

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

a cura di Pierpaolo Brugnoli

G. BALDISSIN MOLLI, *Appunti su Orazio Farinati*, «Arte Veneta», XLIII, 1985-1990.

Di Paolo Farinati molto è stato già scritto. Pittore e incisore, forse anche architetto e scultore (Verona 1524-1606), il prolifico personaggio, protagonista dell'arte veronese del Cinquecento, fu un artista di lunga quanto operosa carriera. Lo testimoniano tra l'altro – oltre che le numerosissime opere disseminate per buona parte nelle chiese di Verona e del suo territorio – gli appunti che egli ha lasciato di sé e della sua attività nel *Giornale*, il libro dei conti del pittore pubblicato in edizione critica da Lionello Puppi nel 1968: documento che, seppur mutilo, ci narra le vicende quotidiane del suo «fare pittura», purtroppo soltanto relativamente agli anni della sua maturità, quando ormai la sua carriera, assestata dopo le esperienze della fase giovanile, corre lungo un binario che, se non proprio monotonia e ripetitività, accusa più mestiere che fantasia.

All'attività della bottega da lui diretta – ed è proprio il *Giornale* a rendercene edotti – cooperano i figli Orazio e Giambattista, a fianco del padre in varie imprese, ma non certo con la levatura del maestro: pare infatti doversi imputare all'intervento dei figli qualche brusca caduta di qualità che si nota in taluni dipinti. Comunque fu soprattutto il figlio maggiore Orazio a continuare l'attività paterna, anche se, per quanto risulta, egli iniziò a firmare con il suo nome solo dopo la morte del padre. E di questo Orazio poco sin qui si sapeva perché gli studi fin qui condotti sull'opera del padre giustamente l'avevano lasciato abbastanza in ombra, parendo il discepolo, poco più poco meno, un comprimario, sulla gran scena calcata, da vero interprete, dal padre: padre-maestro e forse anche padre-padrone.

Sull'attività di Orazio Farinati si intrattiene adesso, con un suo saggio apparso sul XLIII volume di «Arte Veneta», Giovanna Baldissin Molli, non nuova a studi farinateschi e anzi la più seria e accreditata studiosa di Paolo Farinati e dintorni. Un saggio per più aspetti esaustivo anche se l'autrice tiene a sottolineare come questo suo contributo non costituisca un profilo completo, troppo esteso per lo spazio qui concesso, e nemmeno intenda fornire il catalogo completo del pittore, né tantomeno esplorare compiutamente le connessioni linguistiche che Orazio presenta con gli artisti del suo tempo, quali per esempio Montemezzano o per certi aspetti lo stesso Felice Brusasorzi. Piuttosto il saggio intende focalizzare invece il rapporto fra Paolo e Orazio e l'organizzazione della bottega alla fine del Cinquecento, una delle tante botteghe finalizzate ad accontentare una vasta clientela di committenti, più nell'esercizio di un buon artigiano che mirando più alto.

Oltre alle notizie date dal *Giornale* del padre – che la Baldissin Molli ampiamente utilizza – ci vengono intanto fornite le coordinate anagrafiche del nostro: figlio primogenito di Paolo e di Benassuta di Angelo Volpin, Orazio nacque tra il 1558 e il 1561 (con il consueto scarto riscontrabile nelle anagrafi dell'epoca) e abitò a Verona nella casa paterna. Nel 1603 era già sposato con Gentilla di Alvise de' Pesseti e aveva due figli, Paolo e Candida. Una terza figlia, Libera, sarebbe nata più avanti. La moglie era già morta nel 1614 mentre al 1616 risalgono le ultime notizie su di lui, che in quell'anno era allibrato nell'estimo veronese per dieci soldi. Nel 1627 era già morto,

poiché nell'estimo venne allibrato il fratello minore Giambattista.

Non è questa la sede per seguire Giovanna Baldisin Molli nella sua minuziosa indagine volta a stabilire in quali opere – spesso assegnate nei grandi cicli affrescati (quelli per esempio per villa Della Torre a Mezzane o quelli per villa Nichesola a Ponton) – la regia sia di Paolo, che lasciava però ai figli un certo margine di iniziativa, talvolta abbastanza ampio ma più spesso assai ridotto, nelle parti secondarie. Tutto questo del resto accadeva anche in altre grandi botteghe dell'epoca: quella dei Bassano, per esempio (anche questa organizzata su base familiare), oppure quella di un Tintoretto (e gli esempi potrebbero continuare all'infinito). E tuttavia un esame della produzione pittorica dei Farinati ci rivela anche opere interamente di Orazio: firmate alcune e altre no, esse sono in genere caratterizzate da una notevole dose di goffaggine, con figure pesanti, talora anatomicamente scorrette, anche se con ricercatezze formali velleitarie che il padre non si sarebbe mai sognato di adottare.

La pochezza inventiva del pittore era stata del resto assai lapidariamente già sintetizzata da Lanzi, secondo il quale Orazio «fu imprestato all'arte per pochi anni». Giudizio assai duro ma sostanzialmente onesto e che tuttavia non toglie interesse alla vicenda umana e artistica di questo figlio d'arte, forse suo malgrado trovatosi a esercitare un mestiere per il quale non era probabilmente nato. Ma si sa come andavano allora le cose... [p. b.]

