

DANIELA ZUMIANI

## «RITRATTO DI COSÌ NOBIL FIUME COM'È L'ADIGE»

IN FORMA DI PREMESSA: LA MEMORIA FIGURATIVA

Potente fattore di configurazione identitaria, elemento aggregante, materiale simbolico di interesse civiltà, marcatore decisivo di realtà e della rappresentazione dei diversi mondi in cui gli uomini si trovano a vivere <sup>(1)</sup>.

Qualità che Vito Teti assegna all'acqua e che ben si attagliano ai fiumi, che di acqua sono composti. Elementi naturali sacralizzati, collegati al luogo in cui scorrono, tanto da costituire, talvolta, il carattere territoriale maggiormente identificativo (testimoniato dalle monete su cui appaiono emblemi zoomorfi o antropomorfi del corso acquedotto epónimo del luogo), essi furono, sin dall'Antichità, personificati, divenendo protagonisti di opere sia letterarie che visive. Ed è in questa forma espressiva che gli esseri fluviali, oltrepassando la sfera estetica e ornamentale, costituiscono manifestazioni sensibili delle idee e dei messaggi ad essi sottesi. Nei caratteri loro assegnati dall'immaginario, cioè, si condensano – nelle varie epoche e contesti geografici – sia gli intenti attuali, sia le aspettative delle comunità, sia le radici storiche culturali, letterarie e figurative di interesse civiltà.

Lo si coglie anche nelle restituzioni figurate dell'Adige, qui presentate per *exempla*, senza pretesa di offrirne una carrellata esaustiva né un'analisi di definitiva interpretazione, cercando, al momento, di avere un quadro generale dei modelli utilizzati allo scopo di comprendere, il modo in cui il fiume, come entità simbolica, è stato percepito nel tempo in contesti territoriali ben più estesi di quelli strettamente collegati al fiume stesso.

---

<sup>(1)</sup> TETI 2003a, p. XVII. Tra i contributi sul tema che qui interessano, si veda, inoltre, GIVIGLIANO 2003, pp. 67-81.

Pur sembrando scontato, vale la pena di ricordare che le tipologie figurative utilizzate per le personificazioni atesine non sono locali, ma, al pari di tutta l'iconografia occidentale, affondano le loro radici nei modelli letterari e figurativi della civiltà classica mediterranea, trasmigrati ed elaborati nelle culture venute con essa in contatto. In questo contesto i fiumi, forme dell'acqua stessa, – nella civiltà ellenica l'*arché*, il principio del processo generativo del mondo (Talete di Mileto, VI sec. a.C.) – sono protagonisti sin dai miti cosmogonici (i loro corsi sono generati da Oceano e Teti), personificati in esseri espressivi del carattere dell'elemento liquido abitato, nel contempo generatore e distruttore<sup>(2)</sup>. Connettori di realtà insediative ad essi collegate – quindi, talvolta considerati progenitori di stirpi, come evoca Achille<sup>(3)</sup> –, essi compaiono in numerosi miti di fondazione come quelli collegati alla nascita di Roma<sup>(4)</sup>. Sebbene divinizzati, nel pantheon greco e romano rivestono, però, un ruolo di divinità minori, espressione più di forze naturali che di poteri sovranaturali. Lo conferma il mito panellenico del fiume Acheloo, che vede Ercole vincitore contro il toro, trasformazione dell'Acheloo stesso<sup>(5)</sup>, destino rispecchiato, a ben vedere, dallo stato attuale di molti corsi fluviali, imbrigliati grazie alla 'eroica' lotta umana contro la natura, canalizzati o interrati; salvo prorompere catastroficamente dagli argini in caso di scatenamento di forze superiori (terremoti, alluvioni), o morire per prosciugamento delle acque (cambi climatici).

È proprio il toro l'emblema fluviale più antico, animale che esprime, attraverso la sua vitalità e brutalità l'impetuosità della corrente. Altre figurazioni zoomorfe risalenti al V, IV secolo a.C., di cui ci è pervenuta evocazione scritta in Eliano nel III sec. d.C., sono talvolta associate al fiume che, nel tempo, viene raffigurato in figure intere o in busti umani, mantenendo di taurino le sole corna. Iniziano a comparire, altresì, il tipo

<sup>(2)</sup> Sulla dualità insita nell'elemento acqueo si rinvia al bel saggio di TETI 2003b, pp. 3-34, il quale, pur approfondendo temi propri dell'area meridionale della penisola, propone interessanti riflessioni su problematiche generali.

<sup>(3)</sup> OMERO, *Iliade*, 22, 190-191. A tale proposito si rinvia, in particolare, a quanto afferma COLLIN BOUFFIER 2003, pp. 43-66.

<sup>(4)</sup> Un insieme abbastanza cospicuo di pitture, sculture e bassorilievi sottolinea simbolicamente, attraverso il mito, il legame che collegava il Tevere alla nascita di Roma. Il dio, infatti, assisteva come spettatore all'abbandono dei gemelli ed al loro ritrovamento da parte della lupa, sul frontone del tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto – noto da un rilievo inserito sulla facciata di Villa Medici – e su un'ara rinvenuta ad Ostia (124 d.C. c.a.), sulla base Casali al Vaticano (fine II sec. d.C.) oltre che su alcuni affreschi a Pompei, in un colombario sull'Esquilino e a Villa Adriana (questi ultimi andati perduti). ([www.uniroma2.it/eventi/monete/divinita.htm](http://www.uniroma2.it/eventi/monete/divinita.htm)).

<sup>(5)</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, IX, 85-92



Fig. 1 - *Divinità fluviale* (Adige?), scultura in pietra, II-III secolo d.C., Verona, Ponte Pietra, chiave dell'arco centrale.



Fig. 2 - *Iconografia Rateriana*, disegno su pergamena, IX-X sec. d.C.(?), Copia fatta eseguire da Scipione Maffei nel 1739, Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CXIV - 106.



Fig. 3 - Terzo maestro dei Bronzi di San Zeno (attivo tardo secolo XII ?), *San Zeno pescatore e i messi di Gallieno*, bassorilievo in bronzo, seconda metà secolo XII (?), Verona, chiesa di San Zeno, portale in bronzo, anta destra, seconda formella della terz'ultima fila.



Fig. 4 - Terzo maestro dei Bronzi di San Zeno (attivo tardo secolo XII ?), *Il carro trascinato nell'Adige dal demonio*, bassorilievo in bronzo, seconda metà secolo XII (?), Verona, chiesa di San Zeno, portale, anta destra, terza formella della terz'ultima fila.



Fig. 5 - Terzo maestro dei Bronzi di San Zeno (attivo tardo secolo XII ?), *San Zeno libera la figlia di Gallieno dal demonio*, bassorilievo in bronzo, seconda metà secolo XII (?), Verona, chiesa di San Zeno, portale in bronzo, anta destra, seconda formella della penultima fila.



Fig. 6 - Terzo maestro dei Bronzi di San Zeno (attivo tardo secolo XII ?), *Gallieno dona la sua corona a San Zeno*, Verona, bassorilievo in bronzo, seconda metà secolo XII (?), chiesa di San Zeno, portale in bronzo, anta destra, sterza formella della penultima fila.





Fig. 7 - Nicolò (attivo secolo XII), *San Zeno benedice il vessillo del comune veronese*, bassorilievo in pietra dipinta, prima metà secolo XII, Verona, chiesa di San Zeno, lunetta del portale.



Fig. 8 - Nicolò (attivo secolo XII), *Il carro trascinato nell'Adige dal demonio*, bassorilievo in pietra dipinta, prima metà secolo XII, Verona, chiesa di San Zeno, lunetta del portale, particolare.

del giovane nudo, mentre si afferma, in età ellenistica, il modello di uomo sdraiato adulto, seminudo e barbato, a raffigurare la perennità dei corsi, i cui più comuni attributi sono l'anfora da cui esce l'acqua e la cornucopia, simbolo dell'abbondanza dovuta alle benefiche conseguenze dell'elemento liquido sulle terre coltivabili <sup>(6)</sup>.

Durante l'età imperiale la diffusione delle personificazioni fluviali, a scopi soprattutto celebrativi e memoriali, si diffonde in gran parte delle province romane. Nella produzione statuaria di questo tipo le divinità fluviali – la cui iconografia deriva dalle citate tipologie sviluppatesi in età ellenistica ed utilizzate per secoli con poche varianti –, sono impersonate da possenti figure maschili di età matura, associate ad una notevole quantità di attributi, collegabili ai caratteri e ai miti propri dei luoghi attraversati dal fiume rappresentato. Le personificazioni si configurano, in tal senso, quali 'allegorie' volte ad esplicitare figurativamente l'associazione (mitica e storica, appunto) stabilita idealmente tra il fiume e il proprio territorio. Celebri sono gli esempi delle statue del Nilo, oggi ai Musei Vaticani, e il Tevere, al Louvre; entrambe risalenti al I secolo d.C.

Nei complessi musivi coevi o di poco più tardi prevale la scelta di inserire i ritratti fluviali in *emblemata* figurati, ovvero all'interno di vani geometrici incorniciati, allo stesso modo delle personificazioni stagionali. I fiumi sono, in tali opere, generalmente rappresentati come uomini barbati, a mezzo busto con attributi lacustri sulla testa e con l'iscrizione del nome lungo il bordo della cornice. Tra gli esempi noti ci interessa qui citare le immagini fluviali in origine parte del mosaico pavimentale della Casa di Cilicia a Seleucia Pieria (Antiochia), dove assieme alla rappresentazione della provincia omonima e della Mesopotamia, identificate dalle iscrizioni in greco, agli angoli dell'ambiente, un tempo apparivano, racchiusi in medaglioni i fiumi Tigri, Eufrate, Piramo (l'attuale Ceyhan, nei pressi di Ierapoli, situata sull'attuale costa della Turchia, presso Bodrum) e Cydno, che scorreva presso Tarso. Di tali medaglioni si conservano solo i 'ritratti' di Piramo e del Tigri, identificati dalle iscrizioni. Piramo è restituito a mezzo busto come figura giovanile, senza barba, coronato di foglie acquatiche, con un drappo sulla spalla sinistra e il viso leggermente girato verso sinistra. Il Tigri, sempre a mezzo busto, è invece presentato come un uomo barbato, con i capelli che cadono sopra il collo e le spalle <sup>(7)</sup>.

