

CON OGNI «TIPOGRAFICA ACCURATEZZA»:  
NOTE ATTORNO AL RITRATTO  
DI GIOVAMBATTISTA SPOLVERINI  
NELL'EDIZIONE GIULIARI  
DELLA COLTIVAZIONE DEL RISO

MONICA MOLteni

NEL 1796, all'atto di dare alle stampe la terza edizione della *Coltivazione del riso*,<sup>1</sup> Bartolomeo Giuliani avviava la dedica alla figlia dell'autore ed unica erede, la contessa Isotta Spolverini Buri,<sup>2</sup> con alcuni eloquenti paragrafi, in cui si addensavano le motivazioni presupposte a tale iniziativa, evidentemente in linea con un programma editoriale assai coerente, volto principalmente a dare alla luce «opere de' sommi uomini che ornano» la città di Verona.<sup>3</sup> In

<sup>1</sup> GIAN BATTISTA SPOLVERINI, *La Coltivazione del riso*, Verona, Stamperia Giuliani, 1796; per la descrizione del volume e delle sue caratteristiche andranno tenuti presenti i contributi di GIOVAN BATTISTA CARLO GIULIARI, *Della tipografia veronese saggio storico letterario*, Verona, Tipografia di Antonio Merlo, 1871, pp. 140-141; FRANCO RIVA, *La «dimestica» stamperia del veronese conte Giuliani (1794-1827)*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1956, p. 34; ALESSANDRO CORUBOLO, in *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Granguardia, 26 novembre 2011-9 aprile 2012) a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, p. 255, cat. 105. L'edizione Giuliani seguiva alla *princeps* – sulla cui elaborazione fondamentale rimane il contributo di VITTORIO MISTRUZZI, *Intorno a “La coltivazione del riso” di G. B. Spolverini*, «Giornale Storico della letteratura Italiana», C, 1932, fasc. 298-299, pp. 65-100, da integrare con gli ulteriori contributi ricordati nella recente scheda di ALESSANDRO CORUBOLO, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 247-248, cat. 94 – data alle stampe nel 1758 da Agostino Carattoni, e all'uscita, sempre presso lo stesso Carattoni, di una seconda versione emendata nel 1763, anno successivo alla morte dello Spolverini (V. MISTRUZZI, *Intorno a “La coltivazione del riso”...*, cit., pp. 94-98). Un'edizione annotata del volume del 1758 è stata recentemente pubblicata: GIAN BATTISTA SPOLVERINI, *La coltivazione del riso*, a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Fiorini, 2005; sulle numerose edizioni di cui il poema è stato oggetto nel tempo si veda PINO SIMONI, *Le edizioni della “Riseide” di Giambattista Spolverini*, «Vita veronese», xxx, 1977, pp. 135-139.

<sup>2</sup> La dedica *Alla nobile signora contessa Isotta Spolverini Buri* è inserita nel volume del 1796 subito dopo il frontespizio e prima dell'incisione con il busto dell'autore. Lo Spolverini, dal matrimonio contratto nel 1733 con Savina Trissino, aveva avuto numerosi figli: i tre maschi, battezzati con il nome di Ottaviano Francesco, morirono tutti in tenera età, rispettivamente nel 1740, 1743 e nel 1754. Quanto alle femmine, la primogenita Adelaide nel 1746 entrerà nel convento di Sant'Antonio al Corso, seguita nella vocazione in un breve torno d'anni dalle sorelle Francesca, Isabella, Marianna, e, verosimilmente, anche da Teresa Francesca. Nel secolo resteranno dunque solamente l'ultimogenita del marchese, Teodora Gaetana, nata nel 1753, e la destinataria della *Coltivazione del riso*, Isotta Maria Luisa, nata nel 1748 e andata in sposa al conte Gerolamo Buri: VITTORIO MISTRUZZI, *Giambattista Spolverini. L'uomo*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. v, VII, 1931 (pp. 77-106), pp. 83-93.

<sup>3</sup> Tale indicazione programmatica si legge in una celebre lettera inviata da Bartolomeo Giu-

quest'ottica, la riedizione del poema si configurava come occasione di lustro per la «dimestica stamperia» allestita nelle sale terrene del palazzo avito dal conte architetto,<sup>1</sup> il quale ultimo, attraverso il dispiegamento di ogni possibile «tipografica accuratezza», puntava a farsi testimone privilegiato del proprio apprezzamento per il valore letterario e scientifico del testo, a suo dire già unanimamente riconosciuto da «tutta l'Italia, che lo collocò tra i primi primissimi di tale specie». D'altronde l'operazione non andava esente anche da ulteriori considerazioni di natura più concreta. L'ampio successo di mercato riscosso dalle due precedenti uscite, tale che il volume «indarno a' di passati fu cerco presso a Libraj da più d'un Forestiero», si configurava difatti già di per sé come ottima ragione per inserire il titolo nel *corpus* delle edizioni Giuliani, sotto l'ovvio auspicio che le pregresse fortune editoriali della *Riseide* godesse, in un tempo in cui la richiesta del volume era ancora alta, di un auspicabile seguito, a implicito giovamento delle finanze della neonata impresa familiare, fin lì assai provate dalle molte spese d'avviamento.<sup>2</sup>

Siffatte aspettative non andarono deluse. Nel quadro generale dell'andamento della tipografia – le cui ingloriose vicende, infine affossate dall'acci-

liari a Giovan Battista Bodoni, presumibilmente senza averne risposta, l'11 febbraio del 1796. Il documento, già parzialmente trascritto da F. RIVA, *La «dimestica» stamperia...*, cit., p. 17, è stato più di recente integralmente riportato e commentato da GIAN PAOLO MARCHI, *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani*, in *Palazzo Giuliani a Verona*, a cura di L. Olivato e G.M. Varanini, Verona, Cierre, 2009 (pp. 181-196), p. 184.

<sup>1</sup> Sulla stamperia Giuliani, fondata da Bartolomeo nel 1794-95, rimangono fondamentali i contributi di G.B.C. GIULIARI, *Della tipografia veronese...*, cit. e F. RIVA, *La «dimestica» stamperia...*, cit., cui si dovranno aggiungere da ultimo GIORGIO BORELLI, *Bartolomeo Giuliani, un patrizio stampatore: scelte e costi editoriali a fine Settecento*, in *Palazzo Giuliani...*, cit., pp. 197-200; G. P. MARCHI, *I «tipografici pensieri» di Bartolomeo Giuliani...*, cit. Sulla figura del conte, in ordine alla sua vicenda biografica non si potrà prescindere da: FRANCESCO GIACOBBAZZI FULCINI, *Patrizi e cultura a Verona tra Sette e Ottocento: Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, «Studi Storici Luigi Simeoni», XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 381-502; GIUSEPPE CONFORTI, *Giuliani, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Ist. Enc. It., 56, 2001, pp. 781-784. Per ricostruirne l'attività di architetto basilari sono i rimandi a: M. MENEGHELLI, *Bartolomeo Giuliani architetto (1761-1842)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. L. Puppi, a.a. 1983-84, sintetizzata in EAD., *Bartolomeo Giuliani (1761-1842)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-sec. XVIII)*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, Verona, Mondadori, 1988, II, pp. 376-389 (con bibliografia precedente); GIULIANA MAZZI, *La genesi di un catalogo grafico: i rilievi del Settecento e dell'Ottocento per lo studio di Sanmicheli*, in *Il disegno di architettura*, Atti del convegno, Milano, 15-18 febbraio 1988, a cura di P. Carpeggiani e L. Patetta, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 61-66; FRANCESCO QUINTERIO, *La «Architettura ecclesiastica e civile» di Bartolomeo Giuliani*, ivi, pp. 67-72; ARTURO SANDRINI, *Il primo Ottocento: dal neoclassico 'civile' all'architettura della restaurazione*, in *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, a cura di P. Brugnoli e A. Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona, 1994 (pp. 1-74), pp. 1-10, 17-24. Sul palazzo di famiglia e la sua struttura al tempo dell'allestimento della tipografia si veda infine LOREDANA OLIVATO, *Palazzo Giuliani nel Settecento. La ricostruzione*, in *Palazzo Giuliani...*, cit., pp. 105-140.

<sup>2</sup> Per un dettagliato resoconto dei molteplici investimenti messi in campo dal Giuliani allo scopo di allestire la stamperia si vedano F. RIVA, *La «dimestica» stamperia...*, cit., pp. 14-20, 22-23; G. BORELLI, *Bartolomeo Giuliani...*, cit.

dentato *cursus* dell'*Ittiolitologia*, sono ben note<sup>1</sup> – la *Coltivazione del riso*, con le oltre cinquecento copie liquidate fra 1796 e 1801,<sup>2</sup> fu senza dubbio uno dei volumi di maggior fortuna commerciale, sebbene la sua uscita coincidesse con un momento di sensibile difficoltà del mercato del libro, funestato negli anni finali del secolo dalle molte incertezze portate dai venti di guerra. Entro tale congiuntura negativa, il proficuo smercio dell'edizione dovette ad ogni modo essere agevolato dalla rete distributiva messa a punto da Giuliani, la cui efficacia appare commisurata ai reali e numerosi pregi intrinseci del libro. Per quanto lo stampatore si schermisca definendolo volume non tale «da gareggiare con gli altri di simigliante modello dati dal Bodoni»,<sup>3</sup> librai, eruditi e bibliofili dovettero in effetti certo apprezzarne l'esecuzione, appunto evidentemente ispirata alla lezione bodoniana<sup>4</sup> e contrassegnata da molte eccellenze qualitative – dall'ottima qualità della carta, acquistata presso i fratelli Andreoli di Toscolano, all'eleganza dei caratteri, provenienti dalla fonderia Haas di Basilea, fino all'armoniosa proporzione che regola la distribuzione del testo<sup>5</sup> – consacrandone infine la buona riuscita anche sul fronte delle vendite.

Oltre che su questi *atout* tecnici, la particolarità dell'edizione del 1796 riposa tuttavia anche su ulteriori elementi, che se da un lato possono essere interpretati come una diminuzione rispetto alla *princeps* licenziata da Carattoni nel 1758, per altro verso consentono di guardare all'operazione del Giuliani non solo come al risultato di un ben congeniato piano editoriale, ma come a un intervento dai molti sottintesi, dietro al quale traspare chiaramente quella

<sup>1</sup> Sul complicato e dispendioso progetto sotteso all'edizione dell'*Ittiolitologia* di Giovanni Serafino Volta, per la cui realizzazione era stata dapprima (1793) costituita una società di dodici nobili sollecitata proprio dal Giuliani, e quindi fondata la tipografia del patrizio veronese, si rimanda principalmente a quanto riassunto in G. B. C. GIULIARI, *Della tipografia veronese...*, cit., pp. 171-174; F. RIVA, *La «dimestica» stamperia...*, cit., pp. 50-57; ulteriori e più recenti contributi sull'opera sono offerti da MARCO GIRARDI, in *1797 Bonaparte a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998) a cura di G. P. Marchi e P. Marini, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 249-259, catt. 36-37; GIANCARLO VOLPATO, *Tra conservatorismo illuminato e nuove idealità: testi, immagini ed altri elementi paratestuali nei libri veronesi del Settecento*, in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007), a cura di M. Santoro e V. Sestini, Pisa-Roma, Serra, 2008 (pp. 97-138), pp. 135-137; ALESSANDRO CORUBOLO, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 254-255, cat. 104, con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> V. MISTRUZZI, *Intorno a «La coltivazione del riso»...*, cit., p. 89; F. RIVA, *La «dimestica» stamperia...*, cit., p. 34.

<sup>3</sup> G. B. C. GIULIARI, *Della tipografia veronese...*, cit., pp. 140-141.

<sup>4</sup> La volontà da parte del Giuliani di rifarsi ai modelli Bodoniani è esplicitata nella già citata lettera inviata dallo stesso al tipografo parmense nel 1796: F. RIVA, *La «dimestica» stamperia...*, cit., p. 17; G. P. MARCHI, *I «tipografici pensieri»...*, cit., p. 184, al quale ultimo si rimanda (pp. 181-184) anche per una più ampia disamina della questione nel contesto dei contemporanei contatti veronesi del Bodoni, ulteriormente illustrati anche da CRISTINA CAPPELLETTI, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere. Corrispondenza di Ippolito Pindemonte con Angelo Mazza e Smeraldo Benelli 1778-1828*, Verona, Fiorini, 2009, *passim*.

