Musei d'Arte e Monumenti
Comune di Verona
Cultura

Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona

Una vita per i musei

Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni (Verona, 24 novembre 2015)

a cura di
Margherita Bolla

Musei d'Arte e Monumenti
Comune di Verona
Cultura

Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona

Una vita per i musei

Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni

(Verona, 24 novembre 2015)

a cura di
Margherita Bolla

Verona, 2016

© Comune di Verona - Direzione Musei d'Arte Monumenti
Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona

ISBN 978-88-86168-23-6

I musei sono elementi centrali per l'identità culturale di Verona; dunque il ricordo dell'opera di Lanfranco Franzoni, alta figura di studioso, attivo per tutta la sua vita in ambito museale, è doveroso per la città.
In occasione del decennale dalla scomparsa, avvenuta nel 2005, si è creata una fattiva collaborazione fra Musei Civici e un'altra importante e antica Istituzione cittadina, l'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, della quale Franzoni fece parte fin dal 1966, per la realizzazione di una Giornata di studio nella sede dell'Accademia, alla quale parteciparono alcuni degli studiosi la cui attività si è in vario modo intrecciata a quella di Franzoni, mentre altri non poterono presenziare per motivi di salute.
Ora vedono la luce gli atti di quella Giornata, come coedizione delle due istituzioni maggiormente coinvolte. Questa forma di collaborazione fra Enti ha permesso di raggiungere l'obiettivo in tempi brevi (la pubblicazione, cosa rara, esce a circa un anno di distanza dal convegno) e di superare le difficoltà economiche che caratterizzano questo periodo. Il risultato è notevole, anche perché la diffusione di qualificati studi sulla storia e sulla cultura di Verona è presumibilmente la forma di celebrazione che Lanfranco Franzoni avrebbe preferito.

Antonia Pavesi
Consigliera delegata alla Cultura del Comune di Verona

La celebrazione del ricordo della figura e dell'opera di Lanfranco Franzoni (1926-2005) a dieci anni dalla scomparsa attraverso il convegno svoltosi in Accademia il 24 novembre 2015 è stata una ulteriore significativa occasione di collaborazione tra la nostra storica istituzione ed i Musei Civici, che mi auguro possa ripetersi anche in futuro. Per quanto ha operato per la crescita della cultura cittadina, come insegnante, storico, archeologo, direttore dell'Accademia Cignaroli e soprattutto come vicedirettore dal 1975 e successivamente direttore, dal 1987 al 1989, dei Musei e Gallerie d'arte scaligeri, Lanfranco Franzoni meritava tutta l'attenzione che gli è stata dedicata e l'omaggio commosso, convinto e riconoscente del mondo culturale veronese tutto. Nessuno può dimenticare quanto egli fece per la riapertura nel 1982 del Museo Lapidario Maffeiano, per il Museo Archeologico, per la valorizzazione delle espressioni scultoree popolari e per gli innumerevoli, preziosi e spesso innovativi e illuminanti studi sulle testimonianze della romanità nel Veronese.

A quarant'anni d'età, nel 1966, egli era stato chiamato a far parte del consesso accademico e onorò tale ruolo con dotte e circostanziate relazioni su tematiche archeologiche che trovarono collocazione nei volumi degli Atti accademici e continuano ad essere consultate e studiate dai giovani ricercatori. Ricordare Franzoni, dunque, anche per l'Accademia, è stato l'adempimento d'un dovere morale e di gratitudine. Le relazioni presentate al Convegno sono state elaborate da studiosi di grande valore, che non hanno mancato di arricchire le varie loro considerazioni scientifiche con il calore umano e l'affetto che nutrivano nei confronti di quell'Amico, o Maestro o Collega di poche parole, ma di grande statura culturale e morale che fu Lanfranco Franconi.

Un grazie particolare mi sia consentito esprimere alla dottoressa Paola Marini, impareggiabile direttrice dei Musei Civici e prosecutrice dell'opera di Franzoni, ora passata a ruolo ancor più prestigioso a Venezia, ed alla dottoressa Margherita Bolla, attenta curatrice del presente volume.

Claudio Carcereri de Prati
Presidente dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere

Sommario

Margherita Bolla
Premessa 9

Ezio Buchi
Ricordi di esperienze e collaborazione con Lanfranco Franzoni 11

Giuliana Cavalieri Manasse
Lanfranco Franzoni e il "significato storico del colle di San Pietro"(trent'anni dopo) 17

Alfredo Buonopane
Lanfranco Franzoni e il suo contributo agli studi di epigrafia romana 37

Margherita Bolla
Rilievi romani con armi e armati dal Veronese 53

Enrico Maria Guzzo
Sopra un frammento di pisside paleocristiana conservato nel Museo Canonicale di Verona 85

Agostino Contò
Studi rinascimentali veronesi sull'epigrafia 93

Bruno Chiappa
Nuovi documenti sugli orefici Mondella e in particolare sulla produzione artistica di Galeazzo 107

Alba di Lieto
Riflessioni per un futuro allestimento delle sculture per la facciata di Palazzo Bevilacqua 123

Gian Paolo Marchi
L'erudizione settecentesca veronese negli scritti di Lanfranco Franzoni 135

Ettore Napione
Lanfranco Franzoni e la "scultura popolare" 147

Giuseppe Franco Viviani
Quella missione a Nîmes 165

Premessa

Lanfranco Franzoni iniziò nel 1959 il suo appassionato lavoro – proseguito fino al pensionamento – nei musei civici veronesi ed entrò nell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere nel 1966. Di questa antica Istituzione sarà anche Assessore, per due volte, e infine Socio emerito.
La proposta di Bruno Chiappa e del Segretario Vasco Senatore Gondola, sostenuta dal Presidente Claudio Carcereri de Prati, di realizzare, nella sede dell'Accademia, una Giornata di studio in ricordo dello studioso nel decennale della scomparsa ha quindi subito ottenuto piena collaborazione dai Civici Musei d'Arte, fino al 29 novembre 2015 sotto la direzione di Paola Marini.
La consigliera comunale delegata alla Cultura Antonia Pavesi e Gabriele Ren, dirigente dell'Area Cultura del Comune, hanno offerto il concreto sostegno dell'Amministrazione civica all'iniziativa, che ha avuto luogo il 24 novembre 2015, con l'organizzazione della scrivente e il supporto del personale dei Musei d'Arte e dell'Accademia, alla presenza dei figli di Franzoni, Vito e Alberto, e di Denise Modonesi, che per molto tempo ha collaborato con lui nell'attività museale[1].
L'articolazione della Giornata ha tenuto conto dei legami di amicizia, di lavoro e di studio tra Lanfranco Franzoni e i relatori, che rappresentano – oltre che

---

[1] D. Modonesi, *Lanfranco Franzoni e il patrimonio culturale veronese: un'indagine lunga una vita; Bibliografia di Lanfranco Franzoni*, in: "Verona illustrata", a. 19 (2006), pp. 5-12, 19-31. Figlio di un artista, ebbe una solida formazione classica e archeologica, ma non limitò i suoi interessi a questo campo, occupandosi di arte popolare, di collezionismo, di tecniche artistiche, epigrafia, letteratura, poesia. Nell'ambito dell'attività museale, fu fra l'altro autore del progetto scientifico di riordinamento del Museo Maffeiano per la riapertura del 1982, curò il Museo Archeologico al Teatro romano e pose le basi per l'allestimento del lapidario al Museo degli Affreschi.

l'Accademia – l'Università (Ezio Buchi, Alfredo Buonopane, Gian Paolo Marchi), la Soprintendenza Archeologica del Veneto (Giuliana Cavalieri Manasse), il Museo Canonicale (Enrico Maria Guzzo), le Biblioteche cittadine (Agostino Contò, Giuseppe Franco Viviani), i Civici Musei d'Arte (Margherita Bolla, Alba Di Lieto, Ettore Napione). Ne è risultato un panorama vario, che spazia dagli approfondimenti di epigrafia e archeologia romana – assi portanti degli interessi di Franzoni[2] – agli studi sul Rinascimento, al Settecento, fino ai ricordi personali, sempre connessi al suo ambito culturale di azione. Le opinioni espresse nei diversi articoli ricadono sotto l'esclusiva responsabilità di ciascun Autore.

La ricorrenza ha fornito l'occasione per digitalizzare e rendere disponibili *on line*, sul sito *web* del Museo Archeologico di Verona[3], con il coordinamento di Sara Rodella (Musei d'Arte) e l'ausilio dei volontari del Servizio Civile Nazionale Tommaso Samperi e Claudia Stahie, sia quasi tutte le pubblicazioni dello studioso sia quelle a lui dedicate, nella convinzione di rendere un utile servizio agli studiosi della storia veronese e non solo.

A Vasco Senatore Gondola, Camilla Bertani e Chiara Contri, devo un importante ausilio nella revisione dell'apparato bibliografico dei testi.

Margherita Bolla

---

[2] M. Bolla, *Il contributo di Lanfranco Franzoni all'archeologia*, in: "Verona Illustrata", a. 19 (2006), pp. 13-18; M. Bolla, *Il contributo di Lanfranco Franzoni all'archeologia della Valpolicella*, in: "Annuario storico della Valpolicella", 2006-2007, pp. 228-231. Si vedano inoltre i contributi di G. Cavalieri Manasse e A. Buonopane, in questo volume.

[3] http://museoarcheologico.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=49818&tt=museo, consultato il 20 settembre 2016.

Ezio Buchi

Ricordi di esperienze e collaborazione con Lanfranco Franzoni

La prima remota e fortunata occasione per incontrare e quindi conoscere il dottor Lanfranco Franzoni, allora direttore del Museo Archeologico del Teatro Romano di Verona, risale alla primavera 1960, quando la professoressa Bruna Forlati Tamaro, che i Veronesi non hanno mai celebrato abbastanza per quanto donato alla loro città, in accordo con il professor Franco Sartori, altro grande benemerito della nostra città, pensò che finalmente le era capitato di incontrare la persona, che avrebbe forse potuto realizzare il desiderio-sogno, lasciato ai docenti padovani dal professor Attilio Degrassi in procinto di trasferirsi alla Sapienza di Roma: il desiderio-sogno era quello di riordinare e possibilmente studiare il ricco *instrumentum domesticum inscriptum* conservato al Teatro Romano. Tale *instrumentum domesticum inscriptum* comprende tutto il materiale scritto che si sarebbe potuto trovare nell'ambito di una qualunque *domus* romana: mattoni (*lateres*), *tegulae*, *amphorae*, *lucernae*, piatti, ecc., purché con una scritta-epigrafe. Tale materiale, pur di autentica produzione romana, prima di allora non aveva trovato possibilità di esposizione nei Musei, che dovevano accogliere invece e mostrare soltanto quello che era bello: la bella statua, il bel mosaico, il bel manufatto. Il resto veniva sì raccolto e conservato, ma quasi nascosto nei meandri più reconditi dei musei, talora ammucchiato e privo di qualsiasi indicazione.

L'*instrumentum*, sul finire dell'Ottocento, aveva in verità iniziato a raccoglierlo e a pubblicarlo già il Mommsen nella sezione terminale dei singoli volumi del *Corpus Iscriptionum Latinarum*, il famoso *C.I.L.*, in coda al vasto spazio riservato all'epigrafia ufficiale. Qualche sporadica indagine era stata condotta per la zona di Roma, mentre per quanto riguarda l'Italia settentrionale, fatta eccezione per qualche

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

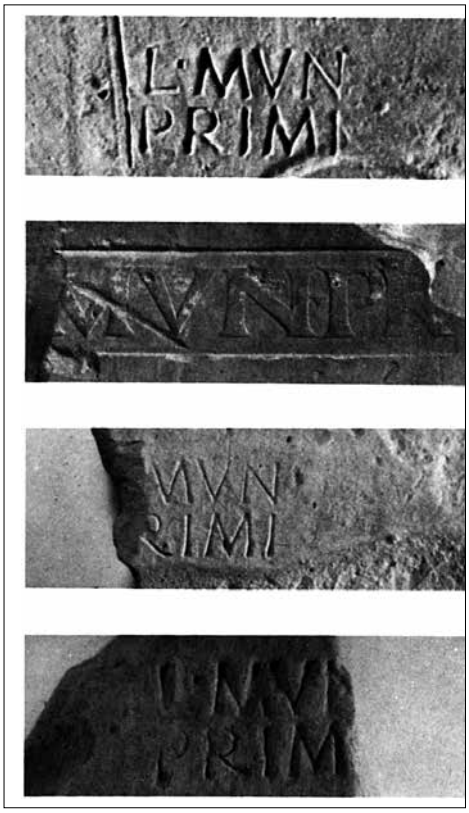


Fig. 1

isolato studio particolare a carattere provinciale, ci si era limitati per lo più a opere, che, pur trattando dell'industria laterizia e dell'economia romane, avevano affrontato l'aspetto generale del problema, senza scendere al pezzo singolo se non per necessità di esempio. Nel 1960 rimanevano le numerose riviste nazionali, regionali e provinciali, dove il materiale in questione veniva però trattato solitamente come curiosità di scavo.

È a tutti noto che i figuli romani ebbero in un certo periodo l'abitudine di imprimere sui mattoni e sulle tegole, quando essi erano ancora freschi, marchi di fabbrica. Questi cosiddetti bolli laterizi, di varia forma, offrivano in generale il nome del fabbricante o del proprietario della fornace; non di rado le due indicazioni potevano trovarsi insieme o coincidere.

Per non annoiare più del dovuto e del consentito, ricordo soltanto due dei numerosi bolli con tutta probabilità esclusivi del territorio veronese: il primo è *Luci Munati Primi* (Fig. 1), mentre il secondo è *Veciliai Liberalis* (Fig. 2), due nomi declinati al genitivo.

Comunque per me il tema, nel suo insieme, era pressoché ignoto e, sebbene non sia mai arrivato a denominare quei pezzi antichi "pignattine", come mi sono spesso sentito dire da colleghi e amici, risultava di grande fascino e molto invitante[1]. Non aveva, è vero, ancora acquisito il diritto di cittadinanza fra le ricerche e gli studi ufficiali della romanità. Rimaneva un tema che solo allora, agli inizi degli anni '60, iniziava a destare qualche sporadico interesse, per raggiungere il successo pieno negli anni che stiamo trascorrendo. Altrettanto ricche di fascino mi erano

[1] Cfr. E. Buchi, *Tegole e anfore con bolli di Verona e del suo agro*, in: "Archivio Veneto", ser. 5., vol. 81 (1967), pp. 5-32; E. Buchi, *La produzione laterizia nell'agro veronese e nel Trentino meridionale in età romana,* in: *Congresso romanità del Trentino e di zone limitrofe*, a cura di A. Rigotti, in: "Atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto", ser. 6., vol. 29, fasc. A (1979), Calliano (Trento), pp. 135-170.

Fig. 2

sembrate le lucerne, studiate a Verona dal professor Carlo Anti[2], ma anche le anfore, raccolte per lo più nei depositi allora bui del teatro. Poiché la maggior parte dei loro bolli è impressa sull'orlo della bocca, sulle anse o sul collo, più raramente sul ventre, in parti quindi fragili e prime a staccarsi dal corpo, soltanto un venti per cento del centinaio di pezzi rinvenuti portava marche, che spesso risultavano indecifrabili e incomplete, o semplicemente segni. Le rimanenti, prive di bolli, pur nel totale anonimato testimoniano una fiorente attività industriale e artigiana e l'esistenza di una fitta rete di scambi con le città e le regioni vicine, nelle quali si esportavano i cereali, la frutta, il vino, i prodotti agricoli per i quali il territorio veronese era famoso anche presso gli autori

[2] C. Anti, *Le lucerne romane di terracotta conservate nel Museo Civico di Verona*, in "Madonna Verona", a. 6., fasc. 24 (1912), pp. 181-194; a. 7., fasc. 25 (1913), pp. 6-24; a. 8., fasc. 30-31 (1914), pp. 99-116; a. 8., fasc. 32 (1914), pp. 207-215.

Fig. 3

antichi. Poiché l'anfora non valeva per se stessa ma per il suo contenuto, si è supposto che la marca indicasse il possedimento, firma o *figlina*, col quale la merce (olio, vino, salse varie) era associata, più che il vasaio che aveva fabbricato l'anfora. Quando però il vasaio era specializzato in anfore e nello stesso tempo era fornitore costante di determinati produttori si possono incontrare ambedue i bolli, del vasaio e del produttore. Talora l'agricoltore si trasformava in vasaio per provvedere direttamente all'esportazione dei prodotti dei propri campi. Spesso il bollo riporterebbe il nome di schiavi o di liberti riuniti in organizzazioni di lavoratori sotto un padrone o sarebbe un simbolo di un distretto, piuttosto che di un uomo o di una famiglia. Dalla nomenclatura ricca e varia si poteva dedurre che a firmare le anfore fossero anche nomi di alto livello: potenti uomini d'affari, cavalieri, senatori e perfino imperatori, come lascia intuire il bollo *Nervae*[3] (Fig. 3).

Al dottor Franzoni tutte queste tematiche dovevano essere già ben note e interessarlo non poco. Certo mi accolse con la massima gentilezza e subito fu disponibile ad ogni mia richiesta. Poiché all'epoca lavoravo venne incontro ad ogni mio desiderio tanto che mi affidò a un inserviente subito istruito delle mie primarie esigenze di orario lavorativo. Avrei potuto frequentare i magazzini più reconditi del Museo Archeologico al Teatro Romano perfino il sabato pomeriggio. Fu così che allora potei affrontare il tema della mia tesi di laurea in "Antichità greche e romane" e raccogliere tanti risultati, compresa naturalmente la laurea e la pubblicazione della tesi. I meriti non erano miei, proveniente allora da un ufficio della Mondadori, dove ero un semplice impiegato, ma di quello splendido uomo, di nome Lanfranco Franzoni, pronto ad ogni mia richiesta, disponibile sempre a quelle proficue "campagne di scavo" che almeno ai miei tempi si conducevano nei posti più abbandonati dei Musei.

Proprio da una di queste non infrequenti "campagne di scavo" un giorno è uscito un mattone (41 x 28 x 5,5 cm), che lo stesso dottor Franzoni mi propose di studiare; diversamente da tutti gli altri era straordinariamente tutto iscritto e di ardua, se non impossibile lettura, almeno a prima vista: comun-

[3] Cfr. E. Buchi, *Banchi di anfore romane a Verona. Note sui commerci cisalpini,* in: *Il territorio veronese in età romana: atti del Convegno tenuto a Verona il 22-23-24 ottobre 1971*, Verona, 1973, pp. 531-637.

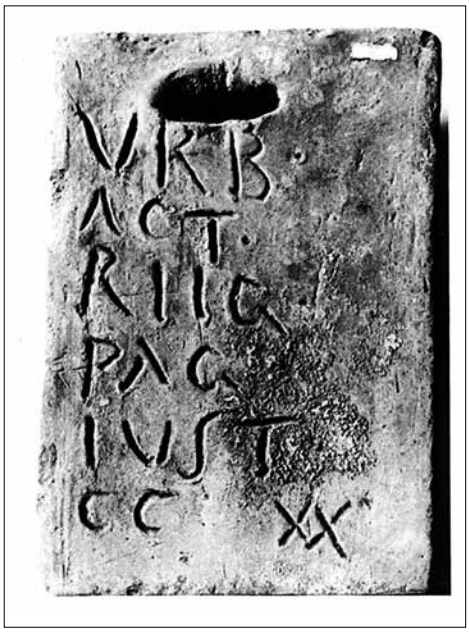


Fig. 4

que l'ho accuratamente indagato e a suo tempo edito; ora mi limito a mostrarlo nelle sue insolite abbreviazioni (Fig. 4): *urb*(*anus*) / *act*(*us*) / *reg*(*ioni*)/ *pag*(*is*) / *iust*(*us*): *actus* urbano (della città) valido-legittimo per la regione e per i *pagi*, dove segnalo soltanto che l'*actus* era la base metrica agraria romana corrispondente, secondo Plinio il Vecchio, alla distanza che i buoi potevano arare in uno solo slancio, in una sola spinta (*uno impetu iusto*). L'*actus* era pari a 120 piedi, cioè a m. 35,52. Venti di questi *actus*, pari a 2400 piedi, cioè a m 710,40 formavano il lato della *centuria* quadrata presente a Verona e anche più diffusa nell'Italia settentrionale. La *centuria* quadrata di venti *actus* di lato ha una superficie di duecento iugeri. E così è spiegato anche il significato dei due numeri finali[4]. Con questa parziale analisi dell'iscrizione, che deve, almeno finora, essere ritenuta un *unicum* nell'epigrafia romana, si sarebbe raggiunta la precisa definizione delle dimensioni lineari (20 *actus*) e di superficie (200 *iugera*) della *centuria*, che nell'agro veronese dovette stare alla base della suddivisione agraria centuriata, ossia della ripartizione regolare del territorio agricolo extra-urbano, secondo un sistema che permettesse l'assegnazione delle varie parcelle fondiarie.

Almeno fino alla primavera 1960 ero tanto lontano dal mondo del dottor Franzoni. Da allora sono diventato suo debitore; si era presentato nella mia vita sotto forma di divinità improvvisamente apparsa per offrirmi l'aiuto di cui avevo bisogno. Grazie dottor Franzoni! La ricorderò per sempre e i figli suoi siano orgogliosi di aver avuto un padre simile. Pochi convenevoli, poche parole, rari anche i sorrisi, ma invece fatti concreti.

---

[4] Cfr. E. Buchi, *Elementi di suddivisione agraria in un documento epigrafico inedito,* in: "Aquileia Nostra", vol. 49. (1977), coll. 21-28 = ristampato in: *L'azienda agraria nell'Italia centro-settentrionale dall'antichità ad oggi: atti del Convegno di Verona, 28-29-30 novembre 1977,* Napoli, 1979, pp. 83-87.

Giuliana Cavalieri Manasse

Lanfranco Franzoni e il "significato storico del colle di San Pietro" (trent'anni dopo)

Mi sarà perdonata qualche notazione personale, ma ero legata a Lanfranco Franzoni da un sincero affetto. Lo conobbi alla fine d'agosto del 1971. Io ero una giovane laureata: avevo 23 anni e avevo discusso la mia tesi di laurea due mesi prima. Tramite una comune conoscenza, mi invitò a parlare al convegno *Il territorio veronese in età romana*[1]. Si trattava di una iniziativa culturale importante nel contesto della ricerca storico-archeologica sull'Italia settentrionale, che si andava allora avviando su basi sistematiche. In tale contesto Verona ebbe, direi, funzione di apripista, dapprima con il volume *Verona e il suo territorio*[2], edito nel 1960 e tutt'ora in più pagine insuperato, di quattro anni precedente la famosa mostra di Bologna *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale*[3], che rappresenta il punto di partenza dell'archeologia romana nella nostra regione. Poi appunto con il convegno del 1971, il primo a carattere archeologico tenutosi in una città del nord Italia. Promosso dall'Accademia che oggi ci ospita, si trattò di un vero evento per l'ampiezza dei mezzi (basti dire che i relatori erano alloggiati nel prestigioso hotel Due Torri) e per il numero e il rilievo scientifico degli ospiti, per lo più grandi nomi dell'archeologia cisalpina dell'epoca.

A Franzoni si dovette la scelta della maggior parte dei relatori, esemplificativa di una certa ampiezza di vedute. Non solo, infatti, tale scelta non ebbe carattere localistico, ma vide anche una certa apertura verso i giovani. Infatti, accanto, come ho detto, ad archeologi e storici

[1] *Il territorio veronese in età romana: atti del convegno del 22-23-24 ottobre 1971*, Verona, 1973.

[2] *Verona e il suo territorio. Vol. 1: [Preistoria, Verona romana]*, Verona, 1960.

[3] *Arte e civiltà romana nell'Italia Settentrionale (dalla Repubblica alla Tetrarchia): 20 settembre-22 novembre 1964 Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio*, Bologna, 1964.

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni (Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

affermati, come Mansuelli, Stenico, Beschi, Frova, Saletti, Sartori, Chevallier, vi furono giovani e giovanissimi laureati che non avevano mai partecipato ad un convegno, come me. Forse anche per queste sue aperture a studiosi italiani e stranieri, cui corrispondeva analoga liberalità nella gestione dei materiali del Museo, oltre naturalmente per la sua produzione scientifica, nel 1988 gli venne un riconoscimento ambito da tutti gli archeologi, ma assai raro per un archeologo cisalpino, quello di essere eletto socio corrispondente del Deutsches Archäologisches Institut, su proposta del presidente dell'Istituto di Berlino, Edmund Buchner.

Tornando al punto da cui sono partita, cioè l'incontro che ebbi con lui, poiché era stato in precedenza informato che il mio lavoro di tesi riguardava materiali di decorazione architettonica romana, mi propose lo studio di un gruppo di blocchi decorati da fregio dorico, un argomento allora diventato di moda, dopo le ricerche che Mario Torelli[4] aveva dedicato ai sepolcri a dado con fregio dorico, ricerche in chiave fortemente socio-politica, come usava in quegli anni la scuola di Ranuccio Bianchi Bandinelli, a cui molti tra noi giovani guardavano con ammirazione per il rigoroso metodo storico e gli innovativi spunti di lettura. L'analisi di Torelli, sulla base delle iscrizioni che accompagnavano tale categoria di monumenti funerari, ne dimostrava la sistematica appartenenza alla 'borghesia municipale', a quella classe cioè di magistrati e di esponenti dell'aristocrazia mercantile, composta per lo più da liberti, che costituì la base di Ottaviano nella scalata al potere.

Dei pezzi veronesi era ignota la provenienza, salvo per uno rinvenuto nell'intercapedine del teatro (Fig 1). Sul loro impiego erano state avanzate ipotesi diverse: una li attribuiva alle spallette del ponte Postumio[5], un'altra li vedeva parte del fronte scena del teatro[6]. Per me, affascinata dalle osservazioni di Torelli, divennero tutti elementi di signacoli funerari[7]. Verosimilmente alcuni lo sono davvero, ma non tutti. Non si può, infatti, escluderne l'appartenenza ad altari, per altro oggi noti a Verona, perché un simile coronamento montava un'ara del *Capitolium*[8], a basi o a donari. Dopo il convegno Franzoni mi disse garbatamente che non concordava sul carattere funerario del

[4] M. Torelli, *I monumenti funerari romani con fregio dorico*, in: "Dialoghi di Archeologia", vol. 2 (1968), pp. 32-54.

[5] P. Marconi, *Verona romana*, Bergamo 1937, p. 32.

[6] L. Beschi, *Verona romana. I monumenti*, in: *Verona e il suo territorio. Vol. 1: [Preistoria, Verona romana]*, Verona, 1960, p. 408 e nota 3.

[7] G. Cavalieri Manasse, *I fregi metopali dei monumenti funerari veronesi nel panorama della decorazione architettonica della Cisalpina*, in: *Il territorio veronese in età romana: atti del convegno del 22-23-24 ottobre 1971*, Verona, 1973, pp. 284-292.

[8] M. L. Bianco, *La decorazione architettonica lapidea e marmorea*, in: *L'area del* Capitolium *di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona, 2008, pp.169-214.

Fig. 1

blocco recuperato nell'intercapedine del teatro, perché dalla collina di San Pietro non potevano precipitare resti di sepolcri, non essendo possibile l'esistenza di una necropoli in quella zona. Ribattei che si poteva trattare di un reimpiego in una qualche struttura medievale del sito, come il blocco del monumento del liberto Gaio Cornelio Montano (*CIL*, V, 3578) che, prima della demolizione della chiesa di San Pietro in Castello, si trovava inserito nella torre campanaria[9].

La cosa finì lì. Quaranta anni dopo, nel 2011, essendosi avviati i lavori di ristrutturazione di Castel San Pietro, destinato dal Comune e dalla Fondazione Cariverona a sede del Museo di Storia Naturale, fu grande la mia sorpresa, quando in mezzo ai riporti di schegge e polvere di roccia della collina, il cosiddetto tufo locale, con cui gli Austriaci avevano colmato le fondazioni dell'edificio, comparve un blocco di fregio dorico, molto malconcio (Fig. 2), ma con caratteristiche tecniche simili a quelle dell'elemento rinvenuto nell'intercapedine. E dunque, pensai, Franzo-

[9] G. Orti Manara, *Di due antichissimi templi cristiani veronesi*, Verona, 1840, p. LXV e tav. 10. Effettivamente i materiali funerari reimpiegati nelle strutture altomedievali e medievali della rocca erano numerosi. Limitatamente ai titoli funerari cfr. *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 49: Verona,* a cura della Soprintendenza alle Antichità delle Venezie; rilevamento e compilazione di L. Franzoni, Firenze 1975, p. 43.

Fig. 2

ni aveva ragione: quel pezzo, tra l'altro di ottima qualità, non apparteneva ad un sepolcro, ma all'arredo della terrazza superiore della collina, forse alla parte superiore della base di un donario[10].

Se oggi potesse vedere gli esiti dei nuovi scavi si rallegrerebbe: trovano infatti conferma alcune ipotesi e risposte alcuni interrogativi avanzati in uno dei suoi migliori articoli, *Riflessioni sul significato storico del colle di S. Pietro*[11]. Qui si coglie, e nemmeno tanto sottotraccia, l'affetto che recava a questo sito, 'l'area più veneranda di tutto il territorio cittadino', affetto che lo spinge ad una pagina di non velate critiche all'Amministrazione comunale. Una cosa assolutamente insolita, considerata la prudenza dell'uomo.

Nel suo contributo, presentato in questa Accademia il 23 ottobre 1983,

[10] Pur pertinenti a strutture diverse, sono entrambi estranei alla categoria dei monumenti funerari a dado. Presentano infatti un lato dove l'ornato si interrompe e la restante superficie è lavorata per l'adesione con altro blocco più lungo a formare un manufatto con sviluppo ad L.

[11] L. Franzoni, *Riflessioni sul significato storico del colle di San Pietro*, in: *Acquisizioni e problematica attuale dell'archeologia veronese: atti del convegno, Verona, 23 ottobre 1983,* in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 160 (1985), pp. 415-450.

Franzoni ripercorre le vicende della sommità della collina. Richiama la circostanza che qui in età protostorica dovette essere la sede del primo nucleo dell'abitato, e presume che sin dal II secolo a. C. vi si impiantassero installazioni fisse da parte del potere romano che in quest'epoca organizza e stabilizza l'occupazione della Cisalpina. Si interroga su quale fosse la dedicazione del tempio, di cui nel 1893 il Ricci aveva pubblicato il rilievo redatto da Monsignor Vignola nel 1851, in occasione degli scavi austriaci per la costruzione della caserma. Ricorda la questione degli elementi lapidei rinvenuti nel corso di quei lavori e raccolti da Andrea Monga che si offrì di cederli al Comune in cambio delle sole spese di trasporto, 400 lire, ma la Municipale Rappresentanza di allora rispose che non credeva "dispendiare una sì ingente somma per ritirare e possedere dei sassi di nessun valore". Vale la pena di concludere l'episodio con le attualissime parole di don Gregorio Segala "E i ruderi preziosi, condannati da questa sentenza municipale come sassi di nessun valore, furono dallo straniero sepolti nel piazzale che si stende innanzi al castello. Così vanno le cose, sempre nello stesso modo, allora come adesso"[12].

Proseguendo il cammino nelle memorie storiche del castello, Franzoni indugia sulla chiesa di San Pietro che con acutezza ritiene essere "un semplice adattamento del tempio pagano". Passando al medioevo e al complesso fortificato scaligero-visconteo, attraverso le vedute che compaiono in diversi quadri tra XVI e il XIX secolo, ne evidenzia caratteristiche e componenti, tra cui il maschio che sorgeva isolato nel settore a monte dell'area fortificata e appare imponente nelle vedute della collina[13]: di esso nel 1970 aveva seguito la messa in luce di quanto restava della base[14] (Figg. 3, 4). Analizza e decifra le complesse immagini di Gaetano Cristofali che fissano la condizione del monumento nella fase conclusiva della sua storia, prima della distruzione per mano francese nel 1801, dopo la pace di Lunéville. Nell'ultima parte del contributo, ripercorre, pur per sommi capi, le vicende del sito dopo la prima guerra mondiale, fornen-

[12] G. Segala, *Storia patria insegnata sopra i monumenti cittadini. Lezione 4. Monumenti e istituzioni di Verona colonia romana*, Verona, 1886, p. 23.

[13] Sull'assetto originario del castello, suddiviso in due parti, quella più a monte detta bastia, dove isolato svettava il maschio, cfr. da ultimo L.V. Bozzetto, *L'architettura di Castel S. Pietro dal Trecento all'Ottocento*, in: "I quaderni della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Verona Rovigo Vicenza", a. 5 (2013), pp. 12-25.

[14] L. Franzoni, *Riflessioni sul significato storico del colle di San Pietro*, in: *Acquisizioni e problematica attuale dell'archeologia veronese: atti del convegno, Verona, 23 ottobre 1983,* in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 160 (1985), pp. 438, 448. All'epoca il torrione era conservato almeno per tre corsi della base, oggi, dopo che servì da appoggio per l'antenna della televisione, è rasato a livello di fondazione.

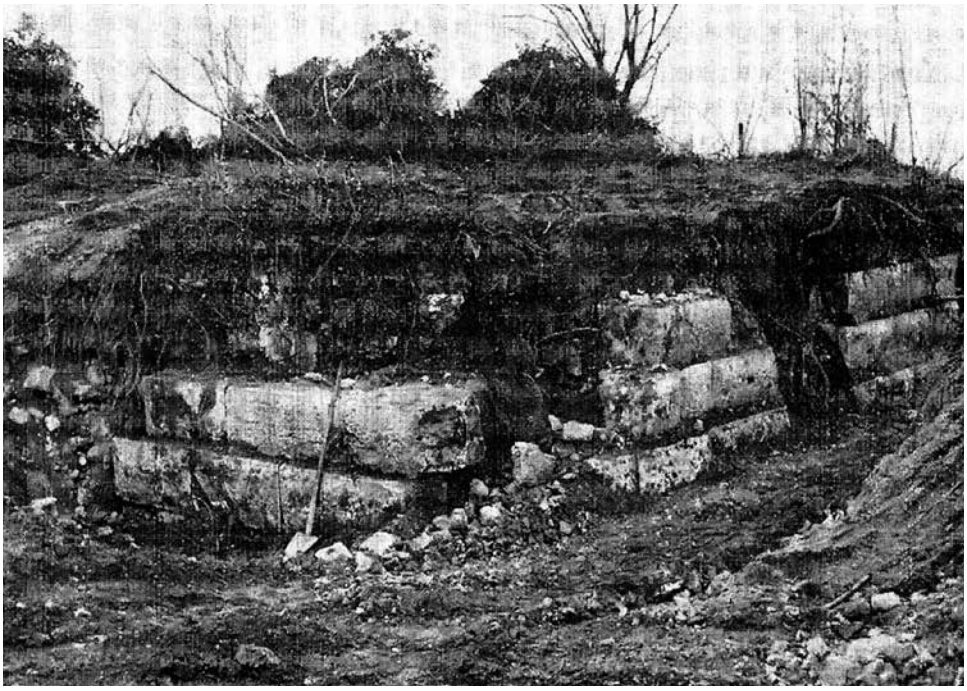


Fig. 3

do una serie di notizie che sono state estremamente utili per interpretare e comprendere alcuni dei dati e delle situazioni evidenziate dai nuovi scavi.

Veniamo ora a tali indagini, iniziate nell'autunno del 2007[15] e, a causa di numerose e lunghe sospensioni dovute alle esigenze di cantiere, tuttora in corso. Esse erano state a lungo auspicate dalla parte più colta e avveduta della municipalità veronese, tra gli altri da Avena e poi da Anti, come rammenta Franzoni[16], riportando le parole dei due studiosi, che oggi suo-

[15] Il fabbricato è oggi proprietà della Fondazione Cariverona che finanzia l'intervento di recupero, il sedime invece è rimasto comunale perché inalienabile a norma di legge. Le indagini sono state eseguite dalla cooperativa Multiart sino agli inizi del 2013, successivamente da Ar.Tech.

[16] L. Franzoni, *Riflessioni sul significato storico del colle di San Pietro*, in: *Acquisizioni e problematica attuale dell'archeologia veronese: atti del convegno, Verona, 23 ottobre 1983,* in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 160 (1985), p. 444. Nel 1950 Carlo Anti definiva lo scavo di Castel San Pietro obiettivo primario dell'archeologia veronese per gli anni 1950-2000: "L'impresa più vasta, più promettente di risultati e anche più bella è peraltro la esplorazione e la conseguente sistemazione a passeggiata monumentale e panoramica dell'antica Acropoli, alle spalle della goffa, tremendamente austriaca e ingombrante massa di Castel S. Pietro". *Ibidem*, pp. 447-450.

Fig. 4

nano amare, sia per le strutture che lassù si sono dovute sacrificare per necessità di progetto, dagli annessi della cisterna viscontea alle briglie del bastione scaligero, sia per il fatto che le indagini non potranno certo essere esaustive. Diceva Avena: "Qualunque lavoro, ogni minimo fabbricato e trasformazione che sorgesse anche dietro l'attuale caserma e nell'orto retrostante inciderebbe su un terreno e su un paesaggio archeologico di altissimo valore storico e artistico". E più tardi, Anti: "Nella esplorazione di una zona siffatta, più che i monumenti, le pietre e le cose d'arte in sé, che pure non mancheranno, conta il loro significato storico e questo risulterà in pieno solo dalla ricerca metodica e completa e sarà certo grandissimo perché questa sentinella dell'Adige ha rappresentato fin dalle origini un punto chiave della storia d'Italia".

Si è invece persa, ancora una volta, un'occasione di conoscenza, pure sostenuta da una parte degli organi ministeriali di tutela. La Soprintendenza Archeologia[17], del tutto priva di mezzi e di risorse proprie, è rimasta sola a presidiare l'arce, correndo appresso gli

[17] Questa la nuova sgangherata denominazione delle Soprintendenze che si occupano di beni archeologici, nell'ambito della riforma voluta dal Ministro Franceschini.

scassi previsti dal progetto. Ciò le è consentito nell'alveo dei poteri e delle competenze riconosciutile dalle norme dell'archeologia preventiva, ma non le è dato di compiere indagini ampie e mirate che in questa irripetibile occasione, a distanza di 150 anni dal cantiere austriaco, si sarebbero potute svolgere con le nuove metodologie scientifiche con esiti certo significativi. La Fondazione Cariverona, infatti, in una logica che applica rigidamente i criteri dell'archeologia preventiva, ha ritenuto di dover finanziare scavi esclusivamente funzionali all'esecuzione della ristrutturazione. Stante la destinazione museale, la conoscenza esaustiva e la valorizzazione di quanto rimane delle strutture antiche sarebbero state un notevole valore aggiunto al percorso espositivo, ma la committenza è stata di diverso avviso, né il Comune si è adoperato per valorizzare il patrimonio che si conserva nel sedime, di cui peraltro ha ancora la titolarità giuridica. Per dirla con Segala, così vanno le cose, sempre allo stesso modo, adesso come allora.

Parlerò nello specifico delle indagini da me dirette, non dei lavori attualmente in corso, diretti da Brunella Bruno, attuale funzionario responsabile della tutela archeologica della città, che stanno portando a nuovi e importanti risultati, illuminanti dell'intero palinsesto, dall'occupazione protostorica, alla fase augustea e a quella medievale.

Le ricerche degli anni 2007-2012 si prefiggevano due obiettivi: da un lato verificare quanto rimanesse dei resti della chiesa romanica di San Pietro e delle sue fasi anteriori[18], dopo la rasatura e lo spianamento effettuato dagli Austriaci[19] per l'edificazione della caserma, e quanto ancora eventualmente sopravvivesse delle stratificazioni preromane e romane[20], dopo l'intervento ottocentesco e quelli precedenti. Dall'altro l'individuazione della grande cisterna viscontea[21], menzionata da Marin Sanudo[22] e

---

[18] Su questo edificio si vedano S. Baldo, *La chiesa di San Pietro di Castello a Verona*, in: "Verona Illustrata", a. 21, (2008), pp. 5-27; A. Ciaralli, *Le carte di San Pietro in Castello di Verona (809/1196)*, Roma, 2007.

[19] Cfr. L.V. Bozzetto, *La caserma ottocentesca di Castel San Pietro. Note storiche e osservazioni sulla proposta di nuovi contenuti funzionali*, in: "Architetti Verona", a. 8. (1983), pp. 56-76.

[20] Per l'abitato indigeno in sinistra d'Adige si vedano: L. Salzani, *Castel San Pietro: le documentazioni protostoriche*, in: "Civiltà Veronese", a. 1, fasc. 2 (1985), pp. 9-14; G. Cavalieri Manasse, *Verona. Il caso di una pólis megále cisalpina*, in: *Luoghi e Tradizioni d'Italia: Veneto,* vol. 2., Roma, 2003, pp. 21-22; L. Malnati-L.Salzani-G. Cavalieri Manasse, *Verona: la formazione della città*, in: *Des Ibères aux Vénètes,* sous la direction de S. Agusta-Boularot et X. Lafon, Roma, 2004, pp. 347-378; G. Cavalieri Manasse, *Architettura pubblica nella Venetia et Histria*, in: *Storia dell'Architettura nel Veneto. L'età romana e tardoantica*, a cura di P. Basso, G. Cavalieri Manasse, Venezia, 2013, pp. 24-25.

[21] Sull'intervento visconteo L.V. Bozzetto, *L'architettura di Castel S. Pietro dal Trecento all'Ottocento*, in: "I quaderni della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Verona Rovigo Vicenza", a. 5 (2013), p. 13.

[22] M. Sanuto, *Itinerario per la terraferma veneziana*, edizione critica e commento a cura di G.M.

presente nella cartografia storica dietro l'attuale edificio. Tale manufatto, alcuni dei cui pozzi erano ancora visibili sino al 1951, quando, come ci informa Franzoni, vennero riempiti con i materiali dello scavo della funicolare e poi tombati da una gettata di cemento[23], rivestiva interesse anche per l'ampiezza del sommario segno circolare con cui appare segnalato nelle mappe, particolare che ne lasciava sospettare dimensioni eccezionali e caratteristiche tecniche fuori dell'ordinario. A fronte di ciò si era ritenuto che il suo scavo preventivo sarebbe stato utile anche alla progettazione, permettendo di valutare la possibilità di valorizzare una così singolare struttura nell'ambito del recupero dell'immobile e della sua nuova destinazione.

Quanto al primo obiettivo, è stato subito raggiunto. Ipotizzando che la zona interessata dalla chiesa duecentesca corrispondesse all'incirca all'asse E-W del castello[24], si è aperto lo scavo in quella zona e appena sotto i pavimenti moderni si sono rinvenuti i resti delle navate centrale e settentrionale (Fig. 5). L'intervento austriaco aveva infatti rispettato l'orientamento della chiesa e con il corpo centrale ne aveva ricalcato all'incirca l'ingombro (Fig. 6). Non sono apparse invece tracce evidenti del più antico edificio di culto cristiano, accertato dalla presenza nella chiesa romanica sino al XVIII secolo delle tombe dei due vescovi veronesi, Valente (522-531) e Verecondo (531-533)[25], traslate nel Duomo nel 1817, dall'iscrizione funeraria di Albino e Valenta[26], da fonti scritte[27] e dall'Iconografia Rateriana, il cui archetipo, secondo una recente ipotesi ben argomentata, risale al VI secolo[28]. È

Varanini, Roma, 2014, pp. 348-350 (Trascrizione del manoscritto 996 della Biblioteca universitaria di Padova e del manoscritto It. VI 277 della Biblioteca nazionale Marciana).

[23] L. Franzoni, *Riflessioni sul significato storico del colle di San Pietro*, in: *Acquisizioni e problematica attuale dell'archeologia veronese: atti del convegno, Verona, 23 ottobre 1983,* in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 160 (1985), pp. 445-447.

[24] Come del resto suggeriva un rilievo del 1852 relativo al progetto iniziale della caserma, cfr. L.V. Bozzetto, *L'architettura di Castel S. Pietro dal Trecento all'Ottocento*, in: "I quaderni della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Verona Rovigo Vicenza", a. 5. (2013), p. 21 e fig. 9.

[25] *Notizie storiche delle chiese di Verona raccolte da Giambatista Biancolini ... Libro primo,* Verona, 1749, pp. 102-103; G.G. Orti Manara, *Di due antichissimi tempi cristiani veronesi*, Verona, 1840, p. LXXII; L. Franzoni, *Riflessioni sul significato storico del colle di San Pietro*, in: *Acquisizioni e problematica attuale dell'archeologia veronese: atti del convegno, Verona, 23 ottobre 1983,* in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 160 (1985), p. 428.

[26] L. Franzoni, *Riflessioni sul significato storico del colle di San Pietro*, in: *Acquisizioni e problematica attuale dell'archeologia veronese: atti del convegno, Verona, 23 ottobre 1983,* in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 160 (1985), pp. 448-449.

[27] A. Ciaralli, *Le carte di San Pietro in Castello di Verona (809/1196)*, Roma, 2007, p. XV e seguenti.

[28] S. Lusuardi Siena, *L'origine dell'archetipo e il*

Fig. 5

comunque alquanto verosimile che questa situazione dipenda dal fatto che la più antica chiesa di San Pietro altro non fosse che un adattamento del tempio pagano, proprio come pensava Franzoni[29].

Il proseguimento delle indagini ha rivelato che la chiesa insisteva sul tempio posto alla sommità del colle di cui si aveva notizia dalla documentazione raccolta durante le demolizioni austriache da monsignor Vignola[30] (Figg. 7, 8).

problema del Palatium*: una cronologia di VI secolo?*, in**:** *L'Iconografia rateriana: la più antica veduta di Verona: l'archetipo e l'immagine tramandata: atti del Seminario di studi, 6 maggio 2011, Museo di Castelvecchio,* a cura di A. Arzone e E. Napione**,** Verona, 2012, pp. 59-70; G. Cavalieri Manasse-D. Gallina, "*Un documento di tanta rarità e di tanta importanza". Alcune riflessioni sull'Iconografia Rateriana*, in*: L'Iconografia rateriana: la più antica veduta di Verona: l'archetipo e l'immagine tramandata: atti del Seminario di studi, 6 maggio 2011, Museo di Castelvecchio,* a cura di A. Arzone e E. Napione**,** Verona, 2012, pp. 90-91.

[29] L. Franzoni, *Riflessioni sul significato storico del colle di San Pietro,* in: *Acquisizioni e problematica attuale dell'archeologia veronese: atti del convegno, Verona, 23 ottobre 1983,* in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 160 (1985), pp. 428,449; G. Cavalieri Manasse-D. Gallina, "*Un documento di tanta rarità e di tanta importanza". Alcune riflessioni sull'Iconografia Rateriana*, in*: L'Iconografia rateriana: la più antica veduta di Verona: l'archetipo e l'immagine tramandata: atti del Seminario di studi, 6 maggio 2011, Museo di Castelvecchio,* a cura di A. Arzone e E. Napione**,** Verona, 2012, p. 91.

[30] S. Ricci, *Verona. Recenti scoperte epigrafiche e*

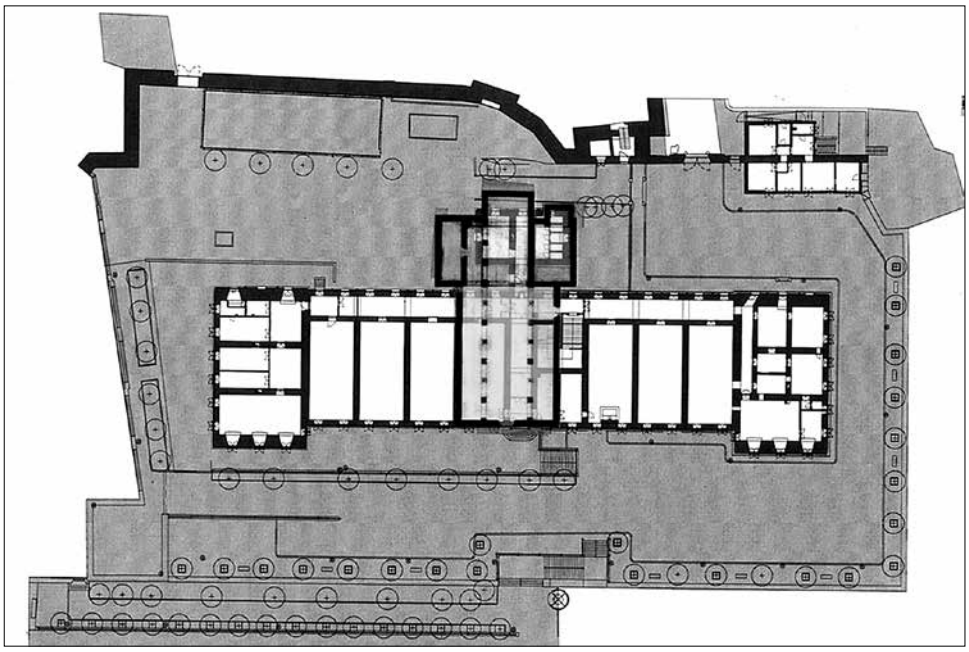
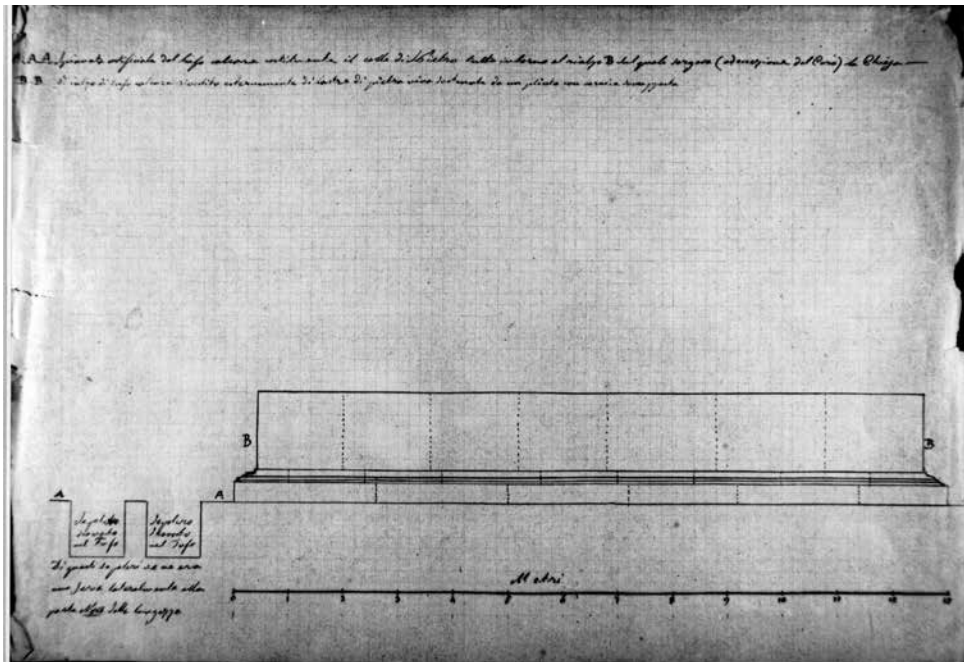


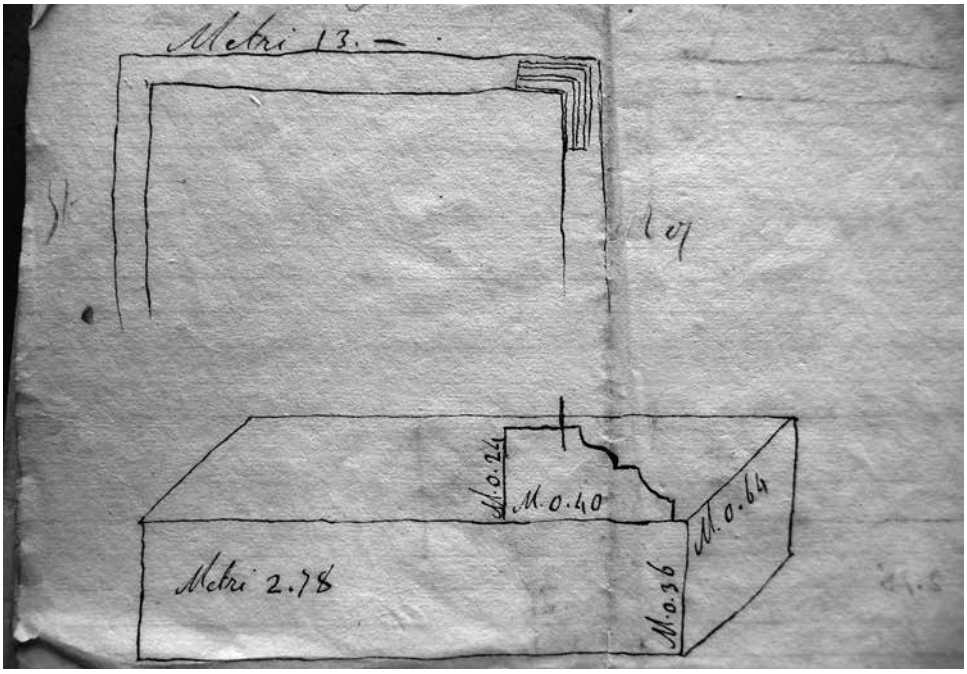
Fig. 6

Combinando i suoi dati con quelli dello scavo, si è potuto stabilire che l'edificio era aperto ad ovest e impostava su un podio di m 13 x 20 alto oltre 2 m, il cui nucleo era costituito dalla roccia della collina riportata in grandi blocchi là dove mancava (Figg. 9, 10). In assenza di stratigrafie relative alla fase di costruzione, gli elementi datanti sono costituiti dalla zoccolatura in calcare locale del podio (Fig. 11) e da alcuni piccoli frammenti di capitelli in pietra tenera (Fig.12), le cui tipologie sono molto frequenti tra seconda metà II e inizi I sec. a.C. in monumenti centro-italici, anche se in alcuni centri della Narbonense, dell'*Hispania* e isolatamente in Cisalpina permangono a lungo. Rimane certo comunque che l'*aedes,* databile tra il 90 e il 60 a.C. al più tardi, non ha alcunché da spartire con il complesso teatrale realizzato negli ultimi due decenni del I sec. a.C.[31]. Considerata l'ubicazione del no-

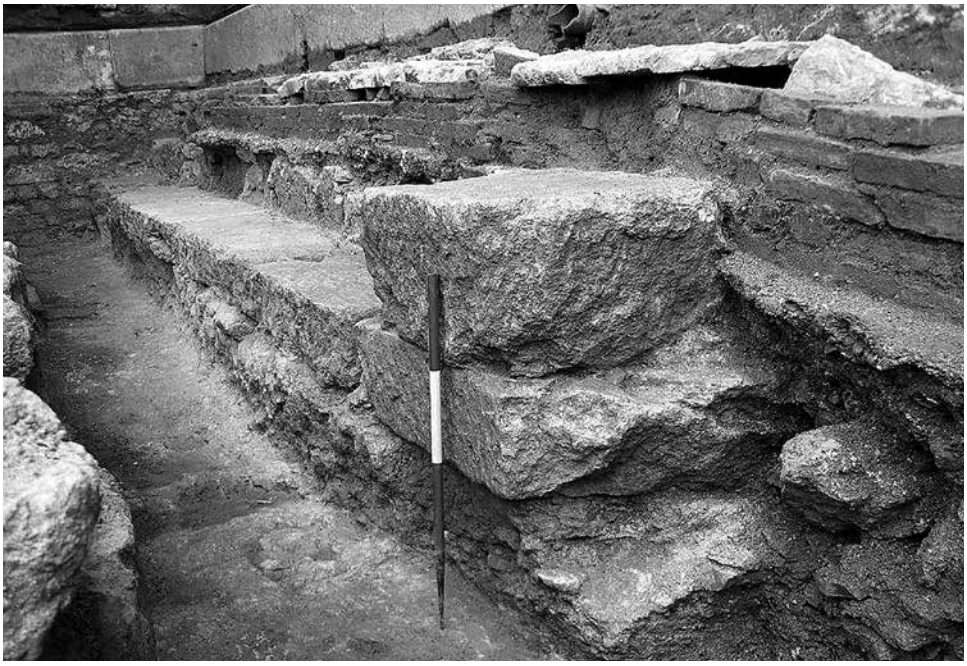
archeologiche, in: Notizie degli Scavi di Antichità (1893), p. 15.

