (che, tuttavia, non risulterà particolarmente efficace): nel luglio del 1757, infatti, gli speciali otterranno di poter continuare a vendere «brazzadelle, zucarine, focacce, nadalini e altri dolci fatti con butto, zucchero, uova e melassa» impegnandosi, però, a pagare una quota annuale pari a 15 lire all'arte dei festari¹¹.

Il documento rivela dunque due elementi: da un lato il fatto che, pur non essendo autonomi rispetto ad altre corporazioni, già in passato esistevano commercianti/artigiani che realizzavano specifiche tipologie dolciarie. In secondo

⁹ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 34, *Arte dei i festari o sia scalettieri contro magnifica Arte de' specieri*, c. 26v.

¹⁰ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Speciali, fasc. 19.

¹¹ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Speciali, fasc. 19 (1757 luglio 8).

luogo, esso testimonia della convinzione con cui il neonato gruppo sostiene le proprie prerogative, forte – evidentemente – dell'appoggio delle autorità che effettivamente intervengono a salvaguardare i loro diritti¹². Tale appoggio, tuttavia, non determina lo smorzarsi del conflitto: più volte la documentazione testimonia il sorgere di controversie contro singoli confratelli delle varie parti, chiamati in giudizio ma utilizzati soprattutto per ribadire – da una parte e dall'altra – le prerogative cui non si intendeva rinunciare. Così, per esempio, nel 1794 lo scalettiero Carlo Sandri viene denunciato dagli speciali perché in possesso, nella sua bottega, di prodotti di pertinenza dell'arte avversaria, mentre nell'agosto del 1798 lo scalettiero Giuseppe Fracasso viene denunciato per aver venduto mandorle abbrustolite, anch'esse di competenza degli avversari¹³.

Santi e altari dei festari

L'Arte degli scalettieri era posta sotto la protezione di san Metrone¹⁴, al quale nel 1794 eressero un altare nella chiesa di San Vitale. Precedentemente gli scalettieri usufruivano di un altare presso altre chiese cittadine: come apprendiamo da un libro contabile della seconda metà del Settecento, questa funzione si svolse per alcuni anni nella chiesa di Santa Maria della Fratta, ma più spesso in quella dei Santi Quirico e Giovita¹⁵.

¹² Sul conflitto corporativo, e sull'uso che ne fanno i vari governi, si veda per esempio FRIGO, *Continuità, innovazioni e riforme*, pp. 193-194.

¹³ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Speciali, fasc. 13 (1789 agosto 14); ma contro Fracasso verranno avanzate altre denunce anche negli anni successivi. Sul tema si veda CHILESE, *I mestieri*, pp. 124-130.

¹⁴ In una supplica del 6 maggio 1793, scritta durante la reggenza del massaro Carlo Sandri, si legge che ne suoi primordi l'Arte sotto gli auspici del glorioso san Metrone «coltivava il pio costume di celebrare d'anno in anno la festa, senza però avere in nessun tempo obbligato località di chiesa o altare. Al solo oggetto di togliere a se stessa il motivo d'annuali ricorsi, e di mantenere colla dovuta decenza la religiosa consuetudine, ma ora chiedeva, «la grazia di poter solennizzare nella venerabile chiesa parrocchiale di San Vitale, la festa di un tanto protettore in quel giorno che sarà dal reverendissimo parroco stabilito». L'altare di San Metrone era di ragione del conte Allegri (ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 3, *Libro parti e convenzioni dell'Arte festari e scalettieri sotto la massaria del signor Luigi Raimondi*, alla data).

¹⁵ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 1, *Uscita*, c. n.n. Demaniata nel 1806 dopo le leggi napoleoniche, dell'antichissima chiesa della Beata Vergine in Santa Maria alla Fratta, al civico 14 nell'omonima via Fratta, si può scorgere ancor oggi ciò che resta del profilo della facciata; San Quirico e Giovita/Giolitta era ubicata nella piazzetta tra via Scala e via Mazzini: LENOTTI, *Chiese e conventi scomparsi*, rispettivamente pp. 38 e 11-12.

La festa patronale veniva celebrata ogni anno con grande solennità l'8 maggio. In quest'occasione i confratelli – detti *bancali* – dovevano versare la tassa prestabilita – detta *luminaria* – che dava il diritto di ricevere «pan e candela» in segno di fraternità, sostituito in seguito da una candela e un'immagine del santo stampata su cartapeccora e colorata a mano ad acquerello. Alle assemblee generali, o Capitoli, doveva prendere parte anche un delegato governativo che, in apertura, faceva l'appello dei presenti e multava gli assenti ingiustificati; durante la seduta, i partecipanti non dovevano intervenire al dibattito, né interrompere chi aveva la parola e mantenere sempre un comportamento civile; le decisioni prese dall'assemblea dovevano sempre essere ratificate dalla magistratura competente, che aveva pieni poteri per modificarle a sua discrezione.

Interessante è l'elenco delle spese che dovevano sostenere gli iscritti per quella che veniva chiamata «sagra di san Metrone». Per esempio, il *Libro delle uscite* riporta che le spese per la festa del 1771 furono le seguenti¹⁶:

Lire 63 da consegnare al signor arciprete per la sagra di san Metron, comprese messe, cere, e benediction per due messe di più dell' accordo; lire 4 per la focazza del signor arciprete; lire 6 e soldi 10 per ventisei rosette; lire 2 di fiori per l'altar; lire 2 e soldi 10 al sacrestan per adobà l'altar; lire 10 e soldi 19 al Caravana per cere e 12 luminarie.

Più articolato ancora è il resoconto del 1793¹⁷:

Per n. 15 sacrefisi e mesa parochiale con discorso del Santo nostro e esposizione del Venerabile il dopo pranzo, in tutto e sacrestan lire 58; per fiori al altar del detto santo, con 8 carafine, lire 2 soldi 10; organista e leva folgi, lire 2 soldi 15; ollio per la lampeda del Santo, soldi 14; più per cera per il Venerabile, n. 30 candeloti, per l'altar del Santo n. 10 candeloti, 2 torse, per li cerforali 4 candeloti al altar del Santo; per li brasali e cera candelote per la luminaria e 4 torse per li bancali alla esposizione del Venerabile, in tutto, come dalle due ricepute, lire 40, soldi 6; per rosete per la luminaria n. 30 importa lire 7 e soldi 10; per la focaglia e 6 rosete di marzapàn e sei pesi di pasta di Genova, in tutto lire 8 e soldi 10; per un sacrefizio al suo capelano perché è altare suo dove celebrano la santa messa ogni giorno, dunque à convenuto la sua elemosina lire 4 soldi 8; una fogasa al signor alsiprete, non per obbligo, ma per buon affetto, lire 2; una fogaseta a quello che impresta un banco per disponer la luminaria, lire 1; per aver pagato il bidèl, perché anno portato fuori la luminaria, lire 2 soldi 10.

¹⁶ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 1, *Uscita*, c. n.n. [1r].

¹⁷ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 1, *Uscita*, c. n.n. [31v].

Gli esami di ammissione all'Arte

Rigide regole erano state elaborate dai dirigenti dell'Arte, e chi chiedeva di diventare scalettieri doveva sostenere un esame per provare la «sua capacità e idonea abilità»¹⁸. Questo poteva avvenire solamente dopo cinque anni d'apprendistato presso la bottega di un «maestro o professore confratello dell'Arte». Il collegio giudicante era composto da un ragioniere, un contraddittore e due esaminatori, «secondo li capitoli IV e VIII approvati con decreto dell'eccellentissimo Senato, del 16 dicembre 1751».