Le raffigurazioni di divinità fluviali vengono generalmente abban-

<sup>(6)</sup> Oltre a SICHTERMANN 1960, pp. 715-717, si veda OSTROWOKI 1991.

<sup>(7)</sup> Su tali opere: LEVI 1947, pp. 57-59.

donate nel medioevo, salvo assumere connotati di santi in grado di presiedere al governo delle acque <sup>(8)</sup>, come si dirà oltre, per tornare in auge nel Rinascimento. Spopoleranno, da quel momento, le personificazioni del *Danubio*, del *Nilo*, del *Gange* e del *Mississippi*, in forma di metonimie figurate dei quattro continenti all'epoca noti: Europa, Africa, Asia e America. Ed è proprio la scoperta di quest'ultima, al finire del secolo XV, ad avvalorare la concezione cristiana e medievale, che ravvisava nel mondo terrestre lo specchio di quello celeste, al suo interno segnato dal corso dei quattro fiumi del Paradiso.

#### METAMORFOSI DI UN GENIUS LOCI

Sebbene l'Adige non abbia condiviso, nel Rinascimento, l'*appeal* internazionale degli appena nominati "magnifici quattro" (emblemi continentali), né in tempi più vicini il fascino romantico dei grandi fiumi oltrealpini – Reno, Rodano (e, ovviamente, il citato Danubio), vanta una interessante galleria di 'ritratti': immagini antropomorfe, quelle qui scelte e commentate, significative non tanto per l'originalità tipologica quanto, si è detto, per essere documenti della specificità politica e culturale del fiume stesso e del suo territorio, nel panorama mediterraneo, ma non solo.

Che anche l'Adige, al pari di tanti altri fiumi, abbia rivestito in età romana un ruolo primario nella connotazione dei territori da esso bagnati, trova testimonianza sia in ambito letterario, sia in quello figurativo. Pensiamo, infatti, di non essere lontani dal vero nel riconoscere una personificazione dell'Adige nella statuetta dell'atletico giovane, databile al II-III secolo d.C., posta a decoro della chiave dell'arco centrale del ponte Pietra a Verona. L'opera, nella quale sono riconoscibili, nonostante le mutilazioni, gli attributi iconografici di una divinità fluviale, è stata qui posta verosimilmente durante uno dei numerosi interventi di manutenzione e sistemazione del ponte, avvenuti già a partire dall'età romana in seguito alle catastrofiche piene <sup>(9)</sup>. Forse non originariamente

<sup>(8)</sup> Sulle continuità del culto delle acque nell'evo cristiano si faccia riferimento, per quel che qui interessa, a CERAVOLO 2003, pp. 99-112.

<sup>(9)</sup> Il ponte Pietra, verosimilmente il più antico di Verona, nei millenni più volte integrato e trasformato, è strutturato su cinque archi di luce differente: i due in pietra collegati alla riva sinistra sono romani mentre, degli altri tre, a tessitura muraria in mattoni, il più vicino alla riva destra è medievale, i due centrali cinquecenteschi. Anche questo ponte, come tutti quelli della città atesina, venne fatto saltare nel 1945 dalle

destinata a raffigurare il fiume, la statua è stata, nel tempo, riconosciuta come *genius* atesino, nonché idolo rappresentativo del fiume stesso.

Nella veste di *genius* figurato l'Adige compare anche nella cosiddetta *Iconografia Rateriana*, immagine della città di Verona, giunta a noi in due copie tratte da un esemplare portato a Lobbes in Belgio, da Raterio di Liegi, vescovo di Verona, dalla quale era fuggito nel secolo X<sup>(10)</sup>. I duplicati della veduta sono, come è noto, quello fatto eseguire nel 1739 da Scipione Maffei<sup>(11)</sup>, e quello del 1752 voluto da Gian Battista Biancolini (l'incisione, tratta dall'originale perduto, fu inserita a corredo dell'opera del Biancolini *Dei Vescovi e Governatori di Verona*, datata 1757)<sup>(12)</sup>. Per le modalità di rappresentazione e per la tipologia delle architetture raffigurate, il disegno, sicuramente riferito ad una precisa realtà urbana, non ha trovato ad oggi concordi gli studiosi, né sulle matrici della sua redazione né tantomeno sulla datazione. Per quanto concerne il modello figurativo, le ipotesi oscillano tra due alternative possibili: l'una, che considera l'*Iconografia* quale memoria visiva della città contemporanea a Raterio, committente del disegno in piccolo formato; l'altra, che ritiene tale immagine la replica di una rappresentazione antica di Verona che il vescovo veronese poteva vedere in città, in un codice miniato o in una figurazione pittorica o musiva<sup>(13)</sup>. In entrambi i casi, è stato riconosciuto, comunque, il valore evocativo dell'immagine, ove la memoria del classico si fa circostanziata nella scelta di privilegiare la raffigurazione delle opere monumentali civili, qui restituite in una prospettiva a volo d'uc-

---

truppe tedesche in ritirata: nell'esplosione crollarono le due arcate centrali, già ricostruite nel XVI secolo, mentre si salvò la prima arcata destra appoggiata alla torre in capo al ponte, fatta edificare da Alberto I nel 1298 quando in seguito ad una rovinosa piena del fiume caddero gli archi (R. Brenzoni). L'attuale struttura del manufatto è l'esito di una ricomposizione per anastilosi avvenuta tra il 1957 e il 1959, utilizzando i pezzi originali (GAZZOLA 1963; BEVERARI 2006, pp. 305-319; CECCHINI 2009, pp. 141-144).

<sup>(10)</sup> Distrutto tra il 1793 e il 1794, nei torbidi anni della Rivoluzione francese, il codice (Lobbes I) conteneva, tra i vari manoscritti, la *Civitas Veronensis depicta*, formato, oltre che dall'immagine in questione, anche dalla trascrizione del celebre ritmo pipiniano redatto a Verona nei primi anni del secolo IX, ad imitazione di una analoga *laus urbis milanese* (PETOLETTI 2012, pp. 33-46). Lo studioso, a p. 44 nota 9, fornisce anche un'esauriente bibliografia degli studi sull'*Iconografia*, alla quale rinviamo, non tralasciando, tuttavia, di ricordare che uno dei primi studi sul documento, dal quale molti studiosi hanno preso spunto per le loro riflessioni, è quello di CIPOLLA 1901.

<sup>(11)</sup> Bibl. Capit. Verona, ms. CXIV - 106.

<sup>(12)</sup> La fedeltà delle copie all'originale è testimoniata dalla coincidenza (salvo la qualità della resa grafica e la presenza di alcuni fraintendimenti) delle due raffigurazioni, eseguite l'una separatamente dall'altra.

<sup>(13)</sup> Di tale avviso è, in particolare, LUSUARDI SIENA 2012, pp. 66-67. In questo contributo la studiosa fa riferimento ai suoi precedenti studi sul tema.



cello, con variazione di punti di vista per ottenerne una più efficace visibilità. Per quanto concerne la datazione di questa antica 'cartolina illustrata' di Verona, gli storici formulano tre principali proposte, ovvero quella che riconduce l'immagine all'età di Berengario (888-924), quella che la considera un apografo di una figurazione del VI secolo, e quella che la ascrive direttamente a Raterio.

Non è questa la sede per entrare nelle problematiche suscitate dall'eccezionale documento grafico, affrontate analiticamente anche in tempi recenti <sup>(14)</sup>, né di cercare le parentele iconografiche e i percorsi culturali sottesi alla redazione dell'opera veronese, vorremmo però, spendere qualche riga sulla raffigurazione del fiume, di cui è stata già osservata la derivazione da personificazioni classiche. L'immagine dell'Adige della *Rateriana* è, in effetti, tipologicamente vicina alle rappresentazioni fluviali in mosaici di derivazione ellenistica, in particolare tardo romani, tanto da richiamare i citati *emblemata* del mosaico della casa di Cilicia a Seleucia Pieria in Siria (si veda, in particolare, la personificazione del Tigri) <sup>(15)</sup>, i cui modelli potrebbero avere influenzato restituzioni su cui varrebbe la pena di indagare <sup>(16)</sup>. Il ritratto veronese risulta, però, innovativo rispetto a tali modelli, sia perché viene eliminata la cornice di contorno al busto fluviale, che formava un medaglione as paziale e atemporale, sia perché il nastro d'acqua esce dalla bocca della maschera (tipico delle fonti generatrici) e passa ordinatamente sotto il *Pons marmoreus*, nel centro della composizione, in coincidenza con il cuore della città. Scelte grafico-espressive dalle quali emerge, seppure larvamente, una nuova sensibilità nella percezione del rapporto tra il divino e l'umano: qui il fiume non sembra più rivestire solo un ruolo di *genius* spettatore o abitatore delle acque, ma anche assumere i connotati di nume generatore e governatore della vita della città stessa.

Un compito che, fatti salvi gli ovvi mutamenti dovuti all'affermazione della religiosità cristiana, trasmigra nella figura del santo protettore di Verona <sup>(17)</sup>. San Zeno, «un bërbero o moro di altissima statura e colo-

<sup>(14)</sup> Le problematiche suscitate dal singolare documento grafico sono state oggetto di un Seminario di Studi (6 maggio 2011) al museo di Castelvecchio, i cui Atti (ai quali, qui, abbiamo fatto riferimento) sono raccolti in ARZONE & NAPIONE 2012.

<sup>(15)</sup> Si veda *supra* nota 6.

<sup>(16)</sup> Sulle derivazioni siro-palestinesi delle personificazioni fluviali di età bizantina (VI e VII secolo) si segnala, in relazione a quanto qui accennato, il contributo di STURARO 2013 ([www.unipa.it/oadi](http://www.unipa.it/oadi)).