[31] G. Cavalieri Manasse-G. Cresci Marrone, *Un nuovo frammento di forma dal Capitolium di Verona*, in: *Trans Padum…usque ad Alpes. Roma tra il Po e le Alpi: dalla romanizzazione alla romanità: atti del Convegno, Venezia 13-15 maggio 2014*, a cura di G. Cresci Marrone, Roma, 2015, p. 37 e seguenti. Qui anche una dettagliata analisi morfologica e stilistica di zoccolatura e capitelli. Sulla cronologia del teatro ormai accertata su basi stratigrafiche cfr. da ultimo B. Bruno-M. Bolla-A.





Figg. 7-8



Figg. 9-10

Fig. 11

stro monumento alla sommità del colle, è suggestiva l'ipotesi di riconoscere in esso l'antico tempio poliadico, edificato dalla comunità veronese dopo la concessione del *ius Latii* (90-89 a.C.).

Va ancora osservato a proposito dei resti di foglie d'acanto dei capitelli, che essi sembrano richiamare il modello corinzio-canonico. L'adozione di tale modello, attestato a Roma intorno al 120 a.C. nel tempio rotondo del Foro Boario (Fig.13), opera di maestranze greche, e impiegato anche in edifici prestigiosi di area laziale, quali, ad esempio, il santuario della Fortuna Primigenia di Palestrina, e poi il tempio dei Dioscuri a Cori, e il *Capitolium* a Pompei, ma del tutto sconosciuto in Cisalpina, tranne che ad Aquileia, è assai rara nella prima metà del I secolo a.C. Dunque la sua assunzione indicherebbe l'elevato livello culturale della committenza e suggerirebbe che nella composita compagine sociale veronese, accanto alla popolazione autoctona legata ancora per buona parte del I secolo a. C. a tradizioni indigene, come testimoniano sepolture del Seminario e di via Carducci[32], fossero presenti anche immigrati "di rango", di cui sono un buon esempio i *Valerii*. Costoro, vuoi *mercatores*, vuoi *negotiatores*, vuoi proprietari terrieri[33], di sicuro portato-

Crosato-D. Gallina, *Verona (Palazzo Fontana). Saggi di scavo nell'area del teatro romano*, in "Notizie di Archeologia del Veneto", a. 2 (2013), pp. 104-110.

[32] La necropoli rinvenuta nel cortile del Seminario Maggiore e in via Carducci, 42 e 40, è inedita tranne un cenno di inquadramento (G. Cavalieri Manasse, *La necropoli del Seminario maggiore di Verona*, in: "Studi etruschi: rivista di Epigrafia italica", LXXVII, S. III, 2014, pp. 373-375), lo studio delle iscrizioni vascolari (P. Solinas, *Le iscrizioni dalla necropoli del Seminario Maggiore*, in: "Studi etruschi: rivista di Epigrafia italica", *Ibidem*, pp. 375-379) e quello dello scheletro di un uomo maturo affetto da anomalie genetiche (polidattilia) (Z. Laffranchi … [et al.], *Foot polydactyly and bipartite medial cuneiform: A case of co-occurrence in a Celtic skeleton from Verona (Italy),* in: "Homo", a. 66, (2015), pp. 216-228).

[33] Da ultimo per qualche cenno riguardo ai *Valerii* e alle più antiche famiglie veronesi cfr. G. Cavalieri Manasse-G. Cresci Marrone, *Due frammenti di* formae *dal* Capitolium *di Verona*, in: *Epigrafia e politica. Il contributo della documentazione epigrafica allo studio delle dinamiche politiche nel mondo*

Fig. 12

ri di soluzioni e modelli architettonici innovativi, andavano verosimilmente fondendosi all'antico notabilato locale e ne condizionavano le scelte culturali, indirizzandole alle novità di Roma e dell'ambiente centro-italico[34].

Per quanto riguarda la sistemazione all'esterno del tempio è possibile che contestualmente alla sua costruzione fosse stato realizzato un portico forse a tre ali, forse a una sola, a conclusione dell'area sacra. Si tratterebbe della *porticus* cui, secondo una recente proposta di lettura, è fatta implicita allusione da parte di *M. Magius*, nell'iscrizione che lo menziona come evergete del criptoportico e del triportico capitolino, con le parole *porticus reposuit* (Fig. 14)[35]. Da questo antico monumento alla sommità del colle egli avrebbe tratto materiali edilizi e documenti d'archivio che avrebbe trasportato nella grandiosa *porticus triplex* del complesso capitolino in via di completamento verso la fine degli anni 20 a.C.[36] L'epigrafe di *Magius* ci suggerisce oggi una strutturazione dell'abitato sulla collina a partire da-

romano, atti del seminario tenutosi a Milano nel 2015, in corso di stampa.

[34] Queste considerazioni vengono più ampiamente esposte in G. Cavalieri Manasse, *Architettura pubblica nella Venetia et Histria*, in: *Storia dell'Architettura nel Veneto. L'età romana e tardoantica*, a cura di P. Basso-G. Cavalieri Manasse, Venezia 2013, pp. 24-25 e soprattutto in G. Cavalieri Manasse-G. Cresci Marrone, *Un nuovo frammento di forma dal Capitolium di Verona*, in: *Trans Padum…usque ad Alpes. Roma tra il Po e le Alpi: dalla romanizzazionalla romanità: atti del Convegno, Venezia 13-15 maggio 2014*, a cura di G. Cresci Marrone, Roma, 2015, p. 37 e seguenti.

[35] *Ibidem*, p. 31 e seguenti.

[36] *Ibidem*, pp. 39-40.

Fig. 13

gli inizi del I secolo a.C. molto più complessa di quanto si immaginasse sino a poco tempo fa. Ma dell'ipotizzata *porticus* nulla per ora è stato trovato: se mai esistette esso andò demolito in età augustea quando vennero effettuati i monumentali lavori di costruzione del teatro e delle soprastanti terrazze. In quell'occasione la terrazza superiore subì grandiose opere di ampliamento e riassetto e ne fu ridisegnato il contesto monumentale - come stanno evidenziando gli scavi in corso - salvaguardando tuttavia l'antico tempio poliadico, per il suo valore religioso e ideologico.

Quanto all'altro obiettivo delle indagini, la spettacolare cisterna viscontea[37], essa è stata completamente messa in luce ed è perfettamente conservata. Ha forma cilindrica, copertura emisferica (Figg. 15, 16), diametro di m 16 e profondità di m 18 circa[38]. Venne edificata entro un taglio circolare aperto nel banco di roccia della collina, regolarizzato nella parte superiore da un muro poligonale (Fig. 17) in cui è riconoscibile la perimetrazione riportata nella cartografia storica (Fig. 18). Tale perimetrazione delimitava il compluvio, sicuramente siste-

[37] Non è dato di sapere a quando risalga la prima conserva di acqua sulla collina. Per certo un invaso con questa funzione dovette essere attivo sin dall'alto medioevo quando l'arce si connotò con peculiare carattere difensivo. Procopio ricorda che all'epoca della guerra greco-gotica, allorché nel 541 i soldati bizantini si introdussero in città, il presidio goto si ritirò su un altura dalla quale si poteva dominare l'abitato (*Bell. Goth.* 3.3). L'altura è con ogni verosimiglianza quella del colle di San Pietro, già quindi trasformata in *castrum*: è probabile che quale luogo fortificato funzionale ad una resistenza autonoma, essendo sprovvisto di sorgenti e certo di prese d'acqua, venisse dotato di una conserva. Sulla cinta teodoriciana in uso sino ad età comunale cfr. G. Cavalieri Manasse-P. J. Hudson, *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona (III-XI secolo)*, in: *Le fortificazioni del Garda e i sistemi di difesa dell'Italia settentrionale tra tardo antico e alto medioevo*: *2. Convegno archeologico del Garda: Gardone Riviera, Brescia 7-9 ottobre 1998*, a cura di G.P. Brogiolo, Mantova 1999, pp. 71-91.

[38] Cenni sul manufatto anche in: G. Cavalieri Manasse-P. Fresco, *Castel S. Pietro a Verona. Rinvenimenti archeologici*, in: "I quaderni della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Verona Rovigo Vicenza", a. 5 (2013), pp. 26-33; G. Cavalieri Manasse-P. Fresco, *Verona. Castel S. Pietro, indagini 2007-2012*, in: "Notizie di Archeologia del Veneto", a. 1 (2012), pp. 116-122.

Figg. 14-15

mato con pendenze studiate perché l'acqua piovana venisse convogliata verso le bocche dei pozzi di immissione. Esso doveva essere interdetto al calpestio, dato che la piattaforma al centro della quale si apre il pozzo di prelievo era raggiungibile dall'esterno del muro perimetrale tramite un ponte in muratura, di cui restano le imposte nel settore ovest dell'impianto. Attorno alla piattaforma del pozzo di prelievo, un tempo protetto da una tettoia retta da quattro pilastri, posti agli angoli del dado, sono disposti simmetricamente tre camini di aerazione e quattro pozzi di captazione, bombati e riempiti da ghiaie pulite. Questi all'interno, sotto lo strato di ghiaia, presentano una struttura a duplice falda inclinata verso il basso a formare una feritoia, attraverso la quale l'acqua percolava nella cisterna (Fig. 19). Entro il grande invaso uno strato di sabbia alto oltre m 1,50,

Fig. 16

sul fondo, completava l'opera di filtraggio, prima che l'acqua risalisse nel pozzo attraverso gli interstizi tra i mattoni dei corsi più bassi della canna, non legati da malta. Tutta la costruzione è in mattoni[39], uniti da una malta tenace.

L'impianto originale, che si avvicinava alle macchine da pozzo alla veneziana[40], ebbe poi a subire diverse modifiche per mano austriaca che lo trasformarono in una cisterna senza più funzioni di filtraggio, alimentata dalle acque di displuvio di tutta la zona che, tramite un sistema di canali (Figg. 17, 20) e fori praticati nella cupola, confluivano nell'invaso.

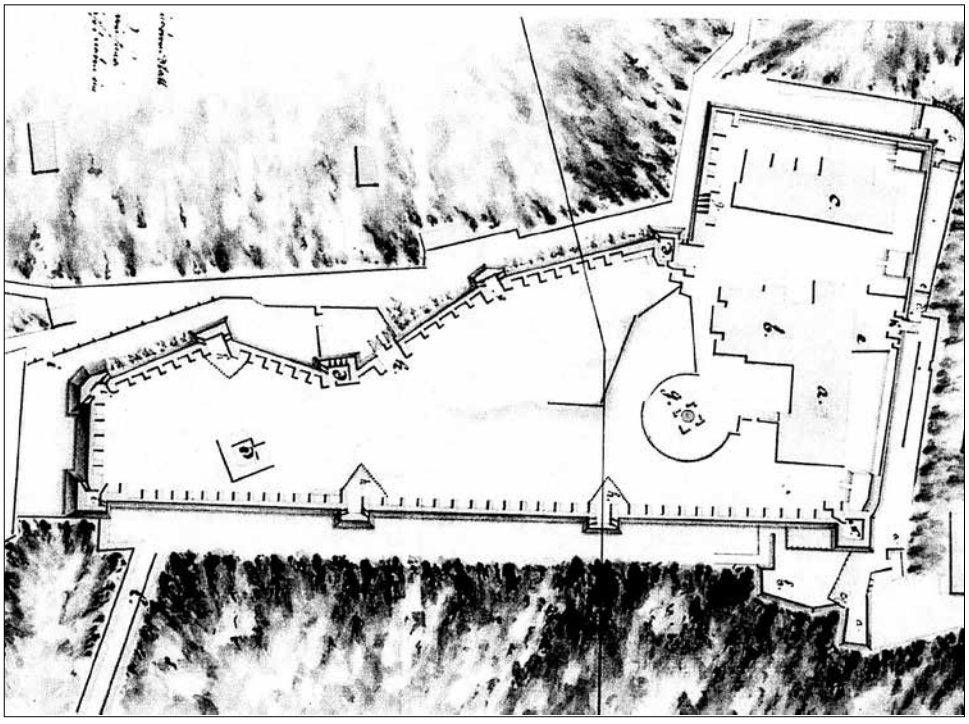
Le ricerche descritte e quelle in corso apportano indubbiamente nuove conoscenze sull'"inesplorato archivio della storia veronese"[41], ma sono poca cosa rispetto a ciò che esso avrebbe meritato e che ancora si potrebbe fare soprattutto a livello di valorizzazione per "l'area più veneranda di tutto il territorio cittadino".

---

[39] La misura dei mattoni (cm 28/29x14x6) è compatibile con quelle dei laterizi del periodo visconteo. Lo spessore della parete è di cm 50.

[40] Su queste strutture non molto profonde per la presenza di salmastro, che fungevano sia da cisterne per la conservazione che da filtro per la depurazione cfr. M Bortoletto, *Venezia: sistemi costruttivi delle "cisterne alla veneziana"*, in: *Archeologia e tecnica dei pozzi per acqua dalla pre-protostoria all'età moderna*: *Atti del convegno, Borgoricco (Padova) 2010*, a cura di S. Cipriano e E. Pettenò, Trieste, 2011, pp. 193-203. Per le tecniche costruttive vedi anche E. Marchiori, *Il pozzo alla veneziana*, in: *Archeologia e tecnica dei pozzi per acqua dalla pre-protostoria all'età moderna*: *Atti del convegno, Borgoricco (Padova) 2010*, a cura di S. Cipriano e E. Pettenò, Trieste, 2011, pp. 299-305. Da tali manufatti la struttura veronese tuttavia si differenzia per vari dettagli tecnici: tra i più evidenti la sistemazione dei pozzetti di captazione, ripieni di sabbie filtranti, all'esterno della volta della cisterna; il fatto che l'invaso non fosse completamente riempito di sabbie e ghiaie di depurazione; le sue enormi dimensioni, determinate dalla possibilità di scendere in profondità, vista l'assenza di acque salmastre nel sottosuolo.

[41] L. Franzoni, *Riflessioni sul significato storico del colle di San Pietro*, in: *Acquisizioni e problematica attuale dell'archeologia veronese: atti del convegno, Verona, 23 ottobre 1983,* in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 160 (1985), p. 416.



Figg. 17-18

Figg. 19-20

Alfredo Buonopane

Lanfranco Franzoni e il suo contributo agli studi di epigrafia romana

Nel corso della sua lunga attività scientifica Lanfranco Franzoni si è occupato più volte di epigrafia romana e se n'è occupato nei suoi vari aspetti, dalla segnalazione di nuovi rinvenimenti alla pubblicazione di testi inediti o poco noti, dall'approfondimento, grazie alla fonte epigrafica, di particolari aspetti della vita religiosa o sociale di Verona e del suo territorio alla storia di alcune importanti collezioni epigrafiche cittadine.

Le segnalazioni della scoperta di nuovi testi epigrafici, ma talora anche della riscoperta di monumenti ritenuti dispersi, sono registrate soprattutto in cinque articoli, pubblicati fra il 1960 e il 1971 e dedicati ai ritrovamenti archeologici avvenuti in Verona e provincia[1].

Fra le numerose iscrizioni da lui segnalate sono di notevole interesse il monumento funerario (Fig. 1) di *Caecilia Rufa*[2], che fu nutrice di un *C. Cisiacus*[3], imparentato con *Q. Caicilius Cisiacus Septicius Pica Cornelianus*, un impor-

[1] L. Franzoni, *Archeologia e ritrovamenti fortuiti*, in: "Nova Historia", XII, 3 (1960), pp. 3-7; L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici a Verona negli anni 1961-1962*, in: "Architetti Verona", 4, 19 (1962), pp. 18-22; L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici in Verona e provincia negli anni 1963-1964*, in: "Vita Veronese", a. 18., fasc. 7-8 (1965), pp. 274-283; L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici in Verona e provincia negli anni 1965-1966*, in: "Vita Veronese", a. 20., fasc. 11-12 (1967), pp. 448-453; L. Franzoni, *Ritrovamenti e segnalazioni archeologiche in Verona e provincia negli anni 1967-1970*, in: "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 6., vol. 22. (1970-1971), pp. 777-795.

[2] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici a Verona negli anni 1961-1962*, in: "Architetti Verona", 4, 19 (1962), p. 30.

[3] Da ultimo D. Faoro, *La dedica di Q. Caicilius Cisiacus, procurator Augustorum, dal pagus Arusnatium*, in: "Annuario Storico della Valpolicella" (2008-2009), pp. 46-47.

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

Fig. 1. Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano. La lastra sepolcrale della *nutrix Caecilia Rufa* (da E. Buchi, *Assetto agrario, risorse e attività economiche*, in *Il Veneto nell'età romana, II, Storiografia, organizzazione del territorio, economia e religione*, a cura di E. Buchi, Verona 1987, p. 169).

tante esponente dell'ordine equestre[4], la base di statua posta in onore di un *[- Se? A?]rtorius [H]istrianus* che ricoprì numerose cariche cittadine[5], la stele funeraria di *C. Capitius Gallus*, che prestò servizio nella *legio XX* e che fu *corniculariu*s dei tribuni[6], e quella del pretoriano *L. Vassidius Viator*, che militò nella settima coorte[7], il cippo che ricorda un

[4] D. Faoro, *Praefectus, procurator, praeses: genesi delle cariche presidiali equestri nell'Alto Impero Romano*, Firenze 2011, pp. 277-279 e n. 23.

[5] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici a Verona negli anni 1961-1962*, in: "Architetti Verona", 4, 19 (1962), p. 18; G. Alföldy, *Römische Statuen in Venetia et Histria*, Heidelberg, 1984, p. 134, n. 222; S. Breuer, *Stand und Status: munizipale Oberschichten in* Brixia *und* Verona, Bonn, 1996, p. 283, n. V74.

[6] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici a Verona negli anni 1961-1962*, in: "Architetti Verona", 4, 19 (1962), p. 19.

[7] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici in Verona*

Fig. 2. S. Giorgio di Valpolicella, Antiquarium. La lastra con la menzione dell'*aidilis Prima Pittino Reidavius* (da R. Bertolazzi, *Arusnatium pagus*, in *Supplementa Italica*, n.s., 26, Roma 2012, p. 267).

Hermes l(ibertus) che fu *VIvir aug(ustalis)*[8] e, sempre menzionante un seviro, il cui nome è andato perduto, un'imponente stele a pseudo edicola[9]. Fra tutte spicca per importanza la lastra di *Prima Pittino Reidavius* (Fig. 2), che fu *aedilis*

e provincia negli anni 1963-1964, in: "Vita Veronese", a. 18., fasc. 7-8 (1965), p. 274.

[8] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici in Verona e provincia negli anni 1965-1966*, in "Vita Veronese", a. 20., fasc. 11-12, p. 451; si veda inoltre A. Buonopane, *Sevirato e augustalità a Verona: nuove attestazioni epigrafiche*, in: *Studi in memoria di Adriano Rigotti*, a cura di M. Allegri, Rovereto, 2006, pp. 25-39.

[9] L. Franzoni, *Ritrovamenti e segnalazioni archeologiche in Verona e provincia negli anni 1967-1970,* in: "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 6., vol. 22. (1970-1971), p. 791; su questo tipo di monumento: C. Bassi, *Osservazioni sulla produzione di stele a pseudoedicola nella Valpolicella: tre esempi dall'agro veronese*, in: "Annuario Storico della Valpolicella" (1996-1997), pp. 23-45, in particolare la p. 45.

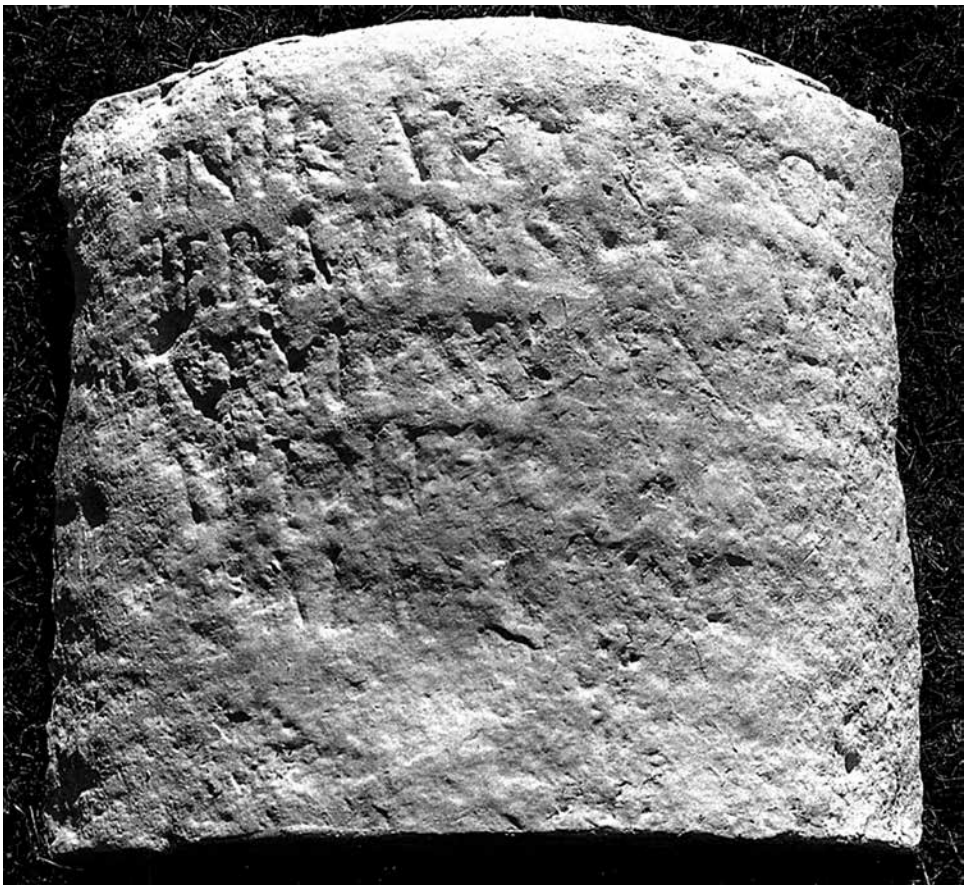


Fig. 3. Corrubio di S. Pietro Incariano (Verona)?. Il cippo terminale con la probabile menzione di una delimitazione confinaria (da L. Franzoni, *Un "terminus" dai pressi di Corrubio di S. Pietro Incariano*, in "Annuario Storico della Valpolicella", Verona 1988-1990, p. 49, fig. 1).

del *pagus Arusnatium*, iscrizione questa molto interessante non solo per la presenza di un nome indigeno, ma anche perché si tratta di una delle poche epigrafi veronesi di età preaugustea[10]. Non mancano poi alcune iscrizioni sepolcrali di persone non appartenenti all'élite cittadina, ma utili per arricchire la conoscenza della composizione sociale di

[10] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici in Verona e provincia negli anni 1965-1966*, in: "Vita Veronese", a. 20., fasc. 11-12, p. 448; il testo è stato recentemente edito scientificamente da R. Bertolazzi, *Arusnatium pagus*, in: *Supplementa Italica*, n.s., 26, Roma, 2012, pp. 266-268, n. 13 (ivi amplissima bibliografia).

Verona romana, come quelle che ricordano un *C. Metellus Ianuar[ius]*[11], un *L. Valerius Primigenius* e la liberta *Valeria Tertulla*[12], una *Valeria Hermione* con alcuni membri della sua famiglia[13], un *Q. Pompeius Longus* con i fratelli e con la madre *Gavia Visaunis*[14], un *M. Antistius Dignus*[15].

Tutte queste segnalazioni, insieme a numerose altre, sono poi confluite nella monografia che Lanfranco Franzoni ha dedicato alle testimonianze archeologiche di Verona, dove sono da segnalare, soprattutto, le numerose riproduzioni fotografiche di monumenti iscritti[16], e nella carta archeologica di Verona[17], nella quale, purtroppo, non per colpa dell'autore, ma a causa dell'impostazione editoriale della collana, le indicazioni sono spesso un po' troppo generiche e si limitano a riportare la notizia del ritrovamento, gli eventuali riferimenti bibliografici e, solo in pochi casi, qualche elemento del testo[18].

Lanfranco Franzoni, tuttavia, non si è limitato solo alle segnalazioni ma, grazie all'ottima conoscenza del territorio e a una buona rete d'informatori locali, è riuscito a individuare e a pubblicare alcune iscrizioni inedite o poco note, fra le quali il miliario con i nomi di Magno Massimo e Flavio Vittore rinvenuto a San Pietro Incariano, lungo la via della valle dell'Adige[19], quello dell'imperatore Gioviano, rinvenuto a Tregnago, ma collocato in origine sulla *via Postumia*[20], e quel-

---

[11] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici a Verona negli anni 1961-1962*, in: "Architetti Verona", 4, 19 (1962), p. 19.

[12] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici in Verona e provincia negli anni 1963-1964*, in: "Vita Veronese", a. 18., fasc. 7-8 (1965), p. 274.

[13] L. Franzoni, *Ritrovamenti archeologici in Verona e provincia negli anni 1965-1966*, in: "Vita Veronese", a. 20., fasc. 11-12 (1967), p. 449.

[14] *Ibidem*; K. Ferro, *Lastra funeraria della* gens *Pompeia*, in: "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXI (2005), pp. 213-314 = AE 2005, 624.

[15] L. Franzoni, *Ritrovamenti e segnalazioni archeologiche in Verona e provincia negli anni 1967-1970*, in: "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 6., vol. 22 (1970-1971), p. 780; A. Buonopane, *Nuove iscrizioni di Verona*, in: "Epigraphica", LII, 1990, pp. 163-164, n. 4 = AE 1990, 414.

[16] L. Franzoni, *Verona. Testimonianze archeologiche*, Verona, 1965, figg.10-18, 28,44.

[17] L. Franzoni, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 49: Verona*, Firenze 1975.

[18] A titolo esemplificativo *Ibidem*, pp. 58-59, 66-68, 71, 79-85, 93-94, 121-125.

[19] L. Franzoni, *Un miliario inedito di Magno Massimo e Flavio Vittore a S. Pietro Incariano*, in: "Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni", vol. 16.-17. (1966-1967), pp. 3-15; R. Bertolazzi, *Arusnatium pagus*, in: *Supplementa Italica*, n.s., 26, Roma, 2012, p. 266, n. 12 (ivi bibliografia precedente).

[20] L. Franzoni, *Miliario inedito dell'imperatore Gioviano (363-364) a Tregnago*, in: *Il territorio veronese in età romana: atti del convegno*, a cura di G.B. Pighi, L. Franzoni, G. Banterle, Verona, 1973, pp. 472-489; P. Basso, *I miliari della Venetia romana,* in: "Archeologia Veneta", IX (1986), p. 115, n. 48.

Fig. 4. Verona, chiesa di S. Procolo. L'altare sepolcrale menzionante il *collegium iumentariorum portae Ioviae* (da L. Franzoni, Collegium iumentariorum portae Ioviae *in una nuova iscrizione veronese*, in "Aquileia Nostra", LVII (1986), col. 620, fig. 2).

lo di Giuliano, scoperto nel centro di Verona, in vicolo Cieco Monachine, evidentemente in un contesto di reimpiego e forse pertinente anch'esso alla *via Postumia*[21]. Molto importante è il cippo terminale di ignota provenienza (Fig. 3) ritrovato in una cava di ghiaia presso Balconi di Pescantina[22], con un'iscrizione confinaria evanida e di difficile lettura, che per il suo interesse documentario varrebbe la pena di esaminare nuovamente con l'ausilio delle tecnologie digitali ora disponibili[23]. Di notevole interesse è la pubblicazione dell'altare funerario (Fig. 4), rinvenuto nel 1986 presso la chiesa di san Procolo a Verona[24], dove si menziona un *collegium iumentariorum*, che aveva la sua sede a Verona nei pressi della *porta Iovia*, che Lanfranco Franzoni identifica giustamente colla porta romana oggi chiamata Porta Borsari[25], in base alla presenza nelle sue vicinanze di un tempio dedicato a Giove Lustrale[26].

Nel medesimo filone di ricerca rientra pure lo studio dedicato ad alcune epigrafi sacre, inedite o poco note, non più reperibili[27], dove si presentano importanti documenti per la storia della religione nel territorio veronese in età romana: sono una dedica ad *Apollo* e a *Victoria*[28], un'ara posta come ex voto a *Venus Augusta*, rinvenuta a Bardolino, poi scomparsa[29], ma rintracciata intorno al 1980 a Burago, presso Villa di Salò, murata all'esterno di un'abitazione[30], e, soprattutto, due piccoli altari (Fig. 5), uno con dedica al *Deus Invictus* e l'altro alla *Genitura Invicti*[31],

---

[21] L. Franzoni, *Miliario inedito dell'imperatore Giuliano in Vicolo Cieco Monachine*, in: "Vita Veronese", a. 30., fasc. 5-6 (1977), pp. 129-132; P. Basso, *I miliari della* Venetia *romana* in: "Archeologia Veneta", IX (1986), p. 115, n. 48p. 108, n. 43.

[22] L. Franzoni, *Un "terminus" dai pressi di Corrubio di S. Pietro Incariano*, in *Annuario Storico della Valpolicella*, Verona 1988-1990, pp. 47-52.

[23] Come il laser scanner: A. Buonopane [et al.], *L'impiego del laser scanner nel rilievo delle iscrizioni sui miliari*, in *Misurare il tempo, misurare lo spazio*, Atti del Convegno Internazionale AIEGL-Borghesi 2005, a cura di A. Donati, M.G. Angeli Bertinelli, Faenza 2006, pp. 372-388.

[24] L. Franzoni, Collegium iumentariorum portae Ioviae *in una nuova iscrizione veronese*, in "Aquileia Nostra", LVII (1986), coll. 618-631 = AE 1987, 452 = 2010, 53.

[25] G. Cavalieri Manasse, *Architettura pubblica nella Venetia et Histria*, in *Storia dell'architettura nel Veneto: l'età romana e tardoantica*, a cura di P. Basso e G. Cavalieri Manasse, Venezia 2013, pp. 30, 44, 46, 47, 49-51.

[26] *Ibidem*, pp. 44, 47.

[27] L. Franzoni, *Iscrizioni sacre latine nel veronese inedite o poco note, ora scomparse*, in "Vita Veronese", XXVII, 9-10 (1974), pp. 258-263.

[28] *Ibidem*, pp. 258-260; *Carta archeologica del Veneto*, II, Modena 1990, p. 115, n. 90.2.

[29] L. Franzoni, *Iscrizioni sacre latine nel veronese inedite o poco note, ora scomparse*, in "Vita Veronese", XXVII, 9-10 (1974), pp. 262-263.

[30] A. Buonopane, *Ager inter Benacum et Athesin*, in *Supplementa Italica*, n.s. 11, Roma 1993, pp. 197-198, n. 7.

[31] L. Franzoni, *Iscrizioni sacre latine nel veronese inedite o poco note, ora scomparse*, in "Vita Veronese", XXVII, 9-10 (1974), pp. 260-262.

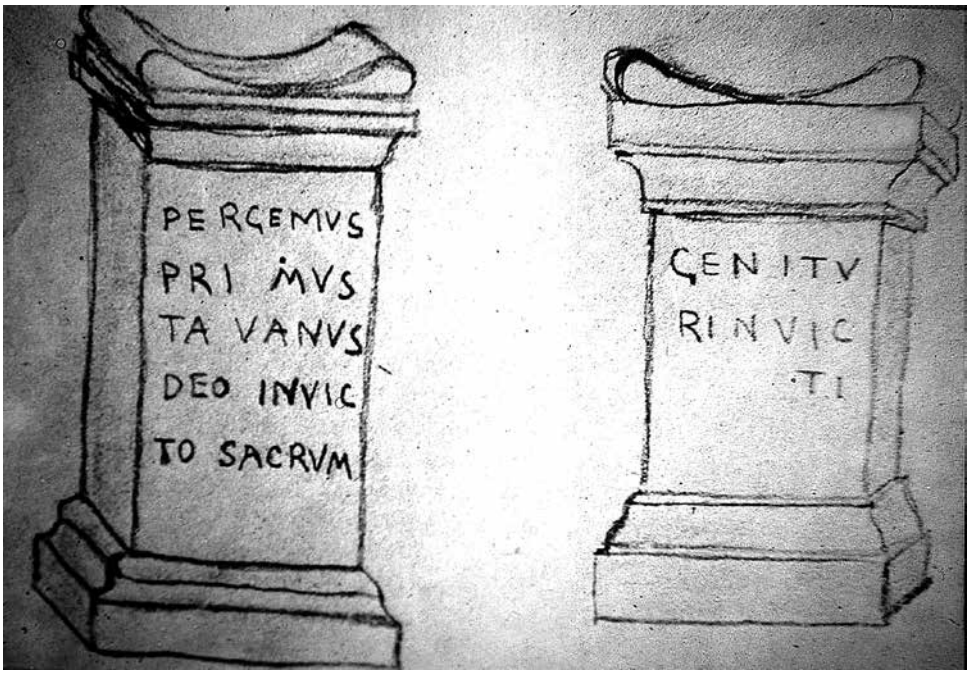


Fig. 5. S. Ambrogio di Valpolicella. I due altari, oggi perduti, con dedica al *Deus Invictus* e alla *Genitura Invicti* (da L. Franzoni, *La Valpolicella nell'età romana*, Verona 1982, p. 128).

rinvenuti a S. Ambrogio di Valpolicella nel 1940 e forse appartenenti a un mitreo[32].

Lanfranco Franzoni si è talora occupato dello studio di epigrafi già edite, approfondendone particolari aspetti: è questo il caso dell'imponente sarcofago romano rinvenuto nel "Campone"[33] o della celebre iscrizione (Fig. 6), in cui si ricorda lo spostamento nel luogo più frequentato del Foro di una statua che da lungo tempo giaceva abbandonata nel *Capitolium*[34], o, ancora, di un pregevole supporto di erma rinvenuto a

[32] R. Bertolazzi, *Arusnatium pagus*, in *Supplementa Italica*, n.s., 26, Roma 2012, pp. 260-262, nn. 6-7.

[33] CIL, V, 3417; L. Franzoni, *Il sarcofago romano del Campone*, in "Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni", XIV (1964), pp. 35-44.

[34] CIL, V, 3332 = AE 1960, 72 = AE 1989, 325 = A. Buonopane, *Il materiale epigrafico*, in *L'area del* Capitolium *di Verona. Ricerche storiche e* archeologiche, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 2008, pp. 287-288, n. 1 (ivi bibliografia precedente); L. Franzoni, *L'iscrizione di Valerio Palladio dal foro di Verona*, in "Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. VI, XVII (1965-1966), pp. 425-433.

Fig. 6. Verona, Museo Lapidario Maffeiano. L'iscrizione del *consularis Valerius Palladius* (da A. Buonopane, I*l materiale epigrafico*, in *L'area del* Capitolium *di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 2008, tav. CXLII, n. 1).

Trento[35]. In questo gruppo si può far rientrare anche il lavoro su alcune iscrizioni latine che furono reincise in età postclassica[36]: è uno studio originale e per alcuni versi anticipatore di ricerche che godranno di particolare favore a partire dalla fine del secolo scorso, quando si cominciò a prestare particolare attenzione al fenomeno del reimpiego epigrafico e all'"afterlife" delle iscrizioni[37].

Talora i dati offerti dalle fonti epigrafiche vengono efficacemente adoperati per illustrare e approfondire le vicende storiche di un'area di Verona, come la necropoli di san Zeno[38], o di qualche edificio monumentale, come il teatro romano[39] o il tempio delle divinità egizie[40], o per approfondire alcuni temi della vita religiosa o sociale di Verona, come il culto di Silvano[41], la presenza di medici[42] o di appartenenti all'esercito[43], mentre in altri casi le iscrizioni compaiono come fonte privilegiata per la ricostruzione delle vicende storiche del territorio veronese[44]

---

[35] L. Franzoni, *Un ritrovamento trentino e le "Hermae genio hominis cuiusdam privati dicatae"*, in *Romanità del Trentino e di zone limitrofe*, Atti del Convegno di Studi ("Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VI, 19, f. a), Rovereto 1979, pp. 311-326; A. Buonopane, *Tridentum*, in *Supplementa* Italica, n.s., 6, Roma 1990, pp. 155-156, n. 15.

[36] L. Franzoni, *Epigrafi latine reiscritte nel veronese*, in "Vita Veronese", XIV (1961), 12, pp. 444-448.

[37] Dell'amplissima bibliografia mi limito a segnalare L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995; A. Esch, *Il reimpiego dell'antico nel Medioevo*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*, Atti della XLVI Settimana del C.I.S.A.M., Spoleto 1999, pp. 73-108; R. Coates-Stephens, *Epigraphy as Spolia: the Reuse of Inscriptions in Early Medieval Buildings*, in "Papers of the British School at Rome", 70 (2002), pp. 275-296 e gli studi raccolti in *The Afterlife of Inscriptions*, a cura di A. Cooley, London 2000. Per l'analisi di questo fenomeno nel Veneto si vedano i contributi editi in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia (Antichità Altoadriatiche, LXXIV), a cura di G. Cuscito, Trieste 2012.

[38] L. Franzoni, *L'arte romana nel quartiere di San Zeno. Rassegna fotografica di reperti archeologici recuperati nel quartiere di S. Zeno*, in "Annuario Storico Zenoniano", Verona 1986, pp. V-XLIV; Id., *La necropoli di S. Zeno fino all'iscrizione delle reliquie di S. Procolo*, in *La chiesa di San Procolo in Verona, un recupero e una restituzione*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1988, pp. 11-30.

[39] L. Franzoni, *"Salientes" presso il Teatro Romano di Verona*, in "Nova Historia", XII, I (1960), pp. 3-9; Id., *Il monumento e la sua storia*, in *Il Teatro Romano. La storia e gli spettacoli*, Verona 1988, pp. 13-82.

[40] L. Franzoni, *Nota circa la presenza di un Iseo e Serapeo a Verona*, in *Viaggiatori veneti alla scoperta dell'Egitto*, catalogo della mostra a cura di A. Siliotti, Venezia 1985, pp. 158-159.

[41] L. Franzoni, *Il culto di Silvano a Verona*, in "Vita Veronese", XV, 10 (1962), pp. 399-402.

[42] L. Franzoni, *Medici a Verona in età romana*, a cura dell'Associazione "Pro Verona" per le giornate mediche internazionali, Verona 1963.

[43] L. Franzoni, *Iscrizioni latine nel territorio veronese relative alla milizia*, in "Vita Veronese", XIX, 9-10 (1966), p. 354-461.

[44] L. Franzoni, *Il territorio veronese*, in *Il Veneto nell'età romana*, II, *Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 1987, pp. 59-105.

o di alcuni suoi comprensori o di singole località. È questo il caso non solo della Valpolicella[45], della Valpantena[46] e della pianura veronese[47], ma anche di Sommacampagna[48], di Colognola ai Colli[49], di Lavagno[50], di Illasi[51], di Cerea[52]: anche se si tratta di testi di alta divulgazione, il riferimento alle epigrafi del territorio è sempre puntuale e circostanziato e spesso supportato dalla presenza di buone riproduzioni fotografiche, che si rivelano particolarmente utili allo studioso, soprattutto quando si tratta di monumenti non sempre di facile accesso, perché conservati in edifici sacri isolati o in abitazioni private.

In chiusura desidero soffermarmi su un ambito degli studi epigrafici in cui Lanfranco Franzoni, a mio parere, ha dato un contributo fondamentale: la storia dell'epigrafia e del collezionismo epigrafico. Basti pensare alle dense pagine dedicate alle collezioni epigrafiche formatesi in Veneto nel Cinquecento, come a Padova quelle di Alessandro Bassano, di Giambattista e Paolo Ramusio, di Daniele Vetullo Lippomano, di Girolamo e Francesco Guerini[53], a Verona quelle di Marcantonio Della Torre, Federico Ceruti, Francesco India, Jacopo Dionisi, Torello Saraina, Fabio e Cesare Nichesola, di Agostino e Gian Giacomo Giusti[54], a Vicenza quella di Girolamo Gualdo[55], a Treviso quella di Girolamo Bologni[56], a Udine quella di Camillo Gorgo[57], dove si segnala, inol-

[45] L. Franzoni, *La Valpolicella in età romana*, Verona 1982 e 1991 (2a edizione); cfr. anche Id., *Centro principale della religiosità arusnate*, in *San Giorgio di Valpolicella*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1975, pp. 45-68; Id., *Arusnates: un caso di onomastica pianificata*, in "Annuario Storico della Valpolicella", Verona 1983-1984, pp. 19-20.

[46] L. Franzoni, *La presenza romana*; *Il ninfeo di S. Maria in* Stelle, in *Grezzana e la Valpantena*, a cura di E. Turri, Grezzana 1991, pp. 948-103.

[47] L. Franzoni, *Carpanea mito e realtà nell'archeologia del basso veronese*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", s. VI, XVIII (1966-1967), pp. 113-136; Id., *Carpanea e il mito delle città sepolte*, in *Momenti di vita e cultura nella bassa veronese*, a cura di B. Chiappa, Cerea 1994, pp. 71-84.

[48] L. Franzoni, *La colonizzazione romana e postromana*, in *Sommacampagna: un territorio, una comunità*, a cura di G.F. Viviani, Verona 1986, pp. 71-77.

[49] L. Franzoni, *Colognola romana*, in *Colognola ai Colli: studi sul territorio dalla formazione all'età romana*, a cura del Centro culturale "Giovanni Solinas", Colognola ai Colli 1985, pp. 59-77.

[50] L. Franzoni, *Notizie di interesse archeologico su Lavagno*, in *Lavagno. Una comunità e un territorio attraverso i secoli*, a cura di G. Volpato, Lavagno 1989, pp. 51-58.

[51] L. Franzoni, *Soldati, coloni e servi del tempio*, in *Illasi. Una colonia, un feudo, una comunità*, a cura di G.F. Viviani, Illasi 1991, pp. 23-29.

[52] L. Franzoni, *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.

[53] L. Franzoni, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, 3/III, Vicenza 1981, pp. 228-229.

[54] *Ibidem*, pp. 247-252.

[55] *Ibidem*, pp. 256-257.

[56] *Ibidem*, p. 260.

[57] *Ibidem*, p. 263.

Fig. 7. Verona, Giardino Giusti (foto di Alfredo Buonopane, su gentile concessione di Nicolò Giusti del Giardino).

tre, un interessante approfondimento sulla produzione, sempre in questo periodo, di iscrizioni false[58]. Le vicende delle collezioni epigrafiche veronesi dal Cinquecento all'Ottocento sono state poi riprese sia nel quadro più ampio del collezionismo d'arte e di antichità[59], sia, in particolare, in riferimento alla genesi e all'evoluzione di quelle che ancora oggi sono le due principali raccolte esistenti in Verona: la collezione Giusti del Giardino e il Museo Lapidario Maffeiano. Alla collezione formata da Agostino e Gian Giacomo Giusti, con le epigrafi armonicamente inserite nello stupendo giardino all'italiana, Lanfranco Franzoni ha dedicato alcuni studi importanti, ora riconoscendone il modello di riferimento nelle prestigiose residenze nobiliari della Roma del Cinquecento[60], ora ponendone in risalto il ruolo di "vero asilo delle Muse"[61], ovvero di luogo di "riconciliazione fra le Muse e il piacere"[62], ora illustrando in un catalogo[63], utile, ma fortemente limitato dalla mancanza delle riproduzioni fotografiche, le iscrizioni della collezione, ove compaiono monumenti eccezionali, come la grande stele di *L. Stlanius Homuncio*, che fu *IIIIIIvir Aug.*

[58] *Ibidem*, pp. 243-244.

[59] L. Franzoni, *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Cultura e vita civile a Verona*, a cura di G.P. Marchi, Verona 1979, pp. 597-656.

[60] L. Franzoni, *Dal giardino con lapidi al museo lapidario: il caso veronese*, in *Archeologia, Museo, Architettura*, catalogo della mostra a cura di F. Nuvolari e V. Pavan, Venezia 1987, pp. 26-34.

[61] L. Franzoni, *Le Muse, il piacere, la virtù e l'onore a confronto nel giardino Giusti*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, XLII (1990-1991), pp. 175-198; la definizione è in P. Pona, *Sileno, overo delle bellezze del luogo dell'Ill.mo Sig. Co. Gio. Giacomo Giusti*, Verona 1620, pp. 34, 74.

[62] L. Franzoni, *Le Muse, il piacere, la virtù e l'onore a confronto nel giardino Giusti*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, XLII (1990-1991), p. 178.

[63] L. Franzoni, *Le iscrizioni romane del Giardino Giusti*, Milano 1981.

et Neronien.[64] o la base di statua (Fig. 7) posta da *L. Valerius Montanus*, che fu *flamen mannisnavius* nel *pagus Arusnatium*[65].

Le origini del Museo Lapidario Maffeiano, una dei più antichi e dei più importanti musei epigrafici del mondo, sono approfondite da Lanfranco Franzoni sia in una ricerca dedicata all'impegno profuso da Scipione Maffei, dal suo fido collaboratore François Séguier e dall'architetto neoclassico Alessandro Pompei per la sua realizzazione[66], sia in un ampio studio pubblicato in occasione della riapertura, avvenuta nel 1982, del Museo al pubblico[67], uno studio nel quale si sottolinea il ruolo fondamentale svolto nella genesi del Museo dalla presenza presso l'Accademia Filarmonica di numerose iscrizioni già appartenute alla collezione di Cesare Nichesola e che solo grazie alla sensibilità di alcuni Accademici, come Giovanni Giacomo Giusti, Michele Sagramoso e Nicola Rambaldo, furono salvate dalla dispersione e trasportate a Verona[68]. A questi si può aggiungere infine l'intervento presentato nel corso del convegno di studi dedicato a Scipione Maffei e il Museo Maffeiano[69], nel quale con l'ausilio di interessanti fotografie (Fig. 8) si documenta quale fosse il primitivo ordinamento del Museo, ovvero quello voluto dal grande epigrafista veronese, prima degli sciagurati lavori

[64] CIL, V, 3429 = L. Franzoni, *Le iscrizioni romane del Giardino Giusti*, Milano 1981, p. 4, n. 4 = S. Breuer, *Stand und Status: munizipale Oberschichten in* Brixia *und* Verona, Bonn 1996, p. 307, n. V150.

[65] CIL, V, 3932 = L. Franzoni, *Le iscrizioni romane del Giardino Giusti*, Milano 1981, p. 6, n. 22 = G. Alföldy, *Römische Statuen in* Venetia et Histria, Heidelberg 1984, p. 129, n. 199 = S. Breuer, *Stand und Status: munizipale Oberschichten in* Brixia *und* Verona, Bonn 1996, p. 294, n. V108 = R. Bertolazzi, *Arusnatium pagus*, in *Supplementa Italica*, n.s., 26, Roma 2012, p. 293, ad n. 3932); cfr. anche L. Franzoni, *Le iscrizioni romane del Giardino Giusti*, Milano 1981, pp. 4, n. 4, 6, n. 22.

[66] L. Franzoni, *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il museo pubblico veronese*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", s. VI, XXVII (1975-1976), pp. 193-218; Id., *La collaborazione del Séguier alla ricerca archeologica del Maffei e il suo contributo alla storia del Museo Maffeiano*, in *Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nîmes*, a cura di E. Mosele, Verona, pp. 85-100.

[67] L. Franzoni, *Origine e storia del Museo Lapidario Maffeiano*, in *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, Verona 1982, pp. 29-72; si veda anche Id., *Le origini della raccolta epigrafica dell'Accademia Filarmonica*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo Teatro*, Verona 1982, pp. 61-88.

[68] Su tutta la vicenda si vedano ora A. Buonopane, *La collezione Nichesola, l'Accademia Filarmonica e la nascita del Museo Maffeiano*, 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; A. Buonopane, G. Zavatta, *Un inedito inventario della collezione di antichità appartenuta a Cesare Nichesola*, in *Annuario Storico della Valpolicella*, Verona 2013-2014, pp. 119-142.

[69] L. Franzoni, *Il Museo Maffeiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*, in *Nuovi Studi Maffeiani*, Atti del Convegno, Verona 1985, pp. 207-232.

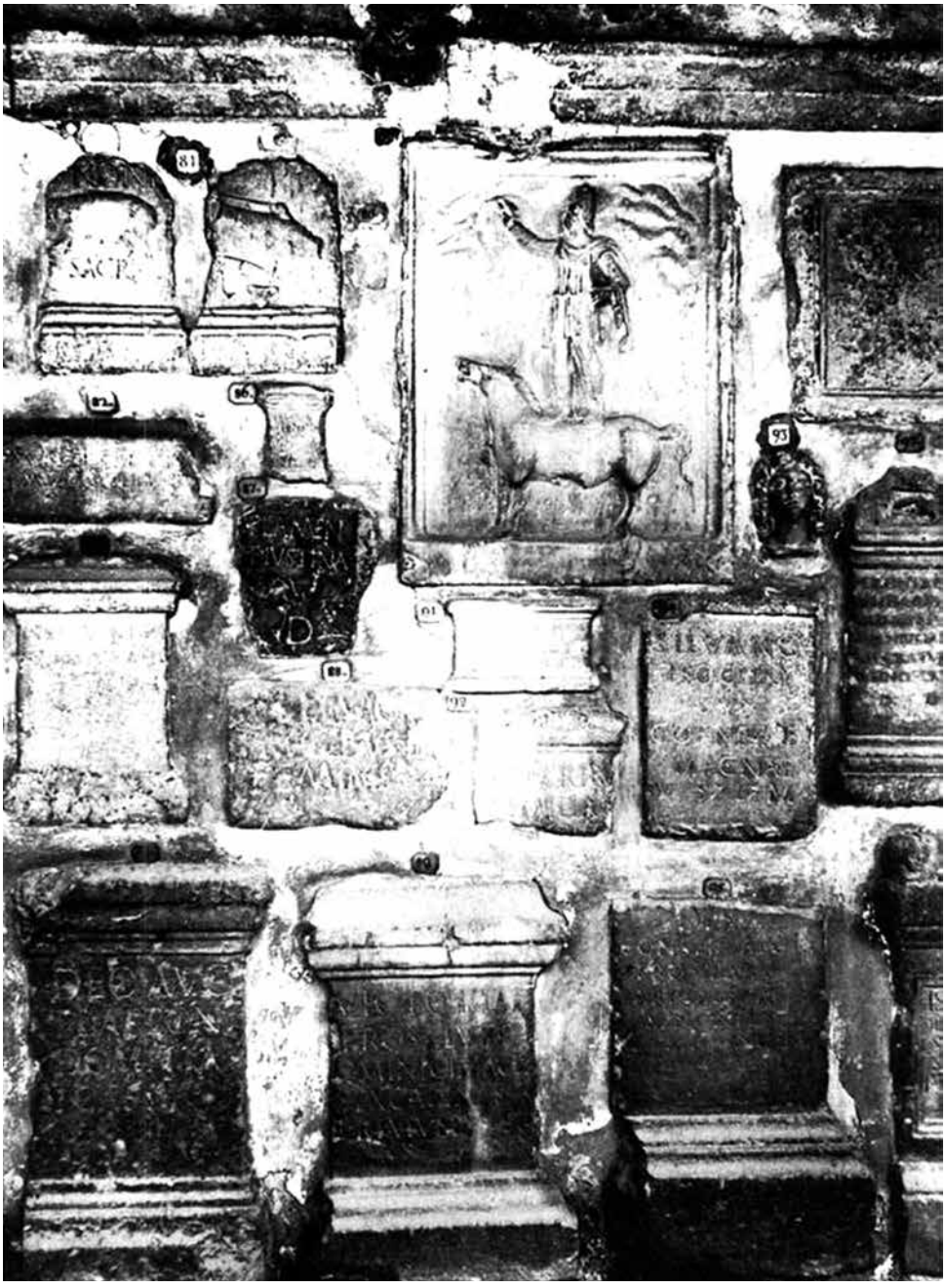


Fig. 8. Le iscrizioni sacre nella disposizione voluta da Scipione Maffei, in una foto antecedente la ristrutturazione del 1927-1929 (da L. Franzoni, *Il Museo Maffeiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*, in *Nuovi Studi Maffeiani*, Atti del Convegno, Verona 1985).

di smantellamento e di ricomposizione dell'architettura del Museo, eseguiti tra il 1927 e il 1929 su progetto dell'architetto Ettore Fagiuoli.

Lanfranco Franzoni, dunque, non fu un epigrafista, almeno non nel significato che comunemente si attribuisce a questo termine[70], ma grazie al suo eclettismo, alla sua curiosità intellettuale, alla sua passione per l'antico, riconobbe l'importanza delle fonti epigrafiche e seppe molto spesso inserire il testo e il suo supporto nel contesto storico e sociale che lo aveva prodotto. Grazie al suo impegno e ai suoi studi molte iscrizioni sono state salvate dalla dispersione, altre, considerate perdute, sono state recuperate; le sue ricerche su fenomeni come il collezionismo epigrafico, la produzione di falsi, la tradizione di testi iscritti sono state per molti versi originali e ancora oggi offrono agli studiosi nuove prospettive di ricerca. E di ciò dobbiamo essergli grati.

[70] Si vedano le importanti riflessioni di S. Panciera, *L'epigrafista e lo storico della comunicazione*, in *Eredità di un maestro: Géza Alföldy, storico del mondo romano*, Roma 2013, pp. 69-76.

Margherita Bolla

Rilievi romani con armi e armati dal Veronese

Lanfranco Franzoni nutrì un interesse costante per i rilievi figurati romani del Veronese e per la scultura postclassica ad essi ispirata[1]. La sua intensa e autorevole attività di studio è qui ricordata con una rassegna dei rilievi a tema "militare" (con armi, armati, scene di combattimento), volta a meglio delineare il panorama scultoreo del territorio, in particolare in ambito funerario. Sarà data attenzione soprattutto ai monumenti meno noti o inediti[2], considerando dapprima i sepolcrali, più numerosi, poi quelli pubblici; nell'*Appendice* in calce viene proposta una rassegna bibliografica sui monumenti funerari nel Veronese, che evidenzia il contributo offerto a questo tema da Lanfranco Franzoni.

Rilievi funerari con armi

Fra i rilievi a destinazione funeraria con armi, sono notevoli due cippi (Figg. 1-2)[3] rinvenuti a Tregnago nel 1879, durante la ricostruzione della chiesa parrocchiale, nelle cui strutture erano stati reimpiegati, forse come sca-

[1] D. Modonesi, *Lanfranco Franzoni e il patrimonio culturale veronese: un'indagine lunga una vita; Bibliografia di Lanfranco Franzoni*, in: "Verona illustrata", a. 19 (2006), pp. 5-12, 19-31. Si usa qui l'abbreviazione MATR per il Museo Archeologico al Teatro romano di Verona. Desidero ringraziare, per informazioni e ausilio, Andrea Brugnoli, Alfredo Buonopane, Bruno Fasani, Gian Paolo Marchi.

[2] In particolare i rilievi non inseriti nel fondamentale volume di C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987.

[3] MATR, nn. inv. 22686 e 22687 (qui rispettivamente Figg. 1 e 2), entrati nel Museo Civico il 2 luglio 1880; restaurati nel 2010. Le misure dei due blocchi sono molto simili (circa: alt. cm 84, largh. 61, sp. 31) e sono basate sul piede romano (uno di profondità e due di larghezza). Sulle facce superiori, è evidente l'asportazione di fasce in rilievo parallele ai fianchi, che fanno pensare a pulvini, ma è improbabile che i blocchi fossero delle are.

