

INDICE

TRA CARITÀ E VANITÀ

1713 - 2013 TRECENTO ANNI D'ARTE
SAN FILIPPO NERI A VERONA

Saggi	21
<i>Itinerario iconografico di San Filippo Neri modello di santità</i>	23
ANTONELLA PAMPALONE	
<i>La "chiesa nuova" dei Filippini: le vicende architettoniche</i>	41
LOREDANA OLIVATO	
<i>L'apparato scultoreo</i>	47
ANDREA TOMEZZOLI	
<i>Il patrimonio pittorico</i>	53
ANNA MALAVOLTA	
<i>L'oreficeria sacra</i>	63
ANNA MARIA SPIAZZI	
<i>Il patrimonio tessile</i>	80
CHIARA RIGONI	
<i>Il matrimonio di Maria Callas ovvero L'importanza di chiamarsi Meneghini</i>	101
ANNA CHIARA TOMMASI	
Schede	105
<i>Dipinti</i>	107
<i>Sculture</i>	157
<i>Incisioni</i>	160
Bibliografia	170
a cura di Rita Dugoni, Lorenzo Giffi	

La "chiesa nuova" dei Filippini: le vicende architettoniche

LOREDANA OLIVATO

«Quarantatrè anni ufiziò la Congregazione nostra nell'antica chiesa di San Fermo Minor di Braida, edificata sulla fine del secolo decimo quarto dà monaci neri di S. Benedetto; risguardandola sempre mai con dispiacere e cordoglio perché angusta, incomoda, sconvenevole, e incapace d'esser ridotta a buona forma e mediocre decenza; e rammaricandosi grandemente che le mancasse il modo di fabbricarsene una a suo piacere e bisogno»: così si esprimeva, il 31 dicembre 1775, alla fine di una breve scrittura, padre Giovanni Bevilacqua, prefetto delle fabbriche, a proposito delle spese occorse per la «chiesa nuova»¹. Di fatto, in quanto nominato «prefetto della fabbrica», si prodigava a narrare le vicende della medesima, soffermandosi soprattutto sulle spese occorse e sui benefattori intervenuti: sostanzialmente sui dati di carattere economico che cercava in tutti modi di giustificare; ma fornendo tuttavia, sia pur indirettamente, indicazioni importanti per quanto riguarda la genesi dell'opera². Sappiamo che, a partire dal 1756, si comincia a pensare al restauro integrale dell'antico edificio che, costruito sulla fine del XIV secolo e dedicato ai Santi Fermo e Rustico, era di modeste dimensioni, con la facciata diversamente impostata dall'attuale: rivolta non verso il corso dell'Adige (come oggi appare) ma verso la strada adiacente. L'arrivo in città dei seguaci di san Filippo Neri cui la chiesa era stata destinata nel 1713 aveva implicato la necessità di maggiori spazi e di maggior decoro per una comunità religiosa allora in espansione. Non solo. Nel momento in cui si meditava su come aggiornare le strutture dell'antico luogo di culto, che certo doveva essere ampliato per accogliere i devoti della nuova Congregazione, diveniva quasi d'obbligo riposizionare la nuova facciata verso l'arteria di maggior scorrimento, lungo il corso del fiume, recentemente riqualificata dagli edifici funzionali del Macello e della Dogana. Questi, costruiti secondo il nuovo linguaggio classicista cui la città si era andata adeguando - la *renovatio urbis* proclamata da Scipione Maffei e dai suoi seguaci - erano divenuti poli attrattivi per il possibile sviluppo futuro dell'intera zona. Secondo la testimonianza delle fonti erano stati interpellati architetti locali di qualche fama, come Michelangelo Castellazzi o Girolamo Dal Pozzo i quali, fra 1754 e 1756, presentarono varie proposte progettuali in ordine al nuovo edificio³. I pareri dei religiosi, tuttavia, in relazione al nome dell'artefice che si sarebbe assunto il compito della ristrutturazione, dovettero essere discordi. Tanto che si decise di interpellare anche un professionista veneziano,



Fig. 22

Andrea Camerata, il quale, a sua volta, inviò a Verona i propri suggerimenti progettuali che, messi ai voti nella Congregazione, ottennero parere favorevole e vinsero la contesa⁴. Il 28 gennaio 1759, una solenne cerimonia benediceva la posa della prima pietra⁵.

Ci chiediamo quanta parte avesse avuto nella scelta dei Padri il prestigio di un tecnico in arrivo dalla Serenissima a fronte di idee, forse anche suggestive, ma legate all'*establishment* propriamente veronese⁶. E la scelta, a nostro avviso, suona proprio in ordine alla volontà di sganciarsi da un contesto localistico.

