L'OTTOCENTO A VERONA

a cura di Sergio Marinelli

CARIVERONA
BANCA SPA
Gruppo UniCredito Italiano

L'OTTOCENTO A VERONA

a cura di Sergio Marinelli

CARIVERONA
BANCA SPA
Gruppo UniCredito Italiano

Ideazione, progetto e coordinamento
Cariverona Banca spa

Impaginazione
Massimo Strada

Realizzazione editoriale e stampa
Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A., Cinisello Balsamo (Milano)

Copyright © 2001
Cariverona Banca spa

Si ringrazia per la collaborazione
tutto il personale dei Musei Civici
e della Biblioteca di Verona;
il personale di custodia del Cimitero Monumentale
e del Cimitero Israelitico di Verona;
e ancora Sergej Androsov, Diego Arich de Finetti,
Diederik Backuÿs, Remigio Baldo, Dario Ballini, Silvana Bareggi,
Maddalena Basso, Riccardo Battiferro Bertocchi, Carlotta Beccaria,
Zeno Beltrame, Filippo Bertazzo, Renato Berzaghi, Susanna Bigardi,
Mimma Boccoli, Roberto Boldrini, Margherita Bolla, Antonio Bortolani,
Lino Vittorio Bozzetto, Vincenzo Cabianca, Roberta Camerlengo,
Romeo Casadio, Gino Castiglioni, Giuseppe Chiarenza, Agostino Contò,
Fabio Copercini, Federico Dal Forno, Massimo De Grassi, Peter Führing,
Camilla Galtarossa, Giacomo Galtarossa Junior, Pia Gemma Brenzoni,
Marco Girardi, Andrea Giuseppin, Guarientina Guarienti,
Mario Gori Sassoli, Stefano Grandesso, Cristina Guerrieri Rizzardi, Simone Guerriero,
Mattea Legnaghi, Annalisa Lombardo, Andrea Lovato, Valentina Maderna,
Jole Marinelli, Paola Marini, Fernando Mazzocca, Giuseppe Milani,
Federica Millozzi, Francesco Monicelli, Romano Negri, Maurizio Negrini,
Mariolina Olivari, Serenita Papaldo, Roberta Parise,
Gianni Peretti, Raffaella Puleio, Riccardo Rabagliati,
Sergio Rebora, Cinzia Rempoli, Amerigo Restucci,
Fernando Rigon, Chiara Rigoni, Sergio Rocca, Domenico Romani,
Sandra Romito, Francesca Rossi, Guglielmo Stangherlin,
Stefania Stevanato, Chiara Tellini Perina, Andrea Tomezzoli,
Dino Verdolin, Odilio Veronese, Marta Wallner,
Alessandra Zambaldo, Guido Zucconi.

Tutti i diritti riservati.
Non è consentita la traduzione,
la riproduzione, la memorizzazione,
l'adattamento totale o parziale con
qualsiasi mezzo (inclusi i microfilm,
le copie fotostatiche e ogni altro tipo
di supporto) senza previa autorizzazione
scritta del detentore del copyright.
Qualora concessa, tale autorizzazione
è soggetta al pagamento di un diritto,
la cui entità dipende dal tipo di utilizzo.

SOMMARIO

IL REGNO ITALICO E L'ETÀ AUSTRIACA
Sergio Marinelli - p. 9

DA VERONA ALL'EUROPA. GIOVANNI, GIUSEPPE E CARLO CANELLA NELLA PAESAGGISTICA DELL'OTTOCENTO
Flavia Pesci - p. 43

DA PIETRO RONZONI A ERCOLE CALVI: LA PITTURA DI PAESAGGIO A VERONA
Giorgio Marini - p. 79

LA PITTURA DI FIGURA E STORIA (1800-1873)
Lucia Ievolella - p. 115

SCULTORI VERONESI DEL PRIMO OTTOCENTO
Monica De Vincenti - p. 147

L'ARCHITETTURA MILITARE AUSTRIACA
Orietta Lanzarini - p. 189

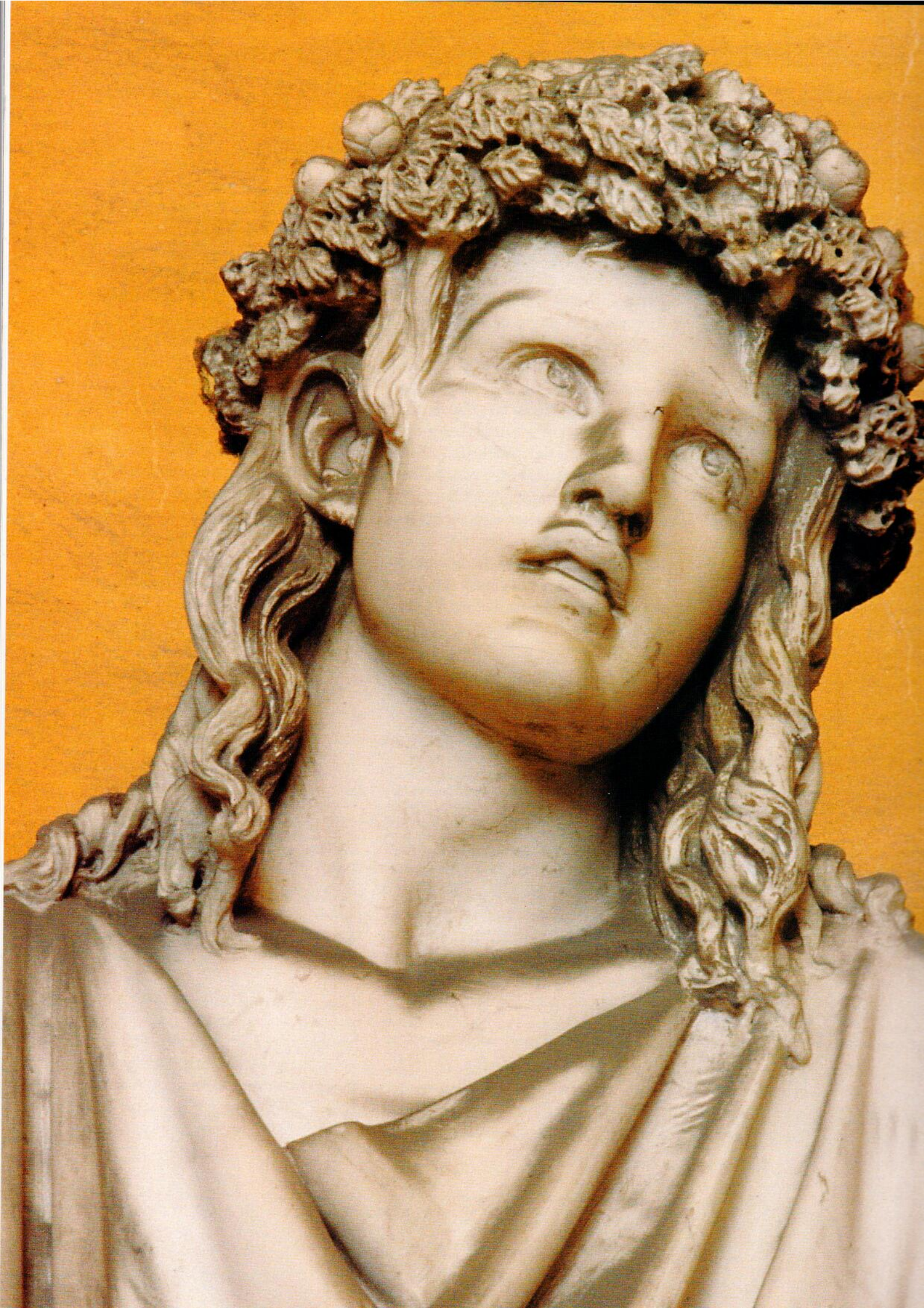
L'ARCHITETTURA CIVILE
Lia Camerlengo - p. 217

GLI ANNI DELLA RIUNIFICAZIONE ITALIANA
Sergio Marinelli - p. 247

LA SCULTURA MONUMENTALE A VERONA
Camilla Bertoni - p. 277

IL VERISMO PITTORICO
Elena Casotto - p. 311

Bibliografia - *p. 343*
Indici - *p. 355*



LA SCULTURA MONUMENTALE A VERONA

Camilla Bertoni

Vissuta e proliferata sull'*humus* ideologico della perpetuazione della memoria, la scultura del XIX secolo ha subìto la più umiliante dimenticanza; il degrado e l'incuria ne rendono difficile oggi la valutazione e l'apprezzamento, ma alcuni degli scultori veronesi godettero allora non solo di larga fama nazionale, ottenendo importanti commissioni in varie città italiane, ma anche internazionale, in competizione con i maggiori scultori italiani del tempo. È storia recente l'interesse risvegliatosi intorno a una vicenda che merita senz'altro di essere riconsiderata; si tenta qui ora una breve storia della scultura monumentale veronese del XIX secolo, solo in parte riscoperta ai tempi della mostra *Il Veneto e l'Austria* del 1989[1].

È tra i colonnati dorici del cimitero Monumentale che si offre la più ricca occasione per gli scultori di Verona: in ritardo rispetto ad alcune città come Brescia e Vicenza[2] che tra le prime mettono in atto i progetti dei nuovi cimiteri secondo il decreto napoleonico, ma in anticipo rispetto a molte altre, Verona vede prolungarsi la realizzazione del maestoso edificio disegnato da Giuseppe Barbieri dal 1829 fino agli albori del nuovo secolo. Fino al 1855 però sono molto pochi i monumenti eretti in cimitero: le statistiche del 1852 di Ottavio Cagnoli sugli scultori incaricati dalle famiglie più prestigiose della città, unitamente alla documentazione per la Commissione d'Ornato[3], ci permettono di collocare tra il 1836 e il 1838, con l'edicola funeraria per la famiglia Emilei, il punto di inizio di questa indagine, e di attribuire l'esecuzione del primo monumento del cimitero di Verona a Innocenzo Fraccaroli[4]. Anche dopo il trasferimento nel 1836 a Milano, lo scultore mantenne vivo il legame con la città d'origine: con i suoi monumenti comincia ad assumere identità il concetto stesso di scultura onoraria, portato a maturazione nella seconda metà del secolo. Se la *Tomba Emilei* è solo una semplice edicola, conclusa in alto da un timpano di rigorosa classica memoria, delimitata dai simboli funerari (ai lati le fiaccole rovesciate, la vita che si spegne, in alto la lampada, la vita eterna dell'anima), dai Bonomi Fraccaroli riceve un incarico più impegnativo, iniziando così a verificare le possibilità per la scultura di aderire ai temi dell'esistenza, di essere in grado di glorificare l'uomo e la sua vita reale senza scadere nel contingente, esaltando gli ideali e rispettando i modelli del passato. Priva della duttile libertà espressiva della pittura, la scultura comportava una necessità di sintesi iconologica, molto spesso facendo ricorso a figure allegoriche, dove il rapporto tra il vero e l'ideale fu sempre il problema ideologico centrale. Se il secolo si era aperto con le raccomandazioni di Pietro Giordani perché la scultura funeraria non fosse ostentazione di ricchezza ma "insegnasse qualcosa al popolo [...] ponendo nei cuori qualche buona affezione", parlando un linguaggio semplice dal quale necessariamente "vengono escluse le allegorie; che son quasi sempre enigmi"[5], ancora nel 1892 lo storico veronese Giuseppe Biadego, pronunciando il discorso inaugurale alla locale Esposizione di Belle Arti, ammoniva sul difficile equilibrio tra vero e ideale: "[...] Voi comprenderete che un'arte, la quale si restringa a riprodurre puramente il reale, ha nella sua volgarità le ragioni della sua condanna; un'arte che dalla scuola non esca in piazza, all'aria aperta, al sole, dinanzi a liberi orizzonti, non si mescoli alla vita, ha nella sua immobilità il baco che la fa intisichire e la spegne anzitempo; voi comprendete che un'arte, la quale non attinga forza dal passato, inspirazione dalla storia o dalla tradizione, avrà sempre un'influenza limitata sui costumi, sulle idee di una nazione giovane e bisognosa di un rinnovamento morale; voi comprendete che un'arte, che non abbia per fine un'alta idealità, si riduce ad un trastullo indegno di un popolo libero e grande [...]"[6].

Fraccaroli piega decisamente sul versante dell'ideale quando nel 1838[7] sceglie di rappresentare, in bassorilievo sul sarcofago-altare, la famiglia Bonomi intorno al compianto in una forma volutamente fuori dal tempo: la vedova e i figli, abbigliati "alla greca", si stringono attorno all'erma del padre, mentre in disparte una donna meditabonda simboleggia idealmente, con l'ausilio di un macchinario contemporaneo, l'attività svolta in vita dal defunto.

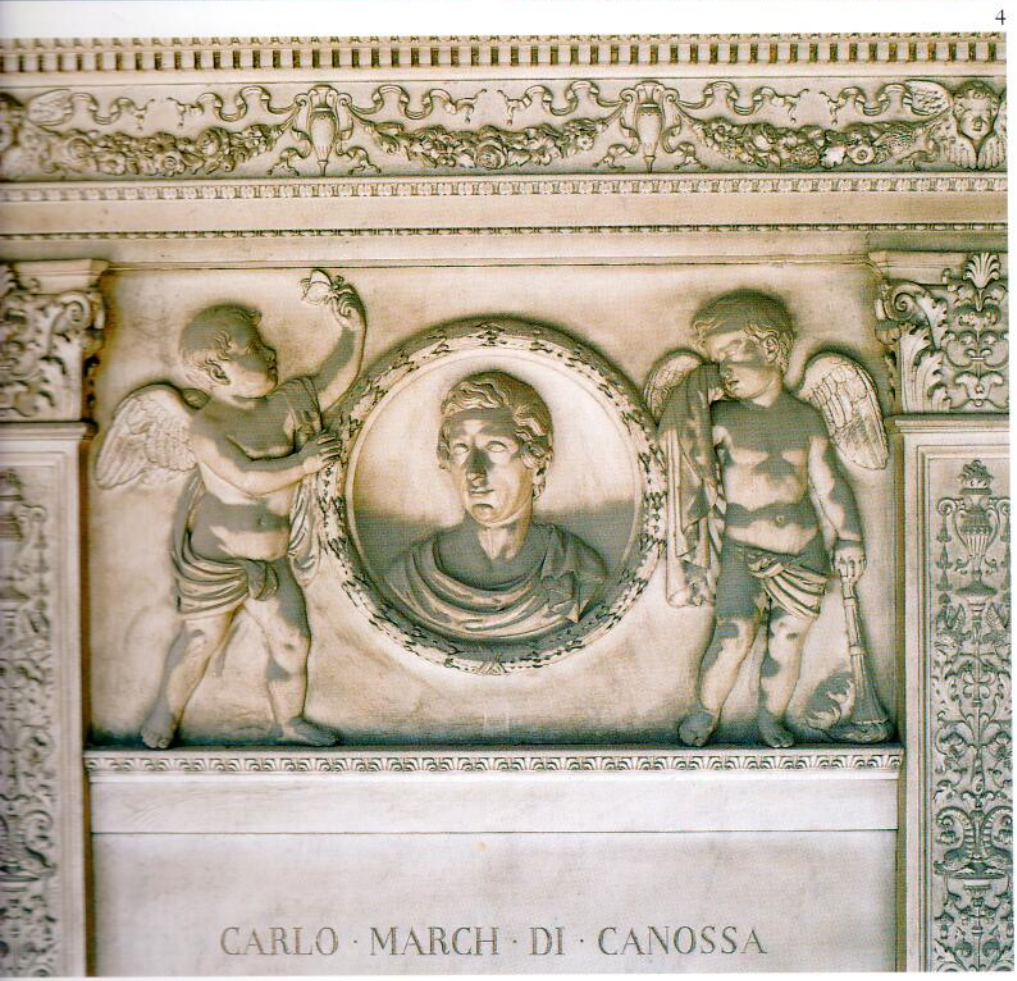
Grazioso Spazzi[8] (Verona 15/8/1816 - 12/9/1892), che aveva debuttato come allievo dell'accademia braidense all'esposizione di Verona nel 1835, si riferisce al modello di Fraccaroli, nel cui studio milanese aveva poi fatto pratica, quando realizza il *Monumento Dalla Riva* a poca distanza (fisica e temporale[9]) da quello *Bonomi*. L'idea compositiva e iconografica è giocata sugli stessi elementi: l'urna, il genio della morte, l'abbraccio all'erma del defunto, i simboli legati all'esistenza terrena di Napoleone Giuseppe Dalla Riva, ma l'atmosfera è già irrimediabilmente cambiata. La figura della madre non è più in bassorilievo ma in dimensione reale, abbigliata in

1. Giovanni Duprè, *Angelo della Morte*, particolare del *Monumento Monga*. Verona, cimitero Monumentale.
Tra le rare firme "straniere" degli scultori che operano tra i colonnati del cimitero veronese, quella del senese Duprè rielabora qui un progetto originario di Torquato Della Torre.

2

3

4



Innocenzo Fraccaroli, *Tomba Emilei*. Verona, cimitero monumentale.
Uno monumento funerario realizzato al nuovo cimitero veronese, è da collocarsi tra il 1836 e il 1838.

3. Lorenzo Muttoni e Antonio Conconi, *Monumento funerario per il marchese Carlo di Canossa*. Verona, cimitero Monumentale.
Al milanese Antonio Conconi spetta la parte architettonica del monumento, mentre le parti figurate sono del nipote dell'omonimo scultore settecentesco veronese Lorenzo Muttoni.