E.M. GUZZO, *Documenti per la storia dell'arte a Verona in epoca barocca*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona» s. VI, XLII.

Quanto le ricerche d'archivio siano di grandissima utilità anche sul versante della storia dell'arte, ognuno ben sa. Attribuzioni date per certe sono state più di una volta messe in forse e poi magari smentite proprio sulla scorta di inoppugnabili documenti. Vita, morte e miracoli di piccoli e grandi artisti si sono potuti ricostruire per la puntigliosa pazienza dimostrata da cartisti votati a passare le loro giornate curvi su faldoni e fascicoli, in ausilio o contro le tesi di pur valenti critici, capaci, con un sol colpo d'occhio, di informarsi su luoghi, circostanze e anni nei quali una certa qual opera d'arte fosse nata, oltreché ovviamente di fare subito il nome dell'artista che l'aveva prodotta.

Ma se l'attribuzionista non ha spesso nessuna difficoltà a riconoscere la mano del grande artefice, ne può ben avere qualcuna quando si tratti di giudicare opere che vengono genericamente dette, in ambiente antiquario, «di scuola», opere che anch'esse tuttavia hanno un loro autore, pur se minore, provvisto di nome, cognome e data di nascita, oltreché di luogo di residenza. Ed è qui soprattutto che il buon cartista fa valere le sue capacità: offrire una paternità fra le moltissime (gli artisti non «di serie A» sono legioni) che si possono dare, facendo uscire opere anche importanti dal limbo cui resterebbero, quasi di sicuro, altrimenti confinate.

Nemmeno a Verona e nemmeno in passato queste vere e proprie talpe d'archivio sono mancate. Tutti gli storici dell'arte ricorrono ancora a saggi in proposito di un Da Re, di un Trecca, di un Avena, di un Brenzoni, di un Fainelli, di un Biadego, di un Cavazzocca Mazzanti, di un Garibotto, per fare qualche nome. È attraverso i loro studi infatti che si è imparato a distinguere la produzione di questo autore dalla produzione di quello, a ricostruire intere famiglie che per generazioni si sono tramandate l'arte (o il mestiere) di dipingere, di scolpire, di intagliare, di miniare, di costruire: migliaia di nomi, migliaia di opere, migliaia di date ...

Un contributo in tale direzione, e relativo alla storia dell'arte a Verona in epoca barocca, è quello che pubblica, negli «Atti dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», Enrico Maria Guzzo, conservatore del Museo Canonico presso il Duomo di Verona ma anche – e non invano – frequentatore dei patri archivi, dove spesso ci troviamo con altri amici, gomito a gomito, a portare avanti personali ricerche su temi svariati ma pur sempre legati alla nostra storia civile e religiosa, artistica e sociale, e chi più ne ha più ne metta, tutti fascinati dai segreti racchiusi in quelle carte parlanti, per chi ovviamente riesca a farle parlare.

Si sa come è fatta la ricerca archivistica: si va per cercare una cosa (quella che in quel momento interessa) e si finisce per incontrarne cento (che peraltro in quel momento non interessano affatto). Che fare? Quelle notizie sono tuttavia da annotare in attesa che capiti di occuparsi d'altri temi o in attesa di parlarle ad amici che si sanno, come cani da caccia, su quelle piste. Ecco che

allora ciascuno di noi riempie fogli e foglietti: quelli che utilizzerà e quelli che forse non utilizzerà mai. A casa riempie cartelle su questo o su quel tema e finisce con trovarsi cassetti pieni di documenti inediti che sarebbe un peccato non utilizzare e pubblicare, pur con i dovuti completamenti e approfondimenti. Molti dei saggi degli storici che frequentano gli archivi nascono appunto così, quasi per caso, che però un caso non è. E così nasce anche questo saggio di Enrico Maria Guzzo, che ha rotto gli ormeggi o tagliato la testa al toro svuotando parte dei cassetti e pubblicando un regesto di questi dati raccolti, riproponendosi di approfondire i singoli spunti di ricerca con una lunga, in realtà poi improbabile, serie di studi futuri: meglio ancora, offrendo ad altri studiosi l'incipit per l'approfondimento.

Ecco in breve il succo dei regesti proposti in questa sede, in questo saggio riguardante documenti raccolti nel corso di "altre" ricerche che toccano fatti e personaggi dell'ambiente artistico veronese, grosso modo (con poche eccezioni) dal 1630 al 1770. Sfilano in queste pagine notizie relative all'attività veronese di Gabriele Brunelli e di altri scultori «foresti» barocchi (Pietro da Carniola, Domenico Negri, i Marinali, Giovanni Comin), viene meglio precisato l'apporto vicentino all'arte barocca veronese (sempre i Marinali, Carpioni il giovane, Cittadella), si sistemano alberi genealogici di varie dinastie, e soprattutto di lapidiciarchitetti – quasi tutti, in base a una nostra ricerca in corso, appartenuti a famiglie originarie della Valpolicella (Bianchi, Marchesini, Miglioranzani, Saletti, Schiavi, Tomezzoli) –, si producono notizie biografiche su vari scultori (Filippini, Marchesini, Tomezzoli) e vari pittori minori (Baroni, Benaglia, Bentivoglio, Capri, Corte, Creata, Dondoli, Falcieri, Lanceni, Parigi, Ponte, Prunati, Quinto, Sferini, Taddei, Tedeschi, Voltolini, Zimengali).