<sup>5</sup> A. CORUBOLO, in *Il Settecento a Verona...*, cit., p. 255. Per gli acquisti di carta e di caratteri effettuati dal Giuliani nelle fasi di avvio della tipografia si veda F. RIVA, *La «dimestica» stamperia...*, cit., pp. 12-16, 22-23.

fitta trama di relazioni dinastiche e sodali che, laddove lo si vada a verificare, irradia costantemente l'intero quadro delle iniziative culturali e delle committenze della Verona tardo settecentesca.

A prescindere dalle varianti testuali, la differenza più eclatante fra un'edizione e l'altra della *Coltivazione del riso* è ovviamente individuabile nella soppressione delle tavole disegnate da Francesco Lorenzi e incise da Domenico Cunego<sup>1</sup> che illustravano sontuosamente il volume del 1758, nel quale, dopo il frontespizio, compariva anche il ritratto di Elisabetta Farnese, vedova del re di Spagna Filippo V, cui era stato dedicato, con un certo orgoglio, molta magniloquenza e non senza qualche aspettativa, il volume:<sup>2</sup> senz'altro classificabile in ragione di questi inserti fra le più belle edizioni del Settecento veronese.<sup>3</sup>

L'insieme di tali apparati in realtà non aveva giovato più di tanto alle fortune del poema, che non solo non aveva goduto di nessun riscontro da parte della destinataria, nella cui corte «fu ricevuto non altrimenti che sarebbe stato in quella di Marocco o d'Algeri», tanto che «segno alcuno di gradimento, non venne dall'Escuriale»; ma che, ancor più inaspettatamente, era stato accolto con molta freddezza anche negli stessi ambienti scaligeri.<sup>4</sup> A compensazione di queste spiacevoli circostanze, lo Spolverini si era immediatamente

<sup>1</sup> Sull'apparato illustrativo dell'edizione del 1758 si veda, oltre ai numerosi titoli segnalati nella recente scheda di ALESSANDRO CORUBOLO, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 247-248, cat. 94, il contributo di NICCOLÒ GIRONI, *La fortuna di un genere: vicende testuali ed elementi paratestuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento*, «Paratesto», 7, 2010 (pp. 141-164), pp. 156-157, al quale si rimanda anche per una più generale riconsiderazione degli impegni per l'editoria di Lorenzi e Cunego (pp. 154-162). Su tali aspetti dell'attività di Francesco Lorenzi si potrà inoltre fare riferimento anche ad ALESSANDRO CORUBOLO, *Disegni di Francesco Lorenzi e Giandomenico Cignaroli per il libro veronese di secondo Settecento*, «Verona illustrata», 2, 1989, pp. 77-87; ENRICO MARIA GUZZO, *I disegni per l'editoria*, in *Francesco Lorenzi (1723-1787). Dipinti e incisioni*, catalogo della mostra (Mozzecane, Villa Vecelli Cavriani, 16 novembre 2002-19 gennaio 2003) a cura di E. M. Guzzo, Verona, Cierre, 2002, pp. 93-94 e al relativo apparato iconografico curato da ISMAELE CHIGNOLA, *Lorenzi disegnatore per l'editoria: volumi esposti*, ivi, pp. 95-135.

<sup>2</sup> Sulla dedica ai reali spagnoli si vedano le osservazioni di V. MISTRUZZI, *Intorno a "La coltivazione del riso"...*, cit., in particolare pp. 84-87; più in generale sul tema valga il rimando a ARNALDO GANDA, *Il problema delle dediche ai sovrani nella seconda metà del Settecento*, a Milano. *Testimonianze archivistiche*, in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento...*, cit., pp. 233-254, con ulteriore bibliografia.

<sup>3</sup> Per una messa a fuoco delle caratteristiche dell'editoria veronese del Settecento si vedano, oltre allo storico contributo di G.B.C. GIULIARI, *Della tipografia veronese...*, cit., quantomeno gli apporti di FRANCO RIVA, *Tipografi e editori dal 1472 al 1800*, in *Cultura e vita civile a Verona*, a cura di G. P. Marchi, Verona, Banca Popolare di Verona, 1979, pp. 321-370, e le più recenti aggiunte di ALESSANDRO CORUBOLO, *La stampa a Verona nel Settecento* Evoluzione del gusto, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXVII, 1986-1987, pp. 282-299, e, Id., *Artisti e libri a Verona nel Settecento. Una breve introduzione*, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 83-91, a loro volta da integrare con l'altrettanto indispensabile G. VOLPATO, *Tra conservatorismo illuminato...*, cit.

<sup>4</sup> IPPOLITO PINDEMONTE, *Elogio del marchese Giambattista Spolverini*, in Id., *Elogi di letterati italiani*, Verona, Libanti, 1825-1826, II, pp. 63-64. Sulla scarsa fortuna critica della *princeps* si vedano inoltre le osservazioni di V. MISTRUZZI, *Intorno a "La coltivazione del riso"...*, cit., pp. 87-89 e GIAN PAOLO MARCHI, *Per una lettura della «Coltivazione del riso»*, in G. B. SPOLVERINI, *La coltivazione del riso...*, cit., (pp. VI-XXXI), pp. XXVIII-XXXI.



impegnato – certo non senza qualche amarezza – in un risame del testo, non esitando a coinvolgere nell'opera di revisione diversi letterati, ai quali inviò copie della *princeps* con appuntate a mano le varianti alla lezione originaria, che tuttavia non ebbero corso nella seconda uscita del poema, licenziata per i tipi dello stesso Carattoni nel 1763.<sup>1</sup> A questo punto il poema si presentava già spoglio dell'originario apparato iconografico, mentre la roboante quanto inefficace dedica alla maestà spagnola era stata per così dire declassata, anteponendole, nell'edizione del 1796 la più familiare lettera del Giuliani all'erede del marchese, Isotta Spolverini Buri, che, come bene specificato nel testo, aveva attivamente contribuito alla definizione dell'impresa mettendo a disposizione dello stampatore il dipinto da cui era stato ricavato il ritratto del padre che illustra l'antiporta del volume (FIG. 1).<sup>2</sup>

Letti in prospettiva, tali fatti definiscono un percorso di riabilitazione della

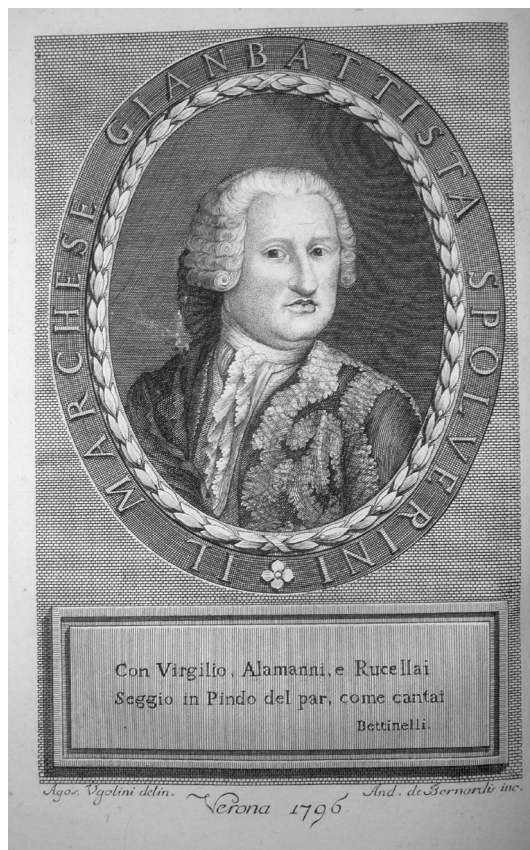


FIG. 1. Andrea de Bernardis su disegno di Agostino Ugolini, *Ritratto di Giovambattista Spolverini*.

<sup>1</sup> V. MISTRUZZI, *Intorno a "La coltivazione del riso"...*, cit., pp. 89-91, 94-98; ALESSANDRO CORUBOLO, in *Mille anni di libri, un possibile percorso fra i tesori della biblioteca civica*, catalogo della mostra (Verona, 1994) a cura di G. Castiglioni, A. Contò, A. Corubolo, E. Sandal, Verona, Fiorini, 1994, p.112; G. P. MARCHI, *Per una lettura della «Coltivazione del riso»...*, cit., pp. xxx-xxi; N. GIRONI, *La fortuna di un genere...*, cit., pp. 150-151.

<sup>2</sup> L'offerta dell'edizione alla Spolverini non pare inquadabile nella consuetudine dell'utilizzo delle dediche quale strumento di sollecitazione di contributi finanziari alla stampa dei volumi, che, per restare in contesti prossimi al Giuliani, aveva visto più di un'applicazione da parte dello stesso Bettinelli: GIORGIA GIUSTI, *Le dediche delle edizioni mantovane settecentesche. Dalla funzione economica per Saverio Bettinelli a quella politica per i libretti teatrali*, «Paratesto», 4, 2007 (pp. 115-132), pp. 117-122. Stando alla testimonianza di G. B. C. GIULIARI, *Della tipografia veronese...*, cit., p. 141, quest'ultima manifestò infatti la propria gratitudine al tipografo con «un prezioso dono, l'autografo del Sig. Giuseppe Torelli, in cui sta la revisione prima dell'intero Poema», manoscritto in seguito trasmesso a Benassù Montanari, che a sua volta ne fece dono al nipote Antonio Pompei.

*Riseide* che troverà un'immediata consacrazione nei tributi del Pindemonte e di Saverio Bettinelli, cui spettano rispettivamente la stesura dell'*Elogio* dello Spolverini allegato al testo del 1796 e l'epigrafe posta sotto al ritratto del marchese: a loro volta preliminari, in virtù dell'autorevolezza degli estensori, a un più ampio processo di gratificazione postuma delle fatiche poetiche del veronese che troverà eco non solo nei circoli cittadini, ma, sulla lunga distanza, in consessi letterari assai più prestigiosi, che andranno a includere i nomi di Parini e del Leopardi.<sup>1</sup> Entro tale tracciato, in cui indubbiamente coesistono anche aspetti incongruenti – e basterà pensare alle fortune di mercato del volume evocate da Giuliani di contro alla pochezza degli entusiasmi critici sollevati dalla prima uscita – il tratto più vistoso è indubbiamente rappresentato dalla partecipazione sodale di una varietà di attori il cui coinvolgimento sottende l'esistenza di una rete di relazioni che trova il suo perno focale proprio nella figura dell'editore, *deus ex machina* di un'impresa che lascia trasparire, aldilà della sua opportunità commerciale e letteraria, predilezioni personali accuratamente coltivate.

In quest'ottica, la convocazione di Pindemonte e Bettinelli trova insomma solidi affondi oltre che nei rispettivi profili di uomini di cultura, nelle loro pregresse frequentazioni con i conti Giuliani. Da un lato non si può infatti dimenticare che il ritratto biografico del marchese erudito porta la scontata firma del Pindemonte costituendo il rimaneggiamento di un precedente *Elogio* del medesimo dato alle stampe ancora nel 1782,<sup>2</sup> quale precoce contributo alla silloge di profili di letterati scaligeri uscita per cura di Girolamo Canestrari nel 1825-26 – ma del cui progetto l'autore discorreva proprio con Bettinelli già nel 1808<sup>3</sup> – nell'esplicito intento, sortito in coda alla tradizione maffeiana, di «ornar» la patria veronese, ovvero rinverdirne da una prospettiva orgogliosamente municipale i fasti del recente passato infiammando gli animi «giovanili e ben disposti» con le «faville che le memorie de' sommi uomini destano in

<sup>1</sup> Oltre a Parini, che introdurrà nel *Giorno* echi del poema veronese, e a Leopardi, che nella *Crestomazia* recupererà più di un brano dalla *Coltivazione del riso* e più esplicitamente tributerà le sue lodi allo Spolverini nel 1817 nel discorso premesso alla traduzione della *Titanomachia* di Esiodo, andranno ricordati fra gli estimatori postumi del marchese anche Innocenzo Frugoni, che in un'epistola in versi indirizzata a Michele Enrico Sagramoso dimostrerà vivo apprezzamento per il «puro stile / adorno, armonioso, eletto e franco» della *Coltivazione*, e Vincenzo Monti, che nella *Proposta* del 1817 tornerà a giudicare positivamente l'opera del Nostro: G. P. MARCHI, *Per una lettura della «Coltivazione del riso»...*, cit., pp. XXIII-XXV, XXVIII-XXIX.