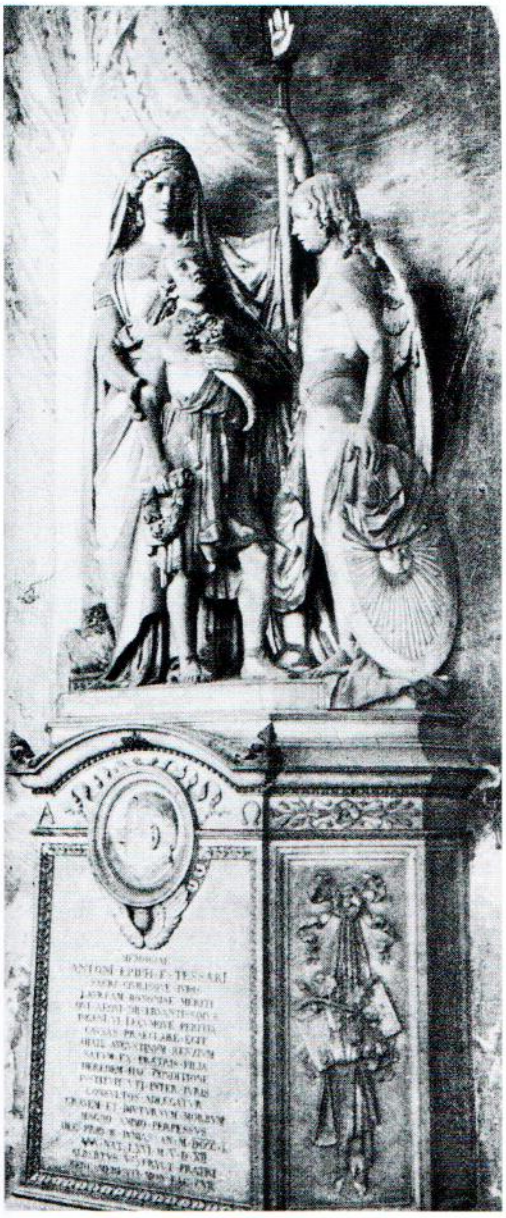
modo da realizzare quel compromesso tra il modello ideale del panneggio greco e la deprecata banalità del vestire moderno, lasciando trapelare, anche nei lineamenti del volto, un timido realismo dimostrato con maggiore coraggio di lì a pochi anni. Nel fregio del sarcofago eleganti motivi fitomorfi si alternano a farfalle, mentre spicca il volo una gazza con un chicco appena rubato nel becco, immagini elegantemente allusive al gioco della vita e della morte che denotano la raffinatezza inventiva e la perizia tecnica della mano di Grazioso Spazzi. Nella stele per la *Tomba Sparavieri*, dello stesso autore, del 1845, più esplicito omaggio al modello canoviano, il tema del genio della morte piangente sull'erma dei defunti sarà invece accompagnato da una cicogna, simbolo dell'anima, della ciclicità dell'esistenza e dell'amore filiale.

Alla luce di queste osservazioni, il *Monumento funerario per il marchese Carlo di Canossa*, del 1845 circa, eseguito da Lorenzo Muttoni[10] (Verona 1798 - 28/10/1882) restava fuori dal gioco. Pittore e scultore figlio d'arte, nipote del più noto scultore omonimo settecentesco, Lorenzo Muttoni svolse soprattutto un ruolo educativo come maestro d'Accademia a Verona dall'inizio degli anni Quaranta circa fino al 1867, ma non lasciò un gran segno sui giovani allievi, tra cui Torquato Della Torre: il ritratto clipeato e idealizzato del marchese di Canossa[11], con la toga fermata sulla spalla, retto dai due putti alati, simboli rispettivamente della vita ultraterrena dell'anima, con una farfalla tra le mani, e della morte, con una fiaccola rovesciata, rispondeva a un omaggio alla tradizione classica di origine romana, che non avrà seguito.

Sarà Grazioso Spazzi a dominare la sce-

4. Lorenzo Muttoni, *Ritratto del marchese Carlo di Canossa*, particolare del *Monumento Canossa*. Verona, cimitero Monumentale.
Il forte richiamo alla tradizione classica di origine romana, nella scelta di rappresentare il marchese con la toga, il profilo racchiuso nel clipeo, era destinato a non avere più seguito al Monumentale veronese.

5



6

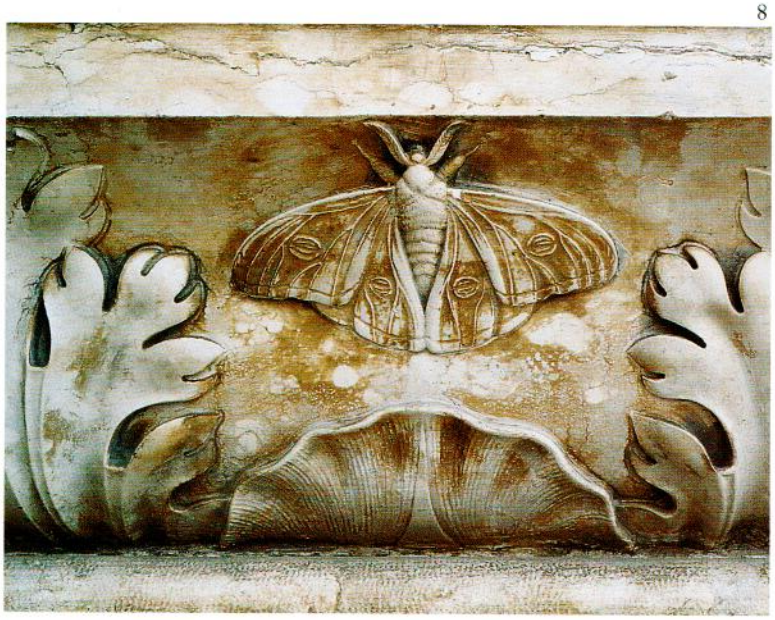
na artistica cittadina tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta, ricevendo le più impegnative committenze pubbliche, tra cui nel 1848 quella per il monumento da erigersi nel Duomo al purista Antonio Cesari, morto nel 1828, per il quale Spazzi aveva già presentato il busto in marmo alla mostra veronese del 1835[12]. Nel contesto della situazione locale, sotto la dominazione austriaca e in presenza dei primi fervori rivoluzionari, il monumento allo studioso di letteratura italiana, con l'epigrafe dettata da Giordani e le due figure simboliche della *Religione* e della *Letteratura del Trecento*, assumeva un forte significato ideologico. Ed è per questo che vale ricordarlo piuttosto che per le soluzioni formali, forse dovute a un progetto originario di Giuseppe Barbieri[13] impregnato di classicismo monumentale; non a caso questo stesso modello sarà utilizzato anche per il monumento all'architetto autore del nuovo cimitero. La commissione presieduta da Antonio Gaspari si era messa in moto per onorare degnamente Barbieri fin dal momento della sua scomparsa, il 10 gennaio 1838; l'incarico fu affidato nel 1842 a Grazioso Spazzi sulla scorta di un progetto dovuto probabilmente allo stesso Gaspari, poi modificato[14]. Il monumento venne inaugurato nel pantheon degli uomini illustri in cimitero solo il 31 luglio 1852: il *Busto di Barbieri*, già presentato nel corso dell'esposizione veronese di quell'anno, è collocato su un architrave-sarcofago e fiancheggiato da due figure simboliche semisdraiate, *Verona* e l'*Architettura*. Il problema dei simboli e delle allegorie nella scultura restava centrale, come dimostrano anche le lunghe discussioni a proposito dei gruppi scultorei e dei fregi che avrebbero dovuto decorare le metope e i frontoni del cimitero; la simbologia scelta per *Verona*, una donna con il capo coronato dall'Arena, fu giudicata incongrua[15], mentre l'insieme del gruppo fu aspramente criticato da Giuseppe Catterinetti Franco[16]: patriota, pittore e poeta, amico di Aleardi e Montanari, questi si dedicò all'insegnamento e alla critica d'arte con annotazioni tra le più

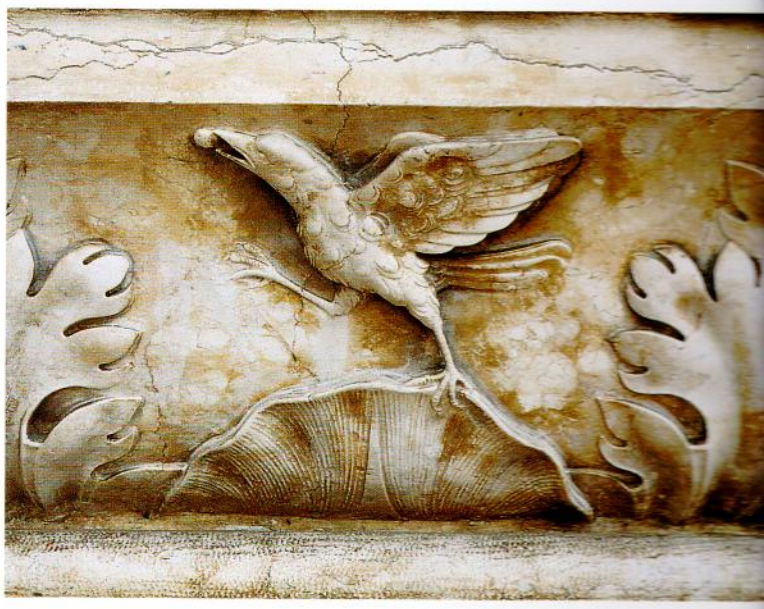
5. Innocenzo Fraccaroli, *Monumento Tessari*. Già Verona, cimitero Monumentale (foto da B. Barban 1928).
Il monumento, ancora una volta decisamente idealizzante pur essendo stato concepito attorno alla metà del secolo, è andato distrutto durante i bombardamenti del 1944.

6. Innocenzo Fraccaroli, *La Giurisprudenza conduce l'erede al Genio della Beneficenza*, disegno per il *Monumento Tessari*. Verona, Archivio di Stato.
Il progetto presenta l'idea originaria con il basamento neoclassico posto a confronto con l'unica fotografia esistente del monumento, il disegno mostra, soprattutto nel gruppo la cui posa è stata in seguito mutata, maggior eleganza e fluidità di movimenti.

7. Grazioso Spazzi, *Monumento Dalla Riva*, particolare. Verona, cimitero Monumentale.
A poca distanza, fisica e temporale, dal Monumento Bonomi *di Fraccaroli, questo di Spazzi ne richiama la tendenza idealizzante, l'idea compositiva, i temi iconografici e i riferimenti alla tradizione classica.*

8





acute dell'Ottocento veronese. Difficile dargli torto: il monumento, a causa della parete curva sui cui appoggia, sembra crollare in avanti, è sproporzionato rispetto alle dimensioni della porta che sovrasta e a mala pena si vede nell'oscurità. Spazzi non perse comunque il suo prestigio; già nel 1843 aveva ricevuto l'incarico per eseguire le diciotto metope con *Storie del Vecchio e Nuovo Testamento* per il frontone del recinto cimiteriale dal lato della chiesa, terminato nel 1844 con l'iscrizione *Piis lacrimis*, per il quale nel 1855 Spazzi consegnerà anche le tre figure dedicate alle virtù teologali *Fede*, *Speranza* e *Carità*. In questo caso il soggetto delle metope e del gruppo, oggi non più esistente[17], seguiva le precise disposizioni lasciate da Barbieri, mentre per i due pantheon laterali, *Ingenio claris* e *Beneficis in patriam*, l'architetto non aveva fatto in tempo a definire il progetto: questo comportò la ripresa della questione a partire dagli anni Sessanta con lunghi strascichi fino all'inizio del Novecento.

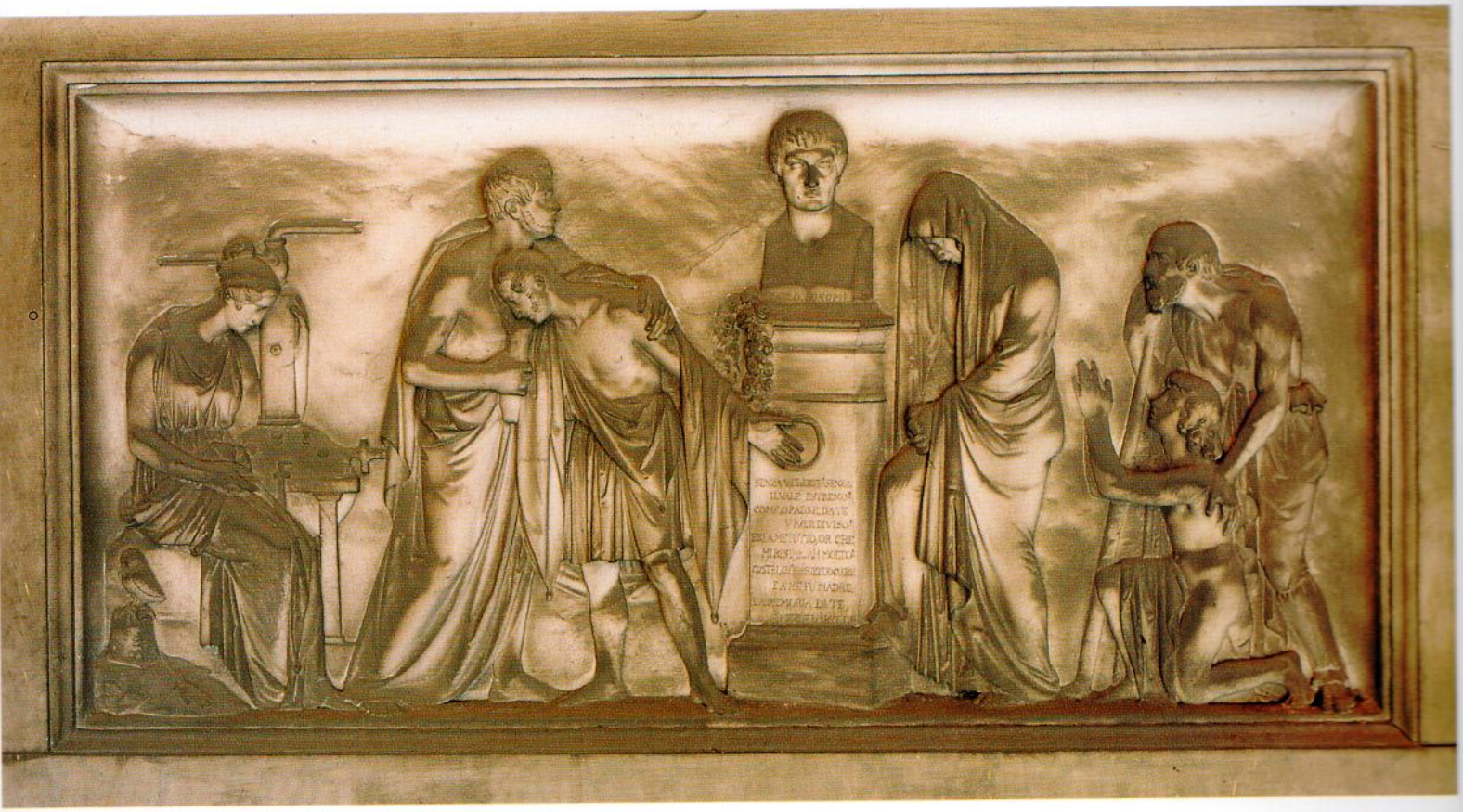
Dove la committenza lasciava più libertà, Grazioso Spazzi metteva in gioco ben altre novità compositive, come nel *Monumento Sacchetti* del 1850, di cui restano purtroppo solo la data e la firma sul basamento residuo, una vecchia foto e una descrizione[18]: Gabriele Sacchetti, vestito "alla moderna", era raffigurato piangente sulla tomba della madre; di dimensioni reali, appariva rapportato ai viventi in visita ai defunti; il volto della donna, con una cuffia alla moda, mostrava impietosamente i segni dell'età. L'atmosfera respirata a Milano, fuori dallo studio di Fraccaroli, non aveva lasciato indifferente il giovane Spazzi: questo gruppo si avvicina infatti a un monumento di Vincenzo Vela per la famiglia Adami Bozzi del cimitero di Pavia[19], di cui, quando fu presentato all'esposizione di Brera del 1846, Carlo Tenca scrisse: "[...]il giovane scultore affrontava arditamente il costume contemporaneo e perfino il barocco cappello moderno, rappresentando il marito in atto di pregare sulla tomba della moglie, ch'egli guarda a capo chino e coll'occhio inumidito da una lagrima [...]"[20].

Il tema della vecchiaia e dell'abbigliamento contemporaneo nella statuaria veniva affrontato nello stesso anno anche da Fraccaroli nel *Monumento a Teresa Busti Trevisani*, ora a Villa Monga, del quale Giulio Camuzzoni, futuro sindaco di Verona e protagonista nelle vicende della scultura monumentale cittadina, scriveva: "[...] Pure v'ha (il credereste?) chi erroneamente lamentò che il Fracaroli anziché ritrattare dalla maschera e sculta dai senili suoi giorni, l'abbia quasi idealmente raffigurata. Ma noi non sapremmo abbastanza commentare l'artistico pensiero d'avere attinto alla maschera solo le linee e i generali contorni della sua fisionomia, e di non avercela offerta colla fronte solcata dalle rughe della vecchiaja, colle gote consunte dall'angoscia dell'agonia, colle labbra cascanti per il bacio della morte [...]. Una veste semplice e schietta [...] attraverso a magistrali e venustissimi panneggiamenti lascia tutte vedere o intravedere le delicate e gentili sue forme. Uno scialle gettato quasi peplo sull'omero sinistro ne cade ricchissimo di quelle pieghe svariate e leggere che furono sempre dopo il nudo la più difficile meta, il pregio precipuo dell'arte [...]"[21].

8-9. Grazioso Spazzi, *Fregi fitomorfi con farfalla e gazza*, particolari dal *Monumento Dalla Riva*, Verona, cimitero Monumentale.
La raffinata esecuzione di questi elementi decorativi, allusivi al gioco della vita e della morte, denota la perizia della mano di Spazzi.

10. Innocenzo Fraccaroli, *Monumento Bonomi*. Verona, cimitero Monumentale.
Fraccaroli sceglie in questo monumento, commissionato dalla famiglia di origine milanese, di restare fedele ad una trasposizione idealizzante della scena famigliare del compianto intorno al defunto.