<sup>(17)</sup> Oltre alla bibliografia citata *supra* nota 7, vale la pena di ricordare il contributo di PIGHI 1972, pp. 371-386, n. 11 e 12, nel quale lo studioso mette in luce il carattere magico sacrale collegato alla devozione del patrono veronese.

rito bruno, ottavo vescovo di Verona, fecondo oratore, dotto teologo, severo censore dei costumi, ammirevole per castità, fondatore di chiese, ordinatore di monasteri, che convertì Verona al battesimo (tutto questo è storia), quasi subito dopo la sua morte fu trasformato dal suo popolo in un altro: dico un altro e dovrei dire in una proiezione trasfigurata della sua stessa personalità [...]. Pescatore di pesci lo fece il suo popolo, che viveva sull'Adige, e si ricordava dei pescatori Pietro, Giacomo e Giovanni; autore di prodigi, risuscitatore di morti lo immaginò il popolo, [...]»<sup>(18)</sup>.

Le ispirate parole di Giovan Battista Pighi mettono in luce il carattere magico-taumaturgico trasmigrato dalla religiosità pre-cristiana alla figura popolare di san Zeno, il cui potere sull'Adige è indiscusso. Lo conferma la più antica tradizione agiografica, nella quale assume grande rilievo l'episodio della chiesa gremita di fedeli preservata, grazie al santo, dalla furia del fiume straripato<sup>(19)</sup>. Un governo dell'elemento liquido e dell'energia in esso contenuta, testimonianza di capacità soprannaturali, che le immagini raccontano a vantaggio dei fedeli. Ne sono esemplare testimonianza le formelle raffiguranti le *Storie di san Zeno* inserite nel portale bronzeo della chiesa omonima, opera completata a più mani tra i secoli XI e XIII<sup>(20)</sup>. Oggi manipolate, le due imponenti valve si presentano con un aspetto assai diverso dal primitivo, testimonianze di «perduti regni di natura e di intelligenza cresciuti all'ombra delle autonomie dell'Impero medievale, e non perciò privi di percezione sacrale ancorché diversa dalla dogmatica ecclesiastica»<sup>(21)</sup>.

Al cosiddetto Terzo maestro<sup>(22)</sup> è generalmente assegnata l'esecuzione delle formelle con le *Storie* del santo tratte dall'agiografia del notaio Coronato: *San Zeno pescatore e i messi di Gallieno, del carro trascinato*

<sup>(18)</sup> *Ibidem*.

<sup>(19)</sup> Il miracolo è riferito nei *Dialoghi* di Gregorio Magno (Per Gregorii Magni, *Dialoghi*, IV, si veda MORICCA 1924, pp. 185-186) che lo colloca nell'anno 589. L'autore, richiamando il fatto biblico dei tre fanciulli nella fornace, aveva osservato lo snaturamento, a vantaggio dei credenti, del fuoco che non aveva bruciato le vesti, ma aveva consumato i lacci dei tre martiri; così, nel miracolo della chiesa di San Zeno di Verona, Gregorio Magno fa assistere allo snaturamento dell'acqua dell'Adige in piena che, quasi fatta solida, non invade la chiesa, ma nello stesso tempo è liquida allorché i fedeli raccolti in preghiera desiderano saziare la loro sete. (MARCHI, ORLANDI & BRENZONI 1972, in particolare alle pp. 13-27); sulle storie di San Zeno si veda inoltre: PIGHI 1977, pp. 7-53.

<sup>(20)</sup> Sulle vicende e sulle considerazioni storiche ed estetiche relative al portale valgono: ZULIANI 1990, pp. 407-420; FRUGONI 1991, pp. 163-208; MELLINI 1992, *passim*.

<sup>(21)</sup> MELLINI 1992, p. 18.

<sup>(22)</sup> *Ivi*, pp. 77-79, avvicinato a Brioloto.



Fig. 9 - Mario Sironi (1885-1961), *Composizione con barca*, olio su tavola, 1936, Milano, collezione privata.

*nell'Adige dal demonio* <sup>(23)</sup>, *La liberazione la figlia di Gallieno dal demonio*, *Gallieno che dona la sua corona a San Zeno*. Una sequenza che letta nella sua integrità mette in luce, come è stato più volte osservato, il carisma redimente del santo sull'intera città, tale da giustificare la sottomissione del potere temporale a quello spirituale.

Il ruolo apotropaico e regolatore della vita cittadina di san Zeno viene ribadito ed esaltato nel secolo XII da Nicolò nella lunetta del portale, con il santo che benedice il vessillo del comune veronese portato dai

<sup>(23)</sup> La storia del carrettiere manca di una grossa porzione sul lato destro, lacuna dovuta, secondo Mellini (MELLINI 1992, p. 78), a vandalismi contro la figura del diavolo che doveva essere lì rappresentato.

*milites* e dai *pedites*, ossia dalle componenti del popolo veronese <sup>(24)</sup>. Alla base della composizione centrale scorrono gli episodi dei miracoli: ricompare il carro di buoi, trainato dal diavolo, raffigurato come un caprone, lambito dalle acque imbizzarrite del fiume, domate dal santo che, su un masso, intento a pescare, domina l'azione. L'immagine del san Zeno pescatore, seduto su una pietra in riva all'Adige, qui come nella formella del portale bronzeo, diviene un *topos* figurativo in grado di giungere al secolo XX, periodo in cui l'ammirazione per il medioevo romanico porta alcuni importanti artisti, non solo veronesi, ad elevare la basilica di San Zeno a monumento emblematico della città. Ammira la chiesa Mario Sironi (1885-1961) che dedica nel 1936 un articolo al portale in bronzo, di cui lamenta lo stato di abbandono. La rudezza formale dell'opera veronese, fa notare Anna Chiara Tommasi, diviene uno dei testi sui quali si esercita la ricerca pittorica di questo artista, di cui l'opera dalla studiosa segnalata, *Composizione con barca*, del 1936, risulta esserne una sintesi di efficace espressività <sup>(25)</sup>. Anche un pittore di forte tensione intellettuale, stando alla citata Tommasi, quale Renato Birolli (Verona 1905 - Milano 1959), dedica, ormai lontano da Verona, a cui si rivolge con rabbia e nostalgia, una serie di opere al santo veronese, tra cui il totemico *San Zeno pescatore*, ora ai Musei Civici di Milano, raffigurato nel 1931. Dipinto capitale, a giudizio dello stesso artista, che lo definisce «un quadro di origini, un paese del sentimento. Il colore spazio lo fa sentire. La leggenda romanico-veronese anche» <sup>(26)</sup>. Negli stessi anni a Verona, con ben altro spirito, viene promossa, artefice Antonio Avena, direttore dei Musei Civici <sup>(27)</sup>, una 'spettacolare' rivisitazione figurativa del 'medioevo leggendario cittadino', con ricomposizione in stile di palazzi storici, promozione del mito di Giulietta e Romeo, divinizzazione di Cangrande della Scala. In questo fermento di idee 'teatrali' prendono forma gli affreschi eseguiti nel 1937 da Pino Casarini (1897-1972) per decorare l'atrio del palazzo dell'INA, in corso Porta Nuova a Verona. L'opera, abitata dai personaggi esaltati dall'immaginario locale, in una carrellata di metafore figurate dell'intera città atesina e della sua storia, risulta così un vero e proprio manifesto dei valori, fantasiosi e operettistici, di una parte importante della cultura urbana dell'epoca. Per quel che qui interessa segnaliamo la presenza, nel citato lavoro, col-

<sup>(24)</sup> Sulle vicende relative alle sculture in pietra sulla facciata di San Zeno, si rinvia a VALENZANO 2000, pp. 133-223.

<sup>(25)</sup> TOMMASI 2001, pp. 182-183.

<sup>(26)</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>(27)</sup> Sul *revival* medievale a Verona all'epoca: MARINI 2003.





Fig. 10 - Renato Birolli (1905-1959), *San Zeno pescatore*, olio su tela, 1931, Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna.

locato a sinistra dell'ingresso, della personificazione del fiume, metà pesce e metà uomo, trascinato dai flutti mentre cerca di sottrarre un pesce a san Zeno che, impassibile e sorridente, in posizione dominante, rimane saldamente insediato sul proprio trono.

Alla prima metà del Novecento risale anche un'opera minore, ma non meno interessante per l'iconografia di san Zeno in veste di divinità fluviale. Si tratta della raffigurazione a bassorilievo nella lunetta del portale della chiesa di Ceraino, in Valdadige, il cui autore, Mario Salazzari (Lugagnano di Sona, 16 novembre 1904 - Verona, 6 giugno 1993) sceglie di avvolgere il corpo del patrono veronese in un manto ondulato, una sorta di tessuto acqueo su cui si muove sicuro il veliero, grazie proprio alla protezione divina. La sovrapposizione della figura del santo protettore a *genius*

atesino con quella di un nume fluviale è evidente e l'allegoria, pur nella sua semplicità estetica, dà conto, degli esiti dell'immaginario artistico novecentesco locale, profondamente radicato in una religiosità popolare nella quale permane un antico sostrato di mitologia pagana.

#### DIVINITÀ BENEFICA NELLE ALLEGORIE URBANO-TERRITORIALI NEL RINASCIMENTO

In consonanza con la rinascita della classicità, nel Cinquecento i fiumi tornano, si è detto, ad assumere sembianze umane, esemplate sui modelli degli Antichi. La loro iconografia non presenta caratteri particolarmente individuanti, e spesso è solo l'iscrizione accompagnatoria che consente di identificare il nome del fiume ritratto. Ciò non impedisce la pregnanza dei messaggi trasmessi dalle opere, soprattutto se considerate all'interno dei contesti in cui vengono pensate e commissionate. Contesti che generalmente hanno a che vedere con ordinazioni pubbliche, quali le allegorie urbane, od opere memoriali di avvenimenti collettivi, in cui la presenza del fiume contribuisce a precisare il significato del complesso figurativo.

