

CHIARA FACCHIN, *L'altare della cappella di S. Andrea nel Castello di Pergine. Storia, arte e restauro*, in «Studi Trentini. Arte» (ISSN 2239-9712), vol. 101/1-2, (2022), pp. 26-65.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

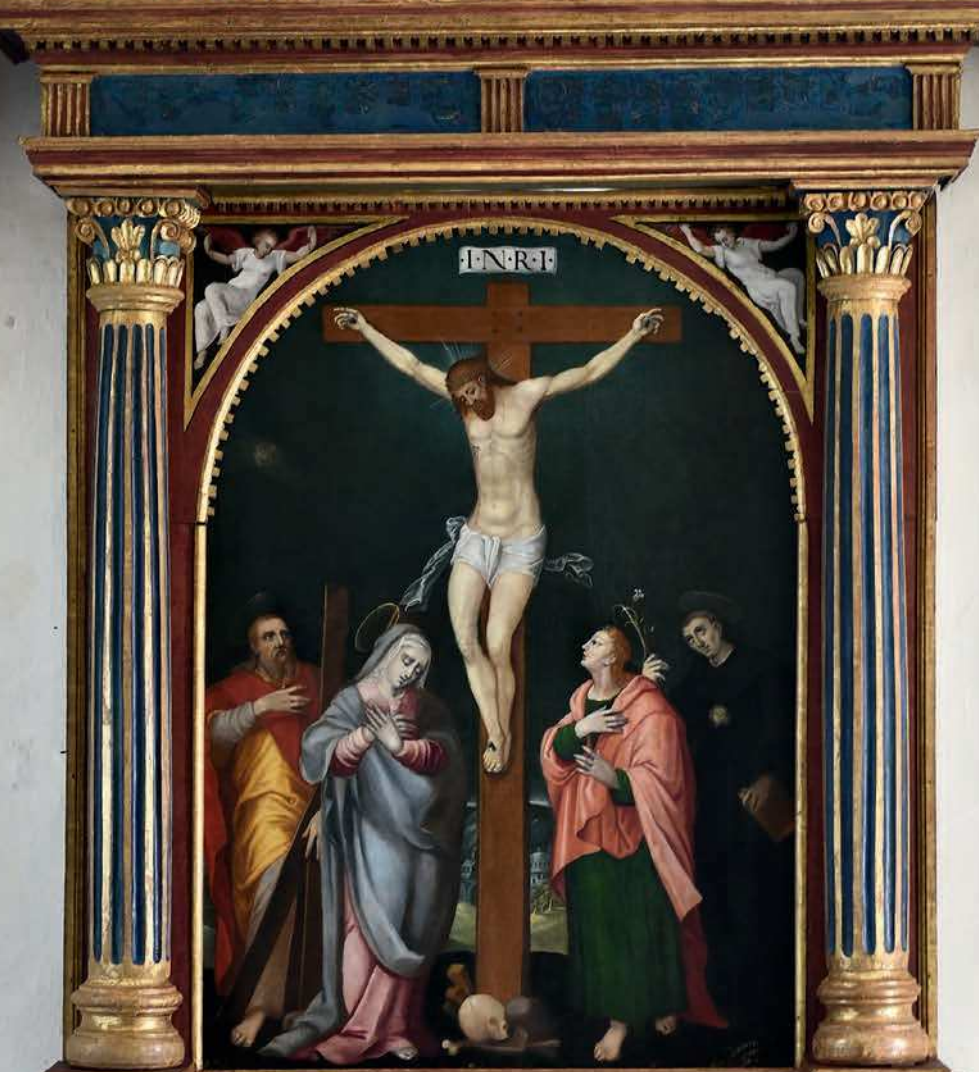
Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - Archivio della storiografia trentina, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu) - History, Religion and Philosophy Journals Online Access.

Il materiale sul sito [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu) è disponibile sotto licenza CC BY-NC-ND 4.0: può essere scaricato, stampato e condiviso per uso non commerciale, con attribuzione e senza modifiche.

