



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Documenti

Verona/Milano, andata e ritorno. Appunti sulla presenza dei pittori veronesi a Milano nel XIX secolo

Elena Casotto*

Abstract

Lo studio intende illustrare (quando possibile anche attraverso le testimonianze scritte degli artisti) le vicende dei pittori veronesi che, nel secolo XIX, cercano e in molti casi trovano fortuna a Milano, il centro artistico più aggiornato e vivace di tutto il Nord Italia, rinomato soprattutto per la sua Accademia e le frequentatissime esposizioni. Questa “migrazione” si verifica perché Verona, durante il periodo della dominazione asburgica (1815-1866), diviene il perno del sistema militare del regno Lombardo-Veneto e, conseguentemente, il suo sviluppo è subordinato alle necessità delle numerose compagnie militari che stazionano o transitano sul suo territorio. Si incrementano quindi l’edilizia militare, i mezzi di comunicazione per collegamenti di lunga distanza, ma non lo sviluppo urbanistico della città e la nascita di piccole industrie e commerci che possano favorire la popolazione civile. In questa situazione anche il mercato dell’arte languisce, sia per la carenza di committenti pubblici e privati,

* Elena Casotto, borsista presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e beni culturali, Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: elenacasotto@yahoo.it.

sia per le poche occasioni di promozione che si organizzano in questi difficili anni. A ciò si aggiunga che anche l'Accademia cittadina vive un momento di stagnazione, dovuta in parte agli obsoleti metodi di insegnamento e in parte alla mancanza di fondi, che causano un tale abbassamento di qualità nell'insegnamento per cui gli artisti qui formati si rivelano impreparati a competere con i colleghi provenienti da altre realtà del paese. Dopo l'Unità d'Italia e, soprattutto, dopo la riforma dell'Accademia veronese (1873), i rapporti tra Verona e Milano, invece, si fanno più complessi: non sono più solamente i pittori veronesi a recarsi nel capoluogo lombardo per studiare e per esporre, ma anche gli autori lombardi non disdegnano le manifestazioni della città veneta e addirittura ambiscono a ottenere e di fatto, ottengono, la direzione dell'Accademia scaligera. Si deve infine notare che il legame tra le due città ha delle ripercussioni anche sul linguaggio artistico dei veronesi, il quale si differenzia dalla restante arte veneta – in massima parte influenzata dalla tradizione veneziana – proprio per una certa affinità con la pittura lombarda.

The study aims to illustrate (when it is possible also through artists' writings) the stories of the Verona's painters who, in the nineteenth century, seek their fortune in Milan, which was the most updated artistic center in North Italy, especially because of its Academy and its frequented exhibitions. This "migration" occurs because, during the Hapsburg's rule (1815-1866), Verona becomes the pivot of the military system of the Regno Lombardo – Veneto and, consequently, the development of the city is subordinated to the needs of the military companies that stay or transit through its territory. Therefore military buildings and the means for long distance communications are increased, but the development of the city and the creation of small industries and businesses, that can help Verona's people, are disregarded. In this situation, the art market is slack, both for the lack of public and private buyers, and for the few exhibitions organized during these difficult years. Also the Verona's Academy experiences hard times, due to outdated teaching methods and to the lack of money: in this situation the quality of teaching gets worse, so the artists, who have studied at this school, are unprepared to compete with painters coming from other Italian Academies. After the unification of Italy and especially after the reform of the School of fine art of Verona (1873), the relationship between Verona and Milan becomes more complex: not only Verona's painters go to Milan for studying and exhibiting their works of art, but also the authors from Lombardia do not disdain the shows of the Venetian city and even they aim at the direction of Verona's Academy. Finally, it should be noted that the link between the two cities has an impact also on the artistic language of Verona's painters, which is very different from the rest of Venetian art – largely influenced by the Academy of Venice – just for a certain affinity with the painting of Milan's school.

Terminata la turbolenta stagione napoleonica, la città di Verona diventa un perno importante per l'affermazione e l'organizzazione del Regno Lombardo-Veneto (1815-1866). Essa è nominata provincia di prima classe insieme a Milano, Venezia, Brescia e Udine¹, e ben presto si manifesta chiaramente il ruolo strategico che gli Asburgo intendono affidarle da un punto di vista

¹ Per un inquadramento storico di questo momento si veda: Fasanari 1958; *Verona e il suo territorio* 1988-2003; Del Negro 1989. Puntuali riferimenti alla situazione artistica in questo particolare momento storico si trovano invece in Marinelli 1986, pp. 3-30 e 2001a; Ivoletta 2001; Tomezzoli 2002, pp. 311-348.

eminentemente militare. Dopo il Congresso di Verona del 1822 – che di fatto doveva cancellare e far dimenticare le conseguenze dei moti del '20 e del '21 – un numero ingente di militari vengono dislocati in riva all'Adige e si dà inizio alla costruzione di numerosi forti e caserme che impegnano e prosciugano le già traballanti casse della municipalità veronese. Una così massiccia presenza di militari in città, inoltre, non aiuta la normale crescita economica: anzi, per Verona, questi sono momenti di grande difficoltà perché le risorse non vengono impegnate per lo sviluppo urbanistico e per la promozione dei commerci, ma per la costruzione di edifici militari o per servizi attinenti alla presenza delle truppe, imprese queste che coinvolgono solo una piccola parte della popolazione. Gli avvenimenti del 1848 non fanno che accentuare questa situazione, tanto che la città di Verona è designata sede del governatore generale e civile del regno, carica ricoperta dal benemerito generale Radetzky. Tuttavia, il periodo peggiore per la città scaligera è quello compreso tra 1859 e la sua definitiva annessione al Regno dei Savoia (1866), momento in cui la sua collocazione geografica al confine con le terre liberate la costringe nella posizione di città di frontiera, di puro avamposto militare, privato di ogni funzione amministrativa e governativa.

Questo clima “militarizzato” non è certo favorevole alle arti: sono pochissimi i graduati austriaci che si interessano e acquistano arte, altrettanto pochi i veronesi che si avvicinano all'arte contemporanea; anzi, in questo momento, si verifica una graduale e massiccia dispersione delle collezioni storiche appartenute alle maggiori famiglie scaligere, spesso a causa di irrimediabili dissesti economici; anche le commissioni ecclesiastiche si riducono e si concentrano soprattutto su quegli artisti che dipingono alla “maniera antica”, che si rifanno esplicitamente alla tradizione rinascimentale o alla pittura sacra veronese del secolo appena passato oppure che si rivelano abili copisti di quelle gloriose opere.

In questo contesto anche l'Accademia di Belle Arti vive un momento di stagnazione²: nel 1821, alla morte del direttore Saverio Dalla Rosa, la scuola d'arte veronese aveva un numero ridottissimo di iscritti principalmente a causa dei metodi di insegnamento obsoleti, imputabili in parte alla ferma opposizione a ogni moto di rinnovamento dello stesso Dalla Rosa. Inoltre l'endemica carenza di fondi e, di conseguenza, la presenza di maestri poco motivati e di livello assai mediocre avevano di fatto trasformato l'Accademia in una scuola di disegno per principianti, del tutto inadeguata alla formazione di artisti maturi e competitivi sul piano nazionale. In una simile congiuntura è naturale che gli artisti più dotati e volenterosi scelgano di abbandonare Verona per centri più aggiornati e dinamici come Venezia, Firenze e naturalmente Milano³.

Quest'ultima, vera capitale del Lombardo-Veneto, sede gestionale e burocratica del regno, nella prima metà del secolo si afferma come la meta

² Per alcune informazioni sulla storia dell'Accademia di Belle Arti di Verona si veda Marchini 1986.

³ Si vedano in particolare le riflessioni Marinelli 1989.

privilegiata per il maggior numero di artisti veronesi. Il motivo di questa scelta probabilmente si deve cercare nelle attività dell'Accademia di Brera, la quale con i suoi numerosi corsi aggiornati – tenuti per lo più da artisti di fama nazionale – e le annuali esposizioni⁴ funge da richiamo sia per i giovani che desiderano completare la loro formazione artistica sia per gli autori già affermati che cercano un mercato più generoso di quello che possono trovare nella loro città e regione, e che spesso – come vedremo – incontrano soddisfazione e fortuna presso la ricca e illuminata borghesia e aristocrazia imprenditoriale lombarda, la quale partecipa attivamente alla vita dell'istituzione artistica, animando le sale delle mostre con offerte inimmaginabili per i pochi collezionisti veronesi⁵.