In questi ambiti all'Adige, nella maggior parte dei casi, viene affidato il ruolo di nume benigno, di cui si mettono in risalto, il più delle volte, le capacità di generare ricchezza, grazie, evidentemente, alla navigabilità del suo corso, lungo il quale possono transitare le imbarcazioni cariche di merci. Ne è efficace testimonianza l'*Allegoria del battesimo di Andriana Verona Ferro* (oggi conservata in collezione privata) voluta dal Comune di Verona, su proposta di due consiglieri, per festeggiare, appunto, il battesimo della figlia del capitano veneto Girolamo Ferro, Andriana Verona. L'opera, commissionata nel 1558 a Paolo Farinati (1524-1606), uno dei maggiori pittori veronesi di epoca rinascimentale, è articolata in una composizione in cui il gioco dei rimandi colti, figurativi e letterari si coniuga efficacemente con lo stratificato messaggio allegorico. A destra della composizione la fanciulla seduta sul bianco torello, con la piccola in braccio, posta in posizione per ricevere il battesimo dal cielo, popolato da figure di angeli e dal Padre Eterno, è nel contempo allegoria della città che sorregge la sua omonima appena nata e della mitica Europa, figlia di Agenore, re di Tiro, rapita da Giove tramutatosi in toro <sup>(28)</sup>, qui raffigurato in veste mansueta e quindi produttiva. Sulla

---

<sup>(28)</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 836-875.



Fig. 11 - Pino Casarini (1897-1972), *Leggende veronesi (San Zeno e il diavolo, personificazione fluviale, Alboino e Rosmunda)*, affresco, 1937, Verona corso Porta Nuova, Pannello di sinistra nell'atrio del palazzo dell'INA.



Fig. 12 - Mario Salazzari (1904-1993), *San Zeno*, rilievo in pietra, metà secolo XX, Cerraino (Verona) Valdadige, chiesa parrocchiale, trabeazione del portale.





Fig. 13 - Paolo Farinati (1524-1606), *Allegoria del battesimo di Andriana Verona Ferro*, olio su tela, 1558, Verona, collezione privata.

destra, la figura eroica di un giovane nudo personifica l'Adige, con l'usuale attributo dell'anfora da cui sgorga l'acqua, circondato da botti e balle di panni <sup>(29)</sup>. Un brano realistico di paesaggio veronese – in cui, scrive Lia Camerlengo, «compare lo snodo commerciale dell'Isolo e, oltre la colli-

<sup>(29)</sup> Dell'opera si conserva un disegno preparatorio, ora alla Pierpont Morgan Library, in cui si nota, tra le modifiche, la diversa iconografia fluviale, qui rappresentato come un vecchio.

na, il convento di San Gerolamo, eponimo del padre della bimba, sormontata dal sistema di castelli di San Felice e San Pietro»<sup>(30)</sup>, – riconduce la composizione dal mito alla storia, con un omaggio alla realtà e, nel contempo, alla tradizione pittorica locale: l'artista cita, infatti, il particolare della veduta urbana eseguita dal suo vecchio maestro Giolfino per la *Rinuncia dei beni* in San Bernardino<sup>(31)</sup>. L'allegoria farinatiana evidenza, fuor di dubbio, una visione internazionale della committenza, laddove 'Verona – Europa' riassume nella sua duplicità i legami tra la città e il mondo, grazie al fiume navigabile che consente spostamenti di merci, fondamento, si è detto, della ricchezza e del benessere cittadino. I *topoi* urbani di questa allegoria trasmigrano in formule contratte nell'*Allegoria della città di Verona e del fiume Adige* (attualmente conservato nella Galleria dell'Accademia Tadini), opera più tarda, verosimilmente di bottega farinatiana<sup>(32)</sup>, dove la personificazione fluviale, invecchiata e canuta, abbraccia le balle delle merci, lanciandosi in una acrobatica, ma assai poco attraente, torsione del corpo che la manda a gambe all'aria. Nello sfondo si stagliano, su un cielo cupo, cime imbiancate e appare, dietro il profilo del castello visconteo di Verona, una seconda figura di vecchio, guardinga e curva, sorta di spettrale personificazione dell'inverno, il cui significato aspetta ancora di essere svelato.

Sempre ad un analogo filone celebrativo urbano appartiene il telero raffigurante la *Madonna con il bambino, san Zeno e san Pietro martire ricevono l'omaggio di Verona*, dipinto concluso nel 1566 da Bernardino India e Orlando Flacco. Anche quest'opera venne commissionata dal Consiglio Cittadino, per essere posta nella Loggia del Consiglio, ove ancora si trova. Oltre alla Madonna, ai santi protettori e alle allegorie della città e del fiume, appaiono nel telero numerosi ritratti dei più prestigiosi intellettuali del Cinquecento, la cui identificazione è stata recentemente aggiornata da Gianni Peretti<sup>(33)</sup>. Il fiume è qui personificato in una figura possente – ma comprimaria all'interno della composizione –, con la testa canuta, cinta da foglie acquatiche, il muscoloso braccio a reggere l'anfora fluviale e il corpo fortemente scorciato, aggrumato ai piedi della leggiadra figura di Verona.

<sup>(30)</sup> CAMERLENGO 2001, p. 71.

<sup>(31)</sup> MARINI 2005, pp. 177-178 (scheda n. 165) e bibliografia ivi citata.

<sup>(32)</sup> L'opera fu acquistata dal conte Luigi Tadini presso il "Banchetto a S. Tommaso" a Verona, insieme all'*Allegoria di Padova*, come opera di Paolo Farinati. Entrambi i dipinti sono conservati a Lovere (Bergamo) nell'Accademia Tadini. Sulle allegorie farinatiane: BALESTRIERI 1955, pp. 138-141; PUPPI 1968, p. 153 e pp. 156-157; CAMERLENGO 2001, p. 71, con bibliografia precedente.

<sup>(33)</sup> PERETTI 2011, pp. 29-39, n. 24.





Fig. 14 - Scuola veronese del secolo XVII, *Allegoria della città di Verona e del fiume Adige*, olio su tela, prima metà secolo XVII, Lovere (Bergamo), Galleria dell'Accademia Tadini.



Fig. 15 - Bernardino India (1528-1590) e Orlando Flacco (1527-1591-1593), *La Madonna con il bambino, san Zeno e san Pietro Martire ricevono l'omaggio di Verona*, olio su tela, 1566, Verona, Loggia del Consiglio.

Di significato più complesso è l'iconografia di un interessante dipinto databile alla prima metà del Seicento, conservato a Bolzano nel museo del Palazzo mercantile <sup>(34)</sup>. Si tratta di una lunetta, eseguita da un autore anonimo, verosimilmente di formazione locale, rappresentante in origine la decorazione di una sovrapporta della sede dell'edificio mercantile precedente all'attuale, quest'ultimo costruito nel primo Settecento inglobando preesistenze <sup>(35)</sup>.

Nell'opera, in alto ai lati, sono rappresentate due figure alate che sostengono il grande stemma centrale dell'arciduchessa Claudia de' Medici, sposata all'arciduca Leopoldo V d'Austria. Due figure maschili barbute sottostanti, nude, il capo cinto da foglie acquatiche, sedute su una roccia, rappresentano i fiumi Adige (ATHESIS), a sinistra, e Inn (OENUS), a destra, i cui nomi sono indicati sulle rispettive anfore, dalle quali scorrono due flussi d'acqua diretti verso un unico corso di colore oro. Quest'ultimo sfocia in un grande mare, lungo le cui rive appaiono porti e profili di città e sulla cui superficie, dilatata sullo sfondo, transitano imbarcazioni cariche di merci. Secondo alcuni studiosi, nel telero, a sinistra, in piccolo, si scorge una veduta di Bolzano, riconoscibile dalla parrocchiale di Santa Maria Assunta. Il dipinto fu realizzato verosimilmente in occasione dell'introduzione, nel 1635, del cosiddetto *Privilegio claudiano*, concesso dall'Arciduchessa Claudia de' Medici, all'epoca già vedova dell'arciduca Leopoldo V e reggente in nome dei due figli minorenni <sup>(36)</sup>. Con tale atto si dava l'avvio all'attività del *Magistrato Mercantile di Bolzano* tribunale speciale per la regolamentazione delle fiere e dei mercati di cambio, in cui le nazionalità italiana e tedesca, principali attrici degli scambi, grazie alla nuova giurisdizione commerciale erano pariteticamente rappresentate <sup>(37)</sup>. Il corso impresso all'economia

<sup>(34)</sup> Il dipinto, conservato nel Museo del Palazzo Mercantile a Bolzano (n. inv. 345), è un olio su tela di cm. 90 x 140. Ringrazio per la segnalazione dell'opera il prof. Andrea Bonoldi, dell'università di Trento, che ha utilizzato questa immagine a corredo illustrativo nella sua relazione presentata al Convegno i cui atti sono raccolti in questo volume.

<sup>(35)</sup> Sulle vicende storiche che hanno portato alla realizzazione del palazzo, fondamentale rimane il contributo di SANCASSANI 1963.

<sup>(36)</sup> Claudia, figlia del granduca di Toscana Ferdinando I e di Cristina di Lotaringia andò sposa nel 1620 a Francesco della Rovere di Urbino, morto nel 1622. Nel 1626 sposò, in seconde nozze, l'arciduca Leopoldo V. Dal 1632 al 1646 – al culmine della guerra dei Trent'anni – tenne la reggenza del Tirolo, governando con equilibrio ed abilità politica.

<sup>(37)</sup> Bolzano, sin dal secolo XIII, aveva costituito, infatti, un luogo significativo di incontro per i commercianti della Germania meridionale e dell'Italia settentrionale, divenendo sede di importanti fiere annuali. Per quello che qui interessa sulle fiere bolzanine valga RIZZOLLI 1998, pp. 41-75, con bibliografia ivi citata alle pp. 174-175.



Fig. 16 - Pittore tirolese del secolo XVII, *composizione augurale con personificazioni dei fiumi Adige e Inn*, olio su tela, 1635 ca., Bolzano, Museo del Palazzo Mercantile.