11



Fraccaroli e Spazzi erano destinati a entrare ben presto in conflitto, come si legge nelle cronache, in particolare riguardo all'incarico per la realizzazione del primo monumento celebrativo cittadino proposto, il *Sanmicheli*, destinato però a essere scolpito solo nel 1874[22]. La lotta per ricevere l'incarico si fece serrata tra il 1852 e il 1853, quando una fitta corrispondenza si aprì tra la Congregazione Municipale, Fraccaroli e Grazioso Spazzi, che continuerà fino al 1867 la sua perdente battaglia per vendere alla città il modello del *Sanmicheli* eseguito dal fratello Giovanni (Verona 1824-1866). Fraccaroli, che ne aveva già presentato uno nel 1844, si fece avanti con un nuovo progetto, stroncato da Catterinetti Franco che lo definì "una statua fredda, non ispirata, non caratteristica per siffatto personaggio, e atta a raffigurare qualsiasi altro architetto della sua epoca. [...] insignificantissima [...]"[23]: si pretendeva dallo scultore il superamento di schemi convenzionali, cosa che non avvenne nemmeno con la statua di Sanmicheli finalmente realizzata dal giovane Troiani sotto la guida di Duprè vent'anni dopo. L'incarico fu comunque affidato a Fraccaroli[24] e subito si aprì un sondaggio[25] in merito al luogo più adatto per la collocazione del monumento: le possibilità variavano tra piazza dei Signori, dove si sarebbe trovato vicino al pantheon degli antichi uomini illustri veronesi, che si voleva istituire con numerosi busti e medaglioni nella Loggia del Consiglio, o lo spazio verde lungo lo stradone Porta Nuova, dove il *Sanmicheli* si sarebbe trovato nei pressi di una sua opera, principio che veniva ribadito come fondamentale da Andrea Monga[26], membro della Commissione d'Ornato. Nell'estenuante *bagarre*, in cui si propose anche di coronare il Liston di sculture monumentali sull'esempio padovano di Prato della Valle, interveniva l'architetto Giacomo Franco[27] portavoce del diffuso desiderio che accanto a *Sanmicheli* si trovasse *Paolo Veronese*, per il quale Torquato Della Torre inviò subito da Firenze un modello; ma la vicenda si chiuse con un rapporto della commissione che aveva deciso "il punto di mezzo della Piazza dei Signori essere il posto più opportuno, in cui innalzare questo testimonio della gratitudine e della riverenza dei nipoti a quel solenne concittadino [...] degnissimo di starsene solo a goderne indiviso

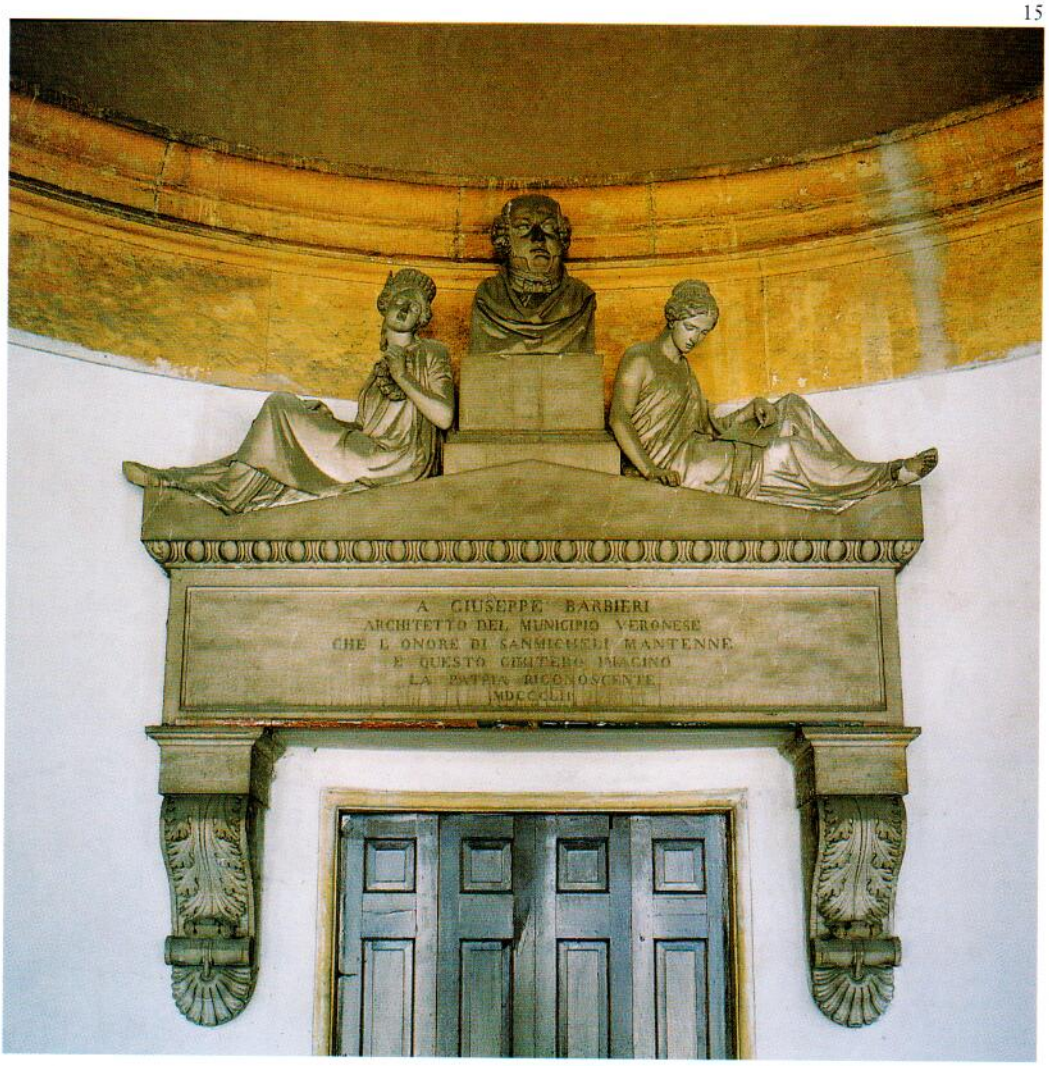
11. Innocenzo Fraccaroli, *La famiglia Bonomi piange il defunto, particolare* del *Monumento Bonomi*. Verona, cimitero Monumentale.
Le tuniche alla greca, l'erma e l'allegoria del lavoro svolto in vita da Carlo Bonomi, sono chiari omaggi alla tradizione classica.

12. Innocenzo Fraccaroli, *Monumento funerario di Ruperto Stambucchi*. Milano, cimitero Monumentale. *Nell'ambito del monumento funerario che recupera la tradizione rinascimentale, Fraccaroli inserisce un vivace ritratto bronzeo di Ruperto Stambucchi, morto nel 1855.*

13. Innocenzo Fraccaroli, *Busto di Ruperto Sta*
ticolare del *Monumento Stambucchi*. Milano, cim
mentale.

14

15



16

Antonio Gaspari, *Disegno per il Monumento a Giuseppe Barbieri*. Verona, Archivio di Stato.
Antonio Gaspari fu tra i principali promotori del monumento subito dopo la morte di Barbieri nel 1838, e autore di questo primo progetto privo delle figure allegoriche laterali aggiunte in seguito.

l'onore"[28]. Aveva così fine la proposta di associare i monumenti dei due artisti ritenuti più rappresentativi del genio locale (e il modello di Della Torre attenderà fino al 1888 per essere eseguito), mentre sembrava risolversi la "questione Sanmicheli" a favore di piazza dei Signori e di Fraccaroli. Ma l'alto costo dell'opera, ovvero la bella somma di 48.000 lire[29] (il *Dante* di 12 anni dopo ne costò 15.000), fu probabilmente la ragione per cui la questione fu rinviata fino alla nascita della Società Belle Arti nel 1858.

Ancora una volta la committenza privata si dimostrava più libera e lungimirante rispetto a quella pubblica: il *Monumento funerario per Angela Erbisti* fu scolpito nel 1852, su commissione dei figli Paolo e Antonio Brenzoni, da Giovanni Spazzi con il concorso di altri artisti veronesi. "Diede il concetto architettonico l'Ingegnere: Filippo Messedaglia, con un disegno di schietta eleganza, assai bell'effetto che ricorda lo stile del quattrocento. [...] Occupa internamente il campo fra le colonne un grandioso bassorilievo in marmo di Carrara [...] in cui Giovanni Spazzi figurò il principale soggetto del monumento, *La Benedizione materna*. [...] Nella mezzaluna superiore Giuseppe Poli scolpì pure in Carrara la *Speranza* [...]. All'elegante scalpello di Salesio Pegrassi furono affidati i fregi e i capitelli; Michelangelo Ferrari di Sant'Ambrogio eseguì bene anch'egli il rimanente della scultura. [...] Ne fu sbandito ogni simbolo profano e tutte quelle allegorie, che dicono forse qualche cosa alla nostra mente, ma che hanno da lungo tempo cessato di parlare ai nostri cuori"[30]. La novità dell'ideazione era destinata a lasciare il segno e a fomentare il dibattito sul rapporto tra vero e ideale alla base del pensiero critico ottocentesco. Appartenente a una nobile famiglia cittadina, Paolo Brenzoni

15. Grazioso Spazzi, *Monumento a Giuseppe Barbieri*. Verona, cimitero Monumentale, pantheon *Piis Lacrimis*.
L'omaggio all'architetto del nuovo cimitero fu aspramente criticato, anche nella rappresentazione, giudicata incongrua, di Verona come donna con il capo coronato dall'Arena, dimostrando ancora una volta le difficoltà iconologiche insite nel concetto stesso di scultura onoraria.

16. Grazioso Spazzi, *Monumento Sacchetti*. Già Verona, cimitero Monumentale (foto da B. Barban 1928).
Il monumento, oggi distrutto, presenta una svolta in senso realistico riconducibile all'esempio di Vincenzo Vela, visibile in particolare nella rappresentazione della vecchiaia e dell'abbigliamento moderno.

aveva sposato la poetessa Caterina Bon che lasciò, alla morte (1856), una cospicua eredità alla città destinata al mantenimento dei poveri; il marito, morto nel 1869, lasciò invece i suoi beni a favore della fondazione di una scuola gratuita di pittura e scultura. L'amore per l'arte e la cultura liberale del conte Paolo Brenzoni, nella cui casa era ospite abituale Aleardi insieme ad altri intellettuali e patrioti della città, gli fecero compiere scelte innovative, favorendo il più giovane degli Spazzi, Giovanni, della cui carriera artistica, avviata probabilmente nella bottega del fratello, poco conosciamo; il suo debutto espositivo avvenne a Venezia nel 1846 con una *Saffo*. "[...] Il suo quadro è senza le risorse di estetiche forme, è in costume [...]. Invito però tutti i miei concittadini a volerlo esaminare: [...] dove parla la natura, dov'è interessato il cuore dell'uomo ciascuno è giudice [...]. Il corpo che veste queste passioni è trattato da artista perito: le mosse spontanee, le posizioni naturalissime, l'assieme mirabile. [...] Il Conte Proprietario volle che [l'artista] restasse più fedele possibile ai ritratti di famiglia. Così i rabeschi posti sulla vesta del vecchio stesso, non fu pensiero dello scultore, ma desiderio del conte. A me, fosse anche un'usanza introdotta di recente tra i più abili scultori, spiace vedere impicciolirsi lo scalpello nella descrizione di un pizzo o trapunto; come sul dinanzi d'un quadro del Canella mi spiacerebbe vedere i dettagli d'una foglia, o i petali d'un fiore [...]"[31]. Lo specchio dell'edicola rappresenta una scena familiare: attorno al letto si raccolgono i figli piangenti, il dolore del distacco non è più compostamente trattenuto di fronte all'erma del defunto, ma la scena si svolge al momento stesso del triste evento, gli abiti sono contemporanei e il tessuto damascato di una veste da camera infrange con il suo realismo la rigidità del marmo. La simbologia funeraria è relegata in uno spazio separato, nella lunetta in alto dove compare l'allegoria della *Speranza* accompagnata dall'ancora. Pur con l'evidenza di un lavoro a più mani, il monumento segna una tappa importante nell'evoluzione verso il realismo, anche se bisogna aspettare però ancora fino al 1880, con il *Monumento per Maria Smania* scolpito da Ugo Zannoni, perché la scena familiare esca dall'inquadramento classico e superi le dimensioni del bassorilievo per acquisire quelle reali. Però già nel *Monumento Erbisti Brenzoni*, per esplicita richiesta da parte del committente, un fatto privato, fino a quel momento rappresentato in maniera simbolica o sommessa, viene reso pubblico, con forti accenti teatrali: in quel privilegiato settore della città dei morti destinato alle classi sociali più elevate, l'abbandono delle spoglie mondane è solo una delle tappe della vita sociale dei nobili che non dimenticano con i lasciti di legare inscindibilmente il loro nome alla vita pubblica della città. Per certe crudezze nella definizione delle fisionomie, si confronti la copia, conservata in cimitero ed eseguita dal figlio di Grazioso, Carlo Spazzi, con l'originale, recentemente recuperato a Palazzo Forti che, nonostante le cattive condizioni di conservazione, rivela migliori qualità di modellato.

Tra gli scultori citati per il *Monumento Erbisti Brenzoni* si trova anche Salesio Pegrassi (Verona 21/11/1812 - 6/12/1879) che, con i suoi raffinati elementi ornamentali, godette di molta stima, particolarmente in Inghilterra. La storia delle sue umili origini, della sua abilità e delle fortunate commissioni inglesi apparve spesso sulla stampa cittadina dove si citavano gli

17

18

19

17. Giovanni Spazzi, *Angelo*, disegno per la *Tomba Bassani*, Verona, Archivio di Stato.
Con una romantica infrazione alle regole degli spazi cimiteriali concessi alla scultura, Giovanni Spazzi fece volare il suo angelo, ora danneggiato dai bombardamenti del 1944, nella vela del soffitto voltato.

18. Carlo e Attilio Spazzi, *La Gloria con i Geni delle Arti*. Già Verona, cimitero Monumentale, pantheon *Ingenio Claris* (fototeca Biblioteca Civica di Verona).

19. Carlo e Attilio Spazzi, *La Beneficenza con la Carità materiale e la Carità morale*. Già Verona, cimitero Monumentale, pantheon *Beneficis in Patriam* (fototeca Biblioteca Civica di Verona).
I due gruppi - oggi non reperibili - eseguiti all'inizio del Novecento, furono completati alla fine del secolo, a causa delle discussioni sorte intorno al contenuto allegorico e per le difficoltà economiche

20. Alessandro Puttinati, *Tomba Peccana*. Verona, cimitero Monumentale.
*Il bassorilievo firmato da Puttinati, con l'*Angelo *che indica nella rappresentazione simbolica del cosmo la via della resurrezione, è ancora un chiaro omaggio alla tradizione classica.*

incarichi ottenuti dal 1845 da tal "sir William Banckes" e dal "conte di Layard, segretario particolare della regina Vittoria"[32]. Mentre Riccardo Lotze denunciava il fatto che, a fronte degli onori ricevuti in tutte le accademie, compresa quella di Dresda, a Verona "il Pegrassi non fu dimenticato come insegnante solo, ma anche come socio accademico"[33], la bottega dei Pegrassi fu l'unica di Verona ricordata da Camillo Boito: "[...] È impossibile imitare più finemente le penne degli uccelli, anzi le piume che pare che soffiandovi su debbano volare per l'aria; e i ramicelli fronzuti, quasi in ogni parte staccati dal fondo della pietra; e la rete sottile con dentro i pesci lavorati squama a squama, che è un miracolo. [...] La loro arte piena di garbo e di purità gioverebbe forse a raddrizzare il gusto decorativo, che si perde oggi in un rimpasticciamento di forme senza stile e senza misura [...]"[34].

Innocenzo Fraccaroli ricevette ancora qualche incarico per il cimitero di Verona; rimasta per ora irrisolta l'attribuzione della *Tomba Conati*, non più esistente, si può invece documentare il *Monumento Tessari* del 1853, per il quale l'incarico era già stato assegnato nel 1850, suscitando le proteste di chi preferiva al "milanese" Fraccaroli il veronese Spazzi[35]. Del gruppo scultoreo restano un disegno autografo[36], una riproduzione fotografica[37] e la descrizione, comparsa poco dopo l'inaugurazione, in cui si spiegavano le ragioni della composizione: il defunto avvocato Tessari aveva lasciato il suo patrimonio a un nipote purché da Napoli si fosse trasferito entro un anno a Verona e avesse intrapreso la strada professionale dello zio benefattore. Ecco perché Fraccaroli "raffigurò la Giurisprudenza, la quale, condotto il proprio alunno alla meta degli studi lega-

li, lo presenta al Genio della Beneficenza, che lo accoglie e gli consegna la fortuna lasciatagli dal pro-zio"[38]. Il disegno, illustrativo e descrittivo, seppure di maggiore qualità e finitezza rispetto ad altri presentati di *routine* alla Commissione d'Ornato, rappresenta il primo progetto di Fraccaroli, *modificato in seguito (come si legge in una sua lettera*[39] *e come si vede del* resto anche nella vecchia riproduzione fotografica) soprattutto addolcendo le linee del basamento[40], nel progetto originario rigidamente neoclassico, con colonnine doriche e nicchie per statue; in realtà lo scultore sembrava ottenere maggior fluidità di movimenti, nel concatenarsi dei gesti delle figure, nel disegno piuttosto che nel monumento in effetti realizzato, almeno a giudicare dalla foto pubblicata nel 1928. Quanto Paolo Brenzoni aveva spinto il giovane scultore Giovanni Spazzi verso un maggiore realismo, tanto invece Fraccaroli restava qui, forse anche per influenza del committente Tessari, legato a una composizione a figure simboliche, classicamente panneggiate, destinata a non avere alcun seguito nella seconda metà del secolo. Con altra vivacità Fraccaroli ritraeva Ruperto Stambucchi, morto nel 1855, per il Monumentale di Milano.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta sono di Grazioso e Giovanni Spazzi le firme più ricorrenti al cimitero scaligero: Giovanni scolpisce nel 1852, per il piccolo Giulio Bassani, l'*Angelo*, danneggiato dai bombardamenti del 1944; con una romantica infrazione alle regole degli spazi cimiteriali concessi alla scultura, Giovanni Spazzi faceva "volare" il suo *Angelo* al di sopra del cornicione, collocandolo nella vela del soffitto voltato[41]. Al 1854 risale un'edicola nel più puro classicismo della vecchia scuola con la *Tomba Peccana* di

Alessandro Puttinati. Intanto appariva al cimitero la prima firma "forestiera", quella di Luigi Ferrari di Venezia (11/6/1810 - 1894), dal cui studio passarono diverse generazioni di aspiranti scultori veronesi. L'*Angelo della Carità* per la tomba di Teresa Muselli Vela del 1855[42], sempre citato dai biografi di Ferrari[43], venne accusato di una certa "mollezza" dal temibile Camillo Boito. Certo è che due straccioni a piedi nudi non erano finora apparsi tra le colonne del Monumentale veronese, ma forse, all'epoca in cui scriveva Boito, questo fatto risultava già più comune. L'angelo, figura tipica di Ferrari[44], dal volto ovale, con il mento leggermente appuntito e circondato da morbidi boccoli, ripete la fisionomia di quelli veneziani per l'altare maggiore della chiesa di San Silvestro. Grazioso Spazzi aveva presentato un busto della marchesa Muselli Vela all'esposizione veronese del 1852 con un velo che copriva "la prosaica cuffia"[45], soluzione forse più gradevole di quella che oggi appare nel monumento scolpito da Ferrari, con l'arcigno e altezzoso volto della marchesa incorniciato dal lezioso copricapo.