L'esaminando si presentava munito della «fede di battesimo» e della certificazione rilasciata dal datore di lavoro presso il quale aveva fatto l'apprendista. Le cinque o sei domande che venivano poste consistevano nel recitare a memoria gli ingredienti di alcune preparazioni. Si passava quindi alla prova pratica che poteva svolgersi subito o nei giorni seguenti. La prova pratica poteva essere eseguita immediatamente dopo l'orale o, previo accordo, nei giorni seguenti e si svolgeva presso l'abitazione di uno degli esaminatori ma, molto spesso, avveniva nella casa dell'aspirante pasticciere, dove i prodotti venivano assaggiati «per vedere e sentire se andavano a perfezione». Alla fine del test si passava alla *ballottazione* e, quindi, all'eventuale promozione. I dolci usati per la prova d'esame erano pressappoco gli stessi, ma di volta in volta era chiesto di eseguire la preparazione con pezzature differenti.

Rispetto ad altre Arti, per gli scalettieri abbiamo documentazione anche di alcune donne che nella seconda metà del Settecento sostennero l'esame di ammissione. Lugrezia Zuliani – altra volta segnata come Lugrezia Giuliari –, moglie di Pietro Benedetti – uno dei commissari che, nel caso specifico, si astenne e fu sostituito – fu esaminata nell'ottobre del 1758 per poter entrare anch'essa come «figlia e consorella di essa Arte». Fu «abballottata e approvata a pieni voti ottenendo un punteggio di sei per la sua buona abilità». La verifica si svolse a casa del marito, anche lui scalettiero, in contrada di San Quirico¹⁹.

Anche Lucia dal Bue, della contrada di San Vitale, il 25 maggio 1779 chiese il permesso di esercitare l'arte. La donna, rimasta vedova con i figli in età pupillare, formulò la domanda per poter gestire «un negozio, sive bottega ad uso di

¹⁸ Per questo e per quanto segue: ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 2, *Libro prove et esami de' confratelli del Arte de festari ò sia scaletteri di Verona*.

¹⁹ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 2, *Libro prove et esami de' confratelli del Arte de festari ò sia scaletteri di Verona*, c. 5v-6r.

scalettieri in contrà di San Quirico», avuto in eredità dal marito. Giurò che detto negozio esisteva da moltissimi anni e che lì si era sempre esercitata la medesima professione. Chiese di poter sostenere l'esame e implorò affinché le fosse consentito di continuare la sua attività «non essendovi attualmente nessuna persona nella sua famiglia iscritta all'Arte [...], ed avendo al presente [...] figlioli in età tale da non poter essere descritti nell'Arte, e che se chiuder dovesse la bottega sarebbe la totale rovina della povera sua famiglia». Questo le fu concesso poiché «fu riconosciuta giusta ed onesta e trovata abile e capace». Ottenne di poter esercitare nel negozio del suo defunto marito, a condizione che «arrivando in età uno dei suoi figlioli, debba uno di quelli descriver nell'Arte, previa la solita prova, in vece della suddetta Lucia che, in tal caso, doverà essere depennata, e ciò ex grazia per questa volta, stanti le cose espresse nella suddetta comparsa, ordinando però, che venendo descritto nell'Arte uno de' suoi figliuoli, non sarà tenuto di pagare l'ingresso nell'Arte, ma la sola spesa della prova». Lucia Del Bue sostenne l'esame il 17 luglio 1779, in casa del signor Raimondi, massaro dell'Arte scalettieri. Le furono chiesti gli ingredienti per preparare una torta di *paparele*, una bocca di dama, delle *rosete di marzapan*, *mostazoni* (mostaccioli) e *biscottaria* colorita con mandorle²⁰.

I dolci "esaminati"

Dai verbali degli esami è possibile desumere la varietà di dolci che venivano considerati propri di una bottega di scalettieri, di cui vengono perlopiù indicati gli ingredienti, mentre poco ci dicono delle tecniche di lavorazione. Si fornisce qui in calce una panoramica di questi²¹, riportando per ciascuno i passi contenuti nelle più complete ed esaurienti risposte fornite dagli esaminandi²².

Bacini di mandorle amare

Due libre di mandole dolci e amare pelate sugate fra una canevazza, pestarle nel mortalo con chiare di uovo ben peste e poi pesa la pasta, se la trova due libre si pone quatro libre di zucaro e batere otto o dieci chiare d'uovo, si unisce il paston

²⁰ ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 2, *Libro prove et esami de' confratelli del 'Arte de festari ò sia scaletteri di Verona*, cc. 28-29.

²¹ In generale sulla produzione e il consumo di dolci nel Veronese si rimanda a BRUGNOLI, *Verona illustrata*, pp. 159-202.

²² ASVr, Compagnie d'arti e mestieri, Scalettieri e festari, reg. 2, *Libro prove et esami de' confratelli dell'Arte de festari ò sia scaletteri di Verona*. Tra parentesi quadre sono indicati eventuali ingredienti non sempre presenti.

col zucchero et poca chiara alla volta. Si unisce il paston fino che gli riesca né duro né tenero per cucinarlo.

[Variante: 3 libre di zucchero, due libre di mandole amare, 12 chiare d'uovo].

Biscotaria sortita e colorita

Onze 1 di zuccaio, onze 3 di mandole, chiare d'ovo che vi ocorarà, con sapor e color.

Biscottaria con mandole

1 libra di mandole pelate, 2 libre di zuccaro verzino, chiare d'ovo montate con gusto di cannella.

Biscotteria fina

1 onzia e mezza di mandole nette e una libra di zucchero, quattro libre di farina, 6 chiare d'uovo.

Biscotti

24 mandole, 1 libra di zucaro panon, 2 chiare scarse et un quarto d'oncia di zucaro verzin et onze 1 di chioccolata per far scuro. Prendendo le mandole con la chiara d'ovo batendole assieme in un mortaro e poi il zucaro ben pesto assieme il tutto, poi levare dal mortaro la surriferita roba si ripone nel medesimo per distinguere li colori.

Biscottini anesini

10 ovi, 1 libra zucchero verzin, 4 libre di farina, sei onze di anesini, il tutto ben sbattuto e ben lavorato.

Biscottini di mandole amare

Una libra di mandorle, due libre e mezza di zucchero verzin, 8 chiare di ovo.

Brazadele

10 ovi, 1 quartarol di farina, onze 7 zucaro mascabà, mezza libra di butirro.

Brazzadele burate

Un quartarol di farina, 16 ovi, zucchero e butirro libre due.

Busolai del Zane con l'oglio

2 libre di farina, 1 libra di zucaro mascabà, 1 libra d'oglio, 9 onze di levà.

Buzolai alla moda

Farina al suo bisogno di zucchero onzie 8, burro onze 3 e mezza alla sutile, e di sopra il suo giaccio et onzie 8 di levà.

Cotta di anesini

30 vuovi, 5 libre zucchero verzino, 5 libre di farina, e pochi anesi.

Cotta di napolittani

Una libra di mandole dolci, una di zucchero mascabà perfetto, una libra di farina, un poco di vino moscato, et un poco di droghe [anesini pesti].

Cotta di pignocadi bianchi

1 libra zucaro panon, 6 chiare d'ovo, once 8 pignoli, metendoli come va col biscottarli un poco.

[Variante (mezza cotta di pignocà): 1 libra e mezza di zucchero fino, chiare d'uovo 9, si pone in una bastardella e si ripone sopra fuoco lento sciogliendo il tutto con una spatola per lo spazio di tre quarti d'ora. Prima di perfezionarla, vi si pone un poco di sucho di limone continuando la mescolazione fino a tanto che è asciugato detto sucho. Poi si leva dal fuoco, vi si pone una libra di pignoli, indi si pongono a rasciugarsi sopra le sue scalette].