Fig. 17 - Paolo Ligozzi (1580-1630), *Raffigurazione prospettica della città di Verona* (particolare), stampa da incisione, 1620 ca., Verona, Biblioteca Civica, Sez. Stampe.





Fig. 18 - Johannes Nachius, *Thopographiam Veronensis Agri* (particolare), stampa acquerellata da incisione, 1625, Verona, collezione privata.



Fig. 19 - Angelo Trevisani (1669-1753/55), *La Peste del 1630*, olio su tela, secondo - terzo decennio del Settecento, Lendinara (Rovigo), Santuario del Pilastrello.



dalla reggente, al culmine della disastrosa guerra dei Trent'anni, fu un coraggioso atto politico che necessitava, sicuramente, di augurio e celebrazione. Il dipinto rispecchia, in effetti, tale spirito di attesa ed ottimismo, evidente nelle iscrizioni che corrono nei cartigli. Le parole invocano la benevolenza divina (FAVE/FOVE NUMEN, ET OMEN), richiedendo protezione e fortuna per le attività commerciali collegate ai due fiumi, all'epoca in gran parte navigabili, al di qua e al di là del versante alpino. L'invocazione augurale prosegue nell'iscrizione che corre lungo la cornice inferiore: HISTAGUS HIS CEDAT PACTOLUS TURGIDUS AURO (letteralmente: "a questi [fiumi, Adige e Inn] il Tago ceda, a questi [ceda] il Pattolo gonfia l'oro"). Si intrecciano nella lunetta memorie figurative e letterarie classiche, laddove le personificazioni rinviano al ruolo identificativo dei fiumi con i territori da essi bagnati, e le iscrizioni riprendono temi propri della mitologia classica. Il Tago, ancor oggi il più importante fiume del Portogallo e il Pattolo, antico fiumicello della Lidia (attuale costa nord occidentale della Turchia), oggi chiamato Sarabat, erano rinomati nell'antichità perché si riteneva trasportassero nelle loro acque sabbia d'oro. All'oro, «che il Tago trascina col suo flusso», fa riferimento anche Ovidio nel mito di Fetonte <sup>(38)</sup>, mentre l'oro delle sabbie del Pattolo si forma, secondo la leggenda, in seguito al bagno compiuto dal re di Frigia, Mida, per rinunciare al dono di tramutare in oro ogni oggetto da lui toccato <sup>(39)</sup>. Le iscrizioni, dunque, precisano il senso dell'immagine che, in questa luce, assume la forma di una preghiera e di un auspicio figurati: a ché l'Adige e l'Inn, i due fiumi del Tirolo storico, possano generare abbondanza così come nell'Antichità i due fiumi invocati, il Tago e il Pattolo, trasportavano oro quindi ricchezza nelle loro mitiche acque.

Dal Seicento le allegorie urbano-fluviali, ovviamente non solo atesine, compaiono con sempre maggiore frequenza, imponendosi anche nelle decorazioni figurate che decorano i bordi di corografie e topografie, spesso incisioni diffuse in più copie. L'Adige personificato è ritratto, ad esempio, nella raffigurazione prospettica della città di Verona realizzata da Paolo Ligozzi attorno al 1620 <sup>(40)</sup>, nella carta del territorio di Johannes Nachius, *Thopographiam Veronensi Agri*, del 1625 e in varie altre <sup>(41)</sup>. Si

<sup>(38)</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 150-327.

<sup>(39)</sup> *Ivi*, XI, 100-145.

<sup>(40)</sup> Una copia è conservata nella Biblioteca civica di Verona, Sezione Stampe. Sul'opera: MAZZI 1978, pp. 571-572.

<sup>(41)</sup> Ha scopi simili anche la Pianta prospettica di Trento, disegnata e incisa tra il 1684 e il 1690 da Christianus Fridericus a Lapide, nella quale la personificazione del-

tratta di personificazioni in cui le allegorie di fiumi e città assumono precipuamente carattere di omaggio ai governanti che presiedono i luoghi restituiti nelle carte.

Presenta un'architettura compositiva propria delle allegorie celebrative, pur se realizzata a scopo devozionale, anche la pregevole opera settecentesca che raffigura *La Madonna salva Lendinara dalla pestilenza del 1630*. Conservato nella Casa del Pellegrino presso il santuario del Pilastrello a Lendinara (Rovigo), il grande dipinto appartiene a un ciclo di sei quadri votivi, voluti dall'Abate Angelo Petrobelli per celebrare i miracoli della Madonna, avvalendosi per l'iconografia alla *Descrizione dei miracoli della Madonna del Pilastrello* redatti da don Barnaba Riccobuono nel 1584, a cui altri erano stati aggiunti nel 1695 da don Marco da Lendinara. Esecutore, tra il secondo e il terzo decennio del Settecento, fu il pittore Angelo Trevisani, qui in una delle sue prove giovanili <sup>(42)</sup>. I forti contrasti chiaroscurali del primo periodo del pittore mettono in risalto la drammaticità della scena raffigurata, dove compare assiso in primo piano, sul lato destro della composizione, il nume fluviale, ritratto nella veste di uomo maturo barbato, il capo cinto da una vivace corona di frutti: egli volge compassionevole lo sguardo agli appestati e ai cadaveri, trasportati dal corso impetuoso. Oltre agli attributi dell'anfora, tiene nella mano la vanga, a sottolineare lo stretto rapporto tra il fiume e l'agricoltura, da cui veniva, all'epoca, la ricchezza economica del luogo. Alle sue spalle, Lendinara, in veste di fanciulla, con lo scudo della città tra le mani, si protende verso la Madonna, la quale scende dal cielo su un cuscino di nuvole retto da un corteo di angeli ad ali spiegate, mentre nel cielo, all'angolo opposto, fugge, cacciata dalle torce dei cherubini, una spaventevole vecchia, emaciata e urlante, emblema del vizio e del peccato, e quindi della malattia.

#### EMBLEMA TERRITORIALE NEGLI APPARATI TRIONFALI

Impalcato sui complessi apparati effimeri seicenteschi trentini, espressione della cultura di corte, l'Adige personificato, spesso accompagnato

---

l'Adige, a sinistra, raffigurato quale matura e possente figura barbata in veste di Nettuno, appoggiata mollemente sull'anfora da cui fuoriesce l'acqua dell'*Athesis*, fa da *pendant* alla personificazione, in veste femminile, della *Fersina*, affluente dell'Adige.

<sup>(42)</sup> Rende note le opere di Lendinara, per la prima volta, IVANOFF 1953, pp. 57-60; tra i più recenti contributi sull'attività di questo interessante artista veneziano: TON 2010, pp. 55-71.

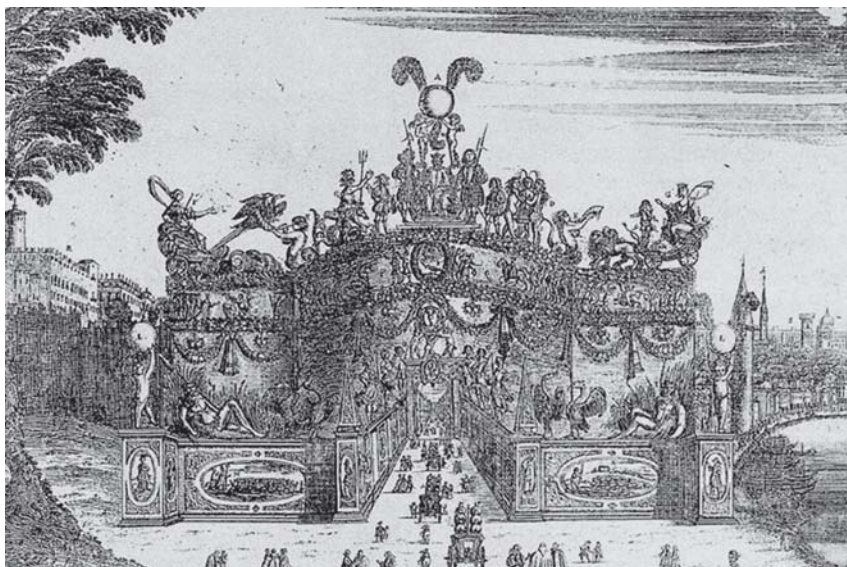


Fig. 20 - Ludovico Sardagna (attivo metà secolo XVII), *Arco trionfale*, acquaforte e bulino, 1666, Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, inv. Municipio 445.

da altre figurazioni fluviali, simbolizza, ancora una volta, il territorio in cui esso scorre. Lo testimoniano i numerosissimi archi trionfali realizzati su progetto di Ludovico Sardagna, dei quali si conservano le immagini in incisioni. Tra di essi vale qui la pena di segnalare, per il fasto e per la complessa iconografia, quello in cui è raffigurata l'*Allegoria del Buon Governo* per esaltare l'arrivo del principe vescovo Harrach di Praga. Le due statue dei fiumi corrispondono alla Moldava e all'Adige: l'una si dispera per la partenza dell'Harrach da Praga, l'altra gioisce per il suo ritorno a Trento. Lo spettacolare apparato, oltre ad emblemi collegati al potere, presenta un fastigio popolato da statue con al centro il vescovo Harrach, affiancato da angioletti che reggono gli stemmi di famiglia, a sinistra Giove e Nettuno, a destra i tre affluenti dell'Adige, e Cibelesul carro trainato da leoni che dona al neo eletto i frutti della terra<sup>(43)</sup>.

Tra le opere trionfali abitate dalla personificazione atesina un ruolo centrale spetta, fuor di dubbio, al Bucintoro, la grande galera celebrativa della città lagunare, utilizzata dal doge nello *Sposalizio del mare*. Del-

<sup>(43)</sup> Per un'analisi puntuale degli archi trionfali trentini si rinvia a BELLI 1993, pp. 455-482, in particolare si vedano le schede 201, 203, 206-211, pp. 471-476.