Nel 1859 il podestà marchese di Canossa riaprì la questione dei due pantheon inconclusi dell'edificio cimiteriale. Il bibliotecario municipale, padre Cesare Cavattoni, nel dicembre del 1859 ribadì il necessario rispetto, nell'unità di pensiero, per il progetto del Barbieri da interpretarsi correttamente anche nei particolari decorativi da lui non definiti. Il che per Cavattoni significava che se "[...] per le metope della facciata del tempio [il Barbieri] accennò a fatti della storia sacra, [...] stimo che fatti e non simboli sieno da raffigurare in

21. Luigi Ferrari, *Monumento funerario di Teresa Muselli Vela*. Verona, cimitero Monumentale.
L'Angelo della Carità con i due mendicanti, *citato anche da Camillo Boito, ripropone la fisionomia tipica delle figure angeliche dello scultore veneziano e introduce per la prima volta un ritratto delle classi povere tra i colonnati del cimitero veronese.*

Pio Fedi, *Caterina Bon Brenzoni come Santa Elisabetta*
ngheria. Verona, cimitero Monumentale, pantheon *Inge-*
Claris.
a della fisionomia della contessa, questa immagine è piut-
una raffigurazione simbolica delle sue doti di poetessa e
enemerita nella linea dello stile del viterbese Fedi.

tutte le metope tanto sul frontone del panteo degli uomini illustri come su quelle del panteo de' benefattori [...]"[46]. Ne seguì una lunga diatriba in cui vennero fatte, per i gruppi e le metope mancanti, le più svariate proposte, suggerendo di ricorrere a generiche allegorie o a fatti rappresentativi delle virtù patriottiche o intellettuali, oppure ancora ai ritratti di uomini famosi, una volta deciso se si volessero scegliere nomi internazionali, italiani o veronesi. Ma, come si deduce dalla lettera con cui nel 23 aprile 1861 Grazioso Spazzi accettava l'incarico per le diciotto metope del pantheon *Ingenio Claris*, si era infine optato per figure allegoriche intere: per rendere leggibili infatti eventuali ritratti di uomini illustri rappresentativi delle scienze e delle arti, si sarebbero dovuti effigiare dei busti con il nome scritto a chiare lettere, il che avrebbe costituito un'inaccettabile infrazione alla tradizione greca così limpidamente rispettata da Barbieri.

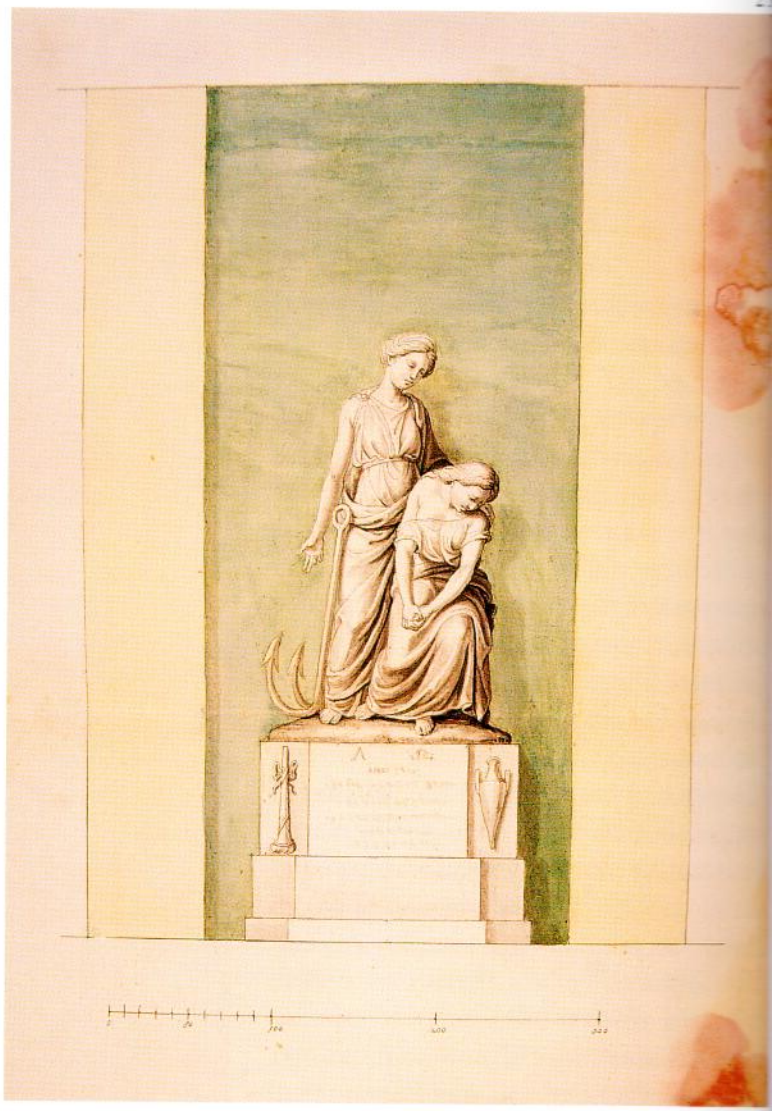
Il pantheon *Beneficis in patriam* (con le relative metope rappresentanti le opere di misericordia suggerite da Cavattoni) verrà edificato solo tra il 1889 e il 1891, mentre i gruppi allegorici sovrastanti entrambi i pantheon saranno realizzati all'inizio del nuovo secolo dai figli di Grazioso Spazzi, Carlo (Verona 1854-1936) e Attilio (Verona 1859-1915), ma di essi ci restano solo le fotografie. Nel primo spicca la figura della *Gloria* con accanto i due *Geni dell'Arte*, uno con la lira e l'altro con un papiro, e della *Scienza*, con la fronte corrugata in atto di pensare sulle pagine di un libro, idea espressa a suo tempo dall'architetto Francesco Ronzani, successore di Barbieri nella direzione dei lavori alla fabbrica del cimitero. Il secondo gruppo è invece dominato dalla *Beneficenza*, o *Carità materiale*, accompagnata dalla figura del soldato, rap-

presentante il concetto della *Carità morale*. Da quanto si può vedere dalle foto, l'esecuzione dei gruppi rivela la mano dei giovani Spazzi.

La questione delle onorificenze dilaniava il consiglio comunale. Per Caterina Bon Brenzoni, morta nel 1856, la soluzione richiese più di vent'anni: poetessa da ricordarsi nel pantheon *Ingenio Claris* o benemerita nel pantheon *Beneficis in patriam*? Di importanza tale da meritare, secondo la graduatoria stabilita in un regolamento del 1870, una semplice lapide, un busto o una statua intera? Mentre era già stato collocato nel 1877 nella Protomoteca cittadina (ora presso la Biblioteca Civica, allora sotto la Loggia del Consiglio) un *Busto* "stupendamente scolpito dal cav. Ugo Zannoni"[47], il comune decise infine di tributare alla Bon Brenzoni tutti i possibili riconoscimenti, poi non realizzati per problemi economici. Fortunatamente nel 1879 "il Conte Paolo Brenzoni fece dono della statua della contessa Catterina Bon Brenzoni"[48] effigiata nel marmo nel 1862 come santa Elisabetta d'Ungheria, con corona d'alloro e lira ai piedi, da Pio Fedi (Viterbo 1825 - Firenze 1892)[49]; la sua collocazione nel pantheon *Ingenio Claris* avvenne solo nel 1923, come si legge nel basamento. È evidente che la statua di Fedi non ha la fisionomia di Caterina Bon Brenzoni, visibile invece nel ritratto di Zannoni posteriore di quindici anni, non intendendo la prima essere un ritratto, ma una classicheggiante rappresentazione simbolica, nella linea dello stile di Fedi, che univa nel concetto le virtù letterarie e l'amore caritatevole per il prossimo.

Oltre a quelle di Ferrari e di Fedi, sono solo altre due le firme "straniere" tra i colonnati del cimitero: quella del fiorentino Aristodemo Costoli (1803 o 1808 -

23. Aristodemo Costoli, *Immacolata Concezione*. Verona, cimitero Monumentale, cappella Canossa.
La statua devozionale riflette il gusto dello scultore fiorentino che associa naturalismo e purismo neorinascimentale.



24. Giovanni Duprè, *L'Angelo della Morte consola Augusta Monga Albertini*, particolare del *Monumento Monga*. Verona, cimitero Monumentale (fototeca della Biblioteca Civica di Verona).
Variando il precedente progetto di Della Torre, il senese Duprè ideò una composizione più drammatica. Dopo gli atti vandalici del '90 la figura della contessa Monga Albertini risulta priva della testa.

25. Anonimo da Torquato Della Torre, *La Speranza che consola la Desolazione*, disegno per il *Monumento Monga*. Verona, Archivio di Stato.
Il progetto originario, elaborato dal veronese Della Torre nel 1853, venne ripreso dopo la sua morte dal senese Duprè.

26. Giovanni Duprè, *La strage dell'Angelo della Morte*, particolare dal *Monumento Monga*. Verona, cimitero Monumentale.
Le figure del bassorilievo bronzeo, dalle linee allungate che sembrano anticipare il gusto simbolista di fine secolo, costituiscono la parte più pregevole e formalmente interessante del monumento, ma, all'epoca, non furono apprezzate.

22/6/1871) e del senese Giovanni Duprè (Siena 1/3/1817 - Firenze, genn. 1882). È proprio Duprè nei suoi ricordi a descrivere il disagio di Costoli di fronte all'arrivo di Lorenzo Bartolini all'Accademia di Firenze, il quale "bandì lo studio delle statue e restrinse tutto il sistema d'insegnamento alla sola imitazione della natura; e tant'oltre spinse questo principio che introdusse un gobbo nella scuola e lo fece copiare ai giovani studenti"[50]. Anche se Duprè rispose con il famoso *Abele*, così realistico che si sospettò fosse un calco dal vero, i due scultori toscani si mantennero poi in effetti sempre in equilibrio tra vero e ideale, come il meno temerario Costoli nell'*Immacolata* per la cappella Canossa al cimitero di Verona, presentata all'esposizione cittadina del 1864, in linea con l'associazione di naturalismo e purismo neorinascimentale di cui Bartolini fu tra i maggiori rappresentanti.

Il 1865 fu un anno cruciale per la scultura monumentale veronese. In tutta Italia si preparavano le manifestazioni per celebrare i seicento anni dalla nascita di Dante Alighieri, ma a Verona la polizia austriaca controllava da vicino le iniziative a favore del monumento promosse dall'Accademia di Agricoltura, Commercio ed Arti (poi Agricoltura, Scienze e Lettere), presieduta, come la Società Belle Arti, da Giulio Camuzzoni. La vittoria del concorso nel 1864 da parte del giovane Ugo Zannoni (Verona, 21/7/1836 - 3/6/1919) fu mitizzata creando un parallelo con Fraccaroli: "[...] l'opera sua più celebre – il monumento a Dante – fu inaugurato nel 1865. [...] venne ufficialmente affermato che a un nome già celebre e carico perciò di molti pesi e inconvenienti, dovevasi preferire un giovane che, incoraggiato, ripetesse il miracolo del Fraccaroli con l'Achille, creando il capolavoro. [...] Ugo Zannoni non ancora trentenne sfollò dal cervello le grazie e gli aneddoti dei suoi bimbi, delle sue fanciulle per ridursi nel pensiero unico idealizzatore del nostro massimo poeta. Ugo Zannoni l'ebbe e vinse la sua prova con i suoi contemporanei, col Vela, col Magni, col Duprè noi ammiriamo quest'opera che è creazione in se stessa piena e perfetta [...]"[51]. Antonio Avena, firmatario nel 1919 di questa commemorazione, era allora direttore del Museo Civico a cui Zannoni, tra il 1905 e il 1908, aveva donato parecchi dipinti e sculture, oltre a numerosi gessi di sue opere[52]. Nel parallelo istituito con Innocenzo Fraccaroli, facendo dei due scultori i massimi rappresentanti della scultura locale ottocentesca, Avena ne sottolineava la grande differenza generazionale, cioè quell'attenzione al contingente, all'episodico, che denota la maggior parte della produzione di Zannoni. Se Fraccaroli vide premiato a Londra nel 1851 e a Parigi nel 1855 il suo *Achille ferito*, universalmente riconosciuto come capolavoro, è anche vero che questi "rimase sempre invenduto presso l'autore"[53]: ben diversamente Zannoni seppe sfruttare le tendenze del mercato e il gusto borghese nel quale si formò. Iniziato forse alle tecniche scultoree nell'officina paterna di "Manifatture diverse in ferro e in ghisa" nella parrocchia di San Tommaso, Zannoni aveva brillantemente compiuto gli studi accademici "presso l'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia, specialmente sotto la direzione dell'esimio professor Ferrari", riportando "una medaglia nello studio d'Ornato, altra nella statuaria, ed il primo accessit nello studio del Nudo"[54]: così scriveva il padre Antonio Giuseppe proponendo, come pagamento per l'acquisto di una tomba al cimitero di

Verona, un *Busto di Sanmicheli* presentato dal figlio fin dal 1857 all'esposizione veronese. Il baratto, andato a buon fine nel 1868, faceva entrare il giovane Zannoni tra i contendenti Spazzi e Fraccaroli per l'irrisolta "questione Sanmicheli"; forse non fu un caso che in quella lettera il padre del giovane scultore non facesse riferimento a chi sembra essere stato il primo maestro veronese di Ugo, e cioè proprio Grazioso Spazzi.

Quando Giulio Camuzzoni, che diplomaticamente riuscì a portare a termine il suo ambizioso e patriottico progetto nonostante l'opposizione del governo austriaco[55], annunciò la vittoria del giovane Ugo Zannoni al concorso per il *Monumento a Dante*, citandolo come allievo a Brera di Pietro Bernasconi, a sua volta allievo di Vela, spiegò che la commissione "[...] dopo la più franca ed approfondita discussione sceglieva [tra i sette modelli presentati] quello che porta l'epigrafe – Lo primo tuo rifugio – e lo sceglieva, quantunque vi riconoscesse alcune mende assai lievi [...] non tanto perché lo reputasse di tutti gli altri il migliore, quanto perché a suo avviso rendeva meglio il concetto della grandezza e terribilità di quel sommo che effigiare intendeva; e per sovrappiù lo ritraeva quale egli dovea essere in Verona, meditabondo sul proprio passato, nobilmente

27. Richard Lotze, *Monumento Trezza di Ugo Zannoni al cimitero Monumentale*, carta albuminata. Verona, Biblioteca Civica.
Evidentemente ispirato al Napoleone morente *di Vela, il gruppo di Zannoni riflette però la dimensione borghese della committenza. Nella foto d'epoca è maggiormente visibile il gusto decorativo, cifra stilistica dello scultore.*

28

29

Ugo Zannoni, *Bozzetto per il Monumento Zanella*. Vero-
Istituto Stimmate.
ricerca coloristica è studiata da Zannoni fin dai primi boz-
ti in gesso e legno, ancora conservati.

mesto dei propri destini e vieppiù di quelli della sua patria [...]"[56]. I ricadenti e abbondanti panneggi lavorati a larghe masse e l'espressione "meditabonda" del poeta furono apprezzati da Luigi Ferrari (chiamato a confermare il giudizio della commissione sui bozzetti anonimi), coincidendo con il gusto che proprio lui, come primo maestro, doveva aver trasmesso al giovane Zannoni. La scelta fu motivata soprattutto da questioni ideologiche, molto forti per questa dichiarazione di italianità nel Veneto austriaco; la scultura fu scoperta all'alba per cercare di evitare la presenza di funzionari austriaci, mentre il discorso inaugurale fu pronunciato da Camuzzoni all'interno del Museo Civico[57], senza sonori festeggiamenti; ma è certo che poche altre inaugurazioni risultarono così sentite da parte dell'intera città. Quanto al sito scelto per la collocazione del monumento, non ci furono molti dubbi: anche se la piazza dei Signori era stata già suggerita fin dal 1853 per la collocazione dei *Monumenti a Sanmicheli* e a *Paolo Veronese*, qui Dante era stato ospitato nelle case degli Scaligeri e qui lo si volle[58]; per il *Sanmicheli* spodestato restò un fondo istituito con ciò che era rimasto dal *Dante*. Zannoni ci guadagnò 5.800 lire e soprattutto l'avvio di una brillante carriera.

Grazioso Spazzi si rifece con l'incarico per una targa commemorativa, con il medaglione di Dante, per il palazzo comunale di Rovigo. In quella città Spazzi aveva già ricevuto un incarico per un monumento sepolcrale nella *Cappella Camerini* firmato nel 1863. Raggiunto il vertice della loro carriera tra gli anni Cinquanta e Sessanta (nel '61 Grazioso fu premiato alla prima esposizione nazionale avvenuta nella città di Firenze per un *Sacrificio di Isacco* acquistato da Vittorio Emanuele II), morto Giovanni nel 1866, gli Spazzi passarono il testimone alle nuove generazioni, tra cui i figli Carlo e Attilio, mentre splendeva ormai in città l'astro di Zannoni. Questi, che aveva preso studio a Milano, partecipò alla decorazione scultorea del Duomo di quella città che avvenne in varie riprese[59]: vi furono infatti collocati i suoi *Sant'Onofrio* (1867) e *Santa Brigida* (1871)[60]. Il primo è ricordato da Boito[61] che deplorava in generale la scarsa integrazione fra scultura e architettura, poiché gli artisti spesso dimenticavano la grande distanza da cui le statue sarebbero state viste una volta collocate.