Per uno studio futuro molto gratificante qui sarebbero già, *in nuce*, elementi di una storia, mai scritta, della scultura a Verona, con la messa in luce della presenza e dell'attività di alcuni importanti artisti *foresti*, responsabili del risorgere della scuola locale, dopo la stasi succeduta al 1630, e anzi del suo stesso spiccare il volo verso la notevole, ingiustamente non ancora studiata, fioritura settecentesca. Come ci sarebbe sufficiente materiale per approfondire il problema delle commissioni pubbliche tardo-seicentesche, quali soprattutto l'erezione delle «Memorie» in onore degli ex podestà e capitani di Verona, opere queste quasi totalmente perdute, distrutte come furono dal ciclone seguito alla Rivoluzione Francese. [p. b.]

G. SUITNER, *Le Venezie*, Milano 1991.

Agli albori del XII secolo in un clima di rinnovamento politico e religioso, da tempo scomparso l'impero di Carlo Magno, scontati nel frattempo gli effetti delle invasioni unghere, la vita, nelle molte città della Padania, riprende a pulsare con rinnovato vigore, dopo una lunghissima stagione, quasi un millennio di ferro e fuoco, di comunque insicurezze sul piano economico e sociale. Una nuova classe di cittadini (artigiani, commercianti, intellettuali) aveva già dato vita dal secolo precedente a una serie di iniziative che porteranno adesso alla formazione di quei liberi Comuni in grado di affrontare gli imperatori di Germania, di stringere accordi commerciali con Venezia e altre città marinare, di sollevare la testa per troppo lungo tempo china ai voleri di estranei.

Quello che stiamo tessendo non è l'elogio delle «lighe»: Dio ce ne guardi. È invece il quadro, sostanzialmente esatto, di una situazione che abbiamo imparato a conoscere fin dai banchi delle elementari, quando fremiti di italianità non ci spingevano certo contro i «terroni» ma piuttosto contro il tedesco invasore. Ma non divaghiamo. Diciamo invece che nel nuovo clima – e anche in conseguenza delle distruzioni operate dal terremoto del 1117 – le città cambiano volto. Nuove mura, nuove torri, nuove case-torri, nuovi palazzi pubblici, ma anche nuove chiese, in parte ancora adesso superstiti, stanno a dimostrazione di una febbrile attività edilizia che, come in pochi altri momenti, ebbe a verificarsi. E se l'espressione più solenne del potere civile si ritrova nelle possenti mura dei palazzi comunali, l'espressione più solenne del potere religioso riposa nelle splendide chiese romaniche dove, accanto a sculture di pietra e di bronzo, si sviluppano cicli di affreschi a impreziosire con la raffigurazione del Cristo, della Madonna e di santi, questi spazi del sacro, ai quali non rimangono estranei peraltro le raffigurazioni di caccia, di segni zodiacali e di animali più o meno veri o più o meno fantastici.

A cantare questa epopea, l'editrice Jaca Book ha da tempo avviato – dopo quella fortunatissima sull'Europa – una collana sull'Italia romanica, nella quale è appunto uscito questo volume, a firma di Gianna Suitner, dedicato alle Venezie: più di quattrocento pagine di tesi e rilievi, e oltre cento pagine di illustrazioni fotografiche.

Il volume prende in esame i monumenti romanici di una regione caratterizzata da un singolare intreccio fra diverse componenti: a stretto contatto come si trova con le regioni alpine e d'oltralpe e contemporaneamente affacciata all'Adriatico, in comunicazione diretta con l'Emilia, la Romagna e la Lombardia, punto di incontro fra esperienze architettoniche e figurative fra di loro diversissime. Passano in rassegna, nel volume, basiliche urbane e modeste cappelle di campagna nate in area veneta lagunare, nella quale si continuò per lungo tempo a «parlare greco»; (secondo la metafora di Salvini), e in un'altra area, ma sempre veneta, nella quale si costruì invece, dall'età carolingia fino a quella comunale, un *sermo rusticus* grazie al quale si continuò a «parlare latino».

«Così – annota la Suitner – mentre Venezia si proponeva come alternativa, in continuità, a Costantinopoli e a Ravenna, e mentre Aquileia e Cividale rinvigorivano l'eredità romana filtrata dalla cultura lombardo-carolingia, Verona seguiva il processo formativo dei grandi Comuni padani, ai margini, ma pur sempre nel solco, di quella linea geografica e culturale che, dall'Aquitania, dalle valli comasche, lungo tutta la via Emilia e poi lungo l'antica Francigena sino alla lontana Puglia, reca le maggiori espressioni dell'arte romanica».

L'architettura dell'area lagunare e del vicino entroterra assume l'eredità dell'arte esarcale e si manifesta come tarda emanazione dell'arte ravennate: un mondo a sé, con scarsissime e forse nulle influenze sull'entroterra, ove si escludano forse le zone padovane e vicentine, dove in effetti è riscontrabile qualche intreccio dialettico fra la componente esarcale – non scevra di echi marciali – e quella romanica vera e propria. Nell'area veronese, che articola preziose gemme nel perimetro urbano e anche nel forese, si riassume invece l'espressione del romanico propriamente inteso, con notevoli tangenze con gli ambienti finitimi lombardi ed emiliani e con un'apertura peculiare a quello nordico francese, sulla quale occorrerà anche in futuro sempre più indagare.