Focaccia

3 libre farina, 2 libre buttiro, ed una libra di zucchero verzino, e poca cannella.

Mostazon

1 onza di mandole peste e passate per crivello, 2 onze di zucaro mascabà, impastà di 2 o 3 ovi, un poca di droga [canela o garofolo].

Pan di Natale

5 libre di farina, tre di levà, mezza libra di butirro, ovi quindesi, zucaro una libra e meza, unire la detta robba, far il pastone e gramolarlo bene ponendo in stua a levar sino a tanto che è levato.

Pan di spagna

Tre libre di zucchero verzin, dieci otto ovi con sue chiare, e dodici senza chiara et una libra e mezza di farina.

[Variante: 3 libre di zucchero verzin polverizzato e ben battuto fino a che è ridotto a perfezione, 18 ovi con sue chiare, e 12 senza chiare, et una libra e mezza di farina].

[Variante: 10 ovi interi, 1 libra di zucchero verzin, 9 once di farina e li ovi ben sbatuti e si riponi in stampi, indi nel forno].

Pane di pasta frolla o vero sia una sfogliata

Tanta farina come anco tanto butirro, mescolarla in cinque giri unendoli il butirro quantum satis. Manipolato assieme con quattro volte doppie, e cinque sempie.

Pane di pasta frolla ossia papalini

Una libra farina, una libra di buttiro, oltre al ditto buttiro una libra e mezzo di zucchero mascabà.

Pasta di marzapan

1 libra di mandole ben pestate, 1 libra di zucaro mascabà, 4 ovi circa, farina quantas satis e si cosina a forno lento.

Rosete di marzapan

1 libra mandorle dolci pelate, 1 libra e onze tre zuccaro verzino, impastato con 3 chiare con poco limón.

Savogiardi

30 ovi, metà col rosso e solamente metà intieri e sbatterli circa meza ora, libre 3 di zucchero verzin, et una libra di farina.

[Variante: una libra di zucchero verzin, 11 ovi di cui 5 senza chiara ed il restante intieri, più 11 onze di farina e mezza libra di zucchero fino da porsi sopra].

[Variante: 30 ovi mettà col rosso solamente e metà intieri e libre tre di zucchero verzin et una libra di farina].

Sfogliada di frutti

1 libra di farina, libre 2:6 buttiro, e poco sal, et un ovo. Dopo lavorato, un paio de peri cotti nel zucaro, con pignoli, et gusto di cedro con suo parecchio di sopra.

Spongada

8 ovi, 4 libre di farina, levà libre 3, zuccaro once 8, buttiro mezza libra, e dopo levata (lievitata) si pone in forno.

Torta bocca di dama

Una libra di mandole pelate, once 8 di zucchero verzino, otto ovi interi, e otto rossi e soldi 5 di cannella

[Variante: 9 ovi senza chiara, libre 1 zucchero verzino, libre 1 di mandole, cinque chiare d'uovo [se si vuole poner], un poco cannella, e scorçie limon].

Torta di paparelle/Pastizeti di paparele

1 libra di paparelle, 1 libra di marzapane composto di mandole, pignoli e zucchero, e cannella, mettendoci nel fondo della tortiera il foglio di pasta frolla, un poco di cedro candito, mettendo il tutto nella tortiera mettendo sopra mezza libra di burro si pone in forno. Per fare il foglio: libra 1 di farina, once 6 di zucchero, once 4 di burro, acqua l'occorrente. Per far il pastume: libre 6 di paparelle, once 9 mandorle, once 1 zucchero verzin, once 6 pinoli, 6 once di burro da mettere sopra.

Torta di pasta sfogiada col pien di frutti

1 libra farina, 3 onze di bottiero sottile, un poco sal, una marmellata di frutti.

Tortiglion di pasta frolla

4 libbre di farina e 1 libra e mezza di zucchero e acqua quantum satis, libbre due di butirro, [un poco de limon].

Zucarine

30 ovi, 1 libra e mezza di zucaro, mezza libra di buttiro.

Conclusioni

L'entrata in gioco della nuova corporazione, fortemente voluta dalle autorità cittadine, aveva dunque scompaginato l'equilibrio esistente, in particolare a svantaggio di un'arte – quella dei pistori – rispetto alla quale più volte la Casa dei Mercanti aveva dovuto intervenire, limitandone o comunque controllandone la sfera d'azione. Ecco, dunque, che in quest'ottica la nascita del nuovo gruppo appare dotata di una chiara connotazione politica: l'appoggio che i festari otterranno in più occasioni da parte sia delle autorità veronesi che da quelle veneziane assume connotati politici, come se i festari fossero nati, più che per una esigenza effettiva, per rappresentare un "baluardo" di fronte all'esuberanza e alle continue pretese della ben più antica e potente corporazione dei pistori²³.

Poco a poco, dunque, pur se tanto osteggiati, i festari riescono comunque a ritagliarsi un proprio, preciso, spazio, come testimonia il fatto che nel corso della seconda metà del Settecento il numero delle loro botteghe sopravanza quello indicato per i pistori: se infatti questi ultimi contavano alla fine del secolo 34 botteghe – 17 in destra Adige e 7 a sinistra –, nel 1766 gli scalettieri registravano ben 39 postazioni di vendita²⁴, nonostante le limitazioni imposte nel 1760 di «aprire bottega se non a 40 pertiche l'una dall'altra».

²³ Sul tema: CHILESE, *I mestieri*, p. 124-125.

²⁴ *Intorno la popolazione veronese*, p. 35.

Bibliografia

- BOERIO G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856²
- BRUGNOLI A., *Verona illustrata a tavola. Agricoltura, alimentazione e cucina in una città e nel suo territorio*, Verona 2018
- CHILESE V., *I mestieri e la città. Le corporazioni veronesi tra XV e XVIII secolo*, Milano 2012
- CHILESE V. – CIPRIANI M., «Arte meccanica e ben diseguale»: la divisione tra chirurghi e barbieri nella Verona del Settecento, in *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona 2008, pp. 167-176
- FRIGO D., *Continuità, innovazioni e riforme nelle corporazioni italiane tra Sei e Settecento*, in *Corpi, «fraternità», mestieri nella storia della società europea*, a cura di Id., Roma 1988, pp. 187-212
- Intorno la popolazione veronese degli anni MDCCLXVI e MDCCLXX e 1770 che a XXXI maggio e IX agosto MDCCCLV il sacerdote Cesare Cavattoni fece nell'Accademia d'Agricoltura, Arti Commercio, la quale grazio premiarle colla medaglia d'oro e nel XXXIV de' suoi volumi inserirle*, Verona 1858
- LENOTTI T., *Chiese e conventi scomparsi (a destra dell'Adige)*, Verona 1955 [Le Guide, 32]
- MOIOLI A., *I risultati di un'indagine sulle corporazioni nelle città italiane in età moderna*, in *Dalla Corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, a cura di P. Massa, A. Moioli, Milano 2004, pp. 20-25
- SCARCELLA F., *L'arte dei festari o scalettieri veronesi*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», XXI (1949), 1-6, pp. 7-8

Spigolature d'archivio.
Lo scultore Francesco Tomezzoli
in villa Mazzuchelli a Ciliverghe (1760-1761)

GIANNI PERETTI

La ricerca d'archivio ha portato alla scoperta di un importante documento relativo all'arte veronese del diciottesimo secolo. Si tratta di un contratto privato tra il nobile bresciano Giammaria Mazzuchelli e lo scultore veronese Francesco Tomezzoli. Il primo chiede al secondo di realizzare alcune statue per il giardino della villa che aveva fatto edificare a Ciliverghe, in territorio bresciano: dieci dovevano rappresentare i personaggi della Commedia dell'arte, due le divinità Flora e Pomona. Queste sculture non si sono conservate. Il documento tuttavia è importante per la ricchezza di informazioni che fornisce sulla realizzazione di questi manufatti: iconografia, dimensioni, prezzo stabilito, tempi di consegna, materiali da impiegare, modalità di trasporto.