Nel 1868 Zannoni partecipò con meno fortuna a un concorso per la città di Vicenza: si trattava di ideare il *Genio dell'Insurrezione* per una statua da collocare a Monte Berico in memoria dei moti del 1848. Di questa partecipazione resta testimonianza in un modellino in bronzo[62] e nelle critiche[63] mosse alla commissione le cui decisioni apparvero attardate su posizioni ormai fuori dal tempo. Il giudice, sempre Luigi Ferrari, questa volta non aveva apprezzato la figura che Zannoni aveva vestito modernamente, mentre le preferì quella di Tantardini che invece indossava una più classica tunica. A Zannoni non restò che presentare il suo *Genio dell'Insurrezione* all'esposizione veronese dell'anno dopo, quando il bozzetto fu ben recensito per la sua energia realistica[64].

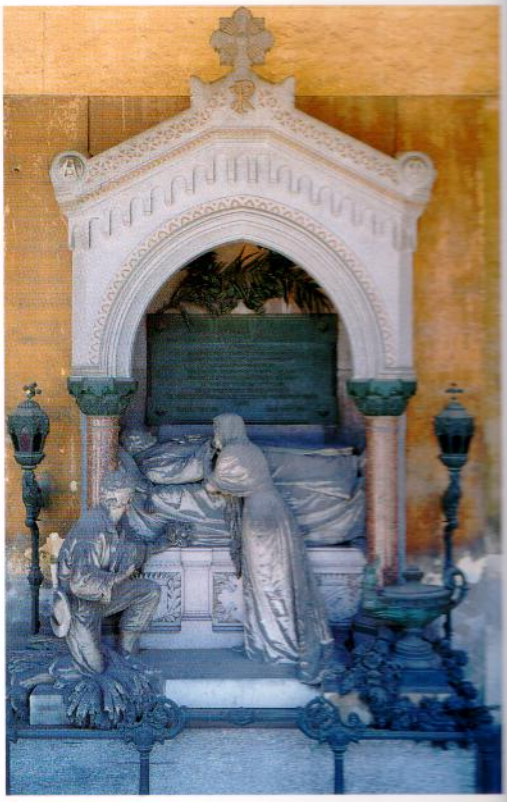
Bisogna anche tener presente che nel frattempo era passato il ciclone dell'Esposizione Universale di Parigi del 1867: anche sulle pagine dei quotidiani veronesi non si faceva che parlare del realismo di Duprè, Magni, Strazza, Tabacchi e Tantardini, e soprattutto del *Napoleone morente* di Vincenzo Vela, statua che, a detta di Camillo Boito, sarebbe stata alla base di tanta scul-

29. Richard Lotze, *Monumento Zanella di Ugo Zannoni nel cimitero Monumentale di Verona*, carta albuminata. Verona, Biblioteca Civica.
L'esaltazione dei valori del lavoro e dell'esistenza alto-borghese è evidente in questa celebrazione del "matematico idraulico" Zanella. L'elegante motivo a foglie d'edera d'oro, ben leggibile nella foto Lotze, è oggi quasi scomparso.

30

31

32



tura italiana e che Zannoni certo non dimenticherà al momento della realizzazione del *Monumento Trezza* nel 1877. Duprè da parte sua aveva ancora una volta affermato la necessità di un giusto equilibrio tra imitazione dei modelli antichi e ispirazione tratta dall'esistenza reale e di raggiungere in questo equilibrio un "vero bello" che comprendesse in sé "l'elegante, il grazioso, il grande, il sublime"[65]; questi stessi principi cercava di realizzare nel *Monumento Monga* inaugurato nel 1871 al cimitero di Verona. Il disegno in realtà risaliva al veronese Torquato Della Torre, come spiega lo scultore senese nei suoi *Ricordi autobiografici*[66], mostrando però di ignorare il modello già elaborato. Ricevuta tramite Aleardi la commissione da Augusta Monga Albertini, Duprè rende molto più drammatica la composizione trasformando l'originaria figura della *Speranza* di Della Torre[67], per la quale era stato presentato un progetto alla Commissione d'Ornato nel febbraio del 1853[68], nell'*Angelo della Morte*. L'idea non piacque ai veronesi, soprattutto per l'ambigua figura dell'angelo, a metà tra il carnefice, ancora con la spada in mano, e il consolatore, cui pericolosamente porge il collo la committente, unica superstite dopo una lunga serie di decessi che aveva colpito la sua famiglia. Persino si contestò l'espres-

30. Ugo Zannoni, *Modello del Monumento Allegri Zorzi*. Pedemonte (Verona), cappella di villa Santa Sofia.
Il modello in gesso e legno in scala reale fu fatto collocare dai committenti sotto la direzione dello scultore stesso. L'ottimo stato di conservazione mette il luce la sorprendente qualità del modellato.

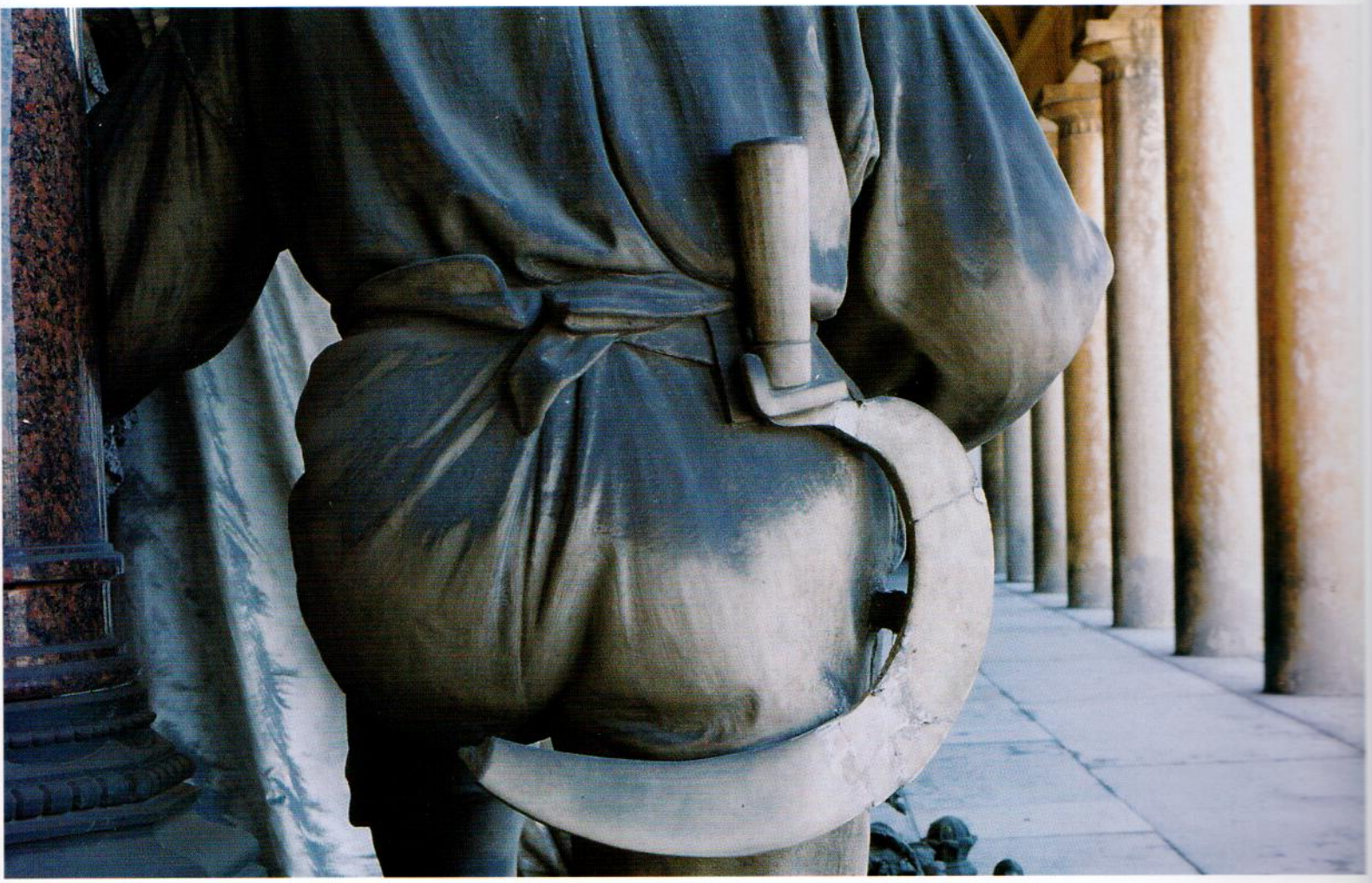
31. Ugo Zannoni, *Bozzetto per il Monumento Allegri Zorzi*. Verona, Istituto Stimmate.

32. Ugo Zannoni, *Monumento Allegri Zorzi*. Verona, cimitero Monumentale.
Ultimo tra i grandi monumenti funerari di Zannoni per il cimitero di Verona, il gruppo contiene tutti gli elementi tipici dello scultore: l'eclettismo e il cromatismo dell'inquadratura architettonica, il virtuosismo tecnico, la costruzione di una scena reale e la teatralizzazione della morte.

sione troppo umana dell'angelo e la posizione sconveniente della donna inginocchiata, "curvata così ignobilmente [...] in una posa non certo spontanea; con quelle braccia giù penzoloni sino alle piante, assomiglia a chi è intento a farsi un'operazione ai piedi [...] Il bassorilievo ricorda un'inondazione [...] lascia l'osservatore triste e disgustato [...] Le figure sono assai lunghe e la sproporzione la troviamo nelle gambe [...]"[69]. Il bassorilievo bronzeo del basamento, forse la parte più bella del monumento, risultò troppo innovativo per essere apprezzato: l'estremo allungamento delle figure e l'andamento delle linee sembrano infatti anticipare declinazioni simboliste di fine secolo, giustificate da Duprè con l'idea di rappresentare i familiari della donna che "siccome son morti l'uno a breve intervallo di tempo dall'altro, e come se la morte li avesse investiti col suo soffio a guisa del vento che abbatte gli alberi di una campagna, perciò sono l'uno sull'altro distesi. Intorno ad essi per l'aria si aggira un angioletto con le mani giunte in atto di preghiera; nel fondo sulla linea dell'orizzonte si scorge Verona [...]"[70]. Meno espressivo il gruppo, nonostante la raffinatezza e l'eleganza del disegno dei volti dell'angelo e della sfortunata signora: purtroppo l'uno è da cogliere dietro a uno spesso strato di sporcizia, mentre l'altro, finito sotto colpi vandalici nel 1990[71], è visibile solo in una vecchia foto.

La Società Belle Arti, fondata nel 1858, si apprestava a giungere a una soluzione per la "questione Sanmicheli" tra chi voleva un pubblico concorso e chi era favorevole invece a un modello già eseguito dal giovane scultore Giambattista Troiani; allievo dell'Accademia Cignaroli premiato nel 1867, poi inviato a spese del comune di Villafranca, il comune dove era nato nel 1845, a studiare da Ferrari a Venezia, Troiani avrebbe donato la statua in cambio di un

33-34. Ugo Zannoni, *Contadino inginocchiato*, particolari del *Monumento Allegri Zorzi*. Verona, cimitero Monumentale. *L'inserimento di un rappresentante delle classi umili nella scena del compianto rientra nella visione borghese del quadro sociale alla quale Zannoni aderisce riflettendo pienamente il gusto dell'epoca.*



sussidio per perfezionarsi[72]. Aleardi procurò al giovane scultore la protezione a Firenze di Giovanni Duprè, il quale soprintese alla realizzazione del *Sanmicheli*; il sito proposto da Camuzzoni fu l'angolo di Pradaval verso la chiesa di San Luca, in modo che l'architetto fosse rivolto con lo sguardo verso la torre Pentagona, dalla quale si voleva avesse tratto l'ispirazione per la progettazione dei bastioni veronesi. Il dono giunse al Comune di Verona quasi tre anni dopo[73] e per l'inaugurazione si scelse il giorno della festa dello Statuto, la prima domenica di giugno: "La statua ha prodotto un'eccellente impressione. La testa del Sanmicheli è lavoro di artista provetto: c'è vita, verità, bellezza, tutti concordano nel dirlo [...]"[74]. Oggi non ci sentiamo certo di condividere "l'eccellente impressione", ma la trentennale vicenda è significativa del valore ideologico, morale e politico che si nascondeva dietro a queste operazioni monumentali cittadine, così come delle difficoltà insite nel concetto stesso di scultura onoraria. All'anziano Fraccaroli, non restò che donare a Verona i gessi del suo studio milanese, dei quali solo due sono sopravvissuti alla distruzione e alla dimenticanza[75].

L'esposizione milanese del 1872 aveva intanto segnato il successo di Zannoni a livello internazionale: vendette "poche ore dopo l'inaugurazione le sue statue *Il futuro artista* e *Studio e lavoro*[76] al signor John Hocy di Nuova York"[77]; il 31 agosto veniva proclamato da re Vittorio Emanuele II, in visita all'esposizione, cavaliere della Corona d'Italia, mentre riceveva nuove commissioni da Monaco e da Londra per *Studio e lavoro*, definito sulla stampa milanese "una delle figure più simpatiche ed attraenti che la scultura ci ha messo sotto gli occhi nell'esposizione attuale"[78]. Nonostante le generali critiche alla proliferazione di sculturine di genere, che non ave-

vano però stancato i compratori, Zannoni riusciva comunque ad accaparrarsi la simpatia dei censori. Ugo Capetti, "appendicista" dell'"Adige", lamentando la povertà dell'esposizione di Brera del 1873 che pareva "un orfanotrofio"[79], si mostrava indulgente con il gruppo di Zannoni *Affezione e invidia*[80], una bimba che tiene un gattino tra le braccia suscitando le proteste di un cagnolino ai suoi piedi, mentre Zannoni riceveva a Vienna il primo riconoscimento internazionale ufficiale per *Studio e lavoro*. Diversi scultori veronesi presero parte alla grandiosa Esposizione Universale di Filadelfia del 1876, tutti però furono indicati come provenienti da altre città. A Verona alla ricchezza di talenti non corrispondeva un'adeguata possibilità di preparazione alla locale accademia, né grandi occasioni per committenze nonostante l'impegno da parte della città ad affidare agli artisti cittadini i pubblici incarichi. La maggior parte degli scultori si spostarono infatti preferibilmente a Milano, così i veronesi a Filadelfia, se si esclude Giambattista Troiani che veniva indicato come fiorentino, vennero fatti rientrare per lo più nella "scuola lombarda": Luigi Marai, allievo dell'Accademia Cignaroli la cui firma compare in un paio di monumenti funerari a Verona; Pietro Dal Negro, un allievo di Fraccaroli a Milano che ricevette per Verona l'incarico per il *Busto di Giovanni Caliari* in Santa Maria della Scala; infine Ugo Zannoni. Le sculture che presentava erano i suoi due pezzi forti, *Il futuro artista* e *Studio e lavoro* che "si toglievano dalla torma dei puttini dalle membra gonfie e dalle stereotipe espressioni, e ci presentavano sotto migliore aspetto la scultura di genere"[81]; c'erano anche *Un colpo sbagliato*[82] e di nuovo *Affezione e invidia*[83]. All'esposizione fiorentina dello stesso anno, tre scultori veronesi ricevettero i principali riconoscimenti: "il primo – G.B. Troiani – con medaglia d'argento pel magnifico busto di Girolamo dai Libri [...]; il secondo – Francesco Pegrassi – con medaglia di bronzo pel superbo monumento a Cansignorio da lui ridotto in più modeste proporzioni e scolpito in pietra gallina; terzo Salesio Pegrassi (padre) pure con medaglia di bronzo per diversi lavori d'architettura e ornato [...]"[84].

35. Romeo Cristani, *L'assalto al cimitero*, particolare del *Monumento alla Battaglia di Santa Lucia*. Verona, Borgo Santa Lucia.
La parte più pregevole del monumento, che celebra la battaglia contro gli austriaci del 1848, è costituita dai bassorilievi marmorei alla base, mentre le parti bronzee furono disegnate da Pietro Bordini.

36. Romeo Cristani, *La carica del Genova cavalleria*, particolare del *Monumento alla Battaglia di Santa Lucia*. Verona, Borgo Santa Lucia.
Per la vivacità narrativa delle scene di guerra, colte da punti di vista originali, con efficace resa dello spazio, del movimento e del contenuto emotivo, i bassorilievi marmorei evocano i dipinti di Fattori.

Nel 1877 fu inaugurato il *Monumento Trezza* di Zannoni per il cimitero di Verona: "di stile bizantino. Esso consiste in un arco in marmo nero, con fregi d'oro, sostenuto da due colonne in bardiglio fiorito con capitelli pure dorati", con "la statua del defunto cavaliere, che è rappresentato in grandezza naturale, seduto in poltrona, morente. L'attitudine del morente è veramente stupenda e tutti gli accessorj, come i panni, le stoffe, le frange della poltrona, il cuscino su cui l'agonizzante appoggia i piedi sono trattati con mano maestra. Forse il concetto di questa statua fu suggerita al Zannoni dal Napoleone morente del Vela, seduto anch'egli in poltrona, lavoro che figurò all'esposizione di Parigi del 1868, e levò tanto rumore. Ai piedi dello zoccolo sul basamento siedono due donne in atteggiamento di dolore. A sinistra l'Agricoltura, a destra l'Industria"[85]. Accertato il modello di riferimento, la grande differenza, che emergeva anche nei commenti entusiastici dell'epoca[86], era la distanza tra la dimensione eroica del personaggio fissato da Vela e quella borghese di Trezza ritratto da Zannoni, il primo intento ancora a osservare con sguardo pungente le dimensioni del suo impero su una carta geografica, il secondo sul punto di esalare l'ultimo respiro. Oltre a ciò Zannoni si presentava qui con la cifra stilistica destinata a essere il suo tratto distintivo rispetto a tanta altra scultura di gusto borghese che riempirà i cimiteri d'Italia in questi stessi anni: l'eclettismo degli accostamenti stilistici negli inquadramenti architettonici e il ricco colorismo, attraverso l'uso di marmi policromi, inserti bronzei e decorazioni in oro, meglio visibili nelle foto d'epoca. Il cromatismo che Zannoni studiava fin dai primi bozzetti era un vero omaggio alla tradizione veneta che era stato definito "gusto bizantino". Il virtuosismo dello scultore emerge nei dettagli, nei damaschi, nella resa dei volumi soffici e dei diversi materiali; il monumento fu talmente apprezzato che il sindaco Camuzzoni indirizzò una lettera aperta allo scultore per ringraziarlo pubblicamente della sua arte[87].