Fig. 21 - *Modello in scala del Bucintoro veneziano del 1729*, legno dorato, 1824-1828, Venezia Museo Storico Navale.

le più antiche imbarcazioni da parata rimangono inconsistenti tracce, mentre l'ultima, ideata da Antonio Corradini (1668-1752), che vi lavorò dal 1719 al 1728, uscita per la festa della *Sensa* del 1729 e distrutta nel 1797, rimangono disegni e un modello in scala 1:10 <sup>(44)</sup>. Proprio nella

---

<sup>(44)</sup> Il modellino, fatto costruire nel 1828 dal marchese Amilcare Paolucci delle Roncole, comandante della Marina, è oggi conservato al Museo Storico Navale di Venezia.



galea da parata settecentesca, protagonista anche nella veduta eseguita nel 1734 dal Canaletto, *La festa dell'Ascensione*, oggi conservato al museo Puskin a Mosca, compare una personificazione dell'Adige, in copia con quella del Po. I due principali fiumi che attraversavano i domini della Serenissima, occupano un posto di primo piano, ai lati della prua, come riferisce all'epoca, nella dettagliatissima descrizione il librettista Antonio Maria Luchini:

Nella sommità della prora s'alzano due grandi figure, Giustizia e Pace, la quale con la colomba sul capo sta genuflessa, presentando con una mano alla Giustizia un ramo d'olivo, simbolo di pace; sul retro una intera pelle di leone, nella quale sta impresso il nome glorioso di Sua Serenità: ALOYSIO MOCENIGO VENETIARUM PRINCIPE ANNO SALUTIS 1727. Corteggiate sono queste due figure da fanciulli, fra quali uno porta la spada della giustizia e l'altro il cornucopio di dovizie, significante l'abbondanza, madre e figlia della pace. A piè di queste figure una vasta conchiglia si spande, la quale di militari trofei ripiena, sul primo rostro riposa. Due rostri, uno sopra l'altro spuntano dalla prora, de quali il primo di sopra rappresenta il mare, da vaghe sponde con cappe ed erbe marittime ornato, standovi due fanciulli nel mezzo, uno dei quali ministro della pace, indi un bel notrito leone alla cima, posando trionfante l'ali porta spiegate. Il secondo rostro al di sotto rappresenta la terra con cespugli ed uno zefiro nel mezzo, che soffia. Alle parti di questo, nel più gonfio della prora, poggiano due figure che sono li due principali fiumi dello Stato Veneto in Terraferma, Po l'uno, l'altro Adige che sboccano nell'Adriatico mare <sup>(45)</sup>.

Il Po e l'Adige, personificati quali vecchi barbuti assisi ai lati di uno svolazzante Narciso, sono protagonisti dei decori di prua anche del settecentesco Bucintoro sabaudo, realizzato negli squeri veneziani da Matteo Calderoni ed Egidio Goyel e, ad oggi, unico esemplare originale esistente di questo tipo di barche da parata <sup>(46)</sup>, all'epoca alla moda presso varie corti (ne possedettero, oltre ai Savoia, Francesco I Re di Francia, gli Estensi, i Gonzaga). Ordinata presumibilmente nel 1729 da Vittorio Amedeo II di Savoia, la spettacolare 'reggia sull'acqua', arrivò a Torino per via fluviale nel 1731, con Carlo Emanuele III di Savoia, appena succeduto al padre. La commissione dell'opera è credibilmente da collegare alla celebrazione dell'acquisizione del titolo di Re di Sicilia dal 1713 e,

---

<sup>(45)</sup> Sul Bucintoro veneziano settecentesco valgono qui: URBAN PADOAN 1987, pp. 201-203; [www.fondazionebucintoro.it/stampa\\_buci.html](http://www.fondazionebucintoro.it/stampa_buci.html).

<sup>(46)</sup> La spettacolare imbarcazione sabauda, dopo la sua cessione ai Musei Civici di Torino, è stata esposta alla Scuderia Grande della Reggia di Venaria ([www.lavenaria.it/web/it/](http://www.lavenaria.it/web/it/)). Sulla galea torinese si rinvia, al momento, a GRIVA 2007, pp. 427-434; GRIVA 2012.



Fig. 22 - Matteo Calderoni Egidio Goyel, *Bucintoro sabaudo*, 1731ca, Torino, Musei Civici.

dopo il 1720, di Re Sardegna, che comportava per i Savoia l'agognato "sbocco" sul mare. Fini celebrativi e memoriali sono sottesi, dunque, anche a questa realizzazione, confermati dall'adozione di un programma iconografico volto alla celebrazione del mare e delle imprese sabaude. Nei ricchi decori ad intaglio che decorano gli esterni appaiono, oltre alle citate figure fluviali situate a prua ai lati di uno svolazzante Narciso, un fregio dorato in altorilievo corre lungo tutto il corpo dello scafo, con raffigurazioni di nereidi, tritoni e divinità marine e a poppa un altro gruppo dorato con due cavalli marini con al centro il timone a barra in forma di drago. Alla glorificazione della acque viene associata quella della dinastia sabauda espressa nelle raffigurazioni pittoriche del 'tietmo' ovvero la cabina per gli ospiti, ove compare *La pace tra Papa Niccolò V e Amedeo VIII, duca di Savoia*, ovvero la rinuncia di quest'ultimo al soglio pontificio, atto con cui nel 1449 scongiurò uno scisma e portò ai Savoia benefici e privilegi ecclesiastici, confermati dal Concordato del 1727 tra Benedetto XIII e Vittorio Amedeo II. Sui pennacchi le scritte FERT e OPPORTUNE si riferiscono alle imprese ed ai motti propri della dinastia. In questo complesso programma iconografico, l'utilizzo della personificazione dell'Adige a prua non trova espressa giustificazione, se non come derivazione dalle decorazioni del Bucintoro di Venezia. L'Adige, infatti, non bagnava all'epoca terre sabaude e altri fiumi avrebbero potuto essere celebrati. Se di Adige si tratta, la scelta di utilizzarne l'immagine nel fastoso apparato fu quanto mai profetica: poco più di un secolo dopo pure questo fiume, che collegava Adriatico, Pianura Padana, e paesi Oltrealpini, ebbe pieno diritto di essere raffigurato sulla mirabolante navigazione.

Viene identificata curiosamente come personificazione dell'Adige anche una delle figure attualmente ricoverata in una delle nicchie alla base dello scenografico scalone, di matrice bibienesca, situato dinnanzi alla facciata verso il giardino della reggia di Colorno, in territorio par-

mense <sup>(47)</sup>. La divinità fluviale, con il capo incoronato da foglie acquatiche e il severo volto incorniciato dalla fluente barba, è qui rappresentata in posizione stante, fortemente avvitata sul proprio asse, il braccio destro teso verso sinistra, la mano poggiante sul remo incorniciato dal fondo roccioso, mentre la mano sinistra sostiene un tralcio di fiori in boccio che scende avvolgendo il pube. Alla base, a sinistra, da un'anfora reclinata scaturisce l'acqua che scorre sullo zoccolo, ove compare a caratteri maiuscoli ben definiti l'iscrizione ADIGE. Altre due figurazioni fluviali sono collocate nelle nicchie lì appresso; l'una è il Tevere, individuabile sia dall'iscrizione, sia dalla decorazione dello stemma che egli regge, nel quale compare la lupa con i gemelli; l'altra è l'Adda, con remo e cornucopia, identificabile solo grazie all'iscrizione, molto rovinata ed interpolata, sullo zoccolo di appoggio. Quest'ultima divinità fluviale poggia il suo braccio sinistro sul grande scudo con il giglio dei Farnese. Completa la serie statuaria nelle nicchie dello scalone la figura di Giove, riconoscibile dalla presenza dell'aquila, suo attributo iconografico. La fattura di queste opere è, fuor di dubbio, stilisticamente riconducibile alla prima metà del Settecento <sup>(48)</sup>, mentre la loro attuale collocazione è sicuramente più tarda, avvenuta durante una delle numerose trasformazioni del giardino, dovute prima ai Farnese, poi ai Borbone, e via via a Napoleone, a Maria Luigia d'Austria, ai Savoia <sup>(49)</sup>. Lo stemma farnesiano, retto dalla personificazione intitolata all'Adda ci porta ad assegnare l'esecuzione del gruppo all'epoca dell'intervento progettato e diretto dal grande scenografo Ferdinando Galli Bibiena (1657-1643), chiamato dal duca Francesco allo scadere del Seicento per trasformare Colorno da casino di caccia in residenza estiva della corte. Modello di riferimento per l'ambizioso duca è la *grandeur* francese: fatte salve le più ridotte dimensioni, Colorno viene pensata quasi come una seconda capitale rispetto a Parma, come Versailles, lo era, all'epoca, nei confronti di Parigi. L'impianto spaziale scenico, specchio della magnificenza farnesiana, iniziò nel 1697 sotto la regia del Bibiena che vi lavorò sino al 1707, lasciando però i propri progetti quando nel 1711 arrivò lo scultore e architetto carrarese Giuliano Mozzani (?-1735), al quale dobbiamo la seconda fase degli interventi: a lui spettano le sculture, fontane e le facciate della reggia. All'ingegnere francese Jean Bailleul (segnalato a Parma tra il 1718 e il 1732)

---

<sup>(47)</sup> Sulla reggia di Colorno si valga qui M. PELLEGRINI 1983. Si veda, inoltre, la breve guida di MORDACCI 2009, numero monografico edito dalla Gazzetta di Parma, utile, in particolare per l'aggiornamento bibliografico ivi contenuto.

<sup>(48)</sup> Schede SBSAE Parma. Identificatore Codice univoco ICCD: 0800153242.

<sup>(49)</sup> Tra i vari contributi sui giardini di Colorno: MAMBRIANI 1998, pp. 107-109.