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

Fig. 1 a

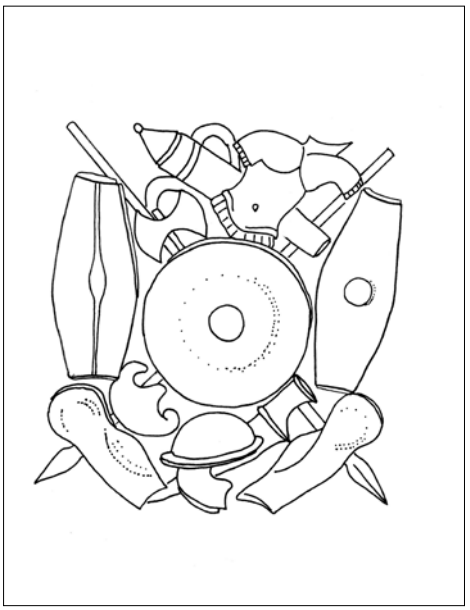


Fig. 1 b

lini[4]. Al riutilizzo si deve l'asportazione delle cornici di coronamento, di quella inferiore sul retro di entrambi e di quella sul fianco di un solo cippo. Con i due blocchi emerse un frammento di iscrizione sepolcrale, anch'esso giunto al Museo Archeologico di Verona, che non sembra appartenere allo stesso monumento, per divario cronologico e presumibile riferimento ad un diverso ambito sociale[5]. In via d'ipotesi si può ritenere che queste lapidi fossero state tratte da una necropoli romana nei pressi di Tregnago, benché non possa essere esclusa a priori la provenienza da un sito più lontano.

[4] C. Cipolla, *Tregnago*, in: "Notizie degli Scavi di antichità" (1880), p. 167; S. Musetti, *Una nuova lettura di* CIL*, V, 8874*, in: "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXII (2006), pp. 253-254, nota 40, ricorda che la chiesa di Tregnago è datata al XIII secolo e che a quell'epoca potrebbero risalire i reimpieghi di materiali romani.

[5] MATR, n. inv. 29787, datato al II secolo d.C. e relativo alla morte di una ragazza, citato da Cipolla (v. nota precedente) e da "Notizie degli Scavi di Antichità" (1880), p. 366; E. Pais, *Corporis inscriptionum Latinarum Supplementa Italica. Fasciculus I. Additamenta ad vol. V, Galliae Cisalpinae*, Roma 1884, n. 642; E. Lerco, *Materiali per l'aggiornamento del Corpus Inscriptionum Latinarum, volume V. Le iscrizioni dalla valle d'Illasi (Verona)*, tesi di laurea, Università degli studi di Verona, relatore A. Buonopane, a.a. 2003-2004, pp. 17-18, n. 4.

Fig. 2 a

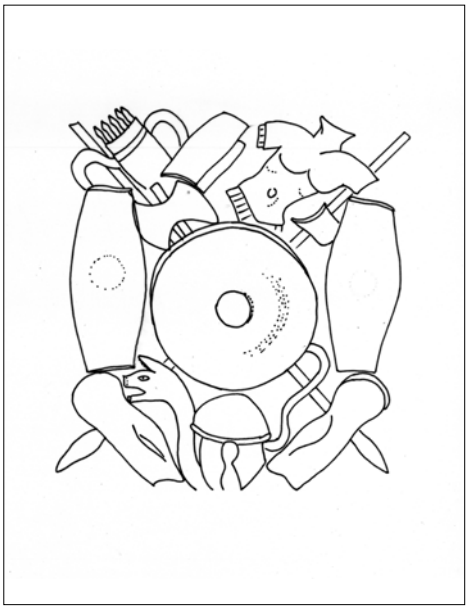


Fig. 2 b

I due cippi[6] sono in calcare ammonitico biancastro della Valpolicella, il materiale maggiormente usato nella scultura funeraria veronese; essi sono quindi di realizzazione locale (in senso lato). Alfredo Buonopane ha individuato come operanti in Valpolicella almeno tre officine[7]; botteghe di lapicidi potevano trovarsi anche altrove nel territorio, innanzitutto a Verona città, in particolare per le operazioni finali di lavorazione (elementi scultorei personalizzati, iscrizioni).

È possibile che i due cippi, il cui retro era libero (vi sono modanature ma non incassi), delimitassero il fronte di un recinto quadrangolare[8]. Tuttavia

[6] Menzionati in: P. Marconi, *Verona romana*, Bergamo, 1937, p. 144, fig. 100 (cippo qui a Fig. 1); L. Franzoni, *Miliario inedito dell'imperatore Gioviano (363-364) a Tregnago*, in: *Il territorio veronese in età romana: atti del convegno*, a cura di G.B. Pighi, L. Franzoni, G. Banterle, Verona, 1973, p. 472; *Carta Archeologica del Veneto*, II, Modena, 1990, pp. 115-116, n. 92.2.

[7] A. Buonopane, *Considerazioni sull'officina epigrafica del* Pagus Arusnatium, in: *La Valpolicella nell'età romana: atti del 2. Convegno Verona 11 maggio 2002*, a cura di A. Buonopane e A. Brugnoli, in: "Annuario Storico della Valpolicella" (1983-1984), pp. 59-78.

[8] Difficile ipotizzare l'originaria distanza fra di essi, poiché le dimensioni dei recinti non sono standardizzate nel Veronese, C. Campedelli, *L'indicazione della pedatura nelle iscrizioni funerarie romane di Verona e del suo agro*, in: *Terminavit*

gli incassi verticali ad andamento curvilineo presenti su un solo fianco in entrambi, ma non corrispondenti esattamente l'uno all'altro, potrebbero derivare dal reimpiego, considerando che l'asportazione delle modanature sembra dovuta alla loro incisione[9].

Entrambi i cippi presentano (solo sul fronte) interessanti fregi d'armi, con identico schema di base: due lance incrociate volte verso il basso e – sopra al punto di intersezione – uno scudo circolare a sezione mistilinea e umbone centrale. Mentre le lance, troppo generiche per essere identificate tipologicamente, potevano forse evocare *hastae purae* in quanto *dona militaria*, questo tipo di scudo (*parma*), diffuso nei rilievi soprattutto fra l'età tardorepubblicana e i primi decenni di quella imperiale, aveva secondo alcuni un valore emblematico di appartenenza all'ordine equestre[10]. Alfredo Buonopane mi ha però segnalato la presenza del motivo della *parma* con lance su monumenti di centurioni[11], che solo molto raramente

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, 2006, pp. 287-301; a p. 179, l'autore rileva la rarità in questo territorio dei casi di conservazione di entrambi i cippi confinari del fronte di un recinto, come per i *Sertorii* (v. *Appendice*) o altri esemplari (di misure differenti) menzionati da L. Franzoni, *Pilastrini limitanei di aree funerarie sul Garda e nella Valpolicella*, in: *Il Garda. L'ambiente, l'uomo*, settima miscellanea di studi (1991), pp.73-80. I blocchi di Tregnago, per altezza e presenza di cornici, sono differenti dai cippi funerari "canonici" (come quelli dei *Sertorii* ora citati o i molti ricordati da G. Cavalieri Manasse, *Note sull'edilizia funeraria romana di Brescia e Verona*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995,* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, p. 248). Sembra poco probabile (per la presenza di modanature sui fianchi e sul retro) che i cippi fossero dei "merli" sulla sommità di un monumento funerario a tamburo (cfr. H. von Hesberg, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milano, 1992, pp. 113-128, in particolare figg. 50, 52, 55-56), anche se tale funzione appare congruente con i fregi d'armi, M. Verzár-Bass, *Monumenti funerari di Trieste*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995,* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, p. 131.

[9] Gli incassi non sono alla stessa profondità e si incontrano perpendicolarmente con una scanalatura mediana, posta ad altezze leggermente diverse nei due cippi. Se gli incassi fossero originali (ma sembra improbabile), il cippo Fig. 2 sarebbe stato collocato a sinistra (per lo spettatore) rispetto all'altro. Da notare anche che, sul lato destro (per chi guarda) del cippo a Fig. 1, nella modanatura inferiore il *kymation* lesbio (presente anche sul fronte) è inciso solo per un breve tratto; è assente invece nel cippo Fig. 2.

[10] J. Ortalli, *Monumenti e architetture sepolcrali di età romana in Emilia Romagna*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995,* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, pp. 342, 348; E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998, pp. 40 (tipo A.4), 55-56, 156; G. Facchinetti, *La raffigurazione di armi in ambito funerario*, in: F. Sacchi, *Ianua Leti. L'architettura funeraria di Milano romana*, Milano, 2003, Milano, 2003, p. 191.

[11] Ad esempio, in ambito veneto, nel territorio atestino, altare funerario di *Sextus Ennius Fronto*,

erano dell'ordine dei cavalieri[12]; è dunque possibile che queste armi stessero a indicare l'appartenenza del defunto all'esercito ma non a uno specifico *ordo*.

Nei cippi di Tregnago, alla *parma* con lance, che scandisce lo spazio frontale, sono sovrapposte o parzialmente sottoposte numerose armi, difensive e offensive, in parte identiche (o quasi) nei due monumenti e collocate nella medesima posizione (rispetto all'osservatore)[13]:

- in basso ai lati, in diagonale e speculari, due schinieri[14], protezione considerata di prestigio nel mondo antico, in ambito romano riferiti a cariche militari, da quella di centurione in su;
- in basso al centro, un elmo a calotta con ampie paragnatidi (di cui una raffigurata in prospettiva ribaltata nel cippo Fig. 2), privo di appendici e di paranuca, con tesa leggermente più ampia nel cippo Fig. 1; è un elmo di forma semplice, che alludeva a popoli celtici e nordici[15];
- in alto verso sinistra, un'ascia bipenne, l'arma canonica delle Amazzoni, che nel cippo alla Fig. 1 trova riscontro in uno scudo a pelta (altra arma amazzonica) a doppia concavità, posto in basso a sinistra rispetto alla *parma* centrale; la coppia "pelta e bipenne" richiamava immediatamente le guerre contro i popoli d'Oriente[16];
- in alto verso sinistra, faretra cilindrica, con fascetta di sostegno e cinghie del balteo, chiusa da coperchio conico con pomello nel cippo Fig. 1, aperta nell'altro (Fig. 2, con cinque punte di frecce in vista), nel quale, in basso a destra rispetto alla *parma* centrale, si nota un elemento sinuoso, probabilmente un arco; anche faretra, arco e frecce (come pelta e bipenne) caratterizzavano i popoli orientali, soprattutto i Parti[17], con i quali i Romani si

---

cfr. www.edr-edr.it (consultato il 20 agosto 2016), EDR144431, con datazione all'età augustea.

[12] Y. Le Bohec, *Le recrutement de trois centurions de l'armée d'Afrique*, in: "Aouras. Société d'études et de recherches sur l'Aurès antique", 7 (2012), pp. 173-179.

[13] Per i tipi qui raffigurati, E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma, 1998, rispettivamente pp. 53 (schinieri, per i quali anche p. 156); 51, tipo K (elmi); 44-45, tipo C.2 (pelta a due concavità), 57 (asce di tipo B); 56, tipo B (faretra a cilindro; archi); 46, tipo A.3 corazza; 53, tipo A.2 (*manica* liscia).

[14] Riferibili a un tipo ampiamente rappresentato fra la fine del I secolo a.C. e il primo quarto del I sec. d.C., G. Facchinetti, *Lastra con insegne e schinieri*, in: F. Sacchi, *Ianua Leti. L'architettura funeraria di Milano romana*, Milano, 2003, pp. 142-143; presenti anche nella lastra presso porta Borsari menzionata *infra*.

[15] Presenta affinità con gli elmi tipo Mannheim e Alesia, di tradizione gallica, collocati nel LTD, cfr. L. Pernet, *Armement et auxiliaires gaulois: II^e^ et I^er^ siècles avant notre ère*, Montagnac, 2010, figg. 87, 124.

[16] E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998, p. 38.

[17] M. Cadario, *L'immagine militare di Adriano*, in: *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. Studi e ricerche*, a cura di E. Calandra,

scontrarono apertamente con Marco Antonio, per restare poi in una situazione di alterno equilibrio fino alle campagne neroniane[18];
- in alto verso destra, corazza anatomica con una sola fila di brevi *pteryges* probabilmente diritte e un'appendice svasata in corrispondenza del collo, forse un paranuca;
- nel cippo Fig. 2, a destra della corazza è presente un elemento troncoconico, probabilmente interpretabile come *manica* liscia (forse con guanto nascosto dallo scudo), difesa propria dei gladiatori, ma per la quale è ritenuto possibile anche un uso da parte dell'esercito; in alto a destra della faretra, si trova un elemento, che è forse uno scudo convesso visto di fianco[19];
- ai lati della *parma*, due scudi di forma simile, pseudoesagonale allungata; nel cippo Fig. 1, quello a sinistra ha umbone fusiforme con spina e quello a destra umbone circolare, mentre nel cippo Fig. 2 uno scudo ha umbone circolare e l'altro è poco leggibile; il tipo con spina fusiforme è considerato proprio dei popoli germanici ma è attestato anche in monumenti connessi al mondo celtico[20], quello con umbone circolare è riferito ancora ai Germani o a popoli nordici in genere[21];
- solo nel cippo Fig. 1, in basso, spada con lama a dorso diritto e un solo

B. Adembri, Milano, 2014, p. 108.

[18] M. Cadario, *Nerone e il "potere delle immagini"*, in: *Nerone: catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 2011*, a cura di M.A. Tomei e R. Rea, Milano, 2011, pp. 176-177, 180.

[19] Per la *manica*: G. Facchinetti, *La raffigurazione di armi in ambito funerario*, in: F. Sacchi, *Ianua Leti. L'architettura funeraria di Milano romana*, Milano, 2003, p. 194; E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma, 1998, pp. 53, 156; per lo scudo convesso, *ibidem*, figg. 73, 124. Nel caso di Tregnago, il riferimento ad armi gladiatorie (come ricordo di un *munus* offerto) sembra poco probabile; fra l'altro la datazione dei cippi sarebbe, secondo i dati esposti, anteriore alla costruzione dell'anfiteatro a Verona.

[20] Compare nell'arco di Orange, in raffigurazioni che contengono anche elementi celtici; sulle problematiche interpretative di tali immagini, M. Poux, *Deuxième partie. L'empreinte du militaire tardo-républicain dans les faciès mobiliers de La Tène finale. Caractérisation, chronologie et diffusion de ses principaux marqueurs*, in: *Sur les traces de César*, *Actes de la table ronde, Glux-en-Glenne, 17 ottobre 2002,* a cura di M. Poux, Glux-en-Glenne, 2007, p. 311; L. Pernet, *Les représentations d'armes celtiques sur les monuments de victoire aux époques hellénistique et romaine. De la statue de l'Étolie vainqueur à l'arc d'Orange: origine et mutation d'un stéréotype*, in: *Contacts de cultures, constructions identitaires et stéréotypes dans l'espace méditerranéen antique*, a cura di H. Ménard e R. Plana-Mallart, Montpellier, 2013, pp. 32-33, fig. 15 (scudi pseudoesagonali con spina fusiforme compaiono nel *bouleuterion* di Mileto, di datazione discussa, fra II sec. a.C. ed età augustea; la presenza di umboni circolari in questi scudi sembra iniziare verso la fine del I sec. a.C.).

[21] E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998, p. 43, tipo B.3a e B.3.b; alla p. 144, la compresenza dei due tipi di scudi induce l'A. a collocare un monumento di Cuma non prima degli inizi dell'età augustea.

taglio a profilo sinuoso, e impugnatura ampia senza pomello, non chiaramente identificabile dal punto di vista etnico;
- solo nel cippo Fig. 2, in basso, un *carnyx* a testa zoomorfa (probabilmente di cinghiale), chiara allusione a popoli celtici[22].

Sono dunque rappresentate armi che rinviano a guerre contro i popoli d'Oriente (ascia bipenne, pelta, arco, faretra) e nordici (in particolare scudi e *carnyx*) e in posizione privilegiata quelle che segnalano lo *status* militare del destinatario del sepolcro: la *parma* e le lance. Incerta l'appartenenza di corazze e schinieri, che potevano essere intesi come romani o barbarici, ma forse qui riferiti alla carica rivestita dal defunto nell'esercito.

Da un punto di vista antiquario, fra le armi raffigurate, tutte poco dettagliate, è interessante il *carnyx*, non sempre presente nei rilievi romani con fregi d'armi. Secondo Pernet, questi strumenti musicali, realmente utilizzati almeno nel III sec. a.C., andarono poi in disuso, diventando una sorta di reliquia in ambito gallico e un riferimento simbolico per i Romani[23].

I rilievi da Tregnago presentano ingenuità e semplificazioni rispetto ai modelli centroitalici che presumibilmente li ispirarono e sono senz'altro di qualità inferiore a raffigurazioni analoghe su monumenti pubblici[24], mentre l'indiffe-

---

[22] Tipo D.1 di Polito (p. 59). Sulla riduzione a stereotipo del *carnyx* (in età antonina simbolo ormai generico di popoli del nord), L. Pernet, *Les représentations d'armes celtiques sur les monuments de victoire aux époques hellénistique et romaine. De la statue de l'Étolie vainqueur à l'arc d'Orange: origine et mutation d'un stéréotype*, in: *Contacts de cultures, constructions identitaires et stéréotypes dans l'espace méditerranéen antique*, a cura di H. Ménard e R. Plana-Mallart, Montpellier, 2013, p. 33; per esemplari reali con testa di cinghiale rinvenuti in Gallia, *ibidem*, p. 25 (per altri si parla genericamente di protomi di "drago").

[23] Resti di due *carnyces* sono stati ritrovati in area retica a nord di Verona, a Sanzeno in Trentino (R. Roncador, *La "riscoperta" del carnyx di Sanzeno (Val di Non, Trentino, Italia). Storia degli studi e inquadramento culturale*, in: *Artefact. Festschrift fur Sabine Rieckhoff zum 65. Geburtstag*, 2, a cura di S. Grunwald [et al.], Bonn, 2009, pp. 551-554; R. Roncador, *Celti e reti tra V e I sec. a.C.: contesto culturale e progetto di ricerca "Karnyx di Sanzeno*", in: *Antichi popoli delle Alpi. Sviluppi culturali durante l'età del Ferro nei territori alpini centro-orientali*: *atti della Giornata di studi internazionale, 1 maggio 2010, Sanzeno, Trento,* a cura di R. Roncador e F. Nicolis, Trento, 2014, p. 165), ma è difficile pensare a un'ispirazione da modelli reali per il rilievo di Tregnago.

[24] Si veda solo a titolo di esempio la differenza fra le armi di Tregnago e quelle riprodotte sull'arco dei Sergi a Pola (E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998, figg. 80-81) o fra il *carnyx* del cippo Fig. 2 e quello raffigurato sulla base della Colonna Traiana, E. Polito, *La pietrificazione delle armi conquistate*, in: *Miti di guerra riti di pace. La guerra e la pace: un confronto interdisciplinare: atti del Convegno, Torgiano 4 maggio 2009 e Perugia 5-6 maggio 2009,* a cura di C. Masseria e D. Loscalzo, Bari, 2011, fig. 7. Per la ripresa di motivi di armi dell'arte ufficiale da parte di privati, cfr. anche E. Polito, *Due rilievi d'armi ritrovati. Un'ara funeraria ed un frammento di rilievo nel Castello di Sanssouci a Postdam*, in: "Jahrbuch der Berliner Museen", 33 (1991), in particolare p. 44.

renza per le proporzioni reali degli oggetti (si veda ad esempio il rapporto fra corazze e schinieri) è ritenuta consueta nei fregi d'armi romani[25]. I due rilievi condividono con altri monumenti funerari la visione esclusivamente frontale, l'esecuzione rigida e la rinuncia allo scorcio[26]; sono quindi prodotti "provinciali", non privi però di accuratezza, riscontrabile nell'accorgimento della parziale duplicazione del bordo di alcune armi[27], per sollevarle dal piano di fondo, pur senza creare un vero sottosquadro.

I due rilievi ornavano il sepolcro di un personaggio che intendeva esaltare la sua *virtus* militare e presumibilmente comunicare il suo coinvolgimento in guerre svoltesi in paesi diversi, erigendo un monumento in età augustea o al più tardi tiberiana, secondo l'esegesi delle armi[28]. Potrebbe trattarsi di un veterano rientrato nella terra d'origine o di uno degli assegnatari delle terre sulle quali fu effettuata una *limitatio*, per la quale Giuliana Cavalieri Manasse ha ipotizzato una realizzazione nella seconda metà del I sec. a.C., probabilmente dopo la vittoria aziaca[29]; un nesso fra la comparsa di monumenti funerari con armi e le assegnazioni di terre dell'età augustea è stato proposto anche altrove[30]. In assenza di indizi epigrafici per l'identificazione del committente, si può ricordare che nella chiesa di Tregnago è tuttora reimpiegata l'iscrizione *CIL* V, 8874, riferita ai primi decenni del I sec. d.C., di un appartenente alla *gens Clodia*, che si fregiava presumibilmente del *cognomen Licinus*[31], lo stesso di *C. Clodius Licinus*, console suffetto del 4 d.C., chiamato in causa come possibile patrono di personaggi operanti nelle Valli Grandi veronesi, per i quali è stata ritenuta possibile da Ezio Buchi una connessione con i *Clodii* attestati a Tregnago[32]. In un frammento di catasto rinvenuto negli scavi del *Capitolium* a Verona, per il quale è ipotizzato un nesso con gli interventi di centuriazione della Val d'Illasi (ai cui li-

---

[25] E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma,1998, p. 127.

[26] C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, pp. 104-105.

[27] Ad esempio alle estremità superiore e inferiore degli scudi oblunghi e nella fascia superiore delle *parmae*.

[28] In molti casi le raffigurazioni di armi sono ritenute effettivamente collegate alle vicende militari del committente, C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, p. 105.

[29] G. Cavalieri Manasse, *Note su un catasto rurale veronese*, in: "Index. Quaderni camerti di studi romanistici. International Survey of Roman Law", 32 (2004), pp. 61-64, 66 (terzo quarto del I sec. a.C.).

[30] G. Facchinetti, *La raffigurazione di armi in ambito funerario*, in: F. Sacchi, *Ianua Leti. L'architettura funeraria di Milano romana*, Milano, 2003, pp. 193, 197-198.

[31] S. Musetti, *Una nuova lettura di* CIL*, V, 8874*, in: "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXII (2006), pp. 253-254.

[32] E. Buchi, *Un'iscrizione di liberti nelle Valli Grandi veronesi*, in: "Aquileia Nostra", a. XLVIII (1977), cc. 113-114.

miti si situa Tregnago), è nominato un *M. Clodius Pulcher* che si ritiene collegato alla famiglia del noto tribuno della plebe[33]. Nella zona sono quindi attestate famiglie di una certa importanza e legate ad esponenti di spicco dell'Urbe.

Nella prima età imperiale si trovano nel Veronese altri monumenti funerari con armi[34], relativi a defunti di una certa ricchezza: a Verona, reimpiegata presso la porta Borsari, una grande lastra con fregio[35] (in cui si riconoscono una corazza a corsetto con *cingulum*, un probabile *balteus*, una spada, una coppia di schinieri, un elemento circolare a estremità aperte e ripiegate interpretato dubitativamente come donativo militare) entro pseudoarchitettura (lesene scanalate con capitello corinzio), datata nella prima età imperiale; in Valpolicella, presso una villa già appartenuta ad Andrea Monga, una lastra con corazza a corsetto con *gorgoneion*, probabilmente accanto ad altre armi[36]; un'altra corazza, presumibilmente del tipo anatomico, è disegnata nel codice di Faenza come conservata presso San Zeno in Oratorio (Fig. 3)[37]. A differenza dei rilievi

---

[33] G. Cavalieri Manasse, *Note su un catasto rurale veronese*, in: "Index. Quaderni camerti di studi romanistici. International Survey of Roman Law", 32 (2004), pp. 50-51, 58-60, 63-64.

[34] Non si considerano qui monumenti con raffigurazione dell'ascia "funeraria" e rilievi con strumenti sacrificali; si esclude inoltre *CIL*, V, 2725 (MATR, n. inv. 22538), in quanto atestino (F. Boscolo Chio, *I tribules di Atria, Ateste e Patavium*, in: *Le tribù romane: atti della XVI rencontre sur l'epigraphie (Bari, 8-10 ottobre 2009)*, a cura di M. Silvestrini, Bari, 2010, p. 276 n. 89), benché riferito a Campalan di Nogara da C. Bernasconi, *Catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità del Museo Civico di Verona*, Verona, 1865, pp. 320-321 n. 25 (l'ara funeraria reca su entrambi i fianchi una *parma* con lancia).

[35] L. Franzoni, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 49: Verona,* Firenze, 1975, p. 92; C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, pp. 55-56 n. 32, 107, ritiene il monumento - inserito fra i rilievi più antichi di questo genere nella zona - "una grande stele con inquadramento architettonico", considerandola fratturata superiormente e sul fianco destro, ma superiormente la lastra sembra finita: potrebbe anche trattarsi di un rivestimento di monumento a dado o a recinto monumentalizzato cui dovevano collegarsi altre lastre. G. Facchinetti, *Lastra con insegne e schinieri*, in: F. Sacchi, *Ianua Leti. L'architettura funeraria di Milano romana*,, Milano, 2003, p. 143 accetta la datazione della lastra presso Porta Borsari alla prima età imperiale e propone per gli schinieri ivi raffigurati numerosi confronti datati fra la fine del I sec. a.C. e i primi decenni del I sec. d.C.

[36] L. Franzoni, *La Valpolicella in età romana*, Verona, 1982, p. 125, fig. a p. 42 in alto; C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, p. 58 n. 37 (datazione "entro il I secolo d.C."); D. Canteri, *Necropoli, tombe isolate, monumenti funerari e viabilità nella Valpolicella di età romana*, in: "Annuario storico della Valpolicella" (2002-2003), p. 51, ill. a p. 53. Secondo E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma,1998, p. 47, le corazze a corsetto vengono sostituite a Roma da quelle anatomiche durante la prima età imperiale, e ricompaiono "solo occasionalmente più tardi".

[37] Foglio 57; per il codice cfr. S. Lodi, in *Mantegna e le Arti a Verona. 1450-1500*: *catalogo della mostra tenuta a Verona nel 2006-2007,* a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, p. 453 n. 186.

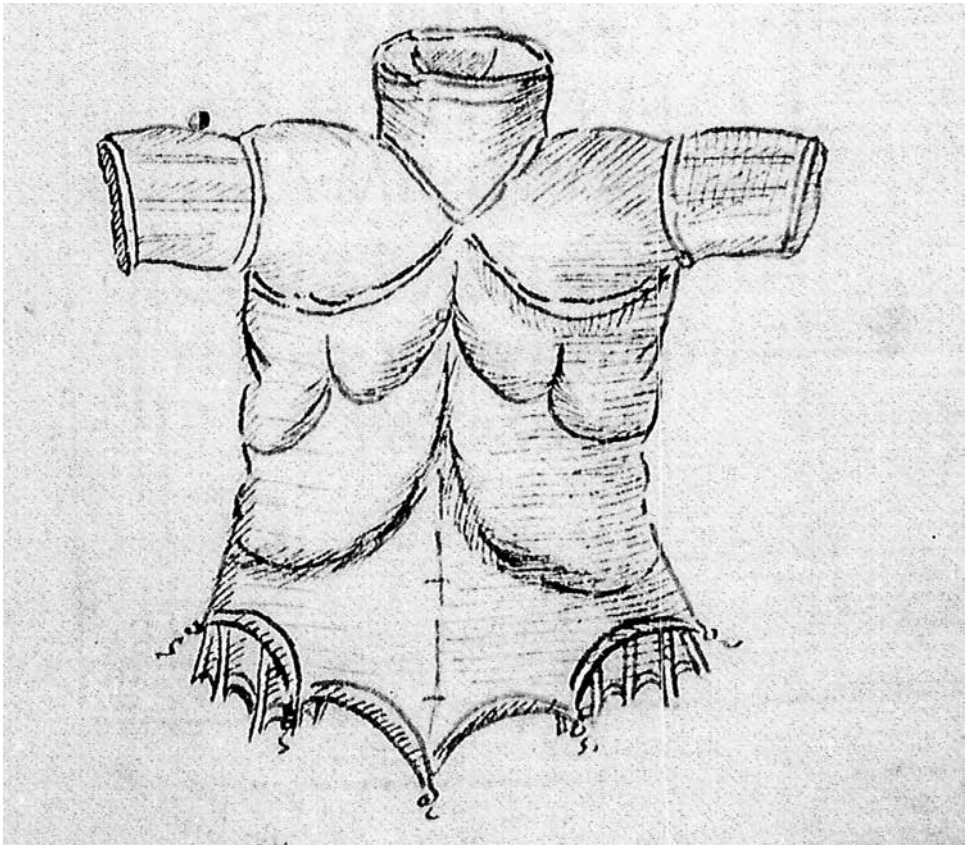


Fig. 3

di Tregnago, negli esemplari di porta Borsari e del codice faentino si scelse di rappresentare una panoplia singola, che alludeva probabilmente alle armi rivestite in vita dal defunto, come in monumenti funerari centroitalici datati fra la metà del I sec. a.C. e l'età augustea[38].

Si trovava poi a San Pietro Incariano un cippo, alto due piedi romani, simile agli esemplari di Tregnago nella presenza delle modanature superiore e inferiore, testimoniato da un disegno ottocentesco edito da Lanfranco Franzoni (Fig. 4)[39], con rilievi di armi su tre facce. Nel disegno è evidente sui fianchi la predisposizione per il collegamento a basse strutture

[38] E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma, 1998, p. 158.

[39] L. Franzoni, *La Valpolicella in età romana*, Verona, 1982, p. 125, ill. (disegno eseguito dal pittore Giuseppe Razzetti).

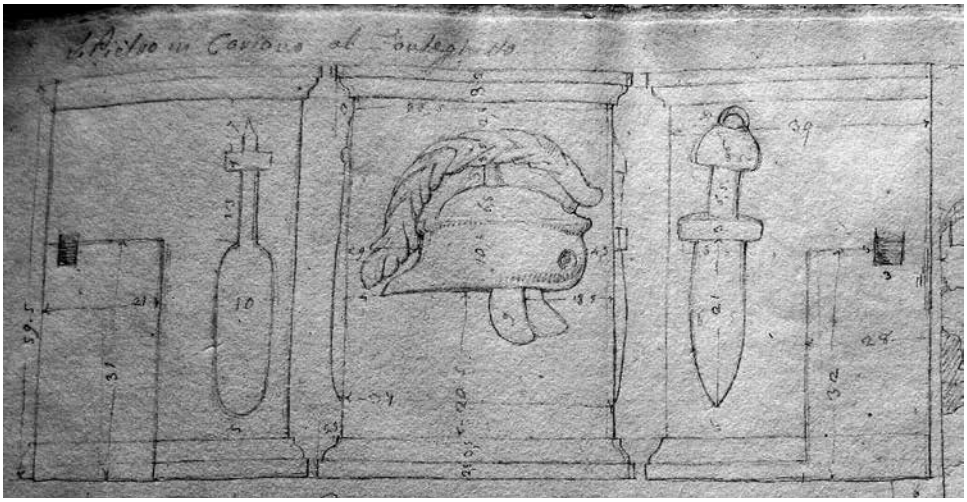


Fig. 4

quadrangolari, così che i rilievi non sono al centro dei fianchi ma spostati verso il fronte. Ogni faccia reca una sola arma: sul fronte un elmo, sui fianchi due spade diverse di difficile analisi, data la scomparsa del blocco. Una delle armi da taglio (a sinistra per lo spettatore) poteva essere secondo L. Franzoni – per la forma a spatola della lama – una spada da allenamento per gladiatori; in quel caso il defunto sarebbe stato un *editor* di *munera* nell'anfiteatro veronese[40], un impresario di una compagnia di gladiatori o un gladiatore benestante[41], considerando che il cippo presuppone un recinto dotato almeno di un altro cippo analogo e di un'iscrizione. Oggi è però meglio noto che armi in legno venivano usate dall'esercito per l'addestramento[42] e alcune sono state ritrovate in contesto militare[43]; come rilevato da più studiosi, la distinzione fra armi gladiatorie e dell'esercito non

[40] Cfr. J. Ortalli, *Monumenti e architetture sepolcrali di età romana in Emilia Romagna*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, p. 353.

[41] La testimonianza andrebbe in tal caso ad aggiungersi a quelle elencate in M. Bolla, *Le sculture dell'anfiteatro di Verona*, in: "Lanx", 9, 2011, pp. 47-85.

[42] M.J. Carter, *Buttons and Wooden Swords: Polybius 10.20.3, Livy 26.51, and the Rudis*, in: "Classical Philology", 101, 2 (apr. 2006), pp. 153-160.

[43] I. Caruana, *A wooden training sword and the so-called practice post from Carlisle*, in: "Arma. Newsletter of the Roman Military Equipment Conference", 3, 1 (1991), pp. 11-14.

Fig. 5

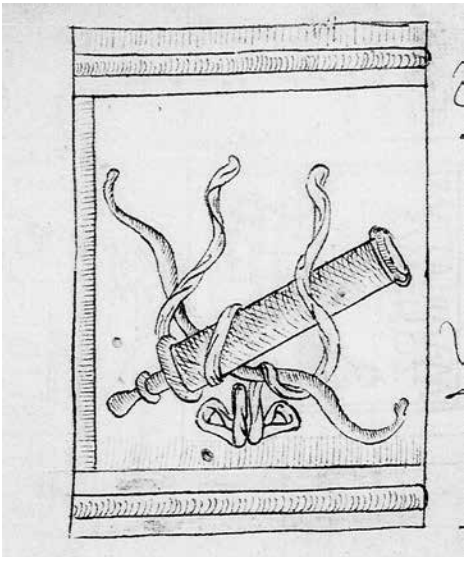


Fig. 6

è agevole nei monumenti funerari. Nell'impugnatura, l'arma sul fianco sinistro del cippo presenta analogie con un tipo di *pugio* (arma da taglio con lama più corta di quella della *spatha* della cavalleria) di età cesariana, testimoniato da monete[44]. Anche l'arma raffigurata sul fianco destro del cippo è simile al *pugio* e genericamente affine sia a un pugnale con manico in osso dalla Caserma dei Gladiatori di Pompei[45] sia ad armi raffigurate in monumenti di militari[46]; la forma della guardia, definita "en chapeau de gendarme", è nota su armi reali in ambito militare celtico e roma-

[44] M. Poux, *Deuxième partie. L'empreinte du militaire tardo-républicain dans les faciès mobiliers de La Tène finale. Caractérisation, chronologie et diffusion de ses principaux marqueurs*, in: *Sur les traces de César: actes de la table ronde, Glux-en-Glenne, 17 ottobre 2002*, a cura di M. Poux, Glux-en-Glenne, 2007, p. 327, fig. 18, a sinistra; F. Casprini-M. Saliola, Pugio - gladius brevis est. *History and Technology of the Roman Battle Dagger*, Oxford, 2012, fig. V/19.

[45] *Sangue e arena*: *Roma, Colosseo, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002,* a cura di A. La Regina, Milano, 2001, p. 391 n. 128.

[46] Ad esempio, C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, pp. 46 n. 26, tav. XIII; 50 n. 29, tav. XV, 4. La protuberanza superiore dell'arma del cippo di San Pietro Incariano potrebbe essere una riproduzione piuttosto "libera" del *Nietknopf* di fissaggio del pomello dell'impugnatura, cfr. E. Deschler-Erb, *Vindonissa: ein Gladius mit reliefverzierter Scheide und Gürtelteilen aus dem Legionslager*, in: "Jahresbericht /Gesellschaft pro Vindonissa" (1996), fig. 5 a sinistra.

no[47]. L'elmo ha paranuca evidente e paragnatidi brevi e semplici; la cresta sembra intrecciata ed è posizionata con tre aste di sostegno[48]; sulla zona frontale si notano un rigonfiamento e un oculo, forse in coppia con un altro nella realtà. Anche per l'elmo non è possibile affermare con certezza la pertinenza a un gladiatore[49]; il cippo di San Pietro Incariano resta quindi ancora di difficile interpretazione[50].

Altri due rilievi, da Verona, presentano la coppia "farètra e arco", senza altre armi: uno illustrato nel codice di Faenza, allora posto nei pressi di S. Eufemia (Fig. 5)[51], ed uno reimpiegato nel paramento esterno della chiesa di San Nicolò[52] (Fig. 6), tanto simili da far pensare alla pertinenza ad uno stesso monumento; il motivo è raro nella scultura funeraria[53] e in questo caso potrebbe richiamare ancora guerre contro popoli orientali.

Con l'avanzare dell'età imperiale, è stato individuato un processo di rarefazione per cui nelle raffigurazioni funerarie si passa da gruppi di armi a singoli elementi con valore simbolico, testimoniato da una stele datata al I-II sec. (appartenente a un *evocatus* di coorte pretoria), dalla necropoli di Porta Palio a Verona, che presenta nello specchio epigrafico una *vitis*, usata come "strumento di punizione e insieme come simbolo di coman-

---

[47] J.C. Béal-M. Feugère, *Épées miniatures à fourreau en os, d'époque romaine*, in: "Germania", 65.1 (1987), p. 95.

[48] M.C. Bishop, *Legio V Alaudae and the crested lark*, in: "Journal of Roman Military Equipment. Studies", 1 (1990), p. 161: le *cristae* erano tenute in posto grazie a sistemi diversi.

[49] Ha qualche affinità con l'elmo di un militare in un rilievo di Linz, E. Ruprechtsberger, *Miszellen zum "spätantiken Soldatenrelief" aus* Lentia, in: "Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines", 149.1 (2004), pp. 179-189 (di datazione discussa).

[50] Come in genere i rilievi funerari con armi gladiatorie, se privi di supporti epigrafici, cfr. ad esempio C. Compostella, *Ornata sepulcra. Le "borghesie" municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Firenze, 1996, pp. 244-245 nota 13.

[51] Foglio 39; per il codice v. nota 37. Il rilievo sembra andato disperso.

[52] Menzionato da L. Franzoni, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 49: Verona*, Firenze, 1975, p. 108, come "rilievo che riproduce una fiaccola spenta, ornata con un nastro" (probabilmente il soggetto era allora meno riconoscibile di oggi); poiché il cippo è inserito nella muratura non è possibile proporre considerazioni sulla sua funzione.

[53] Cfr. ad esempio D. Tončinić-S. Ivčević, *Das Project Tilurium-Waffendarstellungen auf Grabstelen aus Tilurium*, in: *Weapons and military equipment in funerary context*, Zagreb, 2010, pp. 510-511, figg. 26-28 (in queste stele, arco e faretra – resi in modo molto dettagliato – non sono collegati ai nemici combattuti ma alla specializzazione militare del defunto). Per i cippi veronesi, è difficile pensare a rilievi cultuali con armi di Apollo o Diana, anche considerando che il soggetto non è attestato in E. Schraudolph, *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien. Altäre Basen und Reliefs*, Heidelberg 1993.

do" da centurioni e appunto *evocati*[54]. In questo quadro si situano le stele dei reziari *Generosus* (*CIL* V, 3465; fine I-II sec. d.C.) e *Glaucus* (*CIL* V, 3466; fine II-III sec. d.C.), nelle quali singole armi gladiatorie, incise rapidamente presso i bordi della stele, concorrono con il testo dell'epigrafe a delineare il ruolo del defunto[55].

In Italia del nord il motivo delle armi è diffuso nei monumenti funerari soprattutto nell'area orientale[56], e il Veronese, come si è visto, vi è ben rappresentato. In questo territorio sembrano invece assenti le raffigurazioni di *dona militaria* a sé stanti[57], a meno che la stele inserita in un parapetto del Ponte Pietra (Fig. 7), finora non considerata negli studi archeologici[58] malgrado la sua visibilità, sia un prodotto romano non finito, di una forma poco frequente in Italia settentrionale, ma attestata dal I fino al III secolo[59]. Seguendo questa ipotesi, il rilievo sarebbe stato predisposto con una *tabula ansata* centrale per l'iscrizione, poi non incisa, e con quattro tondi che potrebbero essere abbozzi di decorazioni al valore[60], a coppie di dimensioni leggermente diverse, forse *coronae* sopra e *torques* o *armillae* sotto[61]. In tal caso si tratterebbe di un monumento ordinato per un militare defunto e per qualche motivo mai completato, che indicherebbe anche, con altri[62], la presenza in città – come sopra accennato – di botteghe lapidarie.

---

[54] C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, pp. 56 n. 33, 107.

[55] M. Bolla, *L'Arena di Verona*, Verona, 2012, pp. 44-45, figg. 35-36.

[56] C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, p. 106.

[57] *Dona militaria* sono invece raffigurati sulla lorica di *Q. Sertorius Festus* (Verona, Museo Maffeiano, n. inv. 28160); per il monumento dei *Sertorii* v. *Appendice* in calce.

[58] Non è menzionata da L. Franzoni, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 49: Verona*, Firenze, 1975, pp. 55-56 n. 27; è possibile che sia stata ritenuta un prodotto moderno.

[59] H. Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien: Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein, 1989, pp. 37-39, tipo II c.

[60] Escludo si tratti di borchie per porta, poiché queste sono di solito inquadrate nei pannelli dei battenti, cfr. ad esempio D. Tončinić-S. Ivčević, *Das Project Tilurium-Waffendarstellungen auf Grabstelen aus Tilurium*, in: *Weapons and military equipment in funerary context*, Zagreb, 2010, figg. 1, 7, 10. Per *torques* e *armillae* su stele cfr. *ibidem*, pp. 511-512, fig. 29.

[61] Cfr. in generale il classico V. Maxfield, *The military decorations of the roman army*, Berkeley, 1981, e per un recente approfondimento, con ricca bibliografia, C. Ricci, *Dai* dona *ai* donativa. *Fine dello scambio simbolico tra comandante e soldati* in: *Miti di guerra riti di pace. La guerra e la pace: un confronto interdisciplinare: atti del Convegno, Torgiano 4 maggio 2009 e Perugia 5-6 maggio 2009*, a cura di C. Masseria e D. Loscalzo, Bari, 2011, pp. 235-240.

[62] Ad esempio una stele non ultimata, dalle necropoli della *via Postumia*, conservata presso la Soprintendenza Archeologia del Veneto, Nucleo operativo di Verona.

Rilievi funerari con singoli armati

Nel Veronese sono attestate, per la prima età imperiale, alcune rappresentazioni funerarie di singoli militari[63]: i notissimi cippi dei *Sertorii*, esposti al Maffeiano, e quello – simile, ma molto danneggiato – di soldato stante conservato al Museo Archeologico, proveniente dalla collezione di Carlo Alessandri[64]. Nel tardo Ottocento è ricordato un cippo con figura intera di soldato nella raccolta Ferruzzi a San Martino Buonalbergo[65], che coincide probabilmente con quello citato del Museo Archeologico[66]. Sarebbe-

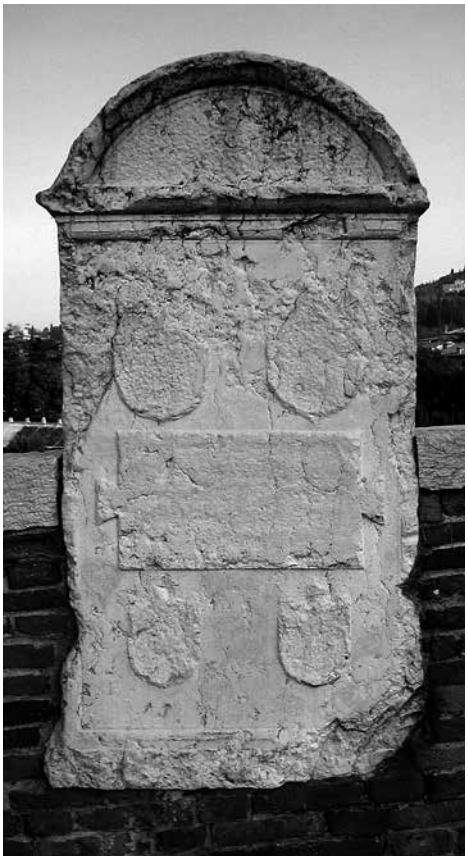


Fig. 7

[63] Per gli studi su questa iconografia, C. Ricci, *Note sull'iconografia dei soldati delle cohortes urbanae*, in: "Sylloge Epigraphica Barcinonensis", IX (2011), pp. 131-148, in particolare nota 3.

[64] C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, pp. 51-55 nn. 30-31, tav. XVIII,1; l'Autore ipotizza che il militare del cippo al Museo Archeologico di Verona (n. inv. 29070; G. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche nell'Ottocento veronese*, Verona, 1972, p. 268 n. 1, fig. 32) fosse un graduato che rivestì forse un incarico con mansioni non operative e ritiene il cippo di poco anteriore a quelli dei *Sertorii*.

[65] E. Hübner, *Zur Bewaffnung der römischen Legionare*, in: "Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie" (1881), p. 308 ("Kriegerdenkmal aus Verona", nel "Giardino Ferrazzi (*sic*!) bei San Martino"); lo studioso dichiarò di avere a disposizione solo un veloce schizzo del rilievo, che descrisse come di signifero e attribuì ipoteticamente alla legione *Undecima Claudia* (probabilmente per analogia con i *Sertorii*), segnalando però la mancanza dell'iscrizione.

[66] La collezione Ferruzzi fu in gran parte acquistata – dalla signora Maria Ferruzzi Salvini – dal Museo Civico nel luglio 1876, quando era presidente della commissione di Conservazione per il Museo proprio Carlo Alessandri (Registro delle entrate e delle spese del Civico Museo dal 8 Marzo 1871 al 20 Gennaio 1894, al giorno 21 agosto 1876; G. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche nell'Ottocento veronese*, Verona, 1972, p. 170, nota 11); non è stato finora recuperato l'elenco delle opere vendute in quell'occasione. Alessandri potrebbe aver acquistato il cippo con soldato per la sua raccolta personale, poi confluita nel Museo nel 1896 (quindi il cippo menzionato da Hübner e quello oggi conservato al Museo Archeologico coinciderebbero), altrimenti bisognerebbe pensare

ro quindi finora note nel Veronese tre testimonianze di questo genere di monumento funerario, di un certo impegno, poiché la figura stante a rilievo entro nicchia rappresentava per lo spettatore il sostituto di una statua.

Un blocco di monumento funerario, rinvenuto nel 1812 nella spianata di San Massimo poco distante dalla porta San Zeno, disegnato nell'Ottocento (Fig. 8)[67] e ora non reperibile, presenta un cavaliere apparentemente isolato, entro cornice; già allora però la pietra era definita "tutta corosa e quasi che persa che appena si pol distinguer". Il motivo risulta raro se si considera l'isolamento della figura e il genere di supporto (mancando l'originale non si può neanche essere certi che fosse relativo a un soldato); sia in Cisalpina[68] sia altrove[69] raffigurazioni di cavalieri compaiono con schemi diversi, in particolare su stele e cippi di età medio e tardoimperiale.

Nel Veronese, in rapporto al notevole ruolo militare assunto dal territorio in quell'epoca, sono poi presenti raffigurazioni funerarie di soldati di età tardoantica[70], nell'ambito di una produzione definibile come di "microscultura"[71].

Monumenti funerari con scene di combattimento

Al Museo Archeologico sono conservati in un'area non visitabile alcuni fregi in calcare locale, accomunati dal motivo dei grifi affrontati, visti come guardiani del sepolcro[72]. Per uno dei blocchi è ricordato il rinvenimento in un tratto delle mura urbane situato nel

all'esistenza di un quarto cippo con figurazione di soldato (oltre ai due dei *Sertorii* e a quello nel Museo Archeologico), andato disperso dopo il 1881.

[67] Gaetano Cristofali, ms. 1002, foglio 209 (Verona, Biblioteca Civica); il disegno fu recuperato da Lanfranco Franzoni, restando poi inedito.

[68] C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, soldati raffigurati accanto al proprio cavallo: pp. 31-33 nn. 15-17, 36 n. 20 (Aquileia); soldati a cavallo: pp. 59-60 n. 38 (databile al 180-190 d.C., dal Pesarese); p. 73 n. 49, stele conservata a Salò; p. 86 n. 59 (sarcofago di centurione da Milano); soldati a cavallo seguiti dal *calo*: p. 91 n. 64 (Ivrea); p. 98 n. 70 (Novalesa, per la quale v. però qui nota 93).

[69] Cfr. D. Tončinić,-S. Ivčević, *Das Project Tilurium-Waffendarstellungen auf Grabstelen aus Tilurium*, in: *Weapons and military equipment in funerary context*, Zagreb, 2010, p. 505, figg. 17-21, con bibliografia.

[70] M. Bolla, *Militari e* militaria *nel territorio veronese e gardesano (III-inizi V sec. d.C.)*, in: Miles Romanus *dal Po al Danubio nel Tardoantico: atti del Convegno internazionale, Pordenone-Concordia Sagittaria, 17-19 marzo 2000,* a cura di M. Buora, Pordenone, 2002, pp. 113, 117, 119, figg. 17-20, con bibliografia precedente.

[71] Cfr. L. Cigaina, *"Microscultura" nelle stele sepolcrali di Aquileia romana*, in: *West & East. Monografie, 1. Studia archaeologica Monika Verzár Bass dicata*, a cura di B. Callegher, Trieste, 2015, pp. 21-35.

[72] G. Kremer, *Mythologie und Grabarchitektur am Beispiel der römerzeitlichen Grabbauten in Noricum und Pannonien*, in: *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, a cura di M. Kokole [et al.], Ljubljana, 2006, p. 47.

Fig. 8

Palazzo Pindemonte presso porta Leoni[73], quindi un reimpiego in epoca teodoriciana[74]. I fregi sono riconducibili a un tipo di struttura funeraria complessa, a pianta quadrangolare (un'edicola a *naiskos* o un tempietto), certo più rara rispetto ai comuni recinti e riferibile ad una committenza con elevate disponibilità economiche[75].

[73] P. Marconi, *Verona romana*, Bergamo, 1937, p. 15, fig. 9 (a questo architrave non si collegano per ora scene figurate); non si può escludere che anche altri blocchi conservati nella stessa zona del Museo Archeologico (su una terrazza presso la chiesa di S. Libera) provengano dalle mura.

[74] G. Cavalieri Manasse- P.J. Hudson, *Nuovi dati sulle fortificazioni di Verona (III-XI secolo)*, in: *Le fortificazioni del Garda e i sistemi di difesa dell'Italia settentrionale tra tardoantico e alto Medioevo*: *atti del 2° Convegno Archeologico del Garda, Gardone Riviera, 1998*, Mantova, 1999, p. 77 nota 28.

[75] G. Cavalieri Manasse, *Note sull'edilizia funeraria romana di Brescia e Verona*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995,* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, p. 267 e nota 117.

Fig. 9

Alcuni blocchi non sono facilmente accessibili; non è dunque possibile per ora una ricognizione completa ed è necessario ricorrere a vecchie fotografie, anche per le scene figurate, oggi più degradate rispetto alla documentazione fotografica del XX secolo.

Un primo blocco (Figg. 9-10)[76], angolare e con due fasce sotto il fregio, presenta sul lato lungo coppie di grifi alati (a testa d'aquila) affrontati ai lati di vasi e sul lato corto un cavaliere nudo, su un cavallo con zampe anteriori sollevate, seguito da un uomo appiedato, loricato e armato di spada; sulla destra è posto un elemento poco leggibile. Di solito in ambito funerario romano i cavalieri con figura appiedata vengono interpretati come soldati assistiti dal *calo*, il servo che badava al cavallo[77], ma qui le figure sono rappresentate durante uno scontro e la nudità del cavaliere non è congruente con la rappresentazione di un militare; un elemento importante è fornito dall'arma che il cavaliere solleva con la mano destra: essa sembra un'ascia bipenne (tipica, come già detto, del mondo orientale). Ritengo che la scena rappresenti l'imboscata di Achille a Troilo, che condurrà alla tragica fine del principe troiano; a questa interpretazione corrisponde bene la differenza

[76] Altezza cm 54; altezza fregio 18 circa; lunghezza cons. 143; prof. 43. La scena figurata non è attualmente visibile, ma se ne conservano immagini fotografiche.

[77] Vedi nota 68.

Fig. 10

dimensionale fra le figure (l'appiedato è più alto del cavallo), a evidenziare la giovane età di Troilo e la potenza dell'eroe greco. L'elemento illeggibile a destra potrebbe essere la fonte di Timbra, fuori delle mura iliache, dove si svolse l'episodio mitologico, o un altro motivo paesaggistico.

Un altro blocco (Figg. 11-12)[78], angolare e con tre fasce sotto il fregio, presenta coppie di grifi alati (a testa d'aquila) sul lato lungo, mentre su quello breve (con un'anfora in corrispondenza dell'angolo) si trova un cavaliere vestito di una tunica, su cavallo bardato, che si volge con una forte torsione a contrastare un appiedato in nudità eroica (anche qui alto quanto il cavallo impennato), con elmo, scudo rotondo con bordo piano e *gorgoneion* centrale, e forse una lancia nella mano destra alzata; presso di lui è un albero contorto. Da notare che questo tipo di scudo è usato nel mondo romano per contraddistinguere figure mitologiche, fra le quali Achille[79]. Seppure con differenze di dettaglio, la scena raffigura ancora, a mio parere, il momento in cui Achille scatta verso Troilo e il giovane tenta una disperata difesa.

Accettando tale identificazione, si è portati a interpretare come raffigurazione di un momento diverso dello stesso

[78] Altezza cm 59,5 (due piedi romani); lungh. cons. 107,5; prof. alla sommità 47,5; altezza delle fasce: 8,3; 7,5; 6,5.

[79] M. Marvin, *Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla*, in: " American Journal of Archaeology", 87, 3 (1983), p. 361 nota 64.

Fig. 11

episodio della saga troiana un rilievo sull'avancorpo angolare di un altro architrave con grifi[80], in cui un giovane è mostrato a piedi dietro un cavallo con le zampe anteriori entrambe sollevate sopra un elemento poco distinguibile; alle spalle del giovane è un albero (Fig. 13b); credo si tratti ancora di Troilo, rappresentato mentre fa abbeverare il cavallo alla fontana (l'elemento oggi poco riconoscibile). Oltre l'angolo è una faccia ancora con grifi in posizione araldica (Fig. 13c). L'architrave, nella parte meno profonda, presenta la parte posteriore di un grifo che combacia perfettamente (Fig. 15), dal punto di vista iconografico e dimensionale, con un blocco figurato del Museo Maffeiano (Fig. 13a)[81]. Tale blocco, con grifi a testa d'aquila alternati a figure alate (maschile e femminile), è stato riferito a un edificio sacro[82], ma – alla

[80] Misure: alt. cm 59, alt. fregio 31-32 circa, prof. totale avancorpo 47,5; fasce sottostanti l'avancorpo: 8; 6,8; 5,5. Nell'ambito della faccia angolare con grifi, le fasce sottostanti variano in altezza: da 8,3 a 7,5; da 7 a 6,2; da 5,7 a 5,8.

[81] N. inv. 28152; alt. cm 59, lungh. 107, prof. 33 circa, alt. delle fasce (dall'alto) 7,8; 6; 5,3; S. Maffei, *Museum Veronense*, Verona, 1749, tav. 131,3.

[82] P.E.G. Hagenweiler, *Römische Ausstattungskunst in Oberitalien. Reliefs von öffentlichen und dekorativen Monumenten,* Mainz am Rhein [dopo il 2004], pp. 101-102 n. 62 (segue E. Simon, che pensò ad un tempio dedicato a Nemesi); l'attribuzione a un edificio sacro è ripresa da M. Bolla, *Adriano Cristofali e lo studio delle antichità veronesi*, in: *Adriano Cristofali (1718-1788): atti del convegno, Mozzecane, Villa Vecelli Cavriani, 18-19 marzo 2005*, a cura di L. Camerlengo, I. Chignola, D. Zumiani, Mozzecane, 2007, p. 59, figg. 20, 23, con ulteriore bibliografia.

luce della pertinenza individuata – ne è presumibile una destinazione funeraria[83]. L'accostamento dei due blocchi contribuisce a spiegare la presenza delle due figure alate sull'elemento con grifi del Maffeiano, identificate da Erika Simon con Nemesi, dea del destino, e Amor, paredro della dea, che offre da bere agli animali fantastici[84]. I due personaggi richiamano l'uno il motivo erotico presente nella vicenda di Troilo (secondo una versione, Achille si invaghì del ragazzo, di grande bellezza), l'altra le conseguenze della morte del fanciullo, avvenuta in un tempio di Apollo, suo protettore o padre (secondo versioni diverse del mito): l'evento determinò infatti in seguito la morte dello stesso Achille e – a compimento di una profezia – la disfatta della città iliaca. Sia in questo fregio (Fig. 13) che nell'altro con tre fasce (Figg. 11-12), la decorazione con grifi appare di qualità più alta[85] rispetto alla scena figurata; la

Fig. 12

scelta del motivo dei grifi, peraltro ben noto nel mondo romano, potrebbe esser stata connessa nei monumenti veronesi a quella del mito di Troilo, dato che questi animali erano percepiti come strettamente legati ad Apollo.