Zannoni si presentava di nuovo all'Esposizione Universale di Parigi del 1878, ma ormai con il *Monumento Trezza* aveva dimostrato quanto fosse distante la pro-

37. Romeo Cristani, *Monumento Camuzzoni*. Verona, cimitero Monumentale.
La morte nel 1896 di Giulio Camuzzoni, tra i principali promotori della scultura monumentale cittadina, chiude la stagione ottocentesca. Il monumento fu oggetto di aspre critiche.

38. Pietro Bordini, *Ritratto del Generale Trombone*. Verona, cimitero Monumentale.
Scolpito nel 1882, questo ritratto marmoreo, dalle superfici fredde e levigate, rivela la prima maniera dello scultore.

duzione "da esposizione" da quella monumentale; *Studio e lavoro* fu comunque un successo. Lo scultore avrebbe ancora stupito con un monumento sepolcrale nel 1880 per il conte Erbisti, che aveva dettato l'iconografia del gruppo dei figli stretti attorno alla madre morente. La nicchia architettonica questa volta era stata disegnata con uno stile un po' più severo dall'architetto Giacomo Franco. Gli elogi per la qualità di lavorazione del marmo furono unanimi, ma Ugo Capetti colpiva, come sempre, nel segno notando la "troppa eleganza, soverchia lisciatura"[88] nella scena che avrebbe dovuto raccontare il dolore del distacco. Proprio qui stava però la chiave del successo di Zannoni, che non forzò mai il gusto del tempo: la morte "teatralizzata" rimaneva contenuta all'interno di un'eleganza emblematica dell'esistenza alto-borghese e nobiliare.

Il nono decennio, con le opere di Zannoni e i monumenti a Vittorio Emanuele II, Aleardi e Garibaldi, fu il momento di massima affermazione per la scultura celebrativa veronese che al contempo iniziava a mostrare i primi segni di crisi sotto la spinta delle nuove istanze culturali sul finire del secolo: il completamento della facciata del cimitero vide al lavoro giovani artisti che si mossero impacciati tra vecchio e nuovo e l'inaugurazione del *Monumento ad Aleardi* del 1883 andò deserta. La facciata del cimitero fu completata, secondo i disegni di Barbieri, con *l'Angelo della Resurrezione*, accompagnato dalla *Legge* e dalla *Storia*, realizzato da Giacomo Grigolli (Verona 1852 - 8/8/1906) nella bottega in porta Vittoria di Giuseppe Poli; presum bilmente nato intorno al 1830 e vissu oltre il 1894, Poli fu, dal 1877 al 1890 ci ca, il maestro all'Accademia Cignaroli su cesso a Muttoni, formando la nuova gen razione di scultori nati tra gli anni Cin quanta e Sessanta, come il figlio Cesar Giacomo Grigolli[89], Luigi Marai, Pietr Bordini (Verona 1856 - 28/4/1922) Romeo Cristani (Verona 1855 - 11/1/192 che infine gli succederà nella carica acc demica. Poli padre e figlio firmerann insieme il *Monumento Albrizzi* in cimit ro nel 1888, sfruttando l'iconografia de l'*Angelo della Resurrezione*, probabilment già pensato per il concorso del 1878 per facciata; la scuola di Poli sembra accomu nare l'angelo per gli Albrizzi e quello facciata di Grigolli, denotati da una cer artificiosità e da un sommario e pesant panneggio.

Per il *Vittorio Emanuele II* si aprì il con corso nazionale il 7 dicembre 1878; ne generale anonimato due bozzetti eran chiaramente riconoscibili: uno era quell di Turrini, inviato da New York e giudica to dal critico dell'"Illustrazione Italiana Luigi Archinti "il più infelice". Giovann Turrini era nato nel 1841 a Castelrotto allievo di Fraccaroli a Milano dal 1860 cir ca, dopo essere stato garibaldino, pres parte all'Esposizione Universale di Parig del 1867; poco dopo partì per gli Stat Uniti, tornando saltuariamente in Italia Per i sostenitori oltreoceano degli eroi de Risorgimento, Turrini realizzò a New Yor nel 1877 un *Busto di Mazzini* in Centra Park e nel 1888 un bronzeo *Garibaldi* i Washington Square[90], mentre nel 187 era giunto a Verona il *Busto di San Zenon* destinato alla protomoteca cittadina; suo medaglioni si trovano nei musei civici d Vicenza[91]. L'altro bozzetto riconoscibil

era quello di Pietro Bordini che lo inviava dal carcere; nato intorno al 1856, le cronache lo descrivevano secondo lo stereotipo dell'artista girovago, sfortunato e *bohèmien*. Riccardo Lotze accentuava le note del romanzo: "La sventura che lo ha colpito non seppe spegnere l'ardore della sua anima d'artista; là dentro nelle desolate mura della prigione, egli ha in pochi giorni formato un modello che, riguardo a talento conta tra i migliori dell'esposizione. [...] Il Re a cavallo rattiene con caldo pugno il corsiero che fa un'impennata, mentre levato di testa il berretto, con quello saluta movendolo in aria in atto di trionfo. [...] egli non è uomo invano, egli è vero artista!"[92].

Tra gli altri bozzetti ne fu segnalato in

39. Pietro Bordini, *Ritratto di Moisè Levi*. Verona, cimitero Israelitico.
Oltre al Monumento a Edoardo Milla, *Bordini scolpì al cimitero Israelitico di Verona, dove la comunità ebraica permetteva la presenza delle effigi dei defunti, questo vivace ritratto.*

40

0. Pietro Bordini, *Monumento a Garibaldi*. Iseo, piazza Garibaldi.
Inaugurato nel 1883 e acclamato come il primo tributo all'e-ne del Risorgimento, il monumento era stato in realtà prece-duto da quello di Luino, di Puttinati, del 1866 e dal Busto di Garibaldi *scolpito, sempre da Bordini, l'anno precedente, il 1882, er Boculone (Verona).*

particolare uno che costituisce forse la prima versione di quello del milanese Ambrogio Borghi che infine risultò vincitore. Lodato da alcuni per l'eleganza del portamento del re che arrestava il suo cavallo al compimento della raggiunta unità d'Italia, con "la fronte serena" e "la posa vera e ragionata che nell'assieme compendia l'epopea del nostro risorgimento"[93], da altri fu disprezzato per l'addome troppo pronunciato e "la fredda solennità di parata"[94], la mancanza di vita e la posa sgraziata[95]. Si finì per non prendere nessuna decisione riaprendo i termini del concorso, mentre si poneva la questione della collocazione del monumento: scontata la scelta di piazza Bra, che dopo l'unità aveva preso il nome di piazza Vittorio Emanuele II, il dilemma era tra il centro geometrico, cioè il centro dei giardini costruiti negli anni Settanta, e il "centro morale", espressione con la quale si intendeva indicare il punto di maggior interesse per lo sguardo dei passanti. Si scomodò persino Camillo Boito, che molto pragmaticamente ricordò l'ostacolo alla visibilità costituito dalle piante del giardino, considerandone anche il loro sviluppo futuro[96]. Il concorso fu riaperto ancora una volta nel gennaio 1880 e infine fu scelto il bozzetto di Borghi[97]; l'inondazione del settembre 1882 fece posticipare l'inaugurazione al 15 gennaio 1883. All'epoca Borghi era titolare della cattedra di modellato a Brera[98]: la sensibilità nel lavorare la materia formò una generazione di allievi, tra i quali Medardo Rosso che portò a inedite conseguenze il pittoricismo del maestro. Queste novità si videro nella vibrante lavorazione delle superfici del monumento equestre veronese che la fonderia Barzaghi di Milano aveva gettato in bronzo. Nella serie dei monumenti di piazza ottocenteschi,

Re Vittorio Emanuele II di Borghi raggiunge, anche alla luce di una sensibilità novecentesca, notevole forza espressiva senza sfondare, anche considerato il contesto storico, i limiti della retorica.

Bordini si consolò con il monumento, inaugurato nel 1882[99], commemorativo della battaglia del 6 maggio 1848 che avvenne alle porte del borgo di Santa Lucia. Egli disegnò l'aquila bronzea, ma i bassorilievi marmorei con le fasi della battaglia, la parte più visibile e pregevole del monumento, sono di Romeo Cristani: lo spirito innovativo di quest'ultimo emergeva con decisione nonostante la timidezza e l'insicurezza che venivano attribuite all'artista che "racchiude in sé tutte le virtù dello scapigliato"[100]. Le rappresentazioni in bassorilievo sono di una vivacità nuova, colte da punti di vista originali, con efficace resa del senso dello spazio, del movimento e del contenuto emotivo delle scene di guerra, evocando i dipinti di Fattori. In effetti Cristani aveva esordito come pittore, ma, colpito da daltonismo, aveva dovuto cambiare mestiere, restando però in qualche modo fedele ai suoi esordi pittorici.

Intanto, all'apice della sua carriera, nel 1883, Zannoni fu nominato consigliere dell'Accademia milanese al posto del defunto Hayez e partecipò all'esposizione veronese dove il suo *Un colpo sbagliato* non si salvava però dalle critiche, anche se era ancora viva l'eco degli elogi ricevuti dallo scultore che aveva scolpito gratuitamente, per riconoscenza, il *Monumento ad Aleardi*. L'inaugurazione, avvenuta il 16 ottobre 1883, anniversario della liberazione dagli austriaci, andò deserta: l'ala conservatrice del consiglio comunale si era opposta non trovando più opportuna la dilagante mania per i monumenti, tantopiù che, per un poeta della levatura di Aleardi, si riteneva suffi-

41. Giovanni Turrini, *Monumento a Garibaldi*. New York, Washington Square.
Nativo di Castelrotto (Verona) e allievo di Fraccaroli, lo scultore lavorò più negli Stati Uniti che a Verona.

42. Ambrogio Borghi, *Vittorio Emanuele II*. Verona, piazza Bra.
Inaugurata il 15 gennaio 1883, l'immagine doveva compendiare le doti dell'eroe del Risorgimento mitigandone i difetti fisici. Il gruppo equestre raggiunge forza espressiva senza sfondare i limiti della retorica.

43-44. Ambrogio Borghi, *Vittorio Emanuele II*, partic
Verona, piazza Bra.
*Gettata in bronzo dai Barzaghi di Milano, la scultur
mata dal milanese Borghi era destinata a lasciare il seg
città, soprattutto nella vibrante qualità di lavorazione
superfici.*

ciente un busto. Così il comitato, dietro invito di Camuzzoni, si orientò soprattutto verso la celebrazione del patriota, come doveva apparire chiaro anche dalle iscrizioni che si sarebbero incise sul basamento e dallo scudo con l'aquila bicipite coronata, simbolo dell'impero austriaco, sconfitta e rovesciata ai piedi del poeta. Maggiore eroismo riusciva a condensare però Zannoni nei monumenti funerari, come in quello a *Calisto Zorzi* del 1886, un capomastro che con le sue mani si era costruito una grande ricchezza, ricordato per la generosità e munificenza verso la classe sociale dalla quale proveniva. Il realismo sociale, apparso con Vincenzo Vela che nel 1883 aveva celebrato in maniera drammatica le *Vittime del lavoro*, veniva da Zannoni assimilato a valori borghesi. L'operaio con la povera moglie, i cui figli ricevono le monete dalle mani dello Zorzi, sono infatti parte di un quadro sociale tutto sommato idilliaco, frutto di un pensiero positivista che proponeva un ordine sociale saldo, basato sull'evoluzione dei migliori, sulla generosità e sulla riconoscenza che mitigano le condizioni più difficili. E ancora nel *Monumento Zanella* del 1888, più semplice e caratterizzato dal raffinato motivo a foglie d'edera d'oro sulla cornice architettonica, Zannoni ribadiva positivisticamente l'esaltazione dei valori della professione e dello studio. Il "matematico idraulico" viene rappresentato assorto nell'esame di una carta geografica comunicando una semplicità eroica più partecipata rispetto al più inespressivo Aleardi.

Tornato a Verona sul finire degli anni Ottanta, Zannoni fu autore però tra il '92 e il '94 al cimitero di Milano di una cappella funeraria di stile eclettico firmata per la famiglia Molina[101]; l'*Angelo* di Grigolli posto nel 1882 sulla facciata del cimitero di Verona non regge il confronto con l'energico custode di questo sepolcro milanese dalla tunica mossa da virtuosistici panneggi. Nel 1894 Zannoni firmò l'ultimo grande monumento cimiteriale veronese per la famiglia Allegri-Zorzi. Gli elementi sono quelli consueti: il "bizantinismo" dell'inquadratura architettonica, la profusione di marmi, bronzi e dorature, la costruzione di una scena reale, l'inserimento di un rappresentante delle classi umili, la vibrazione della superficie marmorea. La famiglia Zorzi volle conservare i modelli originali in gesso a dimensione reale, facendoli collocare appositamente in una cappella all'interno della chiesetta, ora di proprietà Boccoli, annessa alla palladiana villa di Santa Sofia a Pedemonte in cui Zannoni fece ricostruire in legno l'inquadratura architettonica del gruppo; sorprende, anche per l'ottimo stato di conservazione, la qualità di modellazione e il grado elevatissimo di finitura dei particolari. In seguito Zannoni ripeterà i suoi stilemi funerari senza trovare più i facoltosi committenti di un tempo, limitandosi quindi a lavorare più in piccolo, come evidentemente meno gli si confaceva. L'epoca di maggior fortuna era per lui ormai terminata, sebbene firmasse a Verona e a Dolcè ancora diversi monumenti funerari.

Per *Giuseppe Garibaldi* fu bandito il concorso nel 1883, lo stesso anno in cui era stato inaugurato a Iseo il monumento all'eroe dei due mondi di Pietro Bordini, salutato come il primo d'Italia anche se era stato non solo lungamente preceduto da quello di Luino di Alessandro Puttinati del 1866, ma anche, sebbene solo di pochi giorni, dal busto disegnato ancora da Bordini per Bovolone (Vr). Escluso inizialmente per Verona il monumento equestre, l'iconografia garibaldina poteva variare tra l'atteggiamento meditativo o que lo in azione; il bozzetto di Cristani "ch tiene nella destra la spada, nella sinistra bandiera" fu giudicato insignificante e no somigliante, "valido solo per la figura de la Libertà". Quello di Bordini suggeriv invece un'immagine temeraria che colpì censori, "un eroe vivo e mosso, e no schiacciato sotto il peso di una medita zione che sta egregiamente sulla front di un Dante o di un Sanmicheli ma non s quella dell'ardimentoso condottiero" [10 Anche Borghi aveva presentato un boz zetto di cui si elogiava la grande somi glianza del ritratto e la maestria dell'ese cuzione. La Commissione d'Arte, com posta da Napoleone Nani, Angelo Dal l'Oca Bianca e Riccardo Lotze, non sep pe prendere una decisione, scatenando tr i contendenti una gara al ribasso sui cost in particolare tra Borghi e Bordini ch presentarono nuovi bozzetti. Borghi mor pochi giorni prima che, il 15 maggio de 1887, venisse inaugurato il *Garibaldi* avver sario riscuotendo un plauso generale: l'e sempio che lo scultore milanese aveva dat in città con il *Vittorio Emanuele II*, aveva lasciato il segno nelle vibrazioni lumino se delle forme bronzee di Garibaldi a caval lo, modellate da Bordini e fuse sempre a Milano dai Barzaghi. Forse anche il lavo ro a fianco di Cristani nel monumento a Santa Lucia aveva indirizzato Bordini ver so un sensibile pittoricismo; certo, rispet to alle superfici levigate e artificiose de *Ritratto al generale Trombone* del 1882 e de *Medaglione di Marianna Moro Lin* del 1880 la differenza appare notevole. La fama d Bordini divenne nazionale: nello stesso anno fu realizzato il *Garibaldi* per Manto va, da Cremona gli venne la commissione per il *Monumento a Ponchielli* nel 1892 e partecipò nel 1895 al concorso per il *Monu-*

mento ai fratelli Cairoli a Pavia[103]. Anche all'interno del cimitero Israelitico di Verona, dove la comunità ebraica aveva permesso la presenza dei ritratti, ebbe due incarichi: uno per Moisè Levi, per cui firmò un vivace ritratto databile agli anni Ottanta, e uno per il *Monumento a Edoardo Milla* da collocarsi intorno al 1887[104].

Mancava a questo punto a Verona solo il *Paolo Veronese*, il cui modello fatto da Torquato Della Torre nel 1853, riesumato nel 1887 dalla Società Belle Arti, poteva risolvere il problema degli esigui fondi raccolti per la sua realizzazione. Si decise di affidare a Romeo Cristani il compito di riprodurlo nel marmo, ma Cristani più che tradurre interpretò, con sorpresa della marchesa Faitini, vedova Della Torre: variata la posa, ma soprattutto l'espressione del volto, più anziano e pensieroso, questo *Paolo Veronese* appare più manierato rispetto al bozzetto, ma all'epoca piacque. Il monumento fu inaugurato solennemente nella piazza antistante la chiesa di Sant'Anastasia, da dove però nel 1911 fu spostato ai giardini della Giarina.

Così si chiudeva la serie dei monumenti celebrativi cittadini ottocenteschi, dato che i successivi saranno edificati in pieno Novecento: nel 1906 *Umberto I*, sempre di Romeo Cristani, e nel 1908 *Cavour* di Carlo Spazzi. Coetanei di Cristani e Bordini, Carlo e Attilio Spazzi, formatisi alla scuola del padre Grazioso, oltre a eseguire i gruppi per i frontoni interni del cimitero, firmarono insieme molte sculture, tra le quali la più significativa al Monumentale di Verona è quella per la *Tomba Pindemonte-Moscardo* (ora *Antonini*) del 1898. Il tema dell'angelo che accoglie l'anima del morente era stato felicemente affrontato da Giulio Monteverde al cimitero di Ferrara alla fine degli anni Settanta nel *Monumento Massari* che forse gli Spazzi, pur con variazioni, avevano tenuto presente; la resa mossa e vibrante dei tessuti e dei capelli denotano un aggiornamento dei due giovani scultori sulle istanze della scapigliatura lombarda. Carlo Spazzi aveva riscosso molto successo a Vicenza nel 1893 con il *Monumento a Giacomo Zanella*, cui collaborò anche il fratello Attilio[105]; nel cimitero di quella città ottenne di conseguenza diversi incarichi, come quello per la *Tomba Lampertico* del 1895, il *Busto di Francesco Biego* del 1897 circa, l'*Angelo* per le suore Dorotee del 1900, tutti interventi dove il tipico e vivace verismo che gli Spazzi avevano già espresso nella ritrattistica, unito a una indubbia perizia tecnica, dà esiti apprezzabili[106].