This article has been digitised within the project ASTRA - Archivio della storiografia trentina through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu) - History, Religion and Philosophy Journals Online Access platform.

The material on the [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu) site is available under the CC BY-NC-ND 4.0 license: it can be downloaded, printed, and shared for non-commercial use, with attribution and without modifications.





## L'altare della cappella di S. Andrea nel Castello di Pergine. Storia, arte e restauro\*

Chiara Facchin

► Per lungo tempo dimenticato, l'altare è stato ritrovato nel corso del 2018, in occasione della redazione dell'inventario dei beni conservati nel Castello di Pergine. A seguito del restauro, è stata possibile una nuova lettura dell'opera, con una datazione alla fine del XVI secolo e la conferma dell'attribuzione al pittore Paolo Naurizio. Grazie alla proficua collaborazione tra gli attori coinvolti – la fondazione CastelPergine o.n.l.u.s. e l'Unità di missione strategica Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Provincia autonoma di Trento, che ha svolto compiti di sorveglianza ed erogato un contributo finanziario – l'altare è stato poi ricollocato nella cappella di S. Andrea. L'intervento ha permesso il recupero e la valorizzazione di un esempio significativo della produzione altareistica locale che, talvolta, è stata dimenticata e dispersa nel corso dei secoli successivi.

► *For a long time forgotten, the altar was rediscovered on the occasion of the drafting of the inventory of the stuff conserved in the Castle of Pergine in 2018. As a result of the restoration, a new reading of the work has been possible: its dating to the end of the 16th century and its conclusive attribution to the painter Paolo Naurizio. Thanks to the fruitful collaboration between the actors involved – the CastelPergine foundation o.n.l.u.s. and the Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali of the Autonomous Province of Trento, which carried out supervision tasks and gave a financial contribution – the altar was then moved back to its original site, the chapel of S. Andrea. This intervention has allowed the recovery and enhancement of a significant example of local altareistic production which was sometimes forgotten and dispersed over the centuries.*

**I**l Castello di Pergine è un monumento che connota il paesaggio dell'Alta Valsugana, racchiudendo all'interno delle sue cinte murarie le testimonianze degli eventi che hanno segnato la storia di questo territorio e della sua comunità e che, nello specifico, definiscono il contesto nel quale ha preso forma la realizzazione dell'altare.

---

\* Si ringraziano per la collaborazione a diverso titolo prestata Alessandro Pasetti Medin, Salvatore Ferrari, Francesca Raffaelli, Emanuela Rollandini, Mauro Bernabei, Jarno Bontadi, Ezio Chini, Vittorio Fabris e Alessandra Facchinelli.

I resti archeologici ritrovati sul colle del Tegazzo attestano una presenza umana stabile e continuativa già a partire dall'epoca protostorica, evidenziando il valore strategico dell'altura<sup>1</sup>. La struttura fortificata, databile al XII secolo, è citata per la prima volta come proprietà del principato vescovile dal Capitolo della cattedrale nell'Urbario dei Canonici di Trento del 1220, quando viene nominato, tra i possedimenti, un prato sito "de retrum castrum de Perzene"<sup>2</sup>. Nonostante le strutture murarie più antiche risalgano all'epoca medioevale, la maggior parte dei fabbricati che costituiscono il complesso castellano è stata realizzata all'inizio del XVI secolo. Per volontà di Massimiliano I d'Asburgo, infatti, con la supervisione del cancelliere di corte e capitano Zyprian von Serntein (Hörtenberg im Inntal, 1457-Innsbruck, 1524) vengono eseguiti tra il 1501 e il 1525 ingenti interventi, quali la demolizione di precedenti edifici e la costruzione del palazzo baronale, documentati nel rendiconto presentato dalla vedova Dorothea Perl (Hall in Tirol, 1486-Fragenstein, 1537), all'arciducato Corte dei conti di Innsbruck nel 1526<sup>3</sup>.