Tra i primi artisti scaligeri a giungere nella capitale lombarda si trova il miniaturista Jacopo (o Giacomo) Tomicelli (Villafranca 1778 – Padova 1825)⁶. Nato in un'agiata famiglia borghese, Tomicelli era stato avviato dal padre agli studi commerciali per prepararsi alla professione di famiglia, ma, terminate le scuole, il giovane dimostra una grande passione per l'arte e il padre gli concede il permesso di frequentare l'Accademia sotto la direzione di Dalla Rosa. Qui apprende le prime nozioni di disegno, ed essendo molto dotato (risultano premiati infatti due suoi disegni di nudo negli anni 1808 e 1812) passa velocemente all'uso del pennello. Attorno al 1815 decide di trasferirsi a Milano per perfezionarsi presso la locale accademia; il suo più appassionato biografo, Agostino Sagredo, in un discorso commemorativo tenuto presso l'Ateneo Veneto di Venezia poco dopo la morte dell'artista, ricorda con queste parole il primo approccio di Tomicelli con gli innovativi metodi didattici di Brera:

Lasciata, contro i desideri de'suoi parenti, la patria, recossi a Milano, e si presentò a quell'Accademia di belle arti. Non è dicibile quanta sorpresa provasse la prima volta che assistette alla scuola del nudo. Egli non aveva mai copiato l'uomo dall'uomo, ma soltanto da quadri e da scorretti intagli, e ripeteva spesso di poi, che, fattosi prestare della carta ed una matita, tentò di disegnare il modello, ed il suo amor proprio restò confuso ed avvilito nel vedere sé, già avello a trattar il pennello di gran lunga inferiore anche ai più giovani studenti. Sebbene non fosse giunto a Milano che per restarvi breve tempo, tanto il prese desiderio di imparare, che vi si fermò dieci anni continui, dandosi sempre infaticabilmente allo studio⁷.

L'Accademia braidense, riformata da Giuseppe Bossi nel 1803, con le sue otto scuole di architettura, pittura, scultura, ornato, elementi di figura, incisione, anatomia e prospettiva, attive da novembre ad agosto, differisce in modo sostanziale dall'insegnamento antiquato dell'accademia di Dalla Rosa, e

⁴ Per la storia dell'Accademia di Brera e per le sue successive riforme si consulti Ferrari 2008b.

⁵ Per approfondire la questione dello sviluppo dell'imprenditoria lombarda nel secolo XIX, la sua relazione con l'arte contemporanea e la formazione di alcune importanti collezioni d'arte si vedano Ginex, Rebora 1999; Ferrari 2008a.

⁶ Per alcune notizie sul pittore Tomicelli si veda: Sagredo 1826; Montini 1911; Tommasi 1986c; Saracino 2003b.

⁷ Sagredo 1826, p. 7.

obbliga il giovane Tomicelli a rivedere tutta la propria formazione, partendo nuovamente dalle nozioni base del disegno dal vero. In seguito, il pittore veronese si specializza in ritratti in miniatura, probabilmente non per una particolare predisposizione per il genere, ma per motivi economici e perché l'esecuzione di opere di piccole dimensioni non nuoce alla sua cagionevole salute. Questa sua produzione è assai gradita alla borghesia milanese e l'artista si presenta nel 1818 alla mostra braidense proprio con un ritratto in miniatura; partecipa alle mostre meneghine ancora nel 1824 e nel 1825 – sebbene si sia già trasferito a Padova – con un quadretto in miniatura che rappresenta la Maddalena nel deserto, che viene molto apprezzato dalla critica per l'accuratezza del disegno, la veridicità delle carni e soprattutto per la vivacità dei colori dovuta, pare, a una vernice di sua invenzione.

Nello stesso 1818 in cui Tomicelli ancora allievo dell'accademia esordisce alla mostra dell'istituzione, un altro pittore veronese presenta per la prima volta le sue opere alla manifestazione braidense: si tratta di Giuseppe Canella, uno dei paesaggisti italiani più importanti della prima metà del secolo che stabilisce a Milano la sua dimora d'elezione dopo una serie di viaggi e di lunghi soggiorni all'estero.

Giuseppe Canella (Verona, 1788 – Firenze, 1847)⁸ si forma a Verona sotto la guida del padre Giovanni, apprezzato quadraturista, decoratore, scenografo, professore accademico, letterato e poeta dilettante. Anche Giuseppe inizia la propria carriera artistica come decoratore in alcuni palazzi veronesi e mantovani. Nel frattempo, forse sull'esempio di Pietro Ronzoni – il paesaggista bergamasco che soggiorna a Verona tra il 1815 e il 1824 – comincia a rivolgere la propria attenzione al genere del paesaggio e intraprende i suoi primi spostamenti per studiare e per cercare ambienti più stimolanti e ricettivi di quello veronese. Per questo motivo, aiutato dall'amico milanese Agostino Comerio, presenta tre paesaggi eseguiti a tempera alla mostra braidense del 1818 e cinque dipinti l'anno successivo, tra cui una tela a olio, tecnica che l'artista afferma di aver appreso proprio nella capitale lombarda. È probabile che il confronto con lo stimolante ambiente milanese, e in particolare con Giovanni Migliara, unanimemente ritenuto il migliore paesaggista del tempo, abbia acuito il desiderio di Giuseppe di fare nuove esperienze, di allargare le proprie conoscenze oltre il confine della pittura italiana: nel 1819, infatti, intraprende una serie di viaggi all'estero che lo tengono lontano dall'Italia per tredici anni. Prima si reca in Spagna (Barcellona, Valenza, Alicante, Madrid), dove intreccia importanti legami con diplomatici e aristocratici, e poi dal 1822 in Francia (Parigi, ma anche Fontainebleau, Normandia, Alsazia), paese in cui vive fino al suo rientro in Italia, con una significativa interruzione dovuta a un soggiorno in Olanda nel 1826, che si rivela particolarmente importante per lo sviluppo

⁸ Tra la copiosa letteratura sull'artista si vedano Bassi-Rathgeb 1945; Pesci 1998 e 2001; Perini 2003b; Pesci 2004.

del suo linguaggio pittorico. Anche in Francia, Canella frequenta personaggi di rilievo della vita pubblica e politica che lo introducono in ambienti nei quali trova degli attenti ammiratori e mecenati, tanto che partecipa con successo alle esposizioni parigine del 1826 e del 1827, e nel 1830 Luigi Filippo d'Orléans, già suo dichiarato estimatore, gli conferisce la medaglia d'oro. Nonostante il favore incontrato tra i collezionisti francesi, durante la sua permanenza oltralpe Canella continua a mantenere costanti rapporti con Milano, in particolare attraverso la partecipazione alle mostre braidensi (negli anni 1822, 1824, 1825, 1830), alle quali invia le vedute delle città e delle campagne spagnole e francesi in cui soggiorna. Questa rinomata vetrina gli permette di farsi apprezzare da noti e generosi collezionisti milanesi e lombardi, che gli commissionano importanti vedute, come per esempio il bellissimo dipinto *Le tintorie di Rouen* (Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo), richiestogli nel 1831 dal conte bresciano Paolo Tosio ed esposto l'anno successivo a Brera. Di conseguenza, quando la situazione politica francese si complica e il pittore decide di tornare nella sua patria, inevitabilmente sceglie di trasferirsi a Milano, l'unica città della penisola che in quegli anni potesse in qualche modo competere con le capitali europee e nella quale aveva così a lungo vissuto e lavorato. È lo stesso pittore, in una lettera inviata al fratello Carlo nel settembre 1833 a motivare la propria decisione di tornare a Milano:

Vedendo allora tutto andar male, e persuaso che la bell'epoca per la pittura era passata, risolvetti d'incassare tutti i miei quadri e di ritornare a Milano ove era certo di trovare dell'occupazione, poiché alcuni quadri che avea mandato nel 1828 e 1829 all'esposizione piacquero e furono tutti venduti. Giunsi a Milano il 20 Giugno 1832, ed in Settembre esposi tutti i quadri portati da Parigi, i quali ebbero il successo che voi sapete, cioè trovarono tutti il loro amatore, ed ebbi molte commissioni⁹.

Negli anni immediatamente successivi al suo rientro, Giuseppe presenta al pubblico di Brera¹⁰ le note e apprezzate vedute delle città spagnole e francesi, ma anche degli scorci urbani di Milano e paesaggi lacustri della Lombardia, probabilmente in aperta concorrenza con Giovanni Migliara, allora ancora considerato il "Mago della pittura", come lo stesso Canella lo indica nella succitata lettera al fratello¹¹. In pochi anni il veronese conquista la critica, che finisce addirittura per preferirlo all'eterno rivale, e soprattutto diviene un

⁹ Biblioteca Civica di Verona (d'ora in poi BCV), b. 141.4, Copia della lettera di Giuseppe Canella al fratello Carlo scritta da Milano nel settembre 1833. La stessa lettera con l'autobiografia dell'artista è stata pubblicata da Bassi-Rathgeb 1945, pp. 13-17, il quale sostiene che sia «una sua inedita autobiografia, pervenuta al Museo del Castello di Milano, attraverso il lascito della signora Canella ved. Mari».