Archival gleanings. Sculptor Francesco Tomezzoli in villa Mazzuchelli in Ciliverghe (1760-1761)
Archive research led to the discovery of an important document related to 18th Century Veronese art. It is a private contract between the Brescian nobleman Giammaria Mazzuchelli and the Veronese sculptor Francesco Tomezzoli. The former asked the latter to make statues for the garden of the villa he had built in Ciliverghe, in the Brescia area. Ten were to represent characters from the Commedia dell'arte, two the deities Flora and Pomona. These sculptures have not been preserved. However, the document is essential for its wealth of information on producing these artifacts: iconography, dimensions, price, delivery times, materials, and transport methods.

Chiunque abbia un poco di dimestichezza con la ricerca, a qualsiasi livello e in qualsiasi ambito, sa bene quanto sia importante il ruolo che vi gioca il caso. Nessuno studioso può prevedere fino in fondo dove lo condurranno le sue indagini, quali *trouvailles* gli riserva la sorte. L'autore di questa nota, per esempio, accingendosi ad esplorare il fondo Giusti del Giardino presso l'Archivio di Stato di Verona, supportato dalla generosa disponibilità della direttrice Chiara Bianchini, non avrebbe mai immaginato di imbattersi in una parte cospicua dell'archivio della famiglia Muselli, così importante per la storia della cultura veronese, soprattutto nel Settecento, e all'interno di questo fondo, vasto quanto disordinato, nel documento che qui si rende noto.



Il documento riguarda lo scultore veronese Francesco Tomezzoli ed è particolarmente significativo per la messe di informazioni che trasmette, ma anche una carta muta, un messaggio senza referente, perché le sculture che ne sono l'oggetto non si sono conservate. Duplice iattura: Tomezzoli è un artista pressoché privo di catalogo e un gruppo di opere datate e sicure avrebbe contribuito finalmente a metterne a fuoco la figura. Ma non è tutto: nel proliferare durante tutto il Settecento di dinastie di Tomezzoli lapicidi, nelle quali il nome Francesco ricorre con una certa frequenza, risulta difficile perfino identificare con sicurezza il nostro artista da altri possibili candidati¹. Il Francesco Tomezzoli che compare nel documento dovrebbe essere nato nel 1731 o nel 1732. Le anagrafi contradali di San Pietro Incarnario registrano nel 1738 la famiglia del tagliapietra Marco Tomezzoli del fu Ottavio, di 39 anni, con la moglie Apollonia di Gregorio Canteri e i figli Ottavio, di otto anni, e Francesco, di sei². Le date permettono di riconoscerlo nel Francesco Tomezzoli che muore a soli 44 anni il 2 febbraio 1775 in Santa Croce di Cittadella³. All'interno di queste coordinate cronologiche è possibile inserire le non moltissime notizie che ci sono giunte sulla sua attività.

È naturale pensare che abbia imparato il mestiere nella bottega del padre, insieme al quale nell'aprile del 1756 lo troviamo impegnato nel cantiere della chiesa di Santa Agnese in Bra. Marco viene pagato cinque troni e dieci soldi «per due pezzi di pietra all'altare di S. Lucia», mentre Francesco riceve venti troni «per aver aggiustate tre statue e la cornice della pala dell'altar grande nella chiesa di S. Agnese»⁴. In questo caso però è significativa anche la differenza terminologica con la quale i due vengono designati: il padre è definito «taglia-

L'autore intende ringraziare in primo luogo Marina Repetto, che generosamente ha messo a disposizione gli appunti delle sue ricerche sui lapicidi veronesi del Settecento e con la quale ha discusso molti degli argomenti trattati nelle pagine che seguono. Ringrazia inoltre Chiara Bianchini, Paola Bressan, Bruno Chiappa, Enrico Maria Guzzo, Fausta Piccoli.

Sigle: ASDVr = Archivio Storico Diocesano di Verona; ASVr = Archivio di Stato di Verona.

¹ TOMEZZOLI, *Francesco Tomezzoli*, pp. 349-350. Tra gli omonimi, un Francesco di Domenico Tomezzoli che muore a circa 40 anni il 13 giugno 1758 a San Nazaro Extra (ASVr, Ufficio di Sanità, Morti in città, reg. 76, c. 83) e un Francesco di Giacomo Tomezzoli che muore a circa 44 anni il 14 dicembre 1786 alla Santa Casa di Misericordia, dalla parrocchia di Santo Stefano (ASVr, Ufficio di Sanità, Morti in città, reg. 81, c. 95). Ma, per il nostro assunto, il primo muore troppo presto, il secondo nasce troppo tardi.

² ASVr, Anagrafi Provincia, n. 589; GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte*, p. 275.

³ ASVr, Ufficio di Sanità, Morti in città, reg. 79, c. 7; ASDVr, Santa Croce di Cittadella, *Liber secundus mortuorum S. Crucis de Cittadella*, c. 44.

⁴ ASVr, Ospedale dei Santi Iacopo e Lazzaro alla Tomba, reg. 1178, cc. n.n.

pietra» e fornisce pietre lavorate e membrature architettoniche – nel 1753, per il parlatorio delle benedettine di San Silvestro, era stato pagato «per quattro ferade, una roda di pietra viva, et una porta di matton», «per la gronda», «per altre pietre»⁵ –; il figlio invece «scultore» – «statuario», nel contratto in esame –, confermando in questo modo un salto di qualità che permetteva di annoverarlo a pieno titolo tra gli artisti del disegno.

Negli anni successivi si succedono altre committenze importanti. Nell'ottobre del 1758 stipula un contratto con i minori conventuali di San Fermo per la realizzazione del nuovo altar maggiore della chiesa, un'impresa che lo impegnerà fino all'agosto 1759. Tomezzoli doveva intagliare, su disegno di Giuseppe Antonio Schiavi, le forme «di perfetto legname, ben tirate e lavorate» delle statue e degli elementi decorativi che poi sarebbero stati fusi in bronzo da Domenico Crespi di Crema e dorati⁶. Anche questa notizia conferma che le competenze riconosciute al nostro non erano quelle di un semplice lapicida, sgrossare e modellare pietra o marmo, ma consistevano nel realizzare «forme» sia di figure umane sia di elementi ornamentali, in qualsiasi materiale, anche in legno, su disegno proprio o su disegno altrui.