Nel 1531 il castello ritorna tra le proprietà del principe vescovo di Trento, con l'affidamento in forma di signoria pignoratizia a Giacomo Firmian da Bernardo Cles, e ne fa parte fino al 1581<sup>4</sup>. A quella data il barone Fortunato Madruzzo viene nominato signore e capitano generale di Pergine dal fratello Ludovico – principe vescovo di Trento e cardinale – e commissiona alcuni interventi di abbellimento del maniero, come lo stemma affrescato nella sala delle guardie al piano terra del palazzo e l'altare per la cappella di S. Andrea al secondo piano. Nel corso del XVI e del XVII secolo, il castello mantiene il suo valore strategico, dimostrandosi valido punto di controllo del territorio e importante avamposto militare per contrastare le mire espansionistiche della Serenissima<sup>5</sup>. In seguito, perde la sua importanza sia dal punto di vista bellico che economico, connesso allo sfruttamento delle risorse minerarie ormai in esaurimento e, anche durante il secolo successivo, non si registrano interventi architettonici oltre a quelli necessari al mantenimento della strut-

---

<sup>1</sup> Marzatico, *La piana di Pergine*, p. 52; *Metamorfosi di un castello*, pp. 13-19 con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> Ausserer, *Persen-Pergine*, pp. 196-197; Forlin, 31. *Castel Pergine*, p. 112.

<sup>3</sup> Alla morte del marito, Dorothea Perl continua la compilazione del rendiconto fino alla conclusione dei lavori ed è interessante valutare il suo coinvolgimento nell'organizzazione delle opere al castello, come documentato dalle lettere scritte di suo pugno e studiate recentemente da Julia Anna Schön. Schön, *Mein herzen liebster*, pp. 10-43, 80-81; Ausserer, *Persen-Pergine*, pp. 305-309.

<sup>4</sup> Ausserer, *Persen-Pergine*, pp. 329-330; Piatti, *Pergine. Un viaggio*, p. 209-210.

<sup>5</sup> Il castello faceva parte del sistema dei *Kreidefeuer*, ancora in uso nel Seicento, lungo la diramazione verso est che comprendeva anche Civezzano e Castel Ivano. *Difesa e governo*, pp. 132-134.

tura<sup>6</sup>. Durante l'Ottocento si susseguono diversi passaggi di proprietà e le testimonianze documentarie confermano uno stato di degrado e abbandono<sup>7</sup>. A seguito della vendita dell'intero complesso all'avvocato Ferdinand Putz, a nome della società Burg Persen di Monaco di Baviera nel 1905, si provvede a un ripristino che, sebbene non rispettoso dell'aspetto architettonico cinquecentesco, permette la conservazione della maggior parte degli edifici<sup>8</sup>. Nel 1920 il Comune di Pergine acquista il castello, ma le difficoltà di gestione spingono nel secondo dopoguerra alla vendita allo svizzero Mario Oss, figlio di emigrati perghinesi, che lo trasforma definitivamente in una struttura ricettiva<sup>9</sup>. Nel decennio tra il 2001 e il 2012<sup>10</sup> vengono eseguiti molteplici interventi di restauro e ammodernamento dei diversi corpi di fabbrica e nel 2017 viene costituito un comitato, trasformato l'anno seguente nella fondazione CastelPergine o.n.l.u.s., per l'acquisto del castello, che diviene così un bene condiviso.

L'evoluzione architettonica del castello è ben documentata e questo vale anche per la cappella di S. Andrea nel palazzo baronale, in particolare per quanto riguarda la sua edificazione all'inizio del Cinquecento. Carl Ausserer rende noti alcuni inventari dei beni presenti nel castello, che evidenziano l'esistenza nel Quattrocento della piccola chiesa di S. Stefano all'interno della seconda cinta muraria, sostituita da un'altra cappella, dedicata invece a S. Andrea, tra il 1507 e il 1508, in occasione dei lavori di costruzione del palazzo baronale<sup>11</sup>. I documenti redatti da Zyprian von Serntein e dalla moglie, già citati da Ausserer e recentemente tradotti nella pubblicazione curata da Lino Beber,

---

<sup>6</sup> Era obbligo, per il signore pignoratizio, utilizzare parte delle entrate provenienti dalle ammende per la manutenzione del castello e per intervenire con restauri e costruzioni, che dovevano essere preventivamente approvati dal vescovo. Ausserer, *Persen-Pergine*, pp. 342-343.