¹⁰ Il pittore veronese, già socio corrispondente dell'Accademia di Brera, all'indomani del suo rientro in Italia viene nominato socio d'arte nel 1841 e infine consigliere ordinario cinque anni più tardi.

¹¹ Per Bassi-Rathgeb, invece, il pittore veronese si riferisce a Marco Gozzi.

pittore ricercatissimo da collezionisti accorti come il nobiluomo Francesco Arese (committente di artisti acclamati e insigni accademici come Francesco Hayez, Ludovico Lipparini e Pelagio Palagi), il banchiere Giacomo Ciani, il conte Giuseppe Crivelli, i marchesi Giorgio Teodoro e Margherita Trivulzio, il marchese Antonio Visconti Aimi, gli imprenditori Artaria, il gioielliere Carlo Antonio Bertoglio (estimatoro appassionato di Migliara e dei suoi seguaci), il banchiere Giuseppe Negri, l'armatore genovese Francesco Peloso e il commerciante, banchiere e raffinato collezionista d'arte Ambrogio Uboldi de Villareggio¹².

Il paesaggista veronese, quindi, vive stabilmente a Milano fino alla sua morte – avvenuta incidentalmente a Firenze durante un soggiorno nella città toscana – dove frequenta assiduamente l'ambiente artistico che si muove attorno all'Accademia di Brera, sia partecipando regolarmente alle esposizioni¹³ sia assumendo nomine e incarichi accademici¹⁴.

La presenza di Giuseppe Canella a Milano e soprattutto l'eco della sua fortunata carriera funge da "collettore" per altri pittori veronesi che sperano di trovare nella capitale lombarda altrettanta gloria e stabilità economica. Tra questi naturalmente si trova Carlo Canella, il fratello minore del celebre paesaggista. Carlo (Verona, 1800 – Milano, 1879)¹⁵ si forma sotto la duplice influenza del padre Giovanni e del fratello Giuseppe, più grande di lui di ben dodici anni. Il giovane Canella, da principio, mostra infatti di volersi differenziare da questi due modelli presentando alla mostra braidense del 1829 un ritratto e ripetendo l'esperimento alla manifestazione milanese dell'anno seguente. Ma nel 1835, sollecitato probabilmente dal fratello e dalla fortuna che questi incontrava presso i collezionisti lombardi, Carlo presenta a Brera ben dodici vedute urbane di soggetto veronese; tuttavia già dal 1837 alterna gli scorci urbani con gli interni di chiese e di abitazioni, dipinti che si collocano al confine tra la veduta e la scena di genere e che incontrano il favore della piccola

¹² Per queste notizie si veda il saggio di Ferrari 2008a, pp. 181-194.

¹³ Giuseppe Canella prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1818, 1819, 1822, 1824, 1825, 1830, 1832, 1833, 1834, 1835, 1838, 1839, 1841, 1843, 1844, 1847. Ringrazio Aref Associazione artistica e culturale Emilio Rizzi e Giobatta Ferrari di Brescia per avermi permesso di consultare il suo esauriente Archivio dell'Arte Bresciana Contemporanea relativo all'accademia di Brera e alle esposizioni braidensi del XIX secolo.

¹⁴ La sua permanenza meneghina è frequentemente interrotta da numerosi viaggi nelle città di Bolzano, Merano, Trento, Rovereto, Venezia, Roma e Napoli, soggiorni che alterna a frequenti ritorni nella sua città natale nella quale partecipa alle mostre promosse dall'accademia. Egli inoltre continua a recarsi all'estero, e precisamente nelle città di Dresda, Berlino, Breslavia, Vienna e Praga, viaggi che arricchiscono enormemente il linguaggio figurativo dell'artista, che si distingue per la straordinaria conoscenza di diverse tradizioni paesaggistiche e un'eccezionale – soprattutto per l'epoca – conoscenza di differenti modelli, dalla vedutistica settecentesca veneziana, alla tradizione seicentesca fiamminga fino agli ultimi esiti della pittura di paesaggio francese e tedesca.

¹⁵ Per notizie più dettagliate sulla vita e l'opera di Carlo Canella si vedano Romin Meneghello 1986a; Pesci 2001, pp. 66-77; Perini 2003a.

e media borghesia¹⁶. In una lettera del 25 aprile 1841¹⁷, Giuseppe comunica al fratello che sei dei suoi quadretti d'interni sono stati venduti: uno di questi, specifica il noto paesaggista, è stato acquistato dal marchese D'Azeglio per l'album della moglie, dove figura già un acquerello di Luigi Bisi, accanto al quale la prova del veronese farà un'ottima figura e sarà ammirata da molte persone. Le raccomandazioni del famoso autore si dilungano poi sui soggetti da trattare: si premura che il giovane lavori sempre dal vero e con la massima diligenza; lo sprona infine a prepararsi per la prossima esposizione di Brera, dipingendo alcuni interni di piccole dimensioni – facilmente vendibili e molto graditi al pubblico – ma di mettersi alla prova anche con tele di dimensioni maggiori, e soprattutto di recarsi qualche tempo a Milano per fare alcuni scorci di quella città, in particolare vedute del Duomo.

In capo a un paio di anni anche Carlo si trasferisce definitivamente a Milano, pur continuando a frequentare assiduamente le mostre della sua città d'origine, che peraltro rimane uno dei suoi soggetti preferiti. Dal suo trasferimento si attende un certo ritorno economico se non altro perché, confida il pittore all'amico e collega Ludovico Macanzoni, riguardo alle cose d'arte

in Milano la si cantano col Tedeum poiché tutto il mondo e [sic] paese ma però vi passa la differenza da un giorno feriale a un di festivo e se ti dicessi quali somme pagano certi amatori che ano [sic] la voglia di farsi venire dei quadri dei primi autori di Parigi e da Londra si crederebbe ch'io dico delle pancianate¹⁸;

al contrario, specifica l'autore della missiva, a Verona le questioni d'arte si affrontano sempre «con l'intonazione del Miserere»¹⁹.

La partecipazione di Carlo Canella alle mostre di Brera è costante e assidua fino agli ultimi anni della sua carriera²⁰, anche se dalla metà degli anni cinquanta si presenta con un numero sempre minore di opere. Il fatto è forse da attribuirsi a una precisa volontà degli organizzatori di accettare meno opere per ogni autore, considerato anche l'aumento dell'afflusso di pittori e di scultori dalle altre regioni; non si può tuttavia escludere che la riduzione sia causata da un declinante successo dell'artista presso il pubblico e la critica delle esposizioni²¹, sempre più attratto dalla nuova pittura di paesaggio interpretata, tra gli altri, da

¹⁶ Tra queste vedute di interni si trova anche *Interno di uno studio di pittura, dal vero* identificabile con il *Ritratto di Giuseppe Canella nel suo studio* (Milano, Galleria d'Arte Moderna), replicato nel 1856 con varianti per un collezionista veronese. Il dipinto rimane una delle più belle prove del giovane veronese e un affettuoso e ammirato omaggio al fratello maggiore, in quegli anni all'apice del successo.

¹⁷ BCV, *Autografi Scolari*, b. 261, Lettera di Giuseppe Canella al fratello Carlo.

¹⁸ BCV, *Autografoteca Giuliani*, b. 214, Lettera di Carlo Canella a Ludovico Macanzoni.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Carlo Canella prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1829, 1830, 1835, 1837, 1838, 1839, 1840, 1843, 1845, 1847, 1850, 1851, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1861, 1862, 1863, 1864, 1867, 1868, 1870, 1871, 1872, 1873, 1876.

²¹ Carlo Canella, infatti, muore a Milano nel 1879, dimenticato e in miseria.

un altro veronese, Ercole Calvi, anch'egli arrivato in città attratto dal magistero e dal successo di Giuseppe Canella.

Ercole Calvi (Verona, 1824-1900)²² apprende le prime nozioni artistiche dal pittore veronese Ludovico Macanzoni, forse frequentando le lezioni all'Accademia Cignaroli dove dal 1841 l'anziano paesaggista ricopre la carica di professore, oppure presso la sua scuola privata. È comunque significativo che sia il maturo maestro a spingere l'allievo a lasciare la scuola di provincia per recarsi a studiare a Milano, città in cui oltre a frequentare un'aggiornata accademia, l'aspirante pittore può formarsi sull'esempio del ormai celeberrimo Canella, presso il quale lo introduce lo stesso Macanzoni²³. Dal 1844, dunque, Calvi si trasferisce nel capoluogo lombardo, dove segue diligentemente i corsi accademici di ornato e elementi di figura tenuti da Giuseppe Sogni e in seguito le lezioni di prospettiva di Francesco Durelli; contemporaneamente approfondisce lo studio del paesaggio – vero obiettivo del suo trasferimento – con il maestro più famoso e ambito, Giuseppe Canella. All'indomani dei disordini dell'anno 1848, terminati gli studi accademici e morto il paesaggista veronese, Calvi torna a Verona per un paio d'anni e si dedica principalmente alla veduta urbana. Tuttavia, il suo vero esordio avviene alla mostra di Brera del 1850, alla quale presenta un solo dipinto intitolato *Quadro rappresentante la veduta della contrada di S. Sebastiano in Verona* (Verona, Fondazione Cariverona)²⁴, in cui mostra già una certa distanza dal paesaggismo di Canella e una maggiore propensione per la veduta prospettica alla Migliara, animata da una fitta popolazione di personaggi spesso riconoscibili nel loro ruolo e quindi più vicini alle figure della pittura di genere che alle macchiette del puro vedutismo.