Ed eccoci arrivati, sul filo degli anni, alla scrittura oggetto della presente nota, stipulata a Verona il 27 dicembre 1760. Una delle parti contraenti è il conte bresciano Giammaria Mazzuchelli (1707-1765), figura assai conosciuta di erudito e storico della letteratura, che tuttavia non agisce in prima persona ma è rappresentato dal frate domenicano Serafino Maria Maccarinelli (1703 circa-1779). Anch'egli bresciano, già lettore di teologia nella città natale, era allora inquisitore a Verona – lo era stato a Crema, lo sarà a Venezia –, per passare infine a Roma nel 1765 come commissario generale del Sant'Uffizio. La sua lunga dimestichezza con Mazzuchelli è documentata da un consistente gruppo di lettere a

⁵ ASVr, San Silvestro, Processi, n. 505, cc. n.n. Sulla pietra detta *matton* rimandiamo a quanto scrive l'architetto Lodovico Perini: «Pietra, che Matton si nomina abbondante ne' Monti di Quinzano, Avesa, Parona, Castel rotto, Collognola, Grezzana, ed altri non pochi luoghi montuosi del Territorio, ove benché della stessa specie le Cave siano, molte ve n'hanno di durissima qualità. Il Matton sopraddetto per lo più si addopra nelle Scale a coperto, e negli ornamenti di Porte, Finestre, ed anco per le Facciate intiere delle Fabbriche, della qual Materia molte se ne veggono d'insigne Architettura, che grandemente la Città nostra rendono adorna; e tra queste quattro sono le principali, cioè la Facciata del Palazzo Pubblico detto della Gran Guardia sopra della Brà; la Facciata del Palazzo de' Conti Bevilacqui sopra la Via del Corso; la Porta del Palio detta Porta Stuppa, e la Facciata del Palazzo de' Conti Pompei verso la Chiesa della Vittoria, l'Architettura delle quali al nostro valente Michel Sanmicheli viene attribuita» (PERINI, *Trattato della Pratica di Geometria*, pp. 147-148).

⁶ ASVr, VIII Vari, fasc. 143, cc. n.n.; FACCIOLI, *Alcuni documenti*, p. 206 (che utilizza un'altra copia della scrittura, conservata nell'archivio Campagna).

lui indirizzate conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana che affrontano, tra i tanti argomenti, anche il problema delle statue da collocare sulla facciata del Duomo Nuovo di Brescia⁷. Mazzuchelli chiedeva a Tomezzoli, il quale si impegnava a realizzarle, alcune statue da collocare nel parco della villa che aveva fatto edificare come luogo di villeggiatura a Ciliverghe, nel Bresciano (oggi frazione del comune di Mazzano). Dieci dovevano raffigurare altrettanti personaggi della *Commedia dell'arte*: Arlecchino, Pantalone, Brighella, il Dottore, Pulcinella, Coiello, un innamorato, due dame e una servetta. Per esse era prevista un'altezza di due braccia e quattro onces (in misura bresciana), compreso il basamento circolare. A queste se ne dovevano aggiungere altre due, alte più del doppio (cinque braccia, compreso lo zoccolo quadrato), rappresentanti le divinità agresti *Flora* e *Pomona*⁸. Come si è anticipato, esse non sono più presenti a Ciliverghe, ma vecchi contadini che lavoravano nel brolo ricordavano le dieci *Maschere* disposte lungo un vialetto che, partendo da una fontana che ospitava un *Nettuno* di Alessandro Calegari – anch'esso scomparso –, conduceva in fondo al parco. Le sculture furono probabilmente trafugate durante o subito dopo la seconda guerra mondiale, quando la villa fu occupata prima dall'esercito tedesco, poi da quello americano⁹.

Il contratto è straordinariamente ricco di dettagli, motivo principale del suo interesse. Si precisa che le «statue devono essere formate di pietra perfetta detta della Gallina; lavorate in ogni parte, dovendo star isolate; disegnate, ed eseguite con tutta diligenza». Si richiede che lo scultore presenti preventivamente i disegni di ciascuna perché siano approvati, come già era avvenuto per la *Flora* e per l'*Arlecchino*. Si danno indicazioni precise sul loro trasporto: lo statuario deve «assistere in Verona a caricarle sui carri per disporle, acciò non patiscano detrimento nel viaggio» e poi «trasferirsi in persona a Celiverghe [...] ed ivi assistere a metterle in opera, e rimediare, accadendo, ai danni, che le statue avessero sofferto nel viaggio». I carri dovranno essere tre: cinque delle piccole per carro e le due grandi nel terzo. Mazzuchelli si farà carico di tutte le spese di trasporto,

⁷ MASETTI ZANNINI, *Le statue del Duomo di Brescia*, pp. 210-213. Qualche altro spunto sui rapporti tra il gentiluomo e il frate in [RODELLA], *Vita costumi e scritti*, pp. 42, 79.

⁸ Vedi *Appendice*, doc. 1. Chi scrive dubita si tratti davvero di braccia, e non piuttosto di piedi. Intanto l'oncia è la dodicesima parte del piede. Inoltre, se la misura fosse il braccio bresciano, le due più alte risulterebbero fuori scala per il parco di una villa: 337 cm (braccio da panno) o 320 cm (braccio da seta e da tela); se invece fosse il piede: 238 cm (MARTINI, *Manuale di metrologia*, p. 101). Potrebbe trattarsi di un banale errore di Maccarinelli, che redige il contratto (la grafia è la sua). Ma vedi anche la nota seguente.

⁹ Questa notizia si legge sul sito della villa <<http://www.villamazzucchelli.it/villa/il-parco/>> (13.07.2024). L'altezza qui attribuita alle statue (112 cm, ma senza piedistallo) corrisponde quasi esattamente alla misura di due piedi e quattro onces: 110,9 cm.

compresi dazi e bollette, nonché del vitto per Tomezzoli e per gli uomini che lo assisteranno nel lavoro. La consegna viene fissata per il mese di maggio, o al più tardi di giugno, dell'anno successivo. Il conte si impegna a pagare dieci scudi veronesi da sei lire l'uno ciascuna delle statue minori e diciotto ciascuna delle maggiori. Contestualmente alla stipula del contratto, Maccarinelli anticipava a Tomezzoli quaranta scudi. Altri quaranta dovevano essere sborsati alla Pasqua successiva, «quando vedasi la fattura proceder bene». Il saldo quando le tutte le statue fossero state collocate al loro posto.

Ma poi, come spesso succede, la tempistica prevista con tanta precisione s'inceppe. Un anno dopo il lavoro non era ancora cominciato. Ce ne informa la minuta di una lettera del marchese Jacopo Muselli (1697-1768) al conte Mazzuchelli, datata 6 dicembre 1761¹⁰. «Prima che si dia principio all'opera», Muselli intendeva avvertire il suo corrispondente che la pietra detta Gallina è «una pietra tenerissima, e che stando allo scoperto patisce molto, e per le piogge, e molto più per i ghiacci»; «all'incontro la pietra d'Incaffi resiste molto all'intemperie delle stagioni, ma perché più dura il prezzo sarebbe anche maggiore dello stabilito nella scrittura». Le statue «che io ho nel mio giardino della Musella», continua il marchese, «sono state fatte di pietra d'Incaffi circa un secolo fa, e nulla sin'ora hanno patito, e pure d'estate, e d'inverno stanno sempre scoperte». Il suo suggerimento viene prontamente accolto, e un'aggiunta al contratto specifica che le statue dovranno essere realizzate in pietra d'Incaffi, con conseguente aumento di 120 lire del loro costo finale¹¹.

L'intervento di Jacopo Muselli nella trattativa non è casuale. Il marchese veronese e il conte bresciano erano legati da un rapporto di amicizia, o perlomeno di reciproca stima, alimentato dalla comune passione collezionistica per le monete e le medaglie antiche. Muselli annovera Mazzuchelli tra i suoi corrispondenti¹². È molto probabile che sia stato proprio lui a presentare lo scultore al suo

¹⁰ Vedi *Appendice*, doc. 2. La minuta non è firmata, ma la grafia è quella inconfondibile del marchese Muselli.