<sup>7</sup> Tommaso Vigilio Bottea denuncia che nel corso del Settecento sono stati venduti sia gli antichi documenti conservati nel castello, sia le armature e le armi esposte negli ambienti interni. Bottea, *Memorie di Pergine*, pp. 47-48. Nel 1806 il castello passa all'amministrazione imperiale di Vienna fino al 1810, quando il Trentino viene inserito nel dipartimento dell'Alto Adige e unito al francese regno italico, tornando sotto il controllo austriaco nel 1814. Solo nel 1826 viene restituito al principe vescovo di Trento, Francesco Luschin, e inserito nei beni della mensa vescovile. Piatti, *Pergine. Un viaggio*, pp. 258-261.

<sup>8</sup> Piatti, *Pergine. Un viaggio*, pp. 265-270.

<sup>9</sup> Già la società Burg Persen aveva intrapreso diversi interventi per ospitare i propri soci all'interno del castello. Successivamente, una parte degli edifici della struttura venne data in gestione a diversi privati che ricavarono alcune stanze nell'ala clesiana. Piatti, *Pergine. Un viaggio*, pp. 266-268.

<sup>10</sup> Broll, Campolongo, *Il restauro del castello*, pp. 447-471.

<sup>11</sup> Un documento notarile del 1304 si riferisce alla "casa nel castello dietro la chiesa di S. Stefano", mentre gli inventari redatti rispettivamente nel 1434 e nel 1446 riportano gli oggetti conservati all'interno della cappella, confermando la presenza del luogo di culto, i cui resti erano ancora visibili all'inizio del Novecento. Ausserer, *Persen-Pergine*, pp. 221, 289, 295.

David Benedetti e Marzio Zampedri, consentono di ricostruire in maniera dettagliata tutte le fasi della realizzazione architettonica e degli elementi di arredo del nuovo luogo di culto<sup>12</sup>. Il resoconto testimonia, in prima battuta, l'avvenuto pagamento nel 1507 ai contadini di Fornace per “aver fatto cavare le pietre che si sono adoperate per gli archi della chiesa”, verosimilmente i costoloni dell'abside, e alla fine dell'anno quello effettuato a favore di Cristiano, fabbro coltellinaio e spadaio, per aver “lavorato duecentoventicinque libbre di ferro per farne tre inferriate per la chiesa”, andate poi perdute, ma in origine destinate probabilmente a proteggere le finestre gotiche dell'abside<sup>13</sup>. Allo stesso periodo risalgono le tavole di larice utilizzate per la realizzazione dello stipo<sup>14</sup>, incassato nel muro della cappella e adibito presumibilmente alla custodia delle suppellettili liturgiche, mentre Giovanni Sepolin consegna il 9 dicembre 1507 “le pietre da cote necessarie alla costruzione della volta della chiesa”<sup>15</sup>. I lavori proseguono l'anno seguente con la posa del pavimento in pietra e con l'intervento del vetraio Christoff Lusch di Lavis che “mise i vetri alla chiesa del maniero”, mentre nel 1509 “i falegnami realizzano gli scanni della chiesa”<sup>16</sup>. Il confronto tra le serie dendrocronologiche ricavate dalle decorazioni intagliate e poste sulla sommità degli scanni, però, suggerisce una datazione posteriore delle tavole di pino cembro utilizzate, fornendo come termine *post quem* l'anno 1574<sup>17</sup>. Si può ipotizzare che, in un primo momento, siano stati reimpiegati gli arredi provenienti dall'an-

---

<sup>12</sup> Ausserer descrive gli interventi eseguiti nel castello nel primo quarto del Cinquecento, mentre David Benedetti riporta la traduzione in italiano dell'intero documento, redatto originariamente in tedesco. Ausserer, *Persen-Pergine*, pp. 312-319; Benedetti, *Nel 1525 la vedova*, pp. 159-256.