A ogni buon conto, dopo gli illuminanti e specifici contributi di Arslan, Romanini, Bettini, D'Arcais, Lorenzoni e Zuliani, questo capillare testo si propone come il primo lavoro di censimento e di sintesi di una vasta area che si infila attraverso la valle dell'Adige, fino al Trentino e all'Alto Adige (fino a Burgusio, ad Appiano, a Grissiano e a Termino) e, nelle aree nord-orientali, fino ad Aquileia e a Feltre. [p. b.]

M. GECHELE - D. VICENTINI, *Il dolore della guerra, vicende e testimonianze in Val d'Alpone e dintorni*, Verona 1995.

In occasione del cinquantesimo anniversario della fine del secondo conflitto mondiale sono state pubblicate numerose ricerche su quei, ormai lontani, avvenimenti. Ne segnaliamo una che ricostruisce le tristi vicende di cui fu testimone e vittima la zona est dei Lessini veronesi. La Val d'Alpone, specialmente nella parte alta, fu una delle zone del Veronese che maggiormente vide confluire e formarsi sul suo territorio gruppi di partigiani, inquadrati dapprima nella Pausubio di Marozin (Vero) e poi nella brigata Stella della Garemi. Il libro, dal titolo *Il dolore della guerra, vicende e testimonianze in Val d'Alpone e dintorni*, con presentazione di una persona che ha direttamente partecipato agli avvenimenti narrati, Anzolin, è stato voluto dalle Amministrazioni comunali della valle: Vestenanova, San Giovanni Ilarione, Montecchia di Crosara, Roncà, Monteforte d'Alpone.

Nell'introduzione Gecchele afferma che non ha la presunzione di narrare i «fatti» come si sono effettivamente svolti, sia perché conscio che in un certo senso il «fatto», positivamente inteso, non esiste ma è sempre una scelta, sia per le difficoltà dovute alla vicinanza cronologica degli avvenimenti narrati. Il libro, il cui contenuto spazia anche nelle valli adiacenti del Chiampo e d'Illasi, si apre con la dichiarazione di guerra del 10 giugno 1940 da parte del Duce e prosegue, riportando testi e foto d'epoca in numero ragguardevole, narrando l'impatto della gente con una guerra che «ha preso una brutta piega».

La seconda parte riprende la narrazione dell'8 settembre 1943 con la resa dell'Italia e ricostruisce il formarsi dei primi gruppetti e delle organizzazioni partigiane nei Lessini a cavallo delle provincie di Verona e di Vicenza. Ripercorre, con molti documenti inediti, la tragica estate del 1944, con le rappresaglie su Vestenanova, sull'alta valle del Chiampo, e su Montecchia di Crosara, fino allo sbandamento partigiano di settembre. Dopo il periodo invernale, con la «vita nei bunker», esplose a primavera la gioia della gente all'avvicinarsi degli alleati, che avevano sfondato la linea gotica e passato in breve tempo il Po.

Se la ricostruzione storica è stata condotta da Gecchele, l'altro autore, Vicentini, si è occupato della raccolta di testimonianze scritte, alcune già note altre inedite, come alcuni brani tratti

dei resoconti dei parroci di Vestenanova e di San Giovanni Ilarione, il diario in dialetto di Reffato. Va segnalato in questa raccolta l'inedito diario di Meneguzzi di Terrossa e quelli di due persone, Giuriato e Bevilacqua, che fecero la resistenza nei campi di concentramento tedeschi. Interessante poi, ai fini storici, la rievocazione di Bergonzi dello scontro, con lui protagonista, avvenuto il 1 settembre nei pressi di Montecchia di Crosara, causa prossima dell'incendio del paese due giorni dopo.

Un volume (380 pagine) che in definitiva sceglie di restare per così dire «neutrale», tentando di presentare i vari punti di vista, cosicché i dubbi sullo svolgimento di alcune vicende dovrebbero permanere e aumentare. Scritto comunque per chi quelle vicende le ha vissute e sofferte (ma anche per gli altri, proprio perché non si dimentichino come « gli essenziali valori di libertà, giustizia, tolleranza e solidarietà » vadano coltivati e perseguiti quotidianamente), non si arriva mai a ogni buon conto a mettere sullo stesso piano – per fortuna! – oppressori e oppressi, cultori sistematici di violenza e chi in qualche modo da queste violenze ha tentato di difendersi, cani segugi e selvaggina spaurita, persone messe prepotentemente al muro, dopo essere state cacciate dalle loro dimore, con miliziani armati fino ai denti e disposti a ogni strage.

«Volemosse ben»: ma non fino a questo punto; fino cioè a non mettere sullo stesso piano ogni atteggiamento, quello di chi prevarica e quello di chi la prevaricazione deve quotidianamente subire, quello di chi detiene un grande, indiscusso e preminente strapotere e quello di chi non gode di una benché minima libertà di pensiero e di azione, quello di chi è persecutore e quello di chi è perseguitato. [p.b.]

E.M. GUZZO, *Risarcimento di Antonio Badile*, «Arte Cristiana», 756, maggio-giugno 1993, LXXXI.