Camerata⁷, a quanto narra il prefetto Bevilacqua, presentò nel novembre 1757 ben quattro disegni progettuali, dettagliati e di notevoli dimensioni - «travagliati con estrema esattezza, diligenza e finimento, e di grandezza più che mezzana» - con la planimetria, gli spaccati e la facciata dell'edificio con ogni dettaglio utile alla costruzione⁸. Dalla consultazione di altri documenti che riferiscono nei dettagli, anno dopo anno fino al 1782, la successione delle diverse spese effettuate per la nuova fabbrica, non

I vasi per l'Eucarestia, in quanto destinati a contenere le specie eucaristiche, costituiscono, nell'ambito della suppellettile ecclesiastica, il *corpus* di oggetti più importanti nella liturgia. Calici, pissidi e ostensorio per la loro funzione sono di norma realizzati in materiali preziosi, argento e oro, escludendo materie fragili e permeabili, quali il legno e il vetro. La ricchezza e lo splendore dei vasi sacri ha altresì funzione simbolica in quanto allusione alla luce divina, così come era stato nella religione ebraica, nella tradizione veterotestamentaria.

Il calice è il vaso sacro nel quale il celebrante versa il vino per la consacrazione durante la messa e, nella sequenza cronologica dal VI al XX secolo, pur nel variare delle forme e delle decorazioni, esso si compone di tre parti: il piede, il fusto e la coppa.

I sei calici attualmente conservati nella chiesa di San Fermo Minore di Bra' (o dei Filippini) sono stati datati in un ambito cronologico compreso tra il Settecento e la fine dell'Ottocento¹.

Il *Calice* (fig. 39) presenta il punzone di garanzia della Repubblica di Venezia e della città di Verona e quindi l'esemplare si conferma databile ante 1799. Sull'orlo del piede sono incise le iniziali FBP, non ascrivibili ad orafo noto, e pertanto l'esemplare è stato riferito ad ambito veneto fra il 1750 e il 1799. Il nodo centrale a vaso rastremato e i due nodi di raccordo del fusto sono in piena consonanza con la tipologia settecentesca, ed il piede polilobato si caratterizza per una ripresa formale derivata dai piedi dei calici del XV secolo, di ispirazione neogotica, così come la stilizzazione delle foglie del sottocoppa si configura come neocinquecentesca². Il secondo *Calice* (fig. 40) presenta sul piede un punzone con "tre chiodi", le iniziali DA, da identificare con "Domenico Arici" (orefice attivo a Brescia 1759-1777), e un terzo punzone frammentario con una lettera P, confermando l'attribuzione ad ambito veneto della seconda metà del XVIII secolo. Esso presenta sul piede una decorazione ad ampie volute a sbalzo con elementi fitomorfi dalle volumetrie quasi scultoree che imprimono all'esemplare una particolare sontuosità enfatizzata ulteriormente dal sottocoppa che riveste metà della coppa³. Il gusto tardo settecentesco, pur basato sugli stilemi del rococò, perde le forme leggiadre degli anni fra il 1730 e il 1750 senza pervenire alla formulazione di linee e forme inedite quali saranno ideate e realizzate nel gusto neoclassico dell'Ottocento.



Fig. 39

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento permane una qualche ambiguità nel recupero di tipologie consolidate già all'inizio del XVIII secolo, soprattutto nel caso in cui il modello di riferimento risalga alla rinomata produzione, molto diffusa in Europa, dalle botteghe orafe di Augsburg. La presenza del punzone

CHIARA RIGONI

L'iconografia di san Filippo Neri dal celebre dipinto di Guido Reni alle grandi pale di Pietro da Cortona, di Maratti fino a Tiepolo, tramanda la figura del santo vestito di preziose pianete nei momenti salienti della liturgia. Il santo è rappresentato nello svolgimento della sua funzione di sacerdote, quale ministro dei sacramenti di cui egli stesso è interprete. L'idea da cui è scaturita questa innovativa iconografia, che identifica il sacerdote quale nuovo protagonista della pittura sacra, era andata imponendosi in ambiente romano a partire dalla metà del Seicento con l'affermarsi dei nuovi ordini riformati. Più specificatamente questa rappresentazione si salda al pensiero maturato nell'ambiente dei Filippini delle origini che tendeva a individuare «nell'immagine sacerdotale quella che meglio caratterizza la pittura dei sacramenti», trasformando la raffigurazione del santo, così come è venuta definendosi, in una metafora della messa o dell'atto liturgico¹.