<sup>13</sup> È datato al 19 febbraio 1507 il pagamento di un fiorino renano, mentre gli interventi, i materiali e la manodopera rientrano nelle *pioveghe* che gravano sui cittadini delle gastaldie dell'odierna Alta Valsugana. Rimaste parzialmente in uso fino al Settecento inoltrato, sono motivo di frequenti scontri tra la cittadinanza e i capitani del castello di Pergine. Al 12 novembre 1507 risale, invece, il pagamento di 1 fiorino renano, 2 lire e 6 kreuzer al fabbro. Benedetti, *Nel 1525 la vedova*, pp. 168, 171-172. Ausserer *Persen-Pergine*, pp. 279; Azzolini, *Fabbriche e maestri*, p. 25, nota 47.

<sup>14</sup> Le analisi dendrocronologiche, eseguite da Mauro Bernabei e Jarno Bontadi del CNR IBE nel corso del 2022, consentono di specificare che le portelle dello stipo, in abete rosso, possono essere datate al 1474; trattandosi però di tavole rifilate, è verosimile una datazione posteriore al 1504, coeva alla realizzazione delle altre parti dell'armadio a muro. ASBCTn, prot. n. 770764/2022, Mauro Bernabei e Jarno Bontadi, *Datazione dendrocronologica di 13 campioni nella cappella del Castello di Pergine Valsugana*, 8 novembre 2022.

<sup>15</sup> Le pietre da cote sono utilizzate anche in architettura per la loro leggerezza, che le rende un'alternativa al tufo.

<sup>16</sup> Nel rendiconto è specificato l'acquisto di “un foglio di carta di faggio adoperato per gli scanni della chiesa”, facendo presupporre la lastronatura degli scanni in rovere: sembra però anomalo che sia stata eseguita una lastronatura già nel XVI secolo, coprendo il più pregiato legno di rovere, come proposto da Benedetti. Benedetti, *Nel 1525 la vedova*, pp. 226, 188.

<sup>17</sup> ASBCTn, prot. n. 770764/2022, Mauro Bernabei e Jarno Bontadi, *Datazione dendrocronologica di 13 campioni nella cappella del Castello di Pergine Valsugana*, 8 novembre 2022.

tica chiesa di S. Stefano e, forse successivamente, siano stati commissionati i nuovi scanni<sup>18</sup>.

La cappella, cui si accede dalla sala del trono, comunica con quest'ultima attraverso una porta in legno intagliato con motivi di racemi vegetali lungo i lati e la base, mentre la parte superiore presenta tralci di vite stilizzati. Se le decorazioni a intaglio in stile neogotico risalgono al XIX-XX secolo, il portale in pietra calcarea locale è cinquecentesco e coevo alla costruzione della cappella. Le sue linee sono semplici e l'unica decorazione è costituita dagli elementi floreali che ingentiliscono le due mensole poste a sostegno dell'architrave<sup>19</sup>.

All'interno di un ambiente cinquecentesco di gusto ancora tardogotico, quindi, troverà collocazione l'altare di S. Andrea commissionato sul finire del secolo, a riguardo del quale i documenti si attestano molto più lacunosi.

Al momento del ritrovamento in un ambiente di servizio al secondo piano del palazzo baronale, l'altare era smembrato e in mediocri condizioni conservative, ma la presenza di tutti gli elementi originali ha consentito la sua ricollocazione sulla mensa in pietra, all'interno della cappella (fig. 1).