Considerando il differente numero di fasce lisce sotto i fregi, sono qui attestati almeno due monumenti con scene figurate oltre alla teoria di grifi; inoltre le differenze stilistiche e nella cornice farebbero ipotizzare che i blocchi alle Figg. 13a-c appartenessero a una struttura diversa da quella che ospitò i blocchi alle Figg. 11-12 (anche se non si può del tutto escludere che fossero posti in lati differenti di uno stesso monu-

---

[83] Come già proposto da G. Cavalieri Manasse, *Note sull'edilizia funeraria romana di Brescia e Verona*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, nota 117.

[84] E. Simon, *Zur Bedeutung des Greifen in der Kunst der Kaiserzeit*, in: "Latomus", tomo 21, fasc. 4 (ott.-dic. 1962), pp. 771-772, 779 (l'identificazione è accettata nelle edizioni successive, cfr. nota 82).

[85] Evidente anche l'enorme divario qualitativo fra la resa dei grifi negli architravi veronesi e in una stele dal territorio, F. Biondani, *Le stele funerarie della cava Berardo ed altri ritrovamenti di età romana*, in: *Buttapietra. Il territorio e le comunità*, a cura di B. Chiappa e G.M. Varanini, Buttapietra 2006, pp. 20-21, ill. a p. 21.

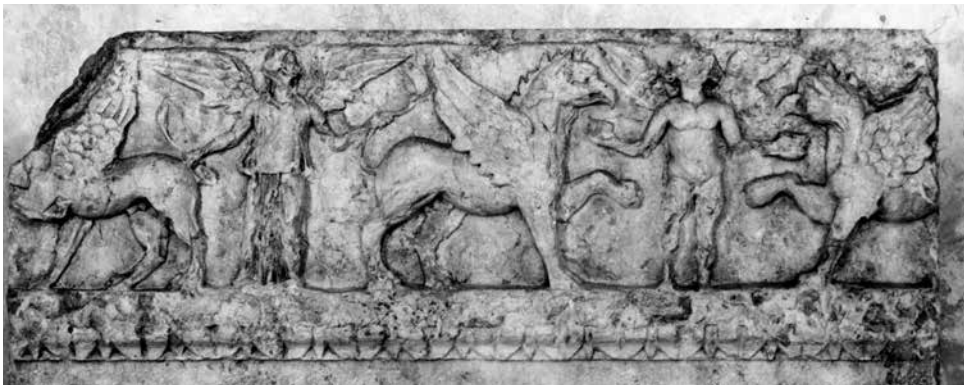


Fig. 13 a

mento, che avrebbe quindi presentato momenti successivi del racconto epico e variazioni nell'iconografia dei grifi[86]). Nel caso prospettato sopra, si troverebbero a Verona ben tre monumenti funerari caratterizzati da raffigurazioni connesse a Troilo.

Della vicenda del principe troiano (intrecciata nel mito a quella della sorella Polissena e comprensiva anche dei combattimenti per il recupero del cadavere del giovane) sono qui preferiti i momenti dell'imboscata e dell'inseguimento (in cui non è però rappresentato il noto gesto della presa per i capelli). Il soggetto era particolarmente adatto a suggerire allo spettatore il sopraggiungere di una morte improvvisa e straziante, poiché Troilo era uno dei figli prediletti di Priamo, il più giovane di quelli avuti da Ecuba. Inoltre, la scelta di un episodio del ciclo troiano suggeriva un'eroizzazione del defunto, e l'uso di un monumento a edicola o tempietto tendeva a collocarlo in una sfera divina[87]. Il ricorso ad una scena mitologica, e dell'*epos* in particolare, intendeva evidenziare la cultura elevata dei committenti[88], che si avvalsero probabilmente di maestranze locali, per la resa talvolta ingenua dei rilievi (perce-

[86] Le differenze fra le dimensioni comparabili, minime, non paiono dirimenti; le particolarità tecniche non sono ben osservabili, per i motivi già detti.

[87] A. De Cristofaro, *Il monumento funerario di Marco Nonio Macrino e il suo programma figurativo: considerazioni preliminari*, in: *Sulla via Flaminia. Il mausoleo di Marco Nonio Macrino*, a cura di D. Rossi, Milano 2012, pp. 254-257.

[88] F. Ghedini, *Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica*, Roma 2009, p. 37: "l'evocazione della grande epica poteva costituire una sorta di "biglietto da visita" per i nuovi ricchi, che in tal modo si accreditavano come partecipi di una tradizione culturale fino ad allora appannaggio dell'aristocrazia" (a proposito della diffusione dei temi omerici fra tarda repubblica e primo impero); è significativo che anche nelle numerose "biografie" di Achille ivi menzionate sia assente l'episodio con Troilo, marginale nell'arte romana.

Fig. 13 b

Fig. 13 c

pibile soprattutto nell'architrave Fig. 9).

L'agguato di Achille a Troilo è ben noto nella ceramica greca e nell'arte funeraria etrusca, nella pittura arcaica (basti ricordare la Tomba dei Tori di Tarquinia) e sulle urnette cinerarie ellenistiche[89], in cui vengono visualizzati momenti diversi della vicenda, in quella che Adriano Maggiani ha efficacemente definito "una sequenza di fotogrammi"[90]. Rispetto alle urnette le scene veronesi sono rarefatte, per il ridotto numero delle figure; il fregio alla Fig. 10 è però simile ai rilievi di alcune urne nella sottolineatura della fanciullezza di Troilo mediante la nudità e le forme grassocce. Il soggetto, che diede origine a un gruppo scultoreo ellenistico di grande effetto[91], ebbe poi sporadicamente nel mondo romano una valenza in ambito pubblico, in particolare in epoca tardorepubblicana e primoimperiale[92],

[89] A. Kossatz Deissmann, *Achilleus*, in: "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", I, 1, pp. 72-95 (in cui sono pochissime le testimonianze di età romana); G. Camporeale, *Achle*, in: "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", I, 1, pp. 202-204, 210-211.

[90] E. Brunn, *I rilievi delle urne etrusche. I. Ciclo troico*, Roma, 1870, pp. 52-69, tavv. XLVIII-LXV (sono illustrate le diverse serie iconografiche); A. Maggiani, *Riflessi della pittura pergamena in Etruria. Il "maestro del Ratto di Proserpina"*, in: "Rivista di Archeologia", 32-33 (2008-2009), pp. 101-102 n. 2, tav. IX.

[91] R.R.R. Smith-C.H. Hallett, *Troilos and Achilles: a Monumental Statue Group from Aphrodisias*, in: "Journal of Roman Studies" (2015), pp. 1-59: una rielaborazione in marmo di prima età imperiale di un gruppo ellenistico di Achille e Troilo in bronzo fu collocata in uno spazio pubblico di Afrodisia attorno al 100 d.C., poi restaurata e risistemata nella locale Basilica civile probabilmente verso la metà del IV secolo; alle pp. 31-38 in particolare, interessanti osservazioni sulle diverse elaborazioni e ricezioni dell'episodio mitologico.

[92] All'episodio del ciclo troiano è stato riferito un frontone di Luni (posteriore al 170 a.C.), F.H. Massa Pairault, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*, Rome, 1985, pp. 147-150; per l'uso del soggetto sulla lorica di statue imperiali in bronzo, M. Cadario, *Statua loricata di Germanico*, in: *Ritratti. Le tante*

ma non sembra noto nell'arte funeraria cisalpina[93] e pare quasi sconosciuto nei monumenti sepolcrali dell'Impero[94].

Non è facile spiegare la forte presenza di questo tema a Verona; nelle "vie dei sepolcri" romane si è notato un fenomeno di imitazione fra monumenti costruiti l'uno vicino all'altro[95]: ciò potrebbe giustificare l'iterazione del motivo in un settore monumentale di una necropoli veronese ma non chiarisce la valenza originaria della scelta. Per comprendere appieno queste testimonianze – probabilmente coeve, o quasi, fra loro – sarebbe necessario poterle collocare cronologicamente, ma le proposte di datazione sono state finora differenti: il fregio con Nemesi e Amor (Fig. 13a) è stato posto in età augustea sulla base di confronti specifici (Simon, Hagenweiler) o alla fine del I-inizi del II sec. d.C. (Pastorino) per la fortuna in quest'epoca del motivo dei grifi con eroti[96]. In generale si ritiene che i fregi con grifi in posa araldica siano diffusi dalla tarda età flavia alla metà del II secolo d.C.[97]; anche i monumenti a

facce del potere, *catalogo della mostra, Roma, 2011*, a cura di E.A. Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, Milano 2011, pp. 228-229, n. 3.6. Con Achille e Troilo è stato identificato un gruppo statuario (datato al più presto nella tarda età antonina e definito un *unicum* per il soggetto) che ornava la sala centrale delle Terme di Caracalla, M. Marvin, *Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla*, in: " American Journal of Archaeology", 87, 3 (1983), pp. 358-363 (l'autrice nota, a p. 362, che "the story is not particularly popular in Roman art, although references to it are not uncommon in Roman literature"). Secondo A. Cameron, *Young Achilles in the Roman World*, in: "Journal of Roman Studies", 99 (2009), p. 2: "The killing of Troilus was extraordinary popular in Archaic art, but scarcely found thereafter" (si veda però l'articolo citato alla nota precedente).

93 A meno che un altare molto consunto, conservato alla Novalesa, non rappresenti il momento dell'inseguimento da parte di Achille; esso è però interpretato come monumento funerario di militare (ma l'iscrizione è molto lacunosa) con raffigurazione di cavaliere e *calo*, cfr. C. Franzoni, *Habitus atque habitudo militis. Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, pp. 98-99 n. 70, tav. XXV.

94 La figura in fuga a cavallo sul lato est del podio del monumento dei Giulii a *Glanum* è stata interpretata come Troilo o Amazzone, ma la seconda ipotesi è ritenuta più probabile, Ch. Heitz, *Die Guten, die Bösen und die Hässlichen - Nördliche 'Barbaren' in der römischen Bildkunst*, Hamburg, 2009, pp. 242-243, tav. 63,3; il mito è assente in J.M.C. Toynbee, *Greek Myth in Roman Stone*, in: "Latomus", t. 36, fasc. 2 (apr.-giu. 1977), pp. 343-412; non ho potuto consultare M. Kempchen, *Mythologische Themen in der Grabskulptur. Germania Inferior, Germania Superior, Gallia Belgica et Raetia*, Münster, 1995. Achille e Troilo sono raffigurati su un sarcofago conservato a Mantova, datato al 180 d.C., A. Kossatz Deissmann, *Achilleus*, in: "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", I, 1, p. 86 n. 355.

95 Secondo modalità già riscontrate, G. Cavalieri Manasse, *Note sull'edilizia funeraria romana di Brescia e Verona*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995,* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, p. 246.

96 Cfr. http://arachne.uni-koeln.de/maffeiano, scheda 55833 (n. inv. 28152) consultata il 25 agosto 2016.

97 R. Grüssinger, *Dekorative Architekturfriese in Rom und Latium. Ikonologische Studien zur römischen Baudekoration der späten Republik und Kaiserzeit*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Heidelberg, 2001, pp. 190, 193-194.

edicola e soprattutto a tempietto diventano più frequenti dall'età flavia in poi, in particolare nel II secolo e talvolta oltre[98]. Una collocazione dei fregi veronesi in età augustea farebbe pensare a una committenza proveniente dall'area centroitalica; una cronologia nella media età imperiale, forse più probabile, indicherebbe una rinnovata fortuna – a distanza di parecchio tempo e in ambito locale – del soggetto di Achille e Troilo, le cui ragioni restano da individuare[99], anche considerando che le scene mitologiche sono rare nella scultura funeraria cisalpina[100].

Monumenti pubblici con armi, figure di armati e scene di battaglia

Per completare il panorama dei rilievi veronesi connessi al mondo militare, si ricordano alcuni monumenti pubblici. La testimonianza più antica sembra essere un'antefissa fittile dagli scavi del *Capitolium*, in cui è raffigurato un loricato, che si ritiene però essere Marte[101], quindi divinità e non "soldato".

Dovrebbero riferirsi all'epoca severiana elementi di un arco (scomparsi) riprodotti da Giovanni Caroto. Sulla chiave è un'aquila e al di sopra una lorica sormontata da un elmo; l'interpretazione cinquecentesca delle armi appare fantasiosa e non consente un'analisi tipologica. Secondo G. Cavalieri Manasse, poteva trattarsi di un arco che immetteva dal cardine massimo nel foro, con motivi architettonici analoghi a

---

[98] G. Cavalieri Manasse, *Note sull'edilizia funeraria romana di Brescia e Verona*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995,* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, p. 267; A. De Cristofaro, *Il monumento funerario di Marco Nonio Macrino e il suo programma figurativo: considerazioni preliminari*, in: *Sulla via Flaminia. Il mausoleo di Marco Nonio Macrino*, a cura di D. Rossi, Milano 2012, pp. 254-255.

[99] Si può ricordare l'*imitatio* di Achille da parte di Caracalla (cui si collegherebbe la presenza nelle Terme dell'imperatore del gruppo di Achille e Troilo, citato alla nota 92), ma bisognerebbe pensare ad una datazione dei fregi veronesi dopo il 211 d.C.

[100] Escludendo i sarcofagi (fra i quali sono comunque rari in Cisalpina – e assenti a Verona – quelli con scene mitologiche, cfr. ad esempio F. Morandini, *La presenza dell'antico nelle strutture del Monastero*, in: *Dalla corte regia al monastero di san Salvatore -Santa Giulia di Brescia*, a cura di G.P. Brogiolo con F. Morandini, Mantova 2014, pp. 341-367, in particolare pp. 346-348), si ricordano in particolare rilievi con Ganimede rapito da Giove sotto forma di aquila, su soffitti, C. Compostella, Ornata sepulcra. *Le "borghesie" municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Firenze, 1996, pp. 89-90 e nota 14. In Emilia, a Modena, è presente una lastra con uccisione dei Niobidi, J. Ortalli, *Monumenti e architetture sepolcrali di età romana in Emilia Romagna*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, pp. 376-377. Per l'uso di scene mitologiche nei sepolcri romani, H. von Hesberg, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milano, 1992, pp. 249-254 (a p. 252 la frequenza dei riferimenti mitologici nel II secolo è correlata alla diffusione della sepoltura in sarcofago).

[101] M.J. Strazzulla, *La decorazione in terracotta*, in: *L'area del* Capitolium *di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 2008, pp. 153, 155-156, 162 E, tavv. III,1-2, CXIV, 10.

quelli del colonnato del rifacimento severiano della basilica; il rilievo venne ricostruito graficamente unendo elementi diversi, poiché in un punto era stata trovata l'"imagine d'un cavaliere armato, parte d'un bellissimo arco" e non lontano "la chiave del predetto arco" che "ha in sé sculpita un'aquila con un trofeo" [102]. Da notare che un'altra aquila è ricordata da Scipione Maffei sopra la porta dell'attuale albergo Due Torri in piazza Sant'Anastasia, già denominato appunto "palazzo dell'Aquila"; la scultura fu distrutta prima del 1732: "stette gran tempo un'aquila antica d'ottima maniera, levata, e fatta in pezzi pochi anni sono per dare in cambio un bel bianco al muro"[103]; poiché il palazzo fu una residenza scaligera, è possibile che un elemento romano vi fosse stato reimpiegato in chiave simbolica (forse a richiamare l'aquila dell'Impero germanico, cui gli Scaligeri erano legati).

In un documento conservato presso la Biblioteca Capitolare, si trova la descrizione di un fregio con armati[104], corredata da un prezioso, ma corsivo, schizzo inedito (Fig. 14). Il blocco fu trovato nel Settecento reimpiegato nella Casa Canonicale, estratto e ricollocato nel muro dell'orto dal canonico Gian Giacomo Dionisi; sembra andato disperso. Secondo le misure totali fornite, in piedi probabilmente veronesi[105], e lo schizzo, il fregio figurato doveva essere alto circa cm 38,5; l'architrave era completato in basso da una cornice (non definibile) e da una fascia liscia; non ne è precisata la materia prima; presenta una teoria di armati, con scudi ovali ed elmi, in un caso una lancia. Dionisi lo riferì a un arco; è infatti possibile la pertinenza a un monumento pubblico, ma non al fregio con scene di battaglia del teatro (v. oltre), di misure sensibilmente inferiori. L'indeterminatezza dello schizzo rende difficile un'interpretazione della scena: non sembra un combat-

---

[102] A. Frova-G. Cavalieri Manasse, *La basilica forense di Verona alla luce dei nuovi scavi*, in: *Théorie et pratique de l'architecture romaine. Etudes offertes à Pierre Gros*, a cura di X. Lafon e G. Sauron, Aix-en-Provence, 2005, pp. 186-187, tav. 7,3.

[103] S. Maffei, *Verona illustrata. Parte terza contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili,* Verona, 1732, capo II. Un'aquila con ali aperte «a mezzo rilievo» si rinvenne anche in un'area funeraria nei pressi di Buttapietra, F. Biondani, *I ritrovamenti di età romana nei dintorni della Zera*, in: *Buttapietra. Il territorio e le comunità*, a cura di B. Chiappa e G.M. Varanini, Buttapietra, 2006, p. 19.

[104] G.G. Dionisi, *Memorie e studi relativi alla storia veronese*, fasc. IV (Verona, Biblioteca Capitolare, codice DCCCLIV), *Nota delle lapide che sono nel mio giardino in Canonicato, e del loro costo per acquistarle. 1759* (con un'aggiunta del 1767 riguardo al fregio qui citato), cfr. P.P. Brugnoli [et Al.], *Le case del Capitolo Canonicale presso il Duomo di Verona. Ricerca storica con una proposta di intervento*, Verona, 1979, p. 120 n. 13.

[105] Circa lunghezza cm 153, altezza cm 51, prof. cm 34; cfr. per l'equivalenza L. Gualtieri di Brenna-L. Gualtieri-C. Cantù, *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, Milano, 1859, IV, p. 640 (un piede veronese dell'epoca corrispondeva a cm 34,042553); stupisce però lo scarto delle misure del fregio rispetto al piede romano.

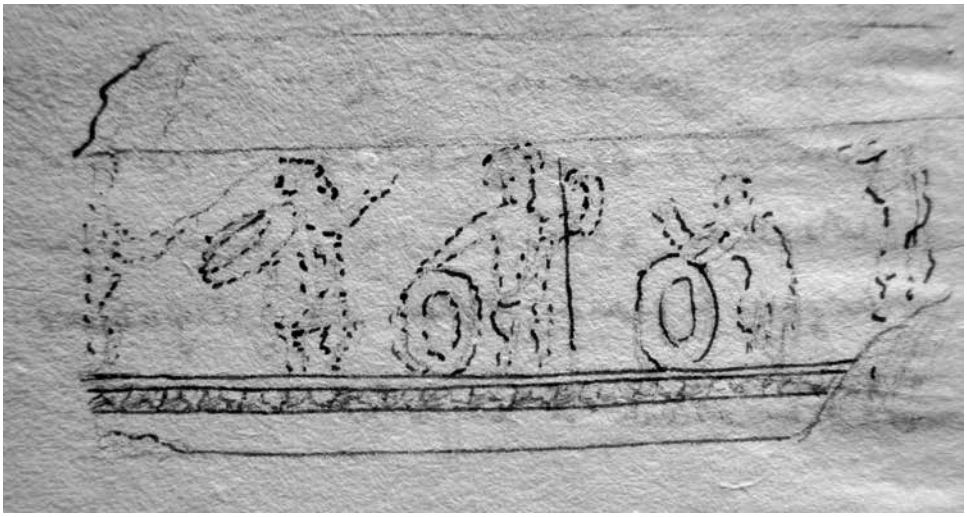


Fig. 14

timento, poiché i personaggi sono raffigurati in posa statica e con spazi vuoti fra loro; paiono inoltre armati in modo simile, quindi appartenenti a una stessa etnia. A mero titolo d'ipotesi, potrebbe trattarsi di una *lustratio exercitus* o di una processione trionfale, con qualche affinità con un tratto del piccolo fregio situato sotto l'attico dell'arco di Tito[106], al quale forse pensò lo stesso Dionisi per la sua interpretazione.

Nell'importante fregio in "tufo" del teatro romano, messo in opera verso la fine del I sec. a.C., si svolge una battaglia fra soldati loricati e figure tunicate a cavallo; il rilievo venne realizzato da artigiani locali a imitazione di modelli urbani, ma con incertezze e ingenuità. Si potrebbe ora andar oltre rispetto all'analisi proposta nel 2002, ipotizzando che le figure a cavallo siano Amazzoni, sia perché una ha la parte destra del torace scoperta sia per la presenza di scudi a pelta (benché a mezzaluna e poco articolati); il riferimento all'Oriente supporta ulteriormente l'ipotesi che si volesse in questo fregio richiamare la vittoria di Ottaviano ad Azio e la conquista dell'Egitto[107]. La presenza di un guerriero

[106] E. Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München, 1988, pp. 22, 24, figg. 10a, b; S. Rambaldi, *Coinvolgere per persuadere. Considerazioni sulla percezione dei rilievi storici romani*, in: "Ostraka. Rivista di antichità", a. XX, n. 1-2 (2011), pp. 108-109.

[107] M. Bolla, *Sculture del teatro romano di Verona: oscilla e fregio*, in: "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano", LXX (2002) (n. monografico), pp. 23-25, 51-52, figg. 106-109; M. Bolla, *Il teatro romano di Verona*, Verona, 2016, p. 31, figg.

loricato rappresentato come sconfitto o ferito[108] potrebbe essere giustificata ricordando l'origine greca delle Amazzonomachie e il fatto che nella cultura greca importava soprattutto il valore del combattente, così che la "bella morte" assumeva valenza eroica, a differenza del mondo romano[109].

Il considerevole numero di testimonianze relative al tema militare soprattutto in contesto funerario attesta un ruolo notevole del Veronese in quest'ambito, per la conoscenza del quale molto si deve a Lanfranco Franzoni.

39-41, con suggerimento grafico molto ipotetico di ricostruzione dei frammenti con scena di battaglia.

[108] Frammento n. inv. 35514, con figura loricata presso la linea di terra; si ricorda però che i frammenti sono molto lacunosi e di difficile ricomposizione.

[109] T. Hölscher, *Images of War in Greece and Rome: Between Military Practice, Public Memory, and Cultural Symbolism*, in: "The Journal of Roman Studies", 93 (2003), p. 14 e nota 58.

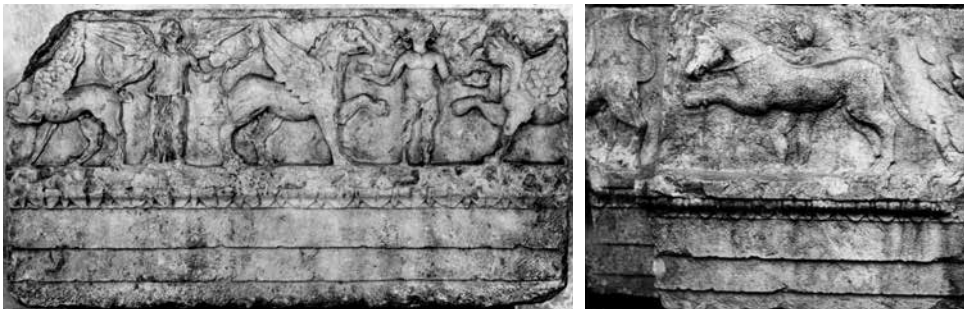


Fig. 15

Appendice: bibliografia sui monumenti funerari veronesi

La rassegna bibliografica, senza pretese di esaustività e non comprensiva delle iscrizioni sepolcrali prive di aspetti scultorei, è in ordine cronologico, a partire dagli anni Trenta del XX secolo.

P. Marconi, *Verona romana*, Bergamo, 1937, pp. 12, 15, 144, figg. 4-6, 9, 100, 102.

G. Brusin, *Il monumento sepolcrale dei Sertori a Verona*, in: "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti", 107 (1948-1949), pp. 257-268.

L. Franzoni, *Ritrattistica funeraria in Verona romana*, in: "Memorie della Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti", LXVIII (1955-1956), pp. 3-20.

G. Brusin, *Di un tipo di stele sepolcrale caratteristico di Verona*, in: "Bonner Jahrbücher", 158 (1958), pp. 37-45.

L. Beschi, *Verona romana. I monumenti*, in: *Verona e il suo territorio*, Verona, 1960, vol.1, pp. 514-515, 521-526, figg. 43, 47-49.

L. Franzoni, *Il sarcofago romano del Campone*, in: "Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni", XIV (1964), pp. 35-44.

L. Franzoni, schede, in: *Arte e civiltà romana in Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia*: *catalogo mostra, Bologna 1964*, Bologna, 1965, pp. 222-229 nn. 337, 340, 342-345.

A. Pais, *Sarcofagi romani di manifattura locale conservati a Verona e nel Veronese*, in: "Archeologia Classica", XIX (1967), pp. 115-127.

A.M. Tamassia, *I ritratti delle stele funerarie della "*gens Truttedia*" a Campalano di Nogara*, in: *Il territorio veronese in età romana: atti del convegno*, a cura di G.B. Pighi, L. Franzoni, G. Banterle, Verona, 1973, pp. 269-282.

G. Cavalieri Manasse, *I fregi metopali dei monumenti funerari veronesi nel panorama della decorazione architettonica della Cisalpina*, in: *Il territorio veronese in età romana: atti del convegno*, a cura di G.B. Pighi, L. Franzoni, G. Banterle, Verona, 1973, pp. 283-298.

S. Gibelli de Paolis, *Are cilindriche e monumenti funebri circolari nel Veronese*, in: *Il territorio veronese in età romana: atti del convegno*, a cura di G.B. Pighi, L. Franzoni, G. Banterle, Verona, 1973, pp. 299-355.

G. L. Marchini, *Rilievi con geni funebri di età romana nel territorio veronese*, in: *Il territorio veronese in età romana: atti del convegno*, a cura di G.B. Pighi, L. Franzoni, G. Banterle, Verona, 1973, pp. 357-437.

L. Franzoni, *Rilievo romano dal Ponte Nuovo in un disegno di Jacopo Bellini*, in: "Vita Veronese", a. 27, fasc. 1-2 (1974), pp. 10-13.

F. Fioravanti, *Tre stele architettoniche del territorio veronese*, Università degli Studi di Padova, tesi di laurea, a.a. 1974/1975.

L. Franzoni, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000 – Foglio 49 Verona*, Firenze, 1975, *passim*.

E. Buchi, *Un'iscrizione di liberti nelle Valli Grandi veronesi*, in: "Aquileia nostra", 48 (1977), cc. 105-198.

H. von Hesberg, *Tischgräber in Italien*, in: "Archäologischer Anzeiger" (1980), pp. 422-439.

S. Bonomi, *Un tema dionisiaco in un rilievo di Verona*, in: "Aquileia Nostra", LII (1981), cc. 81-108.

L. Franzoni, *Le iscrizioni romane del Giardino Giusti*, Milano, 1981.

S. Bonomi, *Un cippo funerario di Verona con figura di pastore*, in: "Archeologia Veneta", V (1982), pp. 143-157.

L. Franzoni, *La Valpolicella nell'età romana*, Verona, 1982 (riedito nel 1990), *passim*.

G. Tosi, *L'arco dei Gavi*, Roma, 1983 (con bibliografia precedente).

L. Franzoni, *L'arte romana nel quartiere di San Zeno. Rassegna fotografica di reperti archeologici recuperati nel quartiere di S. Zeno*, in: "Annuario Storico Zenoniano" (1986), pp. V-XLIV.

C. Franzoni, Habitus atque habitudo militis. *Monumenti funerari di militari nella Cisalpina romana*, Roma, 1987, pp. 51-58 nn. 30-37.

L. Franzoni, *Il territorio veronese*, in: *Il Veneto nell'età romana. Vol. 2.: Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona, 1987, pp. 59-105.

D. Scarpellini, *Stele romane con* imagines clipeatae *in Italia*, Roma, 1987, pp. 123-124 n. 6, figg. 6-7.

H. Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien: Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz am Rhein, 1989.

T. Schäfer, *Imperii insignia. Sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate,* in: "Bullettino dell'Istituto Archeologico Germanico. Sezione romana", suppl. 29 (1989), pp. 329-338 nn. 45-57, 406-409 nn. C 77-91.

L. Franzoni, *La presenza romana*, in: *Grezzana e la Valpantena*, a cura di E. Turri, Grezzana, 1990, pp. 94-97.

A. Buonopane, *Nuove iscrizioni di Verona*, in: "Epigraphica", 52 (1990), p. 175 n. 8.

L. Franzoni, *Pilastrini limitanei di aree funerarie sul Garda e nella Valpolicella*, in: "Il Garda. L'ambiente, l'uomo", settima miscellanea di studi (1991), pp.73-80.

L. Franzoni, *Candelabre del Rinascimento veronese e alcuni modelli locali d'età romana*, in: *Il primo dominio veneziano a Verona (1405-1509): atti del convegno, Verona 1988*, Verona, 1991, pp. 203-225.

A. Buonopane, *Un* sevir claudialis gratuitus *(SI, 644)?*, in: *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di B.M. Scarfì, Roma, 1994, pp. 311-319.

G. Cavalieri Manasse, *Il monumento funerario nell'area di S. Fermo Maggiore a Verona*, in: *Studi di Archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di B.M. Scarfì, Roma, 1994, pp. 321-332.

G. Cavalieri Manasse, *Note sull'edilizia funeraria romana di Brescia e Verona*, in: *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina: atti della 26. Settimana di studi aquileiesi, 24-28 aprile 1995,* a cura di M. Mirabella Roberti, Trieste, 1997, pp. 243-273.

S. Perbellini, *Le stele a ritratto del Museo Maffeiano di Verona*, Università degli Studi di Milano, tesi di laurea, a.a. 1997/1998.

M. Bolla, *Il monumento funerario dei* Sertorii, in: *I tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Milano, 1998, pp. 191-192.

G. Cavalieri Manasse-M. Bolla, *Osservazioni sulle necropoli veronesi*, in: *Bestattungsitte und kulturelle Identität. Grabanlagen und Grabbeigaben der frühen römischen Kaiserzeit in Italien und den Nordwest-Provinzen: [Atti del convegno] Römische Gräber des 1. Jhs. n. Chr. in Italien und in den Nordwestprovinzen,* Xanten, 1995 = *Xantener Berichte*, 7, Köln, 1998, pp. 103-115 (G. Cavalieri Manasse, osservazioni sull'edilizia funeraria).

D. Dexheimer, *Oberitalische Grabaltäre. Ein Beitrag zur Sepulkralkunst der römischen Kaiserzeit*, Oxford, 1998, p. 138.

F. Morandini, *Monumento funerario*, in: *I tesori della Postumia. Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Milano, 1998, p. 550 n. V.138.

M. Bolla, *Militari e militaria nel territorio veronese e gardesano (III-inizi V sec. d.C.)*, in: Miles romanus. *Dal Po al Danubio nel Tardoantico: atti convegno*, a cura di M. Buora, Pordenone 2002, pp. 113-119 (stele tarde di militari).

D. Canteri, *Necropoli, tombe isolate, monumenti funerari e viabilità nella Valpolicella di età romana*, in: *La Valpolicella in età romana*: *atti 2. Convegno, Verona, 2002*, a cura di A. Buonopane e A. Brugnoli, Verona, 2003, pp. 45-60.

G.M. Facchini, *Arte e artigianato artistico nella Valpolicella in età romana*, in: *La Valpolicella in età romana*: *atti 2. Convegno, Verona, 2002,* a cura di A. Buonopane e A. Brugnoli, Verona 2003, pp. 185-196.

M. Cadario, *Un segnacolo a forma di fiaccola con fregio dionisiaco*, in: *La vita dietro le cose. Riflessioni su alcuni corredi funerari da* Brixia*: catalogo della mostra, Brescia 2004*, a cura di F. Rossi, Milano, 2004, pp. 33-37.

A. Buonopane (a cura di), *Epigraphica quaedam*, in: "Quaderni di Archeologia del Veneto", dal n. XXI del 2005 in poi.

M. Bolla, *L'inumazione a Verona*, in: "Aquileia Nostra", LXXVI (2005), cc. 221-224 (osservazioni su sarcofagi).

F. Biondani, *Le stele funerarie della cava Berardo ed altri ritrovamenti di età romana*, in: *Buttapietra. Il territorio e le comunità*, a cura di B. Chiappa e G.M. Varanini, Buttapietra 2006, pp. 20-22.

M. Bolla, *Mantegna e l'antico a Verona*; schede: *Rilievi funerari con eroti e satiri; Stele funeraria di Publius Valerius Montanus*, in: *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia, 2006, pp. 87-89; 427-429 nn. 162-163.

C. Campedelli, *L'indicazione della pedatura nelle iscrizioni funerarie romane di Verona e del suo agro*, in: Terminavit sepulcrum. *I recinti funerari nelle necropoli di Altino,* a cura di G. Cresci Marro-

ne, M. Tirelli, Faenza, 2006, pp. 287-301.

M. Bolla, *Il cippo funerario di Santo Stefano di Zimella*, in: *Il Comune di Zimella. Storia civile e religiosa delle comunità di Bonaldo, Santo Stefano, Volpino e Zimella*, a cura di F. Occhi e G. Maccagnan, Zimella, 2007, pp. 16-18.

M. Bolla, *Monumenti funerari nel territorio a sud di Nogara*, in: *Da Ostiglia a Verona. Archeologia e storia di una strada romana, guida alla mostra: Isola della Scala, 13 settembre-8 dicembre 2008*, Isola della Scala (Vr), 2008, pp. 39-40.

M. Tramunto, *Le* ianuae Ditis *della* decima regio a*ugustea: una puntualizzazione*, in: Est enim ille flos Italiae… *Vita economica e sociale nella Cisalpina romana*: a*tti delle giornate di studi in onore di Ezio Buchi*, a cura di P. Basso [et al.], Verona, 2008, pp. 521-525.

T. Burmeister, *Über die römischen Grabdenkmäler aus Verona und dem 'territorio veronese'*, tesi magistrale, Freie Universität Berlin, Institut für Klassische Archäologie, 2012.

R. Bertolazzi, *Regio X. Venetia et Histria. Arusnatium pagus*, in: "Supplementa Italica", n.s., 26 (2012), pp. 189-285, *passim*.

A. Buonopane, *Le raffigurazioni di utensili nelle iscrizioni funerarie: da immagini parlanti a simbolo*, in: "Sylloge Epigraphica Barcinonensis", XI (2013), pp. 73-82.

Enrico Maria Guzzo

Sopra un frammento di pisside paleocristiana conservato nel Museo Canonicale di Verona

Lanfranco Franzoni era solito frequentare la Biblioteca Capitolare di Verona, e non solo come utente di materiale librario[1]: di essa conosceva bene anche la piccola collezione di oggetti archeologici e di antichi arredi liturgici, quest'ultimi raccolti nell'ultimo dopoguerra da monsignor Giuseppe Turrini in piccole vetrinette di plexiglass e ottone, tuttavia rimasti quasi sempre nei depositi fino all'anno 2000, quando sono stati esposti e valorizzati con l'apertura del Museo Canonicale.

Come studioso egli ebbe modo di occuparsene in almeno due occasioni.

La prima risale agli anni Settanta: negli Atti e Memorie dell'Accademia del 1976-1977[2] Franzoni si soffermava su una serie di capitelli romanici veronesi con aquile e sul loro significato che, se letto nel contesto originario (cosa possibile ad esempio in due esemplari tuttora nella chiesa di San Lorenzo, collocati uno per parte, in posizione simmetrica, nel transetto), rimanda non più ai valori civili e laici dei prototipi pagani, dove l'aquila appariva quale simbolo del potere, ma a quello religioso, legato alla figura del Salvatore e alla sua resurrezione.

In questo articolo lo studioso segnalava un capitello ora esposto nel museo dei Canonici, ma a quel tempo collocato, con altri materiali lapidei, nell'atrio della Biblioteca Capitolare, e sulla cui provenienza nulla possiamo dire[3]: il manufatto, che appare notevolmente danneggiato, tanto che sia l'abaco

[1] Per i consigli nelle mie ricerche desidero ringraziare Chiara Bianchi, Margherita Bolla e don Dario Cervato.

[2] L. Franzoni, *Capitelli con aquile a S. Lorenzo e nel romanico veronese*, in: "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. 153. (1976-1977), pp. 49-66.

[3] *Ibidem*, pp. 49-50.

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

Fig. 1. Frammento di pisside con la raffigurazione di Orfeo tra gli animali, avorio, seconda metà del VI secolo d.C., Verona, Museo Canonicale.

in alto che le teste e i corpi dei quattro volatili risultano scalpellati (per non dire del suo interno svuotato per essere adattato a piccola vasca, come dimostra anche un foro per lo scarico), veniva datato da Franzoni, per la qualità stilistica della fascia ornata con un fregio vegetale in basso, entro i primi anni Trenta del XII secolo.

La seconda occasione risale al 1982 e riguarda un rustico bronzetto di *miles* che reca sul petto lo stampo di un *follis* di Costantino il Grande[4], bronzetto che dovette attirarlo, si presume, per certa apparente consanguineità con la scultura popolare da lui studiata: per Lanfranco però esso non si situa nell'epoca di Costantino come la riproduzione della moneta farebbe pensare, bensì più tardi, nella seconda metà dell'VIII secolo, quando la figura e l'opera dell'imperatore difensore della Cristianità e di Roma risultano attuali e vengono riproposte quali modelli politici; interpretato così, il bronzetto potrebbe raffigurare un *Christianissimus dux Francorum*, oppure un'icona di Costantino stesso.

[4] L. Franzoni, *Dal tardo antico all'alto medioevo, lacinie veronesi*, in: *Verona in età gotica e longobarda*: *atti del convegno, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 6-7 dicembre 1980*, Verona, 1982, pp. 105-117.

Nel frattempo gli anni sono passati,[5] e altri studiosi si sono occupati del Museo Canonicale: i materiali archeologici sono stati oggetto di una prima schedatura[6]; inoltre la maggior parte dei manufatti e degli arredi liturgici paleocristiani e medioevali sono stati studiati in vista della loro pubblicazione in un libro edito nel 2004 dalla Soprintendenza per il patrimonio storico artistico e demoetnoantropologico del Veneto, e curato da Anna Maria Spiazzi[7].

Nell'occasione di questo libro tuttavia i pochi oggetti in avorio o osso rimasero esclusi[8], e tra essi è l'inedito manufatto (n.inv. A3) che intendo presentare in questa sede (Fig. 1).

Di esso tace il più antico inventario noto degli oggetti artistici conservati in Capitolare, steso nella seconda metà del XIX secolo dal canonico monsignor Giovanni Battista Carlo Giuliari[9], il che ci fa ritenere che sia giunto in biblioteca solo qualche tempo dopo. Ne parla comunque Turrini in una pagina del suo diario alla data 24 maggio 1928[10]: commentando con don Giuseppe Trecca alcune piastre di bronzo e smalti che un tempo decoravano un "*cofanetto* che sarebbe una delle *capselle* in uso per conservarvi reliquie e persino l'Eucaristia", oggetto tuttora conservato nel museo[11], egli cita un "frammento

---

[5] All'inizio degli anni Novanta ricordo Franzoni frequentare la Capitolare per documentarsi sulle *ordinata* di natura artistica contenute nelle visite pastorali del vescovo Giberti e, in particolare, sui soffitti alla gesuata: su questo argomento si veda L. Franzoni, *Tectum suffictari more Iesuatorum*, in: "Verona Illustrata", 6 (1993), pp. 23-28. Con affetto ricordo anche che, poco prima, egli aveva collaborato col Museo Canonicale stendendo, per un quaderno dedicato al campanile della cattedrale, un breve saggio sulla campana del vescovo Pietro della Scala, del 1358, ora nel Museo di Castelvecchio: L. Franzoni, *La campana del vescovo Pietro della Scala*, in: *Il campanile della cattedrale di Verona*, *catalogo della mostra, Verona, Chiesa di Sant'Elena, ottobre 1991*, a cura di E.M. Guzzo, Verona, 1991, pp. 21-24.

[6] C. Moratello, *La catalogazione della collezione archeologica: prime riflessioni*, in: *Museo Canonicale: restauri, acquisizioni, studi*: *catalogo della mostra, Verona, Museo Canonicale, 9 ottobre 2004-31 ottobre 2005,* a cura di E.M. Guzzo, Verona, 2004, pp. 27-34.

[7] E.M. Guzzo, in: *Oreficeria sacra in Veneto. Volume primo. Secoli VI-XV*, a cura di A.M. Spiazzi, Padova, 2004, pp. 134-136, 143-144, 178-179, 187-188, 197-198, 200, 201-203.

[8] Tra i materiali d'epoca moderna si segnala un piccolo trittico riferibile alla bottega degli Embriachi, XV secolo, raffigurante la *Crocefissione di Cristo tra i santi Leonardo e Stefano* ed eseguito in lamine d'osso intagliato con cornice intarsiata con essenze lignee e piccoli frammenti ossei: E.M. Guzzo, *Il Museo Canonicale*, in: *Veronensis Capitularis Thesaurus*, Verona, 1990, pp. 178-179.

[9] Verona, Biblioteca Capitolare, cod. DCCCCXCIII; G.B.C. Giuliari, *Miscellanea*, fasc. 7, *Oggetti che trovansi in Biblioteca*.

[10] G. Turrini, *Diari, 1922-1945*, a cura di S. Agostini, Verona, 1998, p. 180.

[11] Il riferimento è alle piastre che un tempo rivestivano una cassetta, verosimilmente un altare portatile, e che oggi vengono studiate in relazione alla Danimarca, e comunque al Nord Europa: J. De Luigi Pomorishatz, *Smalti danesi ed altri oggetti medioevali nel Museo Canonicale di Verona*, in: "Verona Illustrata", 7 (1994), pp. 10-14; E.M.

d'avorio (diviso in due) [che] crede D. Trecca che possa essere della stessa *teca* per l'Eucarestia". Ipotesi questa che, in realtà, non riusciamo a giustificare per la diversità non solo di materiale, ma anche di stile ed epoca.

Ancora Turrini, in un inventario dattiloscritto degli oggetti artistici redatto in occasione della riapertura della ricostruita biblioteca[12], ritorna sull'argomento nominando, nella vetrinetta da lui ricordata con il numero 4, un "frammento di coppa d'avorio, scolpita scena pastorale – (curvatura, mm. 80, Alt. mm. 60)".

In realtà è chiaro che siamo di fronte ai resti non di una coppa, come opinava Turrini, bensì di una pisside cilindrica tardo antica realizzata in avorio[13]: per pisside (gr. πυξίς, da πύξος, bosso; lat. *pyxis*), detta anche *capsa*, *capsella*, *custodia*, *theca*, eccetera, si intende una scatolina per lo più cilindrica, o ovale, o anche a forma di torre, in legno, osso, avorio o metallo. Essa nasce come contenitore di cosmetici, viene usata poi per l'incenso nei culti pagani, infine, a partire dall'epoca paleocristiana, come recipiente per l'eucarestia, ma anche per le reliquie e l'olio consacrato[14]. Per gli esemplari legati iconograficamente al mondo dei primi cristiani è sempre difficile determinare la cronologia e l'area geografica di produzione: in avorio ne conosciamo, stando al repertorio di Wolfgang Fritz Volbach[15], circa una quarantina, tutti databili tra il V e il VI secolo.

Le misure del frammento veronese sono cm 6 di altezza, 8 di lunghezza, circa 0,8 di spessore, mentre la curvatura ci riporta ad un diametro originale di circa cm 10, misura che ritroviamo in molte pissidi arrivate fin qui intere, tutte comprese tra gli 8 e i 14 cm di diametro (la maggior parte tra i 9 e i 12).

Purtroppo il frammento è giunto a noi spezzato in due: nel pezzo di sinistra leggiamo due teste di cane, sopra di esse un leone che incede verso sinistra, in alto una pianta; in corrispondenza della rottura quel che resta di un grosso volatile; nel pezzo di destra un fiore, o comunque un elemento vegetale, e più in là un arco di fronte al quale sta una figura virile, sotto cui si colloca una terza testa di cane.

Guzzo, in: *Oreficeria sacra in Veneto. Volume primo. Secoli VI-XV*, a cura di A.M. Spiazzi, Padova, 2004, pp. 134-136, n. 61.

[12] G. Turrini, *Oggetti della Capitolare*, dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona.

[13] Come gentilmente conferma la dottoressa Chiara Bianchi, sulla base di una lettura delle foto e nonostante le incertezze dovute alla mancanza di indagini di laboratorio, si tratta di avorio, e non di osso.

[14] Per un primo approccio si veda V.H. Elbern, *Pisside*, in: *Enciclopedia dell'Arte Medioevale*, IX, Roma, 1998, pp. 432-435, con bibliografia.

[15] W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein, 1976[3] (1916), pp. 103-121, nn. 161-201, tavv. 82-98; per le pissidi con raffigurazioni derivate dal paganesimo si veda invece *ibidem*, pp. 69-76, nn. 89-106, tavv. 50-56.

Se è corretto identificare i due bastoncini tenuti in mano dalla figura virile come la struttura stilizzata di una cetra, ecco trovato il soggetto del frammento, che raffigura Orfeo di fronte ad un antro, cioè di fronte all'ingresso dell'Ade (l'arco appunto, che doveva continuare nella porzione perduta alla sua destra), e in mezzo agli animali, secondo un'iconografia ampiamente diffusa nell'arte romana all'interno della quale essa acquisisce presto connotati cristiani per l'identificazione di Orfeo tra gli animali ammansiti con Cristo buon pastore[16].

A questo proposito basti ricordare, per un confronto iconografico, la magnifica pisside a torretta, probabilmente con funzione di incensiere, del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, e quella simile della basilica di San Colombano a Bobbio, databili tra il V e il VI secolo d. C.[17] e a loro volta derivate da prototipi iconografici ben individuabili e diffusi, se si considera la strettissima somiglianza della posa del loro Orfeo con quella, ad esempio, dell'Orfeo di un famoso mosaico nel museo archeologico di Saragozza in Spagna.

Il frammento veronese presenta inoltre quattro fori, ben leggibili anche sul retro (Fig. 2), ma l'ipotesi che essi servissero per fissarlo con altri pezzi, sui quali continuava la storia di Orfeo, all'esterno di un cilindro ligneo è subito contraddetta dalla mancanza di notizie di reperti costruiti con un simile assemblaggio di segmenti: infatti tutte le pissidi eburnee note, o quel che di loro resta, sono ricavate da sezioni cilindriche o ovali di zanne svuotate all'interno, e sono fornite, nei fortunati casi in cui disponiamo di reperti completi, di fondi e di coperchi pure eburnei, oppure lignei, oppure metallici, applicati al cilindro con vistose cerniere fissate con chiodi e ribattini.

Il fissaggio di un fondo e di un coperchio, e in qualche caso (a riprova di un uso prolungato di questi preziosi oggetti) la sostituzione delle cerniere con altre di struttura diversa, ricorrendo a nuovi ancoraggi, giustifica dunque, in questo frammento come anche in altri esemplari più o meno frammentari schedati[18], la presenza dei fori.

---

[16] Secondo quanto già prefigurato in Isaia 11, 6: "il lupo abiterà con l'agnello, e il leopardo si sdraierà accanto al capretto; il vitello, il leoncello e il bestiame ingrassato staranno assieme, e un bambino li condurrà".

[17] *Catalogo della mostra degli avori dell'alto Medio Evo*: *catalogo della mostra, Ravenna, Chiostri Francescani, 9 settembre-21 ottobre 1956,* a cura di G. Bovini-L.B. Ottolenghi, Ravenna, 1956, pp. 19-20, nn. 4-5; W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein, 1976[3] (1916), pp. 70-71, nn. 91-92, tavv. 50-51. Sul pezzo del Bargello si veda anche F. Paolucci, *Museo Nazionale del Bargello. Reperti archeologici*, Firenze, 1994, pp. 23-26. Per il mosaico, si veda www.xn--espaaescultura-tnb.es/es/obras_de_excelencia/museo_de_zaragoza/mosaico_de_orfeo.html consultato il 24 maggio 2016.

[18] A titolo d'esempio si vedano la pisside con *Storie della nascita e fanciullezza di Bacco* dei Musei Civi-

Fig. 2. Retro del frammento di pisside.

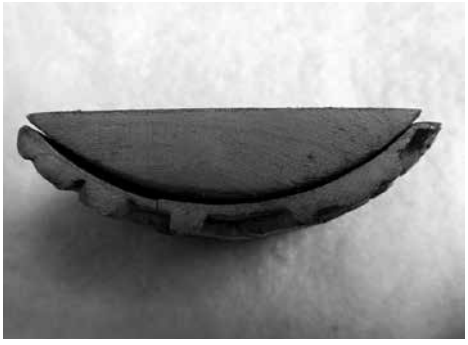


Fig. 3. Estremità inferiore del frammento di pisside.

Fig. 4. Estremità superiore del frammento di pisside.

Più importanti dei fori sono comunque gli indizi che ci portano a ritenere che il pezzo veronese sia stato, in una certa epoca, rilavorato per presentarlo come oggetto a sé, appoggiabile ad una superficie piana, in quanto tale più adatto ad una destinazione antiquariale e collezionistica: innanzitutto, esaminando gli spessori inferiore e superiore dell'oggetto (Figg. 3-4), notiamo che il taglio delle due estremità laterali non solo non va verso il centro di un ipotetico cerchio come fanno i raggi e i

---

ci di Bologna (I. Nikolajević, *Gli avori e le steatiti medievali dei Musei Civici di Bologna*, Bologna, 1992, pp. 49-53, n. 1) e quella con le *Adorazioni dei Magi e dei pastori* del Bargello (F. Paolucci, *Museo Nazionale del Bargello. Reperti archeologici*, Firenze, 1994, pp. 26-29).

diametri, ma è funzionale all'appoggio ad un ripiano, è regolare e non presenta segni di rotture, a dimostrazione di una rilavorazione dei fianchi[19]; in secondo luogo la mancanza delle consuete cornici e modanature sopra e sotto, ma anche l'incompiutezza di alcune parti, come la testa e le zampe evidentemente tagliate del leone (Fig. 5), o il muso pure troncato del cane sotto Orfeo, ci fanno pensare a tagli e raddrizzamenti anche in senso orizzontale del pezzo di avorio, che probabilmente risultava scheggiato in più punti.

A tale aggiustamento estetico potrebbero risalire anche i residui di una sostanza scura, apparentemente organica, rimasta negli intagli ed evidente soprattutto sul fondo, sostanza che andrebbe verificata con una indagine stratigrafica, ma che tuttavia non credo vada interpretata come resto di un colore o di una doratura (fatto non riscontrabile nel catalogo delle pissidi oggi note, mai policromate o dorate e al massimo arricchite da minimi dettagli dipinti come possono essere gli occhi delle figure)[20], e che più facilmente può essere interpretata come il residuo di una patinatura o di verniciatura antiquariale.

Tutto questo naturalmente a prescindere dal fatto che poi il pezzo così ottenuto si sia spezzato in due.

Essendo uno storico dell'arte, e non un archeologo, non mi azzardo a ipotizzare un'area di provenienza per la pisside veronese (anche se par di capire che gli studi siano ancora arretrati proprio a proposito dei centri di lavorazione dell'avorio, per lo più identificati a titolo di ipotesi e senza evidenze archeologiche particolari). Sembra comunque verosimile una sua datazione alla seconda metà del VI secolo, come suggeriscono l'intaglio abbastanza grezzo, e il venir meno dell'aulica classicità che ancora caratterizza gli esemplari del secolo precedente: per un confronto con manufatti che confermino questa epoca, e che sono analoghi nei panneggi sommari e nella lavorazione delle teste, si vedano la pisside della Biblioteca Apostolica Vaticana, con episodi della vita di Cristo[21], o quella del Museo di Cleveland[22]; oppure ancora i due manufatti, con scene di caccia senza riferimenti al Cristianesimo, della cattedrale di Sens e del British Museum di Londra, quest'ultimo come il nostro privato

[19] Lo si vede del resto anche esaminando il profilo del leone, risagomato a sinistra.

[20] Si veda ad esempio la pisside del Musée de Cluny di Parigi con scene della vita di Cristo: W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein, 1976[3] (1916), pp. 112-113, n. 180, tav. 91.

[21] W.F. Volbach, *Biblioteca Apostolica Vaticana. Museo Sacro. Avori medioevali*, Città del Vaticano, 1942, p. 16, n. 3 W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein, 1976[3] (1916), pp. 113-114, n. 182, tav. 92.

[22] *Ibidem*, p. 114, n. 184, tav. 92.

delle incorniciature sopra e sotto[23]. Per la raffigurazione dell'albero frondoso si veda invece il frammento del museo di Thionville, che sembra raffigurare l'*Entrata di Gesù in Gerusalemme*[24].

Fig. 5. Particolare con le figure del leone e di due cani.

[23] *Ibidem*, p. 74, nn. 102-103, tav. 55. Sulla pisside di Sens si veda anche: *Catalogo della mostra degli avori dell'alto Medio Evo*, *catalogo della mostra: Ravenna, Chiostri Francescani, 9 settembre-21 ottobre 1956,* a cura di G. Bovini-L.B. Ottolenghi, Ravenna, 1956, pp. 50-51, n. 40.

[24] W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein, 1976[3] (1916), p. 119, n. 198, tav. 97.

Agostino Contò

Studi rinascimentali veronesi sull'epigrafia

I miei rapporti personali e di lavoro con Lanfranco Franzoni sono stati abbastanza episodici[1], legati alla storia del Bollettino della Biblioteca Civica di Verona, cui Franzoni contribuì con due saggi dedicati entrambi ai rapporti letterari tra Isidoro Orlandi e Ippolito Pindemonte, vicini, insomma, a tematiche relative alla storia della letteratura del primo Ottocento, e in generale alla poesia, ma interessi "periferici" rispetto ai temi che da sempre lo hanno visto protagonista della storia della cultura veronese[2]. Il primo dei due interventi era legato in particolare al ricordo di Mario Carrara (cui il volume del Bollettino era dedicato monograficamente) che era stato per lunghi anni suo collega nella gestione delle istituzioni culturali cittadine come direttore della Biblioteca Civica.

Dell'epigrafia in senso stretto ha già parlato l'amico Buonopane; io proverò comunque a ritornare su uno dei temi che a Franzoni furono cari, quello dell'antiquaria[3] fornendo qualche aggiornamento sulla figura e l'opera di quel singolare personaggio che fu Felice Feliciano, letterato e artista del libro a tutto tondo, importante protagonista della storia dell'epigrafia (punto di riferimento ineliminabile, dal Saraina a

[1] Mantengo, per la versione definitiva dell'intervento, il tono colloquiale della presentazione, integrandola con indicazioni bibliografiche essenziali. Devo un sincero ringraziamento a Margherita Bolla per avermi invitato al convegno.

[2] *Isidoro Orlandi e un amaro giudizio di Ippolito Pindemonte*, in: "Bollettino della Biblioteca Civica di Verona", I (1995), pp. 291-302; *La poesia è cosa da persone ricche. Ippolito Pindemonte e Isidoro Orlandi fra settembre e dicembre del 1821*, in: "Bollettino della Biblioteca Civica di Verona", 4 (2000), pp. 183-190.

[3] Sul tema dell'antiquaria è da ricordare il suo pregevolissimo contributo *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento,* apparso nel terzo tomo del volume 3 della monumentale *Storia della cultura veneta*, Vicenza, 1981, pp. 207-266; sullo stesso tema preceduto da *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, nel volume *Cultura e vita civile a Verona*, a cura di G.P. Marchi, Verona, 1979, pp. 597-656.

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

Mommsen, per il censimento dei documenti soprattutto in area padana[4]): colui che il contemporaneo Sabadino degli Arienti ricordava come "uomo egregio, de claro ed erudito ingegno, literato e de virtù laudevole pieno e de graziosa e lepida conversazione tutto ornato, cognominato Antiquario per aver lui quasi consumato gli anni suoi in cercare le generose antiquità de Roma, de Ravenna e de tutta l'Italia, [...] posto ogni suo studio e ingegno in cercare e investigare l'arte magiore, cioè la quinta essenzia"[5].