Calvi si trattiene a Milano fino al 1858, partecipando costantemente alle esposizioni braidensi, alle quali propone vedute di Verona, di Milano e soprattutto paesaggi lacustri (sia del Lago di Garda sia dei laghi lombardi) che diventeranno una sua ricercatissima specialità. Anche dopo il suo rientro definitivo a Verona – dove oltre a trovare una discreta fortuna ricopre anche importanti ruoli nelle due istituzioni artistiche della città, l'Accademia e la neonata Società di Belle Arti (1858) – il paesaggista veronese continua a mantenere costanti e fecondi rapporti con la realtà milanese, partecipando con costanza alle mostre²⁵ e soprattutto frequentando assiduamente le campagne e i laghi lombardi, dove trae ispirazione per i suoi dipinti richiestissimi dalla media

²² Per informazioni dettagliate sulla vita e sull'opera di Ercole Calvi si vedano: Romin Meneghelli 1986b; Marini 2001, pp. 110-113; Ievolella 2003b; Gattoli 2007.

²³ BCV, *Autografoteca Giuliani*, b. 214, Lettera inviata da Ercole Calvi a Ludovico Macanzoni da Milano, 26 febbraio 1844.

²⁴ Per la lettura particolareggiata del dipinto si vedano: Castiglioni 2004; Gattoli 2006 e 2007, p. 12.

²⁵ Ercole Calvi prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1858, 1859, 1860, 1864, 1867, 1868, 1870, 1874, 1879, 1880, 1882, 1884, 1885, 1894, 1897.

borghesia veronese e anche da quella lombarda. L'ampio successo di pubblico riscosso dalla sua arte è dovuto alla buona qualità d'esecuzione e all'attenzione per le novità artistiche che si affacciano sul mercato; in particolare il veronese si mostra sensibile e ricettivo nei confronti della pittura dal vero proposta dai paesaggisti tedeschi che frequentano le mostre italiane, principalmente quelle milanesi e, in un secondo momento, anche quelle veronesi²⁶.

Tra i più attivi promotori della diffusione della pittura tedesca in Italia si distingue l'architetto veronese Giacomo Franco, amico di letterati e intellettuali come Andrea Maffei, Antonio Gazzoletti, Pietro Selvatico, Aleardo Aleardi. Secondo le fonti dell'epoca, Franco possedeva una delle più belle collezioni d'arte moderna di tutta Verona in cui figuravano, accanto alle tele dei veneziani Hayez, Molmenti, Lipparini e Carlini, alcuni paesaggi dei maestri di Monaco; tuttavia ciò che più conta ai fini del nostro discorso è il rapporto diretto tra l'architetto veronese e uno dei più ricercati pittori bavaresi, Julius Lange, il quale si rivolgeva a lui per avere indicazioni sulle esposizioni italiane a cui mandare le proprie opere. Probabilmente su indicazione dell'architetto veronese, alle mostre braidensi degli anni 1852 e 1853²⁷, Lange presenta alcuni dipinti commissionatigli proprio da Franco e, sempre nel 1852, in occasione della mostra annuale veronese compaiono numerosi dipinti di scuola tedesca, molti dei quali provenienti proprio dalla collezione dell'architetto. Inoltre, sempre nel 1852, il pittore Francesco Hayez si rivolge all'architetto per l'acquisto di un quadro del bavarese, e il letterato trentino Andrea Maffei scambia con Franco due dipinti della propria collezione con due paesaggi del ricercatissimo autore tedesco. Da questi poche ma significative indicazioni si può intuire l'esistenza di uno scambio di opere d'arte tra Verona e Milano che coinvolge addirittura l'importante città di Monaco di Baviera; un interessante commercio nel quale la città più piccola e periferica si configura, però, come tramite importante e quasi imprescindibile.

Attorno alla metà del secolo, quindi, le vivaci esposizioni milanesi richiamano numerosi artisti addirittura dall'estero, ma soprattutto dalle città e regioni limitrofe: accorrono a cercare affermazioni e mecenati in questo movimentato mercato pure quegli autori che non hanno un particolare legame con l'Accademia di Brera e che magari riscuotono una considerevole fortuna anche nelle loro città. È il caso di Carlo Ferrari (Verona, 1813-1871)²⁸, meglio noto a Verona come il "Ferrarin", il vedutista più acclamato e ricercato – almeno prima del rientro definitivo in città di Calvi – dalla borghesia cittadina e dai pochi ma

²⁶ Sulla presenza e l'influenza di artisti bavaresi sulla pittura italiana si vedano i contributi di Ferrari 2006a e 2006b.

²⁷ Si ricordi inoltre che Giacomo Franco riceve la nomina di socio onorario dell'Accademia di Brera nel 1871, un anno prima di ricoprire l'incarico di professore d'architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

²⁸ Per informazioni dettagliate sulla vita e la carriera artistica di Carlo Ferrari si vedano: Tessari 1986b; Marini 2001, pp. 99-108; Ievolella 2003f; Marini 2005.

fedeli collezionisti di arte contemporanea locali. La fama della pittura colorata e vivace che caratterizza le sue vedute urbane animate travalica i confini veronesi e si conquista affezionati estimatori anche nel più difficile mercato milanese²⁹: la sua arte riceve l'onore dell'apprezzamento del professore Francesco Hayez, e l'attenzione di collezionisti come Antonio Litta, il maresciallo Radetzky, il pittore lombardo Eliseo Sala, il collezionista bresciano conte Paolo Tosio, l'ingegnere Mantegazza, nonché l'architetto Franco e i numerosi collezionisti inglesi che si avvicinano curiosi e interessati al mercato italiano, soprattutto grazie alle esposizioni milanesi o tramite le nuove figure di mercanti d'arte contemporanea che si stanno profilando in quegli anni proprio nella capitale lombarda.

Altro interessante caso di artista veronese attratto a Milano dalle maggiori possibilità del mercato che si stanno aprendo proprio a margine delle esposizioni è Domenico Scattola (Verona, 1814-1876)³⁰. Il pittore, formatosi presso l'accademia di Verona sotto la direzione di Lorenzo Muttoni e Carlo Zusi, esordisce alle esposizioni scaligere nel 1834 con composizioni storiche, che presto abbandona per dedicarsi prima a una pittura di impronta hayeziana e poi soprattutto a scene di genere di tema letterario oppure ispirate alla vita contemporanea. Il veronese partecipa per la prima volta alla mostra braidense nel 1845 con un dipinto intitolato *Sansone e Dalida*, al quale affianca due quadri indicati come *Quadro rappresentante scena domestica*; probabilmente si tratta già di due scene di genere che presto diventeranno la vera specialità dell'artista e che decreteranno la sua fortuna presso i collezionisti lombardi e veronesi e persino presso la critica, che non esiterà a paragonarlo ad Hayez o ad altri noti pittori, spesso addirittura risolvendo il giudizio a favore del veronese, perché capace di dare vita e sentimenti autentici alle sue figure. Scattola si trasferisce a Milano probabilmente dopo la sua prima apparizione a Brera e vi rimane fino al 1864, quando, all'apice della carriera³¹, una malattia invalidante lo costringe a tornare a Verona presso la sorella³². Alle mostre le sue opere

²⁹ Carlo Ferrari prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1838, 1844, 1845, 1846, 1847, 1854, 1856, 1858, 1860, 1861. Il generale apprezzamento di critica e soprattutto di mercato guadagna al Ferrarin alcuni riconoscimenti ufficiali, come la nomina a membro dell'Accademia di Venezia per la classe di pittura prospettica nel 1846, quella a professore dell'accademia veronese l'anno successivo e infine il titolo di socio d'arte dell'Accademia di Brera nel 1850.

³⁰ Per maggiori informazioni sulla vita e la carriera artistica di Domenico Scattola: Tommasi 1986a; Marinelli 2001b, pp. 29-32; Ievolella 2001, pp. 127 e ss; Ievolella 2003h.

³¹ Nel 1861, infatti, Scattola riceve il titolo di socio onorario dell'Accademia di Brera.