Si tratta di una struttura lignea scolpita e dipinta, dalle linee regolari di gusto rinascimentale, contraddistinta dall'utilizzo di colori saturi e finiture dorate che mettono in risalto la tridimensionalità degli elementi. Alla base, la predella è affiancata da due alti plinti decorati su tutti e tre i lati, sui quali poggiano due colonne scanalate. I capitelli, ornati con volute e racemi, sorreggono una trabeazione ritmata da elementi geometrici a sostegno di una cimasa intagliata con un ovale centrale – raffigurante *Dio Padre benedicente* in cielo tra angeli – ed elementi zoomorfi ai lati. Al centro della struttura è collocato un dipinto a olio su tela con una centina dentellata decorata da due angeli negli angoli superiori<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> La parte sommitale degli scanni, per quanto posteriore rispetto agli altri elementi della cappella, presenta una decorazione geometrica a intaglio in armonia con lo stile goticeggiante della cappella: Ilg, *Kunsttopografisches aus Süd-Tyrol*, p. C. Maddalena Tomasi ne descrive la decorazione, riprendendo Giuseppe Gerola. Tomasi, *Il castello di Pergine: storia*, pp. 139-141; *Scritti di Giuseppe Gerola, Per il castello di Pergine*, pp. 175-178. Non è stato possibile datare anche la pedana in larice poiché non ci sono corrispondenze statistiche significative con le serie dendrocronologiche di riferimento. ASBCTn, prot. n. 770764/2022, Mauro Bernabei e Jarno Bontadi, *Datazione dendrocronologica di 13 campioni nella cappella del Castello di Pergine Valsugana*, 8 novembre 2022.

<sup>19</sup> Tomasi, *Il castello di Pergine: storia*, pp. 139-141.

<sup>20</sup> Dimensioni della struttura lignea: 290 cm (A) x 180 cm (L); dimensioni della tela: 140 cm (A) x 100 cm (L).



■ 2. Paolo Naurizio, *Dio Padre benedicente*, 1594, olio su tavola. Pergine Valsugana, Castello di Pergine (particolare della cimasa)

Grazie all'intervento di restauro, è stato possibile leggere la data 1594 (fig. 2) sulla cimasa<sup>21</sup>, una cronologia coerente con le scarse annotazioni registrate negli atti visitali feltrensi, che non sono, però, sempre precisi<sup>22</sup>. Nel 1585 si nomina una cappella intitolata a S. Sebastiano, successivamente sempre descritta come cappella di S. Andrea, mentre nel 1590 si osserva la mancanza dell'ancona e si invita a provvedere, secondo le prescrizioni post conciliari<sup>23</sup>. Diverso il tenore di quanto verificato nella visita del 1596 che, raccomandando di difendere l'ancona dell'altare dalla polvere, ne conferma di fatto l'avvenuta realizzazione<sup>24</sup>. Gli atti visitali seicenteschi non forniscono ulteriori

<sup>21</sup> Nel corso dell'Ottocento, alla cimasa, è stata sovrapposta una corona rimovibile che copriva quasi per intero la data.

<sup>22</sup> Fino al 1786 il territorio perginese, se dal punto di vista secolare era sotto il controllo del principato vescovile di Trento, faceva parte della diocesi di Feltre.

<sup>23</sup> ADTn, Archivio della curia vescovile di Feltre, *Acta Visitalia*, 1585, c. 89; 1590, c. 92.

<sup>24</sup> ADTn, Archivio della curia vescovile di Feltre, *Acta Visitalia*, 1596, c. 41.

informazioni sulle condizioni dell'altare, e in quelli del 1642 si descrive una tela di diverso soggetto, forse per un'erronea annotazione<sup>25</sup>. L'utilizzo della cappella per celebrazioni, più o meno frequenti, è documentato fino alla prima metà dell'Ottocento<sup>26</sup>.