Riprendendo in mano vecchi studi di Giuseppe Gerola – ai quali, per la verità, non si è dato il peso che meritavano –, Enrico Maria Guzzo, conservatore del Museo del Capitolo Canonico presso il Duomo di Verona nonché sensibile studioso dei problemi relativi all'arte veronese, ripropone, su uno degli ultimi fascicoli di «Arte Cristiana» (rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche a cura della Scuola Beato Angelico e dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università Cattolica di Milano), il tema del cosiddetto «Maestro dal Cespo di Garofano», un pittore veronese attivo verso gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento e le cui tavole si distinguono appunto per la presenza sullo sfondo, ai lati di santi e Madonne (perché la sua pittura è pressoché esclusivamente religiosa), di vasi o cespi di garofani in fiore.

La questione di arrivare a fare un nome e un cognome a questo maestro non è ozioso, per lo spazio che il pittore occupa tra i protagonisti della pittura tardo-quattrocentesca a Verona e per le numerose opere da lui disseminate un tempo in varie chiese e ora quasi tutte finite in varie collezioni pubbliche e private. Fra queste opere vanno almeno ricordati gli affreschi esterni delle cappelle Cartolari Nichesola e Abazia Lazzari in Cattedrale, il San Giovanni evangelista e il San Giacomo provenienti dalla cappella Abazia in Cattedrale e ora al Museo Canonico, il trittico con Cristo deposto in grembo alla Madonna, Sant'Elena e Santa Caterina provenienti dalla chiesa di Sant'Elena e ora al Museo Canonico, il trittico di Santa Maria Consolatrice ora al Museo di Castelvecchio, e la Deposizione di Cristo nel Sepolcro, sempre presso il Museo Canonico. Queste e altre opere stilisticamente omogenee, che non è qui possibile elencare, fanno del Maestro, o «Bottega del Cespo di Garofano» – l'etichetta, ripetiamo, è di Gerola, che nel 1908 e nel 1911 ne trattò diffusamente nella rivista «Madonna Verona» –, un protagonista non trascurabile nel panorama della pittura tardo-quattrocentesca a Verona.

Ma nonostante la quantità di tali dipinti, che rivelano una delle botteghe più attive e importanti nella Verona del tempo, ancora non era stato identificato con sicurezza il loro autore, anche se Gerola, nel 1911, si chiedeva se egli potesse essere identificato con Antonio figlio di Giovanni Badile (1424/25-1507/12), e se la Pietà del «Cespo di Garofano» allora a Venezia, ma proveniente dalla veronese collezione Monga, potesse essere il dipinto di identico soggetto che nel 1497-1498 Antonio aveva eseguito, in collaborazione con il figlio Girolamo, per Sant'Alò, o Sant'Eligio, la chiesa degli orefici veronesi.

I Badile – strettamente legati alla Valpolicella dove a Mazzurega avevano numerosi possessi – non sono certo personaggi sconosciuti a chi si occupi di storia della pittura veronese: ben quattordici sono infatti gli artisti di questa famiglia a noi noti, fra i quali emergono, per la loro statura, Giovanni (1379-1448/51) autore delle *Storie di San Gerolamo* nella cappella Guantieri di

Santa Maria della Scala e padre di quell'Antonio (II) (1424ca-1507/12) che sarebbe appunto il nostro «Maestro dal Cespo di Garofano», e un altro Antonio (III) (1518-1560), primo maestro, a quanto si narra, e senz'altro suocero, di Paolo Veronese. All'interno dell'affollata genealogia, il nostro Antonio (II), figlio di Giovanni, è dunque il secondo Badile a portare tale nome.

Di questa genealogia, ma in particolare di Giovanni, il padre del «Maestro del Cespo di Garofano», Enrico Maria Guzzo si era del resto occupato abbastanza recentemente all'interno di un volume uscito, a cura della Banca Popolare di Verona, in occasione del restauro (pure curato dal benemerito istituto bancario) degli affreschi della cappella Guantieri in Santa Maria della Scala, sotto il titolo *Per Giovanni Badile e una rilettura di alcuni fatti della pittura gotico-internazionale a Verona*.

«Se le origini della Bottega “del Cespo di Garofano”, cioè di Antonio Badile, sono da cercare – annota adesso Enrico Maria Guzzo – nelle opere tarde della bottega di Giovanni, resta il fatto che il catalogo di Antonio è attualmente noto solo per opere più tarde: è dunque da spiegare il vuoto per un artista nato verso il 1424-1425, già attivo con il padre nella prima metà degli anni Quaranta, e tuttavia ben documentato dal punto di vista artistico solo negli ultimi decenni del secolo». A questo proposito Enrico Maria Guzzo non esclude che, dopo la morte del padre Giovanni, Antonio si possa essere assentato da Verona. Del resto un atto notarile degli anni 1456-1457 lo dice reduce da un soggiorno a Trani: «Un viaggio al Sud potrebbe averlo indotto ad una sosta almeno nelle Marche e forse in Umbria, se sono nel giusto – sottolinea l'estensore del saggio – a leggere certe molli cadenze nell'artista come segni di influenza della pittura centro-italiana». Così pure non è da escludere un soggiorno di Antonio nel Trentino, per via di un contratto da lui firmato in compagnia di Alberto «da Alemagna», per un quadro raffigurante la Madonna e altre quattro figure, destinato alla chiesa di Volano. A questo proposito non sarebbe difficile «immaginare l'andirivieni degli artisti nelle botteghe e nei cantieri veronesi» che consentirebbe di comprendere, con gli scarti stilistici ci così spesso riscontrabili, in una stessa opera, l'acquisizione anche di determinati dati tecnici, altrimenti inspiegabili.