³² Secondo alcune notizie biografiche riguardanti Scattola dettate da Antonio Avogaro, cognato dell'artista, e raccolte da Ettore Scipione Righi, il pittore «andò a Milano alla età di anni 18, e vi stette 28 anni quasi continuamente. Mentre io era come impiegato a Padova dove stetti sedici anni mio cognato si provò a venire ad abitare con noi, ma poi non seppe rinunciare alle sue abitudini e tornò presto a Milano». Una data così precoce per il trasferimento di Scattola a Milano non trova conforto in nessun documento e nemmeno nella partecipazione dell'autore alle mostre cittadine, alle quali prende parte dal 1845. Le parole del cognato quindi, più che per una precisazione cronologica, devono servire a testimoniare il legame dell'artista con la sua città

sono sempre ammirate e, fatto ancora più straordinario, tutti i dipinti che invia alle esposizioni veronesi trovano un acquirente. Tra i suoi collezionisti può vantare lo scultore Vincenzo Vela e il già noto Giacomo Franco, che certo non si lascia scappare la novità della pittura di Scattola, così vicina al gusto neolandese e alle contemporanee invenzioni dei fratelli Domenico e Gerolamo Induno e Angelo Inganni, con i quali probabilmente il veronese intrattiene una feconda relazione artistica. Alle vivaci mostre milanesi della metà del secolo, il pittore scaligero presenta opere a soggetto storico-letterario come il dipinto dall'impegnativo titolo (necessario per la comprensione e l'apprezzamento del pubblico) *Bernardo Palissy, francese, datosi freneticamente a studiare l'arte degli smalti e della porcellana, vi aveva sacrificato tutta la sua fortuna senza risultamento favorevole. Risolto un ultimo tentativo non avendo più legna onde riscaldare il forno, né mezzi onde procacciarsene, spezza e vi gitta le masserizie domestiche, nonostante i lamenti della famiglia che si vede così ridotta all'estrema miseria. Quel tentativo per altro riuscì fortunato e compì i desideri del Palissy* (Esposizione di Brera 1859), o scene tratte da melodrammi come la tela intitolata *La vittima dell'oro* (Esposizione di Brera del 1860), oppure immagini della semplice vita del popolo come *Sorella maggiore* o *La compiacenza materna* (Esposizione di Brera 1859)³³.

La fortuna e il successo conquistati da Domenico Scattola nel capoluogo lombardo non arridono a tutti i pittori veronesi che tentano di inserirsi nell'ambiente milanese. Per esempio, Giacomo Fiamminghi (Luzzara, Reggio Emilia, 1815 – Verona, 1895)³⁴, pittore d'origine emiliana stabilitosi a Verona nel 1845, si sposta a Milano nel 1860. Il trasferimento dell'artista si deve probabilmente a motivi politici oltre che a motivi di ordine artistico: egli, infatti, essendo un fervente irredentista, amico e corrispondente del poeta Aleardo Aleardi, teme ripercussioni da parte della polizia austriaca per le sue esternazioni a favore dell'indipendenza della sua terra d'adozione. Ma nella libera Milano, la sua pittura ancora d'impronta accademica non realizza i guadagni sperati e l'artista, alla vigilia della liberazione del Veneto, fa ritorno a Verona, dove partecipa attivamente alla vita artistica cittadina e dove lo attendono i suoi affezionati estimatori, tra i quali spiccano il sindaco Giulio Camuzzoni, i conti Miniscalchi Erizzo e le importanti famiglie ebraiche dei Forti, dei Bassano e dei Goldschmidt, per i quali realizza soprattutto ritratti e iperrealistiche nature morte.

Sebbene con l'avanzare del secolo il sistema delle esposizioni acquisti sempre maggior importanza per la sopravvivenza e l'affermazione degli artisti, per tutta la prima metà dell'Ottocento il nome di Brera per i pittori veronesi rimane

d'elezione, dalla quale si staccherà solamente a causa della sua malattia. Si veda: BCV, Manoscritti E.S. Righi, b. 626. 17, Notizie biografiche su Domenico Scattola.

³³ Domenico Scattola prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1845, 1847, 1850, 1851, 1853, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1863, 1864.

³⁴ Per ulteriori informazioni sulla vita e l'attività artistica di Giacomo Fiamminghi si veda: Venturi 1986; Ievolella 2001, pp. 139 e ss e 2003g.

intrinsecamente legato alla rinomata Accademia, che offre – contrariamente alla istituzione locale – un numero cospicuo di scuole e specializzazioni. Così ancora negli anni sessanta, Giuseppe Ferrari (Verona, 1835 – Roma, 1913)³⁵ si trasferisce a Milano per seguire la scuola di prospettiva di Luigi Bisi, la cui lezione rimane fondamentale per la formazione del linguaggio artistico di questo autore. Alla fine degli anni cinquanta, esordisce a Milano e a Verona con prospettive urbane che ritraggono le due città e che si caratterizzano per una minuziosa descrizione delle architetture e dei loro differenti elementi compositivi, con variazioni minime di inquadratura e di prospettiva. Giuseppe Ferrari continua a esporre alle mostre braidensi – sebbene non assiduamente – fino all’ultimo decennio del secolo, anche dopo il suo definitivo trasferimento a Roma, avvenuto presumibilmente all’inizio degli anni ottanta³⁶.

All’indomani dell’unificazione del Veneto al nuovo stato italiano, la situazione delle arti a Verona permane pressoché immutata; unica piccola eccezione è la lenta ma progressiva crescita della Società di Belle Arti e il conseguente aumento di presenze alle mostre organizzate dalla benemerita istituzione che, già nell’anno 1865, vengono aperte ad artisti provenienti da tutta la penisola.

In questo clima di stagnazione, che perdura ancora per tutti gli anni sessanta, gli autori veronesi continuano a rivolgersi all’Accademia di Brera – peraltro nuovamente riformata nel settembre del 1860 – per completare la propria formazione e per proporre i propri lavori nella vetrina più importante di tutta l’Italia oramai unita.

E così il pittore Giuseppe Zannoni (Verona, 1849 – Monteforte d’Alpone, Verona, 1903)³⁷, dopo aver frequentato per anni l’Accademia veronese, si trasferisce a Milano, dove già da qualche anno risiede il cugino scultore Ugo³⁸. Qui si iscrive all’Accademia di Brera sotto la direzione di Giuseppe Bertini: il solido insegnamento impartitogli dal professore milanese resterà fondamentale per tutta la sua carriera, in particolare per l’esecuzione di tele e affreschi di tema sacro di cui il veronese diviene un vero specialista. Tuttavia, la sua fama e la sua notorietà a Milano e a Verona si devono principalmente ai dipinti di genere che espone abitualmente a Brera³⁹ e alle mostre scaligere dalla prima metà degli anni

³⁵ Alcune notizie sull’artista si trovano in: Petrucci 1986b; Marini 2001, p. 110.

³⁶ Giuseppe Ferrari prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1859, 1861, 1863, 1864, 1866, 1867, 1873, 1876, 1879, 1881, 1888, 1891.

³⁷ Notizie più dettagliate su Giuseppe Zannoni e la sua attività artistica si trovano in: Tommasi 1986b; Ievolella 2003l.

³⁸ Lo scultore Ugo Zannoni (Verona, 1836-1919) risiede a Milano dagli anni sessanta e partecipa al prestigioso cantiere del Duomo. Per la sua costante presenza in città molti critici lo considerano un artista lombardo, considerazione supportata dalla sua assidua presenza alle iniziative artistiche di Brera, dove viene prima nominato socio onorario nel 1874 e poi, nel 1883, consigliere al posto di Francesco Hayez.

³⁹ Giuseppe Zannoni prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1874, 1875, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1885, 1887, 1891, 1894, 1897.

settanta, i quali mostrano una sapiente commistione tra la pittura aneddotica di Scattola e degli Induno e la nuova pittura verista che si sta imponendo in quegli anni in tutte le principali mostre italiane.

Perché la situazione cambi radicalmente e si riformuli il rapporto tra gli artisti di Verona e l'accademia di Brera bisogna attendere il 1873⁴⁰, anno in cui il veneziano Napoleone Nani ottiene la doppia nomina a direttore e a professore di pittura della neo istituita Scuola Brenzoni di pittura e scultura⁴¹ e dell'Accademia Cignaroli. Con l'arrivo del nuovo maestro, i metodi di insegnamento dei corsi di disegno e di pittura vengono radicalmente rivisti e aggiornati sul modello dell'accademia veneziana, presso la quale Nani aveva studiato sotto la direzione di Pompeo Marino Molmenti e dove, inoltre, aveva ricoperto per alcuni anni il ruolo di professore aggiunto provvisorio per le Scuole di Elementi di figura, Statuaria ed Anatomia⁴². Non è più necessario quindi che gli aspiranti pittori veronesi si rechino in qualche città vicina per studiare o per perfezionarsi nella loro arte, perché Nani è informato sulle ultime istanze della pittura verista e le trasmette ai suoi allievi, alcuni dei quali, come per esempio Alessandro Milesi, lo seguono addirittura da Venezia per completare la propria formazione con il maestro prediletto.