Dalla pubblicazione degli atti del convegno di Verona dedicato alla figura di Feliciano che si tenne nella sala Farinati della Biblioteca Civica sono passati già più di vent'anni[6]. Non è inopportuna, dunque, l'occasione di segnalare quanto l'interesse per l'attività di Feliciano non sia nel frattempo scemato; ad un primo sommario bilancio, sono molti i nuovi contributi dedicati specificamente ad approfondire sia la nota attività di copista e decoratore di testi legati prevalentemente alla storia della letteratura, che la segnalazione di nuovi manoscritti a lui assegnabili, anche in relazione al tema dello studio delle antichità.

Ciò, in vista di un auspicabile repertorio che si vorrebbe finalmente esaustivo, ha comportato almeno la possibilità di ampliare significativamente l'elenco approntato ormai nel 1961 da Charles Mitchell, vero pioniere insieme ad Augusto Campana degli studi sull'Antiquario[7]. E probabilmente si tratta di

---

[4] Del volume di Torello Saraina, primo repertorio a stampa di epigrafia del territorio veronese - edito a Verona dal Puteletto nel 1540 - è stata recentemente riproposta per cura dell'Università di Saragozza una nuova edizione critica e con ampio commento di José Miguel Dominguez Leal: Torello Saraina, *Origen y engrandecimiento de la ciudad de Verona*, introduccion, edicion critica, traduccion anotada e indices a cargo de José Miguel Dominguez Leal; prologo de Juan Francisco Esteban Lorente, Alcaniz: Istituto de Estudios Humanisticos; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas; Càceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones; Zaragoza: Universidad, Servicio de Publicationes; Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2006.

[5] Sabadino degli Arienti, *Le Porrettane*, III.

[6] *L'«Antiquario» Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995.

[7] Tra l'ampia bibliografia su di lui restano comunque importanti punti di riferimento i contributi di C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), pp. 197-221 e tavole XXVI-XL, di G. Pozzi, G. Giannella, *Scienza antiquaria e letteratura. Il Feliciano. Il Colonna*, in: *Storia della cultura veneta*, III/1, Vicenza, 1980, pp. 459-477, di S. Marcon, *Vale feliciter*, in: "Lettere italiane", XL, 4 (ott-dic 1988), pp. 536-556, di G. Castiglioni, *Il calamo felice. Noterella su Feliciano decoratore*, in: "Verona Illustrata" 1 (1988), pp. 19-30 e ill. 4-23, e l'ampio profilo tracciato da R. Avesani, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in: Verona e il suo territorio, vol. IV/2 (1984). Al contributo di Mitchell, ha portato significative integrazioni S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), pp. 221-238; per alcune precisazioni e per ulteriori integrazioni cfr. L. Quaquarelli, *Felice Feliciano letterato nel suo epistolario*, in: *L'«Antiquario» Felice Feliciano*

un elenco ancora da completare. Tra le nuove acquisizioni vanno segnalati, oltre ai manoscritti appartenuti alla biblioteca del vescovo Hinderbach e attualmente conservati tra i fondi delle biblioteche trentine[8], il ms. 1117 della Biblioteca Apostolica Vaticana reso noto da Andrea Comboni[9], i ms. 114[10], 374[11], 3117[12] della Biblioteca civica di Verona, il cod. CCCCXLVII (290) della Biblioteca Capitolare di Verona[13], il ms. XXIII.17 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze segnalato da Filippo Di Benedetto[14], il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 713[15], studiato da Simona Bianchi, il ms. 794 della Biblioteca Riccardiana di Firenze illustrato da Teresa De Rober-

Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 141-160 (pp. 148-149, nota 2) e S. Zamponi, *In margine a Felice Feliciano antiquario, "Schede Umanistiche",* 11, 2 (1997), pp. 5-22.

[8] Oltre al noto ms. 1659 della Biblioteca del Museo Provinciale d'arte, è stato riconosciuto di mano del Feliciano anche il ms. W 1592 della Biblioteca comunale di Trento cfr. «*Pro bibliotheca erigenda»: manoscritti ed incunaboli del vescovo di Trento Johannes Hinderbach (1465-1489)*, Trento, 1989, p. 134, scheda 40.

[9] A. Comboni, *Dittico villanesco*, in: *Studi in onore di Ugo Vaglia*, Brescia, 1989, pp. 19-27 (in particolare a p. 24); A. Comboni, *Una nuova antologia poetica del Feliciano*, in: *L'«Antiquario» Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 161-176; e A. Comboni, *Testi in pavano e in veronese rustico nelle antologie di Felice Feliciano. Proposte per una nuova edizione*, in: *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012),* a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, 2014; una breve scheda dello stesso manoscritto dava, senza riconoscere la mano del Feliciano, E. Pellegrin, *Manuscrits de Petrarque à la Bibliothèque Vaticane. Supplement au catalogue de Vatasso*, in: "Italia Medievale e Umanistica", XVIII (1975), pp. 73-138 (p. 123).

[10] L'autografia è stata segnalata, per primo, da G. Castiglioni, *Il calamo felice. Noterella su Feliciano decoratore*, in: "Verona Illustrata" 1 (1988), p. 19.

[11] A. Contò, *Petrarca, Verona e un nuovo manoscritto di Feliciano*, in: "Studi petrarcheschi" X (1993), pp. 209-228.

[12] Per il quale cfr. L. Quaquarelli, «*Intendendo di poeticamente parlare»: la Bella mano di Giusto de' Conti tra i libri di Feliciano*, in: "La Bibliofilia", XCIII, (1991), pp. 177-200 (p. 181n) e il contributo di A. Buonopane, *Due iscrizioni romane in una pagina inedita di Felice Feliciano*, in: *L'«Antiquario» Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 109-115.

[13] Una breve scheda nel catalogo *Gli scaligeri 1277-1387*, a cura di G.M. Varanini, Verona 1988, p. 556; per l'attribuzione cfr. A. Contò, *Petrarca, Verona e un nuovo manoscritto di Feliciano*, in: "Studi petrarcheschi", X (1993), p. 228 e A. Contò, *Il Petrarca di Feliciano*, in *Per Alberto Piazzi. Scritti offerti nel 50° di sacerdozio*, Verona, 1998, pp. 105-115.

[14] Cfr. F. Di Benedetto, *Tre schede per Feliciano*, in: *L'Antiquario Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 89-108 (99-103).

[15] S. Bianchi, *Un nuovo manoscritto di Felice Feliciano*, in: "Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze", 15 (2001), pp. 209-215.

tis[16], il ms. parigino It.987 contenente la Fiammetta di Giovanni Boccaccio e il ms. P.B.1099 della Biblioteca Civica di Padova, studiati da Stefano Zamponi[17], il Petr.I.5 della Biblioteca Civica di Trieste[18] riproposto in edizione facsimilare a cura di Roberto Benedetti. Sono tutti testi che riaprono molte delle questioni relative alla cultura di Feliciano (dagli interessi per i libri d'arte militare a quelli per la poesia di Petrarca o per la narrativa di Boccaccio), e che ripropongono la notevole importanza che questa singolare figura ebbe nell'ambito della diffusione della cultura umanistica nel secondo Quattrocento[19].

L'ampliarsi delle nostre conoscenze sull'opera del copista veronese attraverso un sempre più ampio *corpus* di esempi[20] consente anche di approfondire più agevolmente quell'"incertezza sul grado di mutabilità che possa essere verosimilmente assegnato al calligrafo 'antiquarius' senza che sia perso di vista il *ductus* di quella mano, l'unità sottesa alle forme particolari isolabili che non possono essere considerate individualizzanti"[21] ossia l'analisi di quei tratti caratteristici dello scriba che, al di là delle suggestioni che possono venire dal "colpo d'occhio" (per quanto affinato), permettano con una certa sicurezza di individuarne l'identità, e che consentano di distinguerli da quelli che poterono passare nel repertorio di discepoli, ammiratori, imitatori. Per Feliciano, gli elementi sono da tempo noti: tipologie delle decorazioni, tipologie della fattura dei codici, caratteristiche della scrittura (elaborazioni grafiche, nessi particolari, etc.), alcuni senhal (come il motto di chiusura *Felicitas augusta* o la ricorrenza di particolari formule). Ma si tratta perlopiù di tratti che ben definiscono la scrittura e l'aspetto generale dei codici più tardi, più maturi, quindi di tratti ben codificati e il cui riconoscimento non di rado è stato aiutato dalla presenza di esplici-

[16] T. De Robertis, *Feliciano copista di Valturio*, in: *Tra libri e carte. Studi in onore di Luciana Mosiici*, a cura di T. De Robertis e G. Savino, Firenze, 1998, pp. 73-97.

[17] S. Zamponi, *In margine a Felice Feliciano antiquario,* in: *"Schede Umanistiche",* 11, 2 (1997), pp. 5-22.

[18] *Feliciano, Petrarca e gli altri. Geometrie illustrate e poesia nel manoscritto Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Petr. I.5*, a cura di R. Benedetti, Tricesimo (Ud), 2004 (con la riproduzione integrale del manoscritto).

[19] M. Soranzo, *Felice Feliciano e il Canzoniere per Pelegrina da Campo. Una bottega della poesia nella Verona del secondo Quattrocento*, in: "Le parole del testo", VI (2002), pp. 289-308 per i testi del ms. Marciano It. IX 257 (6365) e A. Mulas, *Epistole e prosimetri inediti del Feliciano. Fonti delle Porrettane*, in: "Italique", X (2007), pp. 59-84, per il genere epistolare e le "interferenze" con l'opera di Sabadino degli Arienti. Più recentemente F. Feliciano, *Lettere: il manoscritto C. II. 14 di Brescia*, a cura di A. Triponi, Manziana (Roma), 2013.

[20] Talmente ampio che sembra venuto il tempo di fare il punto della situazione, che gli atti del convegno di Verona del 1993, lungi dal chiarire, hanno contribuito in qualche modo a ingarbugliare, riportando l'attenzione sul personaggio e stimolando nuove e più ampie ricerche.

[21] S. Marcon, *Vale feliciter,* in: "Lettere Italiane", a. XL, 4 (1988), pp. 536-556 (la citazione a p. 536).

te sottoscrizioni, mentre per altri interventi parziali o meno caratterizzati non sempre le attribuzioni hanno sempre avuto dei supporti indiziari sufficienti a confortare l'attribuzione.

Ma nell'ambito di una professione così specializzata come quella dello scriba sono da immaginare progressive evoluzioni dello stile, perfezionamenti, etc. E siamo, insomma, al punto più critico: cercare di capire le invarianti anche all'interno di spettri di variabilità abbastanza ampi: modifiche che si sono realizzate nel giro di anni o di decenni. O che addirittura − ed è appunto il caso di Feliciano − debbano incrociarsi con tipologie di scritture e di impaginazione che mutano con il mutare della tipologia del testo di cui si fanno portatori: solo capitali, scritture corsive per i manoscritti ad uso personale di carattere epigrafico, scritture di accurata eleganza per i codici pergamenacei (codice di Treviso, Bella Mano, etc.), neologismi calligrafici di singolare arditezza, esperimenti "a più stili", come nel manoscritto dell'*Erithea Sibilla babilonica* di Verona[22], che è quanto ha cercato di indicare Giorgio Montecchi in un suo importante contributo[23].

In questo ambito potrebbe essere ripresa, proprio sulla base di considerazioni di carattere paleografico, l'attribuzione a Feliciano di un manoscritto, conservato tra le raccolte della Biblioteca del Seminario di Verona, che contiene la Novella di Ippolito e Lionora e rime di carattere amoroso; sfuggito al censimento della Grayson[24] il codicetto venne segnalato da Kristeller[25] e prima ancora studiato da Beatrice Padovani che ne fece l'oggetto della propria tesi di laurea[26]. Si tratta di un manufatto "povero", privo di illustrazioni, ma che merita senza dubbio un approfondimento ulteriore, anche alla luce della più vasta questione della possibile paternità felicianesca del testo stesso della novella, sulla quale è incentrato il contributo di Valentina Olivastri

---

[22] Il manoscritto veronese dell'*Erithea* è entrato a far parte del *corpus* di testimoni utilizzati per l'edizione curata da C. Jostmann, *Sibilla Erithea Babilonica: Papsttum und Prophetie im 13. Jahrhundert*, Hannover, 2006 (Monumenta Germaniae historica. Schriften, 54).

[23] G. Montecchi, *Lo spazio del testo scritto nella pagina del Feliciano*, in: *L'Antiquario Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 251-288 e, con il titolo *Il libro come monumento e come comunicazione nell'attività di Felice Feliciano da Verona (1433-1480)*, come secondo capitolo del libro di G. Montecchi, *Il libro nel Rinascimento. Saggio di bibliologia*, Milano, 1994, pp. 51-91.

[24] L.B. Alberti, *Opere volgari*, vol. III, Bari 1973.

[25] P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992: VI*: Italy III and Alia Itinera IV,* 1992, p. 291[a].

[26] B. Padovani, *Un nuovo manoscritto della novella di Ippolito e Lionora di Leon Battista Alberti*, Università degli studi di Padova, Facoltà di Magistero, sede staccata di Verona, relatore prof. G.P. Marchi, a.a. 1973-1974. Nel testo l'autrice nega l'autografia di Feliciano, che viceversa può essere riproposta alla luce di nuovi confronti.

apparso sulle pagine del Bollettino della Biblioteca di Verona[27].
Ma restando nell'ambito dell'antiquaria, vanno segnalati almeno, dopo i contributi che più o meno direttamente hanno riguardato Feliciano e i suoi manoscritti legati alle manifestazioni dedicate negli scorsi anni a Mantegna[28], le ricerche di Xavier Espluga[29], e di Giulio Bodon[30], entrambi direttamente legati al tema dell'epigrafia.
Non sarà comunque inutile ricordare singolarmente le sillogi epigrafiche in qualche modo legate al nome del nostro:
- Bern, Burgerbibliothek, cod. B 42 (1460 circa): Silloge epigrafica, del Marcanova, con giunte marginali e abbellimenti vari di mano del Feliciano[31];
- Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. A 186 (1463 circa) Feliciano, Epigrammata. A c. 1r: "Felix Felicianus Veronensis Aepigrammatum ex vetustissimis lapidibus inscriptis. Ad Andream celeberrimum pictorem nec non amicum incomparabilem. Feliciter ac bonis auspitiis incipit. Veronae"[32];
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3191 Regiones Romae, autografo di Feliciano[33];

---

[27] V. Olivastri, *La historia di Hipolito e Lionora*, in: "Bollettino della Biblioteca Civica di Verona", 3 (1997), pp. 51-80.

[28] Il riferimento va ai cataloghi della mostra di Verona *Mantegna e le arti a Verona: 1450-1500*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, 2006 (con schede relative a vari manoscritti di Feliciano), di Mantova, *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini; con la collaborazione di D. Sogliani, Milano, 2006, per le schede di S. Zamponi, P. Tosetti Grandi e R. Signorini, e Padova: *Mantegna e Padova 1445-1460,* a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, Milano, 2006.

[29] X. Espluga, *Una versione dimenticata della silloge epigrafica di Felice Feliciano*, in: "Veleia", 29 (2012), pp. 135-147, e, dello stesso, *Il perduto manoscritto "Labusiano" di Felice Feliciano,* in: "Aevum", 85, 3 (2011), pp. 663-688.

[30] G. Bodon, *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella rinascenza veneta*, Berna, 2005.

[31] H. Hagen, *Catalogus codicum Bernensium*, Bern, 1875, pp. 49-50 (descrizione); C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), pp. 220-221; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 232 n° 2.

[32] *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* (d'ora in poi: *IMBI*)*, Bologna,* pp. 85-86 (descrizione sommaria); L. Pratilli, *Felice Feliciano alla luce dei suoi codici*, in: "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Classe di scienze morali e lettere", 99 (1939-1940), pp. 33-105 (pp. 43 e 52); C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; D. Bandinelli, *Felice Feliciano da Verona (1433-ca. 1480) e la riforma grafica umanistica*, tesi di laurea dell'Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore E. Casamassima, a.a. 1970-1971, p. 141 n° 1; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 232 n° 3; S. Marcon, *Vale Feliciter*, in: "Lettere Italiane", 40 (1988), pp. 536-556; 555 (tav. XV, c. 1r). X. Espluga, in: "Veleia" (2012).

[33] C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philologi-

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3616 Epigrammata Romae reperta et alibi, autografo di Feliciano[34];
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5251 Silloge epigrafica con alcune pagine forse attribuibili alla mano di Feliciano[35];
- Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana, ms.7 Silloge epigrafica, di mano di Feliciano, con aggiunte e integrazioni posteriori[36];
- Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ALFA H 6. 1. (già X* 34)[37];
- Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ALFA L 5. 15 (lat. 992)

cal studies", XLVII (1961), p. 221 (su segnalazione di Campana); P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992, II, p. 317; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 233 n° 10.

[34] G. Mardersteig, *Alphabetum Romanum Felici Feliciani*, [introduzione a] Felice Feliciano, *Alphabetum Romanum*, a cura di G. Mardersteig, Verona, 1960; ripubblicato col titolo *Felice Feliciano Veronese* in F. Feliciano, *Alphabetum Romanum. Codice Vat. Lat. 6852 anno 1460*, [riproduzione in facsimile con un volume di commento], Milano, 1987 (ma Zurigo, 1985, per il facsimile), pp. 17-60; e ancora in *Scritti di Giovanni Mardersteig sulla storia dei caratteri e della tipografia*, Milano, 1988, pp. 57-99; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992, II, p. 321; D. Bandinelli, *Felice Feliciano da Verona (1433-ca. 1480) e la riforma grafica umanistica*, tesi di laurea dell'Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore E. Casamassima, a.a. 1970-1971, p. 156, n° 14; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 233 n° 11.

[35] L. Pratilli, *Felice Feliciano alla luce dei suoi codici*, in: "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Classe di scienze morali e lettere", 99 (1939-1940), pp. 43 e 55; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992, II, p. 374; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 233 n 13.

[36] *IMBI Faenza*, p. 242; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 234 n 18; A. Campana, *Il codice epigrafico di Faenza, Biblioteca Comunale, 7*, in: *L'«Antiquario» Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 81-88. L'intero manoscritto è ora consultabile on line: http://manfrediana.comune.faenza.ra.it/contenuto/manoscritti/ms7_Feliciano/index.html (consultato il 25 giugno 2016).

[37] R. Avesani, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in: Verona e il suo territorio, vol. IV/2 (1984), p. 128; L. Quaquarelli, *«Intendendo di poeticamente parlare»*: la Bella mano *di Giusto de' Conti tra i libri di Feliciano*, in: "La Bibliofilia", XCIII, (1991), p. 189.

Giovanni Marcanova, Collectio antiquitatum ("Quaedam antiquitatum fragmenta studio Ioannis Marchanovae artium et medicinae doctoris Patavini collecta") autografo di Feliciano e datato: "Opus Patavii incoeptum, Bononiae absolutum. In hanc formam redigere fecit Iohannes Marcanova artium et medicinae doctor Patavinus, anno gratiae MCCCCLXV Kl. Octobris" (1r)[38];

- Paris, Bibliothèque Nationale, ital. 5825F Silloge epigrafica del Marcanova, in gran parte di mano di Feliciano, datata 1465[39];
- Treviso, Biblioteca Capitolare, I 138 Francesco Scalamonti, Vita Kiriaci Anconitani, Feliciano, Iubilatio e silloge epigrafica, autografo di Feliciano, datato 1463[40];

---

[38] G. Hülsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona,* Roma, 1907, p. 46; *Mostra storica nazionale della miniatura: Palazzo di Venezia, Roma: catalogo*, [redatto da G. Muzzioli], Firenze, 1954, pp. 379-80, n° 601; G. Mardersteig, *Alphabetum Romanum Felici Feliciani*, [introduzione a] Felice Feliciano, *Alphabetum Romanum*, a cura di G. Mardersteig, Verona, 1960, p. 23; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992, I, p. 373; D. Bandinelli, *Felice Feliciano da Verona (1433-ca. 1480) e la riforma grafica umanistica*, tesi di laurea dell'Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore E. Casamassima, a.a. 1970-1971, p. 149 n° 9; D. Fava-M. Salmi, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, Milano, 1973, II pp. 44-48; C.M. Monti, *Una testimonianza sugli esordi degli studi epigrafici*, in: *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, 1984, pp. 461-77 (467-468); M.T. Fiorio, *Marco Zoppo et le livre padouan*, in: "Revue de l'art", 53 (1981), pp. 65-73 (con foto); S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 235 n° 31; *L'Antiquario Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, tavv. v-vi, xiii-xvi, 6, 9-10, 15, 18-19, 86, 89, 99-102; *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena, 1999, pp. 255-256; scheda con bibliografia più recente in http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=216562 (consultato il 25 maggio 2016).

[39] C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 236 n° 43; *Miniatura veronese del Rinascimento*, a cura di G. Castiglioni e S. Marinelli, Verona, 1986, p. 66 (foto).

[40] T. Mommsen, III, p. XXIV; L. Pratilli, *Felice Feliciano alla luce dei suoi codici*, in: "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Classe di scienze morali e lettere", 99 (1939-1940), pp. 43, 53-55 e 98; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992, II, p. 194; D. Bandinelli, *Felice Feliciano da Verona (1433-ca. 1480) e la riforma grafica umanistica*, tesi di laurea dell'Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore E. Casamassima, a.a.

- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. X 196 (3766) Silloge epigrafica, autografo di Feliciano[41];
- Venezia, Biblioteca Marciana, lat. XIV 70 (4144) Interventi di Feliciano nei titoli e nella decorazione. Per Marcanova[42];
- Verona, Biblioteca Civica, ms. 3117 Due carte sciolte di una silloge epigrafica, di mano di Feliciano[43];
- Verona, Biblioteca Capitolare, cclxix (240) Silloge epigrafica, datata 1463 (non autografo, copia di una silloge dovuta a Feliciano)[44].

A questa serie in qualche modo storicamente "assestata", si può almeno aggiungere la possibilità (tutta da verificare), che la mano di Feliciano sia riconoscibile anche nel manoscritto epigrafico di Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1598[45].

Ma gli interessi antiquari di Feliciano sono legati non solo alle raccolte epigrafiche, ed evidenziano un'attenzione più generale per un'ampia gamma di testi dell'antichità classica, testi che copiò, trascrisse, decorò.

1970-1971, p. 160 n° 18; W. Lehmann, *Cyriacus' Egyptian visit*, fig. 30b (173v); G. P. Marchi, *Due corrispondenti veronesi di Ciriaco d'Ancona*, in: "Italia Medioevale e Umanistica", 11 (1979), pp. 317-329 e tav. XIX (162r); S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 236 n° 46; S. Marcon, *Vale feliciter*, in: "Lettere italiane", XL, 4 (ott-dic 1988), fig. 4 (105r-197r).

41 L. Pratilli, *Felice Feliciano alla luce dei suoi codici*, in: "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Classe di scienze morali e lettere", 99 (1939-1940), pp. 43 e 51; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992, II, p. 238; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 237 n° 55.

42 S. Marcon, *Vale feliciter*, in: "Lettere italiane", XL, 4 (ott-dic 1988), p. 549 e fig. 12 (ff. IIv e 1r).

43 L. Quaquarelli, «*Intendendo di poeticamente parlare»: la Bella mano di Giusto de' Conti tra i libri di Feliciano*, in: "La Bibliofilia", XCIII, (1991), p. 181; A. Buonopane, *Due iscrizioni romane in una pagina inedita di Felice Feliciano*, in: *L'«Antiquario» Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 109-115, tavv. 20-21.

44 L. Pratilli, *Felice Feliciano alla luce dei suoi codici*, in: "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Classe di scienze morali e lettere", 99 (1939-1940), pp. 43 e 50-1; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 220; P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992, II, p. 294; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 238 n° 58; *I manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona descritti da Antonio Spagnolo*, a cura di S. Marchi, Verona, 1996, p. 30.

45 Secondo una indicazione data dal prof. Manlio Pastore Stocchi: cfr. A. Contò, *Petrarca in stampa. Tra Quattrocento e Cinquecento. Con una nota su Petrarca e Feliciano*, in: *Petrarca e l'umanesimo: atti del convegno di studi Treviso 1-3 aprile 2004*, a cura di G. Simionato, Treviso, 2006, pp. 261-269.

A lui, ad esempio, è legata la diffusione di un'opera che ha avuto pochissima fortuna, anche dal punto di vista editoriale: il *De viris illustribus* di Francesco Petrarca. Al *De viris*, toccò in sorte nel Quattrocento una sola edizione a stampa, nella versione volgarizzata da Donato degli Albanzani, curata proprio da Feliciano in collaborazione con Innocente Ziletti, e prodotta materialmente in un'officina situata in una località alla periferia di Verona, Poiano[46]. Edizione singolare per più aspetti, esperimento tipografico impegnativo e pur propositivo per la cura grafica (almeno nelle intenzioni), proposta culturale sicuramente non innovativa (ma vicina probabilmente al gusto di uno che di cose d'antiquaria aveva fatto una sorta di religione). Ai filologi il compito di indagare sul significato della presenza (e della scelta) di questo testo, al di là di un generico gusto per l'antico di cui sarebbe stato comunque un testimone abbastanza fuori moda per quegli anni. Il testo di Petrarca, che ebbe una scarsa diffusione fin dalle prime edizioni delle opere complete, doveva essere dimenticato non appena avesse compiuto presso il nascente umanesimo la sua funzione propedeutica: era «destinato fatalmente a incontrare l'indifferenza, se non il dispregio, di chi intorno ai fatti in esso narrati poteva documentarsi direttamente sulle fonti classiche»[47].
La stessa traduzione di Donato Degli Albanzani, pur rivolgendosi alla più ampia fascia del pubblico in grado di leggere il volgare, ebbe una modesta fortuna, testimoniata soltanto da un'altra edizione antica: quella uscita per i tipi di Gregorio de Gregori a Venezia nel 1527. L'edizione veneziana, fra l'altro, riproduce esattamente quella veronese di Poiano[48], ivi compreso il "Breve racoglimento nel quale Feliciano mostra et scopre la fama de alcuni homini clari posti in questo volume", che è pure un singolare esperimento letterario di Feliciano[49] con il quale l'Antiquario parrebbe quasi voler rendere omaggio a Petrarca imitando insieme la materia del

[46] Sull'edizione vedi A. Contò, *"Non scripto calamo": Felice Feliciano e la tipografia*, in: *L'«Antiquario» Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 289-312; e sullo Ziletti, A. Contò, *Il testamento di Innocente Ziletti da Orzinuovi*, in: "Bibliotheca", 2 (2002), pp. 132-136.

[47] Francesco Petrarca, *De viris illustribus*, edizione critica per cura di G. Martellotti, Firenze, 1964, p. LI.

[48] Dimostrando, mi pare, da una parte la volontà di riproporre un testo poco frequentato dai letterati, ma nello stesso tempo non offrendone una revisione critica, e riproducendo passivamente un'edizione di quasi cinquant'anni prima (e inoltre con ogni probabilità poco corretta).

[49] Edito modernamente da Francesco Novati, che lo trasse da una copia manoscritta sui fogli aggiunti di un esemplare del Canzoniere (ed. a stampa di Magonza, 1477) posseduto dalla Biblioteca Trivulziana, ma senza riconoscere che si trattava del testo di Feliciano stampato a Poiano: F. Novati, *Un'epitome poetica del De viris illustribus scritta nel Quattrocento*, in: *Petrarca e la Lombardia*, Milano, 1904, pp. 245-252.

libro e i modi stilistici in terza rima dei Trionfi, un testo che gli era molto caro e che egli stesso aveva riprodotto di suo pugno più volte in codici manoscritti[50]. Ma vediamo una ulteriore serie di testi "di antichità" che ci riportano a Feliciano:
- Oxford, Bodleian Library, D'Orville 91 (16969) Giustino, Epitome in librum Pompei Trogi. Presenza di mano di Feliciano[51];
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. xxiii 17 Giustino e Catone (ovvero Modesto), De re militari[52];
- Firenze, Biblioteca Riccardiana ms 794 Roberto Valturio, De re militari, interamente autografo (compresi i disegni) di Feliciano[53];
- Holkham Hall, Library of the Earl of Leicester, 364 Raccolta di storia antica fatta compilare da Giovanni Marcanova a Bologna nel 1465, con giunte di mano probabilmente di Feliciano[54];
- Padova, Biblioteca Civica, P. B. 1099 Hercules Xenophontius, autografo[55];
- Trento, Castello del Buonconsiglio, ms 1659 Curzio Rufo, De rebus gestis Alexandri Magni, Giovanni da Lubecca, Prognosticon, autografo di Feliciano, circa 1475[56];

---

[50] S. Zamponi, *I manoscritti petrarcheschi della Biblioteca Civica di Trieste. Storia e catalogo*, Padova, 1984, in particolare pp. 53-64; A. Contò, *Petrarca, Verona e un nuovo manoscritto di Feliciano*, in: "Studi petrarcheschi" X (1993), e A. Contò, *Il Petrarca di Feliciano*, in *Per Alberto Piazzi. Scritti offerti nel 50° di sacerdozio*, Verona, 1998 e, da ultimo, R. Benedetti, *Risistemare ricreare. Feliciano artefice del manoscritto Petr. I 5*, in: *Feliciano, Petrarca e gli altri. Geometrie illustrate e poesia nel manoscritto Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Petr. I.5*, a cura di R. Benedetti, Tricesimo (Ud), 2004, pp. 15-29 (26-27).

[51] O. Pächt-J.J.G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library*, *vol. 2: Italian School*, Oxford, 1970, p. 65; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 236 n° 39; F. Di Benedetto, *Tre schede per Feliciano*, in: *L'Antiquario Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, p. 102.

[52] *Ibidem*, pp. 99-103.

[53] T. De Robertis, *Feliciano copista di Valturio*, in: *Tra libri e carte. Studi in onore di Luciana Mosiici*, a cura di T. De Robertis e G. Savino, Firenze, 1998.

[54] *A Handlist of Manuscripts in the Library of the Earl of Leicester at Holkham Hall*, abstracted from the catalogues of W. Roscoe and F. Madden and annotaded by S. de Ricci, Oxford, 1932, p. 31; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 221; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 234 n° 22.

[55] S. Zamponi, *In margine a Felice Feliciano antiquario,"Schede Umanistiche"*, 11, 2 (1997); S. Zamponi, *Finis scripturae: l'Ercole senofontio di Felice Feliciano*, in: *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, a cura di D. Punch, Genova, 2003, pp. 1092-1112; S. Zamponi, *Il paradigma e la fine della scrittura: l'Ercole senofontio di Felice Feliciano*, in: *La maestà della lettera antica: l'Ercole senofontio di Felice Feliciano (Padova, Biblioteca Civica, B.P.1099)*, a cura di G. Mantovani, Padova, 2006, pp. 11-27.

[56] *IMBI Trento*, p. 57; G. Gerola, *Codicetto trentino del 1475 a fregi silografati,* in: "Accademie e biblioteche d'Italia", 8 (1934), pp. 39-42; L. Pratilli, *Felice Feliciano alla luce dei suoi codici*, in: "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Classe di scienze morali e lettere", 99 (1939-1940), pp. 44 e 98-100; C. Mitchell, *Felice Fe-*

- Venezia, Museo Correr, ms. 314 Senofonte, Apologia Socratis tradotta da Leonardo Bruni. Di mano di Feliciano[57];
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 831 Giustino, Epitome historiarum Philippicarum Pompei Trogi[58];
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1388 Senofonte, Hercules, Catone (e cioè Modesto), De re Militari, Mario Filelfo, Epigrammata ad Felicem Felicianum (55r-57r), Ottavio Cleofilo da Fano, Salve hominum splendor, terrenorum gloria salve/, elogio di Feliciano (57v-58r). Autografo di Feliciano[59];

Anche l'opera del riminese Roberto Valturio, De re militari, che è una summa di testi dell'antichità romana sul tema della guerra, vede un diretto coinvolgimento di Feliciano: come copista di un intero manoscritto, e come contributore (non sappiamo quanto diretto) nella realizzazione dell'edizione a stampa; si tratta di una collaborazione tale da mostrare interventi manoscritti sulle copie uscite dalla tipografia, a completamento non solo di rubriche, intitolazioni di capitoli e sezioni, capilettera, ma anche di vere e proprie didascalie ad una parte delle illustrazioni, come è ora evidente nell'esemplare dell'edizione veronese del 1472 del De re militari edito da Giovanni da Verona, segnato SSS.4.14 della Cambridge University Library segnalato recentemente da Laura Nuvoloni[60], che si inserisce con forte evi-

liciano Antiquarius, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 221; D. Bandinelli, *Felice Feliciano da Verona (1433-ca. 1480) e la riforma grafica umanistica*, tesi di laurea dell'Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore E. Casamassima, a.a. 1970-1971, p. 159 n° 17; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 236 n° 45; *CMD-I Trento*, 71-72 nr. 79 (con ulteriore bibl.) e tav. 78.

[57] *L'Antiquario Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, Verona, 3-4 giugno 1993*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, 1995, tavv. 40, 56, 84, 92.

[58] R. Avesani, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in: Verona e il suo territorio, vol. IV/2 (1984), pp. 123 e 128 (con bibl. alla nota 2); S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), pp. 232-3 n° 8; *Manuscrits classiques*, II/1, p. 117.

[59] Montfaucon, n° 1996 p. 58; C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961), p. 221; P.O. Kristeller, *Iter italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries,* London-Leiden, 1963-1992, II, p. 408; D. Bandinelli, *Felice Feliciano da Verona (1433-ca. 1480) e la riforma grafica umanistica*, tesi di laurea dell'Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore E. Casamassima, a.a. 1970-1971, p. 157 n° 15 e pp. 81 e seguenti; S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), p. 233 n° 9; *Manuscrits classiques*, II/1, pp. 180-181 (descr.)

[60] L. Nuvoloni, *Felice Feliciano annotator of Valturio, De re militari, 1472* consultabile alla pagina: https://inc.blog.lib.cam.ac.uk/?p=366 (consultato il 25 maggio 2016).

denza in una serie di altre segnalazioni (sia pur meno massicce e finora indicate con molta prudenza) venute da altri esemplari della stessa edizione[61].

La più recente e nuova acquisizione viene da Copenaghen, grazie a una segnalazione della dott. Eleonora Mattia, che sta studiando la decorazione e le miniature presenti nel manoscritto GKS 2145 della biblioteca nazionale danese e mi ha sottoposto alcune questioni relative alla provenienza (quasi certamente veronese, figurando nella prima pagina uno stemma nobiliare della famiglia Pellegrini) e alla possibile autografia. Tutta una serie di elementi paleografici farebbero proprio pensare a Feliciano. Il manoscritto, vergato su fogli in pergamena e di fattura di ottima qualità, trasmette il testo di Plutarco, Vite di Romolo, Teseo, Galba e Ottone nella traduzione di Lapo da Castiglionchio (con lettera di dedica a Prospero Colonna) e nella traduzione di Francesco Filelfo (con dedica a Malatesta Novello), e il testo di Leonardo Bruni, Vita Aristotelis (con lettera di Bruni a Poggio Bracciolini), ed è ora consultabile integralmente nella recente riproduzione digitale[62] corredato da una scheda bibliografica sintetica di Erik Petersen[63].

Su Feliciano, insomma, c'è ancora molto da scoprire.

---

[61] Come la copia vaticana (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Ross.1335) segnalata già da Campana: A. Campana, *Felice Feliciano e la prima edizione del Valturio*, in: "Maso Finiguerra. Rivista della stampa incisa e del libro illustrato", V (1940), pp. 211-222 (con qualche ripr.); C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius*, in: "Proceedings of the British Academy for the promotion of historical, philosophical and philological studies", XLVII (1961); S. Spanò Martinelli, *Note intorno a Felice Feliciano*, in: "Rinascimento", ser. II, XXV (1985), pp. 233-234 n° 17.

[62] Cfr. http://www.kb.dk/permalink/2006/manus/86/eng/4+recto/?var=1 consultato il 23 maggio 2016.

[63] Per cui v. E. Jørgensen, *Catalogus codicum Latinorum medii* ævi *Bibliothecæ Regiæ Hafniensis*, Hafniæ 1926, p. 378; U. Abel & N. Göran Hökby (edd.), *Gyllene Böcker. Nyförvärv och nyupptäckter*. Stockholm 1988, p. 66 no. 73; L. Gualdo Rosa (ed.), *Censimento dei codici dell'epistolario di Leonardo Bruni, I, Manoscritti delle biblioteche non italiane*, Roma, 1993, p. 44; E. Petersen (ed.), *Living Words & Luminous Pictures. Catalogue*, Copenhagen & Århus 1999, p. 102f, no. 143.

Bruno Chiappa

Nuovi documenti sugli orefici Mondella e in particolare sulla produzione artistica di Galeazzo

1. Dati biografici

Ai Mondella, orefici veronesi di provenienza lombarda, meglio ancora milanese, insediatisi a Verona in età viscontea[1], ed in particolare a Galeazzo, accenna il Vasari nelle *Vite di Fra' Iocondo, e di Liberale e d'altri veronesi*; trattando del Falconetto sostiene infatti che «molte [sue] carte miniate e molto belle furono portate in Francia dal Mondella veronese». In realtà il nome Galeazzo figura solo più avanti nella *Vita di Valerio Vicentino*, là dove si traccia il profilo del veronese Matteo dal Nassaro[2].

Al fratello Girolamo dedicò alcuni versi invece un umanista ferrarese del Quattrocento, Antonio Tebaldeo[3].

Personaggi quindi dai contorni labili fino ad alcuni decenni fa, quando, sollecitato anche dall'interesse suscitato fra gli studiosi da un articolo di Giuseppe Biadego sull'arte degli orefici a Verona, apparso sul finire dell'Ottocento su questa rivista, se ne occupò Luciano Rognini che, con un'accurata ricerca archivistica, pure pubblicata negli Atti di codesta Accademia e presentata da Lanfranco Franzoni, ricostruì l'albero genealogico della famiglia e mise a disposizione degli studiosi numerose e precise informazioni sui suoi componenti, dei più importanti dei quali pubblicava anche i testamenti, gli estimi e le anagrafi[4].

---

[1] Come scrive Rognini (v. infra nota 4).

[2] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Pecchiai, Milano, 1929, II, pp. 720 e 786.

[3] L.N. Cittadella, *Documenti e illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, 1868, pp. 129-130.

[4] L. Rognini, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti*

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

Giustamente Rognini, sulla scorta del genealogista Antonio Torresani, precisa anche che originariamente la casata dei Mondella appare divisa in due rami: uno che esercitò l'attività di cambio (*campsores*), ma con qualche eccezione[5], e l'altro, oggetto del nostro interesse, che si dedicò esclusivamente all'oreficeria. *Aurifices* e *campsores* per altro erano rubricati, assieme ai *recamatores*, in un'unica arte.

All'origine del ramo dei Mondella *aurifices* vanno collocati i due fratelli Giacomino e Luigi, figli di G. Battista. Il primo compare per la prima volta nei documenti da noi consultati nel 1421 fra i presenti ad una riunione dell'Arte, il secondo nel 1436[6].

Nei primi anni Quaranta del secolo essi abitavano in San Fermo e conducevano in affitto – ne era proprietario Antonio Spinetta – una *statio*, «cum uno solario et uno hostio magno», situata in Santa Maria Antica, vicino all'entrata del cortile del palazzo del Comune («iuxta intratam curtivi ipsius palacii et ex opposito domus mercatorum mediante Mercato Fori»), in una zona quindi particolarmente propizia all'esercizio di attività commerciali. Lo ricaviamo dal pagamento di ducati 68 per tre anni e mezzo d'affitto che fanno nel febbraio 1443[7].

Giacomino dettò un primo testamento nel 1455, e lo sostituì con altro nel 1458, anno in cui morì lasciando le sue sostanze da dividere fra le figlie, Paola e Margherita, e il figlio Paolo, entrato nel monastero cittadino di Sant'Anastasia[8]. I due documenti rivelano la condizione di discreto benessere[9] del testatore e il suo inserimento in un *milieu* cittadino contraddistinto dalla presenza di personaggi di rilievo, i Boldieri *in primis*, e da numerosi altri esponenti della sua arte, alla qua-

del Rinascimento veronese, in: "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. CL (1975), pp. 95-119. Per l'articolo di Biadego cfr. G. Biadego, *L'Arte degli Orefici in Ver*ona, in: "Atti e memorie dell'Accademia d'Agricoltura Scienze Lettere Arti e Commercio di Verona", vol. LXVI (1891).

[5] Anche per l'albero genealogico di questo ramo cfr. L. Rognini, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti del Rinascimento veronese*, in: "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. CL (1975), p. 110. I documenti dimostrano che i due rami erano legati da rapporti di parentela. Per Torresani cfr. ASVr, *Lando*, b. 25, n. 151.

[6] ASVr, *Compagnie d'Arte o Fraglie*, *Orefici*, n. 66, cc. 1 e 4.

[7] ASVr, *UR, Istrumenti*, reg. 128, c. 1439 (devo a Claudio Bismara la segnalazione di questo documento). Il contratto d'affitto, stipulato nel 1440 prevedeva una durata di 4 anni e un canone di 18 ducati d'oro annui.

[8] AS Vr, *UR, Testamenti*, m. 47, n. 78 e m. 50, n. 14. Giacomino compare fra l'altro nel 1444 come tutore di Bonebello e Allegrino, figli di Bonebello Dalla Sega, per i quali fa registrare l'inventario dei beni (ASVr, *UR, Istrumenti*, reg. 134, c. 2214).

[9] La cifra d'estimo di 10 soldi a lui attribuita nel 1443 e quella di 12 soldi del fratello – assieme superavano la lira – li colloca sopra la media degli artigiani, fra il ceto mercantile imprenditoriale (Cfr. A. Tagliaferri, *L'economia Veronese secondo gli estimi dal 1409 al 1635*, Milano, 1966, p. 64).

le si fa riferimento là dove si parla di «aurum et argentum tam laboratum quam non, monillia, iocallia, lapides preciosas et omnes alias res que pertinent ad eius trafficum». L'inventario della sua eredità, compilato nell'aprile dello stesso anno, presente il fratello, rende poi esplicito il generico riferimento contenuto nel testamento, elencando 266 once di argento, 10 once d'oro da 15 carati, e poi, a seguire, rubini legati d'oro, un grosso diamante, smeraldi, zaffiri, corniole ed altro, fra cui fornimenti muliebri guarniti d'oro, d'argento e/o di perle[10].

Di Luigi non ci è pervenuto alcun testamento, ma varie indicazioni fanno collocare la sua morte fra il 1473 e il 1477[11], a distanza quindi di una ventina d'anni da quella del fratello. Egli trasmise la propria attività e le proprie sostanze ad una gagliarda figliolanza, in particolare ai quattro maschi: Lancillotto, Gerolamo, Galeazzo e Antonio Donato. A Lancillotto, il maggiore dei fratelli e quindi destinato a succedere al padre nella direzione della bottega, aveva lasciato gli utensili da lavoro e i disegni di bottega («omnia ordegna, utensilia cuiuscumque generis (…) et omnia designia et designamenta sue appothece aurificiarie») anche lo zio Giacomino[12].

L'attenzione di Rognini si è concentrata soprattutto su due di questi figli: i sopra ricordati Gerolamo (1464-1512) e Galeazzo (1467-1528 circa), che per un certo tempo gestirono in comune con gli altri fratelli la bottega posta in corso S. Anastasia, nella così detta *bina aurificum*, in contrada di S. Benedetto.

Accordi intervenuti nel gennaio del 1496 per la spartizione della dote della madre Iacoba vedono Lancillotto e Gerolamo agire insieme, probabilmente perché ancora uniti nella conduzione della bottega, e gli altri due fratelli ognuno per parte sua. Nei tre documenti relativi a questi accordi, rogati dal notaio Marco Somaglia, purtroppo di difficile lettura perché dilavati, Antonio Donato cui è riconosciuto spettare 50 ducati «in anellis, perlis, lapidibus preciosis» viene sempre definito *zogielerius*, mentre gli altri sono qualificati come *aurifices*. Le compensazioni fra le tre parti avvengono anche tramite un 'tesoretto' di perle e gioielli, del valore di 448 ducati d'oro, e terreni che la famiglia aveva in Castelrotto[13]. Pensiamo comunque che sia questo l'anno che segnò lo scioglimento della 'ditta', più che quello della morte di Lancillotto (1501), e segnò anche la separazione contradale perché successivamente troviamo Gerolamo in San Salvaro, mentre Galeazzo permane in S. Maria in Organo. L'anno successivo, 1497, Lan-

[10] ASVr, *UR, Istrumenti*, reg. 174, c. 1513.

[11] L. Rognini, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti del Rinascimento veronese*, in: "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. CL (1975), p. 97, nota 10.

[12] ASVr, *UR, Testamenti*, m. 50, n. 14.

[13] ASVr, *PAND*, b. 177, fasc. secondo, c. 7 (*Concordium*), c. 11 (*Compositiones*), c. 14 (*Concordium*).

cillotto e Gerolamo che avevano conservato la fraterna e in un certo senso si fanno prosecutori di quanto avviato dal padre, prendono in affitto per 6 anni una casa in San Vitale[14].

Sappiamo anche che Gerolamo, allora residente in San Salvaro, ove forse si era trasferito dopo la morte del fratello, l'anno 1506 inoltrò domanda al consiglio cittadino di poter esporre, davanti alla sua bottega che confinava con la *scapizeria* dei fratelli Filippo e Francesco Verzeri, un banco. La richiesta, discussa nella seduta del 21 aprile 1507, ci dà le misure della vetrinetta che, dotata di ruote, sarebbe stata esposta solo nei giorni feriali e ritirata a sera. Essa avrebbe consentito al Nostro che, come era «notorio» all'intera città, aveva «bona prattica et intelligentia de zolie de ogni sorta», di esercitare al meglio un'attività, alla quale «bisogna[*va*] bello e condecente aere per commodità sua e satisfaction de le persone che concorre[*va*]no ogni zorno a la sua apotheca». I consiglieri ritennero però inopportuna l'occupazione di una porzione di suolo pubblico e la respinsero con 36 *ballote* contrarie e 15 favorevoli[15].

Gerolamo dettò testamento l'anno 1512, dal balcone della sua casa essendo stato colpito dalla peste che, a quanto pare, lo condusse a morte. Nominava eredi le due figlie, Paola e Caterina, e, in subordine, il fratello Galeazzo e la sua discendenza[16]. Di lui probabilmente c'è pervenuto il ritratto nel santo omonimo della pala dipinta, come accertato da Biadego, da Antonio Badile *senior* per l'Arte degli Orefici[17].

Antonio Donato, dopo la separazione dai fratelli, lasciò Verona per aprire un'*apotheca* in Brescia, nella contrada Porta Brusata, ove figura già nel maggio 1501[18], dando origine al ramo locale dei Mondella *zoieleri*. Continuò però nei primi anni il rapporto con Verona, avendo ivi ancora interessi e debitori[19]. Non sappiamo quando morì, ma prima del 1512 perché nelle disposizioni

[14] ASVr, *PAND*, b. 177, fasc. secondo, c. 24.

[15] ASVr, *Antico Archivio del Comune*, reg. 68, c. 150.

[16] ASVr, *UR, Testamenti*, m. 104, n. 143. Pubblicato da Rognini, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti del Rinascimento veronese*, in: "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. CL (1975), pp, 114-116.

[17] G. Biadego, *L'arte degli orefici in Ver*ona, in: "Atti e memorie dell'Accademia d'Agricoltura Scienze Lettere Arti e Commercio di Verona", vol. LXVI (1891), p. 89. E. M. Guzzo, *Ricerche sul Rinascimento veronese: Antonio Badile, Michele, Girolamo dai Libri*, in: *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G. M. Varanini, Verona, 2008, p. 350.

[18] C. Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 al 1560. Regesto*, Brescia, 1977, p. 204.

[19] Alcuni interventi del podestà di Verona a suo favore e contro G. Maria di Marciasio, suo debitore, sono registrati fra maggio e giugno 1503 (ASVr, *ARV*, b. 24, fasc. *Septimus actorum*, alle date 28 maggio e 5 luglio; fasc. *Octavus actorum*, alla data 20 luglio). I legami di parentela fra i Mondella bresciani e quelli veronesi, non accertati da Rognini, sono a questo punto del tutto palesi.

testamentarie di Gerolamo figura già defunto.

Quanto a Galeazzo constatiamo che, ancora presente a Verona nel 1497, non vi compare invece negli anni immediatamente successivi.

Rognini ipotizza che risalga a questo tempo il viaggio in Francia di cui parla il Vasari; forse faceva parte anche lui del gruppo di artisti veronesi, fra cui Fra Giocondo, migrati alla corte di Carlo VIII quando il sovrano rientrò dalla sua spedizione in Italia. La sua registrazione nell'estimo del 1502, separato dai fratelli, nella contrada di Santa Maria in Organo, non garantisce una sua presenza in Verona come di recente hanno dimostrato Rognini e Varanini in riferimento allo storico, migrato alla corte di Francia, Paolo Emili[20]. Si ha certezza invece per il 1505, quando paga al monastero di Santa Maria in Organo il fitto dei terreni che i Mondella avevano in Castelrotto, e, ancor più, per il 1506-1507, quando ricopre la carica di massaro dell'Arte[21]. Cosa notevole è poi la sua elezione fra i Cinquanta nel primo consiglio cittadino dopo la soggezione di Verona al dominio imperiale, nel 1517[22]. La riforma voluta da Venezia aveva allargato la possibilità di farvi parte anche a professioni «più o meno ritenute vili»[23] e Galeazzo è uno dei pochi 'volti nuovi'[24], l'unico orefice che vi compare, mentre la *gens* Mondella è presente anche con un Giovanni medico fisico, appartenente all'altro ramo, che ricoprirà cariche anche negli anni immediatamente successivi[25]. Una presenza quindi significativa della *gens*, che fa pensare ad una sua collocazione nelle pregresse vicende politiche se non decisamente *marchesca* almeno non filoimperiale. Nello stesso anno 1517 Galeazzo venne eletto vicario di Lazise per il 1518 e dell'esercizio di tale vicariato abbiamo trovato un'attestazione fra gli Atti dei Rettori del 1519[26].

---

[20] G.M. Varanini-L. Rognini, *Da Verona a Parigi: "Paulus Aemilius" autore del "De rebus gestis Francorum" e la sua famiglia*, in: "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 40 (2007), pp.163-180.

[21] L. Rognini, *Galeazzo e Girolamo Mondella artisti del Rinascimento veronese*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", vol. CL (1975), p. 102, nota 34 e p. 101.

[22] *Ibidem*, p. 101. Fu eletto nella seduta del 20 agosto, assieme a Torello Saraina; nello stesso anno fu eletto vicario di Lazise per il 1518 (ASVr, *Antico Archivio del Comune*, reg. 71, cc. 28 e 41). P. Lanaro Sartori, *Un'oligarchia urbana nel Cinquecento veneto*, Torino, 1992, p. 45.

[23] *Ibidem*, p. 45.

[24] Lo sottolinea anche G.M. Varanini, *Comuni cittadini e stato regionale. Ricerche sulla Terraferma veneta nel Quattrocento*, Verona, 1992, p. 428.

[25] Fu, ad esempio, rieletto in consiglio per il 1521 (ASVr, *Antico Archivio del Comune*, reg. 71, c. 192v).

[26] Il 10 febbraio 1519, il podestà decideva che le spese sostenute per l'ospitalità del Mondella e dei suoi famigli, in occasione del loro trasferimento a Peri ed Ossenigo per la confezione dell'estimo di quei luoghi, fossero addebitate, in eguale porzione, a tali Comuni (ASVr, *ARV*, b. 31, fasc. *Actorum tertius*).

Dettò testamento a Verona nella sua casa in Santa Maria in Organo nel maggio 1528 lasciando erede il figlio G. Battista che nel novembre dello stesso anno stipulava un accordo di società della durata di 9 anni per commerciare «iocalia et res auri et argenti» con i figli di Antonio Donato, cioè con G. Battista, Luigi e Giovanni Maria. La società fra cugini veronesi e bresciani finì con una causa legale, già in atto nel 1535 nella quale i bresciani, che vantavano un credito di ben 1.000 ducati, furono patrocinati dal giurisperito, ma a noi noto soprattutto come antiquario, Torello Saraina[27].

G. Battista continuò l'attività del padre, ma quasi nulla si sa della sua produzione e della sua discendenza[28]. Nel 1534 lo troviamo presente alla stesura di un inventario, probabilmente per stimare i gioielli che componevano la dote di Polissena Pellegrini[29]. Ci è più nota invece l'attività dei figli di Donato[30], soprattutto di Giovanni Maria che la storiografia artistica ricorda in particolare come autore del prezioso reliquiario in oro puro e pietre preziose, commissionatogli nel 1532 dal Comune di Brescia per ornare la parte superiore della croce che per il resto era stata eseguita da Bernardino dalle Croci prima del 1487[31]. Assieme al fratello Luigi, *artis et medicine doctor*, figura in numerosi documenti notarili per motivi legati alla sua attività di gioielliere-orefice, ma anche per acquisti di terre e di fitti livellari[32], non che nel contratto per la costruzione della casa in contrada Ospedale degli Incurabili, stipulato nel 1543[33].

A raccogliere direttamente l'eredità artistica di Galeazzo pare sia stato il discepolo Matteo dal Nassaro, pure ricordato dal Vasari e che, trasferitosi in Francia alla corte di Francesco I, si distinse come intagliatore di gemme, come medaglista e nell'esecuzione di disegni preparatori agli arazzi[34].

---

[27] C. Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 al 1560. Regesto,* Brescia, 1977, p. 205.

[28] Segnaliamo qui la presenza di un Gerolamo Mondella di Verona che in Sebenico lavorava come pittore, architetto ed intagliatore nel 1641 e nel 1645 fornì il disegno per la cappella di San Domenico e per il suo altare nel duomo del luogo (B. Goja, *Novi podaci o djelovanju Gierolima Mondelle i Giacoma Cavalotta u Šibeniku*, in: "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", 35 (2011), pp. 115-124).

[29] L'elenco dei gioielli è stato pubblicato da E.M. Guzzo, *La corporazione degli orefici veronesi nell'età della Serenissima*, in: *Contributi per la storia dell'orificeria, argenteria e gioielleria*, a cura di G. Pazzi, Venezia, 1996, vol. I, p. 114, doc. 6.

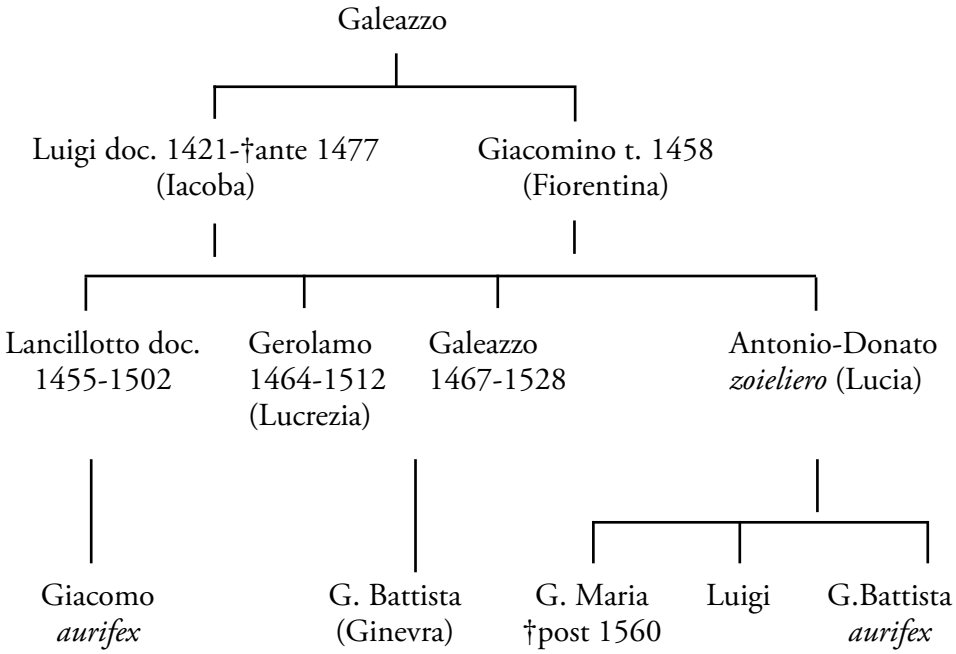
[30] Donato risulta già morto nel 1514 (C. Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 al 1560. Regesto*, Brescia, 1977, pp. 204).