Tornando alla *Pietà* di Venezia, va sottolineato come proprio questa pala, oggi di ubicazione ignota, fosse quella che Antonio aveva dipinto per la chiesa veronese di Sant'Alò. La scoperta, grazie a un inventario ottocentesco, che i Monga avevano effettivamente acquisito i dipinti già nella soppressa chiesa di Sant'Alò, permette a Enrico Maria Guzzo non solo di confermare l'intuizione di Gerola, ma anche di recuperare, come si è veduto, la personalità di Antonio Badile, rintracciandone gli esordi nel ciclo di affreschi dipinti nel 1443-1444 da suo padre Giovanni, con l'aiuto della bottega, nella cappella Guantieri in Santa Maria della Scala. Tale formazione presso un protagonista della pittura tardo-gotica, e i documentati soggiorni, dopo la metà del secolo, in centri meno aggiornati, quali Trani nelle Puglie e la provincia trentina, giustificano la personalità ritardataria di un artista che, verso la fine del secolo, dimostra un'adesione solo epidermica alle novità rinascimentali e mantegnesche.

Si pone in tal modo con quasi assoluta sicurezza la parola 'fine' a un lungo percorso attributivo che aveva fatto i nomi, per questo Maestro, nella più ampia e disorientante rosa di attribuzioni promosse dalle fonti locali, di Pisanello, Stefano, Benaglio, Liberale, Falconetto, Francesco Dai Libri, Bonsignori, Morone, Caroto, Giolfino e persino Mantegna. Si giunge così al capolinea di un viaggio che, partito dal riconoscimento dell'omogeneità stilistica delle opere del gruppo e la loro classificazione all'insegna del «Cespo di Garofano» ha visto poi, via via, interventi di Sergio Marinelli, Gino Castigliani e dello stesso Enrico Maria Guzzo che, proprio in *Allgemeines Kunster lexicon*, in corso di pubblicazione a Lipsia, sta curando le varie voci relative agli artisti della famiglia Badile, dal Trecento al Seicento, corredate di tutte le notizie biobibliografiche a essi pertinenti. [p.b.]

G. CONFORTI, *L'affermarsi della moderna agrimensura: cartografia, mappe, periti e perizie nel Cinquecento*, in AA.VV., *Misurare la terra. Agrimensura e cartografia, catasti e catastici a Verona dall'età romana ai nostri giorni*, Verona 1992.

Anche alla nascita della moderna agrimensura (e quindi della relativa cartografia) un contributo del tutto particolare fu dato, nel Cinquecento, da un grande, e fin qui misconosciuto, personaggio veneto: il veronese Cristoforo Sorte. Di lui e della sua multiforme attività si sono, in questi ultimi decenni, occupati in molti, quasi a riscoprirne il valore e il significato: da Lanfranco

Franzoni a Maria Simonetta Tisato, da Lionello Puppi a Juergen Schulz, da Manuela Morresi a Giuseppe Conforti, per fare alcuni nomi. E ne valeva la pena, anche se continua a mancare a tutt'oggi uno studio articolato e complessivo della sua figura, che proprio gli studi degli autori citati – altrettanto autorevoli che stimolanti e suggestivi – sempre più imporrebbero in termini di doveroso e necessario risarcimento.

Cristoforo Sorte (1506?-post 1594), pittore, perito, architetto, è uno dei padri della cartografia veneta e il vero fondatore di quella veronese. In contatto con alcuni dei più illustri architetti del suo tempo, fra cui Palladio, Scamozzi e Giulio Romano e collega di Dall'Abaco, Dalli Pontoni, Galese, Fabbri, Glisenti, Remi, Brugnoli, fu anche per loro un punto di riferimento. Personaggio di primo piano nel mondo veneto cinquecentesco, portò nella cartografia l'esperienza del suo lungo viaggiare e la cultura del tempo, i cui valori preminenti erano l'amore per la veduta, il paesaggio, il colore, la prospettiva.

A questo cartografo, dall'ampia e versatile preparazione tecnica e artistica, viene attribuito il merito di aver adeguato la cartografia alle tecniche rinascimentali di rappresentare lo spazio, prima fra tutte la prospettiva. La svolta avviene intorno alla metà del secolo. In precedenza il territorio veniva raffigurato con modalità ancora medioevali, ossia con una visione spezzettata, priva di coerenza logica tra le parti e quindi non unitaria. La conquista di aggiornate tecniche grafiche è accompagnata da un diverso modo di guardare la realtà. Sfrondata dai residui del simbolismo medioevale, essa viene ora analizzata empiricamente e misurata in modo sistematico grazie a un nuovo metodo di rilevamento agrimensorio. Gli chiesero servizi la Serenissima, i rapporti con la quale non furono sempre pacifici, i cardinali trentini Bernardo Cles e Cristoforo Madruzzo, l'imperatore Ferdinando I. Quest'ultimo gli commissionò una grande carta del Tirolo imperiale. Stabilitosi a Venezia (attorno al 1577) senza peraltro abbandonare Verona, disegnò per la Serenissima i soffitti del Palazzo Ducale, collaborò alla definizione delle forme del palladiano ponte di Rialto e ne delinse il dominio in una serie di mappe conservate nel palazzo. Delinse pure varie città della terraferma, fra cui Verona, Brescia, Padova, Legnago e Peschiera. In territorio veronese si occupò anche della Lessinia e del Garda.