¹¹ Diamo voce ancora a Lodovico Perini: «Pietra della Gallina, che si escava ne' Monti tra Avesa, e Quinto, in un luogo detto la Gallina, ed ordinariamente si adopra per far Statue, essendo bianchissima, ed ubbidientissima allo Scalpello»; «Pietra d'Incaffio nella Val di Caprino, che alle volte ancora si lustra come il Marmo, ed io ne ho veduta l'esperienza, ed è molto usata nella Scultura delle Statue situate ne' luoghi scoperti. Non è così candida, ma più tosto tende al color fosco, e lustrata riesce alquanto più sbiava» (PERINI, *Trattato della Pratica di Geometria*, pp. 147-148).

¹² ASVr, Giusti del Giardino, b. 9, fasc. n.n., *Repertorio delle Corrispondenze Forestiere del Marchese Giacopo Muselli*. Chi scrive non è ancora riuscito a rintracciare nel fondo Giusti del Giardino il fascicolo (siglato «Processo H») con le lettere di Mazzuchelli a Muselli. Trentun lettere di Muselli a Mazzuchelli sono conservate alla Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Vat. Lat. 10008, 2, cc. 524r-555v.

nobile committente. Anzi, la triangolazione Muselli-Tomezzoli-Mazzuchelli si può ragionevolmente estendere ad altri artisti veronesi attivi in territorio bre-sciano. Sicuramente a Pietro Antonio Perotti, di cui Luca Fabbri ha recentemente pubblicato una bella pala giovanile (primi anni cinquanta del Settecento) raffigurante la *Madonna del Rosario con i santi Domenico e Luigi*, conservata nella chiesa di Santa Maria Maddalena di Virle (oggi frazione del comune di Rezzato)¹³. All'epoca, Virle e Ciliverghe costituivano un solo comune e una sola parrocchia e la chiesa dei Santi Pietro e Paolo, dove in origine la tela era collocata, era pertanto anche la parrocchiale di Mazzuchelli¹⁴. A sua volta, Perotti era particolarmente legato a casa Muselli e godeva del patrocinio del marchese, che per tutta la vita lo impiegò come pittore e decoratore, copista e stimatore di quadri, incisore e autore di disegni per l'editoria, ma anche come procacciatore di libri sul mercato veneziano¹⁵.

Quali fossero poi i motivi che avevano fatto slittare l'inizio dei lavori, si possono solo ipotizzare. Probabilmente lo scultore era allora alle prese con altre e non rinviabili incombenze, se è lui, come pare probabile, il Tomezzoli che una relazione anonima sul commercio veronese da presentare ad Alvise Mocenigo II, podestà e vice capitano di Verona, datata 10 ottobre 1770, ricorda autore nel 1761 insieme a un Cignaroli – che dovrebbe essere Diomiro – di quattro statue colossali inviate alla corte di Pietroburgo¹⁶. Sempre allo stesso anno risale la commissione del *Monumento a Girolamo Tartarotti*, unica opera sicura nel catalogo dell'artista, che nell'aprile 1762 fu collocato nella chiesa roveretana di San Marco (oggi si trova nell'atrio di palazzo Piomarta)¹⁷.

Comunque siano andate le cose, le sculture richieste – almeno le dieci *Maschere*, perché della *Flora* e della *Pomona* non si fa più menzione, lasciando il sospetto che non siano mai state realizzate – erano nel giardino di villa Mazzuchelli nella primavera del 1763. Lo sappiamo grazie a uno scambio epistolare intercorso tra l'architetto Antonio Marchetti e un conte Bettoni a proposito del soggetto, delle dimensioni e del costo delle sculture da destinare allo scalone di villa Bettoni a Bogliaco del Garda. Il 10 aprile 1763, infatti, il conte Bettoni scriveva che se Marchetti «avesse vedute le dieci statuette comiche del Conte G.M. Mazzuchelli a Ciliverghe, non è gran tempo fa situate nel di lui giardino interno,

¹³ FABBRI, *Addenda ai maestri dell'Accademia*, pp. 94, 97.

¹⁴ I due borghi si separarono proprio in quegli anni, nel 1755 (ROTA-GUERRINI, *Virle Tre Ponti*, pp. 28-36).

¹⁵ PERETTI, *Qualche novità*, pp. 49-71.

¹⁶ ASVr, VIII Vari, Storia di Verona, fasc. *Commercio in generale*, c. 8v. L'identificazione dei due artisti si deve a TOMEZZOLI, *Francesco Tomezzoli*, p. 350.

¹⁷ TOMEZZOLI, *Ritratti scultorei*, pp. 450-451; TOMEZZOLI, *Scultori veronesi*, pp. 438-440.

gli sia di notizia che costarono L. 40 cadauna in bottega dell'artefice [...] sono rappresentanti le maschere ossia figure della Commedia, diverse dai grotteschi che già di lungo tempo vedonsi sulla strada e sono di altezza di once 28 bresciane senza piedistallo ed il basamento»¹⁸. Il 22 aprile successivo l'architetto, che evidentemente non amava tali soggetti, rispondeva: «So che il Sig.r Conte Gio. Maria Mazzuchelli à fatto fare le 10 statuette comiche che per esser buffe non portano alli artefici sogezzione. Ella procuri di star lontano di chi è assuefatto in simili statuette, perché li putini della sua scala devono esser serii e ben ricercati per esser sotto l'ochio». «Statuette comiche», «buffe»: non si può escludere che anche le dieci *Maschere* della Commedia dell'arte scolpite da Francesco Tomezzoli rientrassero in quella tipologia dei *Nani*, di carattere tra il realistico e il grottesco, per non dire il caricaturale, così amata – ma non da tutti, come s'è visto – e così diffusa nella statuaria da giardino del Sei e Settecento, non solamente nel Veneto¹⁹.

Quanto a Francesco Tomezzoli, negli anni successivi la documentazione d'archivio che lo riguarda si fa sempre più scarna. Nel 1772 lo ritroviamo impegnato nel cantiere della chiesa di Santa Agnese, per la quale aveva già lavorato, insieme al padre, sedici anni prima. L'edificio era interessato allora da un intervento di rifabbrica «sopra il ben inteso disegno di Adriano Cristofali»²⁰. Il 28 novembre lo scultore riceveva un pagamento di 387 lire «per la faccitura delle due statue laterali alla porta della chiesa di S. Agnese, come in scrittura» (che non si è rintracciata); un mese dopo altre 140 lire «per le due arme laterali a S. Agnese»²¹. Le due statue raffiguravano *Sant'Agnese* e *Santa Lucia*: lo ricorda Saverio Dalla Rosa, che pure le attribuiva ad Angelo Sartori. Demolita la chiesa nel 1837 per lasciare spazio alla Gran Guardia Nuova, sembrava che anche queste opere fossero irrimediabilmente perdute. Tuttavia una recente proposta di Andrea Tomezzoli, ben motivata e convincente, suggerisce di identificarle nelle due sante omonime che fiancheggiano l'altare dedicato a Sant'Orsola nella chiesa di San Nicolò a Vo' Casaro (o Vò Sinistro) di Avio. Da tempo era noto,

18 LECHI, *Le dimore bresciane*, VII, p. 348, nota 7; BONETTI, *Un palazzo signorile*, p. 62. L'accento alle 28 once bresciane conferma definitivamente che nella scrittura in esame «braccia» è *lapsus* per «piedi». Quanto ai citati «grotteschi», vanno identificati con «le statue de Pigmei» ricordate da Giovan Faustino Fedreghini in una lettera a Giammaria Mazzuchelli del 2 ottobre 1756, destinate a essere collocate sul muro di recinzione lungo la strada pubblica (*ivi*, p. 65, nota 36).