[31] R. Massa, *Dalle Croci Bernardino*, in: *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, vol. 32, pp. 79-82.

[32] C. Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 al 1560. Regesto*, Brescia, 1977, pp. 204-212.

[33] *Ibidem*, doc. n. 70, pp. 76-78.

[34] Sul dal Nassaro, oltre che al Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Pecchiai, Milano, 1929, II, p. 786) e a L. Rognini, *Precisazioni sulle origini dei Caroto e di Matteo Dal Nassaro*, in:



Oltre che delle anagrafi[35], dei campioni d'estimo e dei testamenti, Rognini si è servito di un'altra fonte importante, i registri dell'arte degli orefici che attestano il ruolo primario che i Mondella svolsero nell'ambito della fraglia, partecipando alle riunioni che essa teneva (talvolta ospitandola a tale scopo nella loro casa), e ricoprendo più volte la carica di massaro.

All'ampio materiale raccolto da Rognini possiamo aggiungere relativamente ai due fratelli oltre ai documenti sopra citati qualche altra spigolatura d'archivio.

Nel 1503 Girolamo è presente, assieme ad un altro orefice, all'atto di dotazione di Caterina Serego, sorella di Brunoro e Alberto e sposa di G. Francesco Giusti[36]. Fra il 1508 e il 1509 lo stesso è in lite con tali Giacomino da Torbe e il di lui cognato, Perusio, ai quali aveva forni-

"Vita Veronese", n. 11-12 (1974), pp. 336-340, si rimanda, anche per la bibliografia, a S. Guarino, *Del Nassaro Matteo*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 38, pp. 162-164. Cfr. anche G. Baldissin Molli, *Interrogativo (o punto fermo) per Matteo dal Nassaro*, in: *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, Treviso, 2013, pp. 11-18.

[35] Per queste cfr. anche A. Zamperini, *Mondella famiglia*, in: *Dizionario anagrafico degli artisti e artigiani veronesi nell' età della Serenissima*, a cura di L. Olivato e P. Brugnoli, Verona, 2007, pp. 416-418.

[36] ASVr, *Pompei Serego*, n. 200, citato in G. Zavatta, *Andrea Palladio e Verona. Committenti, progetti, opere*, Forlì, 2014, p. 111.

to un cingolo d'oro, guarnito d'argento, per la sposa del fratello di quest'ultimo[37].

Specificatamente per Galeazzo si veda poi qui sotto il doc. n. 2 dell'apposita Appendice.

2. Produzione artistica

Di Gerolamo orefice niente ci è pervenuto, mentre qualcosa ci è dato sapere del suo interesse per la pittura attestato indirettamente dai due accennati sonetti del Tebaldeo che iniziano ugualmente con l'invocazione «Mondella mio», a testimonianza della famigliarità che intercorreva fra i due. Nel primo il poeta invita l'amico a ritrarre il volto della sua donna; un'impresa ardua perché lo metteva in gara con la natura, ma che avrebbe potuto collocarlo «sopra i pittor prisci». Nel secondo, che consente fra l'altro di chiarire che si tratta di Gerolamo – definito qui *pictor optimus* – e non di Galeazzo, come altri ha supposto, si fa riferimento ad un ritratto fatto al poeta stesso[38]. Ad un ritratto da lui eseguito per la poetessa Laura Schioppo – la cui bellezza mosse anche il pennello di Giovanni Caroto – è ispirato un epigramma (*De Laura effigiata*) del trentino Giovanni Lagarini e un sonetto del Tebaldeo[39], mentre di un ritratto fatto al poeta Girolamo Verità tratta un epigramma latino del bellunese Pierio Valeriano[40].

In sostanza i dati biografici insistono sull'attività di Gerolamo come orefice, mentre le notizie di origine letteraria si soffermano su quella di pittore. L'interscambio di vocazioni professionali trova per altro riscontro anche in altri artisti

---

[37] ASVr, *ARV*, b. 27, fasc. *Actorum quartus*, alla data 9 novembre.

[38] L.N. Cittadella, *Documenti e illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, 1868, p. 129. Sul rapporto fra il Tebaldeo, che per un certo periodo fu titolare del beneficio parrocchiale di Brentonico nella diocesi scaligera, ed alcuni letterati ed artisti veronesi, si intrattengono, con specifico riferimento anche al nostro Mondella, Pierpaolo Brugnoli e Gianni Peretti in un recente articolo motivato dall'individuazione di una disposizione testamentaria con cui il poeta lasciava al chierico Domizio Villafranca, fra le altre cose, anche il ritratto a lui fatto da Raffaello (P. Brugnoli-G. Peretti, *Il ritratto di Tebaldeo dipinto da Raffaello in dono alla città di Verona*, in: "Studi Storici Luigi Simeoni", vol. LXV (2015), pp. 143-148.

[39] Cfr. G. Papaleoni, *Giovanni Lagarino*, in: "Archivio Trentino" 5.1 (1886), pp. 70-112, in particolare pp. 98-99; R. Murari, *Marin Sanudo e Laura Brenzoni-Schioppo*, in: "Giornale storico della letteratura italiana", 31 (1898), suppl. 1, pp. 145-157, in particolare p. 149.

[40] G. Peretti, *«Redimita tempora lauro». Studio di iconografia veronese del XVI secolo*, in: "Verona Illustrata", n. 24 (2011), pp. 29-39, in particolare p. 33, con riferimento a U. Renda, *Nuove rime volgari di Antonio Tebaldeo (con testi inediti)*, in: "Rivista abruzzese di Scienze Lettere ed Arti", XXV (1910), pp. 38-40 e a P. Pellegrini, *«… Donec Avogaro dicas nomine de meo salutem». Umanisti veronesi e benacensi nei carmi di Pierio Valeriano*, in: *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*, a cura di F. Bruzzo e F. Fanizza, Riva del Garda, 1999, p. 204.

dell'epoca ed è facilmente spiegabile se si considerano i labili confini che separavano l'oreficeria, soprattutto quando si applicava a produrre medaglie o placchette, dalla pittura e dalla scultura.

Gli orefici, in una straordinaria versatilità, assimilavano le forme di queste ultime «cui aggiungevano la bellezza naturale e aggraziata di ciò che è piccolo e prezioso»[41].

Questo vale ancor più per il fratello Galeazzo che il Vasari ricorda come maestro e amico di Matteo dal Nassaro e aggiunge che «oltre ad intagliar le gioie disegnò benissimo[42]».

Di lui ci sono pervenuti due disegni conservati al museo di Louvre ed ispirati al mito di Dioniso: *Ebbrezza di Bacco* e il *Trionfo di Bacco* (*di Sileno* secondo Rognini). Sotto l'*Ebbrezza* corre la scritta «D(E) MA(N) DE M(ASTRO). GALEAZZO MONDELLA DE VERONA» mentre sull'altro figura il nome dell'artista ma con una grafia tarda. Sorprende pertanto constatare che nel maggio 1521, chiamato assieme a Gerolamo dei Libri a stimare davanti al tribunale del podestà le pitture fatte ad una lettiga, con la storia di Susanna, e ad altra mobilia, abbia opposto rifiuto per non aver «exprientiam pingendi» così che fu sostituito da Nicola Giolfino[43]. Si trattava forse di una motivazione pretestuosa, addotta per sottrarsi ad un impegno fastidioso.

Il suo catalogo artistico, povero e inadeguato a suffragare il giudizio del Vasari, si amplia però notevolmente se si fa riferimento alle plachette bronzee e si accetta di identificare il Nostro con l'autore che firma alcuni lavori con il nome di Moderno (opvs moderni, hoc opvs moderni c.c. ecc.) e che è giudicato uno dei più celebri autori di placchette del Rinascimento italiano[44]. Gli sono infatti attribuiti numerosi esemplari che hanno per tema episodi e personaggi della religione o della mitologia[45].

La proposta di identificazione è nata in seguito alla comparsa in un'a-

---

[41] G. Baldissin Molli, *Interrogativo (o punto fermo) per Matteo dal Nassaro*, in: *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, Treviso, 2013, p. 16.

[42] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568* a cura di P. Pecchiai, Milano, 1929, II, p. 786.

[43] Di questo episodio tratta: M. Repetto Contaldo, *Nicola Giolfino: un bilancio e qualche novità*; articolo di prossima pubblicazione sugli Atti di codesta Accademia.

[44] Il suo nome è legato soprattutto a piccoli rilievi bronzei raffiguranti le *Fatiche di Ercole*, il *Mito di Orfeo*, scene della *Vita di Cristo* e ad altri lavori, diffusi in numerosi esemplari, ai quali sembrano essersi ispirati artisti dell'intera Europa. Il primo a ricostruirne la personalità artistica fu Emile Molinier nel 1886 assegnandogli 60 placchette, cinque delle quali con firma (E. Molinier, *Le Bronzes de la Renaissance, Les Plaquettes. Catalogue raisonné*, tomo I, Parigi 1886, pp. 112-156).

[45] In una catalogazione delle opere conservate presso la Galleria d'Arte di Washington sono elencate 45 placchette attribuite a Moderno (D. Lewis, *The plaquettes of "Moderno" and His Followers*, in *Italian Plaquettes*, a cura di A. Luchs, Washington, 1989, pp. 77-97).

sta agli inizi del Novecento di una 'pace' raffigurante la *Madonna fra i santi Antonio abate e Gerolamo*, proveniente dalla collezione Alfred Higgins, e della quale non si conosce l'attuale collocazione. Sul retro di quest'opera, che ci è nota grazie ad altri esemplari firmati dal Moderno, figurava incisa l'iscrizione: HOC. OPVS. MONDEL^{L}. ADER. AVRIFEX. MCCCCXC e così il Bode ritenne che essa consentisse di dare una identità certa all'enigmatico Moderno: un veronese quindi e non un padovano o un lombardo come da alcuni ipotizzato[46].

Sulla lettura di questa iscrizione è tornato anche Rognini, facendo notare che non si specifica il nome del Mondella. Pur non entrando nella questione, anche su suggerimento del prof. Ulrich Middeldorf, egli propose una lettura diversa dell'iscrizione: HOC. OPVS. MONDEL(L)A. VER(ONENSIS). AURIFEX. MCCCCXC., suggestiva, ma non incontrovertibile. Purtroppo allo stato attuale della situazione non è possibile alcun controllo del testo tramandatoci.

La tesi del Bode ha convinto molti studiosi, «i quali hanno letto lo stile del Moderno entro l'alveo della tradizione mantegnesca padovano-mantovana, con un'apertura verso il classicismo romano nell'ultima fase della sua carriera», ma ha anche suscitato perplessità in altri, secondo i quali le migliori opere del Moderno si spiegherebbero in modo più convincente se assegnate a un artista lombardo attivo a Roma, come il Caradosso Foppa (circa 1452-1526/27)[47]. Questi ultimi ritengono infatti che la placchetta già Higgins sia soltanto una replica fatta dal Mondella da un esemplare del più celebre Moderno.

Senza addentrarci pertanto nella complicata questione che pensiamo offrirà ancora il destro a nuove dissertazioni, vogliamo qui aggiungere qualcosa di certo alla biografia artistica di Galeazzo attraverso la pubblicazione di un contratto intervenuto il 6 novembre 1524 fra lui e la società della Concezione, rappresentata dal già menzionato Torello Saraina[48], massaro della stessa,

[46] W. von Bode, *Funde*, in: "Kunstchronik", XV, 16 (1904). MV, p. 269.

[47] Cfr. per tutto ciò *Bonacolsi l'antico: uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este: [Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13 settembre 2008-6 gennaio 2009]*, a cura di F. Trevisani e D. Gasparotto, Milano, 2008, pp. 90-91.

[48] Torello Saraina è personaggio molto noto per il suo coinvolgimento nella produzione artistica del tempo. Nel 1523 si fece costruire un proprio altare in San Fermo e tre anni prima aveva fatto da garante dello scultore Francesco da Castello per la costruzione dell'altare Faella in Sant'Anastasia. Compare spesso come patrocinatore di artisti; nel 1519, ad esempio, fa da procuratore del lapicida Bernardino Mazzola in causa con il canonico Simone Michele e nel 1527 sostiene la parte di un non meglio definito Francesco intagliatore contro Martino Borsi per un lavoro ligneo (ASVr, *ARV*, b. 31, fasc. *Actorum sextus* e b. 38, fasc. *Actorum quintus*, alla data 24 settembre). Tale interesse tro-

e dai confratelli Giovanni Spolverini, Bartolomeo Turchi, Giovanni Chiodi e Nicola *a Caligis*. Con esso il Mondella si impegnava a fornire alla Società quattro statue *de gollo*, ossia di tufo, rappresentanti i santi Gerolamo, Giovanni (Evangelista?), Caterina e Lucia da collocare sui capitelli inferiori della cappella di detta società nella chiesa di San Fermo di Verona[49]. Si impegnava pure a fare due immagini in marmo, con la Madonna che tiene sotto il manto tre piccole figure d'ambo le parti, quindi secondo l'iconografia della Madonna della Misericordia, da collocare nei tondi esterni di detta cappella. Il tutto per ducati 25, elevabili a 30 a piacere della Società, e con l'anticipo immediato di 2 ducati. Da notare che un anno prima Torello Saraina aveva fatto erigere sempre in San Fermo l'altare di famiglia, forse affidandosi a Francesco da Castello, il più quotato scultore- architetto del momento.

La cappella della Concezione si apre sul fianco sinistro della chiesa superiore e, prima di diventare sede dell'omonima Società, era intitolata a San Bernardino. Anche se costruita dal Comune cittadino, su di essa vantava diritti la famiglia dei conti Banda che vi aveva fatto erigere il proprio monumento funebre[50]. L'anno del contratto sancisce probabilmente l'attribuzione della cappella alla Società della Concezione, che, a quanto suggerisce il nostro documento, volle operarvi importanti trasformazioni arricchendola con le opere commissionate al Mondella.

A conclusione di questi interventi si può collocare la bella pala con i santi Giovanni Battista, Pietro apostolo, Rocco e Sebastiano, in basso, e la Vergine, sant'Anna e il Bambino, in alto, dipinta da G. Francesco Caroto nel 1528. L'ipotesi di Brugnoli che la committenza della pala non sia da attribuire ai Banda, ma alla Società[51] mi sembra quanto mai congrua se si pensa al ruolo del Saraina e agli stretti rapporti che probabilmente lo legavano già ai Caroto[52]; ma c'è anche chi ha proposto un intervento dei della Torre, il cui mausoleo funebre confinava con la cappella[53]. Sia come sia, la vicenda

---

vò il suo esito più felice nella pubblicazione del libro *De origine et amplitudine civitatis Veronae*.

[49] Da notare che le sante Caterina e Lucia compaiono tra i personaggi che stanno intorno ad un'imponente Crocefissione affrescata sulla parete della chiesa, nel tratto che precede la cappella.

[50] Si diffonde ampiamente sulle vicende della cappella P. Brugnoli, *Intorno a due cappelle dedicate alla Madonna: i Banda e i della Torre*, in: *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli e C. Gemma Brenzoni, Verona, 2004, pp. 289-293.

[51] *Ibidem,* p. 290.

[52] A Giovanni, fratello di Francesco, avrebbe affidato di lì a non molto il compito di illustrare, con tavole che riproducono i più antichi monumenti di Verona, il già citato *De origine et amplitudine civitatis Veronae,* pubblicato nel 1540, ma concepito, pare, prima del 1534.

[53] Serafini attribuisce la commissione a Raimondo della Torre, che, facendo inserire fra i santi il Battista, avrebbe inteso onorare la memoria del fratello

mostra il Mondella pienamente inserito in un *milieu* culturale assai fecondo e operativo che univa insieme letterati, artisti e studiosi, solidali nel voler recuperare e proporre come modelli personaggi e monumenti della Verona antica; proposito dichiarato dal Saraina fin dall'inizio della sua opera: « … quum et ipse patriae meae quacumque in re possem prodesse studuerim iuverimque, semper quantum in me fuit, commendandum postremo desiderium meum fore duxi, si pleraque, quae ad splendorem pulchritunemque illius attinent, ab iniuria temporis et quodammodo a morte deffenderem atque in vita quantum possem atque in memoria hominum conservarem.»[54].

I Banda, e nello specifico i fratelli Galeazzo, Tebaldo e Federico, ritornarono però a rivendicare con forza le loro ragioni sulla cappella in occasione di lavori di ristrutturazione promossi nel secondo decennio del Seicento dalla Società, citando i suoi reggenti davanti al vescovo e richiedendo il ripristino dell'edificio nello stato originale. Si arrivò così all'accordo del 1613 che prevedeva di concedere alla Società la cappella, trasferendo l'altare di S. Bernardino nella chiesa sottostante e collocando nella cappella stessa l'arma dei Banda e due iscrizioni da loro dettate.

Un complesso di pagamenti documentati negli anni appena successivi ci danno conto degli artisti che operarono all'interno della cappella sotto la direzione di Domenico Curtoni. Con costui ci si accordava nel 1627 di versargli ducati 100 per l'altare già iniziato ed altri 100 subito dopo il perfezionamento del lavoro.

Ma il Curtoni morì nel 1629 e l'obbligo di portar a termine il lavoro fu assunto dagli eredi. Troviamo anche pagamenti a favore del tagliapietra Giovanni Bettino per due capitelli e un cherubino (1623), di un non meglio precisato Simone per lavori di intaglio (ovoli, *nose*, mudioni, cherubino con cartocci), di Bernardino Morioni, di Matteo *de Vigo*.

A contribuire all'abbellimento della cappella intervenne poi anche il Comune di Verona che nel 1630 stabilì di impiegare a tale scopo quattrocento scudi nella speranza di propiziarsi così la protezione della Madonna mentre sulla città infuriava il "gran contagio [55]. La pala portata a termine qualche

---

Giovanni Battista, morto l'anno prima (A. Serafini, *Giovan Francesco Caroto a Verona: documenti, committenze e iconografie*, tesi di dottorato, Venezia, Università Ca' Foscari, 2003-2004, citato in: A. Zamperini, *I Caroto e fra Giovanni da Verona*, in: *Le vite dei Veronesi di Giorgio Vasari. Un'edizione critica*, a cura di M. Molteni e P. Artoni, Treviso, 2013, pp. 69-83, in particolare, p. 75).

[54] *Torelli Saraynae Veronensis … De origine et amplitudine ciuitatis Veronae. Eiusdem De viris illustribus antiquis Veronensibus. De his, qui potiti fuerunt dominio ciuitatis Veronae. De monumentis antiquis vrbis, & agri Veronensis De interpretatione litterarum antiquarum. Index praeterea huius operis in calce additus est,* Verona, 1540, p. 2.

[55] *Il gran contagio di Verona, nel milleseicento e trenta descritto da Francesco Pona, filosofo medico*

anno dopo da G. Battista Barchi e che ancora orna la cappella ci documenta efficacemente sullo spirito dell'iniziativa del Comune[56].

Il problema che si pone a questo punto è se l'opera concordata sia stata veramente eseguita considerato che, anche in questo caso, pare che la sorte abbia sottratto ai posteri la possibilità di avere una testimonianza concreta della versatile perizia dei Mondella.

Un ringraziamento a Claudio Bismara, Pierpaolo Brugnoli, Enrico Maria Guzzo, Luciano Rognini, Mattia Vinco, Gian Maria Varanini.

Abbreviazioni usate: ASVr = Archivio di Stato di Verona; ARV = Atti dei Rettori Veneti; UR = Ufficio del Registro; PAND = Pubblico Archivio dei Notai Defunti.

---

di collegio, Verona, 1631, p. 100.

[56] I documenti originali sulle vicende della cappella sono reperibili in ASVr, *Compagnie ecclesiastiche di città e provincia*, *S. Fermo, Concezione di Maria*, proc. 42 (*Carte fondamentali per l'erezione della cappella*). Da questa fonte hanno attinto A. Da Lisca, *Studi e ricerche originali sulla chiesa di San Fermo Maggiore di Verona*, Verona, 1909, p. 80, e C. Perez Pompei, *La chiesa di San Fermo Maggiore*, Verona, 1954, pp. 54-59. Su G. Battista Barchi, più noto come Barca cavalier G. Battista cfr. R. Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti*, Firenze, 1972, pp. 31-32.

Appendice Documenti

Doc. 1

Conventiones egr. Galeatii Mondelle contra societatem Conceptionis Beate Virginis de Sancto Firmo.

In Christi nomine, anno a nativitate eiusdem 1524, indictione XII, die dominico, 6 novembris[a], Verone, in ecclesia Sancti Firmi ad banchum societatis Beate Marie Virginis. Presentibus egregio Chistophoro quondam domini Sigismundi de Caliariis, domino Paulo pistore quondam Lazari, ambobus de Sancto Petro in Carnario, atque Francisco quondam Antonii a Sale de Insulo Supra, testibus.
Egregius vir Galeatius quondam egregii Aluisii de Mondellis de Sancta Maria in Organis Verone requisitus ab infrascriptis gubernatoribus suprascripte societatis ad opus infrascriptum per se et heredes[b] solemniter promisit et convenit egregio Torello notario de Sarainis, massario societatis Conceptionis Beate Marie Virginis fundate in ecclesia Sancti[c] Firmi Verone, egregiis Iuliano a Clodis, Ioanni a Sale, sociis ad banchum dicti Torelli pro ipsa societate, nec non nobili Ioanni Spolverino, Bartholomeo de Turchis, Ioanni a Clodis et Nicole a Caligis notariis[d], omnibus de dicta societate et pro ipsa stipulantibus, facere quattuor figuras de gollo bono et solido aptas et convenientes tam in altitudine quam grossitudine in capitellis inferioribus capelle dicte societatis facte in dicta[e] ecclesia, imaginum videlicet sancti Iacobi, sancti Ioannis, sanctarum Catharine et Lucie[f]. Quas pulchras et laudabiles facere debeat et quas conducere ad dictam ecclesiam et in ipsam ponere omnibus sumptibus dicti Galeatii.
Item etiam[g] promisit facere duas figuras imaginis Beate Virginis de bono et pulchro marmore cum tribus figuris parvis sub manto ab utraque parte[h] in tondis exterioribus dicte capelle. Et eas facere bonas et laudabiles. Et similiter ipsas in opera ponere omnibus sumptibus dicti Galeatii.

---

[a] *segue* 15 *depennato*

[b] per se et heredes *aggiunto sopra rigo*

[c] *segue inizio di parola depennata*

[d] *lettura dubbia*

[e] *segue* cape *depennato*

[f] imaginum … Lucie *aggiunto sul margine sinistro*

[g] *segue parola non decifrata iniziante con* so

[h] cum tribus … parte *aggiunto sul margine sinistro*

Et hoc quia dicti Torellus massarius et Iulianus a Clodis et Ioannes a Salle, assistentibus aliis suprascriptis et consentientibus, solemniter promiserunt pro mercede dicti Galeatii dare et solvere ducatos viginti quinque dicto Galeatio stipulanti. Et de viginti quinque ducatis usque ad triginta ducatos prout libuerit dictis massario et aliis sociis ad banchum et secundum opus laudabile quando[i] erit, ita tum quod summa non trascendat ducatos triginta in totum[j].
Quos ducatos viginti quinque et plus usque ad triginta promiserunt dare de tempore in tempus pro ut et quem admodum opus erit dicto Galeatio pro dictis figuris faciendis.
De quibus ibidem dicti massarius et socii realiter numeraverunt[k] ducatos duos dicto Galeatio acceptanti in monetis.
Et premissa.
(ASVr, *Pubblico Archivio dei Notai Defunti*, b. 389 - not. Ivani Giovanni e G. Battista -, prot. 3, alla data).

Doc. 2
Cronologia di Galeazzo Mondella *
1467 circa, nasce
1473, in anagrafe (Torresani)
1485 marzo, presente alla riunione dell'Arte
1490 aprile, presente alla riunione dell'Arte
1491 giugno, presente alla riunione dell'Arte
1496 gennaio, *conventiones* e *concordium* con i fratelli (ASVr, *PAND*, b. 177, cc. 7, 11, 14)
1496 gennaio, loca in perpetuo una casa in S. Maria in Organo (Ivi, c. 47)
1496-97, è massaro dell'Arte
1501, allibrato in S. Maria in Organo
1505, paga fitto per beni di Castelrotto
1506-1507, massaro dell'Arte e come tale commissiona ad Antonio Badile l'esecuzione di due pale per la chiesa dell'Arte
1508 maggio, regola i conti della sua massaria con il fratello Girolamo
1515 Estimo 261 (reg. 261, c. 212 v)

---

[i] *segue parola non decifrata*

[j] ita … totum *inserito nell'interlinea*

[k] *segue* dicto Galeatio *depennato*

1516 dicembre, presente al testamento di Gerolamo Aleardi (Zavatta, *Andrea Palladio e Verona,* p. 111)
1517, in anagrafe a S. Maria in Organo
1517, eletto in Consiglio cittadino e poi vicario di Lazise (ASVr, *Antico Archivio del Comune*, reg. 71, c. 41)
1517, perizia per i monaci di S. Maria. in Organo
1518, figura fra gli invitati alla riunione dell'Arte (ASVr, *Compagnie di Arte o Fraglie*, *Orefici*, n. 152, c. 3)
1518, allibrato in S. Maria in Organo
1518, ricopre la carica di vicario di Lazise (v. sopra)
1519 febbraio, compare al tribunale del podestà per la causa con i Comuni di Peri e Ossenigo (ASV, *ARV*, b. 31, fasc. *Actorum tertius*)
1520 giugno, figura in elenco fra i Veronesi che pagano la *dadia* delle lance (ASVr, *ARV*, b. 33, fasc. *Relaxetur*)
1521 maggio, rifiuta di fare da estimatore di alcune pitture su legno (ASVr, *ARV*, b. 33, fasc. *Octavus*)
1521, è nominato procuratore dai figli di Antonio Donato in causa con Lucrezia, vedova di Gerolamo (Boselli, *Regesto artistico… Regesto*, p. 204)
1522, assiste come curatore le figlie di Lancillotto che locano terre in Malcesine (ASVr, *PAND*, b. 389, prot. 14)
1523 marzo, presente alla riunione dell'Arte (ASVr, *Compagnie d'Arte o Fraglie*, *Orefici*, reg. 162)
1527 presente al testamento di Liberale da Verona
1528 maggio, detta testamento

* Quando non è indicata la fonte i dati sono da ritenere desunti dal citato articolo di Luciano Rognini

Alba Di Lieto

Riflessioni per un futuro allestimento delle sculture per la facciata di Palazzo Bevilacqua

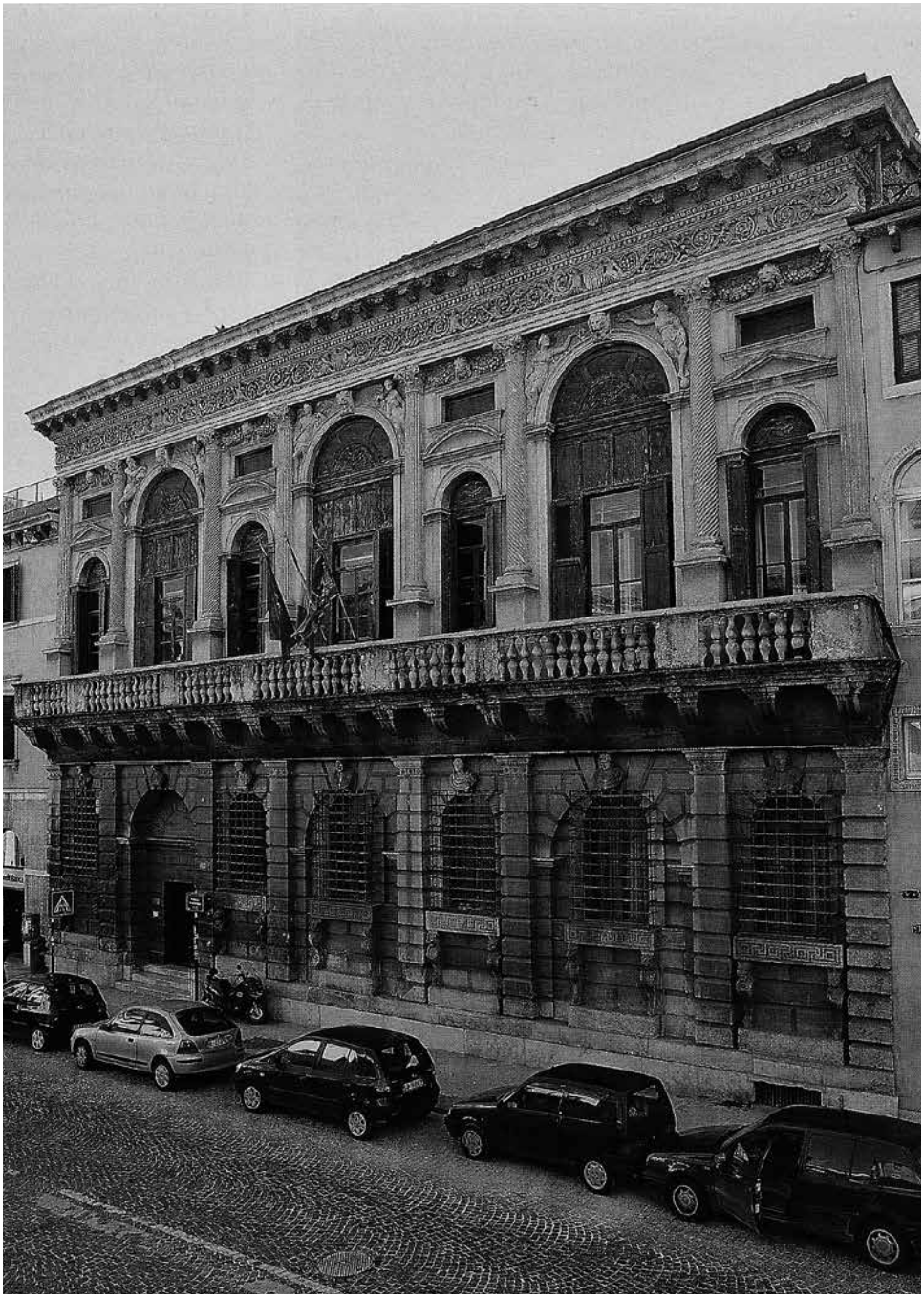
L'interesse di Lanfranco Franzoni per il collezionismo veronese e in particolare per la raccolta di Mario Bevilacqua risale agli anni Sessanta, a seguito del ritrovamento nell'Archivio di Stato di Verona di due inventari manoscritti[1], redatti poco prima e poco dopo la morte del conte avvenuta nel 1593. Nel suo contributo *La Galleria Bevilacqua a Verona e l'adorante di Berlino*, lo studioso restituiva la consistenza della collezione e dava un'attendibile ricostruzione di uno dei primi musei privati della storia italiana, anticipando lo studio del collezionismo rinascimentale, strettamente legato all'origine del sistema museale[2]. La collezione di Mario Bevilacqua (1536-1593), costituita tra il 1567 e il 1593, collocata nella loggia di Palazzo Bevilacqua appositamente progettata da Michele Sanmicheli[3], era rimasta sostanzialmente intatta fino al 1803. Dopo tale data, a causa dell'occupazione napoleonica ne inizia la dispersione, essendo stato

[1] Il conte Mario Bevilacqua muore il 1 agosto 1593; in occasione delle seconde nozze della vedova Isabella Giusti con Ciro Canossa viene stilato un *Inventario delle pitture della molto Ill. Signora Isabella Giusti lasciateli dalla felice memoria del Molto Ill. S. Co. Mario Bevilacqua fatto alli 11 Xbre 1595*. Lo strumento dotale è conservato presso l'Archivio privato dei Marchesi Canossa (fasc. 216), consultato e pubblicato in L. Franzoni, *La Galleria Bevilacqua a Verona e l'adorante di Berlino*, in: "Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni", vol. XIV (1964), pp. 10-11 nota 18, pp. 19-36. L'inventario e stima della Galleria Bevilacqua, ottobre 1589, valuta la raccolta archeologica senza tenere conto dei quadri e dei libri, Archivio di Stato di Verona (da ora in poi ASVr), *VIII Vari*, *Memoria de Bronzi antichi*, reg. n. 187.

[2] D. Modonesi, *Lanfranco Franzoni e il patrimonio culturale veronese*, in: "Verona Illustrata", n. 19 (2006), p. 9.

[3] "Il Museo raccolto dal Conte Mario Bevilacqua [...] occupa una lunga sala, che si conosce destinata dall'architetto ad uso di galleria, e due contigue stanze", S. Maffei, *Verona Illustrata*, Verona, 1731, parte terza, p. 390 e seguenti.

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016



La facciata di Palazzo Bevilacqua di Michele Sanmicheli (da: P. Davies-D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli,* Venezia, 2004).

rifiutato l'acquisto da parte della Municipalità[4]. Tuttavia la raccolta era stata descritta dal Marchese Scipione Maffei nella "Verona Illustrata" (1732) ed era stata visitata da Goethe di passaggio per Verona nel 1786. Franzoni individua sculture e busti romani della collezione, che sono oggi alla Gliptoteca di Monaco, identifica con certezza l'*Apollo giovane* in una famosa statua di età ellenistica oggi nota come *Adorante di Berlino*, in quanto conservata in quella città; ne scopre inoltre la provenienza, dall'isola di Rodi. Nella collezione vi erano, oltre a sculture, libri rari e strumenti musicali, dipinti di altissima qualità come ad esempio il *Paradiso* di Tintoretto, la *Sacra Famiglia* attribuita a Felice Brusasorzi, *Il Ritratto di giovane donna con bambino e cane* di Paolo Veronese, che oggi si trovano in prestigiosi musei europei e americani[5].

Negli anni Ottanta in occasione della mostra "Palladio e Verona", nel saggio *Raccolte d'arte e di antichità. Collezionismo e cultura antiquaria*[6] lo studioso traccia un quadro della cultura antiquaria veronese del XVI secolo individuando alcune figure cardine del collezionismo tra le famiglie più in vista della città rinascimentale: i Della Torre, i Serego, i Bevilacqua, i Canossa, i Giusti. Mediante un'indagine trasversale tra ricerca d'archivio, iconografia, conoscenza delle antichità, una profonda cultura archeologica e del collezionismo veronese – in particolare quella delle raccolte settecentesche del Marchese Scipione Maffei – Franzoni mette a fuoco i legami amicali della committenza dell'aristocrazia veronese con architetti come Sanmicheli e Palladio, i loro possedimenti, le relazioni con artisti come Felice Brusasorzi e Orlando Flacco, quest'ultimo consulente per la collezione Bevilacqua. Inoltre Franzoni evidenzia la cultura antiquaria di Girolamo Canossa e Mario Bevilacqua; Mario era figlio di Giulia Canossa, ed entrambe le famiglie, nella prima metà del XVI secolo, avevano commissionato i loro palazzi su corso portoni Borsari a Michele Sanmicheli, *architetto presso l'illustrissimo impero ducale vene-*

[4] "Purtroppo nella seduta consiliare del giorno 29 ottobre dello stesso anno la proposta di acquisto fu respinta per nove voti contro sei", ASVr., *Atti del Consiglio Comunale 1802-1806*, seduta del 29 ottobre 1803, come riportato in L. Franzoni, *La Galleria Bevilacqua a Verona e l'adorante di Berlino*, in: "Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni", vol. XIV (1964), pp. 94-96.

[5] Franzoni, attraverso gli inventari del XVI e del XIX secolo, ricostruisce la consistenza della collezione, riconosce le opere e ne identifica la collocazione al Louvre e in altri musei pubblici, in L. Franzoni, *Per una storia del collezionismo. Verona: la galleria Bevilacqua,* Milano, 1970, capitolo 9, pp. 68-85. L. Franzoni, *Costituzione e smembramento della Galleria di Mario Bevilacqua*, *Nobiltà e collezionismo nel '500 veronese,* in: "I Quaderni della Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno" (1978).

[6] L. Franzoni, *Raccolte d'arte e di antichità. Collezionismo e cultura antiquaria,* in: *Palladio e Verona: catalogo della mostra* a cura di P. Marini, Verona, 1980, pp. 124-134.

ziano[7]. I due nobiluomini tra il 1584 e il 1585, avevano compiuto un viaggio a Roma per studiare le più importanti collezioni d'antichità, invano avevano tentato di acquistare la collezione di Torquato Bembo, insieme nel 1588 avevano avviato una raccolta fondi, si direbbe oggi *fundraising*, per il restauro dell'anfiteatro, con l'istituzione di una lotteria[8]. L'impegno per il restauro dell'anfiteatro era parte di un programma generale di recupero della storia di Verona, condotto da alcuni rappresentanti dell'aristocrazia veronese, in linea con la rinascita dell'antico iniziata verso la fine del XV secolo da Giovanni Giocondo, Giovan Maria Falconetto, Giovanni Caroto e Torello Saraina.

Come scrive Licisco Magagnato nella presentazione al catalogo della mostra[9], nel caso di palazzo Bevilacqua vi è un nesso strettissimo tra collezione e palazzo, infatti l'edificio sanmicheliano era stato progettato e dotato di una loggia o meglio «galleria», per l'esposizione della raccolta.

"I committenti della nuova architettura [palladiana e sanmicheliana, N.d.R.] sono molto spesso dei collezionisti di arte antica; gli oggetti che essi raccolgono sono soprattutto sculture provenienti da scavi archeologici romani, monete e dipinti contemporanei. I palazzi di nuova maniera sono concepiti con spazi riservati all'esposizione di questi oggetti, che costituiscono anche l'arredo e la decorazione delle sale. La nuova scultura imita l'antico: a Verona nel palazzo Bevilacqua di Sanmicheli si trovano all'esterno sculture di scuola sanmicheliana e all'interno, nella «galleria», marmi originali romani acquistati da Mario Bevilacqua per la sua collezione". [10]

È stato ipotizzato un nesso tra architettura e impegno politico, ossia che la facciata fosse una celebrazione di tendenze filoimperiali[11]; va osservato che potrebbe essere anche il contrario, ossia le teste leonine dei grifi dell'ordine inferiore e i festoni nel registro superiore, potrebbero essere un riferimento filoveneziano[12].

---

[7] P. Davies-D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Venezia, 2004, pp. 14, 170-192.

[8] L. Franzoni, *Raccolte d'arte e di antichità. Collezionismo e cultura antiquaria,* in: *Palladio e Verona: catalogo della mostra* a cura di P. Marini, Verona, 1980, p. 131.

[9] L. Magagnato, *Verona e Palladio*, in: *Palladio e Verona: catalogo della mostra* a cura di P. Marini, Verona, 1980, p. XV.

[10] *Ibidem.*

[11] Sulle preferenze politiche dei committenti dei palazzi di Sanmicheli si veda H. Burns, *"Vasti desiderij": i palazzi veronesi di Sanmicheli*, in: *Michele Sanmicheli: architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento: atti dell'XI seminario:* Vicenza 24-28 agosto 1992, a cura di H. Burns, C. L. Frommel, L. Puppi, Milano, 1995, pp. 54-79; per la datazione di Palazzo Bevilacqua si veda inoltre G. Conforti, *Palazzo Bevilacqua. La facciata (1547 circa)*, in: *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, *atti del convegno (Verona, 24-26 settembre 1998),* a cura di P. Lanaro, P. Marini, G.M. Varanini, Milano, 2000, pp. 369-373.

[12] F. Marcorin, *Michele Sanmicheli: la "loza" di*

Nel '500 Verona era, dopo Roma, una delle città con il maggior numero di vestigia romane e nel Rinascimento il fenomeno della ripresa dell'antico in architettura avvenne citando e mutuando direttamente dai monumenti romani esistenti in città. L'Arena, l'Arco dei Gavi, l'Arco di Giove Ammone, Porta Borsari, Porta Leoni, i resti del teatro romano, sono i modelli cui fanno riferimento gli architetti e gli artisti che li hanno rilevati, modelli che Sanmicheli (1484-1559) conosce e governa magistralmente.

Chi meglio di un archeologo classico come Lanfranco Franzoni che fin dalla tesi di laurea mantenne un vivo interesse per l'archeologia e la storia dell'arte greco-romana[13], poteva approfondire le vicende delle pietre lavorate di palazzo Bevilacqua destinate all'ampliamento della facciata sanmicheliana?

La riscoperta di queste è dovuta agli studi di Franzoni condotti per la mostra *Palladio e Verona* dove nella scheda *Quattro busti di imperatori per la facciata di Palazzo Bevilacqua*[14] si interroga sul completamento della facciata sanmicheliana intrecciando documenti d'archivio, competenze archeologiche e spunti conservativi-museologici.

I quattro busti di imperatori Augusto, Caracalla, Nerone e Traiano, conservati a Villa Monga a San Pietro in Cariano, vennero acquistati dal Comune nel 1964 – forse su suggerimento di Lanfranco Franzoni stesso – e poi inventariati ai numeri 44434-44437 insieme ad altri elementi lapidei.

Tre frammenti di fregio con tritoni e girali (inv. 44181-44183), tre mensole (inv. 44184-44186), un capitello composito (inv. 44187) e due dorici (inv. 44188-44189) con grifi si trovano al Museo degli Affreschi, per un totale di nove pezzi. Due capitelli (uno dorico, uno composito), quattro teste leonine, due ulteriori mensole e forse tre blocchi per il basamento, sono tuttora sparsi nel parco di Villa Monga, per un totale di ventiquattro elementi lapidei[15].

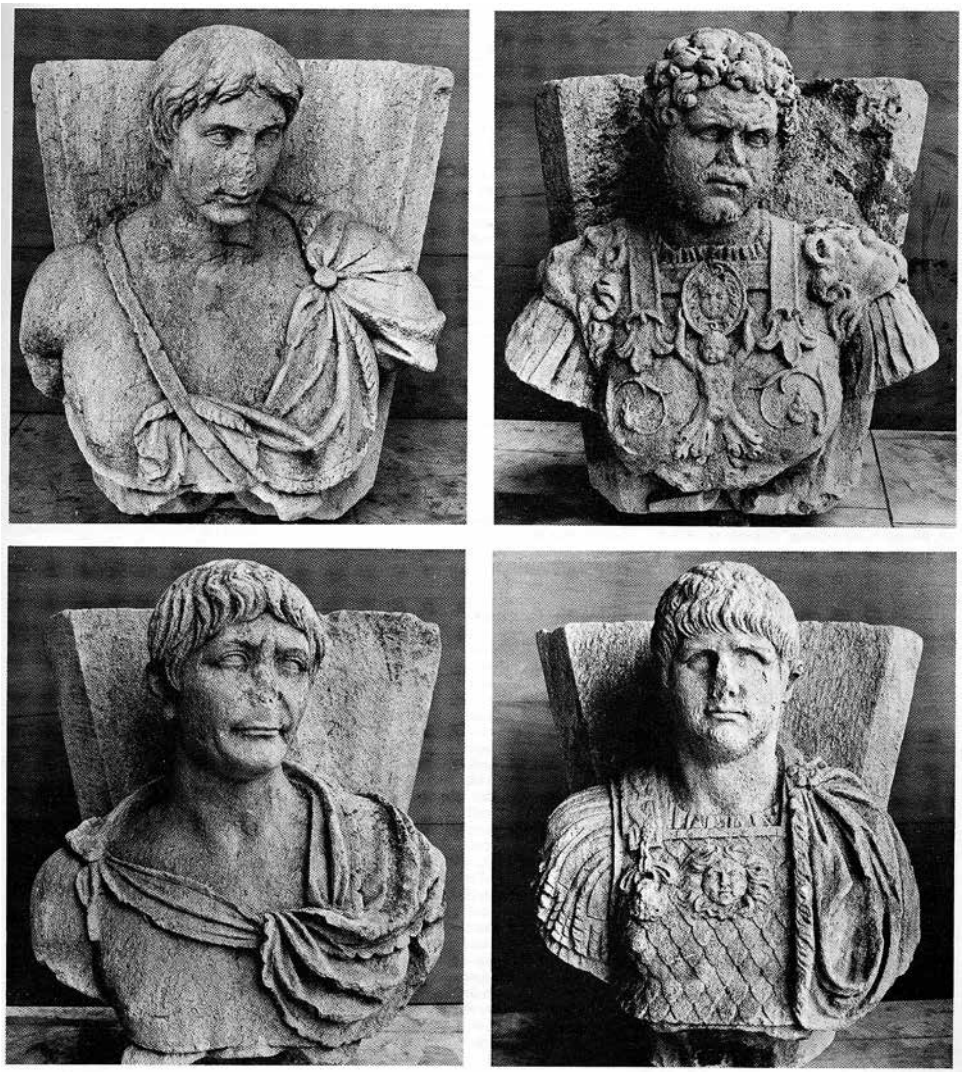
---

palazzo Bevilacqua a Verona (1556-1559), tesi di dottorato in storia dell'architettura e dell'urbanistica, Università IUAV di Venezia, 2014, pp. 61-62; F. Marcorin, *Alcuni documenti inediti relativi alla facciata sanmicheliana di palazzo Bevilacqua a Verona*, in: "Annali di Architettura", n. 25 (2013), pp. 117-134, p. 129; F. Marcorin, *«Quei marmi antichi, già destinati ad un uso illustre»: le pietre per la facciata di palazzo Bevilacqua*, in: "Verona Illustrata", n. 28 (2015), pp. 77-90.

[13] M. Bolla, *Il contributo di Lanfranco Franzoni all'archeologia*, in: "Verona Illustrata" (2006), pp. 13-18.

[14] L. Franzoni, *Quattro busti di imperatori per la facciata di Palazzo Bevilacqua,* in: *Palladio e Verona: catalogo della mostra* a cura di P. Marini, Verona, 1980, pp. 148-150.

[15] Un primo conteggio incompleto, offerto dallo stesso Franzoni, è pubblicato in P. Davies-D. Hemsoll, *Palazzo Bevilacqua e la tipologia del palazzo veronese*, in: "Annali di Architettura", n. 3 (1991), p. 63 e nota 24; F. Marcorin, *Alcuni documenti inediti relativi alla facciata sanmicheliana di palazzo Bevilacqua a Verona*, in: "Annali di Architettura", n. 25 (2013), p. 119; F. Marcorin, *«Quei marmi antichi, già destinati ad un*



Quattro chiavi d'arco con busti di imperatori romani: Augusto, Caracalla, Nerone e Traiano (in senso orario) per la facciata di Palazzo Bevilacqua (da: *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, Verona 1980).

Conci a Villa Saibante Monga, San Pietro in Cariano (Verona).

L'avancorpo progettato da Valter Rossetto per l'esposizione dei quattro busti degli imperatori romani.

L'esistenza degli elementi lapidei che indicavano il proposito d'ingrandire il palazzo di altre quattro campate, ossia da undici a quindici, oltre alle sette già costruite, era già stata segnalata nel 1823 da Ronzani e Luciolli, che sottolineavano l'esistenza di un magazzino di pietre presso palazzo Bevilacqua, con busti, mensole e capitelli, che essi giudicavano approntati dal conte Mario[16].

Le pietre vennero acquistate, intorno al 1850, da Andrea Monga e trasportate nella sua villa, oggi Saibante Monga delle Madri della Nigrizia, casa di riposo per religiose[17].

Il recente studio integrale del fondo Bevilacqua conservato presso l'Archivio di Stato di Verona ha condotto Francesco Marcorin al ritrovamento dei contratti tra l'architetto Michele Sanmicheli, il *muraro* Giovanni Bellè (1557) e il tagliapietre Martino da Prato (1581), permettendo di datare il cantiere al 1557-1559, posticipando l'anno di costruzione del palazzo rispetto alla datazione tradizionale (1530-1535ca.)[18]. Nello specifico, per

uso illustre»: le pietre per la facciata di palazzo Bevilacqua, in: "Verona Illustrata", n. 28 (2015), p. 85. Come segnala P. Marini altri pezzi sono dislocati presso collezioni private.

[16] F. Ronzani-G. Luciolli, *Le fabbriche civili ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, Verona, 1823, pp. 13-14 e tavv. I-VI; cfr. anche L. Giro, *Sunto della storia di Verona*, Verona, 1869, pp. 69-70 e S. Ricci, *Il teatro romano di Verona studiato sotto il rispetto storico ed archeologico, con la biografia di Andrea Monga, suo scopritore, e con un'appendice di documenti editi e inediti*, Verona, 1895, p. 12 nota 1.

[17] S. Ricci, *Il teatro romano di Verona studiato sotto il rispetto storico ed archeologico, con la biografia di Andrea Monga, suo scopritore, e con un'appendice di documenti editi e inediti*, Verona, 1895, p. 12 nota 1; P. Davies-D. Hemsoll, *Palazzo Bevilacqua e la tipologia del palazzo veronese*, in "Annali di Architettura", n. 3 (1991), p. 63 e nota 24; F. Marcorin, *«Quei marmi antichi, già destinati ad un uso illustre»: le pietre per la facciata di palazzo Bevilacqua*, in: "Verona Illustrata", n. 28 (2015), pp. 81-82.

[18] F. Marcorin, *Michele Sanmicheli: la "loza" di palazzo Bevilacqua a Verona (1556-1559)*, tesi di

quanto riguarda l'argomento trattato, il rinvenimento del contratto stipulato tra Mario Bevilacqua e Martino da Prato, corredato dei pagamenti effettuati tra il 9 novembre 1581 e il 21 marzo 1584, dimostra l'intenzione di Mario di proseguire la costruzione della facciata – interrotta per questioni legate alla compravendita dell'edificio contiguo[19] – concretizzatasi con l'esecuzione di conci e pietre lavorate analoghi a quelli posti in opera un venticinquennio prima dal *muraro* Giovanni Bellè sotto la guida di Sanmicheli[20]. Questo documento confermerebbe l'ipotesi già argomentata da Davies e Hemsoll[21] secondo cui il progetto sanmicheliano prevedeva in origine quindici campate. Se una lite con i nipoti non avesse bloccato i lavori, Mario avrebbe aggiunto ulteriori quattro campate alle sette finanziate da Antonio nel 1556-1559, forse rinviando a un terzo lotto il completamento delle restanti[22]. Comunque sia, l'interruzione del cantiere prima ancora della posa delle pietre fece sì che queste fossero conservate in un magazzino del medesimo palazzo e giungessero – seppure con delle perdite[23] – ai giorni nostri.

Il Museo degli Affreschi e le recenti vicende di "quei marmi antichi già destinati ad un uso illustre".

Il nuovo allestimento del Museo degli Affreschi alla Tomba di Giuliet-

---

dottorato in storia dell'architettura e dell'urbanistica, Università IUAV di Venezia, 2014; F. Marcorin, *Alcuni documenti inediti relativi alla facciata sanmicheliana di palazzo Bevilacqua a Verona*, in: "Annali di Architettura", n. 25 (2013), pp. 117-134; F. Marcorin, *«Quei marmi antichi, già destinati ad un uso illustre»: le pietre per la facciata di palazzo Bevilacqua*, in: "Verona Illustrata", n. 28 (2015), pp. 77-90.

[19] L. Franzoni, *Quattro busti di imperatori per la facciata di Palazzo Bevilacqua,* in: *Palladio e Verona: catalogo della mostra* a cura di P. Marini, Verona, 1980, pp. 148-150; H. Burns, «Vasti *desiderij e gran pensieri»: i palazzi veronesi di Michele Sanmicheli*, in: *Michele Sanmicheli; architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, L. Puppi, Milano, 1995, pp. 54-79, 62; G. Conforti, *Palazzo Bevilacqua. La facciata (1547 circa),* in: *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*: *atti del convegno (Verona, 24-26 settembre 1998)*, a cura di P. Lanaro, P. Marini e G.M. Varanini, Milano, 2000, pp. 369-373, 370; P. Davies-D. Hemsoll, *Palazzo Bevilacqua e la tipologia del palazzo veronese*, in: "Annali di Architettura", n. 3 (1991), pp. 58-69, 63 e nota 24; F. Marcorin, *Alcuni documenti inediti relativi alla facciata sanmicheliana di palazzo Bevilacqua a Verona*, in: "Annali di Architettura", n. 25 (2013), pp. 117-134, pp. 123-124.

[20] Il documento è trascritto in F. Marcorin, *Alcuni documenti inediti relativi alla facciata sanmicheliana di palazzo Bevilacqua a Verona*, in: "Annali di Architettura", n. 25 (2013), pp. 117-134, 131.

[21] P. Davies-D. Hemsoll, *Palazzo Bevilacqua e la tipologia del palazzo veronese*, in: "Annali di Architettura", n. 3 (1991), pp. 58-69.

[22] F. Marcorin, *Michele Sanmicheli: la "loza" di palazzo Bevilacqua a Verona (1556-1559)*, tesi di dottorato in storia dell'architettura e dell'urbanistica, Università IUAV di Venezia, 2014, p. 121.

[23] F. Marcorin, *Alcuni documenti inediti relativi alla facciata sanmicheliana di palazzo Bevilacqua a Verona*, in: "Annali di Architettura", n. 25 (2013), p. 125 e nota 88.

ta dedicato allo storico dell'arte G.B. Cavalcaselle, aperto al pubblico il 15 novembre 2015, è stato il viatico per riflettere e riprendere un'idea di Lanfranco Franzoni che aveva preso forma nel 1964 con l'acquisizione da parte della Direzione Musei dei busti dei quattro imperatori e di altri elementi lapidei.

Lo studioso dopo avere approfondito le origini e le traversie dei marmi aveva esposto le quattro chiavi d'arco alla mostra "Palladio e Verona" allestita nel 1980 al palazzo della Gran Guardia. In seguito i marmi erano stati collocati nella sala al terzo piano del Mastio del Museo di Castelvecchio che qualche anno dopo, nel 1988, si doveva rendere libera per esporre la civica collezione di armi; i busti degli Imperatori andavano quindi trasferiti. Franzoni trova una soluzione spostandoli all'interno del Palazzo Bevilacqua – sede all'epoca dell'Istituto Tecnico "I. Pindemonte", – cogliendo così l'occasione per realizzare seppure parzialmente, il primo nucleo del "Museo sanmicheliano" da lui auspicato[24]. I busti vengono così ricongiunti al luogo di origine e qui si trovano tutt'ora. Nel frattempo, il riordino del lapidario e la catalogazione del patrimonio scultoreo dei Civici Musei d'Arte di Verona[25], hanno consentito l'identificazione degli altri frammenti lapidei che costituivano i conci da porre nella facciata del Palazzo Bevilacqua. Il rinnovamento del Museo degli Affreschi ha indotto a riflettere ulteriormente sulla presentazione di "*quei marmi antichi, già destinati ad un uso illustre*".

Il Museo degli Affreschi, concepito nel 1973 da Licisco Magagnato come racconto di Verona *urbs picta*, ossia la città dipinta dei secoli passati, con l'ampliamento del 2015 mantiene la coerenza all'idea iniziale di un'esposizione strettamente legata alla storia urbana della città e alla sua architettura. Attraverso le testimonianze materiali delle facciate dipinte, degli affreschi staccati provenienti da edifici pubblici, religiosi e da case private, si percorrono i momenti salienti della pittura veronese dell'anno Mille, della Verona scaligera, rinascimentale e manierista. In questo luogo si intrecciano le due caratteristiche principali della Verona del passato: la "città dipinta" e la "città marmorea". Qui dal 2008 sono depositati nove conci lavorati in tufo predisposti per il completamento del sanmicheliano Palazzo Bevilacqua che sarebbe opportuno ricongiungere, secondo un progetto condiviso, ai busti dei quattro imperatori che sono nel palazzo e alle pietre distribuite nel parco di villa

[24] L. Franzoni, *Palazzo Bevilacqua e il suo antico prestigio,* in: *Istituto Tecnico Superiore I. Pindemonte, Palazzo Bevilacqua - Michele Sanmicheli (1484-1559)*, Verona, 1988.

[25] S. D'Ambrosio-C. Franchini-G. Sartea, *La catalogazione del patrimonio scultoreo dei Civici Musei d'Arte di Verona*, in: "Verona Illustrata", (2009), pp. 107-116.