<sup>2</sup> *L'Elogio del marchese Giambattista Spolverini scritto dal marchese I. Pindemonte* era comparso negli *Elogi italiani* di ANDREA RUBBI, Venezia, Marcuzzi, I, 1782, pp. 5-6.

<sup>3</sup> FRANCO ARATO, *Vite veronesi: gli Elogi di Ippolito Pindemonte*, in Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento, Atti del Convegno di Studi, Verona, 22-24 settembre 2003, a cura di G. P. Marchi e C. Viola, Verona, Fiorini, 2005 (pp. 23-39), pp. 24-25, 35. Gli elogiati dal Pindemonte sono: Scipione Maffei, Leonardo Targa, lo Spolverini, Giuseppe Torelli, Ludovico Salvi, Antonio Tirabosco, Filippo Rosa Morando, Girolamo Pompei, Gasparo Gozzi e Giovambattista da San Martino; fra questi solo lo Spolverini e il Torelli godono di un doppio *Elogio*: NICOLA FRANCESCO CIMMINO, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, I. *La vita e l'opera*, Roma, Abete, 1968, pp. 410-427.

noi».<sup>1</sup> Ma, al tempo stesso, esso può interpretarsi come l'ennesimo segnale di una reciprocità con i Giuliani che, prescindendo dall'instaurarsi ancora nel Seicento di vincoli parentali (pur contrassegnati da varie turbolenze) fra le due casate,<sup>2</sup> era andata vigorosamente rinsaldandosi nel corso del secolo successivo – tanto che lo stesso Bartolomeo era stato tenuto a battesimo nel 1761 da Luigi, padre di Ippolito<sup>3</sup> – evolvendo nelle forme di un sodalizio intellettuale emblematico di quell'atteggiamento di condivisione culturale che, nel segno della *nouvelle vague* classicista, improntava il vivere sociale delle élites cittadine. Gli indicatori di tale consuetudine sono diffusi e inequivocabili: nel 1784, le nozze fra il nostro stampatore e la contessina Isotta Dal Pozzo – peraltro cugina dello stesso Ippolito – erano state ornate dall'*Epitalamio* composto da quest'ultimo,<sup>4</sup> con il cui *Saggio di Prose e Poesie Campestri* la tipografia del patri-zio inaugurava nel 1795<sup>5</sup> il proprio catalogo, nel 1804 ulteriormente arricchito dall'uscita dell'*Arminio*.<sup>6</sup> Nel frattempo, era spettato a un altro membro della medesima casata, Luigi Pindemonte, far da compagno a Bartolomeo e alla sua sposa durante il lungo viaggio che nel 1784 li aveva portati in giro per l'Italia,<sup>7</sup> e quindi, all'atto di definire le scelte iconografiche preposte all'ornamento del salone principale del rinnovato palazzo Giuliani di San Paolo, fonte precipua d'ispirazione era stato il *Panegirico della cicala di Anacreonte* pubblicato dall'avo Giovanni Pindemonte nel 1671.<sup>8</sup>

Sommando a queste più eclatanti occorrenze l'immaginabile dipanarsi di una quotidianità densa di occasioni di scambi mondani e intellettuali, nonché

<sup>1</sup> Le citazioni sono desunte dall'elogio di Scipione Maffei: I. PINDEMONTI, *Elogi di letterati italiani...*, cit., I, p. 8; in merito si vedano le osservazioni di F. ARATO, *Vite veronesi...*, cit., p. 25.

<sup>2</sup> ALESSANDRA ZAMPERINI, *I Giuliani da San Vitale a San Paolo, in Palazzo Giuliani...*, cit. (pp. 59-70), pp. 62-63.

<sup>3</sup> EROS MARIA LUZZITELLI, *L'iconografia d'Ippolito Pindemonte e Isabella Teotochi Albrizzi: l'originale e il ritratto ignoto*, in Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte..., cit., (pp. 361-479), p. 364, nota 15.

<sup>4</sup> IPPOLITO PINDEMONTI, *Epitalamio per le nobili nozze del Signor Conte Bartolomeo Giuliani colla Signora Contessa Isotta dal Pozzo*, Bassano (s.n.), 1784.

<sup>5</sup> IPPOLITO PINDEMONTI, *Saggio di Prose e Poesie campestri*, Verona, Stamperia Giuliani, 1795. Un'esauriente scheda sull'edizione si deve ad ALESSANDRO CORUBOLO, in *Mille anni di libri...*, cit., pp. 127-129, con bibliografia precedente.

<sup>6</sup> IPPOLITO PINDEMONTI, *Arminio. Tragedia*, Verona, Stamperia Giuliani, 1804.

<sup>7</sup> Le tappe successive del viaggio che portò il Giuliani a Bologna, Roma, Napoli e Firenze sono ripercorribili grazie al nutrito carteggio tenuto dallo stesso con il padre Federico: Biblioteca Civica di Verona, *Carteggio Giuliani*, b. 73; *ivi*, *Carteggio Pompei*, b. 927, c. 5; GIORGIO BORELLI, *La vita minima di un architetto del Settecento (notizie patrimoniali e documenti su Alessandro Pompei 1705-1772)*, «Economia e storia», IV, 1975 (pp. 539-588), pp. 542, 548-554; F. GIACOBAZZI FULCINI, *Patrizi e cultura a Verona...*, cit., p. 38.

<sup>8</sup> La fonte iconografica delle pitture del salone posto al piano nobile del palazzo di San Paolo, ornato nel fregio superiore da una teoria di divinità olimpiche e nei sovrapporta da quattro medaglioni con scene allegoriche e iscrizioni greche, è stata individuata da GIAN PAOLO MARCHI, *I medaglioni con iscrizioni greche della Sala Barbieri*, in *Palazzo Giuliani...*, cit., pp. 175-177. Per la collocazione cronologica delle pitture e per il loro riferimento a Giovanni Canella si veda MONICA MOLTENI, *Bartolomeo Giuliani «invenit»: pitture e stucchi del Settecento nel palazzo di San Paolo*, *ivi*, (pp. 141-173), pp. 147-150.

la circostanza acclarata dell'indiscusso svettare del Pindemonte ai vertici del pantheon letterario veronese di secondo Settecento, la presenza della sua firma in calce all'*Elogio* dell'autore si colora insomma di una sfumatura di ineluttabilità. D'altronde, anche il contributo di Saverio Bettinelli, cui spetta di fissare con epigrafica evidenza le prestigiose ascendenze culturali – Virgilio, Alamanni e Rucellai – della *Coltivazione del riso*, non potrà disgiungersi dalla fama di cultore degli studi virgiliani del medesimo studioso, che peraltro era stato coinvolto nel progetto di revisione della *princeps* assai per tempo e dallo stesso Spolverini, che nel 1759 gli aveva girato una copia del poema già annotata da Gian Carlo Passeroni.<sup>1</sup> Ma, al tempo stesso, nell'ottica fin qui delineata, esso risulta emblematico delle relazioni privilegiate in essere fra l'editore e il gesuita mantovano, le cui risalenti frequentazioni dei circoli culturali veronesi, saldamente impostate al tempo (1759-1767) del suo primo, lungo soggiorno nella città scaligera, erano venute stringendosi, complici le calamità dei tempi, proprio nel fatidico 1796. In tale anno Bettinelli lascerà infatti Mantova, presa d'assedio dai Francesi, per trovare infine ricovero, dopo le molte sollecitazioni ricevute in tal senso dal nostro Bartolomeo e dallo zio Eriprando, in palazzo Giuliani, dove trascorrerà quindici mesi di «vita beata», dal giugno dello stesso 1796 fino ai primi di ottobre del 1797.<sup>2</sup> Già prima di queste date, tuttavia, egli risulta fattivamente coinvolto negli affari della tipografia patrizia, sia in quanto referente per la distribuzione sulla piazza mantovana dei volumi editi dall'impresa veronese,<sup>3</sup> sia quale consulente editoriale, cui Bartolomeo sottoponeva le sue pubblicazioni per consigli e giudizi prima che andassero in stampa. In quest'ordine, particolarmente significativo è il carteggio intercorso fra i due a proposito della *Riseide*, specie in merito ai diffusi riferimenti in esso contenuti all'effigie del marchese che costituiva l'antiporta del volume. In una prima lettera, datata 10 maggio 1796, il Bettinelli si congratulava infatti per la buona riuscita del libro e per il ritratto che lo illustrava, «sì bravamente compiuto», del quale ultimo, qualche tempo più tardi (26 maggio), egli riceverà in dono una copia, che grande piacere gli susciterà «e per l'opera del bullino molto bella e per la rassomiglianza, che è singolare»:<sup>4</sup> circostanza senz'altro emblematica, che non solo consente di verificare il precoce apprezzamento che circondò questa edizione, ma anche testimonia della validità della scelta operativa effettuata da Giuliani al mo-

<sup>1</sup> G. P. MARCHI, *Per una lettura della «Coltivazione del riso»...*, cit., p. xxx.

<sup>2</sup> ALESSANDRO RIGHI, *Saverio Bettinelli profugo a Verona (1796-1797)* [Verona 1919]. Lo strettissimo rapporto intercorso fra il Bettinelli ed Eriprando Giuliani è inoltre ripercorribile grazie al corposo scambio epistolare intercorso fra 1782 e 1796 fra i due personaggi e conservato presso la Biblioteca Civica di Verona, *Carteggio Giuliani*, b. 105.

<sup>3</sup> F. RIVA, *La «dimestica» stamperia...*, cit., p. 30.

<sup>4</sup> A. RIGHI, *Saverio Bettinelli profugo...*, cit., pp. 227-229. Nella citata lettera del 26 maggio Bettinelli, nell'elogiare le qualità tecniche dell'incisione e la somiglianza allo Spolverini del ritratto, utilizza come termine di paragone un'ulteriore effigie del marchese, di cui tuttavia non specifica né l'autore, né la collocazione, pure di «molti pregi», ma assai inferiore proprio sotto l'aspetto della prossimità fisionomica.



mento di predisporre l'illustrazione, sulle cui variegate implicazioni è giunto a questo punto il momento di soffermarsi.

L'opzione figurativa adottata in questo caso consente innanzitutto di rimarcare la netta differenza di intenzioni che caratterizza rispetto alla *princeps* l'edizione del 1796, visualizzando un significativo trasferimento di attenzioni. Necessariamente decaduta l'ipotesi di un destinatario di gran nome, ma lontano ed indifferente, e dunque ininfluente, se non addirittura pernicioso rispetto al dipanarsi delle fortune del libro,<sup>1</sup> la sostituzione dell'immagine di Elisabetta Farnese con quella dell'autore è difatti senz'altro emblematica di una volontà di evidenziare e, per così dire, attualizzare la figura dello scrittore dietro cui si cela un'intenzione affine a quella che aveva mosso Pindemonte nella compilazione dei suoi *Elogi*: ovvero celebrare le glorie municipali attraverso l'evocazione – anche in effigie, dove possibile – di coloro che si erano maggiormente distinti nelle attività intellettuali, puntando al duplice obiettivo di individuare degli *exempla*, estratti dal passato, anche recente, in grado di sommuovere gli animi dei contemporanei, creando contestualmente un pantheon di celebrità cui gli intellettuali scaligeri potessero far riferimento per dar sostanza e prospettiva al sentimento di un'orgogliosa appartenenza culturale.

Il contributo della *Coltivazione del riso* a questo disegno collettivo supera d'altra parte i limiti della propria specificità qualora lo si consideri entro il più ampio piano presupposto all'attività editoriale del Giuliani, come già segnalato inteso a valorizzare gli autori più illustri del panorama cittadino, nel cui novero lo Spolverini era entrato di diritto, oltre che per gli insindacabili, seppur tardivamente acclarati, meriti stilistici del suo poema, in virtù dell'effetto trainante delle lodi del Pindemonte: al punto che la sua presenza è legittimamente constatabile anche all'interno di un'operazione iconografica centrata – in perfetta affinità semantica con quanto fin qui indicato – sulla caratteristica declinazione scaligerana del tema degli *Uomini illustri*, che, già a partire dal modello di riferimento costituito dalla sfilata di dotti a coronamento della Loggia del Consiglio, nei contesti locali veniva prevalentemente sviluppato nella sua versione letteraria. L'allusione è alla decorazione di una delle sale al piano nobile di Palazzo Giuliani, progettata proprio dal nostro Bartolomeo all'incirca all'attacco degli anni Novanta del secolo e costituita da una teoria di busti in stucco allineati in sequenza nel settore superiore delle pareti. Tale galleria comprende le effigi di Catullo, Plinio, Cornelio Nipote, Fracastoro, Onofrio Panvinio, Bianchini, Maffei nonché, appunto, quella dello Spolverini (FIG. 2), e costituisce evidentemente l'aggiornamento settecentesco di quella genealogia ideale, già autorevolmente consacrata dalla *Verona Illustrata* maffeiana, alla quale il committente, e certo i suoi sodali, sentivano di poter afferire a pieno titolo, non solo per grazia di risalenti connessioni parentali, ma piuttosto in virtù di una permanente condivisione di istanze spirituali e culturali.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tale argomentazione è proposta dallo stesso I. PINDEMONTE, *Elogio del marchese Giovambattista Spolverini...*, cit., pp. 63-64.