19 Sulla quale si veda TOMEZZOLI, *Una nota discorde*, pp. 124-177.

20 DALLA ROSA, *Catastico*, p. 10; CAMERLENGO, *Adriano Cristofali*, p. 327. Marco Tomezzoli era morto a 63 anni l'8 ottobre 1761 a San Pietro Incarnario (ASVr, Ufficio di Santità, Morti in città, reg. 76, c. 304).

21 ASVr, Ospedale dei Santi Iacopo e Lazzaro alla Tomba, reg. 1187, cc. 4r, 5r; REPETTO CONTALDO, *La chiesa e le chiese*, p. 174, nota 168.

grazie alle ricerche condotte negli archivi parrocchiali, che i due altari laterali della chiesa atesina provenivano dalla chiesa di San Silvestro a Verona, dove erano stati acquistati nel 1808, durante le soppressioni ecclesiastiche di epoca napoleonica²². «Le figure delle due sante», scrive lo studioso, «evidentemente estranee al contesto che ora le ospita, sembrano palesare nella lavorazione dei panneggi qualche affinità con il manto che cinge la parte inferiore del *Ritratto di Girolamo Tartarotti*, opera certa di Francesco Tomezzoli»²³. Le grandi dimensioni delle statue e la loro gestualità espansa e 'centrifuga' sembrano concepite effettivamente per una collocazione all'aperto, per esempio in due nicchie sulla facciata, piuttosto che all'interno di una cappella. L'ultima notizia che le riguarda risale al 15 aprile 1831, in una stima dei materiali e degli effetti della chiesa di Sant'Agnese, destinata alla demolizione. Al n. 61, «due statue di pietra tenera, e due vasi sopra la facciata» sono valutati 120 lire²⁴. Erano in vendita a un prezzo stracciato. Ma manca ancora l'ultimo anello che permetta di ricondurle con certezza alle sante di Avio.

²² LIBERA, *Artisti veronesi ad Avio*, p. 179.

²³ TOMEZZOLI, *Scultori veronesi*, p. 444.

²⁴ ASVr, Ospedale dei Santi Iacopo e Lazzaro alla Tomba, reg. 1629 bis, cc. n.n. La stima si deve all'ingegnere municipale e architetto Giuseppe Barbieri, l'autore del progetto della Gran Guardia Nuova.

*Appendice***1****1760 dicembre 27, Verona**

Contratto tra Giammaria Mazzuchelli e Francesco Tomezzoli per la realizzazione in pietra Gallina di alcune statue destinate al giardino di villa Mazzuchelli a Ciliverghe, nel Bresciano, da porre in opera entro maggio o giugno del 1761: dieci raffiguranti personaggi della Commedia dell'arte, dell'altezza prevista di due piedi e quattro oncie, al prezzo convenuto di dieci scudi veronesi l'una, e due raffiguranti Flora e Pomona, dell'altezza di cinque piedi, al prezzo di diciotto scudi l'una.

Originale: ASVr, Giusti del Giardino, b. 181, fasc. n.n., siglato SS, Del Signor Conte Giovan Maria Mazzuchelli Bresciano, cc. n.n.

Scrittura per le statue Mazzuchelli.

Adì 27 del mese di dicembre anno 1760 in Verona.

Resta colla presente, che deve aver forza di pubblica autentica scrittura, stipolato, e stabilito il seguente contratto fra il nobile signor conte Giammaria Mazzuchelli di Brescia (in cui nome per ora agisce il padre inquisitore fra Serafino Maria Maccarinelli) per una parte, ed il signor Francesco Tomezzoli statuario veronese per l'altra.

S'impegna detto signor Tomezzoli di formare a tutte sue spese dieci statue dell'altezza ciascheduna di braccia due, e oncie quattro di misura bresciana compreso il zoccolo circolare a loro annesso, e rappresentanti le dieci figure di personaggi comici; cioè Dottore, Pantalone, Arlecchino, Brighella, Coviello, Pullicinella, un Innamorato, due Donne, e la Servetta.

Di più s'impegna di formare similmente a tutte sue spese altre due statue, ciascuna dell'altezza di braccia cinque misura bresciana compreso il zoccolo a loro annesso, e quadrato, e rappresentanti una la dea Flora, l'altra la dea Pomona.

Tutte queste sudette statue devono essere formate di pietra perfetta detta della Gallina; lavorate in ogni parte, dovendo star isolate; disegnate, ed eseguite con tutta diligenza. Al qual fine dovrà lo statuario fare previamente li disegni di ciascheduna, e mostrargli acciò sieno approvati, siccome sono già stati approvati li due della Flora e dell'Arlecchino. Similmente dovranno tutte dette statue essere compite in tempo di essere poste in opera per tutto il prossimo mese di maggio o al più di giugno 1761. Al qual tempo di porle in opera dovrà lo statuario a sue spese trasferirsi in persona a Celiverghe in Bresciana luogo di villeggiatura di detto signor conte, ed ivi assistere a metterle in opera, e rimediare, accadendo, ai danni, che le statue avessero sofferto nel viaggio.

Dovrà per ultimo detto statuario dare idoneo pezzo a piacere, il quale pezzi per sua parte la puntuale esecuzione del presente contratto, a cui dovrà pure in fede esso pezzo sottoscrivere.

Dall'altra parte il detto nobile signor conte Mazzuchelli (ed ora in sua vece il detto padre Maccarinelli) si impegna di pagare ciascuna di dette statue dieci più piccole a ragione di dieci scudi veronesi da lire sei correnti l'uno; e ciascuna delle due dette statue più alte a ragione di scudi simili diciotto.

Alla sottoscrizione del presente contratto dovrà il signor conte sborsare effettivamente allo statuario per anticipazione scudi veronesi sudetti numero quaranta, che danno lire correnti numero duecento, e quaranta, dico lire 240, e queste le ha effettivamente sborsate, e sono state dallo statuario ricevute. A Pasqua prossima di risurrezione dovrà il signor conte, quando vedasi la fattura proceder bene, sborsare allo statuario altri scudi sudetti veronesi numero quaranta, dico 40. Il resto sino al compito pagamento delle statue dovrà il signor conte sborsarlo intieramente e prontamente a opera compita, e posta a luogo.

La condotta di tutte le dette statue da Verona fino al luogo sudetto, ove devono esser messe in opera, sarà tutta a spese, e carico del signor conte anche per quanto spetta a dazi, bollette, o altro; dovendo però lo statuario assistere in Verona a caricarle sui carri per disporle, acciò non patiscano detrimento nel viaggio; siccome anche essere al luogo sudetto di Celiverghe in tempo di assistere a scaricarle dai carri, li quali carri saranno tre, e dovranno bastare per condurle tutte; cioè, cinque delle piccole per carro, e le due grandi nel terzo carro.

Nel tempo che lo statuario starà a Celiverghe sudetto per scaricare le statue, e porle in opera, dovrà il signor conte somministrargli le spese cibarie, e gli uomini necessari, che lo aiutino a tali opere.