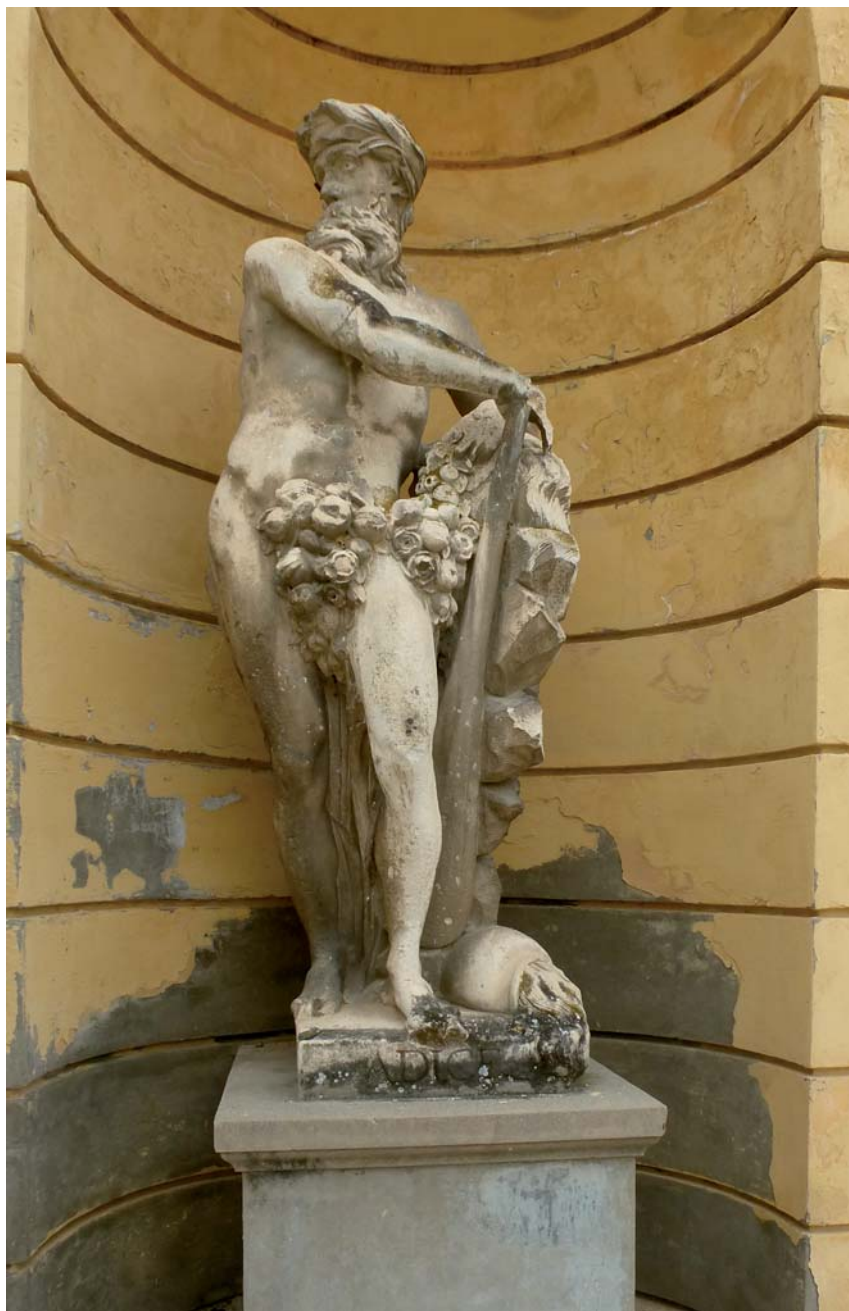


Fig. 23 - Giuliano Mozzani (?) (? - 1735), *Personificazione fluviale*, scultura in pietra, databile al primo decennio del Settecento, Colorno (Parma), Reggia, base dello scalone verso il giardino.



viene affidata la realizzazione dei giochi d'acqua e degli automatismi idraulici, sorta di apologia del dominio del sovrano sulle forze della natura, destinati a suscitare stupore e ammirazione <sup>(50)</sup>. Nel programma iconografico di tale apparato di meraviglie, del quale si conservano suggestive immagini solo nelle incisioni della *Delizia farnesiana a Colorno del 1726* ca., le statue raffiguranti l'Adige e l'Adda, fiumi di territori all'epoca non strettamente collegati al potere dei Farnese, non trovano giustificata collocazione, mentre, ovviamente, è del tutto ammissibile la presenza del Tevere. La titolazione delle statue (tra cui quella superflua alla base del Tevere, giusto l'iconografia che qui lo caratterizza, eseguita evidentemente per uniformare la serie) dovrebbe risalire, di conseguenza, ad una ri-destinazione celebrativa degli originali, avvenuta in una delle varie già citate trasformazioni del giardino. Le iscrizioni potrebbero, quindi, risalire o all'età napoleonica o, molto più verosimilmente, a quella sabauda, eseguite, cioè, in periodi in cui i due fiumi assunsero il ruolo identificativo dei territori sottoposti ai nuovi regnanti.

Funzione di emblemi territoriali hanno anche le allegorie fluviali, tra cui l'Adige, che ornano l'Arco di Trionfo a Milano, in origine realizzato in onore di Napoleone, oggi noto come *Arco della Pace*. L'opera architettonica, iniziata nel 1807 su progetto di Luigi Cagnola (Milano 1762 - Inverigo 1833), non a caso fu posta sull'area dell'antica Porta Sempione, in asse con principale arteria di collegamento con la Francia, dalla quale arrivavano i cortei imperiali. Con la caduta del Regno Italico i lavori vennero abbandonati per essere ripresi solo nel 1826, sotto l'imperatore asburgico Francesco I d'Austria, che dedicò l'arco alla pace firmata tra le diverse potenze europee nel 1815 <sup>(51)</sup>. Appartengono all'età napoleonica, oltre alla citata personificazione dell'Adige, quelle del Po, del Tagliamento e del Ticino, tutte poste negli scomparti frontali dell'alto attico. Le possenti statue ad altorilievo – quella dell'Adige, realizzata attorno al 1813 è opera dello scultore neoclassico Pompeo Marchesi (Saltrio, 1783 - Milano, 1858), autore anche dell'allegoria del Tagliamento – in armonia con l'architettura dell'Arco, esemplato su modelli romani imperiali, richiamano analoghe personificazioni antiche. Assise, ciascuna accompagnata dai propri attributi iconografici, con il capo cinto da corone lacustri (il Po impalca anche le corna del toro, figurazione fluviale di antica memoria), impersonano qui, come negli

---

<sup>(50)</sup> Oltre alla citata MAMBRIANI 1998, per una descrizione della “grotta incantata” della reggia farnesiana si segnala BARBIERI 2004, pp. 209-230, in part. pp. 217-227.

<sup>(51)</sup> Per quel che qui interessa: GIANI 1988.

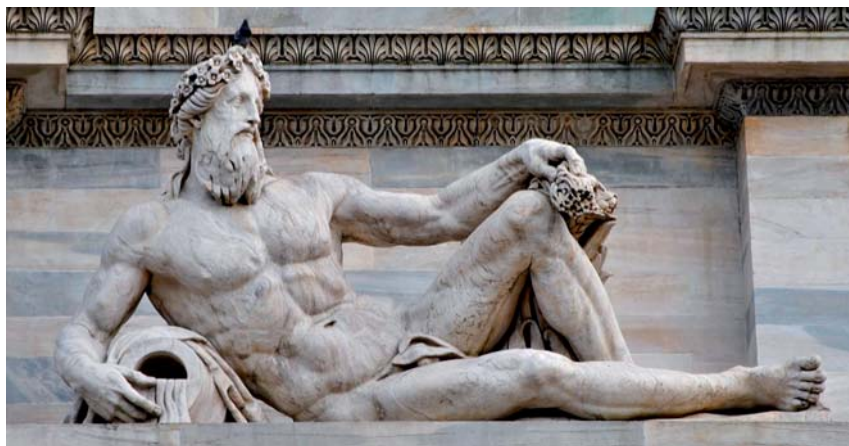


Fig. 24 - Pompeo Marchesi (1783-1858), *Personificazione fiume Adige*, scultura in pietra, 1813 ca., Milano, Arco della Pace.

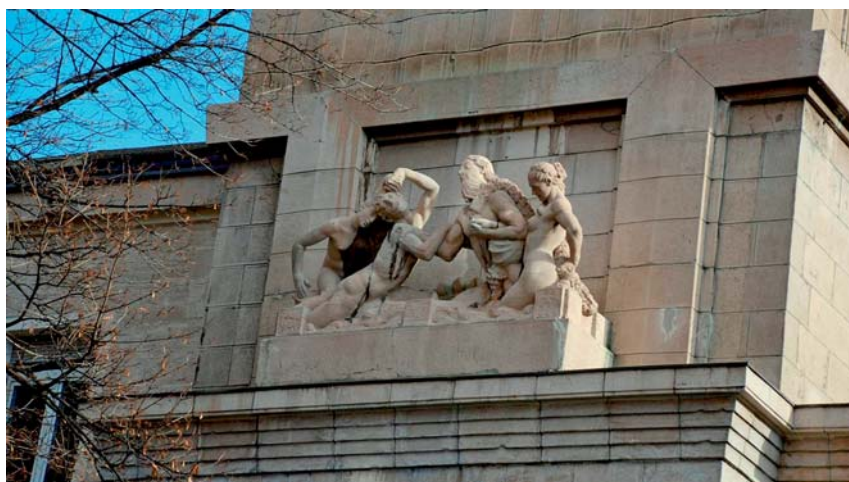


Fig. 25 - Franz Ehrenhöfer (1880-1939), *Allegoria dei fiumi altoatesini*, scultura in pietra, 1930, Bolzano, Stazione ferroviaria, torre dell'orologio.

archi trionfali imperiali, i territori conquistati da Napoleone durante la campagna d'Italia.