Monga per un totale di 24 pezzi[26], insieme alle eventuali pietre aggiuntive.

Con il riordino del giardino esterno del Museo degli Affreschi nel 2004 lungo il perimetro dell'isolato, è stato innalzato il "muro delle lapidi" che nella tipologia costruttiva, riprende un tratto di cinta medievale esistente[27] ed è destinato ad accogliere, secondo un progetto di Valter Rossetto[28], l'esposizione dei reperti lapidei e tra questi anche i busti e i conci destinati alla facciata di palazzo Bevilacqua.

L'architetto Rossetto, che nel suo curriculum professionale vanta una lunga esperienza con Carlo Scarpa ed Arrigo Rudi, due riconosciuti maestri della museografia italiana, ha concepito un avancorpo, che accolga e raccolga gli antichi marmi in un padiglione dalle forme puriste costruito in aggetto dalla facciata della chiesa sconsacrata.

La scelta di questo posizionamento all'interno del Museo Cavalcaselle è dovuta alla volontà di realizzare un dialogo diretto tra visitatore e opere coniugando la necessità di una adeguata conservazione dei reperti lapidei e completare la scarna facciata dell'ex chiesa, ricostruita frettolosamente dopo i danneggiamenti dovuti al crollo del campanile nel 1961. L'intervento tuttavia non si pone in aderenza con la facciata della chiesa, quasi a denunciare la differenza storica e le stratificazioni dei diversi interventi innescando una tensione tra i volumi e rendendoli distinti e riconoscibili.

La memoria miesiana e scarpiana emerge, oltre che nell'impianto, anche nell'accostamento dei materiali, nella cura del dettaglio delle soluzioni e nella presenza dell'acqua come elemento complementare al costruito.

La sistemazione consente di porre l'attenzione su un frammento della città rinascimentale e per meglio comprenderla si propone in questo testo il ridisegno di quattro campate della facciata di Palazzo Bevilacqua sul prospetto incompiuto della chiesa di san Francesco al Corso[29]. La pelle della facciata diven-

---

[26] F. Marcorin, *«Quei marmi antichi, già destinati ad un uso illustre»: le pietre per la facciata di palazzo Bevilacqua*, in: "Verona Illustrata", n. 28 (2015), p. 85.

[27] Il progetto della recinzione è stato predisposto dal Comune di Verona, Settore Arredo Urbano e Giardini con la Direzione Musei d'Arte e Monumenti, a cura di Lorenza Sitta, Alba Di Lieto e Lorella Dalle Piane per la parte edilizia, con la direzione di Paola Marini e l'ordinamento epigrafico di Denise Modonesi. Una sezione di iscrizioni appartenenti ai secoli XIV/XV è stata montata secondo un ordinamento proposto da Denise Modonesi.

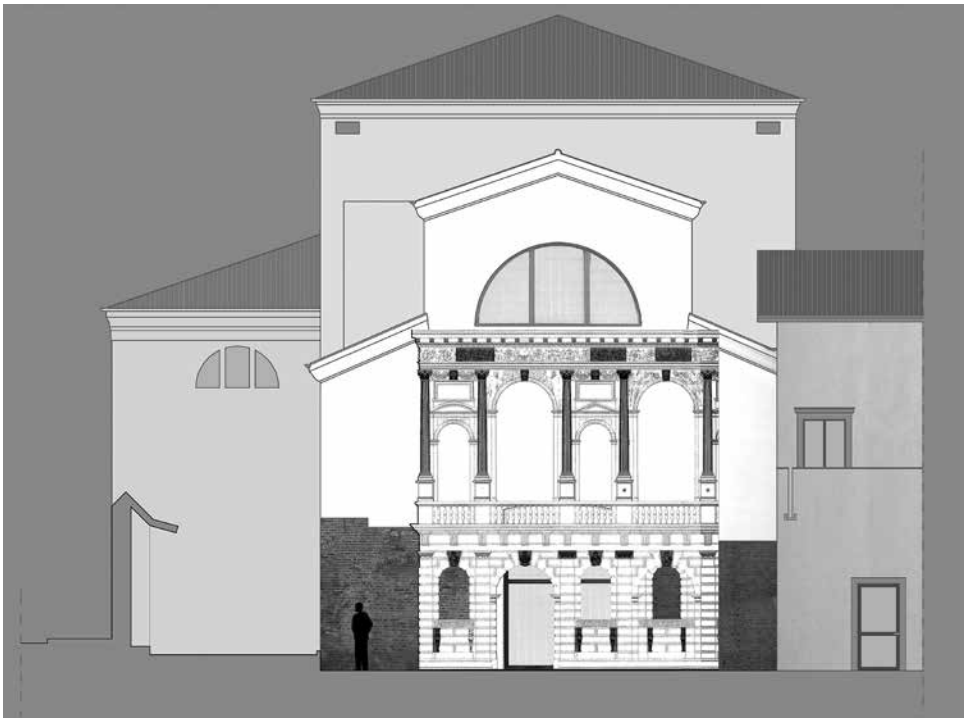
[28] In accordo con l'Edilizia Monumentale, nel 2008 con determina dirigenziale n. 2721 è stato affidato all'architetto Valter Rossetto l'incarico per la progettazione esecutiva dell'allestimento del lapidario, dell'ala sud degli arredi della sala Galtarossa e del giardino adiacente al Museo degli Affreschi G.B. Cavalcaselle alla Tomba di Giulietta.

[29] La rappresentazione delle architetture del passato sempre più spesso viene affidata agli strumenti informatici, ricostruzioni virtuali o in 3 D. Per il riallestimento dei cicli pittorici provenienti dal sacello di San Michele della chiesa dei santi Nazaro e Celso presentati nella prima sala espositiva del

ta così supporto espositivo consentendo la visione, seppure in scala ridotta, delle dimensioni maestose dell'edificio. Al tempo stesso rende possibile la lettura della collocazione dei frammenti marmorei superstiti all'interno della costruzione sanmicheliana secondo una ipotesi prospettata da Marcorin. Si andrebbe così a realizzare un primo nucleo dell'itinerario dedicato a Michele Sanmicheli, l'architetto veronese del rinascimento per eccellenza, sul modello del museo diffuso, visitabile e accessibile in un itinerario pedonale percorribile a piedi.

L'autrice ringrazia: Margherita Bolla, Stefano Lodi, Paola Marini, Francesco Marcorin, Gianni Peretti, Federico Puggioni, Sara Rodella, Valter Rossetto.

Museo degli Affreschi, è stato realizzato un video che offre la restituzione digitale degli affreschi nello spazio originale del sacello. Il video è stato curato da Tiziana Franco, docente di Storia dell'Arte Medievale presso il dipartimento Cultura e Civiltà dell'Università di Verona, con il laboratorio Laira di Padova, nell'ambito di una convenzione con la Direzione Musei d'Arte di Verona.



Sovrapposizione sulla facciata di San Francesco al Corso di quattro campate di Palazzo Bevilacqua secondo l'ipotesi ricostruttiva formulata da Francesco Marcorin; disegno a cura di Federico Puggioni.

Gian Paolo Marchi

L'erudizione settecentesca veronese negli scritti di Lanfranco Franzoni

Nel 1588 uscì a Roma il primo volume degli *Annales Ecclesiastici* del filippino Cesare Baronio. In un'Europa la cui unità era stata compromessa dalle lotte di religione, la monumentale opera era stata concepita come una risposta agli attacchi contro la chiesa cattolica, elaborata in sei lustri di strenue ricerche contro i «novatores nostri temporis». Nella lettera di dedica a Sisto V il Baronio espose il metodo cui era rimasto fedele nelle sue ricerche:

«Deo igitur bene juvante, e portu solvens, cum in quamdam immensam maris altitudinem invectus essem, ad multiplices, permagnas ac pene inexplicabiles difficultates penitus superandas, praecipue in temporum serie distinguenda, et chronologia recte constituenda (quae in omni antiqua historia in primis obscura est et difficilis) multo labore, magno studio et diligentia opus fuit. Non enim satis erat in hoc genere eos historicos legere, qui ad manus sunt; sed omnia Patrum monumenta pervolvere, scriptos codices in bibliothecis scrutari, latentem rerum notitiam apud externos etiam scriptores saepenumero pervestigare necessarium fuit: verum ad omnia suis ponderibus expendenda, judicii trutinam adhiberi oportuit, cum nihil periculosius sit in historia quam cuivis scribenti de quacumque re fidem habere[1].»

[1] *Annales Ecclesiastici auctore C. Baronio* […] *tomus primus*, Augustae Vindelicorum, 1738, p. VI. L'editore settecentesco ricorda l'opera di revisione di Stefano Baluzio, supportata dalla biblioteca dei benedettini cassinesi di Santa Giustina di Padova, che aveva consentito di inserire «adnotatiuncolas adhuc ineditas, quibus praesertim ad mss. codices diligenter collatis plerisque veteribus monumentis ab eminentissimo auctore operi suo insertis, ea sive amanuensium, sive typographorum oscitantia depravata genuinae lectioni restituuntur» (p. VIII). L'elogio di una ricerca storica libera e imparziale non mancava nella lettera indirizzata da Baronio «ad lectorem extra Catholicam Ecclesiam positum», che nulla avrebbe avuto da temere da argomentazioni basate sul libero raziocinio: «Ingens sane vis humanae insidet rationi, si tamen nullis adstricta compedibus, in omnibus libera libere agere permittatur» (p. XL).

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni (Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

Gli *Annales* del Baronio ebbero una straordinaria influenza nel rinnovamento degli studi di storia ecclesiastica: basti ricordare l'*Italia sacra* del monaco cistercense Ferdinando Ughelli, che nella prefazione al primo tomo dichiarava il suo impegno nella lotta contro i guasti del tempo, e precisava il metodo seguito nelle sue ricerche, basato su uno scrutinio diretto delle fonti (atti pubblici e memorie private, iscrizioni, cronache, diplomi di re e pontefici), sottoposte al vaglio della critica per separare spassionatamente il vero dal falso[2].

Questa impostazione, che rispondeva alle esigenze prospettate dalle opere dei Bollandisti e dei Maurini, e che trovava riscontro nel metodo e nelle opere del Bacchini e del Muratori,[3] sembrò insufficiente a Francesco Bianchini, che nella sua *Istoria universale* marcò chiaramente il confine che separa l'ambito della storia da quello dell'erudizione:

«l'Istorico in ciò si distingue dallo scrittore di annali e di tempi, ché là dove questo si appaga di esprimere troncamente le parti, soltanto che serbino apparenze di parti, l'Istorico ricerca assai più, perché piglia impegno di mostrare quella tal parte come unita ed articolata con il suo tutto. L'uno fa come colui, che ricerchi ad una ad una le voci d'un istrumento; l'altro a guisa di musico e di compositore, che temperi le modulazioni d'un coro pieno con armonia. Più si apprende ciascuna nota nella singolarità dell'esprimerla da sé sola; ma più se ne comprende la forza nell'unirla con altre per il concerto. »

Dopo aver definito l'ambito del Cronologo con il verbo *apprendere* e quello dell'Istorico con il verbo *comprendere*, il Bianchini così argomenta:

«L'Istoria universale senza la distinzione de' tempi è un abbozzo di tutto il cor-

[2] Il primo tomo dell'opera uscì nel 1643; qui si cita da F. Ughelli, *Praefatio* a *Italia sacra, sive de Episcopis Italiae…*, I, Venezia, 1717: «nec minus ad id operis me movit invidiosa vetustas. Quantorum enim virorum praeclara nomina illa evertit, exedit, funeravit, sempiternaeque oblivioni mandavit? Quae tamen unos scriptorum calamos magis illa veretur, quam si ab inferis excitatus fabulosus ille Briareus centum armatis brachiis secum decerneret». La "manzoniana" guerra contro il tempo è condotta con l'impegno di uno storico scrupoloso:«[…] nulli labori pepercimus, publicas ecclesiarum tabulas scrutati sumus, privatorum diaria adivimus, ephemeridas factorum inspeximus, consuluimus marmora, legimus inscriptiones, sepulchralia elogia non despeximus, rerum scriptores habuimus in consilio, imperatorum, regum pontificumque diplomata, ubi commode occurrerunt, quasi duces narrationis secuti sumus, ut incerta certius eliminare, jugulare absurda, vera cum laude, atque ab omni affectu liberi enarrare possemus[…]». Per mero scrupolo erudito si ricorda che l'opera dell'Ughelli è menzionata nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia [1845]*, in: A. Manzoni, *Saggi storici e politici*, a cura di F. Ghisalberti, Milano, 1963, p. 91.

[3] Cfr. E. Raimondi, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, 1989; P. Golinelli, *Benedetto Bacchini (1651-1721). L'uomo, lo storico, il maestro*, Firenze, 2003.

po ben disegnato, ma poco ricercato nelle sue parti. La Cronologia senza l'Istoria è un disegno finito di molte parti, che non dimostrano l'unione e la proporzione di tutto il corpo. E se vogliamo con termini musicali esprimere lo stesso pensiero, diremo che l'Istoria senza Cronologia è una Musica senza battuta, e gli annali senza l'Istoria sono battute senza Musica[4].»

La lezione del Bianchini fu accolta dal Maffei, nelle cui opere la dimensione storico-antiquaria si carica di una forte valenza morale e politica, esplicitamente rivendicata nella prefazione alle *Complexiones* di Cassiodoro. Prendendo le distanze da alcune opere pubblicate anteriormente alla sua conversione erudita, segnata dalla scoperta dei codici della Capitolare (ottobre 1712), il Maffei rivendica tuttavia uno specifico significato al trattato *Della scienza chiamata cavalleresca* (1710),

«al cui attivo debbo registrare il fatto che mi spianò la strada verso l'erudizione, almeno quella profana: nel momento in cui indagavo e scoprivo quali comportamenti e quali opinioni abbiano avuto Romani e Greci in quelle materie che riguardano, come oggi diciamo, l'onore. Di quel trattato non sento che finora sia stato tenuto conto dagli indagatori di questioni antiquarie, che con ben altro zelo vanno in traccia di disquisizioni sugli dèi umbratili, sulle fibule, sulle calighe, e le traducono anche in latino. Sembra infatti che quell'indagine, che concerne la vita e che giova grandemente al miglioramento dei costumi, sia da riguardarsi come più utile, proprio perché è materia più difficile e meno trita[5].»

Forse ancora turbato dalla controversia con il Capitolo veronese, che aveva tentato di affidare al Bianchini l'edizione delle *Complexiones*, Maffei tace dell'amichevole cordialità con cui era stato accolto a Roma dallo stesso Bianchini, che aveva propiziato la sua aggregazione all'Accademia degli Antiquari Alessandrini[6], fondata con il compito di promuovere non solo studi relativi all'antichità classica ma anche esperimenti scientifici:

«La sera di giovedì 2 sett. 1706 si tenne congregazione degli Accademici nelle stanze consuete del Palazzo Apostolico

[4] F. Bianchini, *La Istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli antichi*, Roma, 1747, pp. 5-6.

[5] *Cassiodorii Senatoris Complexiones in Epistolas et Acta Apostolorum et Apocalypsin e vetustissimis Canonicorum Veronensium membranis nunc primum erutae*, Florentiae, 1721, pp. xxvii-xxviii; si cita dalla traduzione compresa in G.P. Marchi, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, 1992, p. 56.

[6] «In onore d'uno dei futuri cardinali nipoti, Alessandro Albani, Bianchini fondò una Accademia degli Antiquari Alessandrini»: D. Galli, *Per una storia degli antiquari romani nel Settecento*, in: "Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée", vol. 111, n. 2 (1999), p. 833. Il Maffei avrebbe voluto per il suo museo alcuni esemplari di *Honesta Missio*, finiti invece nel museo del card. Albani, «che sarà per le sue insigni e regie raccolte benemerito per tutti i secoli delle buone lettere»: S. Maffei, *Verona illustrata. Parte terza contiene la notizia delle cose in questa città più osservabili,* Verona, 1732, col. 261.

Quirinale. Questa sera l'Accademia degli Antiquari Alessandrini ha fatto un considerabile acquisto nella persona dell'eruditissimo Sig(no)r Cav.re Scipione Maffei, ricevuto con sommo applauso, ed aggregato al nostro Collegio di consenso del sig.r Principe dell'Accademia, avendo S. Ecc(ellen)za scritto al Sig.r Sabatini e deputato me Prosecretario acciò con lui notassi l'atto dell'Aggregazione.

Furono proposte e mostrate varie antichità, e alcune invenzioni intorno all'applicare la livella al cannocchiale. Il Sig.r Andrea Chiarello mostrò una livella chiusa in un bossolo a guisa di quelli che servono a tenere l'ago calamitato. Questo bossolo riempito di spirito di vino sino alla sommità con tanto solo di vuoto che lasci una picciola bolla sotto il cristallo, che ottura nella parte superiore il bossolo in modo che spiraglio alcuno non resti all'aria, e spianato egualmente sul fondo, che si applica al piano della livella, mostra d'essere il sito orizzontale allora che la bolla rinchiusa sta ferma nel mezo: perciocché l'aria della bolla, che galleggia sopra lo spirito di vino sempre è sospinta al luogo che sia più lontano dal centro della terra: e allora solamente si ferma nel mezo quando tutto il piano del giro è distante egualm.te dal medesimo, cioè il sito perfettamente orizzontale. Il medesimo dimostrò la invenzione di applicare la livella interiormente al cannocchiale, ritrovata da lui in questi giorni. Colloca egli nel foco de' cristalli occulari ed oggettivo un piccolo ferro che tiene due capelli nelle sue estremità distesi per la medesima direzione, e sospendendosi l'estremità in bilico, quando un capello ricopre l'altro, il piano per i due capelli è orizzontale.

Il signor Prospero Muniz mostrò una medaglia antica d'oro di bellissimo conio, che nel diritto presenta L. Vero con lettere L. VERVS AVG. ARMENIACVS e nel rovescio il medesimo nel suggesto imperiale in capo al re Soemo della stirpe degli Arsacidi[7].»

Nel complesso, malgrado alcuni «momenti di crisi»[8], il Maffei manifestò sempre per il Bianchini rispettosa e deferente amicizia, e un'ammirazione profonda per il suo riconosciuto magistero. Lo si può constatare dall'*incipit* dell'ampia biografia dell'insigne ecclesiastico con cui si chiude la rassegna degli *Scrittori veronesi* nella *Verona illustrata*: «Bella sorte di quest'opera è il terminar con tanto onore, quanto ne può recare sì illustre nome»[9], venerato non meno di quello del «gran Baronio»[10].

---

[7] Roma, Biblioteca Vallicelliana, *Fondo Bianchini*, S 81, f. 646; cfr. B. Sölch, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die Anfänge offentlicher Museen in Rom*, München-Berlin, 2007, pp. 303-309. Ringrazio la dott. Elisabetta Caldelli della Biblioteca Valicelliana per il riscontro di un passo del testo.

[8] I. Favaretto, *Ogni genere d'erudite anticaglie. Francesco Bianchini e l'ambiente veronese*, in: *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, herausgegeben von V. Kockel und B. Sölch, Berlin, 2005, pp. 36-37.

[9] S. Maffei, *Verona illustrata. Parte seconda contiene l'Istoria letteraria o sia la notizia de' scrittori veronesi*, Verona, 1731, col. 254.

[10] S. Maffei, *Verona illustrata*, *Parte prima contiene l'Istoria della città e insieme del'antica*

Piace ricordare in quest'occasione che Lanfranco Franzoni riservò conveniente spazio a Francesco Bianchini in un saggio sulla storia del collezionismo veronese, ricordando, sulla scorta di un articolo dello Spagnolo, la liberalità del prelato che destinò al Capitolo libri e oggetti di antichità, tra cui eccelle il busto di Omero[11].

Naturalmente, l'attenzione del Franzoni si concentra soprattutto sul Maffei, e sul suo magnanimo progetto di un museo pubblico, che «sia de le più bele cose che sia in tuta Italia», come si espresse nel discorso in dialetto veronese rivolto al Consiglio cittadino nel 1718, alloché ricopriva la carica di Provveditore di Comun[12]. Sulle vicende del Lapidario maffeiano il Franzoni tornò in occasione della riapertura al pubblico nel 1982, dopo gli impegnativi lavori di riordinamento.

Il saggio, di notevole ampiezza, ha tra l'altro il merito di richiamare l'attenzione su alcune personalità, come Federico Ceruti e Policarpo Palermo, che si possono considerare come precursori del Maffei nell'ambito antiquario ed epigrafico, ma è da considerare in primo luogo come una viva testimonianza di passione civile, nel momento in cui — non senza maffeiani, polemici umori — ricostruisce le vicende che portarono alla progressiva riduzione degli spazi del Lapidario, nel momento in cui ogni attenzione era concentrata sulla ricostruzione del Teatro Filarmonico, distrutto dai bombardamenti dell'ultima guerra:

«Se la trasformazione operata nel 1927-29 aveva dimezzato la sua superficie, quella degli anni 1957 e seguenti ne soffocò lo spazio residuo, raddoppiando l'altezza delle mura perimetrali, che già il Fagiuoli aveva raddoppiato rispetto alla forma originale realizzata dal Pompei nel 1745. Bisogna tener presente che questa sopraelevazione non ha potuto essere realizzata senza gravemente condizionare la vita del Museo che, almeno fino al 1965, è stato precluso ad ogni contatto col pubblico e trasformato in una dipendenza del cantiere edile»[13].

Giova peraltro ricordare che il Fran-

Venezia dall'origine fino alla venuta in Italia di Carlo Magno, Verona, 1732, col. 209; nella parte seconda, col. 190, Maffei attribuisce al Panvinio il progetto dell'opera immane: «Gli Annali Ecclesiatici lavorati con tanta gloria dal Cardinal Baronio, furono prima intrapresi, e molto avanti condotti da lui».

[11] L. Franzoni, *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, in: *Cultura e vita civile a Verona*, a cura di G.P. Marchi, Verona, 1979, p. 632; A. Spagnolo, *Di alcuni doni preziosi di Mons. Francesco Bianchini alla Capitolare di Verona*, in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 3., vol. 75. (1899), pp. 161-180.

[12] S. Maffei, *Discorso al Consiglio Comunale di Verona in dialetto tratto dall'autografo della Capitolare*, Verona, 1871, p. xxi; L. Franzoni, *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il Museo Pubblico veronese*, in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 6., vol. 27. (1975-76), pp. 193-218.

[13] L. Franzoni, *Origine e storia del Museo Lapidario Maffeiano*, in: *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, Verona, 1982, pp. 59-60.

zoni non manca di esprimere aperto consenso al restauro attuato dal compianto Arrigo Rudi, inteso in primo luogo a «restituire, per quanto possibile, la sensazione del "recinto" ideato dal Maffei»[14].

Sul tema il Franzoni tornò poco dopo, all'interno del convegno svoltosi nel ridotto dell'Accademia Filarmonica il 18 e 19 novembre 1983, con un contributo dedicato all'ordinamento maffeiano del Lapidario. Il Franzoni prende le mosse dalla considerazione che il *Museum Veronense* del 1749 «non rappresenta un vero catalogo del lapidario veronese, in primo luogo perché vi è programmaticamente espunta la trattazione del materiale figurato, rinviata ad altra occasione», ma soprattutto perché la successione della materia nel volume non corrisponde all'effettiva collocazione delle lapidi negli spazi del museo. Il grande volume del *Museum Veronese* non è dunque un catalogo, ma rappresenta «l'esposizione teorica» dei principi che avrebbero dovuto informare il concreto ordinamento delle lapidi[15]. Tale compito fu assunto da Jacopo Muselli, nipote di quel canonico Gian Francesco Muselli, che era stato amico e generoso editore delle opere maffeiane, a cominciare dalla *Verona Illustrata*. L'opera (manoscritto 830 della Biblioteca Civica di Verona), redatta fra il 1766 e il 1767, attesta già nel titolo (*Lapidum Musei Academiae Philarmonicae distributio*) l'impegnativo lavoro di allestimento, che doveva fare i conti con l'inaggirabile impostazione maffeiana, senza rinunciare al tentativo di superarne talune aporie[16].

In un saggio del 1987 il caso del Lapidario veronese è inserito in una prospettiva che si allarga a contesti molto diversi, italiani ed europei[17]. La trattazione si apre con una lettura critica delle *Antichità della città di Roma* (1562) di Ulisse Aldrovandi, e in particolare del capitolo che tratta *Delle statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono*: una rassegna dalla quale emerge una realtà composita: dalle poche statue detenute da qualche scultore, in attesa di essere restaurate e vendute, alle collezioni

---

[14] A. Rudi, *Criteri del progetto e dell'allestimento*, in: *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, Verona, 1982, pp.74-75.

[15] L'impostazione del Maffei si distingue da quella dei suoi più illustri contemporanei, a cominciare da Francesco Bianchini, che pure aveva concretamente sostenuto il progetto maffeiano: B. Sölch, *Francesco Bianchini e l'inizio dei musei pubblici a Roma*, in: *Unità dei saperi. Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, a cura di L. Ciancio e G.P. Romagnani, Verona, 2010, pp. 309-21.

[16] L. Franzoni, *Il Museo Maffeiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei*, in: *Nuovi studi maffeiani: atti del convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiano*, Verona, 1985, pp. 207-26.

[17] L. Franzoni, *Dal giardino con lapidi al museo lapidario: il caso veronese*, in: *Archeologia Museo Architettura*, a cura di F. Nuvolari e V. Pavan, Venezia, 1987, pp. 26-34; da menzionare *Storiografia locale per la presenza etrusca nel Veronese*, prefazione a D. Modonesi, *Museo Maffeiano. Urne etrusche e stele paleovenete*, con un saggio di L. Franzoni, Bergamo, 1990, pp. 7-9, dove si richiama l'acume del Maffei nel riconoscere le iscrizioni etrusche spurie.

dei grandi dignitari pontifici, destinate a ornare le gallerie delle loro magniloquenti dimore. Più modesta collocazione era riservata alle epigrafi e alle are, inserite a scopo decorativo in qualche paramento murario, o collocate in un un giardino o addirittura in qualche vigna, come quella del cardinale Rodolfo Pio da Carpi a Montecavallo. Nella varia tipologia dei giardini, «luoghi della meraviglia e del piacere», l'Aldrovandi registra il caso del giardino di palazzo San Marco, realizzato sul tetto dell'edificio, che il Franzoni accosta a quello di palazzo Maffei a Verona, documentato da una nota tavola del Volkamer. Nelle due visite compiute a Verona nel 1554 e nel 1571, l'Aldrovandi poté visitare quello di Gentile Della Torre a San Giovanni in Valle e quello del medico Alessandro Serego in piazza Bra, ma nulla dice a proposito del giardino dei Giusti, che può considerarsi l'unico superstite della tipologia del giardino-museo, voluto da Agostino Giusti (1546-1615), in cui trovarono suggestiva collocazione diverse decine di epigrafi latine. Con analoga modalità Cesare Nichesola (1556-1612) collocò più di trenta epigrafi nel suo giardino, in cui erano coltivate anche numerose piante officinali. Proprio da queste realtà prese avvio il progetto di collocare il Museo Lapidario nel cortile dell'Accademia Filarmonica, tenacemente perseguito dal Maffei, che dal Giardin Giusti vi trasportò la nota iscrizione votiva «al genio della giocondità, alle Muse ed a Flora», riconosciuta come falsa, ma utile allo studio scientifico dell'epigrafia. Osserva in proposito il Franzoni:

«Il Maffei, riconosciuta alle antiche lapidi la dignità autonoma di documenti storici, che le sottrae ad ogni funzione ornamentale, dichiara la necessità di riservare ad esse uno spazio architettonico appositamente studiato per assicurarne la conservazione e facilitarne lo studio. »

Non si trattava tanto di eliminare la dimensione naturalistica, quanto piuttosto di riservare ad essa uno spazio specifico: tant'è vero che lo stesso Maffei pensò ad un orto botanico al centro dello spazio museale, affidandone la progettazione a Jean-Françoise Séguier, suo «fido Acate». La novità del Maffei consiste nell'aver separato la dimensione botanica da quella epigrafica, «riconoscendo e scomponendo questi elementi, onde poi riunirli, non più per commistione, com'era nel giardino, ma per semplice accostamento, cosicché ciascuno conservasse la sua personale e distinta fisionomia pur collegandosi agli altri in un discorso dialettico. Questa divisione critica delle componenti si accompagnò al concetto dell'ordine scientifico nella disposizione dei materiali all'interno di ciascuna delle parti[18].»

Dal Maffei prende le mosse anche l'originale contributo dedicato alle vicende del Museo Trevisani, pubblicato in occasione di una delle grandi mostre promosse alla Gran Guardia da Licisco

[18] *Ibidem*, pp. 33-34: e si veda anche L. Franzoni, *Le muse, il piacere, la virtù e l'onore a confronto nel giardino Giusti*, in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 6., vol. 42. (1990-1991), pp. 173-198.

Magagnato, che riuscì anche in quell'occasione ad armonizzare e a trar partito dalla diversità di competenze e di metodi di indagine che caratterizzava gli studiosi chiamati a collaborare. Il Franzoni delinea, con precisione di dati e non senza simpatia, la figura del veneziano Francesco Trevisani, vescovo di Verona dal 1725 al 1732, che aveva messo insieme una ragguardevole raccolta di statue e di antichità, illustrate in un libro (1726) di tavole incise dal «giovane e promettente pittore» Pietro Rotari. Tale raccolta rispondeva a quegli stessi requisiti che il Maffei vide soddisfatti nelle incisioni di antichità commissionate a Giambattista Tiepolo in vista della *Verona illustrata*. Scrive in proposito il Franzoni:

«Ben motivata fu la preoccupazione del Maffei nella ricerca di un idoneo disegnatore delle antichità. Infatti i suoi tempi hanno ormai in tal materia delle esigenze ben più severe di quanto non avessero i secoli passati, quando la copia dell'antico era soltanto un esercizio propedeutico avente come finalità quella di fornire un supporto o un corredo a invenzioni moderne. Non possiamo far a meno di ricordare che tale scopo ha la copia dell'antico in tutta l'opera di Jacopo Bellini, del Mantegna e del Falconetto. Ma anche un pittore come Giovanni Caroto che si impegnò a lungo nel compito di «investigar e ritrar in disegno le antigaglie (per) metterle in stampa e farne parte a tutti» e quindi sembra essere mosso soltanto dal desiderio di documentare questa particolare realtà, al di fuori di rielaborazioni artistiche, in effetti si pone come prepotente intermediario tra noi e l'antico, offrendoci una sua immagine della «grandezza et magnificenza inestimabile, nella quale si può facilmente giudicare esser stata nobilissima et antichissima la città di Verona»[19].»

Il giudizio riprende in parte quello del Maffei, che deplora le immagini dell'Arena basate su ricostruzioni arbitrarie che tennero dietro all'opera del Caroto, bene accolte dal pubblico «perché il finto suol riportar più applauso del vero, e più graditi al popolo esser dell'Istorie i Romanzi»[20].

L'ammirazione per il Maffei non impedisce peraltro al Franzoni di rilevare l'opinabilità di qualche sua valutazione. Nel caso del Teatro Romano, ad esempio, il Maffei, sulla scorta del Serlio, ritenne «vanissima immaginazione il

---

[19] L. Franzoni, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, a cura di L. Magagnato, Vicenza, 1978, pp. 96-97, poi in: "Rivista di archeologia", IV (1980), pp. 70-77.

[20] S. Maffei, *Verona illustrata, parte quarta ed ultima, contiene il trattato degli anfiteatri*, Verona, 1731, col. 94. Il nome del Maffei ricorre ripetutamente in uno scritto sull'Arena nel Settecento, compresa nel volume F. Coarelli-L. Franzoni, *Arena di Verona. Venti secoli di storia*, Verona, 1972, pp. 97-111, in particolare per l'attività di scavo, nella quale era stato preceduto da Ottavio Alecchi, cui si devono importanti scoperte, come «l'euripo, ossia il canale che fronteggia, con andamento elittico, il primo gradino, notando come esso fosse coperto in antico da lastre di pietra, aventi al centro, a distanza fissa, un foro circolare del diametro di circa sette centimetri» (p. 103).

pretendere di poter ricavare la sua pianta e la precisa conformazione»[21]: opinione contraddetta dagli scavi promossi da Andrea Monga[22]. Ma soprattutto un saggio dà la misura dell'impegno con cui il Franzoni si era confrontato con l'opera del Maffei: mi riferisco alla stringente indagine sulla placchetta in metallo (incisa da Francesco Zucchi su disegno di Gian Battista Cignaroli per il *Museum Veronense*, tav. LXXV, n. 4) raffigurante Diomede nell'atto di rapire il Palladio, compresa tra le antichità sottratte dai Francesi il 20 maggio 1797, e non più restituita. Il Maffei certo la considerava antica; ma basando la sua valutazione su una larga documentazione iconografica, costituita da sculture antiche e moderne, medaglie, gemme e fondi di patera, il Franzoni perviene alla conclusione che la placchetta doveva essere considerata come un'interpretazione dell'antico elaborata da una bottega rinascimentale. Non era questo «il solo caso di abbaglio del Maffei nel giudizio sull'antichità di un'opera figurativa», annota il Franzoni, che richiama il celebre caso del rilievo del Louvre cui Maffei dedicò l'opuscolo sulla *Religione degli antichi nel morire*, uscito a Parigi nel 1736. A questo si aggiunge un altro rilievo pseudoantico, una «Baccante vista di schiena, fiancheggiata da un'erma», dal Maffei collocata con gran pompa «nel Museo di Torino da lui stesso creato nel 1723», che stringenti motivi iconografici inducono a considerare «un prodotto italiano del secolo XVI»: abbagli ricondotti al fatto che Maffei fu attratto «solo saltuariamente» dall'«analisi antiquaria ed estetica dei monumenti antichi figurati»[23].

La familiarità del Franzoni con la cultura del Settecento si spinge anche oltre gli anni dominati dalla figura del Maffei. Pensiamo in particolare al minuzioso commento alle pagine dedicate a Verona da un viaggiatore d'eccezione, il principe August von Gotha, poste a confronto con quelle, di un decennio più tarde, di Goethe. Nel suo itinerario veronese il principe è accompagnato da Bartolomeo Dal Pozzo, presidente dell'Accademia Filarmonica, e da Giuseppe Torelli, dottissimo filologo e matematico, erede non solo spirituale del Maffei, che gli lasciò tutte le sue schede e i suoi appunti[24].

Non possiamo richiamare qui le suggestive filigrane settecentesche che si riconoscono frequentemente negli studi dedicati dal Franzoni alla storia dell'archeologia e del collezionismo nel Rina-

---

[21] S. Maffei, *Verona illustrata. Parte terza, contiene la Notizia delle cose in questa città più osservabili*, Verona, 1732, col. 38.

[22] L. Franzoni, *Il moderno recupero del teatro romano*, in: *Il Teatro Romano. La storia, gli spettacoli*, Verona, 1988, p. 15.

[23] L. Franzoni, *Il Diomede in metallo corinzio già nel Museo Maffeiano di Verona*, in: "Aquileia Nostra", vol. 45-46 (1974-1975), col. 551-563.

[24] L. Franzoni, *Diario di viaggio in Italia del principe August von Gotha, 1777-1778*, in: "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 6., vol. 40. (1988-1989), pp. 329-350.

scimento. Ciò comporterebbe la necessità di estendere il discorso oltre l'ambito dichiarato nel titolo: un peccato che lo stesso Franzoni, pur aduso a circondare di rispettosa cautela l'espressione delle sue pur ferme opinioni, avrebbe segnalato schiarendosi la voce, con un'educata tossetta di dissenso. Così, per un attimo, par di vederlo ancora tra noi: con quel suo ciuffo di capelli che si alzava talora dalla regolare scriminatura, con quel suo sguardo limpido e attento, a tratti assorto forse in visioni liriche («arde canopo incenso di stelle»)[25]: a testimoniare che la sua scelta erudita non aveva negato un piccolo spazio segreto ai fantasmi della poesia.

Appendice

Come minimo tributo di omaggio alla memoria dell'amico e collega pubblichiamo due lettere (o, per meglio dire, biglietti) di Scipione Maffei a Giuseppe Bianchini (nipote di Francesco), relativi alla progettata edizione delle *Glosae super Exodum*, conservate nel codice LXIX della Biblioteca Capitolare di Verona. La trascrizione del Maffei è compresa nel ms. U 61, ff. 93-140 della Biblioteca Vallicelliana di Roma. Una nota al f. 122 dimostra che il Maffei aveva correttamente individuate le caratteristiche del testo:

«Quest'opera è della maniera, che nell'esporre la Scrittura fu singolarmente tentata da Beda, e Rabano Mauro e Valafrido Strabo: cioè raccogliendo sentimenti proprii, spiegazioni e pezzi de' Padri e scrittori anteriori, e ponendogli insieme e frammischiandoli con sposizioni e sentimenti propri, dove non trovavano interpretazioni d'altri, o pareva loro d'aver cosa migliore da dire. »

Nella *Verona illustrata* Maffei tratta il medesimo argomento:

«Io ricopiai già da un antico codice Capitolare alquanti quaderni, che portan per titolo *Glosae super Exodum*, e vanno dal principio al capo 29, prima d'entrar nel quale il copista d'improviso ci lascia, rimanendo la metà di quella carta insieme con altre bianca e nuda. L'esser questa fatica diversa dall'altre simili che si hanno, e l'arguirla nata e rimasa qui dal non essersi vista altrove, mi ha sempre fatto congetturare che possa essere una parte dell'opera di Pacifico. La maniera non declina dalla tenuta nell'espor la Scrittura per Beda, Rabano e Strabo: cioè raccogliendo spiegazioni e pezzi degli anteriori, e frammischiandogli con sentimenti proprj[26].»

---

[25] L'endecasillabo costituisce il primo dei quattro *Frammenti* raccolti da Lanfranco Franzoni in: *Poesie 1942-1956*, con quattro disegni del padre Aldo, affermato pittore (Verona, 1994, p. 25). Anche il secondo frammento rinvia ad un immaginario nutrito di suggestioni archeologiche: «se calano già ialine colombe / in conopeo di luce».

[26] S. Maffei, *Verona illustrata*, *parte seconda*, *contiene la Notizia degli scrittori veronesi*, Verona, 1731, col. 34.

Nel fascicolo della trascrizione del codice conservato alla Vallicelliana sono inseriti due biglietti, di mano del Maffei, ma senza firma e senza indicazione del destinatario. Il primo è inserito all'altezza del f. 139 segnato in rosso, f. 48 in nero:

« [segno ondulato che sostituisce l'intestazione]

Molto tempo io lavorai già appunto per unire ciò che dai mss. che chiamano a uso di Chiesa ecc.

Ora ne cedo a lei di tutto cuore l'impresa e le darò tutto quel poco che averò, ma per essere fuori qua e là, mi vuol tempo non poco, e bisogna che mi lasci ridurre a buon termine la gran Lettera (?) che non mi lascia mai riposo.

[segno ondulato che sostituisce la firma] »

Il secondo è inserito al foglio seguente (140 segnato in rosso, 49 in nero):

« [segno ondulato che sostituisce l'intestazione]

Ho guardato ieri sera le Glosse sopra l'Esodo, e trovo ch'io non avea fatto sopra di esse che una preparazione, che poco può servire.

Si prenda l'incomodo di passare di qua, e le mostrerò tutto, e se vorrà quanto c'è, lo darò volentieri, ma non può servire a niente, come io credo.

[segno ondulato che sostituisce la firma] »

Sappiamo che, sulla base della trascrizione del Maffei, Giuseppe Bianchini allestì una copia trasmessa a Giovanni Luigi Mingarelli, che la pubblicò con altri testi revocando in dubbio l'attribuzione di Scipione Maffei all'arcidiacono Pacifico[27]. Nella Biblioteca Capitolare si conserva copia dell'opera del Mingarelli (L-H-4-18) con la seguente dedica: «A Verona. All'eruditissimo signor Canonico Marchese Dionisi Giuseppe Bianchini, in attestato di sincera stima, e di ossequio, dà, dona l'edizione delle Glosse sopra l'Esodo attribuite al gran Pacifico Arcidiacono della Santa Chiesa Veronese, fondatore della insigne Biblioteca Capitolare». Palesemente, il Bianchini ricorse qui a una formula di cortesia, per non offendere la memoria del Maffei, da poco defunto. All'opinione del Maffei, del resto, mostrava di non aderire lo stesso Mingarelli, sulla base delle seguenti considerazioni:

«Verum etsi praeclarissimi viri et eruditionem et auctoritatem plurimi faciam, cui primae, dum in vivis esset, non immerito a multis deferebantur, quo minus tamen in eius opinione omnino acquiescam, deterrent me exotica quaedam vocabula, quae non multo

[27] *Anecdotorum fasciculus, sive sancti Paulini Nolani, Anonymi Scriptoris, Alani Magni, ac Theophylacti opuscula aliquot*, *J. A. Mingarellius Canonicus Regularis Ordinis Sancti Augustini Congregationis Rhenanae S. Salvatoris nunc primum edidit, praefationes ac scholia addidit, Graeca Latine reddidit*, Romae, 1756, pp. 157-69. L'opera fu prontamente recensita da Francesco Antonio Zaccaria in: *Annali letterari d'Italia, I, che contiene tutto l'anno 1756*, Modena, 1756, p. 45.

post libri initium, in glossis scilicet ad capitis tertii versiculum secundum[28], deprehendi. Hae enim ibi scribit Glossarum auctor: "Rubus est, ut quidam volunt, congregatio spinarum, idest *thron studa*". Voces porro, *thron studa*, neque hebraicas esse, neque graecas, neque latinas, neque italicas, is facile mihi assentietur, qui has linguas probe calleat. Quod si eas anglicas esse aut germanicas ostendero, nemo, ut arbitror, mihi succensebit, quod Maffeii sententiam in dubium revocem: vix enim adduci possum ut credam Pacificum hominem italum, ut *rubi* nomen vulgari eloquio ac vernaculo suisque popularibus, inter quos scribebat, notiori vocabulo explicaret, anglicis vel germanicis dictionibus usum esse.

Quod itaque spectat ad vocem *thron*, ea neque anglica est nec Hibernis nec Germanis, quos quidem de hac re consului, nota. Itaque videtur mihi a librario depravata, ut pro *thron* legendum sit *thorn*: quae vox anglica est, et *spinam* significat, quam Germani affini vocabulo *dorn* appellant. […] De voce autem *Studa* nihil habeo certi quod dicam. Ea sane anglica non est, aut saltem apud Anglos iam obsolevit. Qui germanicae linguae periti sunt, eam fortasse germanicam esse comperient. Videtur certe aut germanica esse, aut hibernica. Vocem enim affinem, nempe *Studinos* interpretatur Ducangius *vepres*, ac *dumeta*[29] […]. Quod si ita est, Anglum potius Germanumve quam Italum huius libelli auctorem fuisse suspicabitur[30].»

Non per queste ragioni, tuttavia, verrebbe meno l'attribuzione del testo a Pacifico, che una tradizione vorrebbe longobardo; ma poiché non è il caso di riprendere qui un dibattito sul celebre arcidiacono «rampante, dimezzato, inesistente e annichilato»[31], chiudiamo la digressione rinviando ad uno studio sul testo del codice della Capitolare, ricondotto, sulla base del *Repertorium Biblicum Medii Aevi* di Friedrich Stegmüller, all'*Abbreviatio Rabani Mauri in Exodum*, diffuso, ma ancora «inedito commentario attribuito a Walafrido Strabone (808/9-849)»[32].

[28] Il versetto descrive l'apparizione del Signore a Mosè «in flamma ignis de medio rubi».

[29] Cfr. Ch. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, *vii*, Niort, 1886, p. 619.

[30] *Anecdotorum fasciculus* [...]. *J. A. Mingarellius* […] *edidit, praefationes ac scholia addidit, Graeca Latine reddidit*, Romae, 1756, pp. 58-52.

[31] Cfr. G.P. Marchi, *Ancora sull'arcidiacono Pacifico di Verona*, in: "Studi medievali e umanistici", vii (2009), p. 369, in relazione alla monografia di C. La Rocca, *Pacifico di Verona. Il passato carolingio nella costruzione della memoria urbana*, Roma, 1995.

[32] C. Albarello, *Da Pacifico di Verona a Walafrido Strabone: la* Glossa super Exodum *(Verona, Bibl. Cap., cod. lxix* olim *66),* in: "Aevum", vol. 71 (1997), pp. 229-238.

Ettore Napione

Lanfranco Franzoni e la "scultura popolare"

Il 1958 fu un anno cruciale per il Museo di Castelvecchio. Licisco Magagnato, subentrato ad Antonio Avena alla direzione dei Musei Civici di Verona nel 1955, diede avvio ad un progetto culturale ambizioso, imperniato sul rinnovamento architettonico delle gallerie espositive affidato a Carlo Scarpa, ma anche su altre scelte strategiche e su programmi a lungo termine, poi sviluppati con alterne fortune. La trasformazione museografica di Castelvecchio cominciò con la mostra *Da Altichiero a Pisanello*, aperta nel mese di agosto[1], ma in quell'anno, tra marzo ed aprile, un'altra esposizione – meno ambiziosa e, tuttavia, innovativa – sancì l'inizio della collaborazione trentennale di Magagnato con Lanfranco Franzoni alla direzione dei musei[2].

In procinto di diventare nel 1959 il responsabile delle collezioni d'arte antica e romana[3], il giovane archeologo Franzoni fu chiamato per una mostra lontana dagli studi archeologici e, ai nostri occhi, ancora sorprendente: *Sculture popolari dei XIII Comuni veronesi*[4]. L'esposizione presentava attraverso cal-

[1] *Da Altichiero a Pisanello*, *catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, agosto-ottobre 1958*, a cura di L. Magagnato, Venezia, 1958. Sull'importanza della mostra in Italia vedi T. Barbavara di Gravellona, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano 1958)*, in: *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa, 2008, pp. 289-294.

[2] La collaborazione con Franzoni sfociò, come noto, molti anni dopo in un esito museografico importante, quale il nuovo Museo Lapidario Maffeiano allestito da Arrigo Rudi e inaugurato nel 1982. Vedi la pubblicazione L. Magagnato [et Al.], *Il Museo Maffeiano riaperto al pubblico*, Verona, 1982.

[3] D. Modonesi, *Lanfranco Franzoni e il patrimonio culturale veronese: un'indagine lunga una vita*, in: "Verona Illustrata", 19 (2006), pp. 5-31.

[4] L. Franzoni, *Sculture popolari dei XIII Comuni Veronesi*, *catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, marzo-aprile 1958*, Venezia, 1958.

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

chi in gesso dello scultore Gino Bogoni una serie di opere religiose in pietra della Lessinia, oltre ad alcuni pezzi originali già appartenenti alle collezioni civiche[5], per testimoniare l'usanza di lungo periodo, dal XVI al XX secolo, di manifestare il culto della Madonna col Bambino con San Rocco e San Sebastiano (e poi di altri santi) attraverso capitelli e tavolette votive di fattura semplificata e ripetitiva, nei quali gli effigiati compaiono affiancati l'uno all'altro (a due, a tre, a quattro), quasi fossero in posa per una fotografia di famiglia. Questa abitudine votiva, specifica della Lessinia, avrebbe avuto inizio come invocazione contro la peste, forse a partire dal 1511, quando le fonti riferiscono del diffondersi del contagio nella montagna veronese. Si tratta di altorilievi eseguiti con modesta abilità tecnica, ossessivi nel rimodulare stilemi fissati dalla prima scultura romanica, come se costituissero un modello eterno, che si aggiorna con lentezza secolare: frontalità delle figure, ieraticità dell'espressione, sproporzione tra le parti del corpo (specie gli arti destinati a compiere qualche gesto simbolico), resa schematica delle vesti, talora con esagerata insistenza sui panneggi. Le "tavolette larghe in media dai quaranta ai cinquanta centimetri ed alte altrettanto, scolpite su un tufo di facile lavorazione, erano […] immesse su una nicchia, ricavata entro un pilastrino di pietra o nella superficie di un muro"[6].

Il presupposto scientifico della rassegna era un articolo di Franzoni uscito nel 1957, nel primo numero della rivista della Fondazione Giorgio Cini «Saggi e memorie di Storia dell'Arte» dal titolo *Sculture popolari veronesi*[7], di cui il catalogo della mostra fu sostanzialmente una ristampa, nel quale l'archeologo, dopo un'introduzione storica e di contesto, schedava analiticamente i reperti identificati nei comuni dei Lessini. La definizione di "scultura popolare" restituiva in prima istanza il nesso tra il valore sacro e l'elementarità espressiva dei rilievi, ma nella storiografia, nella cultura e nella politica degli anni Cinquanta difficilmente il termine "popolare" poteva essere proposto senza la consapevolezza del particolare significato assunto negli studi di letteratura e di storia tra l'epoca fascista e il dopoguerra. Un significato originato dalla contrapposizione tra poesia popolare e poesia d'arte, su cui era intervenuto con un saggio fondamentale anche Be-

[5] *Ibidem*, n. 20, pp. 38-39 (numero inventario 4304-4B0277, *Vaso circolare con figure umane stilizzate che si prendono per le braccia e mascheroni*) e nn. 56-57-58, pp. 93-94, corrispondenti ai numeri d'inventario 16305-4B1501 (*San Valentino*); 4651-4B0349 (*Madonna col Bambino e i santi Rocco e Sebastiano*); 4673-4B0368 (*Cristo crocifisso*).

[6] L. Franzoni, *Scultura popolare dei Lessini*, Verona, 1964, p. 12.

[7] L. Franzoni, *Sculture popolari veronesi*, in: "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", I (1957), pp. 225-258.

nedetto Croce[8]. Franzoni evitò di fornire una giustificazione teoretica, anche generica o per rimandi ad altri autori, sia nell'articolo del 1957, sia nel catalogo della mostra, quasi che le ragioni del "popolare" emergessero per loro conto, dimostrando, però, in seguito, di essere cosciente dello sconfinamento di questi reperti nel campo della demologia, del folklore, della religiosità popolare e dell'etnografia, ambito del sapere, quest'ultimo, che negli anni Quaranta e Cinquanta aveva conosciuto, tra gli altri, i contributi innovativi di Giuseppe Cocchiara e di Ernesto De Martino.

Rispetto agli obiettivi di Franzoni, la questione del "popolare" in questa chiave può sembrare oziosa e nominalistica (e forse in parte lo è), ma aiuta a ragionare sulla novità e sul 'rischio' di queste ricerche, oltreché sulle ragioni che spinsero Magagnato verso la rassegna dedicata alla scultura dei Lessini in quel 1958 così nodale nel contesto *in progress* del Museo di Castelvecchio.

Tra Avena e Magagnato

Nella trasformazione del Museo di Castelvecchio affidata da Magagnato a Carlo Scarpa erano certamente impliciti dei giudizi di inadeguatezza estetica e funzionale dell'allestimento voluto da Antonio Avena (inaugurato da re Vittorio Emanuele III nel 1926), ma anche qualcosa di più profondo: il rifiuto radicale di un museo sorto nell'incipiente regime fascista e per molti aspetti interprete per Verona di quella cultura.

Il museo di Avena, tuttavia, andava oltre la definizione irridente di Roberto Longhi, di "ristorante Montecchi e Capuleti"[9], perché sul piano museologico e museografico aveva affrontato, a suo modo, dei nodi rimasti poi in sospeso, di cui Licisco Magagnato era conscio. Uno di questi era quello relativo all'arte religiosa popolare e alle sue implicazioni di folklore, con la tematica collegata dell'esposizione degli oggetti relativi in musei dedicati o, almeno, in sezioni specializzate, secondo un fenomeno già iniziato al principio del secolo, che vide tra i protagonisti Giuseppe Pitrè col pionieristico Museo Etnografico Siciliano[10]. Anche il regime mussoliniano aveva favorito queste esposizioni, con l'istituzione di un Comitato Nazionale

[8] In questa sede ci limitiamo a ricordare il volume B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933. Ancora utile l'*excursus* sull'argomento in G. Cocchiara, *Storia del folklore in Italia*, Palermo, 1981.

[9] R. Longhi, *Una mostra a Verona (Altichiero Stefano Pisanello)*, in: "L'Approdo letterario", n.s., 4 (1958), p. 5. Sul museo di Avena: P. Marini, *Il primo allestimento museale di Castelvecchio*, in: *Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento*, *atti del convegno, Verona, 28 febbraio-1 marzo 2002*, a cura di P. Marini, Verona, 2003, pp.155-181.

[10] G. Cocchiara, *Storia del folklore in Italia*, Palermo, 1981, pp. 237-243. Sul tema museografico: P. Manzo, *Storia e folklore nell'opera museografica di Giuseppe Pitrè*, Frattamaggiore, 1999.

delle Arti Popolari[11]. L'arte popolare era considerata nell'ultima epoca fascista un elemento di riscatto della cultura del Popolo, allo scopo di incoraggiare il mito del legame con la propria terra e le proprie tradizioni. Era incentivata come una tappa per la formazione di un Popolo italiano coeso, spinto verso una idea unitaria di nazione. Nel 1942, Avena aveva organizzato una rassegna, intitolata semplicemente *Mostra d'arte popolare*, come esito di un interesse vivo già negli anni Venti, quando acquisì al patrimonio civico una parte della collezione di Arrigo Balladoro[12], ma in seguito anche oggetti provenienti dall'area dei Lessini (ex voto di ferro e sculture)[13]. Nella coerenza dell'allestimento del museo-castello, fondato sulla proposta di un medioevo immaginario, Avena aveva dedicato la sala LIII del Museo di Castelvecchio all'arte popolare e al folklore (Fig. 1), anche se con vetrine straripanti di oggetti, trattate più come mobili del fantasioso arredo del maniero che come espositori didattici. Questa sala LIII fu tra le prime, con le altre del piano terra, ad essere smantellata e a lasciare spazio alla rivoluzione di Scarpa. In questo senso, alla distanza, la mostra curata da Franzoni nel 1958 somiglia simbolicamente per il Museo di Castelvecchio ad un passaggio del guado: se da un lato dava continuità scientifica allo studio dell'"arte popolare" all'interno della direzione, dall'altro 'celebrava' l'imminente e definitiva rottura della sua presentazione museografica. La selezione imposta dal nuovo museo determinò, infatti, lo stoccaggio in diversi magazzini di moltissimi materiali del bulimico contenitore aveniano e il patrimonio in seguito chiamato "demoetnoantropologico" pagò indubbiamente il dazio più alto. Fu uno dei principali effetti collaterali della celebrata impresa di Carlo Scarpa, uno specie di debito conservativo e curatoriale trasmesso da Magagnato alle direzioni successive.

La fine dell'arte popolare al Museo di Castelvecchio (e nei musei di Verona), tuttavia, non fu affatto disincantata e avvenne un po' per le pieghe prese dal destino. La mostra sulla scultura dei Lessini era stata preceduta, infatti, nel 1957, dalla rassegna *Ceramiche popolari venete dell'Ottocento* e seguita, nel 1959, dall'esposizione *Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XX*, approntate entrambe per cura di Magagnato pres-

---

[11] S. Cavazza, *La Folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, in: "La ricerca folklorica", 15 (1987), pp. 109-122.

[12] Archivio Storico Museo di Castelvecchio, busta 1923. Il collezionista ed esperto di folklore locale fu celebrato in una pubblicazione nel 1932: *Nel quinto anniversario della morte di Arrigo Balladoro: miscellaneana*, Verona, 1932.

[13] Per l'elenco e la storia dell'acquisizione degli *ex voto* di ferro vedi E. Napione, *Gli ex voto di ferro da San Mauro in Saline: la chiesa di San Leonardo tra storia e culto*, in: "La Lessinia ieri oggi domani", 39 (2016), pp. 103-126. Il rilievo con San Valentino (16305-4B1501) fu acquistato da A. Pernigotti di S. Bartolomeo delle Montagne, per 110 lire, nel 1938.