In fede per le parti sudette contraenti si sono sottoscritti

Io fra Serafino Maria Maccarinelli affermo quanto sopra in nome, e in vece del nobile signor conte Giammaria Mazzuchelli di Brescia, ed ho sborsati li sudetti scudi veronesi quaranta, cioè lire 240

Io Francesco Tomizzoli afermo quanto sopra et ò ricevuti li sudeti [s]cudi veronesi quaranta di lire 240

Io Giuseppe Pontar [?] piezo per la pieza e afirmo quanto di sopra

Io Ippolito Poglino [?] fui presente testimonio alla presente, e vidi fare lo sudetto esborso delle lire 240

[*Aggiunta*]

Si muta nella soprascritta scrittura l'obbligazione della pietra della Galinna in quella d'Incaffi con obbligazione del accrescimento del prezzo di cento, e venti lire. In fede

Io Giacomo Muselli ho mutato il presente contratto d'ordine del signor conte Giovan Maria Mazzuchelli

Io mi obrigo di dalli le presenti statue come nella presente scrittura di pietra di Cafì

Io Francesco Tomizzoli

2

1761 dicembre 6, Verona

Minuta di lettera di Jacopo Muselli a Giammaria Mazzuchelli sulla pietra da utilizzare per le statue del giardino di villa Mazzucelli e su quella delle statue del giardino della Musella a San Martino Buon Albergo

Originale: ASVr, Giusti del Giardino, b. 181, fasc. n.n., siglato SS, Del Signor Conte Giovan Maria Mazzuchelli Bresciano, cc. n.n.

Illustrissimo signore signor padron colendissimo, giunto l'altr'ieri in Verona mi viene consegnato dal padre vicario di questo Santo Ufficio lo stimatissimo foglio di Vostra Signoria illustrissima dal quale mi vedo onorato del comando di dover assistere alla facitura d'alcune statue ch'hanno da servire di ornamento al di lei giardino, e brolo. Io accetto per una parte ben volentieri la fortuna di servire un cavaliere di tanto merito, ma dall'altra sento del dispiacere, che il medesimo abbia scielto la mia persona, che non so se sarà capace di farlo restare dallo statuario bene servito.

Il reverendissimo padre inquisitor Maccarinelli con scrittura 27 dicembre 1760 ha stabilito il contratto, che se non le avesse spedita la copia della scrittura medesima sarà mia cura d'inviarliela. Vedo in quella essere state ordinate dodici statue, dieci picciole, e due grandi di pietra della Galina; credo che Vostra Signoria illustrissima saprà essere questa una pietra tenerissima, e che stando allo scoperto patisce molto, e per le piogge, e molto più per i ghiacci; di ciò nulla di meno mi trovo in debito d'avvertirla prima che si dia principio all'opera, all'incontro la pietra d'Incaffi resiste molto all'intemperie delle stagioni, ma perché più dura il prezzo sarebbe anche maggiore dello stabilito nella scrittura.

Quelle che io ho nel mio giardino della Musella sono state fatte di pietra d'Incaffi circa un secolo fa, e nulla sin'ora hanno patito, e pure d'estate, e d'inverno stanno sempre scoperte. A lei nulla di meno sta il comandare, ed a me il far eseguire secondo il piacere di Vostra Signoria illustrissima alla quale col maggior rispetto m'umilio, e con tutta la stima mi protesto.

Verona 6 dicembre 1761

Bibliografia

- BONETTI M., *Un "palazzo signorile, e di notabilissima spesa"*, in *Villa Mazzucchelli. Arte e storia di una dimora del Settecento*, Milano 2008, pp. 49-65
- CAMERLENGO L., *Adriano Cristofali (Cristofoli, Cristofori)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-sec. XVIII)*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, Verona 1988, II, pp. 318-327
- DALLA ROSA S., *Catastico delle pitture, e sculture esistenti nelle chiese, e luoghi pubblici situati in Verona*, BCVR, a cura di S. Marinelli e P. Rigoli, Verona 1996
- FABBRI L., *Addenda ai maestri dell'Accademia di Verona*, in *Aldèbaran IV. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2017, pp. 93-112
- FACCIOLI G., *Alcuni documenti riguardanti l'ultima traslazione dei SS. Fermo e Rustico in Verona e l'erezione dell'Altare Maggiore*, «Le Venezie Francescane», III (1934), 3-4, pp. 201-208
- GUZZO E.M., *Documenti per la storia dell'arte a Verona in epoca barocca*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, CLXVII (1990-1991) [ma 1993], pp. 247-279
- LECHI F., *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, VII, *Il Settecento e il primo Ottocento nel territorio*, Brescia 1979
- LIBERA G., *Artisti veronesi ad Avio*, «Vita Veronese», VII (1954), 6, pp. 179-180
- MARTINI A., *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino-Roma-Firenze 1883
- MASETTI ZANNINI G.L., *Le statue del Duomo di Brescia nei carteggi Mazzucchelliani*, in *Vescovi e Cattedrali*, numero speciale di «Brixia Sacra. Memorie Storiche della Diocesi di Brescia», n.s., IX (1974), 6, pp. 210-213
- PERETTI G., *Qualche novità su Pietro Antonio Perotti e Angelica Le Gru*, «Verona Illustrata», 36 (2023), pp. 49-71
- PERINI L., *Trattato della Pratica di Geometria, in cui oltre i principi di essa vi sono molti insegnamenti intorno alle varie Misure di Terre, Acque, Fieni, Pietre, Grani, Fabbriche, ed altro, secondo l'uso di Verona, e di altre Città d'Italia, raccolti dall'Opere di molti Autori, e dall'Esperienza a comodo degli Studiosi di tal Professione*, in Verona, per Pierantonio Berno 1727
- REPETTO CONTALDO M., *La chiesa e le chiese dell'ospedale dei Santi Giacomo e Lazzaro «pro honore divino et dignitate civitatis». Arredi interni e decorazioni pittoriche dal Cinque al Settecento*, in *L'Ospedale e la città. Cinquecento anni d'arte a Verona*, a cura di A. Pastore, G.M. Varanini, P. Marini, G. Marini, Verona 1996, pp. 149-177
- [RODELLA G.B.], *Vita costumi e scritti del conte Giammaria Mazzucchelli patrizio bresciano*, in Brescia, per Giambatista Bossini 1766
- ROTA C. – GUERRINI P., *Virle Treponti. Appunti di storia civile ed ecclesiastica raccolti e stampati nel 1913*, ristampa a cura di S. Gorni, Virle Treponti 2009
- TOMEZZOLI A., *Francesco Tomezzoli*, in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2003, I, pp. 349-350
- TOMEZZOLI A., *Una nota discorde nel giardino di Armida: la raffigurazione dei "Nani" nella statuaria veneta da giardino del Sei e Settecento*, «Arte Veneta», 61 (2004), pp. 124-177
- TOMEZZOLI A., *Ritratti scultorei a Verona nel Sei e Settecento*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLIX (2000-2001), pp. 403-508
- TOMEZZOLI A., *Scultori veronesi in Trentino*, in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2003, I, pp. 420-449

Questo nono volume della collana «Studi Veronesi» è stato impaginato da Andrea Brugnoli.
Il titolo di copertina è realizzato con carattere tipografico Zeno di Giovanni Mardersteig,
per gentile concessione di Martino Mardersteig.
In copertina: Pisanello, *San Giorgio e la Principessa* (dettaglio), Verona, Santa Anastasia.
In quarta: incisione da un bassorilievo del portale del Duomo di Verona,
da *Aneddotti. VIII* di Gian Giacomo Dionisi (1806)

<http://www.veronastoria.it/ojs/index.php/StVer/>

Finito di stampare
nel mese di dicembre del 2024
dalla tipolitografia La Grafica Editrice
Via Alessandro Volta, 29 – 37030 Vago di Lavagno (VR)

Gianni Bussinelli Editore
Via Alessandro Volta, 29 – 37030 Vago di Lavagno (VR) – Italia
www.lagrificagroup.it - gbe@lagrificagroup.it