A qualificare visivamente la figura di san Filippo, forse non a caso proclamato nel 1787 patrono del clero veronese, è, soprattutto agli esordi, proprio la pianeta, per la ricchezza di significati che l'abito è venuto ad assumere nel contesto storico. Non è da escludere che, anche per questo motivo, le congregazioni dei Filippini abbiano da sempre riservato particolare cura alle vesti sacre e conservato nel tempo straordinarie raccolte di paramenti tuttora usati in occasione delle solennità.

Anche il patrimonio tessile della Casa dei Filippini di Verona, tradizionalmente riconosciuto tra i più cospicui della città, conferma questa vocazione, come si è potuto verificare nella campagna di catalogazione realizzata negli anni 1988-1989 dall'allora Soprintendenza ai Beni Storico Artistici del Veneto, quando sono state schedate 902 opere, di cui 513 paramenti: un patrimonio tessile eccezionale sia per consistenza numerica che per qualità e preziosità dei parati².

Gli esemplari più numerosi e rilevanti sono settecenteschi, e più precisamente del secondo Settecento, in coincidenza con il momento di maggior vitalità della congregazione, insediatasi a Verona nel 1713. Si tratta di manufatti sia ricamati che tessuti attraverso i quali è possibile ripercorrere l'evoluzione delle forme tessili del XVIII secolo che, specialmente grazie all'influenza francese, più di ogni altro si distingue per varietà di tipologie decorative ottenute attraverso innovative soluzioni tecniche. Della raccolta fanno parte anche alcuni parati più antichi, riferibili al Seicento, precedenti dunque l'insediamento dei Filippini



Fig. 63

in città, e presumibilmente provenienti da chiese vicine soppresse o distrutte come il Crocefisso o San Pietro Incarnario. Si tratta di paramenti ricamati o tessuti. I primi erano per lo più realizzati specificatamente per uso liturgico, lo dimostra la simbologia eucaristica o l'esplicita allusione alla Congregazione filippina rappresentata in alcuni esemplari, come la pianeta nera ricamata in argento, databile al XIX secolo recante al centro il cuore fiammato sormontato da tre stelle e circondato da gigli³. I paramenti tessuti, invece, utilizzavano stoffe di norma impiegate anche per abiti, ovviamente riservati alle classi privilegiate, che, nel decoro come nei materiali, documentano l'evolversi della moda del tempo. Si distinguono spesso per la



Fig. 81

fattura né rilevarne le misure.

La veste è confezionata con un numero imprecisato di teli di lino fittamente pieghettati ed è guarnita allo scollo, sull'orlo delle maniche infine in corrispondenza dei teli di giuntura, con un merletto a fuselli di altezza diversa, realizzato in filo di lino.

Lungo il bordo delle maniche il merletto definisce un serrato intreccio con motivo a nastro al quale le barrette di congiunzione conferiscono compattezza. Il genere di impostazione formale e la tecnica si riscontrano nei merletti realizzati in Italia nei secoli XVI-XVII con particolare riferimento a Genova.

La vicenda della reliquia si lega all'introduzione della Congregazione dei Filippini a Verona, promossa dal vescovo Agostino Valier (1565 - 1606), il quale a Roma intrattenne rapporti diretti con l'ambiente degli Oratoriani, dimostrando una precoce apertura verso le idee riformiste filippine⁵⁶. Valier introdusse le pratiche dell'Oratorio di San Filippo Neri nella chiesa di Santa Cecilia che rappresenta dunque il primo insediamento della religiosità filippina a Verona. Sull'altare maggiore della chiesa, che sorgeva nei pressi della chiesa di Sant'Anastasia, Dalla Rosa ricorda una pala con «la Madonna in alto, e Santa Cecilia, S. Filippo Neri, ed altri», riferita a Marco del Moro⁵⁷, identificabile con il dipinto di Clemente Bocciar-



Fig. 82

do, firmato e datato al 1623. Vi compaiono, ai piedi della Madonna con il Bambino in gloria, san Filippo Neri e santa Cecilia accompagnati significativamente dai santi

tante fu il suo ruolo per la fondazione e la crescita della casa di Napoli, dal 1586 al 1596 circa. Nonostante i ripetuti rifiuti alle offerte di una cattedra episcopale, fu proclamato vescovo di Saluzzo il 26 agosto 1602, e fece l'ingresso ufficiale nella sua diocesi il 6 marzo 1603, svolgendo una consistente attività riformatrice e moralizzatrice che produsse profonde trasformazioni nella sede episcopale. Vivace fu la sua attività poetica e musicale, avviata sin dagli anni giovanili.