Con la morte di Giulio Camuzzoni nel 1896, si chiudeva definitivamente un'epoca storica; per la sua tomba, Cristani cercò di esprimere, aggiornando forme e contenuti, l'adesione al suo tempo di uno dei primi e più significativi sindaci di Verona, tra i principali promotori e sostenitori dello sviluppo della scultura monumentale veronese. Il tema, suggerito dalla vedova, era quello di *Verona riconoscente*: la donna, operosa giovane di estrazione medio borghese dei suoi tempi, con il capo coronato dall'Arena, utilizzando una simbologia già criticata per il *Monumento a Barbieri* del 1852, ricama il nome del sindaco, mentre il *Genio dell'agricoltura* giace rattristato ai suoi piedi. Alle spalle del *Busto di Camuzzoni* scorre l'Adige imbrigliato tra gli argini, uno dei segni più tangibili del suo governo, con i quali la città mutò il suo volto e fu salvata dalle distruzioni dopo la disastrosa inondazione del 1882. La composizione risulta un po' affastellata, perdendo di efficacia nella somma di dettagli un po' leziosi; fu l'opera più discussa tra tutte quelle di Cristani. Se da una parte era stata apprezzata la scelta di riportare la figura simbolica di Verona alla contemporaneità, dall'altra si notava la disorganicità dell'insieme[107]. Cristani insomma si era mosso a disagio tra il vecchio e nuovo secolo e vedrà nascere nuove incomprensioni anche all'inaugurazione dell'*Umberto I* nel 1906 mentre nel 1899 lasciava la cattedra di scultura all'Accademia Cignaroli. Se anche Bordini, Cristani e i giovani Spazzi continueranno a lavorare nel nuovo secolo, ormai la stagione della scultura monumentale ottocentesca si era chiusa e il Novecento apriva le porte a un linguaggio che ai nostri non sarebbe più stato comprensibile.

[1] S. Marinelli 1989a.

[2] O. Cagnoli 1852, pp. 34-35: alla data di pubblicazione viene citata la presenza di 40 monumenti nel cimitero di Brescia, contro i 15 di Vicenza e i 7 di Verona.

[3] Tutti i progetti relativi a tombe monumentali, lapidi e semplici iscrizioni, dovevano passare al vaglio della Commissione d'Ornato che giudicava l'idoneità delle composizioni scultoree e la correttezza delle iscrizioni, così come cercava di garantire una certa uniformità negli interventi, sollecitando i proprietari delle tombe ad abbellire i sepolcri.

[4] La richiesta di approvazione per la tomba di Margherita Pellegrini Emilei fu presentata il 28 maggio 1836 dal conte Pietro Emilei, specificando che "per la forma e dimensione della lapide egli si rimette interamente a

quanto si compiacerà ordinare l'esimio architetto a cui la nostra patria va debitrice di sì splendido edificio." (ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 1066). Mentre l'esecuzione dell'edicola spetta secondo Cagnoli a Fraccaroli (cfr. O. Cagnoli 1852, p. 36), il disegno potrebbe risalire quindi forse a Giuseppe Barbieri. Il suo successore nella carica di architetto "ispettore della fabbrica cimiteriale", Francesco Ronzani, portò probabilmente a conclusione la pratica: si veda a questo proposito il disegno (*Iscrizione sepolcrale da collocarsi nel nuovo cimitero di Verona in ricordanza della Nobil famiglia degli Emiglj*, in F. Ronzani, *Cartelle*..., ms, c. 132), firmato da Ronzani e datato 26 novembre 1838. Fraccaroli nel 1836 realizzava per l'esposizione veronese anche un busto ritratto di Margherita Emilei (G. Orti Manara 1936, p. 30).

[5] P. Giordani (1813) 1998, p. 136.

[6] G. Biadego 1892, p. 23.

[7] Cfr. la documentazione presentata in ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 1069.

[8] La famiglia Spazzi, di origine lombarda, si era trasferita a Verona con Antonio fin dal 1795 (cfr. U. Thieme - F. Becker 1907-1950, *ad vocem*).

[9] Datato da B. Barban al 1850, il progetto risale invece al 1842 ed era probabilmente già completato nel 1846 come si potrebbe dedurre dalla richiesta di autorizzazione per l'apposizione dell'iscrizione presentata in data 24 marzo 1846 (ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 1077).

[10] Lorenzo Muttoni è figlio di Gaetano (1762-1846) e nipote di Lorenzo (1720-1778), come si può dedurre dall'iscrizione incisa sul colombaio 1638 del cimitero di Verona, a cui corrisponde la relativa richiesta presentata nel marzo del 1846: "Gaetano Mutoni ottantaquattrenne morto il XIX aprile MDCCCXLVI il figlio Lorenzo scultore emulo nell'arte dell'avo e del padre questa memoria inconsolabile pose" (ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b.1077).

[11] A Lorenzo Muttoni spetta solo l'esecuzione delle parti figurate, forse su progetto di Francesco Ronzani (cfr. il disegno per il *Monumento sepolcrale da erigersi al Marchese Carlo di Canossa nel nuovo cimitero di Verona*, firmato da Ronzani e datato 20 marzo 1845, in F. Ronzani, *Cartelle* ..., ms, c. 64), mentre la parte architettonica spetta allo scultore d'ornato milanese Antonio Conconi (cfr. O. Cagnoli 1852, p. 36).

[12] G. Orti Manara 1835b, p. 24.

[13] Lettera del comitato per il monumento a Cesari del 3 febbraio 1848, ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 1078.

[14] Lettera di Antonio Gaspari del 1 agosto 1850, disegno del *Monumento Barbieri* di Antonio Gaspari e carteggi relativi in ASVr, I. R. Congregazione Municipale, b. 1073.

[15] Cfr. Aristarco 1852.

[16] Cfr. G. Catterinetti Franco 1852a.

[17] Il gruppo si intravede in una foto in B. Barban 1928, p. 21. In una foto conservata nella fototeca della Biblioteca Civica, e risalente ai rifacimenti degli anni Cinquanta successivi ai bombardamenti, si vede come il gruppo fosse sopravvissuto alla guerra, ma nessuno dei quattro gruppi posti sui frontoni dal lato interno al cimitero oggi è reperibile.

[18] B. Barban 1928, pp. 74 e 91.

[19] Il monumento è riprodotto in S. Zatti 1996, p. 35.

[20] C. Tenca (1846) 1998, p. 599-607.

[21] G. Camuzzoni 1850, pp. 26-27.

[22] A essere precisi una "questione Sanmicheli" si era aperta già molti anni prima e riguardava la promessa di Canova, che risaliva al 1815 (*Atti dell'Accademia di Pittura e Scultura di Verona 1764 - 1897*, sedute del 22 gennaio e del 3 aprile 1815), di inviare a Verona un busto rappresentante l'illustre architetto "da me fatto modellare ed eseguire in marmo, per essere collocato nel Panteon di Roma, dove ora già sta, insieme con tanti altri uomini famosi d'Italia" (minuta della lettera di Antonio Canova del 18 marzo 1815, in ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 832, fascicolo 1853). Ma il busto, oggi non più reperibile, giunse a Verona solo nel 1858, dopo una lunga trattativa con la biblioteca di Bassano da dove venne inviato con la precisazione "che il busto non è modellato, e meno scolpito dal Canova, ma solo da lui pagato, ed eseguito da uno fra quei giovani ai quali generosamente dava del proprio, o procurava lavoro" (lettera di Giambattista Baseggio, bibliotecario di Bassano, del 15 maggio 1858, in ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 832, fascicolo 1853).

[23] G. Catterinetti Franco, 1852b, p. 452.

[24] Lettera di Fraccaroli del 1 luglio 1853, in ASVr, I.R. Congregazione Municipale b. 832, fascicolo 1853: "Il progetto del monumento per celebrare la memoria del grande Sanmicheli, si compone della statua del grande architetto posta sopra un piedistallo dell'altezza di quattro metri, che ho riputata necessaria e chiesta dal centro di piazza dei signori, ch'io sceglierei di preferenza per la sua collocazione, come anche l'arcata di mezzo che fa da fondo alla piazza [...]. Il simulacro del celebre artista l'ho concepito in atto di meditare intorno la pianta della sua celebratissima cappella Pellegrini che tiene nella sua mano sinistra disegnata sopra una tavoletta; esso è della dimensione di tre metri. Nel sottoposto basamento ossia nella fronte principale del fusto, ritenni mio obbligo di porre un bassorilievo che significasse il nobile sentimento della patria riconoscente in atto di scrivere la dedica del monumento. Negli altri tre lati collocherei tre dei principali lavori dell'egregio maestro, e sarebbe il primo il bastione della Maddalena, opera la prima che sorgesse della moderna architettura militare, e che gli meritò di essere chiamato padre di quest'arte. A complemento di significazione del vasto suo ingegno, pongo negli altri due lati le classiche sue opere, la porta Palio, il palazzo Pompei [...]. Circa la qualità dei marmi [...] quello della statua come pure dei bassorilievi delle cave di Carrara statuario scelto di seconda qualità, siccome il più forte [...]. Per tutta la parte architettonica [...] preferirei il granito rosso che si adopera comunemente in Milano come il più nobile, robusto e adatto al caso".

[25] *Il Monumento a Sanmicheli in Verona* 1853.

[26] Cfr. A. Monga 1853.

[27] Cfr. G. Franco 1853.

[28] Lettera di F. Ronzani, G. Franco e A. Aleardi, in ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 832, fascicolo 18

[29] Cfr. la lettera di Fraccaroli del 18 dicembre 18 ASVr, I.R. Congregazione Municipale b. 832, fascic 1853.

[30] *Il monumento Brenzoni*... 1852, p. 509; vedi anche Cagnoli 1852, pp. 343-344.

[31] L. Bernardi 1853, p. 1.

[32] R.Z. 1869, p. 1; vedi anche *L'esposizione di Belle A* 1868, *L'esposizione di Belle Arti in Verona* 1868 (15 e ottobre) e U. Capetti 1873.

[33] R. Lotze 1875, p. 2; fratello del fotografo Moritz L ze, fotografo lui stesso, di origini austriache, Riccardo "appendicista" per il quotidiano "L'Arena" e segreta della Società Belle Arti tra il 1872 e il 1877.

[34] C. Boito 1877, pp.163-167.

[35] Cfr. A. Cominzoni 1851.

[36] Il disegno e i carteggi relativi si trovano in ASVr, I Congregazione Municipale, b. 1080.

[37] B. Barban 1928, pp. 69 e 96.

[38] *Il monumento Tessari* 1853, p. 1.

[39] ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b.1080.

[40] Il basamento fu eseguito dallo scultore d'ornato mi nese Antonio Conconi.

[41] Il progetto fu regolarmente approvato in seguito a presentazione del disegno inviato alla Commissio d'Ornato il 20 ottobre 1850 da Giovanni Spazzi (ArS I.R. Congregazione Municipale, b. 1080).

[42] Erroneamente datato al 1850 (B. Barban 1928, p. 9 è ricordato in elaborazione nel 1852 (O. Cagnoli 185 p. 35; vedi anche *Qualche nuovo monumento*... 1853, p. 4 il monumento sarà terminato solo nel 1855 (cfr. *Il mon mento Vela*... 1855).

[43] C. Boito 1877, p. 141; G. Perocco 1870, p. 32. In Giro 1869, L. Simeoni 1909 e S.M. Spaventi 1910 so stati confusi Giuseppe Ferrari (1804-1864, scultore fe rarese, socio dell'accademia veneziana, che lavora sopra tutto nel cimitero di Ferrara) e Luigi Ferrari, figlio d veneziano Bartolomeo che lavora nei cimiteri di Triest Venezia, Padova e Verona, ma non in quello di Ferra (cfr. anche L. Scardino - A.P. Torresi 1998). I due aut ri sono stati confusi anche recentemente (cfr. ad esem pio F. Magani 1999, p. 288).

[44] È suo anche il monumentale *Angelo della Resurrezio* del 1879 sulla *Tomba Papadopoli* al cimitero di Venezia

[45] *Esposizione di Belle Arti in Verona* 1852 (30 giugno), 312.

[46] La lettera di Cavattoni del 10 dicembre 1859 e i ca teggi sulla vicenda delle metope e dei gruppi per i fron toni si trovano in ASVr, I.R. Congregazione Municipa le, b. 1212.

[47] *Protomoteca* 1877, p. 3.

[48] Comunicato nella seduta del Consiglio Comunale d 4 settembre 1879.

[49] In U. Thieme - F. Becker 1907-1950, *ad vocem*, e in E Bénézit 1948-1955, *ad vocem*, (ripresi in A. Panzett 1994b, *ad vocem)* si cita nel Museo Civico di Verona un scultura di Fedi rappresentante la poesia, per Thieme Becker "tra le numerose opere di scultura, di solito clas siciste e allegoriche, la migliore" di Fedi. Certamente que sta *Poesia* è da identificarsi con la statua di marmo di Cate

rina Bon Brenzoni citata anche in una lettera del 6 marzo 1866 dal conservatore del Museo Civico Cesare Bernasconi (ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 832, fascicolo 1853), che la ricordava collocata al piano terreno.

[50] G. Duprè (1880) 1998, p. 588.

[51] A. Avena 1919a, p. 2.

[52] Cfr. S.M. Spaventi 1908. Ora i dipinti e qualche piccola scultura sono nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di palazzo Forti, mentre i gessi di Zannoni si trovano nei depositi dei civici musei.

[53] "L'Illustrazione Italiana" del 30 aprile 1882 (cfr. L. Curtani 1882) scrisse che la scultura, ceduta in cambio di un vitalizio che in breve fu sospeso, fu acquistata nel 1871 (vedi anche *Lo scultore Innocenzo Fraccaroli* 1871) dal barone Cantoni che la donò all'accademia braidense. Però una proposta di acquisto dell'*Achille ferito* fu esaminata anche da parte della Congregazione Municipale di Verona, come si deduce da una lettera del 9 novembre 1857 firmata dall'ingegnere municipale Enrico Storari, in cui un privato proprietario, "dr. Fagiuoli", la offriva alla città di Verona per 24.000 lire (ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 832). Ma dell'acquisto evidentemente non si fece nulla. In C. Boito 1897, l'architetto G. Franco è citato come proprietario dell'*Achille*; è ipotizzabile quindi l'esistenza di diversi esemplari della scultura. Il modello in gesso dell'*Achille*, presentato a Roma nel 1833 e a Verona nel 1835, è conservato al Museo Cavalcaselle di Verona; la traduzione in marmo nel 1842 si trova alla Galleria d'Arte Moderna di Milano.

[54] Lettera databile tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta di Anton Giuseppe Zannoni, ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 832, fascicolo 1858.

[55] Per la ricostruzione di tutta la vicenda vedi F. Scarcella 1966-67.

[56] *Allocuzione del Presidente*... 1864, p. 15.

[57] Cfr. *Orazione inaugurale*... 1865.

[58] La proposta fu approvata il 23 settembre 1863 (vedi documentazione in ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 832, fascicolo "Monumento a Dante").

[59] Per la storia della sculture ottocentesche del Duomo di Milano vedi E. Piceni - M. Cinotti 1962, p. 589 n. e bibliografia citata.

[60] Nei depositi dei musei civici veronesi infatti sono conservate due sculture in bronzo: *Sant'Onofrio Eremita* (con l'iscrizione "Ugo Zannoni di Antonio Giuseppe di Verona, eseguì questa statua in marmo della misura di due metri per il Duomo di Milano anno 1867. Ugo Zannoni fece 1866."), inv. 6071, e *Santa Brigida* (che porta l'iscrizione sul basamento "Ugo Zannoni di Antonio Giuseppe di Verona eseguì questa statua in marmo della misura di due metri, pel Duomo di Milano, anno 1871. Ugo Zannoni, 1876"), inv. 6954.

[61] C. Boito 1877, pp. 310-313.

[62] Depositi dei Musei Civici di Verona, inv. 5998.

[63] *Monumento sul monte Berico in Vicenza* 1868.

[64] G. Gottardi 1869 e S. Pegrassi 1869.

[65] G. Duprè 1869, p. 6.

[66] G. Duprè 1915, pp. 403-405.

[67] Cfr. C. Cennini 1853.

[68] ASVr, I.R. Congregazione Municipale, b. 1088.

[69] G. Ferrari 1871, p. 2.

[70] G. Duprè 1915, p. 405.

[71] Cfr. P. Zumerle 1990.

[72] Tutta la vicenda è raccontata in *Relazione della Presidenza*... 1870.

[73] L'avvenuta consegna fu comunicata alla giunta dallo stesso sindaco Camuzzoni il 13 marzo del 1873, data in cui si deliberò anche l'approvazione del bassorilievo con *Sanmicheli che rifiuta di servire l'imperatore Carlo V*.

[74] *Cronaca cittadina e varietà* 1874.

[75] Vedi la lettera di Fraccaroli del 22 aprile 1876 in ASVr, Comune di Verona, b. XXII/13, con l'elenco dei gessi consegnati:

1 statua grande il vero, l'Aurora dell'Indipendenza d'Italia, il marmo sta a Parigi casse 1
1 gruppo colossale La nuova Italia, non esiste che il modello casse 9
1 Achille ferito semicolossale, stato premiato a Londra ed a Parigi, il marmo sta a Milano nella Pinacoteca casse 2
1 Maddalena grande il vero, i marmi stanno a Legnago nel maggior tempio casse 2
1 S. Giovanni grande il vero, casse 2
1 e 1 La Giustizia e la Misericordia grandi il vero, i marmi stanno in Bergamo nella cappella annessa al Duomo casse 4
1 Eva dopo il peccato grande il vero, il marmo sta in Brera casse 2
1 Odalisca grande il vero, non esiste che il modello casse 1
2 Due gruppi grandi meno del vero, Atala e Chactas e Dedalo e Icaro, il marmo del primo sta a Parigi e del secondo a Trieste nella villa Miramare – stati premiati in Londra ed a Parigi casse 2
1 Altro gruppo grande il vero, Ciparisso che piange la morte del cervo che sta a Parigi casse 1
12 Parecchi busti ritratto e molte estremità tolte dal vero casse 4
30

[76] Due versioni delle due statue si trovano al Collegio agli Angeli di Verona (Musei Civici di Verona inv. 6043 e 6045), una versione in marmo di *Studio e lavoro* è conservata nei depositi dei Musei Civici di Verona (inv. 6044), un modello in gesso del *Futuro artista* si trova all'Istituto Stimmate di Verona. In *Il monumento ad Aleardo Aleardi* 1883 si ricordava che una versione del *Futuro artista* era stata acquistata da Sarah Bernhardt.