Cristoforo Sorte dunque, nel panorama della cultura figurativa, architettonica, urbanistica, e nella cultura veneta *tout court* del Cinquecento, costituisce una delle figure più originali e straordinarie per ricchezza e complessità problematica di interessi e di ruoli d'impegno. Incarichi di alta responsabilità (come perito dei Magistrati ai Beni Inculti, dei Savi Esecutori delle Acque, del Provveditorato ai Confini etc.) lo obbligarono – nonché a continui spostamenti da una parte all'altra dello Stato Veneto, con escursioni anche fuori patria – alla residenza in Venezia. Il campo della sua attività non è ridicibile certo – come si è accennato – ai limiti di un'espressione per quanto sommaria, anzi schematica. Fu pittore, si è detto, negli anni giovanili, uscito dalla scuola mantovana di Giulio Romano, e teorico della pittura: in quanto tale, un suo trattato di Osservazioni sulla pittura, edito nel 1585, costituisce uno degli apporti più ricchi e acuti alla teoria dell'arte nel Veneto per la comprensione profonda della specificità di una cultura figurativa originale e incomparabile. Fu, tuttavia, iconologo e iconografo: gli si deve, tra l'altro, in codesto ruolo – come si è anticipato – il capitale intervento nella ricostruzione e nella nuova decorazione delle sale del Palazzo Ducale devastate dall'incendio del 1577.

Ma l'ambito più ampio della sua attività resta quello del rilevamento del territorio: tra gli anni 1555 e 1594, in qualità di perito delle magistrature che sopra si son indicate (ma pure di civiche Amministrazioni e di privati), Sorte affronta decine di carte – fra le quali quella, bellissima, della valle di Fumane – che configurano un'autentica, e capillare, immagine dinamica del territorio veneto e che valgono un'incomparabile testimonianza, all'interno della quale inoltre sono riconoscibili, databili e comprensibili segni architettonici riducibili a protagonisti dello stampo di Giulio Romano e di Andrea Palladio.

Sulla figura di questo personaggio-chiave della cultura veneta del Cinquecento torna adesso – dopo un'esautiva scheda da lui firmata e pubblicata in un volume sull'*Architettura veronese nell'età della Serenissima* – Giuseppe Conforti, giovane architetto e studioso d'arte, con un suo intervento apparso in un volume edito dal Collegio dei Geometri di Verona e Provincia, sul tema del *Misurare la terra. Agrimensura e cartografia, catasti e catastici a Verona dall'età romana ai nostri giorni*. Si tratta di un saggio su *L'affermarsi della moderna agrimensura: cartografi, mappe, periti e perizie nel Cinquecento*, all'interno del quale, con Iseppo Pontoni e Bernardino Brugnoli, Sorte la fa da padrone. In questo saggio Giuseppe Conforti esordisce con un'analisi della cartografia del territorio veronese nel corso di due secoli, dal Cinquecento al Seicento, tentando di delineare l'evolversi delle tecniche grafiche e di mettere in luce appunto i principali cartografi che ne sono protagonisti, su tutti i quali – si torna a ripetere – spicca la figura del veronese Cristoforo Sorte,

la cui opera abbraccia tutta la seconda metà del Cinquecento. A questo cartografo, dall'ampia e versatile preparazione tecnica e artistica, viene attribuito il merito di aver adeguato la cartografia alle tecniche rinascimentali di rappresentare lo spazio, prima fra tutte la prospettiva.

Dell'opera di Cristoforo Sorte viene qui riassunta anche la vicenda della stesura delle corografie della terraferma veneta. Eloquenti testimonianze di come nel Cinquecento la cartografia assuma la funzione di *instrumentum regni*. E il suo uso politico – come dimostra l'autore – è spesso oggetto di contrasti nelle alte sfere del governo veneziano, che si collocano sullo sfondo della politica statale di intervento sul territorio.

Il saggio in questione tocca poi altri temi: il persistente legame tra cartografia e pittura e il rapporto tra formazione scientifica e formazione artistica dei cartografi del Cinquecento. La crescente specializzazione della tipografia, e il suo progressivo affermarsi come disciplina scientifica, ha come ripercussione l'emergere di nuovi contrasti sulle modalità di rappresentazione grafica. Già nel secondo Cinquecento i termini attorno ai quali ruota il dibattito – come l'autore desume dalla polemica tra Cristoforo Sorte e Silvio Belli – sono il naturalismo e l'astrazione, la varietà e l'uniformità. La trattazione prosegue mettendo in luce la stasi, seguita al rinnovamento, che caratterizza l'ultimo scorcio del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, perché stava venendo meno la ragione prima del rinnovamento cartografico, vale a dire quell'intervento statale di risanamento idrico del territorio al quale negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo precedente il Magistrato ai Beni Inculti aveva dato un poderoso impulso. Ed è significativo, in proposito, l'insterilirsi in vacua polemica del dibattito sull'irrigazione della campagna veronese. Dalle mappe della prima metà del Seicento vengono rilevate le tendenze regressive: solo nella seconda metà del secolo prevale un approccio più tecnico, coincidente con l'affermarsi della figura dell'ingegnere.