Paradigmatico di questo cambiamento è il caso del pittore Gerolamo Navarra (Verona, 1852 – Milano, 1920)⁴³, il quale nel 1872 si iscrive alla scuola di Prospettiva del professore aggiunto Carlo Ferrario presso l'Accademia di Brera, ma già l'anno successivo risulta trasferito alla scuola di pittura della sua città, dove ora può ricevere un'adeguata e aggiornata formazione⁴⁴. Nel corso degli anni settanta, anche il sistema della promozione delle arti cambia radicalmente, sia a Milano che nelle altre città italiane. L'unificazione del paese favorisce la circolazione degli artisti che partecipano alle importanti mostre nazionali ma anche alle numerose esposizioni proposte dalle Società Promotrici di Belle Arti che sono sorte, alla metà del secolo, nei più importanti e vivaci centri della penisola. Nello stesso capoluogo lombardo, la nascita di altri istituti culturali, come per esempio la Famiglia Artistica nel 1873 e la Società per le Belle Arti ed

⁴⁰ Per un inquadramento generale della situazione storico-artistica di Verona nella seconda metà del secolo si veda: Marinelli 1986, pp. 30-64 e 2001a; Casotto 2001; Tomezzoli 2002, pp. 342-376.

⁴¹ L'istituzione prende il nome dal conte Paolo Brenzoni, il quale, nel suo testamento, aveva destinato una cospicua somma alla fondazione di una scuola gratuita di pittura. L'istituto doveva essere diretto da un artista italiano di chiara fama, il quale avrebbe assolto al doppio ruolo di maestro e direttore. Si veda: Marchini 1986, p. 583.

⁴² Stringa 2004.

⁴³ Per maggiori notizie su Gerolamo Navarra si veda: Petrucci 1986a; Casotto 2003 e 2008, pp. 73-5.

⁴⁴ Navarra, che nel suo periodo di più intensa attività artistica vive lunghi periodi a Venezia e a Trieste, torna saltuariamente a Milano per le esposizioni dell'Accademia (1879, 1881, 1889) e infine si trasferisce definitivamente nel capoluogo lombardo nel 1908, dove però, al momento della sua morte, viene ricordato non come artista ma come il fondatore della ditta Arti Grafiche Navarra.

Esposizione Permanente nel 1883 (nata dalla associazione tra la Permanente e la Società per le Belle Arti), che si propongono entrambe, tra le altre iniziative, di promuovere e di sostenere gli artisti attraverso le esposizioni, fa sì che le mostre di Brera perdano la centralità e il potenziale attrattivo che avevano esercitato fino a questo momento sugli artisti locali e su quelli provenienti dalle altre regioni, in particolare dal Veneto.

Ne sono un eloquente esempio Luigi Sorio (Cerea, Verona, 1835 – Milano, 1909)⁴⁵ e Vittorio Avanzi (Verona, 1850 – Campofontana, Verona, 1913)⁴⁶, pittori che, pur non rinunciando all'appuntamento con la vetrina milanese, tuttavia trovano fortuna e considerazione in altre città (rispettivamente Trieste, Verona e Genova).

Luigi Sorio, nonostante la notevole fama guadagnatosi come ritrattista e autore di dipinti di genere di tema letterario e popolare prima a Gorizia e poi a Trieste, Fiume e Graz, nel 1882 si trasferisce definitivamente a Milano, dove espone alle rassegne del 1884, del 1894 e del 1897⁴⁷ e, probabilmente continua a praticare la sua principale attività di ritrattista anche per personaggi di rilievo, come dimostrerebbe il *Ritratto del soprano Isabella Galletti Gianoli*, ora conservato al Museo Teatrale della Scala.

Il paesaggista Vittorio Avanzi, che ha completato la sua formazione artistica presso la rinomata Accademia di Monaco di Baviera (1872-1875 ca.) alla scuola di Arthur von Ramberg, è un assiduo frequentatore di tutte le più importanti esposizioni italiane, tra le quali include naturalmente anche Milano⁴⁸, dove presenta spesso numerose tele tra le quali compaiono solitamente alcune delle sue opere più impegnative (per dimensioni e per prezzo); questi lavori, tuttavia, raramente trovano un acquirente alla mostra meneghina, che proprio dagli anni settanta accusa momenti di crisi nell'affluenza di pubblico e soprattutto di collezionisti.

Ciononostante, anche negli anni successivi, le manifestazioni della città lombarda rimangono un appuntamento importante e irrinunciabile per la maggior parte degli artisti veronesi, soprattutto se emergenti. Infatti, i migliori allievi di Nani – e lo stesso maestro⁴⁹ – sono presenze assidue alle mostre braidensi, e anche gli artisti già formati e affermati rinunciano raramente a inviare almeno una tela, spinti probabilmente dalla speranza di vendere o di accaparrarsi un premio prestigioso, oppure di farsi notare da qualche importante mercante d'arte.

⁴⁵ Per maggiori notizie su Luigi Sorio si veda: Tommasi 1986d; Ievolella 2003i; Casotto 2006b.

⁴⁶ Per maggiori notizie su Vittorio Avanzi si veda: Franzoni 1986; Ievolella 2003a; Casotto 2006c.

⁴⁷ Luigi Sorio prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1882, 1884, 1894, 1897.

⁴⁸ Vittorio Avanzi prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1878, 1879, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1891, 1894, 1897.

⁴⁹ Napoleone Nani prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1872, 1878, 1880, 1886, 1891, 1894.

Il caso più emblematico è rappresentato naturalmente dalla personalità di maggior spicco del panorama artistico veronese della seconda metà del secolo, Angelo Dall'Oca Bianca (Verona, 1858-1942)⁵⁰. Poiché Milano è pur sempre il centro più aggiornato e aperto alle novità artistiche di tutta la penisola, il giovane e ambizioso veronese vi espone all'indomani del suo esordio in pubblico, avvenuto a Verona nell'anno 1876, ricevendo ben presto conferme e soddisfazioni: nel 1881, infatti, alla mostra di Brera riesce a vendere ben tre quadri a noti e raffinati collezionisti, quali l'editore Sonzogno, Lodovico Barbi e il marchese Ponti. Ciononostante, Dall'Oca Bianca sceglie come meta per completare e approfondire la propria formazione e per cercare di emergere nel mondo artistico nazionale la città di Roma, ambiente più consono al suo temperamento sanguigno e gaudente. Tuttavia, con il trascorrere degli anni e nonostante la buona accoglienza dei circoli artistici della capitale, il pittore deve rivedere le sue preferenze e priorità e, in un'ottica di una più oculata e redditizia gestione della propria carriera, comprende che è necessario dedicare maggiore attenzione e tempo alle relazioni milanesi. Non sono noti suoi prolungati soggiorni nel capoluogo lombardo, ma è certo che l'autore vi si rechi frequentemente, prima per accompagnare le opere alle esposizioni e poi per curare le sue conoscenze e amicizie. Egli infatti, già dal 1885, è in contatto con i più importanti mercanti d'arte milanesi, i fratelli Alberto e Vittore Grubicy De Dragon, i quali annoverano il giovane veronese tra gli artisti interessati dal loro fiorente commercio di arte contemporanea italiana con l'Inghilterra e con l'Olanda⁵¹. L'apprezzamento dell'ambiente accademico milanese nei confronti del pittore veneto è invece testimoniato dal conferimento del prestigioso premio Principe Umberto nell'anno 1886 per il dipinto *Ave Maria gratia plena*, comperato per il museo di Brera ancora prima che l'esposizione aprisse le porte al pubblico, un acquisto che solleva non poche polemiche e chiacchiere attorno all'eccentrico autore da parte di molti critici e colleghi pittori.

La sua presenza alle esposizioni⁵² e la sua amicizia con Vittore Grubicy fanno intuire che il pittore veronese si muove con disinvoltura nell'ambiente artistico milanese: ne sono ulteriori testimonianze la sua conoscenza con Giovanni Segantini e con i più importanti divisionisti lombardi (che però non sempre hanno considerazioni favorevoli per la sua versione della tecnica divisionista giudicata scaltra e alla moda) e la sua amicizia con Arnaldo Ferraguti, la quale, oltre a garantirgli la possibilità di avvicinare la facoltosa famiglia Treves⁵³, gli facilita la frequentazione dell'alta borghesia lombarda, che dimostra di

⁵⁰ Tra la copiosa, ma non sempre esauriente, letteratura sull'artista si veda: Tessari 1986a; Lomartire, Saracino 2002; Arich, Tommasi 2002; Ievolella 2003c; Casotto 2012.