Fig. 1. La sala LIII del Museo di Castelvecchio al tempo di Avena.

so la Galleria d'Arte Moderna. In quel periodo il direttore stava ragionando profondamente e con indiscutibile passione sui materiali che sarebbero stati allontanati dal museo di Scarpa e che erano stati parte della sua formazione avvenuta negli anni Trenta e Quaranta, quella stessa che, nel bene o nel male, era stata interpretata da Avena. Gli anni Cinquanta, in un certo senso, proseguivano la fortuna del filone del 'popolare' e occuparsene era un modo di rispondere alle novità in atto. Si pensi al Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari inaugurato all'Eur di Roma nel 1956, dopo una lunga gestazione guidata da Paolo Toschi, che deteneva la cattedra di *Storia delle tradizioni popolari* all'Università La Sapienza di Roma dal 1933[14]. L'esclusione di questi e di altri materiali dal nuovo allestimento di Castelvecchio fu, dunque, più sofferta di quanto l'abbondante letteratura sull'o-

[14] Sul ruolo di Toschi negli studi sull'arte popolare, vedi P. Clemente-L. Orrù, *Sondaggi sull'arte popolare*, in: *Storia dell'arte italiana*, *Parte terza. Situazioni momenti indagini*, *IV, Forme e modelli*, Torino, 1982, pp. 258-263.

pera scarpiana abbia finora messo in luce. In altre parole (e un po' per paradosso) lo smantellamento del museo di Avena dovette risultare difficile rispetto al valore culturale che, pur con molti limiti, esso rappresentava più che sul piano architettonico-allestitivo. Magagnato ne sentì la responsabilità e, in questo senso, agì in seguito per il vantaggio delle collezioni rimaste escluse. Nel 1973, ad esempio, inaugurò il Museo degli affreschi "Giovanni Battista Cavalcaselle", dimostrando quanto sentisse l'urgenza di restituire visibilità agli affreschi cinquecenteschi "staccati", costretti nei depositi anche dall'intervento di Scarpa[15]. In cuor suo le intenzioni non erano molto differenti per le altre raccolte. A posteriori le tre mostre sull' "arte popolare", sembrano per Magagnato una dichiarazione di impegno a se stesso e ai posteri di trovare per gli oggetti d'"arte popolare" delle occasioni dedicate di valorizzazione.

L'iniziativa del giovane Franzoni deve essere dunque inquadrata nel momento più vitale e dialettico delle scelte di Magagnato per Castelvecchio.

Per caso o per scelta, nello stesso anno in cui Scarpa e Magagnato inaugurarono il nuovo museo, Franzoni pubblicò il volume *Scultura popolare dei Lessini* quale conclusione delle ricerche su cui si basava la mostra del 1958. Era il 1964[16].

L'"arte popolare" e le questioni di metodo

Diversamente da Franzoni, Magagnato non lasciò le sue due mostre sull'"arte popolare" senza giustificazioni di concetto, nonostante avesse proposto per le stampe e per le ceramiche un ricorso al termine 'popolare' assai meno impegnativo, perché facilmente declinabile col significato di manufatti "di larga diffusione" o "di uso comune". Nel catalogo della mostra del 1957, Magagnato si era preoccupato di spiegare che nel mostrare questi materiali ogni campanilismo controcorrente – "come era nei sogni e nelle nostalgie di Strapaese[17] – non potrà che segnare un momento di smarrimento e un conto di evasione", perché "di fronte al passato irrevocabile non resta che la nostalgia appassionata e lo sforzo di ricostruzione storica"[18]. La dimensione storica veniva invocata contro le scelte dei decenni precedenti, spesso basate sull'esaltazione di una bontà genuina delle tradizioni, con orgoglio provinciale.

---

[15] Nel 2015 il museo è stato arricchito e completato, dopo il restauro dell'ala meridionale dell'ex convento, vedi la sintesi delle notizie sulla storia del luogo in *Museo degli affreschi Giovanni Battista Cavalcaselle alla Tomba di Giulietta. Guida alla visita*, a cura di E. Napione, Milano, 2015.

[16] L. Franzoni, *Scultura popolare dei Lessini*, Verona, 1964.

[17] Il riferimento è alla nota corrente culturale e letteraria di epoca fasciata.

[18] L. Magagnato, *Terraglie venete dell'Ottocento*, in: *Ceramiche popolari venete dell'Ottocento*, *catalogo della mostra, Verona, Galleria d'Arte Moderna, marzo 1957*, a cura di L. Magagnato, Verona, 1957, p. 3.

Assai più pregnante è l'introduzione alla mostra sulle stampe, esemplare per la cristallina semplicità con cui Magagnato si muove tra i concetti. Nel ribadire che occorre riuscire "a storicizzare questa produzione per lo più d'autori ignoti, ma non per questo anonima", Magagnato rifiutava la nozione di *Volk* (popolo) spesso contrabbandato dagli etnologi, perché il concetto è «astratto … immaginario e introvabile». Al contrario ogni «attività creativa dell'uomo […] nasce da un atto spirituale individuo, da una persona storica, da un processo particolare». L'artista e anche il semplice artigiano «hanno a disposizione una lingua infinitamente più flessibile e aperta della lingua parlata» e semmai «in alcuni casi particolari è possibile seguire il processo linguistico figurativo con puntuale aderenza alla metamorfosi e agli interventi che le determinano». Sembra «quasi allora, seguendo questi sviluppi, di scorgere al di sopra dell'atto individuo, il *Kunstwollen*, al posto del libero creatore, l'operaio deterministicamente condizionato da convenzioni e leggi, tendenze e stilemi», come nella «produzione figurativa di certi particolari periodi di civiltà», per esempio quella studiata da «Riegl nella sua classica opera *Spätrömische Kunstindustrie*» del 1901[19]. Le riflessioni di Magagnato tra le categorie del *Volk* e del *Kunstwollen*, col riferimento ad Alois Riegl, rimandano alla cosiddetta Scuola di Vienna (con speciale debito verso Julius von Schlosser)[20], che favorì la relazione tra la Storia dell'arte e il concetto di "arte popolare", almeno per la scoperta della funzione di oggetti d'uso comune e di devozione religiosa nella formazione del pensiero visivo di un'epoca.

Le parole di Magagnato supplivano nel definire la cornice metodologica entro cui agiva Franzoni. Dando per assodato che il giovane archeologo non fosse incline alle giustificazioni concettuali, la ricerca iniziata nel 1957 esibiva la pionieristica fierezza di chi si sentiva nell'alveo di una teoresi che sapeva condivisa da Magagnato e, *in primis*, dal proprio maestro. Questa posizione risaliva, infatti, al rapporto con Carlo Anti, suo professore di archeologia classica all'Università di Padova, già studente a Roma del viennese Emma-

[19] L. Magagnato, *Arte popolare e stampe venete*, in: *Stampe popolari venete dal secolo XVII al secolo XIX, catalogo della mostra, Verona, Galleria d'Arte Moderna, marzo-aprile 1959*, Venezia, 1959, pp. 15-16. L'opera di Alois Riegl è stata tradotta in italiano dall'editore Sansoni nel 1953 col titolo: *Industria artistica tardo romana*, Firenze, 1953, diventato nel 1959, con l'edizione Einaudi, *Arte tardo romana.*

[20] In estrema sintesi Schlosser costituì il "«ponte» tra questa concezione di storicismo riegleiano e le scoperte estetiche e in generale filosofiche di Benedetto Croce" (L. Collobi Ragghianti, *Notizia critica*, in: A. Riegl, *Arte tardo romana*, Torino, 1959, p. XXVII). Uno dei saggi più significativi di Schlosser per il rapporto con il tema del popolare è *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch* (*Storia del ritratto in cera*) del 1911.

nuel Loewy[21]. Proprio Anti incoraggiò il giovane allievo allo studio della scultura 'popolare' e promosse presso la rivista della Fondazione Cini l'articolo del 1957. Nel testo del catalogo, Franzoni palesava il suo debito formativo richiamando come tipica della produzione dei Lessini la definizione di rilievo «a stampo» – da intendere come traduzione del disegno "in piatto-rilievo" – inventata da Loewy[22]. Ricavava, inoltre, da Wickhoff[23] e da Riegl[24] altre considerazioni astratte sul ripetersi nel lunghissimo periodo di soluzioni di questo tipo nella «fase arcaica» e nella «fase di senescenza» di una ragione artistica[25]. Questo approccio, forse un po' scolastico, ai riferimenti culturali (non a caso tralasciato nel testo del 1964), serviva a Franzoni per chiedersi quale ragione spingesse i lapicidi dei Lessini a scegliere dopo il XVII secolo i modelli più semplificati risalenti all'arte romanica, come appunto il rilievo «a stampo», piuttosto che altre possibilità espressive dell'arte a loro contemporanea, come era accaduto nel XVI secolo con sculture di maggiore plasticismo. La conclusione dello studioso traduce l'esercizio sulla vita delle forme in una dimensione storica: non si trattava di un sotterraneo legame con modalità espressive del mondo tardo antico, alto medievale e romanico, ma di una condizione ambientale nella quale, a partire dall'anonimo lapicida chiamato Maestro dei Sitara (autore di un rilievo a San Bartolomeo delle Montagne, datato 1655, Fig. 2), si resero disponibili i mezzi affinché tutti potessero tradurre nella pietra il loro interesse religioso.

Al di là delle astratte considerazioni sulle espressioni dello stile, per Franzoni come per Magagnato, questi materiali andavano, dunque, indagati per il loro preciso valore nel tempo e nello spazio. Ogni scultura-capitello della Lessinia aveva potenzialmente un committente che chiedeva ad un lapicida di eseguire un determinato oggetto con una specifica iconografia, determinando l'instaurarsi di modelli basati su forme e su soggetti ripetitivi. La rigorosa catalogazione delle opere da parte di Franzoni fu il fondamento di questa esigenza di metodo e, di certo, la parte migliore del suo lavoro. Il limite obiettivo storico-artistico della sua ricerca fu invece quello di affrontare queste sculture periferiche quando ancora non

---

[21] F. Bernabei, *Carlo Anti e la Scuola di Vienna*, in: *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita, Verona, Padova, Venezia, 6-8 marzo 1990*, Trieste, 1992, pp. 295-315.

[22] Franzoni cita da E. Loewy, *La natura dell'arte greca*, a cura di C. Anti, Padova, 1946, pp. 23-29.

[23] Franzoni cita da F. Wickhoff, *Arte romana*, a cura di C. Anti, Padova, 1947, p. 95.

[24] Franzoni cita da A. Riegl, *Industria artistica tardo romana*, Firenze, 1953, pp. 124, 217-119.

[25] L. Franzoni, *Sculture popolari dei XIII Comuni Veronesi*, *catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, marzo-aprile 1958,* Venezia, 1958, pp. 37-38. Nello stesso ambito e con la stessa logica, lo studioso fa riferimento anche a R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, Firenze, 1943, p. 226 e E. Schaffrau, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena, 1941, p. 118.

Fig. 2. Maestro dei Sitara, *Madonna col Bambino e San Bartolomeo*, 1655.

si era studiata adeguatamente la storia della scultura nella stessa Verona (ancor oggi fanno difetto i repertori e le ricerche monografiche per i secoli tra il XVI in poi). Proprio Franzoni si occupò per primo degli scultori e 'impresari' architettonici Francesco da Castello e Michele Leoni, attivi a Verona nella prima metà del XVI secolo[26], evidenziando come i numerosi nomi di lapicidi, già presenti nella letteratura, non fossero collegabili ad opere precise, pur essendo, tuttavia, responsabili degli evidenti dislivelli di qualità nelle capacità tecniche ed espressive dei cantieri urbani. Su questa base Franzoni apparentemente non considerava la possibilità, almeno teorica, che la città (e la provincia veronese in generale) offrisse delle forme di scultura religiosa in grado di rappresentare un fenomeno assimilabile (o addirittura integrabile) a quello dei Lessini (per esempio i numerosi capitelli "popolari" attestati a Verona e nel territorio). Al contrario, invece, di fronte alle maschere di fattura elementare poste all'apice di un palazzo in via Ponte Pietra (Fig. 3), nel centro scaligero, faceva la proposta di ricondurle ad un lapicida delle montagne: «in città è avvenuto, talvolta, che il lapicida-montanaro, quasi in un gesto di ribellione contro la stretta osservanza di una inderogabile routine che lo costringeva ad eseguire stipiti e cornici con treccia attorcigliata e poco più, abbia lasciato il segno della sua libera fantasia e l'impronta del suo *ethnos* in maschere e volti esterrefatti»[27].

A fronte di queste posizioni, il ricorso al termine "popolare" per la scultura dei XIII comuni della Lessinia mette in

[26] L. Franzoni, *Maestro Francesco lapicida, fratello di Michele Leoni*, in: "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 6., vol. CXLI (1964-1965), pp. 207-223; L. Franzoni, *Francesco Lapicida e il chiostro rinascimentale di S. Maria in Organo*, in: "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. 6., CXLVI (1969-1970), pp. 359-371; L. Franzoni, *I fratelli architetti Francesco Da Castello e Michele Leoni*, in: *Palladio e Verona, catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto-5 novembre 1980*, a cura di P. Marini, Verona, 1980, pp. 155-158; L. Franzoni, *Francesco da Castello*, in: *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-sec. XVIII)*, a cura di P. Brugnoli, A. Sandrini, Verona, 1988, II, pp. 158-162.

[27] L. Franzoni, *Scultura popolare dei Lessini*, Verona, 1964, p. 15.

luce una differenza sostanziale tra Franzoni e Magagnato. Il direttore, come detto, trattava di materiali (le ceramiche e le stampe) che per loro stessa natura erano "popolari", cioè nascevano nelle rispettive botteghe di produzione per essere largamente diffusi ed erano intenzionalmente privi di esclusività nel valore artistico. La bottega artefice produceva oggetti destinati potenzialmente a qualsiasi ceto sociale, ma non è escluso fosse capace di realizzare anche prodotti di più elevato valore artistico. Il significato delle terraglie decorate e delle illustrazioni a stampa come fonte materiale per conoscere le tradizioni domestiche e/o religiose di un popolo non è, quindi, giustificabile necessariamente con la cultura "popolare" e con la mediocrità tecnica del loro produttore.

Franzoni, invece, usa il termine "popolare" soltanto in parte col valore di "diffuso" (ma in relazione al solo contesto della montagna veronese) e più decisamente come metro di giudizio distintivo, per definire, sebbene in modo implicito, l'alterità della scultura dei Lessini rispetto all'arte in ambito urbano e all'arte colta in generale, sia rispetto alla sua manifestazione tecnica, sia alle motivazioni religiose. Il "popolare" di Franzoni comprende in modo univoco l'artefice, il prodotto scultoreo, il destinatario e, in ultima analisi, le genti della montagna veronese, come se volesse restituire il *Kunstwollen* dei lapicidi dei Lessini muovendo da una pur indefinita riconoscibilità del *Volk* della Lessinia (non a caso per i lapicidi-montanari di ponte Pietra parla di *ethnos*). Nel ricorso all'appellativo "popolare" lo studioso deviava insomma dal solco rassicurante offerto da Magagnato, assumendo, peraltro, un rischio non indispensabile sul piano del metodo. Per intenderci, se avesse intitolato la mostra "Scultura tradizionale della Lessinia" o "Scultura rurale della Lessinia" avrebbe evitato di dilatare la tendenza già evidente in queste sculture a slittare verso ragioni pertinenti alla religiosità popolare, di carattere, per così dire, più prettamente demologico e etnografico. Ci riferiamo alle domande che si rendono inevitabili quando ad una manifestazione di culto in un'area geograficamente ristretta corrisponde un modello riconoscibile attraverso i secoli. Perché l'uso di queste colonnette con i santi diventa costume? Quale significato assume la loro presenza o la loro posizione nelle diverse proprietà dei locali? Intorno a queste tavolette, al di là dell'origine al tempo della peste, si erano sviluppati dei riti particolari della vita rurale e montana? Queste questioni rimangono latenti o non chiarite nel lavoro di Franzoni.

Quale obiettivo c'era, dunque, nella scelta del termine "popolare" per la scultura dei Lessini?

Il viaggio di Franzoni "storico dell'arte popolare"

Una risposta in chiave minore riguarda la questione del rapporto tra la montagna e i coloni tedeschi, i cosiddetti

Fig. 3. Testa ornamentale sulla finestra di una casa in via Ponte Pietra, 21.

Cimbri. Nella mostra del 1958 furono presentati anche degli *ex voto* antropomorfi in ferro provenienti da San Mauro in Saline, già collegati alle manifestazioni del culto verso San Leonardo di area bavarese da un articolo di Berengario Gerola del 1930[28]. Lo scrive Magagnato nella *Presentazione*, dichiarando, tra l'altro, che erano già stati esibiti alla mostra di Avena del 1942. Nel testo del catalogo della mostra, Franzoni li ignora, mentre nell'introduzione al volume del 1964 si preoccupa di ribadire in un lungo paragrafo le posizioni di Gerola, distinguendo questi oggetti, riferibili ai Cimbri, dalla scultura lapidea delle montagne e accogliendo la loro datazione in epoca anteriore al XV secolo (anche se molti elementi ne abbassano la datazione tra XV e XVI secolo, come abbiamo argomentato in altro contesto)[29]. Gli omini di ferro rientrano, in verità, nel grande capitolo della religiosità popolare degli *ex voto* e obiettivamente sono accostabili all'essenzialità dei rilievi «a stampo» e alla mentalità che li produceva e apprezzava. A giudizio di Franzoni, tuttavia, «i coloni tedeschi non sono stati portatori di un linguaggio figurato»[30]. Si aggrappava a delle ragioni pregiudiziali per accantonare il problema dei Cimbri[31], senza considerare la continuità del loro inse-

[28] B. Gerola, *Il culto di S. Leonardo ed i suoi ex voto nei XIII comuni*, in: "Il Folklore Italiano. Archivio trimestrale per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane", V, 3-4 (1930), pp. 99-125.

[29] E. Napione, *Gli ex voto di ferro da San Mauro in Saline: la chiesa di San Leonardo tra storia e culto*, in: "La Lessinia ieri oggi domani", 39 (2016), pp. 103-126.

[30] L. Franzoni, *Sculture popolari dei XIII Comuni Veronesi*, *catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, marzo-aprile 1958*, Venezia, 1958, p. 16.

[31] Nella *Presentazione* del volume *Scultura popolare dei Lessini* del 1964, scriveva: «si attende l'edizione degli *ex voto* in ferro battuto di San Mauro di Saline conservati a Castelvecchio». Forse comprendendo la necessità di spiegare la sua posizione rispetto al tema dei Cimbri, Franzoni programmava un approfondimento monografico, rimasto poi disatteso.

diamento e la possibilità che le tavolette votive fossero diventate parte del loro essere abitanti della montagne, come fruitori religiosi, se non come promotori delle opere. Il ricorso alla definizione di "scultura popolare" aveva probabilmente lo scopo di ricondurre le manifestazioni artistiche in pietra a un ambiente montano più articolato e variamente abitato nel tempo, di cui i Cimbri erano, eventualmente, una componente. Si tratta di una posizione, a nostro giudizio, condivisibile e storicamente misurata, ma lasciata irrisolta. Alla prova dei fatti la debolezza dell'argomentazione di Franzoni sui Cimbri e sul concetto di "popolare" ha pagato il suo dazio. Negli ultimi tre decenni, con l'*enclave* tedesca di fatto scomparsa, la tendenza localistica degli abitanti dei comuni dell'alta Lessinia ha rivendicato un orgoglio «cimbro», più o meno legittimo, mettendo l'appellativo di «cimbro» a ogni aspetto della tradizione montana, comprese le tavolette votive studiate da Franzoni[32]. Al di là della disinvoltura storiografica di certa divulgazione, appare chiaro che il tema del "popolare" abbinato all'ipotesi dell'esistenza di un *ethnos* dei Lessini ha facilitato la promozione del passato dei Cimbri come un univoco mondo rurale di cui sentire la nostalgia.

Il caso dei Cimbri mostra la contraddizione in cui Franzoni resta sospeso. Il suo proposito prevalente è quello di dimostrare che il metodo storico-artistico consente di studiare in modo esauriente l'arte popolare come alternativa ad altre discipline di tipo etnografico. Di queste, però, sente la fascinazione, dimostrando, tra l'altro, di conoscere le evoluzioni in atto in quegli ambiti della ricerca, fino al punto di mettere in campo, come diremo, la categoria dello «storico dell'arte popolare» (usata in genere per gli studiosi di demologia) come un comune denominatore che travalica l'ambito scientifico di provenienza.

Alcuni propositi sul metodo sono stati frammentati da Franzoni in brevi incisi. Ancora nel 1980, nell'Introduzione alla riedizione della *Scultura popolare dei Lessini*, mentre ammetteva che le sue pubblicazioni non si affidano «ad espliciti preamboli di metodo», rubava le parole allo storico Gabriele De Rosa che nel convegno vicentino del 1978 *I capitelli e la società religiosa veneta* invitava a puntare verso «una storicizzazione del capitello fuori dalle suggestioni della pura indagine folklorica»[33]. Dunque egli promuoveva l'approccio storico-artistico come metodo scientifico per superare la fragilità, vera o presunta, degli studi di folklore.

In un articolo del 1960 dal titolo *Significato della scultura popolare dei*

[32] Si pensi a pubblicazioni come G. Pizzato, *Arte Cimbra*, Giazza, 1980.

[33] L. Franzoni, *Introduzione*, in: L. Franzoni, *Scultura popolare dei Lessini*, Giazza, 1980, p. n.n.

Lessini[34], per la rivista divulgativa "Vita Veronese" era entrato nella questione polemizzando sul volume *Arte Popolare Italiana* di Paolo Toschi, pubblicato nello stesso anno, nonostante avesse dato spazio negli apparati illustrativi alle sculture edite da Franzoni, riconoscendo di fatto la bontà del suo lavoro[35]. Franzoni si lamentava del criterio di classificazione usato da Toschi perché basato su un criterio naturalistico dei generi[36] e, a sua volta incerto tra una classificazione «che distingua i generi secondo la materia impiegata nella produzione dei manufatti artistici ed un'altra che adotti come criterio il fine a cui i prodotti sono destinati». Nell'indicare l'alternativa metodologica non proponeva, però, un riferimento teorico di provenienza storico-artistica, ma le tesi di Giuseppe Cocchiara, uno dei principali studiosi di etnografia, chiamato in causa (come anticipato sopra) nella veste di "storico dell'arte popolare": «Non è da meravigliarsi se, impegnati nella difficile casistica dei generi, gli storici dell'arte popolare siano arrivati soltanto nel 1937 [probabile refuso per 1947, n.d.a.], per merito di Giuseppe Cocchiara al riconoscimento del fatto che le arti popolari devono essere studiate storicamente». Cocchiara, come noto, fu uno dei protagonisti dell'etnologia e dell'antropologia del Novecento italiano, all'epoca docente all'Università di Palermo di Storia delle tradizioni popolari e Antropologia sociale. Probabilmente Franzoni faceva riferimento al saggio *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia* edito da Cocchiara nel 1947[37], con lo scopo di agganciare nell'ambito stesso dell'etnografia il recupero del valore della Storia nello studio degli oggetti "popolari", già evocato da Magagnato, per criticare Toschi sul suo stesso terreno. In questo modo, però, Franzoni ammetteva implicitamente la necessità dello studio della "scultura popolare" sul piano etnografico. Si potrebbe supporre che lo studioso, con la scorciatoia della categoria dello storico dell'arte popolare, ritenesse possibile l'intercambiabilità o la fusione tra il suo metodo storico-artistico e quello di Cocchiara. Questa ipotesi è poco verosimile. Non poteva non sapere che Cocchiara muoveva da premesse teoriche di grande fervore filosofico e concettuale, come il saggio *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* di Ernesto De Martino del 1941[38], as-

[34] L. Franzoni, *Significato della scultura popolare dei Lessini*, in: "Vita veronese", vol. 13., fasc. 9 (1960), pp. 347-351.

[35] P. Toschi, *Arte popolare italiana*, Roma, 1960.

[36] Ecco le categorie del volume di Toschi: Arte dei pastori e della vita agricola; mobili; tessuti; oreficeria, ricami, ornamenti del costume; ceramiche e vetri; ferri battuti, rami, insegne, arte marinara; maschere, teatro, feste popolari; religiosità popolare; stampe popolari.

[37] G. Cocchiara, *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia*, 1947, riedito col titolo *Storia del folklore in Italia*, Palermo, 1981.

[38] E. De Martino, *Naturalismo e storicismo nell'et-*

sai più impegnativo nel pensiero della mera valutazione dei criteri di analisi[39]. Con l'alibi dell'articolo sintetico e divulgativo, ancora una volta Franzoni lasciava intendere, senza andare al nocciolo della questione, senza esprimere un suo pensiero definito sul rapporto tra storia dell'arte popolare e etnografia.

In certi passaggi sorprende vedere Franzoni quasi ostaggio del concetto di origine illuminista dell'"arte popolare" come modello originario, da osservare, anche un po' romanticamente, quale espressione di un primitivo stupore. Si ha l'impressione di un fondo pregiudiziale di cui non riusciva o non voleva liberarsi per ragioni più affettive che razionali. Lo svela in parte il ricordo del sostegno di Carlo Anti alle sue ricerche, allorché Franzoni scrive che il professore «dimostrò di mantenere inalterato, nonostante la diversa età, quello spirito di apertura verso le testimonianze della creatività artistica più spontanea ed ingenua, che già l'aveva portato ad occuparsi, nel 1920 e nel 1923, di scultura negra, sudanese e Bantù, riconoscendo specialmente in quest'ultima un prodotto genuinamente indigeno»[40]. Faceva riferimento all'articolo di Anti intitolato *Scultura Negra* uscito sul primo numero di "Dedalo" del 1920 -1921[41] e a quello in inglese *The sculpture of the African Negros*, edito nel 1923 nella rivista "Art in America and Elsewhere"[42]. Nel mezzo c'era stata la *Mostra di scultura negra* alla XIII Biennale di Venezia del 1922 diretta da Vittorio Pica, che Anti aveva curato assieme all'antropologo e etnologo Aldobrandino Mochi. Si tratta di uno dei passaggi più discussi e delicati nella critica del rapporto tra arte contemporanea e arte africana, che nell'intento di registrare, anche polemicamente, l'ispirazione da quest'ultima da parte di Picasso, Derain, Matisse (e altri), provocò delle diatribe proprio sul valore razziale del termine "primitivo"[43]. Sono tematiche adombrate dall'adesione di Anti al fascismo. Nel caso della Biennale, peraltro, Anti fu affiancato da un etnologo, così da evitare, almeno nelle intenzioni, problemi di metodo. In questi articoli, col loro

nologia, Bari, 1941.

[39] Cfr. sul rapporto Cocchiara-De Martino almeno A. Cusumano, *Nota*, in: G. Cocchiara, *Storia del folklore in Italia*, Palermo, 1981, pp. 247-263.

[40] L. Franzoni, *Carlo Anti e Verona*, in: *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita, Verona, Padova, Venezia, 6-8 marzo 1990*, Trieste, 1992, p. 14.

[41] C. Anti, *Scultura negra*, in: "Dedalo", 1 (1920-1921), pp. 592-621.

[42] C. Anti, *The Sculpture of African Negroes*, in: "Art in America and elsewhere", 12 (1923-1924), pp. 14-26. Il saggio è stato incluso nel volume documentario *Primitivism and Twentieth Century Art: a Documentary History*, a cura di J. Flam e M. Deutch, Berkeley, 2003, pp. 180-183.

[43] M. Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, Toronto, 2010, p. 252; R. Neginsky, *Simbolism, its Origins and its Consequences*, Newcastel upon Tyne, 2010, p. 467.

sottofondo di pregiudiziale superiorità coloniale, il mondo primitivo proposto da Anti, intriso dei presupposti teorici di Loewy[44], viene inteso come «un campo sperimentale dell'estetica dal quale soltanto … potrà venire un giorno la luce definitiva sull'essenza e sulle leggi dell'arte, indagando il sorgere, la migrazione e l'evoluzione dei vari tipi figurativi in un continente immenso, per un periodo forse anche millenario»[45]. Di questo orizzonte ambizioso del suo maestro, Franzoni tratteneva l'aspetto per così dire più sentimentale e epidermico, come se nella scultura della Lessinia ci fossero tensioni simili a quelle dell'arte africana da osservare lungo i secoli. Lo si legge tra le righe di riflessioni generali, ma al solito essenziali, come questa nel catalogo del 1958: «La condizione di vita degli abitanti portava a ricercare con frequenza l'aiuto del soprannaturale. Questo motivo unito ad un gusto spontaneo per l'espressione figurata è la vera causa determinante del fenomeno». La semplicità della tesi che evoca la fattispecie del "gusto spontaneo per l'espressione figurata" rende possibile che Franzoni fosse attratto da un'assimilazione tra il "popolare" della sua scultura e il "primitivo" degli studi del maestro[46], pur su un piano di adesione, per così dire, relazionale più che storiografico. Sembra un tributo all'entusiasmo con cui egli doveva aver proposto questo lavoro ad Anti, ricevendo in cambio grande considerazione, come testimonia anche la dedica del volume del 1964: «Alla memoria del prof. Carlo Anti che col suo interessamento, incoraggiò fin dall'inizio queste ricerche».

Possiamo visualizzare allora Franzoni che propone ad Anti il reportage dal 'viaggio' in Lessinia, come un esploratore, presentando questi reperti di un mondo figurativo perduto, studiati poi col metodo storico-artistico su cui si era formato. Era la passione a travolgere gli scrupoli teoretici, alimentata anche dall'interesse, reso in seguito manifesto, di salvaguardare l'arte rurale della montagna, rovinata dal tempo e pertinente a quell' «arte popolare di soggetto sacro, spesso considerata *res nullius* come la selvaggina», quale preda «di furti e di spoliazioni»[47].

Franzoni, quindi, con la definizione di "popolare" otteneva di stare in equilibrio tra Anti e Magagnato, garantendosi la comprensione delle comu-

---

[44] Su questi aspetti in relazione cfr. F. Bernabei, *Carlo Anti e la Scuola di Vienna*, in: *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita, Verona, Padova, Venezia, 6-8 marzo 1990*, Trieste, 1992, specie pp. 306-309.

[45] C. Anti, *Scultura negra*, in: "Dedalo", 1 (1920-1921), p. 600.

[46] Il rapporto tra arte popolare e arte primitiva è, del resto, una questione storiografica generale: P. Clemente-L. Orrù, *Sondaggi sull'arte popolare*, in: *Storia dell'arte italiana*, *Parte terza, Situazioni momenti indagini*, *IV, Forme e modelli*, Torino, 1982, pp. 239-248.

[47] L. Franzoni, *Presentazione*, in: *Scultura popolare dei Lessini*, Giazza, 1980, p. n.n.

Fig. 4 Lanfranco Franzoni all'inaugurazione del baito della Coletta a Bosco Chiesanuova nel 2002

nità montane, quale custode delle loro tradizioni. Il suo si potrebbe definire, dunque, lo "storicismo" di un archeologo-storico dell'arte innamorato della montagna veronese, che avanza con lo sguardo di un etnografo ingenuo e che *in itinere* apprende le evoluzioni in atto in quel settore del sapere.

Per chiosare questa spiegazione possiamo rubare le parole scritte da Ernesto De Martino nell'*Introduzione* al libro *La terra del Rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, frutto delle notissime indagini condotte sul tarantismo in Salento tra il 1959 e il 1961:

"Un tempo – nell'epoca dell'etnografia positivista – chi si accingeva a scrivere un rapporto etnografico metteva una cura particolare nel celare al pubblico le proprie passioni, voglio dire quelle passioni che lo avevano spinto […] a intraprendere quel particolare viaggio e a scegliere come oggetto di ricerca quel particolare fenomeno etnografico. […] Solo in epoca relativamente recente, col tramonto dell'etnografia positivista e sotto la spinta di episodi culturali di varia qualità che hanno impegnato la civiltà occidentale – la fine dell'epoca coloniale e lo stupefatto incontrarsi di diverse umanità in un pianeta diventato troppo angusto per tollerare semplici coesistenze, il consolidarsi di nuovi strumenti di analisi della vita culturale come il marxismo, la psicoanalisi e l'esistenzialismo – cominciò ad affiorare nell'indagine etnografica la esigenza di giustificare se stessi e al proprio pubblico entrambi i termini del rapporto, cioè chi viag-

gia per conoscere e chi è visitato per essere conosciuto. Si venne scoprendo che, al di fuori di questa duplice giustificazione, la stessa indagine etnografica diventa impossibile, risolvendosi in un mondo di ombre visitanti e visitate, insignificanti e vane malgrado il loro minutissimo chiacchierio: e che l'oggettività per l'etnografo non consiste nel fingersi sin dall'inizio della ricerca al riparo da qualsiasi passione, col rischio di restar preda di passioni mediocri e volgari, e di lasciarle inconsapevolmente operare nel discorso etnografico […] ma si fonda nell'impegno di legare il proprio viaggio al riconoscimento di una passione attuale, congiunta da un problema vitale della civiltà cui si appartiene"[48].

Indiscutibilmente Franzoni aveva legato il proprio "viaggio" in Lessinia al riconoscimento di una passione vitale e il suo rapporto con la "civiltà" montana che produsse la "scultura popolare" è essenziale per giustificare l'esistenza dei suoi studi. Le ricerche di Franzoni, del resto, non hanno avuto epigoni, né integrazioni nel campo della demologia e dell'etnografia. In questo senso l'applicazione del metodo storico-artistico a materiali così complessi, con tutti i limiti del caso, assume alla distanza un valore sperimentale che travalica i limiti teoretici della ricerca.

Quando diventò direttore *pro tempore* dei Musei Civici tra l'agosto 1986 e il febbraio 1989, Franzoni stipulò nel 1988 un contratto con il Museo etnografico "Lessinia, Uomo, Ambiente" di Bosco Chiesanuova per il deposito di un certo numero di sculture di pietra e di quindici *ex voto* di ferro, affinché fossero esposti al pubblico nel contesto da cui provenivano[49]. Forse con un pensiero a Magagnato, Franzoni pagava il debito lasciato insoluto nel 1958, restituendo ai reperti la dimensione museale perduta, ripristinando idealmente quel legame "popolare" con la montagna veronese, che ancora grazie ai suoi studi, prosegue nel tempo[50].

---

[48] Si cita dall'edizione: E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, 1994, pp. 19-20.

[49] Archivio Storico Museo di Castelvecchio, busta *Depositi,* fasc. *Bosco Chiesanuova*, lettera del 22 febbraio 1988.

[50] Franzoni integrò e riprese le sue argomentazioni in altri saggi minori o di compendio: L. Franzoni, *Scultura popolare veronese: due monumenti inediti del XVI secolo*, in: "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. VI, vol. XIX (1967), pp. 357-365. L. Franzoni, *Scultura popolare dei Lessini e del Baldo*, in: *Tradizioni e folklore nel Veronese: alla ricerca della cultura popolare*, a cura di G. Volpato, Verona, 1979, pp. 18-23. L. Franzoni, *Capitelli a struttura architettonica e pseudo architettonica*, in: *Arte e artigianato della Lessinia*, a cura di F. Faé, Verona, 1984, pp. 11-24. L. Franzoni, *Momenti di creatività nelle arti visive sui Lessini*, in: *Settecento anni di Taucias Garëida*, Giazza, 1987, pp. 259-275. L. Franzoni, *La Madonna della via Cara, una scultura 'colta' in Lessinia*, in: "Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", ser. VI, vol. XLIII (1991-1992), pp. 589-605. L. Franzoni, *Due sculture popolari a San Francesco di Roveré*, in: "Lessinia", 17 (1994), pp. 173-176.

Giuseppe Franco Viviani

Quella missione a Nîmes

Non ha mai avuto, chi scrive, una grande stima per i gemellaggi, che egli considera iniziative di circostanza, sostanzialmente sterili, seppur animate dalle migliori intenzioni e in qualche occasione anche partite con il piede giusto[1], come il caso di quella missione a Nîmes del marzo 1987 voluta dall'Amministrazione civica scaligera "per definire la realizzazione delle manifestazioni culturali inserite nella ripresa del gemellaggio con la città francese"[2], dopo un ventennio circa di assopimento generale. Il gemellaggio era stato sigillato il 3 aprile 1960, nel corso della prima Amministrazione Zanotto, con assessore all'istruzione e cultura Alberto De Mori, allora maestro ginnasiale di chi scrive, generoso di speranze nell'amicizia con la città transalpina[3].

Programmata per i giorni 25-27 di quel marzo 1987 e seguente ad analoga della città francese verso la fine del gennaio precedente[4], alla missione presero parte, oltre al Comune, l'Università, l'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, l'Accademia di pittura e scultura 'G.B. Cignaroli' e la Fondazione Museo Miniscalchi Erizzo. Era la prima

[1] F. Vecchiato, *I gemellaggi a Verona: dal primo dopoguerra all'assessorato di Riccardo Caccia (1952-2002)*, Verona, 2002.

[2] P. Boselli (?), *Nota* per l'assessore alla cultura Maurizio Pulica, senza data, ma della metà mar. 1987, in Archivio Generale del Comune di Verona (poi AGC), decisioni di Giunta.

[3] Di Isola della Scala (1912-2004), Alberto De Mori, insegnante del Ginnasio Liceo S. Maffei, ricoprì l'incarico di assessore comunale per un ventennio. Suoi profili tracciano A. Piazzi, *La vita di un cattolico esemplare,* in: "Verona Fedele", n.s., a. 59, n. 3 (25 gen. 2004), p. 26, e G. Padovani, *Alberto De Mori,* in: "Verona Fedele", n.s., a. 59, n. 6 (15 feb. 2004), p. 22.

[4] Di quella missione francese resta testimonianza in un inedito discorso di G.P. Marchini, *Discorso pronunciato alla delegazione ufficiale della città di Nîmes nella Sala degli Arazzi del Municipio di Verona il 23 gennaio 1987,* in: archivio Marchini, Verona, fascicolo Nîmes, ms. di 3 c.

Una vita per i musei. Atti della Giornata di studio in ricordo di Lanfranco Franzoni
(Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona 2016

volta, almeno a memoria dello scrivente, che le istituzioni culturali veronesi facevano squadra: ne è affidato il ricordo alle presenti righe, che evocano, fra l'altro, un episodio minore ma non insignificante del percorso professionale e culturale di Franzoni, cui lo scrivente era legato da un vincolo di sincera amicizia, stretto dalla reciproca stima e dalla comune appartenenza ad un grande e benemerito sodalizio socio-culturale che si identifica nel motto "we serve". Erano, quelli, i tempi del sindaco Gabriele Sboarina e dell'assessore alla cultura Maurizio Pulica. Sul Liston e nei salotti cittadini dominavano, allora, le discussioni sull'assassinio di Mara Barana, commissionato dal marito Antonino Beccherle; sulla figura e l'opera di don Luigi Albrigo nei lager nazisti; sulla riduzione della condanna ad Antonio Savasta, spietato killer delle famigerate Brigate Rosse, per il suo contributo alle indagini; sulle imprese del maggior sodalizio calcistico cittadino che, guidato da Fernando Chiampan e allenato da Osvaldo Bagnoli, guardava alla conquista del suo secondo biglietto d'accesso all'ambita Coppa Uefa[5].

Nella delegazione per Nîmes il Comune era rappresentato dal consigliere comunale e direttore della Biblioteca universitaria 'Frinzi' Elio Mosele, presidente del gruppo veronese; da Lanfranco Franzoni, direttore incaricato dei musei civici oltreché dirigente del Museo Archeologico del Teatro Romano; da Umberto Gaetano Tessari, allora collaboratore con Giorgio Cortenova alla Galleria d'arte moderna; da chi scrive, dirigente del Sistema Bibliotecario Urbano e rappresentante anche dell'Accademia di Agricoltura; da Silvano Girardello, direttore dell'Accademia Cignaroli; e da Giampaolo Marchini, direttore del Museo Miniscalchi Erizzo; mons. Alberto Piazzi, prefetto della Biblioteca Capitolare, non deve esser stato del gruppo per impegni personali[6].

---

[5] Sommacampagnese di nascita (1910-1994), dal 1938 al 1951 don Luigi Albrigo fu cappellano dei lavoratori italiani in Germania. Su di lui F. Albrigo, *Don Luigi Albrigo e i lavoratori italiani nella Germania hitleriana*; tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Verona, Facoltà di Lingue e letterature straniere nell'anno accademico 2000-2001, ed E. Santi, *Una via a don Albrigo, prete eroe*, in: "L'Arena", a. 137, n. 267 (1 ott. 2002), p. 25. Romano di nascita (1955-viv.), ex terrorista delle Brigate Rosse, poi pentito, Antonio Savasta il 5 lug. 1981 uccise il direttore dello stabilimento Montedison di Porto Marghera (VE) Giuseppe Taliercio, precedentemente rapito, e il 17 dicembre 1981 guidò il commando che sequestrò, a Verona, il generale americano James Lee Dozier. Sul brigatista cfr., fra l'altro, N. Rao, *Colpo al cuore*, Milano, 2011; A. Baldoni-S. Provvisionato, *Anni di piombo*, Milano, 2009; Italia. Commissione Parlamentare d'Inchiesta sulla strage di via Fani sul sequestro e l'assassinio di Aldo Moro e sul terrorismo in Italia, *85: Atti giudiziari: interrogatori resi da Antonio Savasta a varie autorità giudiziarie.* Roma, 1993.

[6] Sambonifacese di origine, classe 1934, docente universitario, Elio Mosele fu poi rettore dell'ateneo scaligero (2000-2003) e presidente della Provincia di Verona (2004-09). Nulla appare su di lui nella miscellanea di studi dedicatagli (*Variis linguis: studi offerti a Elio Mosele in occasione*

Fig. 14

del suo settantesimo compleanno, Verona, 2004). In occasione della ripresa dei contatti fra Verona e Nimes Mosele curò gli atti di un fortunato convegno da lui stesso organizzato (*Un accademico dei Lumi fra due città: Verona e Nimes: scritti in onore di Jean-François Séguier nel secondo centenario della morte,* Verona-Nimes,1987). Lanfranco Franzoni (1926-2005), di Aldo e Jolanda Benassù, laurea in lettere, il 4 febbraio 1987 era stato incaricato dall'Amministrazione Comunale scaligera della direzione dei musei e gallerie d'arte scaligeri in sostituzione dello scomparso Licisco Magagnato, incarico tenuto sino al 1989; il suo collocamento a riposo è del 21 apr. 1991. Degli stessi musei in precedenza era stato nominato vicedirettore con il 7 marzo 1975 al posto del defunto Angelo Aldrighetti e assistente con il 10 febbraio 1959. Prima della sua entrata nell'organico comunale veronese Franzoni aveva insegnato nella Scuola professionale comunale C. Bon Brenzoni (1957-1959), facendo seguire un'altra esperienza docente fra il 1972 e il 1973 presso la Scuola vescovile Don Nicola Mazza. Su di lui cfr. G. A[nti], *Addio al padre dell'archeologia*, in "L'Arena", a. 140, n. 333 (9 dic. 2005), p. 21.

Umberto Gaetano Tessari (1926-2003), di Giuseppe e Augusta Righetti, maturità artistica, era entrato nel ruolo del personale della Scuola professionale comunale Leonardo da Vinci di San Michele Extra nel 1963, insegnandovi disegno e ornato; in precedenza (dal 1954) vi aveva insegnato disegno e calligrafia. Nel 1970 fu distaccato dall'Amministrazione Comunale di Verona presso la cittadina Accademia di pittura e scultura G.B. Cignaroli per reggerne la direzione, incarico conservato sino al 1981. Collocato a riposo con i primi giorni del settembre 1988. Su di lui cfr. i profili tracciatine da G. Galetto, *Umberto Tessari, il profondo rivelatore della bellezza,* in: "L'Arena", a. 139, n. 7 (8 gen. 2004), p. 39 e da A. Piazzi, *Umberto Tessari,* in: "Verona Fedele", n.s., a. 59, n. 2 (18 gen. 2004), p. 26.

Silvano Girardello (1928-2016), di Ottorino e Anna Maria Pasqualini, polesano di origine essendo nato a Giacciano (RO), pittore e scultore, è stato docente e direttore dell'Accademia di pittura

Da parte francese il Comité de Jumelage Nîmes-Vérone, presieduto dall'assessore alla cultura Bernard Durand, era costituito oltreché da costui, da Victor Lassalle, conservatore dei locali Musei d'arte e di storia; da Dominique Darde, conservatrice del Museo Archeologico; da Jean Marie Massadau, direttore della Biblioteca Municipale, e dal suo collega Foucault; da Martine Nougarède, conservatrice del Musée du Vieux Nîmes. Ivi allora governava l'imprenditore Jean Bousquet, fondatore del celebre marchio Cacharel.

Per la missione le giornate provenzali furono sostanzialmente un approccio alla realtà culturale della gemella veronese, impegnata ormai da vari anni nell'ammodernamento delle proprie strutture ovvero, come là si diceva, nel "recupero del tempo perduto", sostenuto da programmi governativi che facevano testo per l'Europa intera; presidente della Repubblica transalpina allora era François Mitterand e Ministro della cultura e dell'informazione François Léotard, successore nel ruolo di Jack Lang.

Alle istituzioni scaligere l'iniziativa non portò alcunché di nuovo, mirando ad altro le attenzioni della Civica Amministrazione[7]. Per gli uomini del-

---

e scultura G.B.Cignaroli di Verona. Su di lui vds. C. Bertoni, *Silvano Girardello [: due dipinti],* in: *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona, 2007, pp. 307-309; G. Gigliotti, *Silvano Girardello e i 'perché' della pittura,* in: "Terzoocchio: trimestrale di arte contemporanea", n. 97 (dic. 2000); P. Farinati-G. Gazzi, *Silvano Girardello: antologia critica: 1962-1998*, Verona, 1998; R. Lambarelli, *Interrogarsi sulla pittura … per Silvano Girardello*, in: Terzoocchio: trimestrale di arte contemporanea", n. 86 (mar. 1998).

Gian Paolo Marchini, di Licio e Maria Miglioranza, classe 1946, già vicedirettore dei musei civici scaligeri (1975), docente nei licei di Stato, ha diretto la Fondazione Museo 'Miniscalchi-Erizzo' di Verona dal 1973 al 2015.

Mons. Alberto Piazzi (1924-2015), di Luigi e Maria Assunta Adami, era nativo di Dossobuono (Villafranca di Verona), già parroco di Vigasio e di Lonato (BS, ma diocesi di Verona), guidò la Biblioteca Capitolare di Verona dal 1983 al 2000. Su di lui vds. l'edizione curata da L. Antonini, *Tempi e luoghi della memoria. vol. 3,* Verona, 2008) e G.F. Viviani, *Archivisti e bibliotecari di Verona (sec. 20.)*, in: *Per Alberto Piazzi: scritti offerti nel 50. di sacerdozio,* Verona, 1998, pp. 430-432), ma anche gli anonimi *Immagini e ricordi di una comunità di parenti: i Piazzi di Dossobuono,* [Dossobuono (Villafranca di Verona), 2012.]

Al posto di Tessari inizialmente era stato designato Giorgio Cortenova e al posto di Girardello Romualdo Cambruzzi (lettera 21.3.1987 dell'assessore anziano Sandro Casali al Settore Affari del Personale del Comune di Verona, in AGC, decisioni di Giunta).

[7] La ripresa del gemellaggio Verona-Nîmes si esaurì, per la città veneta, in una serie di manifestazioni tenute nella città provenzale dall'11 al 17 mag. 1987: la mostra di stampe, scenografie e costumi areniani "Vérone au miroir de Vérone" alle Dames de France; la collettiva d'arte contemporanea "L'Art en revolte" all'Hotel Meynier de Salinelles; una mostra sul restauro di palazzo Miniscalchi; una rappresentazione del Gruppo Teatro Perché della commedia goldoniana "Arlecchino servitore di due padroni", una esibizione del Gruppo corale "La Baita", un concerto della Banda Ritmo-Sinfonica e una serata gastronomica (cfr. il fascicolo *Gemellaggio Città di Nimes-proposte,* in: AGC, cat. VI, classe 3, fasc. 1, ovvero l'art. di M. P[ec-

la missione, però, quella provenzale fu un'esperienza intensa, pur nella sua brevità, che non si esaurì in terra gallica ma ebbe séguiti in circostanze diverse, a Verona e nel Veneto, in convegni, incontri e riunioni varie. Per loro le idee portate da Nîmes erano i "semi di Francia". Nel gruppo, Elio, da sempre innamorato della terra transalpina, assumeva il ruolo di cantore della propria nazione preferita ed esercitava il ruolo dell'autorità; Silvano faceva da esperta guida artistica e da filosofo provocatore; Lanfranco e Giampaolo erano i conservatori museali sapienti e preparatissimi; il dirigente dello SBU si perdeva attorno all'istituto della "mediathèque"; e Umberto indossava al momento opportuno la veste del saggio moderatore.

Oggi quei semi sono recuperabili solo nelle relazioni redatte dai componenti del gruppo per i rispettivi superiori[8]. Sconosciuti e dispersi, quegli scritti costituiscono delle testimonianze vive delle idee e degli interessi culturali correnti al tempo. Su tutto dominano le attese e le prospettive offerte dall'informatica, allora ancora ai primi passi nel mondo culturale veronese, ove il solo Ettore Bertazzoni[9], direttore della biblioteca della Glaxo Italia, aveva idee chiare e proposte concrete. Le attese generali sono per i cataloghi, per la divulgazione culturale e per la conservazione dei patrimoni; pure il tema servizi suscita favori, ma sembra mancargli la capacità di presa dei primi.

Quella di Lanfranco Franzoni è una relazione non proprio in sintonia con quel che egli esprimeva in privato ovvero discutendo con i colleghi[10]. Diligente e precisa, essenzialmente cronachistica e burocratica, è da leggersi alla luce dei suoi rapporti con il proprio assessore, dai quali alla fin fine dipendeva la sua sorte a Castelvecchio. Coglie nel segno, dal suo punto di vista, là dove scrive che "il ricorso agli strumenti più moderni della informatica non può da solo surrogare le carenze mostrate dalle strutture architettoniche adattate alle esigenze museali". Anch'egli, però, conveniva che quella francese "è risul-

---

chioli], *Verona va a Nimes a trovare la gemella,* in: "L'Arena", a. 121, n. 124 (8 mag. 1987), p. 4). Nella città scaligera quella provenzale si presentò nell'aprile (?) 1988; di quella presenza sembra non rimanga traccia, fatta eccezione per un paio di provvedimenti amministrativi della Giunta municipale scaligera (AGC, decisioni di Giunta).

[8] Si vedano le seguenti note 10, 11 e 12.

[9] Ettore Bertazzoni (1935-1997) era bresciano di origine. Dopo un ventennio alla biblioteca della Glaxo, optò per la casa editrice che egli aveva fondato assieme a Francesco Guadagnini. Su di lui vds. G.F. Viviani, *Bertazzoni Ettore,* in: *Dizionario biografico dei veronesi (secolo 20.)*, a cura di G.F. Viviani. Verona, 2006, pp. 107-108.

[10] L. Franzoni, [*Relazione*] dattiloscritta ad Elio Mosele ed a Maurizio Pulica in data 8.4.1987, prot. 558 pos. V/9 della Direzione Musei e Gallerie d'arte di Verona, nell'arch. dello stesso servizio, a Castelvecchio. Un grazie a Margherita Bolla per avermene concesso la visione. Copia in arch. Viviani, Sengie di Grezzana (VR), b. 1985-1996, fasc. 1987.

tata un'esperienza positiva", meritevole di séguito.

Nella sua relazione Silvano Girardello non lesina le espressioni del proprio entusiasmo per "quelle strutture [della città provenzale] preposte alla ricerca artistica chiamate 'tout court' *l'*école *di Nîmes*", ovvero il Museo d'Arte Moderna e la Scuola di Belle Arti, che "perseguono una logica culturale univoca, legate come sono allo slogan 'Nîmes città dell'Arte Contemporanea' voluta con precisa scelta politica dalla Municipalità"[11]. Tale intenzione, commenta il Direttore dell'Accademia Cignaroli "fa capire l'assoluta novità della Scuola, la sua unicità e la sua totale identificazione con la nozione di creatività. Ed è proprio un siffatto 'investimento sulla creatività' che proietta l'école di Nîmes all'avanguardia di ogni sperimentazione didattica". In essa "Direttore, Docenti, Amministratori – precisa egli altrove segnalando la cosa ai propri concittadini - costituiscono un'ampia équipe di lavoro tutta proiettata al confronto diretto con la realtà sociale. In sostanza una 'bottega' polivalente, là dove lavoro, fattualità e cultura d'immagine (e cultura tout-court) hanno la più ampia libertà d'espressione". Parole finite al vento anche queste.

"Oltre all'avvio di fecondi rapporti professionali e personali - scrive nella sua relazione il Dirigente dello SBU[12] - gli incontri [di Nîmes] hanno maturato […] l'opportunità di una regolare collaborazione fra le istituzioni bibliotecarie di Verona e di Nîmes per via delle avanzate esperienze che la città provenzale va effettuando, esperienze che la mettono all'avanguardia nell'Europa occidentale. Sostanzialmente la problematica veronese ed italiana non si distacca gran che da quelle, ma mentre a Verona ed in Italia si sta ancora discutendo, a Nîmes ed in Francia ci si sta già applicando. Così è che Nîmes vale per Verona un precedente", che egli illustra dettagliatamente come proposta di reimpostazione globale dell'intera area bibliotecaria cittadina, ove "occorre recepire la filosofia nuova della biblioteca, serve organizzare le istituzioni in modo che le peculiarità non soffochino l'obiettivo primario dell'essere biblioteca, occorre apertura verso le offerte della tecnologia, occorre innanzitutto credere nella funzione della cultura". Quante volte si discusse con Lanfranco dell'ultima questione! Solitamente si finiva con il rimando ai soliti "tempi migliori", certi che Verona non avrebbe tradito la propria tradizione culturale.

Da quei semi, però, non sortì pressoché nulla, sia per il decrescente inte-

[11] S. Girardello, [*Relazione*] dattiloscritta [ad Elio Mosele] in data 30.3.1987, copia nel cit. archivio Viviani.

[12] Redatta in data 6 apr. 1987 rimane registrata in pari data nel registro protocollo del Sistema Bibliotecario Urbano, ora presso la Biblioteca Civica di Verona, al n. 152/1987. Copia nel cit. arch. Viviani.

resse per l'impegno culturale espresso dalle varie amministrazioni civiche succedutesi in palazzo Barbieri negli anni successivi sia per la scarsa capacità di persuasione dei protagonisti di quella esperienza.

Qualcosa di conforme a qualcuna di quelle idee sembra potersi cogliere nella ristrutturazione della Biblioteca Civica della prima decade del secondo Millennio, seguita al restauro edilizio di quel complesso redatto dagli architetti veneziani Ugo Camerino e Pasquale Fontanarosa assistiti dal tecnico comunale scaligero, arch. Costanzo Tovo[13]. Si tratta delle sezioni "Biblioteca Moderna" e "Audiovisivi" di quell'istituto, istituite per assorbimento e ampliamento della vecchia Biblioteca Circoscrizionale 'Centro storico', già allogata nella porzione fronte Arena della vecchia scuola 'Gregorio Segala', rieccheggianti nella loro struttura la filosofia della mediateca transalpina. Vero che le une sono dei servizi e l'altra una istituzione, ma i valori che le ispirano sembrano possedere una base comune.

[13] U. Camerino-P. Fontanarosa, *Progetto di restauro della Biblioteca Civica di Verona. Progetto esecutivo*, datato agosto 2003; e U. Camerino, *Biblioteca Civica di Verona. Progetto esecutivo per la realizzazione del collegamento vetrato tra la casa Perini e l'edificio Nervi*, datato 28.7.2008, nell'archivio del Settore Lavori pubblici del Comune di Verona. L'autore di queste righe è grato all'ing. Sergio Menon e all' arch. Dino Gamba per averne permesso la consultazione. Sul restauro/ristrutturazione si veda anche A. Zanardi, *Biblioteca Civica. Che resta di civico alla Civica?*, in: "Architetti Verona", n. 84 (mag.-ago. 2009), pp. 86-87; B. Bertaso, *Il completamento della Biblioteca Civica: una rilettura.*, in: "Architetti Verona", n. 90 (gen.-apr. 2012), pp. 83-85.

DICEMBRE 2016
stampa a cura di
Scripta edizioni, Verona
scriptanet.net
idea@scriptanet.net

In copertina
Vista dal Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona
(foto Ottica Nodari di Caliaro Nereo)

ISBN 978-88-86168-23-6