<sup>2</sup> Per le caratteristiche formali e iconografiche del ciclo in questione si rimanda a M. MOLTENI, *Bartolomeo Giuliani «invenit»...*, cit., pp. 156-158 e relative note.



FIG. 2. Busto di Giovambattista Spolverini, Verona, Palazzo Giuliani.

Guardando alla faccenda da un punto di vista più strettamente iconografico, andrà di seguito rilevato che il ritratto dello Spolverini in palazzo Giuliani costituisce, alla stregua della sua effigie incisa nel 1796, una testimonianza decisamente attendibile delle fattezze di quest'ultimo: che, in entrambi i casi, è rappresentato con i tratti ammorbiditi di un uomo in età matura, con il volto, incorniciato da una medesima acconciatura, leggermente ruotato verso la spalla sinistra così da mettere in risalto la curva aquilina del naso, al tempo stesso lasciando scorgere un caratteristico accenno di doppio mento. Dietro alla pressoché perfetta identità fisionomica delle due immagini, differenziate solo dalla resa più generica e sommaria dell'abito nella versione scultorea, tuttavia giustificabile in ragione delle dimensioni più sacrificate del busto – comunque illuminato al centro dall'increspatura dello *jabot* che contraddistingue anche il paludamento di cui il marchese fa mostra nell'incisione – è insomma lecito ipotizzare la presenza di uno stesso modello, individuabile, sulla scorta delle più volte richiamate dichiarazioni del Giuliani, in un dipinto detenuto da Isotta Spolverini, che lo aveva messo a disposizione dell'editore proprio al fine di garantire la dovuta verosimiglianza al ritratto paterno destinato all'illustrazione della *Riseide*.

Al di là della tutt'ora mancata identificazione di tale prototipo, una circostanza consimile d'altronde non stupisce, laddove si tenga presente la con-

suetudine proprie degli ottimati cittadini a celebrare e tramandare la propria immagine ricorrendo all'ovvia forma del ritratto.<sup>1</sup> Ed anzi, proprio alla luce di tale prassi, non sarà improprio ipotizzare che il dipinto utilizzato dallo stampatore facesse parte di una più ampia galleria di avi esposta a pubblico lustro della casata nella sede più consona, ovvero nelle sale di palazzo Spolverini,<sup>2</sup> dove aveva luogo un'importante quadreria impreziosita dalle grandi tele di Antonio Balestra, Felice Torelli e Marcantonio Spada ricordate con ammirazione dal Maffei,<sup>3</sup> che concorreva, insieme ai festosi affreschi del Dorigny,<sup>4</sup> a segnalare con eclatante magniloquenza una decisa inclinazione del marchese-poeta a investire nelle committenze artistiche: alla quale non mancheranno peraltro di dar corso anche gli eredi, e proprio a partire dalla figlia Isotta. Quest'ultima nel 1786 riceveva infatti il proprio ritratto da Saverio Dalla Rosa, che negli stessi frangenti licenziava anche quello pressoché identico della figlia, Maria Claudia di Canossa Buri, al contempo preoccupandosi di «accomodare» una precedente effigie del marito della Nostra, Gerolamo Buri.<sup>5</sup> Tale episodio non potrà d'altra parte considerarsi come un'emergenza isolata, ma andrà viceversa letto nel quadro dei rapporti instauratisi fra la famiglia e il pittore, che si irradieranno coinvolgendo anche le discendenze collaterali, posto che

<sup>1</sup> Sul tema e sulla sua perdurante validità nel contesto scaligero si rimanda alla collezione di saggi contenuta in *Il ritratto e l'élite: il volto del potere a Verona dal xv al xviii secolo*, a cura di L. Olivato e A. Zamperini, Rovereto, Edizioni Osiride, 2012; in particolare, per il Settecento, si veda il contributo di PAOLA ARTONI, *Cultura e rappresentazione sociale nel ritratto del Settecento a Verona*, ivi, pp. 103-124.

<sup>2</sup> Il palazzo di San Pietro Incarnario, di fondazione seicentesca e noto per lo splendido giardino all'italiana immortalato nell'incisione che compare nella *Continuation der Nürnberghischen Hesperidum* data alle stampe nel 1714 da Johann Christoph Volkamer (cfr. *Ville, giardini e paesaggi del Veneto nelle incisioni dell'opera di Johann Christoph Volkamer con la descrizione del lago di Garda e del monte Baldo*, a cura di E. Concina, introduzione di L. Puppi, Milano, il Polifilo, 1979, pp. 144-147 e tav. LXXXII; G.P. MARCHI, *Per una lettura...*, cit., pp. VII-VIII), era stato oggetto nel 1740 di un intervento di Alessandro Pompei che aveva condotto alla riformulazione del fronte affacciato sul giardino stesso: ARTURO SANDRINI, *Il Settecento: tendenze rigoriste e anticipi "neoclassici"*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima...*, cit., pp. 317-319.

<sup>3</sup> SCIPIONE MAFFEI, *Verona Illustrata*, Verona, Per Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berio, 1731-1732, III, c. 189.

<sup>4</sup> Il contributo di Dorigny, cronologicamente collocabile sulla fine degli anni Trenta, va identificato nei tre riquadri con un *Coro di pastori*, un *Baccanale* e una *Caccia di Diana* sul soffitto del salone passante e in una *Caduta di Fetonte* affrescata sul coperto di una sala laterale: PAOLA MARINI, *Louis Dorigny frescante a Verona e nel Veneto*, in *Louis Dorigny 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 28 giugno-2 novembre 2003) a cura di G. Marini e P. Marini, Venezia, Marsilio, 2003 (pp. 25-35), pp. 32-34.

<sup>5</sup> PAOLA MARINI, *Con fatica uguale al premio. Saverio Dalla Rosa tra rivoluzione e restaurazione*, in *Esatta nota distinta di tutti li quadri da me Saverio Dalla Rosa dipinti, con preciso prezzo, che ne ho fatto, e memoria delle persone, o luoghi, per dove li ho eseguiti*, a cura di B. Chiappa, Verona, Istituto Salesiano «San Zeno» Scuola Grafica, 2011 (pp. 1-40), p. 17. Il ritratto di Isotta Spolverini Buri era stato pubblicato da SERGIO MARINELLI, *Il mito di Napoleone e la realtà artistica veronese, in 1797 Bonaparte a Verona...*, cit. (pp. 117-133), pp. 130-132, senza giungere a una precisa identificazione del personaggio e con un'attribuzione ad Agostino Ugolini; per quello della figlia, Maria Claudia Buri, andata sposa al marchese Gerolamo di Canossa, si rimanda alla scheda di GIORGIO MARINI, ivi, pp. 233-234, cat. 18.

al pennello dello stesso artista vanno riferiti alcuni interventi a committenza Buri,<sup>1</sup> nonché, più significativamente, opere indirizzate a diversi membri della casata Spolverini, fra cui, *in primis*, Giorgio,<sup>2</sup> suocero di Agostino Orti Manara, cui era giunto in dote il palazzo di San Pietro Incarnario in virtù del matrimonio contratto nel 1769 con Isotta Spolverini Dal Verme;<sup>3</sup> e che, a sua volta, verrà ritratto nel 1794 da Dalla Rosa insieme alle figlie Vittoria e Teresa in una tela concepita in *pendant* con quella ove compare la moglie con i figli Giangirolamo e Giambattista.<sup>4</sup>

Questi complicati intrecci rimandano insomma ancora una volta al tema, rivelatosi fin qui ineludibile, dell'organizzarsi dell'offerta artistica scaligera attorno a circuiti dinastici strettamente correlati, d'altra parte già verificato in ordine alle condizioni preposte all'acquisizione del ritratto dello Spolverini allegato alla *Coltivazione del riso*, e al loro adombrare l'attivarsi di opzioni riconducibili a quella dimensione di familiarità – nel senso più lato del termine – entro la quale andò prendendo forma il volume; la quale ultima, ragionata in termini di schemi relazionali, predilezioni culturali e rapporti professionali coltivati da Giuliani, appare sottesa anche alla scelta del disegnatore e dell'incisore deputati alla traduzione dell'originale pittorico nelle forme consone al suo utilizzo tipografico.

I nomi dei due artisti in causa sono noti per il tramite più scontato, ovvero le scritte poste in calce al ritratto, che ne attribuiscono il disegno ad Agostino Ugolini e l'incisione ad Andrea de Bernardis. I rapporti di entrambi con il mondo dell'editoria veronese, e in particolare con il nostro stampatore, alla data 1796 risultavano in essere da tempo, sicché il loro coinvolgimento non si potrà in nessuna misura considerare casuale, ammantandosi viceversa di significative implicazioni.

A tal riguardo, non si potrà innanzitutto ignorare la posizione che l'Ugolini<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Per i rapporti fra Dalla Rosa e i vari membri della famiglia Buri si rimanda agli appunti del pittore trascritti nella *Esatta nota distinta...*, cit., pp. xxxvi, xlvii, lix, lxxviii.

<sup>2</sup> Per Giorgio Spolverini Dalla Rosa aveva licenziato una pala con la *Liberazione di San Pietro* nel 1783, seguita nel 1785 da una «Maria Vergine adolorata e s. Antonio di Padova con infermo in letto ed assistenti» e quindi, nel 1788, una pala per i Gesuiti di Vitebsk: *Esatta nota distinta...*, cit., pp. xvii, xx, xxii; ALESSANDRA ZAMPERINI, in *Il Settecento a Verona...*, cit., p. 201, catt. 66a e 66b.

<sup>3</sup> G.P. MARCHI, *Per una lettura...*, cit., p. viii, nota 3.

<sup>4</sup> Sui due ritratti si veda la dettagliata scheda di A. ZAMPERINI, in *Il Settecento a Verona...* cit., p. 201, catt. 66a e 66b, in cui è anche condotta un'accurata disamina delle ulteriori relazioni di committenza intrecciate con Dalla Rosa dalla famiglia.

<sup>5</sup> Il profilo biografico e il *cursus* professionale di Agostino Ugolini appaiono risarcibili nelle loro linee generali a partire dai recenti apporti di ANDREA FERRARINI, *Ugolini Agostino*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, Electa, 2002, pp. 834-835; ID., *Agostino Ugolini*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Crocetta del Montello (Tv), Antiga, 2011, pp. 384-393, da considerare in parallelo ai contributi di ANDREA TOMIZZOLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano, Electa, 2002, I (pp. 311-376), pp. 313-314 e ID., *Verona 1740-1799*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, Electa, 2011 (pp. 217-254), pp. 243-244, 254. Ulteriori aggiunte documentarie alla biografia del medesimo artista si devono a PIERPAOLO BRUGNOLI, *Vicende genealogiche e patrimoniali del pittore fumanese Agostino Ugolini*, «Annuario storico della Valpoli-

si era conquistato negli anni di fine secolo sulla scena artistica scaligera, spartendosi con il già convocato Dalla Rosa il ruolo strategico di ritrattista delle élites cittadine<sup>1</sup> tramite l'accaparramento di tutta una serie di commissioni prestigiose puntualmente collocabili all'incrocio di una fitta rete di trame che si dipanano fra ragioni storico-politiche, vicende biografiche ed intrecci dinastici e sociali. Esempolari al proposito si rivelano i più ufficiali dei suoi dipinti, che denotano lo stretto dialogo instauratosi fra il pittore e i vertici della chiesa scaligera:<sup>2</sup> la raffigurazione del vescovo Gualfardo Ridolfi,<sup>3</sup> o quella di papa Pio VII,<sup>4</sup> o ancora quella del vescovo Innocenzo Liruti,<sup>5</sup> verosimilmente fatta eseguire al Nostro per il tramite del vicario del presule, il canonico Dionisio Dionisi, che era stato a sua volta effigiato dal medesimo nello scenografico ritratto di famiglia licenziato da Ugolini nel 1788.<sup>6</sup> Letto alla luce di queste chiamate eccellenti, il suo coinvolgimento nella riedizione della *Coltivazione del riso* incorpora dunque un implicito valore nobilitante, ammettendo di essere annoverato fra le svariate «accuratezze» che l'editore aveva messo in atto per conferire al volume l'adeguato pregio, a lustro congiunto dell'autore e della propria stamperia; nonché di essere interpretato, più in generale, quale episodio di allineamento a quel processo, in corso oramai dalla metà del secolo, che voleva il libro illustrato ornato di tavole disegnate da pittori di grido e intagliate da incisori valenti.<sup>7</sup>

D'altra parte alle date in questione il pittore aveva già avuto modo di dare prova delle proprie abilità anche nell'elaborazione di modelli destinati alla stampa, il che naturalmente costituiva una garanzia ulteriore dell'efficacia e

cella», 25, 2009, pp. 129-136. Entro tale quadro bibliografico, non andrà infine dimenticato che per la restituzione della sua attività ritrattistica fondamentali rimangono i rimandi alle schede di SERGIO MARINELLI in *1797 Bonaparte a Verona...*, cit., pp. 236-239, 265-266, 269-270.