Le prime testimonianze iconografiche del religioso sono attestate nelle diocesi di Fossano, sua città natale, e di Saluzzo ove esercitò l'attività pastorale (cfr. *Il beato...* 1990). Per il dipinto in esame il confronto più convincente appare essere con la stampa di anonimo, derivata molto probabilmente da un perduto prototipo anteriore di oltre un decennio, eseguito dall'ingegnere ducale e incisore fossanese Giovenale Boetto, a più riprese impegnato in rappresentazioni del prelato derivate da dipinti, che lo mostrano in abiti vescovili al cospetto del crocifisso con una mano al petto (MORRA, 1966, pp. 72-73, 82, 90, nn. 27, 73, 115). L'incisione, spesso utilizzata come modello per le raffigurazioni pittoriche del religioso, fu destinata ad una larga circolazione essendo inserita nella vita del prelato redatta da padre Carlo Lombardo sulla base dei materiali raccolti da padre Bernardino Scaraggi, entrambi oratoriani, pubblicata nel 1656 a Napoli presso Giacomo Gaffaro.

La contemplazione-apparizione della Vergine rientra nei temi più consueti dell'iconografia del fondatore dell'Oratorio, Filippo Neri, e spesso fu estesa alla rappresentazione di altri importanti membri della Congregazione, sottolineando la rilevanza per i padri del culto mariano e la loro volontà di diffusione dello stesso. Ancina non mancò di manifestare la propria devozione nei confronti della Vergine sin dagli anni del soggiorno napoletano, anche attraverso la sua attività di compositore, e, una volta rientrato in Piemonte come vescovo, la promosse efficacemente diffondendo specifiche immagini di provenienza romana, di cui, secondo i primi biograf, quale l'oratoriano Giacomo Pie-

tro Bacci, sembra egli stesso possedesse una ricca collezione, forse a stampa (GENTILE 2008, pp. 277-278).

L'assenza di qualsiasi segno di luce intorno al capo del prelato, pur nella genericità dei caratteri stilistici, permette di affermare che la tela sia stata eseguita in epoca precedente alla beatificazione di Ancina, avvenuta nel 1889, probabilmente intorno all'ultimo quarto del Settecento o nella prima metà del secolo successivo. In mancanza di riscontri archivistici nelle carte della Congregazione veronese, è ipotizzabile che l'opera possa essere pervenuta in sede per dono di un padre o, in considerazione del piccolo formato, essere stata acquisita attraverso viaggi o contatti con una delle diverse sedi della Congregazione sorte nell'area occidentale del Piemonte, ove maggiormente è attestata la presenza di immagini del religioso.

Bibliografia: CAMERLENGO 1989 (scheda OA/00084112).

LAURA FACCHIN

31.

Paolino Caliarì (Verona, 1764 - 1835)

Crocifissione

Olio su tela, cm 110 x 80

1816

Iscrizioni: «IVSTVS/ PRO INIVSTIS»; «ANNO MCCCCXXXVI IACOBVS BELLINVS PINXERAT/ INTRA AEDICVLAM CORPORI CHRISTI DICATAM/ IN TEMPLO MAXIMO VERONAE/ ANNO MDCCLIX VI KAL IVLII PARIETE NOCTV ABRASO/ PROH NEFAS PRAECLARVM OPVS DELETVM FVIT/ SVPEREST BONO FATO BELLINIANVM ARCHETYPVM/ CVIVS EXEMPLVM HAC TABVLA VIDEAS EXPRESSVM/ A PAVLLO CALIARIO VERONEN AN MDCCLXVI» (sulla cornice)

Chiesa di San Fermo Minore di Bra' (o dei Filippini), sagrestia

L'iscrizione sulla bella cornice originale afferma in modo circostanziato il valore testimoniale dell'opera, realizzata su modello della celebre *Crocifissione* affrescata



da Jacopo Bellini nel 1436 nella cappella dedicata ai Santi Zeno e Nicolò della cattedrale cittadina, ora cappella del Sacramento, e andata distrutta durante lavori di ristrutturazione nel 1759 (SIMEONI 1904, p. 40; RICCI 1908, I, pp. 60-61). La perdita dell'opera di Bellini fu lamentata già da alcuni contemporanei e da essa, o meglio dal suo supposto "archetipo", lo stesso Caliarì due anni prima aveva tratto un'incisione, corredandola con l'iscrizione qui replicata. A partire dalla prima e ambigua menzione da parte di Aglietti di «un modello originale» dell'affresco distrutto (AGLIETTI 1815, p. 33), la critica si è divisa sul rapporto tra la tela di Caliarì - con l'incisione ad essa associabile - e l'affresco perduto; la precisa sintesi di questo dibattito, recentemente pubblicata da Plebani (2012, pp. 58-63) è alla base di questa scheda. A favore del rap-