A questo punto non ci resta che riformulare un auspicio: non è dubbio che una completa monografia su Sorte rappresenterebbe un'opera benvenuta e altamente benemerita: e, per giunta, non di valore puramente erudito e specializzato, ma capace di rispondere a un'attività concreta e viva della sensibilità contemporanea. Le considerazioni suesposte lo provano e insieme assicurano che si tratterebbe di un apporto indispensabile, tra l'altro, alla consapevolezza degli operatori – politici e architetti – impegnati oggi nella tutela e nella riprogettazione del territorio e del paesaggio veneti. Ci sarà, insomma, qualche editore disposto a raccogliere questo invito? [p. b.]

G. VEDOVELLI - M.L. CAPPELLARI, *Na vòlta gh'èra ... Fiabe del Garda*, Verona 1995.

Na vòlta gh'èra ... Fiabe del Garda è un nuovo volume di Giorgio Vedovelli e Maria Luisa Cappellari, arricchito con otto illustrazioni di Elisa Vedovelli e una presentazione di Dino Coltro, edito dal Centro Studi per il Territorio Benacense.

Il volume si apre con un'introduzione che delinea le caratteristiche dei filò, le veglie invernali, dove venivano raccontate le storie che formano l'argomento della presente raccolta; si accenna pure ai cantastorie che frequentavano le stalle della sponda veronese del Garda, spesso mendicanti che si spostavano da un paese all'altro contribuendo così alla diffusione delle fiabe, talvolta emigranti che raccontavano le loro peripezie in terre lontane, uomini e donne del posto che mettevano a frutto le loro capacità narrative tramandando il patrimonio di racconti e conoscenze appreso in gioventù; si descrivono poi le caratteristiche dei principali informatori, originari soprattutto di Torri, Pai, Garda e San Zeno di Montagna. Infine si tratteggiano le differenze fra le fiabe, ricche di elementi fantastici e tipiche del mondo contadino, e le *rosàrie*, i racconti dei pescatori, attinte da vicende reali anche se alterate dalla fervida fantasia dei narranti.

La prima parte del libro comprende le fiabe, introdotte dalla formula di rito «Na vòlta gh'èra ...»: i motivi che vi ricorrono sono i soliti di tutte le fiabe, ma l'interesse delle nostre narrazioni è dato dall'originalità delle varianti, quasi tutte inedite. La raccolta si apre con la *La storia de Mosso Pipét*, molto comune a Torri e caratterizzata dalla totale assenza dell'elemento femminile: l'unica donna che fa capolino in questa narrazione è una suorina che sta per varcare la porta del Paradiso e trascina con sé, sotto la lunga sottana, il cappello del nostro protagonista – un mendicante di Torri che con la sua astuzia è riuscito a gabbare la morte e il diavolo – che cerca così di crearsi una testa di ponte nel regno dei beati, dove però nessuno lo vuole. *La storia de Mosso Pipét* appartiene al gruppo di fiabe raccontate da uomini – come *La storia di Gioppino* e *La casa degli spiriti* – caratterizzate appunto dall'assenza di donne e dalla ricchezza dei particolari, oltre che da un forte radicamento nella realtà del narrante, per il quale era importante non confondersi con le donne, le cui storie, senza tempo e luogo, avevano caratteristiche più marcatamente fiabesche.

Tra le narratrici, molto rinomate per la loro bravura, nella zona di Torri e di San Zeno erano rispettivamente Giovanna Dorizzi e Maria Quinternetto, ambedue defunte: con le loro storie sapevano incantare il loro pubblico di piccoli ascoltatori per la loro capacità di creare il giusto clima «magico». Non mancano fiabe di maghi e streghe, raccolte nella zona di Pai e Brenzone.

Nella seconda parte, degli aneddoti, troviamo brevi storielle che, oltre a costituire materia di filò, erano spesso raccontate per soddisfare qualche curiosità dei bambini, che per esempio volevano sapere perché al mondo ci sono i ricchi e i poveri (*La storia dei figli di Eva*), oppure perché lo scricciolo è chiamato «imperatore»; non mancano narrazioni che vedono come protagonisti gli abitanti di Azzago di Valpantena, a testimoniare la persistenza di contatti fra il lago e la montagna veronese, contatti che solitamente si avevano al Santuario della Corona; inoltre alcune storie (per esempio *Santa Genoveffa*) documentano l'esistenza di un intenso scambio fra la cultura scritta – in questo caso ecclesiastica – e la cultura popolare orale; interessanti poi, per una migliore comprensione dell'ambiente del Baldo, le *Storie di caccia* raccolte a Pai, indice di una fantasia sbrigliata e tese ad alleviare la monotonia della vita di paese; infine non manca un esempio di *rosària* (*Gli otto di Torri*), un tipico racconto dei pescatori, per i quali le uniche storie degne di essere narrate non erano quelle fantastiche dei contadini, bensì fatti di vita vissuta, pur se opportunamente rielaborata con il passar del tempo.

[p.b.]