<sup>1</sup> S. MARINELLI, *Il mito di Napoleone...*, cit., p. 130; A. TOMEZZOLI, *Verona 1740-1799...*, cit., p. 244, con la corretta osservazione del valore determinante, ai fini di un'effettiva valutazione della presenza sostanziale di Dalla Rosa sul mercato, della *Esatta nota distinta...* cit., all'interno della quale un'importante focus sull'attività di ritrattista del medesimo si deve a P. MARINI, *Con fatica uguale al premio...*, cit., pp. 13-21.

<sup>2</sup> Il tema risulta ampiamente sviluppato da ENRICO MARIA GUZZO, *Episodi di committenza artistica tra Settecento e primo Ottocento: la Cattedrale ed i canonici*, «Studi Storici Luigi Simeoni», XLVII, 1997 (pp. 245-299), pp. 256-261.

<sup>3</sup> SERGIO MARINELLI, in *1797 Bonaparte a Verona...*, cit., pp. 269-270, cat. 74; CHIARA ANSELMI, in *Tra Visibile e Invisibile. Storia Conservazione e Diagnostica. Otto dipinti del Museo Canoniale di Verona*, a cura di E.M. Dal Pozzolo e G. Poldi, Vicenza, Terra Ferma, 2007, pp. 94-101, con bibliografia precedente.

<sup>4</sup> SERGIO MARINELLI, in *1797 Bonaparte a Verona...*, cit., pp. 265-266, cat. 71.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 270-271, cat. 75.

<sup>6</sup> Sulla tela, il dipanarsi della cui iconografia poggia sul rimando alle nozze fra Giovan Paolo Dionisi, figlio minore di Gabriele, committente dell'opera, e la contessa Anna Maria Sagramoso, si vedano: SERGIO MARINELLI, in *1797 Bonaparte a Verona...*, cit., pp. 236-237, cat. 21; ANDREA FERRARINI, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 198-200, cat. 64. Sulla rilevanza strategica dal punto di vista dinastico dell'evento commemorato si rimanda a quanto osservato da MARIA LUISA FERRARI, *Nobili di provincia al tramonto dell'antico regime. I marchesi Dionisi di Verona 1719-1866*, Verona, Il Sentiero, 1995, pp. 31-34.

<sup>7</sup> A. CORUBOLO, *La stampa a Verona nel Settecento...*, cit., pp. 288-290.



qualità della sua prestazione, nonché la riconferma, anche per questo ambito professionale, di una proficua propensione a mantenere in essere le medesime dinamiche relazionali che ne governavano il *cursus* di ritrattista.

L'effigie dello Spolverini era in effetti stata anticipata da un ritratto di Gian Giacomo Dionisi inciso da Giuseppe Dell'Acqua nel 1789,<sup>1</sup> dunque in un'occasione prossima a quella in cui era stato realizzato il già citato ritratto della famiglia del canonico. L'episodio si presta a essere letto entro il più ampio contesto delle committenze artistiche del monsignore, di cui varrà la pena ricordare, insieme alla ben nota dedizione agli studi danteschi, anche i variegati intrecci con il mondo dei decoratori. Sensibile al fascino degli oggetti preziosi, egli ricorrerà in varie occasioni ad orefici e argentieri per l'esecuzione tanto di oggetti liturgici, quanto di argenterie e gioielli per uso personale, nel frattempo dando però corso anche ben più sostanziose operazioni d'immagine intese a conferire l'adeguato decoro agli ambienti di sua spettanza nelle dimore della casata: sicché nella villa di Cerea si registreranno le presenze del milanese Donato Pozzi, responsabile degli stucchi *rocaille* dell'alcova del prelado (1742), e quindi del Montanari e di Marco Marcola, autori degli affreschi dell'adiacente spogliatoio; mentre la camera da letto del palazzo di Via Leoncino vedrà succedersi all'opera il pittore Taddeo Taddei (1748-1749) e il decoratore Carlo Ederle (1778).<sup>2</sup> In rapporto a tale spiccata tendenza al dialogo con i circoli artistici, non stupisce perciò che il ritratto del 1789 costituisca il punto di avvio di più articolati rapporti del Dionisi con i disegnatori e gli incisori attivi nel campo dell'editoria, che andranno significativamente stringendosi attorno al binomio Ugolini-Dall'Acqua, il quale ultimo gli era stato raccomandato ancora nel 1766 da uno dei suoi corrispondenti vicentini, Michele Pavanello.<sup>3</sup> Le firme congiunte dei due maestri si rintracciano infatti su due fogli in *pendant* con i busti di *Dante* e di *Cangrande I* risalenti allo stesso 1789,<sup>4</sup> nonché su una coppia di incisioni, verosimilmente posteriore al 1793, con i ritratti di *Dante* e *Beatrice*, che un'improbabile scritta dichiara desunti da originali di Giovanni

<sup>1</sup> Il ritratto in questione, pubblicato da BRUNO CHIAPPA, *I Dionisi: vicende di un casato e di un matrimonio*, in *Villa Dionisi a Cerea*, a cura di B. Chiappa e A. Sandrini, Verona, Fiorini, 1986 (pp. 11-34), p. 19, e a seguire da GIUSEPPE ZIVELONGHI, *Il capitolo e il nuovo governo repubblicano. Gli antichi privilegi canonicali riaffermati e rivendicati*, in *A Parigi e ritorno. Codici e incunaboli della Biblioteca Capitolare requisiti dai Francesi nel 1797*, Verona, Grafiche Fiorini, 1997 (pp. 51-71), p. 56, è stato opportunamente contestualizzato nell'ottica delle più ampie propensioni di cultore delle arti del Dionisi da E.M. GUZZO, *Episodi di committenza artistica...*, cit., p. 254. Del foglio esistono diverse copie, distribuite fra la Biblioteca Capitolare e la Biblioteca Civica di Verona, Sezione Stampe, b. 10.b.3.

<sup>2</sup> E. M. GUZZO, *Episodi di committenza artistica...*, cit., p. 253.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 254. La notizia si ricava da un carteggio intercorso fra Dionisi e Pavanello, entro il quale particolarmente significativa è una lettera del 23 novembre 1766 cui il vicentino allega quattro saggi di Dall'Acqua per dimostrarne l'abilità.

<sup>4</sup> La datazione dei due ritratti si deduce da una lettera dell'8 dicembre 1789 segnalata da E. M. GUZZO, *Episodi di committenza artistica...*, cit., p. 254, nota 34; copie dei due fogli, che Guzzo dichiarava di non conoscere, sono conservate presso la Biblioteca Civica di Verona, Sezione Stampe, b. 10.b.3.

Bellini: laddove invece l'effigie dell'Alighieri risulta copiata da un dipinto cinquecentesco acquistato dal Dionisi forse durante il soggiorno fiorentino del 1789, mentre il volto di Beatrice corrisponde a un'invenzione diretta dell'Ugolini.<sup>1</sup>

Nella prospettiva che ci riguarda, questo sodalizio artistico strettososi attorno al canonico apparirà poi tanto più significativo quando si vada a prendere in considerazione il *Ritratto di Alessandro Carli* (FIG. 3), di nuovo eseguito da Ugolini e Dall'Acqua per essere posto ad apertura della *Istoria della città di Verona*, edita dalla Stamperia Giuliani a partire dal 1795, ovvero appena l'anno prima della convocazione del pittore per la realizzazione del busto dello Spolverini.<sup>2</sup> In questo caso, il fatto che il religioso risulti investito della responsabilità di saldare il lavoro all'incisore, come documentato da un rapido scambio epistolare intercorso fra i due a cavallo del 1796-1797, è infatti elemento sufficiente per lasciar immaginare che proprio al Dionisi fosse spettato di introdurre presso il conte-tipografo il vicentino, investendosi di un ruolo di mediatore che non si esaurisce nell'episodio richiamato, ma, attorno alle date in questione, vedrà lo stesso implicato anche nelle trattative per l'esecuzione delle tavole destinate a illustrare l'*Ittiolitologia*.<sup>3</sup> E, per estensione, sempre alla sua raccomandazione, a sua volta riflettente una predilezione dei Dionisi per l'Ugolini protrattasi anche oltre la morte del religioso, congiunta tuttavia alla concreta referenza rappresentata dai lavori già eseguiti dall'artista, pare lecito far riferimento per intendere meglio le ragioni del debutto di quest'ultimo presso i Giuliani.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Ivi*, pp. 254-255. Le due telette da cui erano state tratte le incisioni erano appese nella Sala Dionisiana della Biblioteca Capitolare di Verona insieme a un ritratto ad olio del canonico oggi perduto. Ulteriori copie dei fogli in questione sono conservate presso la Biblioteca Civica di Verona, Sezione Stampe, b. 10.b.3. L'interesse del Dionisi per l'illustrazione di tematiche dantesche è documentata oltre che dalle opere segnalate anche dal possesso di un'ulteriore tela con un ritratto dell'Alighieri riprodotto in un'incisione di Angelo Guelmi: cfr. *Museo di Castelvecchio, Verona. La collezione di stampe antiche*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 novembre 1985-31 marzo 1986) a cura di G. Dillon, S. Marinelli, G. Marini, Milano, Mazzotta, 1985, p. 171. Ancora, al medesimo committente va collegata una vignetta nuovamente disegnata dall'Ugolini per essere incisa da Dall'Acqua con *Dante incontra le fiere* segnalata da ANDREA FERRARINI, *I modelletti di Agostino Ugolini*, «Verona Illustrata», 13, 2000 (pp. 51-60), p. 59 nota 5.

<sup>2</sup> *L'Istoria della città di Verona sino all'anno MDXVII*, edita con il beneficio di un contributo di 15.722 lire deliberato dalla città di Verona, impegnò la Stamperia Giuliani per tre anni, dal 1795 al 1797, anche se i sette volumi portano tutti la data 1796: F. RIVA, *La «dimistica» stamperia...*, cit., p. 27. Per il ritratto del Carli si vedano: MARCO GIRARDI, in *1797 Bonaparte a Verona...*, cit., pp. 252-253, cat. 42; G. P. MARCHI, *I «tipografici pensieri»...*, cit., pp. 184-185, ai quali ultimi si rimanda anche per una preliminare interpretazione iconografica dell'immagine, da ultimo riesaminata da LOREDANA OLIVATO, *L'incisore e l'architetto: Giuseppe Dall'Acqua scrive a Ottone Calderari*, in corso di stampa.

<sup>3</sup> E. M. GUZZO, *Episodi di committenza artistica...*, cit., pp. 253-254, note 31 e 38.

<sup>4</sup> Oltre alla commissione del già ricordato ritratto di famiglia, i Dionisi faranno in effetti riferimento all'Ugolini anche per la lunetta con lo *Spirito Santo* eseguita nel 1810 quale coronamento alla pala del Farinati sull'altare Dionisi in San Tommaso Cantauriense e per il successivo (1814) *Martirio di Santa Lucia* destinato all'altare dominicale nella parrocchiale di Cerea: *ivi*, p.



FIG. 3. Giuseppe Dall'Acqua su disegno di Agostino Ugolini, *Ritratto di Alessandro Carli*.