⁵¹ A tale proposito si veda l'articolo: Casotto 2002.

⁵² Angelo Dall'Oca Bianca prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1886, 1887, 1891, 1894.

⁵³ Il pittore ferrarese nel 1891 sposa Olga Treves, figlia del noto avvocato milanese Enrico, fratello maggiore dell'editore Emilio.

apprezzare la disinvolta pittura di Dall'Oca Bianca, al punto che l'artista riceve frequenti richieste da parte di imprenditori e commercianti di visitare il suo atelier veronese per poter scegliere più comodamente uno o più dipinti per i salotti degli appartamenti di città o per i saloni delle ville sul lago⁵⁴.

Il rapporto tra i pittori veronesi e la città di Milano, come si può vedere, non è più subordinato al magistero dell'Accademia di Brera e quindi alla frequentazione o meno dei corsi da parte degli aspiranti artisti "forestieri": ora, ciò che più conta è la costante presenza in città e alle mostre di alcune personalità carismatiche, come Filippo Carcano e il trentino Bartolomeo Bezzi, che attirano l'attenzione e la considerazione dei giovani artisti veronesi.

Francesco Danieli (Strigno, Trento, 1852 – Rive d'Arcano, Udine, 1922)⁵⁵, paesaggista che si forma alla scuola di Nani, durante la sua lunga carriera presenta i suoi lavori quasi esclusivamente agli appuntamenti veronesi e milanesi⁵⁶ e a poche altre importanti manifestazioni nazionali e internazionali. In questo rapporto privilegiato con Milano è probabile abbia giocato un ruolo fondamentale l'esempio di Bezzi, la cui concezione panteistica della natura e le cui ricerche di resa della luce e dell'atmosfera non devono aver lasciato indifferente il sensibile pittore veronese.

È certo invece il rapporto diretto di ammirazione e quasi di alunnato che lega Umberto Bazzoli (Verona, 1860 – 1922)⁵⁷ a Filippo Carcano. Il pittore veronese, dopo aver seguito per qualche anno gli insegnamenti di Nani, entra in contatto con l'arte del pittore milanese e ne rimane talmente affascinato che chiede e ottiene di seguire il maestro nei suoi soggiorni sulle montagne venete e lombarde e nella laguna veneziana per imparare la pittura dal vero. L'ammirazione per Carcano lo portano a imitare pedissequamente lo stile del noto artista tanto che anche la critica coeva, pur riconoscendo le sue buone potenzialità, lo riprende per la mancanza di un linguaggio autonomo.

Bisogna però sottolineare che dagli anni ottanta non sono più solamente i veronesi a recarsi a Milano per studiare e per le esposizioni di Brera, ma anche i lombardi partecipano con assiduità alle esposizioni della Società di Belle Arti scaligera: il paesaggista e raffinato pittore Giorgio Belloni (Codogno, Lodi, 1861 – Azzano di Mezzegra, Como, 1944)⁵⁸ per esempio, dopo gli studi all'Accademia di Brera con Giuseppe Bertini, si stabilisce per alcuni anni a

⁵⁴ Sebbene il rapporto tra Dall'Oca Bianca, gli artisti lombardi e la committenza milanese non sia ancora stato studiato con la dovuta attenzione, alcune informazioni sono reperibili negli scritti: Arich, Tommasi 2002; Casotto 2006a.

⁵⁵ Per qualche informazione sulla carriera artistica di Francesco Danieli si veda: Chiappa 1986; Ievolella 2003d.

⁵⁶ Francesco Danieli prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1894, 1897.

⁵⁷ Per notizie sulla vita e l'opera di Umberto Bazzoli si veda: Tommasi 1986e; Saracino 2003a. Umberto Bazzoli prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1885, 1886, 1887, 1891, 1897.

⁵⁸ Per l'artista lombardo Belloni si veda la monografia: Piceni 1980; e per il suo rapporto con Verona si veda Boschini 2007.

Verona, partecipando con entusiasmo alle iniziative culturali della città, tanto che spesso viene incluso nel gruppo dei pittori scaligeri anche dalla critica lombarda.

Proprio in questi anni, a Verona si pubblica un interessante giornale intitolato «La Ronda. Rassegna settimanale di lettere e d'arti» che esemplifica bene lo scambio continuo tra la comunità artistica veronese e quella milanese. Infatti, la redazione dedica numerosi articoli ai pittori lombardi più noti e acclamati alle mostre meneghine e scaligere, e concede ampio spazio ai commenti delle opere di veronesi e lombardi presentate in occasione delle esposizioni milanesi, spesso affidando la stesura degli articoli a inviati o addirittura contattando direttamente i giornalisti milanesi che concedano alla rivista parte o stralci degli scritti che forniscono ai giornali locali. È interessante notare che gli articolisti di questa rivista non si mostrano particolarmente favorevoli a Dall'Oca Bianca, ma al più noto pittore preferiscono il giovane Vincenzo De Stefani, la cui vicenda artistica peraltro mostra l'evoluzione del rapporto tra la Verona e la Milano artistiche nell'ultimo ventennio del secolo.

De Stefani (Verona, 1859 – Venezia, 1937)⁵⁹, dopo gli anni di formazione presso l'accademia veronese con il professore Napoleone Nani e un anno di perfezionamento a Roma con Cesare Maccari, nel 1883 debutta a Brera⁶⁰, dove incontra Filippo Carcano, l'artista che egli stesso, alcuni anni più tardi, indicherà come il suo vero maestro⁶¹.

Per tutti gli anni ottanta, De Stefani rimane un assiduo frequentatore delle mostre braidensi e anche nel decennio successivo prende parte alle prime due triennali che si tengono all'Accademia milanese; tuttavia, con il trascorrere degli anni, la sua attenzione è sempre più rivolta a Venezia, all'arte verista di Luigi Nono, di Alessandro Milesi e poi di Ettore Tito, pittori che sebbene mostrino ancora una certa dimensione regionalistica, stanno progressivamente cercando di aprirsi alle novità provenienti dall'estero, e che, ancora una volta, sono rappresentate dalle opere provenienti dai paesi di lingua tedesca.

Infine, è interessante notare che il distacco di De Stefani da Verona – e in parte anche da Milano – avviene proprio a causa di un increscioso incidente con uno dei più noti pittori lombardi della seconda metà del secolo, Mosé Bianchi. Nel 1898, dopo più di vent'anni di ininterrotto servizio Nani viene sostituito nella sua duplice carica di direttore e professore della Scuola Brenzoni di pittura e scultura e Accademia Cignaroli di Verona; al concorso per l'ambito posto si presentano sia l'anziano pittore lombardo sia Vincenzo De Stefani. Grazie

⁵⁹ Per informazioni più approfondite sulla vita e sulle opere di Vincenzo De Stefani si vedano: Romin Meneghello 1986c; Ievolella 2003e; Casotto 2005-2006 e Casotto in corso di stampa.

⁶⁰ Vincenzo De Stefani prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1891, 1894.

⁶¹ La relazione tra i due – oltre che dall'evidente derivazione del linguaggio dell'artista veronese da quello dell'affermato maestro – è testimoniato dal fatto che alla mostra scaligera dell'anno 1884 Carcano si fa rappresentare, per tutte le incombenze pratiche, proprio da De Stefani.

anche alle pressioni di Angelo Dall'Oca Bianca – amico del più famoso artista e acerrimo rivale del pittore concittadino – Bianchi vince di misura su De Stefani⁶², il quale, che già da un decennio vive a Venezia, diminuisce drasticamente la sua presenza alle iniziative artistiche scaligere e si dedica definitivamente alle manifestazioni culturali della sua città d'elezione, nella quale spera di trovare un ambiente meno provinciale e sulla quale ormai l'intero mondo artistico italiano ha spostato lo sguardo grazie all'attenzione che le Biennali Internazionali d'Arte dimostrano nei confronti della pittura europea.