[77] *Artisti veronesi* 1872a, p. 2.

[78] *Artisti veronesi* 1872b, p. 3.

[79] U. Capetti 1873, p. 1.

[80] Una versione in marmo di questa scultura si trova presso il Collegio agli Angeli di Verona (Musei Civici inv. 6044).

[81] *L'Esposizione Universale di Filadelfia* 1877, p. 353.

[82] *L'Esposizione Universale di Filadelfia* 1877, p. 593. Una versione è conservata presso il Collegio agli Angeli di Verona (Musei Civici inv. 6047), mentre un'altra è a Museo Bottacin di Padova.

[83] *L'Esposizione Universale di Filadelfia* 1877, p. 353. In A De Gubernatis 1889, p. 559, si riporta che la scultura ven ne premiata a Filadelfia, ma questo non risulta dag elenchi dei premiati.

[84] *Artisti veronesi* 1876, p. 2.

[85] *Cronaca cittadina e varietà. Al cimitero* 1877, p. 2.

[86] Cfr. anche *Impressioni sul monumento Trezza* 1877.

[87] *I nostri artisti* 1877, p. 2.

[88] *Monumenti nuovi* 1880, p. 2.

[89] Grigolli era stato salutato come un astro nascente all esposizioni veronesi (cfr. G. Gottardi 1869) e quando n 1871 partecipò al concorso bandito dall'Accademi Cignaroli per un medaglione del fondatore Giambett no Cignaroli destinato alla protomoteca, fu lettera mente osannato (cfr. *Cenno d'arte* 1871); per un difett di cottura che aveva incurvato il tondo, Grigolli ne fec un secondo che, pur essendo tardivo rispetto ai termi del concorso, fu giudicato talmente bello da essere comu que premiato. Il corpo accademico diede quindi l'incar co a Grigolli di tradurlo in marmo per la protomote tenendo il gesso per l'atrio dell'accademia, mentre il pr mo medaglione in terracotta compare ancor sulla facci ta della casa di fronte al teatro Filarmonico, un tempo ab tata da Cignaroli. In *Belle arti* 1872 si parla della statua *frutti di una prima economia* della quale una versione bronzo si trova all'Hotel Due Torri di Verona.

[90] Nel 1876 ricevette anche l'incarico per un *Mazzini* Filadelfia (cfr. *L'Esposizione Universale di Filadelfia* 187 p. 272).

[91] *Musei Civici di Vicenza* 2000, p. 210.

[92] R. Lotze 1879, p. 1.

[93] R. Avanzi 1879, p. 1.

[94] *Il Monumento a V. E. I Bozzetti* 1879, p. 2.

[95] G. Ferrari 1879, p. 2.

[96] La lettera è pubblicata in *Il monumento al Re* 1879, 2.

[97] Depositi Musei Civici di Verona, inv. 12594.

[98] Per Borghi cfr. M.G. Schinetti 1995, pp. 90-96.

[99] Per la ricostruzione di tutte le vicende che riguar no questo monumento cfr. B. Brusini Melotti *et al.* 19

[100] *L'autore del monumento Romeo Cristani* 1888, p. 2.

[101] Cfr. G. Ginex - U. Selvafolta 1996, p. 50: l'archit tura sarebbe stata portata a termine dall'ing. Gaet Moretti.

[102] Cfr. U. Capetti 1883a, 1883b e 1883c.

[103] Il bozzetto del monumento è conservato nei Mu Civici di Pavia (cfr. *Ottocento e Novecento*... 1984, p. 2

[104] Altri monumenti funerari sono al cimitero di Leg go (*Prosperini* del 1886 e *Pellicari*, anni Ottanta ca.). S bene diverse fonti ricordino monumenti funerari di B dini a Milano, a Venezia e a Iseo (qui per la famiglia B setti), non è stato possibile nè identificarli, nè accer ne l'attuale esistenza.

[105] *Il monumento a Giacomo Zanella* 1893.

[106] Altri loro interventi sono stati segnalati nella ch del Seminario e nell'Istituto delle Dame Inglesi di Vic za in A. Bevilacqua 1993, pp. 73-123.

[107] Cfr.: Forward 1897 e S.M. Spaventi 1897.

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

Atti dell'Accademia di Pittura e Scultura di Verona 1764 - 1897, Verona, Archivio Accademia Cignaroli (copia fotostatica presso Biblioteca Museo di Castelvecchio, Vr-I N-3).

Ronzani F., *Cartelle contenenti disegni di alcune opere di architettura, parte fatte eseguire e parte progettate da F. R.*, Verona, Biblioteca Civica (1786/ I e II)

Opere a stampa

Belle arti, in "L'Adige", VII (1872), n. 338, 15 dicembre, p. 2.

Allocuzione del Presidente Giulio Camuzzoni, in "Memorie dell'Accademia d'Agricoltura Commercio ed Arti di Verona", XLIII (1864), pp. 5-19.

Ancora un dono di Ugo Zannoni, in "Madonna Verona", X (1916), p. 126.

Aristarco, *Verona incoronata dall'Arena*, in "Il Collettore dell'Adige", II (1852), n. 33, pp. 395-396.

Artisti veronesi, in "L'Arena", VII (1872), n. 204, 29 agosto, p. 2 (cit. 1872a).

Artisti veronesi, in "L'Arena", VII (1872), n. 218, 14 settembre, p. 3 (cit. 1872b).

Artisti veronesi, in "L'Arena", XI (1876), n. 218, 14 agosto, pp. 2-3.

Avanzi R., *Monumento al Re*, in "L'Adige", XIV (1879), n. 102, 15 aprile, p. 1.

Avena A., *L'istituzione del Museo Civico di Verona. Cronistoria artistica degli anni 1797-1865,* in "Madonna Verona", I (1907), pp. 3-55 .

[Avena A.] A., *L'arte di Ugo Zannoni*, in "L'Arena", LIII (1919), n. 158, 11 giugno, p. 2.

[Avena A.] A., *In morte di Ugo Zannoni*, in "Madonna Verona", XIII (1919), pp. 145- 147.

Barban B., *Il cimitero monumentale di Verona*, Verona 1928.

Bénézit E., *Dictionnaire critique e documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 8 voll., Parigi 1948-1955.

Bernardi L., *Monumento Brenzoni nel Cimitero di Verona*, in "Il Collettore dell'Adige", III (1853), n. 2, p. 1.

Bevilacqua A., *La pittura e la scultura fra fine '700 e prima guerra mondiale,* in *Storia di Vicenza. L'età contemporanea*, a cura di F. Barbieri e G. De Rosa, IV/2, Vicenza 1993, pp. 73-123.

Biadego G., *Il Pisanello. Discorso inaugurale della mostra di Belle Arti letto il 2 maggio 1892*, Verona 1892.

Boito C., *Pittura e scultura d'oggi*, Torino 1877.

Brusini Melotti B., Gastaldelli F., Mengalli I., Orso L., Pericolosi B., Zantedeschi R., *Un borgo, una storia: S. Lucia nel Risorgimento tra '700 e '800*, Verona 1992.

Cagnoli O., *Iscrizioni in Verona con cenni statistici e con tavole a tutto il MDCCCLI,* Verona 1852.

Camuzzoni G., *Sopra l'inaugurazione della statua di Angela Busti Trevisani nel Panteon di questa pia casa di ricovero seguita il giorno 19 corrente,* in "Il Collettore dell'Adige", II (1850), n. 4, pp. 25-27.

[Capetti U.] C., *Escursioni autunnali*, in "L'Adige", VIII (1873), n. 252, 19 settembre, p. 1.

[Capetti U.] UC, *Bozzetti*, in "L'Adige", XVIII (1883), n. 286, 20 ottobre, p. 2 (cit. 1883a).

[Capetti U.] UC, *Bozzetti*, in "L'Adige", XVIII (1883), n. 289, 23 ottobre, p. 2 (cit. 1882b).

[Capetti U.] UC, *Bozzetti*, in "L'Adige", XVIII (1883), n. 290, 24 ottobre, p. 2 (cit. 1883c).

Catterinetti Franco G., *Il monumento di Barbieri collocato al Cimitero di Verona sulla porta del tempio,* in "Il Collettore dell'Adige", II (1852), n. 34, pp. 408-409 (cit. 1852a).

Catterinetti Franco G., *Due parole in proposito di un recente disegno della Scultore Fracaroli, per un monumento da erigersi in Verona all'Architetto Sanmicheli*, in "Il Collettore dell'Adige", II (1852), n. 36, pp. 451-452 (cit. 1852b).

Cennini C., *Visita nello studio dello scultore veronese Torquato Della Torre*, in "Il Collettore dell'Adige", III (19 ottobre 1853), n.83 , pp. 1-2.

Cenno d'arte, in "L'Adige", VI (1871), n. 271, 9 ottobre, p. 2.

Cominzoni A., *Ancora un cenno sulla statua della Busti-Trevisani del Fracaroli*, I (1851), n. 8, pp. 59-60

Cronaca cittadina e varietà, in "L'Arena", IX (1874), n. 151, 9 giugno, p. 2.

Cronaca cittadina e varietà. Al cimitero, in "L'Arena", XII (1877), n. 295, 1-2 novembre, p. 2.

Curtani L., *Lo scultore Fraccaroli*, in "L'Illustrazione Italiana", IX (1882), n. 18, pp. 307-309.

De Gubernatis A., *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, Firenze 1889.

Duprè G., *Esposizione universale del 1867. Della scultura*, Firenze 1869.

Duprè G., *Il "Gobbo" del Bartolini*, 1880, in P. Barocchi, *Storia dell'arte moderna in Italia*, I, 1998, pp. 588-593.

Duprè G., *Ricordi autobiografici*, Firenze 1915.

Esposizione di Belle Arti in Verona, in "Il Collettore dell'Adige" , II (1852), n. 26, p. 311-313.

[Ferrari G.] G. F., *Il Monumento della famiglia Monga di G. Duprè*, in "L'Arena", VI (1871), n. 267, 12 novembre, pp. 1-2.

Ferrari G. , *Il monumento al Re*, in "L'Adige", XIV (1879), n. 111, 25 aprile, p. 2.

Forward, *Il monumento a Giulio Camuzzoni*, in "L'Arena", XXXII (1897), n. 304, 3-4- novembre, p. 2.

Franco G., *Il monumento al Sanmicheli*, in "Il Collettore dell'Adige", III (1853), n. 69, p. 274.

Ginex G., Selvafolta O., *Il cimitero monumentale di Milano*, Milano 1996.

Giordani P*., Delle sculture nei sepolcri. Discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna,* 1813*,* in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, I, Torino 1998, p. 136.

Giro L., *Sunto della storia di Verona,* II, Verona 1869.

Gli artisti italiani all'esposizione internazionale di Monaco, in "L'Adige", IV (1869), n. 249, 12 settembre, p. 2.

Gottardi G., *Esposizione veronese*, in "L'Adige", IV (1869), n. 241, 3 settembre, pp. 1-2.
Il monumento ad Aleardo Aleardi, in "L'Illustrazione italiana", X (1883), n. 43, p.1.
Il monumento a Giacomo Zanella ,"L'Arena", XXVIII (1893), n. 231, 22-23 agosto, p. 2.
Il Monumento a Sanmicheli in Verona, in "Il Collettore dell'Adige", III (1853), n. 58, p. 1.
Il monumento al Re, in "L'Adige", XIV (1879), n. 114, 28 aprile, p. 2.
Il Monumento a V. E.. I Bozzetti, in "L'Arena", XIV (1879), n. 112, 26 aprile, p. 2.
Il Monumento Brenzoni al cimitero, in "Il Collettore dell'Adige", II (1852), n. 44, p. 509.
***Il** monumento Tessari pel cimitero di Verona,* in "Il Collettore dell'Adige", III (1853), n. 44, p. 1.
Il Monumento Vela al Cimitero di Verona, in "Il Collettore dell'Adige", V (1855), n. 36, pp. 281-282.
Impressioni sul monumento Trezza, in "L'Adige", XII (1877), n. 298, 5 novembre, p. 2.
I nostri artisti, in "l'Adige", XII (1877), n. 327, 14 dicembre, p. 2.
L'autore del monumento Romeo Cristani, in "L'Arena", XXIII (1888), n. 154, 3-4 giugno, pp. 1-2.
L'esposizione di Belle Arti, in "L'Adige", III (1868), n. 284, 15 ottobre, p. 2 .
L'esposizione di Belle Arti in Verona, in "L'Arena", III (1868), n. 276, 23 ottobre, p. 1.
L'esposizione di Parigi del 1878 illustrata, Milano 1878.
L'esposizione italiana del 1884 in Torino, Milano 1884.
L'Esposizione Universale di Vienna del 1873, Milano 1873.
L'Esposizione Universale di Filadelfia del 1876 illustrata, Milano 1877.
Lo scultore Innocenzo Fraccaroli in "L'Adige", VI (1871), n. 282, 20 ottobre, p. 2.
Lotze R., *Salesio Pegrassi,* in "L'Arena", X (1875), n. 40, 12 febbraio, p. 2.
Lotze R., *Il monumento al Re*, in "L'Arena", XIV (1879), n. 107, 20 aprile, p. 1.
Magani F., *Dalla bottega all'accademia: la scultura tra XVIII e XIX secolo*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di C. Rigoni, Milano 1999, pp. 265-291.
Marinelli S., *L'arte in esilio*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete dal 1914 al 1866*, catalogo della mostra (Verona 30 giugno-29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano 1989, pp. 22-39.
Massarani T., *L'arte a Parigi nell'esposizione universale del 1878*, Roma 1879.
Monga A., *Un Monumento al Sanmicheli*, in "Il Collettore dell'Adige", III (1853), n. 66, pp. 262-263.
Monumenti nuovi, in "L'Adige", XV (1880), n. 297, 2 novembre, p. 2.
Monumento a Sanmicheli, in "La nuova Illustrazione Universale d'Italia", I (1874), n. 40, pp. 1-2.
Monumento sul monte Berico in Vicenza, in "L'Arena", III (1868), n. 238, 9 settembre, p. 2.
Musei Civici di Vicenza. Dipinti e sculture del XIX secolo, catalogo della mostra (Vicenza), a cura di F. Mazzocca, Venezia 2000.
Orazione inaugurale del Monumento di Dante Allighieri recitata nelle sale del Civico Museo il giorno 14 maggio 1865 dal dr. Giulio Camuzzoni, in "Memorie dell'Accademia di Agricoltura Commercio ed Arti di Verona", XLIV (1865), pp. 41-86.

Orti G., *Sull'esposizione delle Belle Arti in Verona nel 1835. Relazione*, Verona 1835.

Orti G., *Sull'esposizione delle Belle Arti in Verona nel 1836. Relazione*, Verona 1836.

Ottocento e Novecento nelle collezioni d'arte dei Civici Musei di Pavia, Pavia 1984.

Panzetta A., *La scultura italiana dell'Ottocento*, Torino 1989 (I ed.), Torino 1994 (II ed.).

Pegrassi S., *Una passeggiata all'esposizione di Belle Arti,* in "L'Adige" IV (1869), n. 242, 4 settembre, pp. 1-3.

Perocco C., *Del cavaliere e commendatore Luigi Ferrari,* Venezia 1870.

Piceni E., Cinotti M., *La scultura a Milano 1815 – 1915*, in *Storia di Milano XV*, Roma 1962, pp. 587-620.

Protomoteca, in "L'Arena", XII (1877), n. 197, 24 luglio, p. 3.

Protomoteca veronese disegnata dal pittore Giulio Sartori, Verona 1881-1884.

Qualche nuovo monumento al Cimitero, in "Il Collettore dell'Adige", III (1853), n. 12, p. 48.

Relazione della Presidenza della Società Belle Arti in Verona, in "L'Adige", V (1870), suppl. al n. 10, 10 gennaio.

Rizzardi G., *Il monumento a Dante di Zannoni*, in "Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere", XVI (1964-65), pp. 201-206.

R.Z., *Uno scultore veronese,* in "L'Adige", IV (1869), n. 271, 4 ottobre, p. 1.

Scarcella F., *Il monumento a Dante in Verona nel carteggio segreto della polizia austriaca*, in "Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, XVIII (1966-67), pp. 209-262.

Scardino L., Torresi A.P., *Post Mortem. Disegni, decorazioni e sculture per la Certosa ottocentesca di Ferrara*, Ferrara 1998.

Schinetti M.G., *Un maestro poco conosciuto: Ambrogio Borghi*, in *La città di Brera. Due secoli di scultura*, catalogo della mostra a cura di G.M. Accame, C. Cerritelli, M. Meneguzzo, Milano 1995, pp. 90-96.

Simeoni L., *Verona . Guida storico-artistica della città e della provincia*, Verona 1908.

Sormani Moretti L., *La provincia di Verona. Monografia statistica, economica, amministrativa,*, Firenze 1904.

Spaventi S.M., *I nuovi monumenti in cimitero*, in "L'Adige", XXXII (1897), n. 298, 5 novembre, p. 2.

Spaventi S.M., *Verona. Guida storica e artistica*, 1910.

Spaventi S.M., *Le sale Zannoni al Civico Museo*, in "Pro Verona", I (1908), n. unico, pp. 4-5.

Tenca C., *Esposizioni di Belle Arti nell'I.R. Palazzo di Brera*, in P. Barocchi, *Storia dell'arte moderna in Italia,* I, 1998, p. 599-607.

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler,* Liepzig 1907-1950.

Zatti S., *La città del silenzio. Scultura e pittura nel cimitero monumentale di Pavia*, Pavia 1996.

Zumerle P., *Cinque monumenti in marmo di Carrara decapitati*, in "L'Informatore del marmista" , XXIX (1990), n. 341, p. 146.