I due contributi licenziati dal pittore veronese per l'editore nel breve turno di qualche mese, fra 1795 e 1796, evidenziano in ogni caso modalità affatto differenti di interpretare l'illustrazione libraria, permettendo di conseguenza di apprezzare aspetti distinti della sua personalità: che nell'esecuzione dell'effigie del Carli – evidentemente ripresa dal naturale, come dimostra la netta somiglianza fisionomica riscontrabile con l'apparizione giovanile del conte nella tela eseguita da Francesco Lorenzi attorno al 1782<sup>1</sup> – manifesta una spiccata creatività narrativa, alimentata dall'assenza di un modello di riferimento cui attenersi, come sarà invece nel caso del ritratto dello Spolverini. L'analogia d'impostazione che imparenta la scena posta a illustrazione dell'*Istoria* e il contemporaneo *Ritratto di Gomberto Giusti*<sup>2</sup> è d'altra parte al proposito estremamente eloquente, lasciando emergere, a suggello dell'originalità

dell'idea presupposta all'incisione, le coordinate compositive preminenti nella produzione ritrattistica dell'Ugolini, i cui protagonisti risultano immancabil-

<sup>1</sup> Il dipinto, conservato presso la villa Serego Alighieri di Gargagnago in Valpolicella, è stato correttamente restituito a Francesco Lorenzi da ANDREA TOMEZZOLI, *Per Francesco Lorenzi ritrattista, in L'impegno e la conoscenza. Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, a cura di A. Craievich e F. Pedrocco, Verona, Scripta, 2009, pp. 345-349 e quindi schedato da PAOLO DELORENZI, in *Il Settecento a Verona...*, cit., pp. 197-198, cat. 63.

<sup>2</sup> Il ritratto di Gomberto Giusti fu eseguito da Ugolini nel 1796 in *pendant* con quello della moglie, Teresa Malaspina, tuttavia risalente a qualche anno prima, come indicato dalla data 1790 dipinta sul quadrante dell'orologio all'estremità sinistra della tela. Per i due dipinti, donati nel 1996 da Vettor Giusti del Giardino alla Fondazione Miniscalchi Erizzo, si vedano: SERGIO MARINELLI, in *1797 Bonaparte a Verona...*, cit., pp. 237-239, catt. 22 e 23; GIAN PAOLO MARCHINI, *Fondazione "Museo Miniscalchi-Erizzo"*, Verona, Aurora, 2008, pp. 54-57; P. ARTONI, *Cultura e rappresentazione sociale...*, cit., p. 109.

mente collocati in interni squisitamente caratterizzati, a dimostrare la capacità di adeguamento dell'aristocrazia cittadina ai dettami dell'imperante gusto neoclassico, nonché a rilevarne, attraverso l'opportuna ostentazione di oggetti emblematici, i gusti, le predilezioni, le nobilitanti inclinazioni culturali. Letto in tale prospettiva, il ritratto del Carli<sup>1</sup> diventa perciò l'ovvio manifesto dei principali titoli di merito del patrizio, che, rispetto al Giusti, tutto concentrato nell'esibire la progenie, si dichiara immediatamente figura di più robusti e variegati appetiti intellettuali, attento a far comparire in bella evidenza, sullo sfondo di per sé nobilitante di una libreria,<sup>2</sup> gli strumenti dell'erudito, ovvero i tomi, le pergamene e le penne dello scrittore; ma anche le *antiquitates* delle quali, seguendo una tradizione familiare cui buoni contributi erano stati dati ancora al cadere del Seicento dal prozio Francesco, era cultore e collezionista.<sup>3</sup> Né manca un'allusione all'attività drammaturgica – cui egli si era dedicato con buoni esiti, giungendo fino a poter vantare fra i suoi corrispondenti ed estimatori lo stesso Voltaire<sup>4</sup> – qui richiamata per il tramite del bassorilievo con una maschera teatrale, una lira e una tuba inserito sotto alla finestra: oltre la quale il prospettarsi della facciata del palazzo di famiglia, rilevato dallo stesso Carli nel 1780 per la bella cifra di 21.600 ducati,<sup>5</sup> finisce per ricordare allo spettatore il più prosaico degli ingredienti su cui si fondava la preminenza dell'aristocratico, e cioè la detenzione di uno *status* economico assolutamente ragguardevole.

La componente ambientale – come si è visto tipicamente sovraccarica di un variegato apparato di suppellettili – che nell'antiporta dell'*Istoria* riveste un peso percettivo determinante, risulterà completamente azzerata nel successi-

<sup>1</sup> Per un documentato profilo biografico di Alessandro Carli si vedano principalmente i contributi di CLAUDIO BISMARA, *Il casato Carli di Verona. Fra terra e cultura dal XVI al XIX secolo*, «Studi storici Luigi Simeoni», LV, 2005 (pp. 365-386), pp. 374-378; ID., *Il conte Alessandro Carli di Verona (1740-1841). Gli anni giovanili, il viaggio in Europa e l'interesse per le scienze*, «Studi storici Luigi Simeoni», LIX, 2009, pp. 169-181.

<sup>2</sup> Sul tema cfr. PAOLA MARINI, «Col meno si fa il meglio». Decorazioni di interni veronesi tra Settecento e Ottocento, in *1797 Bonaparte a Verona...*, cit. (pp. 147-163), p. 156; per la ricorrenza di tale elemento nella ritrattistica di Ugolini e Dalla Rosa si veda ANDREA TOMIZZOLI, *Appunti su Saverio Dalla Rosa*, «Verona illustrata», 12, 1999 (pp. 57-72; p. 71).

<sup>3</sup> C. BISMARA, *Il casato Carli di Verona...*, cit., pp. 378-381. Fra le *antiquitates* ritratte da Ugolini figurano due iscrizioni per tempo identificate: quella in primo piano, cui è stato aggiunto l'aggettivo superiore, si trova presso il Lapidario Maffei; una seconda, frammentaria, è murata nella loggia di Brescia, e ne è stato trascritto erroneamente l'attacco. Entrambe le lapidi sono allusive a un tema politico, richiamato anche dal Maffei, relativo alla preminenza di Verona su Brescia: M. GIRARDI, in *1797 Bonaparte a Verona...*, cit., pp. 252-253, cat. 42; G. P. MARCHI, *I «tipografici pensieri»...*, cit., p. 185; L. OLIVATO, *L'incisore e l'architetto...*, cit.

<sup>4</sup> FRANCO PIVA, *Voltaire e la cultura veronese nel Settecento: il conte Alessandro Carli*, «Aevum», 42, 1968, fasc. 3-4, pp. 316-331; GABRIELLA SARTORI, *Alessandro Carli e il diletto della scena*, Tesi di Laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università degli Studi di Verona, rel. Prof.ssa M. Pieri, a.a. 1999-2000; CRISTINA CAPPELLETTI, *Ippolito Pindemonte e Alessandro Carli ai concorsi teatrali parmensi*, «Lettere italiane», 58, 2006, 2, pp. 262-282.

<sup>5</sup> C. BISMARA, *Il casato Carli di Verona...*, cit., p. 375. Sul palazzo e la sua decorazione si veda ROMANA CALOI, *Palazzo Carli a Verona*, Verona, Vergraf, 2009, nonché, per la *Minerva* di Gaetano Cignaroli commissionata dallo stesso Alessandro a decorazione dell'atrio, la scheda di LUCA FABBRI, in *Il Settecento a Verona...*, cit., p. 219, cat. 71.

vo ritratto dello Spolverini, che prospetta viceversa un taglio compositivo essenziale, concentrato sulla sola figura, in sintonia con la tipologia corrente dei busti celebrativi.<sup>1</sup> Tale digressione dell'Ugolini dai propri, più consueti, canoni è ovviamente correlata alla circostanza più volte richiamata della preesistenza di un modello, ad oggi ancora non individuato, che egli si era limitato a copiare, con ciò finendo per allinearsi in termini assai più scontati che non nel caso dell'*Istoria* al filone meno innovativo dell'illustrazione libraria di fine Settecento: senza tuttavia tradire del tutto la propria vena espressiva. Nella realizzazione dell'effigie del marchese, nonostante la presenza del vincolo rappresentato dal prototipo, cui andava a sommarsi la scarsa propensione dell'artista alla trascrizione dei dati psicologici, con il risultato di conferire al personaggio un fare leggermente attonito, egli riesce infatti ad esprimere i suoi talenti migliori attraverso l'indugiare minuzioso sui dettagli del paludamento, accordando così all'immagine, attraverso il gioco vibrato dei chiaroscuri, una sussistenza plastica e materica che travalica la rigidezza della tecnica incisoria, mimando semmai la duttilità della resa cromatica.

Nel passaggio di formato, tecnica e destinazione che distingueva la tela dalla pagina a stampa si può insomma supporre che insieme agli elementi descrittivi fondamentali dell'originale, qualcosa si fosse conservato anche delle qualità pittoriche del medesimo: e ciò naturalmente non avrebbe potuto verificarsi se il contributo dell'incisore non fosse stato a sua volta contrassegnato dai crismi dell'eccellenza. Ma anche a questo riguardo, l'artista convocato da Giuliani rappresentava una garanzia.

Il luganese Andrea de' Bernardis<sup>2</sup> era infatti stato segnalato per le sue abilità allo stampatore veronese da più di un referente ancora nel 1794, quando il conte si stava freneticamente muovendo per trovare un incisore all'altezza di un incarico di grande rilievo quale la trascrizione dei trenta accuratissimi disegni della sanmicheliana cappella Pellegrini in San Bernardino a Verona, realizzati dal patrizio veronese negli anni compresi fra il 1785 e il 1792. Le tavole sarebbero state destinate a illustrare la monografia sul monumento<sup>3</sup> concepita a

<sup>1</sup> Sul tema del busto celebrativo nell'incisione libraria, evidentemente occhieggiante i coevi esiti della scultura ed ispirato al recupero delle valenze celebrative incorporate dalla medagliistica e dalla plastica classiche, si veda in particolare la casistica relativa all'opera grafica di Saverio Dalla Rosa esaminata da A. TOMEZZOLI, *Appunti su Saverio Dalla Rosa...*, cit., pp. 68-70.

<sup>2</sup> Per un profilo dell'incisore si vedano *ad vocem*: U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, Seemann, III, 1909, p. 444; *Allgemeines Künstler-Lexikon*, München, Saur, 9, 1994, p. 541.

<sup>3</sup> BARTOLOMEO GIULIARI, *Cappella della famiglia Pellegrini esistente nella chiesa di San Bernardino di Verona architettura di Michele Sanmicheli*, Verona, Tipografia Giuliani, 1816. Le complicate vicende editoriali presupposte all'uscita del volume sono ripercorse da GIAMPAOLO LUIGI MARCHINI, *Francesco Ronzani e Gaetano Pinali. Contributo alla bibliografia sanmicheliana*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXII, 1970-1971 (pp. 661-728), pp. 675-679; ulteriori dettagli sulla vicenda si recuperano in G. MAZZI, *La genesi di un catalogo grafico...*, cit., p. 62 e in MONICA MOLTENI, *Divagazioni sanmicheliane: Bartolomeo Giuliani e il restauro della cappella Pellegrini*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona, La Grafica, 2009, (pp. 527-548), pp. 527-530.



corollario dei lavori di restauro e completamento decorativo dell'ambiente condotti dallo stesso Giuliani a partire dal 1793,<sup>1</sup> anno in cui si collocano le prime iniziative del medesimo volte ad individuare un artista di adeguato profilo. Contattato al riguardo, Giocondo Albertolli suggerì il nome del ticinese Giacomo Mercoli, che, pur accettando di vincolarsi all'impresa sottoscrivendo un contratto a lungo termine, nei fatti si rivelò impossibilitato a mettersi concretamente all'opera in quanto alle prese con una serie di incisioni della Villa di Monza e del suo parco che lo tenevano bloccato alla corte Vicereale di Milano. Il desiderio di dar corso immediato all'operazione spinse Giuliani a cercare un'alternativa, sicché, nei primi mesi del 1794, egli avviò una corrispondenza con il de' Bernardis, all'epoca ancora residente in Olanda, dove si era trasferito fin dal 1778, ma desideroso di rientrare in Italia. Raggiunto un accordo formale sulla faccenda delle tavole per la cappella Pellegrini, l'incisore si fece tuttavia attendere ancora per parecchio tempo, approdando nella natia Lugano verso la fine del 1795 e giungendo infine a Verona dopo il febbraio del 1796: dove si fermerà tuttavia solo fino al mese di luglio, per poi rientrare in Svizzera portando con sé parte del lavoro da svolgere.<sup>2</sup>

A prescindere dal farraginoso prosieguo dell'iter della monografia sanmicheliana, che dopo infinite lungaggini vedrà la luce nel 1816, è chiaro che l'esecuzione dell'effigie dello Spolverini si colloca proprio nella fase iniziale della relazione de Bernardis-Giuliani, costituendo anzi verosimilmente il primo saggio del luganese per la tipografia scaligera. Al proposito sostanziale si rivela la testimonianza offerta da una delle molte lettere inviate all'incisore dal patrizio veronese, in cui, alla data 6 marzo 1796, quest'ultimo manifesta tutta la sua impazienza per l'arrivo imminente dell'artista – che risultava partito dalla Svizzera il precedente 24 febbraio – proprio al fine di metterlo all'opera su un ritratto che, nonostante la mancanza di ulteriori specifiche, non può evidentemente essere che quello in questione.<sup>3</sup> D'altra parte il tono laconico della missiva si giustifica anche alla luce di una circostanza assai significativa, ovvero il fatto che l'artista doveva aver già avuto tutte le necessarie delucidazioni in proposito da un altro maestro attivo nella cerchia del nostro stampatore, ovvero lo stuccatore pure luganese Basilio Serena,<sup>4</sup> chiamato in causa come intermediario fra i due attori proprio nel documento in questio-

<sup>1</sup> M. MOLteni, *Divagazioni sanmicheliane...*, cit.