Merita un commento, a modo di conclusione, il messaggio allegorico sotteso alla realizzazione del gruppo scultoreo raffigurante i quattro fiumi altoatesini – la Rienza, che sbocca nell'Isarco, che a sua volta sbocca nell'Adige, dopo che quest'ultimo ha accolto il Passirio – collocato negli anni Trenta de Novecento sopra l'ingresso della torre con l'orolo-

gio della stazione di Bolzano, ad est del corpo principale. Si era, all'epoca, nel pieno del processo di italianizzazione dell'Alto Adige, seguito agli esiti degli accordi post bellici. Una realtà complessa e conflittuale accentuata da scelte non propriamente rispettose di situazioni affettivamente sedimentate. Una politica, quella italiana, che si manifesta attraverso la fondazione, a fianco del vecchio centro storico di Bolzano, di una nuova città, su schemi urbanistico architettonici antico romani; che arriva, altresì, a produrre profonde alterazioni ambientali e paesaggistiche, a causa dell'intensivo disegno di sfruttamento delle risorse idriche naturali a scopo idroelettrico (poi condotto a termine nel secondo dopoguerra) <sup>(52)</sup>. In questo quadro conflittuale si colloca l'opera sopra accennata, eseguita dallo scultore austriaco Franz Ehrenhöfer (Reinberg 1880 - Grosseto 1939), autore anche delle statue allegoriche raffiguranti l'*Elettricità* e del *Vapore*, poste non molto lontano dall'allegoria dei fiumi, a decoro della facciata del nuovo edificio della Stazione, rinnovata nella sua forma architettonica tra il 1927 e il 1929 da Angiolo Mazzoni (Bologna 1894 - Roma 1979), uno dei maggiori progettisti di stazioni ed edifici ferroviari e postali della prima metà del Novecento <sup>(53)</sup>.

Un ideale programma collega tra loro le tre opere scultoree, stilisticamente in equilibrio tra Jugendstil e Futurismo: i *Fiumi* sono la fonte dell'energia attraverso cui produrre l'*Elettricità* e il *Vapore*. Rapportato al periodo storico, l'insieme figurativo assume, a ben vedere, un significato trionfale: in un'epoca in cui tutto sembrava possibile si dava forma ad un'apologia del potere umano, capace di governare le forze della natura, grazie alle infinite possibilità offerte dalla tecnica. Su questo messaggio, ora, a quasi un secolo di distanza, è forse giunto il momento di iniziare a riflettere, con più reale senso del limite, distinguendo tra uso e usura delle fonti naturali.

## BIBLIOGRAFIA

- ARZONE A. & NAPIONE E. (eds.), 2012 - *La più antica veduta di Verona. L'iconografia Rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, Verona.
- AVON A., 2004 - *Angiolo Mazzoni*, in G. CIUCCI, G. MURATORI (eds.), *Storia dell'Architettura italiana, Il primo Novecento*, Milano, pp. 554-555.
- BALDASSARRE I., 1981 - *Piramo e Thisbe: dal mito all'immagine* in *L'art décoratif à Rome*.
- BALESTRIERI P., 1955 - *Gli stemmi di Verona e di Padova dipinti da Paolo Farinati*, «Vita Veronese», VIII, 5, pp. 138-141.

<sup>(52)</sup> Si vedano i contributi sul tema in questo volume di Atti.

<sup>(53)</sup> Per una bibliografia sull'architetto si veda AVON 2004, pp.554-555.

- BARBIERI P., 2004 - *Gli automa sonori di Bagnaia, Parma e Colorno (c. 1585-1724)*, «Informazione organistica», XVI, pp. 209-230.
- BELLI W., 1993 - *"L'Adige festante": l'effimero a Trento al tempo dei Madruzzo*, in L. DAL PRÀ (ed.), *I Madruzzo e l'Europa 1539 - 1658. I principi vescovi di Trento tra papato e Impero*, Milano-Firenze, pp. 455-482.
- BEVERARI D., 2006 - *La ricostruzione del ponte di Castelvecchio e del ponte Pietra*, in M. Vecchiato (ed.), *Verona. La guerra e la ricostruzione*, Vago di Lavagno (VR), pp. 305-319.
- BRENZONI R., 1944-1945 - *I ponti romani e medievali a Verona*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze Lettere di Verona», V, X-XXIII, pp. 45-66.
- CAMERLENGO L., 2001 - *Vedute e visioni: realtà e immaginario urbano tra Medioevo e Seicento*, in F. Pesci (ed.), *Imago Urbis. Il volto di Verona nell'arte*, Verona, pp. 55-76.
- CECCHINI L., 2009 - *Le ricostruzioni dei ponti di Castelvecchio e Pietra a Verona*, in A. DI LIETO & M. MORGANTE (eds.), *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, Sommacampagna (VR), pp. 141-144.
- CERAVOLO T., 2003 - *Sacralità dell'acqua, possessione e culto dei santi*, in V. TETI (ed.), *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, pp. 99-112.
- CIPOLLA C., 1901 - *L'antichissima iconografia di Verona secondo una copia inedita*, «Memorie della Regia Accademia dei Lincei», CCXCVIII, pp. 49-60.
- COLLIN BOUFFIER S., 2003 - *Il culto delle acque nella Sicilia greca: mito o realtà*, in *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, pp. 43-66.
- FRUGONI C., 1991 - *La porta di bronzo della chiesa di San Zeno a Verona*, in A. CASTAGNETTI & G.M. VARANINI (eds.), *Il Veneto nel Medioevo. Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona, pp. 163-208.
- GAZZOLA P., 1963 - *Ponte Pietra a Verona*, Firenze.
- GANI G., 1998 - *L'arco della Pace a Milano*, Milano.
- GRIVA L., 2012 - *La nave dei re: il bucintoro dei Savoia e il Po a Torino nel Settecento*, Torino.
- IVANOFF N., 1953 - *Angelo Trevisani*, «Bollettino d'arte» 38, pp. 57-60.
- LEVI D., 1947 - *Antioch Mosaic Pavements*, London.
- LUSUARDI SIENA S., 2012 - *L'origine dell'archetipo e il problema del Palatium: una cronologia di VI secolo*, in A. ARZONE, E. NAPIONE (eds.), *La più antica veduta di Verona. L'iconografia Rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, Verona, pp. 66-67.
- MAMBRIANI C., 1998 - *Amoeniae maiestatis genio. I giardini ducali di Parma e Colorno*, in *Giardini Regali. Fascino e immagine del verde nelle grandi dinastie dai Medici agli Asburgo*, Milano, pp. 105-116.
- MARCHI G., ORLANDI A. & BRENZONI M. (eds.), 1972 - *Il culto di San Zeno nel Veronese*, Verona.
- MARINI P. (ed.), 2003 - *Medioevo ideale e Medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento*, Atti del Convegno, Palazzo della Gran Guardia, Verona 28 febbraio - 1 marzo 2002, Verona.
- MARINI P., 2005 - *Paolo Farinati*, in G. MARINI, P. MARINI & F. ROSSI (eds.) *Paolo Farinati 1524 - 1506. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, Venezia, pp. 177-178.
- MAZZI G., 1978 - *La cartografia, materiali per la storia urbanistica di Verona*, in L. Puppi (ed.), *Ritratto di Verona*, Verona, pp. 531-619.
- MELLINI G.L., 1992 - *I Maestri dei bronzi di San Zeno*, Verona.
- MORDACCI A. (ed.), 2009 - *La Reggia di Colorno*, Parma.
- MORICCA U. (ed.), 1924 - *Gregorii Magni, Dialoghi*, libri IV, Roma.



- OSTROWOKI J.A., 1991 - *Personifications of Rivers in Greek and Roman Art*, Warszawa-Kraków.
- PELLEGGRI M., 1983 - *Colorno villa ducale*, Parma.
- PERETTI G., 2011 - "Redimita tempora lauro". *Studio di iconografia veronese del XVI secolo*, «Verona Illustrata», 24, pp. 29-39.
- PETOLETTI M., 2012 - *L'iconografia rateriana: le didascalie e i versi celebrativi*, in A. ARZONNE, E. NAPIONE (eds.), *La più antica veduta di Verona. L'iconografia Rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, Verona, pp. 33-46.
- PIGHI G.B., 1972 - *La figura storica e popolare di San Zeno*, «Vita Veronese», XXV, 11-12 (1972), pp. 371-386.
- PIGHI G.B., 1977 - *Traslazione e miracoli di San Zeno. Storia scritta da un monaco zenoniano del XII secolo. Introduzione e versione*, Verona 1977, pp. 7-53.
- PUPPI L., 1968 - *Introduzioni e note a P. Farinati, Giornale (1573 - 1606)*, Firenze.
- RIZZOLLI H., 1998 - *Bolzano città delle fiere*, in *Il museo Mercantile a Bolzano*, Bolzano, pp. 41-75.
- SANCASSANI G., 1963 - *Il Palazzo Mercantile di Bolzano e l'architettura sanmicheliana*, Bolzano [estratto da «Cultura atesina», XV (1961)].
- SICHTERMANN H., 1960 - *Fluviali, Divinità*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e orientale*, vol. III, Roma, pp. 715-717.
- STURARO C., 2013 - *L'enkolpion imperiale e l'anello nuziale ottagonale della Collezione Dumbarton Oaks: la scena del Battesimo di Cristo*, «OADI, Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia» ([www.unipa.it/oadi](http://www.unipa.it/oadi)).
- TETI V., 2003a - *Introduzione*, in V. TETI (ed.) *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, pp. XV-XXIV.
- TETI V., 2003b - *Luoghi, culti, memorie dell'acqua*, in V. TETI (ed.) *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, pp. 3-34.
- TOMMASI A.C., 2001 - *L'immagine "nazionale" di Verona dal Teodorico di Carducci al San Zeno di Birolli*, in F. PESCI (ed.), *Imago Urbis, il volto di Verona nell'arte*, Verona, pp. 175-189.
- TON, 2010 - *Angelo Trevisani fra maniera "vaga" e "naturale"*, «Arte Veneta», 67, pp. 55-71.
- VALENZANO G., 2000 - *San Zeno tra XII e XIII secolo*, in G. Lorenzoni, G. Valenzano (eds.), *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona, pp. 133-223.
- URBAN PADOAN L., 1987 - *Il Bucintoro settecentesco: "Antonii Coradini sculptoris inventum"*, «Arte Veneta», 41, pp. 201-203.
- ZULIANI F., 1990 - *La porta bronzea di San Zeno a Verona*, in *Le porte bronzee dall'antichità al secolo XIII*. Atti del convegno internazionale di studi, Trieste 13-18 aprile 1987, Roma, pp. 407-420.