Riferimenti bibliografici / References

- Arich D., Tommasi A.C. (2002), *Angelo Dall'Oca Bianca*, Verona: Banco Popolare di Verona e Novara.
- Bassi-Rathgeb R. (1945), *Il pittore Giuseppe Canella (1788-1847)*, Bergamo: Edizioni Orobiche.
- Boschini I. (2007), *Giorgio Belloni (1861-1944). Un pittore lombardo a Verona*, «Verona Illustrata», 20, pp. 151-158.
- Casotto E. (2001), *Il verismo pittorico*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 311-341.
- Casotto E. (2002), «*Caro Vittore*»: *lettere inedite di Angelo Dall'Oca Bianca a Vittore Grubicy de Dragon*, «Verona Illustrata», 15, pp. 155-164.
- Casotto E. (2003), *Navarra Gerolamo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, v. II, p. 774.
- Casotto E. (2005-2006), *Vincenzo De Stefani (1859-1937). La ricerca della modernità*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, Dottorato di ricerca in Storia Antica, Archeologia, Storia dell'Arte, tutor prof. S. Marinelli.
- Casotto E. (2006a), *Angelo Dall'Oca Bianca. Le tre Grazie*, in *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra (Verbania-Pallanza, Museo del paesaggio, 30 settembre – 30 novembre 2006) a cura di S. Rebora, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 154-155.
- Casotto E. (2006b), *Luigi Sorio e Gerolamo Navarra, due pittori veronesi a Trieste nella seconda metà del XIX secolo*, in *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del convegno (Udine, Palazzo Antonini, 20-21-22 ottobre 2005) a cura di M.P. Frattolin, Venezia: Cafoscarina, pp. 157-172.

⁶² Purtroppo Mosé Bianchi dirige l'accademia veronese per poco più di un anno, perché viene colpito da una malattia invalidante che lo costringe a sospendere ogni attività. Nell'anno 1900, il bolognese Alfredo Savini assume la direzione della Scuola Brenzoni di pittura e scultura e Accademia Cignaroli.

- Casotto E. (2006c), *Vittorio Avanzi*, Verona: Banco Popolare di Verona e Novara.
- Casotto E. (2008), *Pittori ebrei in Italia 1800-1938*, Verona: Colpo di fulmine edizioni.
- Casotto E. (2012), *Angelo Dall'Oca Bianca. Una biografia*, in *Angelo Dall'Oca Bianca e l'universo femminile. La pelle della pittura*, catalogo della mostra (Verona, Casa di Giulietta, 30 novembre 2012 – 10 marzo 2013) a cura di P. Nuzzo, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 51-56.
- Casotto E. (in corso di stampa), *Vincenzo De Stefani (1859-1937)*, «*il nostro pittore concittadino che vive a Venezia*», «Verona Illustrata», 27.
- Castiglioni G. (2004), *Realismo e verità in un dipinto giovanile di Ercole Calvi*, «Verona Illustrata», 17, pp. 143-146.
- Chiappa B. (1986), *Francesco Danieli*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 250-252.
- Del Negro P. (1989), *Verona nel sistema imperiale asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989) a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano: Electa, pp. 17-20.
- Fasanari R. (1958), *Il Risorgimento a Verona 1797-1866*, Verona: Banca Mutua Popolare (ristampa 2011, Roma: Edicred).
- Ferrari R. (2008a), *Gli acquirenti alle Esposizioni: contributi per un repertorio del collezionismo lombardo*, in “Vado a Brera”. *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Brescia: Ar&cf, pp. 161-196.
- Ferrari R. (2008b), *Lineamenti di storia dell'Accademia di Brera*, in “Vado a Brera”. *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Brescia: Ar&cf, pp. 20-79.
- Ferrari S. (2006a), *La diffusione della pittura tedesca di paesaggio nel Lombardo-Veneto e in Trentino alla metà dell'800*, in R. Ferrari, *Giovanni Battista Ferrari (1829-1906). I luoghi della pittura*, catalogo della mostra (Brescia, Grande Miglio in Castello, 22 aprile – 24 giugno 2006), Brescia: Ar&cf, pp. 71-93.
- Ferrari S. (2006b), *Paesaggisti tedeschi a Milano, Venezia e Verona a metà Ottocento*, in R. Ferrari, *I luoghi della pittura. I paesaggi di lago nell'800*, catalogo della mostra (Desenzano del Garda, Galleria civica di Palazzo Todeschini, 14 ottobre – 10 dicembre 2006), Brescia: Ar&cf, pp. 20-29.
- Franzoni L. (1986), *Vittorio Avanzi*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 242-247.
- Gattoli C. (2006), *Via Cappello a San Sebastiano (scheda)*, in *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona: Fondazione della Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona, pp. 80-81.

- Gattoli C. (2007), *Ercole Calvi*, Verona: Banco Popolare – Gruppo Bancario.
- Ginex G., Reborà S. (1999), *Imprenditori & cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, Milano: Mediocredito Lombardo.
- Ievolella L. (2001), *La pittura di figura e storia*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 115-145.
- Ievolella L. (2003a), *Avanzi Vittorio*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 633-634.
- Ievolella L. (2003b), *Calvi Ercole*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 672-673.
- Ievolella L. (2003c), *Dall'Oca Bianca Angelo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 703-704.
- Ievolella L. (2003d), *Danieli Francesco*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, p. 706.
- Ievolella L. (2003e), *De Stefani Vincenzo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 715-716.
- Ievolella L. (2003f), *Ferrari Carlo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 725-726.
- Ievolella L. (2003g), *Fiamminghi Giacomo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 727-728.
- Ievolella L. (2003h), *Scattola Domenico*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 813-814.
- Ievolella L. (2003i), *Sorio Luigi*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, p. 825.
- Ievolella L. (2003l), *Zannoni Giuseppe*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 848-849.
- Lomartire F., Saracino M. (2002), *Angelo Dall'Oca Bianca. Visioni multiple*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'arte moderna di Palazzo Forti, 20 aprile – 1 settembre 2002), Milano: Electa.
- Marchini G.P. (1986), *L'Accademia di Pittura e Scultura di Verona*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. II, pp. 499-592.
- Marinelli S. (1986), *La pittura «italiana» a Verona (1797-1945)*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 3-98.
- Marinelli S. (1989), *L'Arte in esilio*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano: Electa, pp. 22-39.
- Marinelli S. (2001a), *Gli anni della riunificazione italiana*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 247-275.
- Marinelli S. (2001b), *Il regno italico e l'età austriaca*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 9-41.

- Marini G. (2001), *Da Pietro Ronzoni a Ercole Calvi: la pittura di paesaggio a Verona*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 79-113.
- Marini G. (2005), *Carlo Ferrari*, Verona: Banco Popolare di Verona e Novara.
- Montini D. (1911), *Jacopo Tomicelli, miniatore e pittore veronese del secolo XVIII*, «Madonna Verona. Bollettino del Museo Civico di Verona», n. 1, gennaio-marzo, pp. 1-13.
- Pesci F. (1998), *Giuseppe Canella*, Verona: Banca Popolare di Verona – Banco S. Geminiano e S. Prospero.
- Pesci F. (2001), *Da Verona all'Europa. Giovanni, Giuseppe e Carlo Canella nella paesaggistica dell'Ottocento*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 43-77.
- Pesci F. (2004), *Aggiornamenti per Giuseppe Canella, "pittore di ricordo"*, «Verona Illustrata», 17, pp. 115-123.
- Perini L. (2003a), *Canella Carlo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 673-674.
- Perini L. (2003b), *Canella Giuseppe*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 675-677.
- Petrucci C. (1986a), *Gerolamo Navarra*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 252-253.
- Petrucci C. (1986b), *Giuseppe Ferrari*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, p. 228.
- Piceni E. (1980), *Giorgio Belloni*, Busto Arsizio: Bramante.
- Romin Meneghello L. (1986a), *Carlo Canella*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 164-167.
- Romin Meneghello L. (1986b), *Ercole Calvi*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 210-214.
- Romin Meneghello L. (1986c), *Vincenzo De Stefani*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 269-274.
- Sagredo A. (1826), *Del pittore Jacopo Tomicelli veronese. Cenni biografici di Agostino Sagredo*, Padova: pei tipi della Minerva.
- Saracino M. (2003a), *Bazzoli Umberto*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, p. 639.
- Saracino M. (2003b), *Tomicelli Giacomo (Jacopo)*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 883-884.
- Stringa N. (2004), *Napoleone Nani*, in *Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 15 ottobre 2004 – 27 febbraio 2005), a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Treviso: Canova, pp. 408-409.

- Tessari U.G. (1986a), *Angelo Dall'Oca Bianca*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 261-268.
- Tessari U.G. (1986b), *Carlo Ferrari (Ferrarin)*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 185-189.
- Tomezzoli A. (2002), *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. I, pp. 311-376.
- Tommasi A.C. (1986a), *Domenico Scattola*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 191-195.
- Tommasi A.C. (1986b), *Giuseppe Zannoni*, *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 239-242.
- Tommasi A.C. (1986c), *Jacopo Tunicelli*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 149-150.
- Tommasi A.C. (1986d), *Luigi Sorio*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 226-228.
- Tommasi A.C. (1986e), *Umberto Bazzoli*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 274-275.
- Venturi F. (1986), *Giacomo Fiamminghi*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 195-198.
- Verona e il suo territorio. Verona nell'Otto-Novecento* (1988-2003), vol. VI, tt. I e II, Verona: Istituto per gli studi storici veronesi.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