<sup>2</sup> Per l'insieme delle vicende riepilogate si veda la documentazione riportata da G. L. MARCHINI, *Francesco Ronzani e Gaetano Pinali...*, cit., pp. 674-677.

<sup>3</sup> Biblioteca Civica di Verona, *Carteggio Giuliani*, b. 73, 1794, 30 Marzo a tutto Novembre 1797. *Copialettere di Bartolomeo Giuliani*; la lettera in questione (6 marzo 1796) ci risulta inedita.

<sup>4</sup> Per un profilo generale di Serena occorre far ancora riferimento alla vecchia voce *Serena, Basilio*, in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon...*, cit., xxx, 1936, p. 506. Per la sua attività veronese si vedano invece: GIUSEPPE CONFORTI, *Villa Del Bene di Volargne rimodernata da Benedetto Del Bene in età illuministica (1773-1794)*, «Annuario Storico della Valpolicella», 1995-1996 (pp. 113-138), pp. 120-121; ID., *Villa Del Bene: le opere di modernizzazione*, in *Dolcè e il suo territorio*, a cura di P. Brugnoli, Dolcè, [s.n.], 1999, p. 240; ENRICO MARIA GUZZO, *Villa Del Bene: le decorazioni murali di Marco Marcola*, ivi, p. 241; M. MOLteni, *Bartolomeo Giuliani «inventit»...*, cit., pp. 161, 172, EAD., *Divagazioni sanmicheliane...*, cit., pp. 534-541.

ne. Fresco reduce, all'epoca, dal cantiere decorativo della cappella Pellegrini, dove durante la primavera del 1795 aveva guidato la complessa e delicata opera di realizzazione degli stucchi deputati a completare l'ornamento dei registri superiori dell'ambiente in accordo con i sottostanti elaborati sanmicheliani,<sup>1</sup> Serena vantava una familiarità di lunga data con il Giuliani, verosimilmente discendente dal suo coinvolgimento verso la fine degli anni Ottanta nella decorazione del palazzo di famiglia,<sup>2</sup> figurando anzi fra i fiduciari del conte: sicché non è difficile immaginare che quest'ultimo avesse ritenuto di approfittare del suo rientro in patria sia per farlo latore al de Bernardis di indicazioni relative agli impegni che lo attendevano a Verona, sia per sollecitarne la partenza. La latitanza dell'incisore, a questo punto, rischiava infatti di divenire un fattore di compromissione non solo in ordine al procedere della monografia per la cui illustrazione era stato originariamente convocato, ma, con tutta verosimiglianza, anche rispetto all'uscita della *Coltivazione del riso*, la cui lavorazione era giunta davvero alle battute finali, posto che per la fine di aprile del 1796 il volume risulterà già in catalogo.<sup>3</sup>

La pubblicazione del libro segnava da una parte il punto di arrivo di un processo, forse non in tutti i suoi passaggi governato da una totale consapevolezza degli operatori che vi avevano atteso, di riabilitazione dello scrittore, al tempo stesso configurandosi come ineludibile premessa delle fortune postume dello Spolverini. L'aspetto più scontato di tale *iter* riguarda naturalmente il livello testuale dell'opera; ma a uno sguardo più allargato non mancano fenomeni di ricaduta pure sul contesto figurativo, che farà registrare una significativa diffusione dell'iconografia del marchese anche in ambiti esterni ai più ovvi circuiti scaligeri, e in forme evidentemente esemplate sul prototipo divulgato dall'edizione Giuliani.

In quest'ordine sono in effetti individuabili altre due immagini dello Spolverini, della cui conoscenza sono debitrice ad Alessandro Corubolo: l'incisione di Benedetto Musitelli (FIG. 4) che compare nella *Galleria dei Letterati e Artisti illustri delle Provincie Veneziane nel secolo decimottavo* (1824),<sup>4</sup> palesemente copia-

<sup>1</sup> M. MOLTENI, *Divagazioni sanmicheliane...*, cit., pp. 534-541.

<sup>2</sup> M. MOLTENI, *Bartolomeo Giuliani «invenit»...*, cit., p. 161.

<sup>3</sup> Biblioteca Civica di Verona, *Carteggio Giuliani*, b. 73, 1794, 30 Marzo a tutto Novembre 1797. *Copialettere di Bartolomeo Giuliani*, lettera di Bartolomeo Giuliani inviata il 30 aprile del 1796 a Carlo Scapini a Padova.

<sup>4</sup> L'opera, edita in due volumi a Venezia presso la Tipografia di Alvisopoli, era stata curata da Bartolomeo Gamba, che aveva inteso «rendere onore alle Provincie Austro-Veneziane poste tra l'Isonzo e l'Mincio» creando una galleria di centocinquanta vite e ritratti di «Uomini ragguardevoli nelle Scienze, nelle Lettere, nelle Arti, vissuti e trapassati dal principio dello scorso secolo sin a' giorni nostri». La redazione dei profili biografici era stata affidata a tre scrittori: l'abate Angelo Zandrini, che firma in calce «Z-I», Francesco Negri, identificato come «N-I», ed infine lo stesso curatore che si sigla «G-I» e che risulta estensore del medaglione dedicato allo Spolverini contenuto nel secondo volume. I ritratti che li corredano furono volutamente intagliati, così come appare da quello dello Spolverini, «con poca ombra a contorni e alla punta secca» da allievi dell'Accademia di Belle Arti, che utilizzarono come fonti per il loro lavoro o incisioni preesistenti, o «pitture che si custodiscono presso private persone», solo in pochissimi casi ricorrendo alla «reminiscenza di che ebbe a conoscere» i personaggi in causa.

ta – seppur con tratto più approssimativo – da quella posta a illustrare la nostra edizione, e il più problematico ritratto disegnato dal monegasco Jean-François Bosio e inciso da Luigi Rados (FIG. 5) che accompagna il profilo biografico dello Spolverini nel secondo volume della *Serie di vite e di ritratti de' famosi personaggi* di Davide Bertolotti (1818).<sup>1</sup>

Quest'ultimo presenta il personaggio a figura intera, di fronte a un parapetto marmoreo oltre il quale si lasciano intravedere alcuni sparuti elementi paesaggistici, con ciò differenziandosi notevolmente dagli altri esemplari fin qui citati. Siffatta soluzione non dipende tuttavia dal ricorso a un modello pittorico diverso e alternativo, quanto piuttosto dalle modalità presupposte all'illustrazione dell'opera del Bertolotti, che includeva oltre trecento personaggi. I disegnatori coinvolti nell'impresa, fra cui spiccano i nomi di Sergent-Marceau e, appunto, di Bosio, per elaborare l'imponente apparato iconografico e attribuire ai ritrattati la dovuta verosimiglianza, si erano difatti necessariamente basati su tutte le fonti possibili: dipinti, *in primis*, dove disponibili, ma anche medaglie e stampe. Bosio in par-



*Giambattista Spolverini.*

FIG. 4. Benedetto Musitelli, *Ritratto di Giovambattista Spolverini.*

<sup>1</sup> *Serie di vite e di ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi*, a cura di Davide Bertolotti, Milano, Batelli e Fanfani, 1815-1818. Sulle caratteristiche di tale pubblicazione, data alle stampe da Bertolotti in tre volumi di piccolo formato fra 1815 e 1818, si veda l'essenziale contributo di JAMES DAVID DRAPER, *Thirty Famous People: Drawings by Sergent-Marceau and Bosio*, Milan, 1815-1818, «Metropolitan Museum Journal», 13, 1978 (pp. 113-130), pp. 114-116, con ulteriore bibliografia. Al medesimo saggio si rimanda anche per un profilo di Bosio e per una puntualizzazione dei suoi rapporti con il Rados e del contributo di entrambi alla *Serie* (pp. 121-123). Sull'artista monegasco si veda inoltre LEONARDO SAVIANO, *La rappresentazione del potere e l'immagine della storia. I fratelli Bosio artisti monegaschi dell'età neoclassica*, «Archivio storico per le province Parmensi», 49, 1997 (1998), pp. 291-297. Quanto all'incisore parmense, un breve profilo biografico si recupera in: U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon...*, cit., xxvii, 1933, pp. 551-552; LUIGI SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani*, Milano, G. Gorlich, 1955, p. 680, con altra bibliografia.



Bosio del.

Rados inc.

*Marchese Gio. Batt. Spolverini*

FIG. 5. Luigi Rados su disegno di Jean-François Bosio, Ritratto di Giovambattista Spolverini.

ticolare – che negli anni della sua permanenza milanese italianizzerà il proprio nome facendosi chiamare Giovan Battista – si regolerà individuando fonti specifiche per le teste e poi aggiungendo, con un'operazione di fantasia, i corpi e tutti gli ulteriori accessori e dettagli, paesaggistici o ambientali, utili a conferire sapore alle vignette. Siffatta procedura, già riscontrata ad esempio nell'elaborazione delle effigi di Pompeo Batoni, Cesare Beccaria, Beaumarchais e Benjamin Franklin,<sup>1</sup> è evidentemente presupposta anche alla raffigurazione del poeta veronese: l'immagine di quest'ultimo è infatti il prodotto di un'autonoma elaborazione del disegnatore, che 'preleva' dall'antiporta della *Coltivazione del riso* la testa del marchese e la innesta, non senza qualche sproporzione e forzatura compositiva – e

si veda la torsione del capo, innaturale rispetto all'asse della figura – su un manichino in costume, infine liquidando in maniera decisamente sbrigativa questioni per così dire di dettaglio, quali la decorazione della marsina, che nel prototipo appare ben più elaborata, nonché l'arrangiamento dello sfondo, generico se non proprio minimalista.

Considerata entro il quadro complessivo dell'insieme delle scene firmate da Bosio per i volumi del Bertolotti, l'apparizione dello Spolverini denuncia d'altra parte tratti di una serialità che non si potrà considerare che ovvia, se commisurata alle dimensioni dell'impresa e ai tempi della sua realizzazione. E tuttavia, è proprio in tale prospettiva che si potrà meglio apprezzare il significato della presenza di quest'ultimo nel *parterre* di celebrità della *Serie*, interpretandola non altrimenti che come riconoscimento dell'appartenenza dello scrittore a un pantheon letterario le cui coordinate travalicavano infine i confini municipali della visione pindemontiana, declinandosi semmai entro

<sup>1</sup> J. D. DRAPER, *Thirty Famous People...*, cit., pp. 115-116.



il più ampio quadro revisionista che puntava a riportare in auge i letterati settecenteschi, e che aveva condotto infine Vincenzo Monti nel 1817 – ovvero in una data immediatamente contigua all’uscita del lavoro di Bertolotti, circostanza certo non ininfluyente – a inserire in una rassegna di scrittori di quel secolo glorie locali quali «i Pompei, i Torelli, gli Spolverini, lumi bellissimi delle lettere».<sup>1</sup> Che poi tale processo fosse stato originariamente innescato da mirate attività di propaganda, o quantomeno di diffusione delle opere da parte degli stessi autori, è circostanza ulteriore e preliminare, che non manca di riscontri anche nel caso in questione: negli ambienti milanesi la conoscenza della *Coltivazione del riso* era in effetti stata favorita dallo stesso Spolverini, che all’epoca della revisione della *princeps* non aveva esitato a prendere contatti con personaggi del calibro di Innocenzo Frugoni, Gian Carlo Passeroni, il «Generale di Santa Cristina», forse identificabile in Carlo Emanuele d’Este, marchese appunto di Santa Cristina, e plausibilmente altri protagonisti ancora dell’*élite* culturale meneghina.<sup>2</sup>

Con il legittimo presupposto di trovare avvallo alle proprie correzioni, lo Spolverini aveva dunque avviato un percorso di ascesa della propria opera entro un *gotha* letterario che ne diverrà di fatto la dimensione di appartenenza: legittimando dunque operazioni editoriali e d’immagine successive, quali quelle fin qui evocate, ed altre posteriori. Riprendendo il filo della diffusione dell’icona del marchese rimangono perciò a questo punto da ricordare due esiti di tutta rilevanza, che vanno a chiudere il nostro percorso individuando infine uno sganciamento della sua effigie dal prototipo iniziale, nonché un arricchimento semantico delle proposte interpretative fin qui tracciate.

In quest’ordine, il primo episodio in ordine cronologico riguarda l’allestimento del “*Panteon Veneto*” a Venezia, in Palazzo Ducale, nel 1840 designato quale nuova sede dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Quest’ultimo nel tempo si fece promotore di una serie di operazioni destinate non solo a rendere funzionali i nuovi spazi acquisiti, ma anche si attivò al fine di dotarli di un rilevante corredo artistico, promuovendo, a partire dal 1847, l’esecuzione di una serie di ritratti marmorei di uomini illustri «nati in Venezia o nei suoi dintorni» destinati ad essere esposti nelle logge del palazzo. La selezione dei personaggi sarebbe stata effettuata dall’Istituto, ma per l’esecuzione dei relativi busti o medaglioni era richiesto un finanziamento esterno, ricorrendo agli auspicabili contributi dei discendenti, che avrebbero così goduto del vantaggio, incomparabile dal punto di vista del lustro conferito alla propria casata, di vedere gli antenati glorificati in un sito che, si auspicava, nulla avreb-

<sup>1</sup> VINCENZO MONTI, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, I parte, Milano, Imperial Regia Stamperia, 1817, p. 208: al proposito si veda G. P. MARCHI, *Per una lettura...*, cit., p. XXIX, nota 35.

<sup>2</sup> Sui rapporti di Spolverini con l’ambiente milanese si rimanda a quanto evidenziato in V. MISTRUZZI, *Intorno a “La coltivazione del riso”...*, cit., pp. 89-91, 94-98; A. CORUBOLO, in *Mille anni di libri...*, cit., p. 112; G. P. MARCHI, *Per una lettura...*, cit., pp. xxx-xxi.



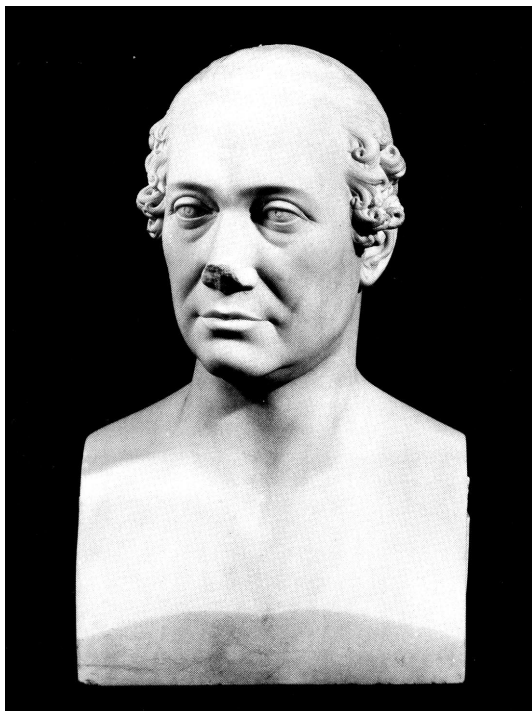


FIG. 6. Giuseppe Poli, *Ritratto di Giovambattista Spolverini*.

be avuto da invidiare al Pantheon capitolino.<sup>1</sup> Nell'ottica degli svolgimenti familiari succedutisi alla morte senza discendenza maschile dello Spolverini, il sovvenzionamento del busto con la sua effigie da parte del pronipote Giambattista Buri – a sua volta ricordato nell'iscrizione che accompagna la scultura – si carica dunque di un significato di continuità, riproponendo l'affiorare di un robusto sentimento di orgoglio dinastico congiuntamente esaltato dal prestigio della destinazione, così come dalla lettura trasfigurante dell'icona del marchese proposta dallo scultore deputato all'impresa, ovvero il veronese Giuseppe Poli: il quale ultimo, sganciandosi completamente dalla tradizione iconografica settecentesca,

proponeva una versione idealizzata, e quasi irradiata da un sentimento eroico, del volto del marchese (FIG. 6).<sup>2</sup>

Siffatta assunzione dello Spolverini nell'olimpio letterario veneto non potrà che avere un valore definitivo e trainante, rivestendo di ovvietà la sua successiva celebrazione nel più domestico contesto del pantheon scaligero allestito nella Loggia di Fra' Giocondo. L'impresa, avviata nel 1870 per volontà del Consiglio Comunale,<sup>3</sup> aveva finalità simili all'operazione veneziana, mirando a fissare

<sup>1</sup> FABRIZIO MAGANI, *Il "Panteon Veneto"*, Padova, "La Garangola", 1997, pp. 5-10.

<sup>2</sup> Il busto dello Spolverini venne eseguito fra 1857 e 1861 dal Poli, che più tardi risulterà implicato anche nei lavori per la Protomoteca veronese, ospitata in origine nella Loggia di Fra' Giocondo, e quindi trasferita in una sala della Biblioteca Civica: F. MAGANI, *Il "Panteon Veneto"*..., cit., pp. 39, 109, 200. Per Giuseppe Poli si veda ALFONSO PANZETTA, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento con l'atlante illustrato delle opere*, Torino, Allemandi, 1994, p. 219.

<sup>3</sup> *Resoconti del Consiglio Comunale di Verona. Anno 1870*, pp. 448-455. La delibera relativa venne presa nel corso della seduta straordinaria del 14 dicembre. In tale occasione furono esposte le motivazioni presupposte all'iniziativa, che avrebbe dovuto condursi secondo un piano armonico e regolato da predisporre da parte dell'ingegner Enrico Storari e dell'architetto Giacomo Francogli e furono anche approvati due elenchi approntati da un'apposita commissione composta da Ottavio di Canossa, Pietro Paolo Martinati ed Ettore Righi, con i nominativi dei veronesi illustri destinati ad essere effigiati: il primo con i nomi di coloro – fra cui lo Spolverini

una gloriosa memoria «degli Uomini illustri che col senno e colla mano tennero alta» la fama di Verona, ponendone le effigi lapidee «sotto gli occhi dei presenti e degli avvenire come splendidi esempi da emulare». A questo scopo principale, si aggiungeva poi il desiderio da parte della stessa Municipalità di «offrire una bella palestra ai patri artisti, disponendo che tutte le medaglie e i busti dovessero essere eseguiti da Scultori Veronesi»: <sup>1</sup> le conseguenti convocazioni videro dunque inevitabilmente implicato anche il Poli, <sup>2</sup> che tuttavia, nonostante l'illustre precedente licenziato per l'Istituto Veneto, non si vide affidare l'esecuzione del medaglione dedicato allo Spolverini, forse nel timore che venisse prodotto un doppione, in qualche modo squalificante l'originalità dell'iniziativa scaligera. La commissione fu invece affidata a Grazioso Spazzi, che, per numero di ritratti eseguiti, <sup>3</sup> indubbiamente risulta primeggiare nel contesto di tale impresa, in termini d'altra parte coerenti rispetto al ruolo dominante che insieme alla bottega egli era andato via via ritagliandosi nel panorama della



Fig. 7. Luigi Sartori, *Ritratto di Giovambattista Spolverini*.

– la cui «celebrità è già incontestabilmente consacrata dal tempo», e che pertanto avrebbero goduto di una priorità nell'essere effigiati, e un secondo con personaggi, per così dire, in lista di attesa, che tuttavia, qualora fossero intervenuti sovvenzionamenti privati, avrebbero potuto analogamente godere di un posto nella Protomoteca.

– la cui «celebrità è già incontestabilmente consacrata dal tempo», e che pertanto avrebbero goduto di una priorità nell'essere effigiati, e un secondo con personaggi, per così dire, in lista di attesa, che tuttavia, qualora fossero intervenuti sovvenzionamenti privati, avrebbero potuto analogamente godere di un posto nella Protomoteca.

<sup>1</sup> Tali motivazioni si trovano espresse nella *Prefazione* alla *Protomoteca Veronese* di Giulio Sartori, Verona, 1881, p. 3; al proposito si veda inoltre MONICA DE VINCENTI, *Scultori veronesi del primo Ottocento*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 2001 (pp. 147-187), p. 179.

<sup>2</sup> Al Poli toccò l'esecuzione dei ritratti di *Onofrio Panvinio*, *Matteo Pasti*, *Adamo Fumano* e *Giangirolamo Sanmicheli*: *Protomoteca veronese...*, cit.

<sup>3</sup> Per la Protomoteca Grazioso Spazzi fra 1870 e 1881 eseguì insieme alla bottega, oltre a quello dello Spolverini, anche i ritratti di Antonio Lorgna, Ciro Pollini, Cangrande I, Francesco Bianchini, Paolo Morando, Girolamo Fracastoro, Paride da Cerea, Scipione Maffei, Stefano da Zevio, Torello Saraina, Antonio Cesari, Abramo Massalongo e Giovanni Cotta: *Protomoteca Veronese...*, cit. Alla specializzazione attinta dagli Spazzi in tale contesto fanno riferimento anche i medaglioni in gesso assegnabili al fratello di Grazioso, Carlo, con i ritratti di Arrigo Forti, Giulietta Forti e Cesare Ottolenghi posseduti da Achille Forti: MONICA SARACINO, *Achille Forti, un binomio tra scienza e arte*, «Verona Illustrata», 14, 2001 (pp. 77-89), p. 87.

scultura monumentale coeva.<sup>1</sup> Quest'ultimo modellò il profilo dello Spolverini dando corso a una visione figurativa stilisticamente meno creativa di quella di Poli, ma più opportunamente vincolata a un'ipotesi di restituzione fisionomica, riuscendo così a conferire al rilievo un'allure settecentesca – invero meglio rimarcabile nel medaglione disegnato con finissima attenzione ai dettagli da Giulio Sartori (FIG. 7) per la *Protomoteca Veronese* del 1881<sup>2</sup> – che ne sancisce un più ovvio e diretto allineamento con la tradizionale iconografia del marchese divulgata per il tramite dell'edizione Giuliani della *Coltivazione del riso*. Che dunque, proprio in quest'ottica, continuerà, pur nell'Ottocento inoltrato, a veder rinnovate le proprie fortune, insieme alla fama del suo autore.

#### ABSTRACT

L'uscita nel 1796 presso la tipografia Giuliani della terza edizione della *Coltivazione del riso* di Giovambattista Spolverini coincide con l'avvio di un risarcimento delle fortune del poema che procede di pari passo con la divulgazione dell'effigie del marchese, il cui ritratto disegnato da Agostino Ugolini e inciso da Andrea de' Bernardis ornava l'antiporta del volume. L'immagine era stata desunta da un prototipo pittorico posseduto dalla figlia dell'autore, la cui acquisizione e circolazione appaiono regolate da meccanismi di familiarità inequivocabilmente riconducibili all'esistenza di circuiti dinastici e sodali determinanti rispetto all'organizzazione del mercato dell'arte scaligero. D'altro canto, le sue numerose derivazioni, fra cui le incisioni del Rados (1818) e di Musitelli (1824), appaiono emblematiche del protrarsi nell'Ottocento dell'apprezzamento postumo di cui godrà lo Spolverini, la cui immagine finirà per essere assunta di diritto entro imprese celebrative di altissimo rilievo, quali il "Panteon veneto" allestito in Palazzo Ducale a Venezia e la successiva *Protomoteca veronese*.

<sup>1</sup> CAMILLA BERTONI, *La scultura monumentale a Verona*, in *L'Ottocento...*, cit., pp. 277-309.

<sup>2</sup> *Protomoteca Veronese...*, cit., p. 53; alla tavola segue un profilo biografico del marchese compilato da Luigi Gelmetti, pp. 55-56.