Il restauro dell'altare e il confronto con opere coeve consentono di confermare l'attribuzione al pittore Paolo Naurizio, che Giuseppe Gerola propone già nel 1905 per la predella, considerata all'epoca l'unico elemento antico dell'altare<sup>27</sup>. L'artista, il cui profilo non è ancora stato pienamente ricostruito, ha saputo rispondere alle richieste della committenza nobiliare nel principato vescovile, allineandosi alle indicazioni post conciliari fino a divenire un punto di riferimento e di confronto anche per gli artisti del primo Seicento. Nipote di Francesco da Norimberga, artista tedesco documentato in Valsugana già nel 1512, e padre del pittore Elia (Trento, 1589-1657), fu tra i protagonisti della pittura locale nell'ultimo quarto del XVI secolo<sup>28</sup>. Le esigue testimonianze non permettono di ricostruire nello specifico le sue vicende biografiche: si sa che sposa Ursula originaria di Schwaz e che nel 1597 detta il proprio testamento affidando alla moglie la cura dei loro sei figli<sup>29</sup>. La sua carriera si svolge soprattutto in quest'area geografica, con una tappa in val Venosta e un breve ma assai importante soggiorno a Innsbruck, sovvenzionato dall'arciduca Ferdinando, conte del Tirolo, che paga personalmente il suo trasferimento<sup>30</sup>. Questo ingaggio, che risale al 1583, permette di meglio comprendere l'apprezzamento espresso Oltralpe dai contempora-

---

<sup>25</sup> Sia nel manoscritto di padre Morizzo, contenente il regesto degli Atti Visitali Feltrensi, che nel documento originale, si descrive la pala come raffigurante "I Santi Giovanni e Andrea, San Bernardino da Siena e in alto la Beata Vergine". Questo potrebbe significare una sostituzione nel Seicento del dipinto, improbabile vista l'esistenza del dipinto originale in loco ancora oggi, oppure, più verosimilmente, una svista nella compilazione dei registri. ADTn, Archivio della curia vescovile di Feltre, Acta Visitalia, 1642, c. 103; Botteri, *La pala d'altare*, p. 159.

<sup>26</sup> A partire dal 1786, il Castello di Pergine è soggetto all'amministrazione dei beni della mensa della Diocesi di Trento e si definisce l'utilizzo della cappella per le celebrazioni, valutando anche lo stato delle suppellettili liturgiche, ma senza riportare informazioni inerenti all'altare. ADTn, Archivio della curia vescovile di Feltre, Acta Visitalia, 1612, c. 67; ADTn, *Atti visitali*, vol. 89, 1840, cc. 263-264, 274, 276; 1864, c. 441.

<sup>27</sup> *Scritti di Giuseppe Gerola, Per il castello di Pergine*, pp. 175-178.

<sup>28</sup> Attivo come pittore a Castel Coira/Churburg, al seguito del conte Oswald II Trapp, già dal 1576. Theiner, *Oswald II. Trapp und*, pp. 52-63. La sua presenza a Trento è documentata tra il 1578 e il 1597. Volcan, *scheda* 4.6, pp. 196-198 con bibliografia precedente. Secondo Vittorio Fabris, che ringrazio vivamente per la segnalazione, sulla base dei documenti conservati presso l'Archivio Storico del Comune di Borgo Valsugana, è possibile collocare la nascita di Paolo Naurizio tra il 1545 e il 1550 a Borgo Valsugana, distinguendo tra Francesco, padre di Paolo, e Francesco da Norimberga, nonno dello stesso. Fabris, *Paolo Naurizio, note*, p. 54.

<sup>29</sup> Luzzi, *Stranieri in città*, p. 107.

<sup>30</sup> Weber, *Artisti trentini*, p. 253.

nei per una figura che negli studi moderni di matrice italiana – inaugurati da Francesco Ambrosi – è stata spesso ridimensionata e penalizzata dalla maggior fama goduta dal figlio Elia<sup>31</sup>. Nel tardo Cinquecento, Paolo Naurizio si presenta come uno dei pochi artisti di un certo prestigio per la committenza locale, prima dell'avvento di una nuova generazione di pittori che, fortemente influenzati dal colorismo veneto, si affermeranno all'inizio del Seicento<sup>32</sup>.

In un contesto che non fornisce elementi documentari per l'attribuzione dell'opera a Paolo Naurizio, risulta particolarmente utile un confronto con le opere certe, realizzate nello stesso arco cronologico. L'altare del Castello di Pergine presenta affinità con gli altari laterali realizzati tra il 1593 e il 1594 per la chiesa di S. Mauro a Piné. Quello di destra, dedicato a san Giovanni Battista, contiene una pala raffigurante la *Madonna in trono con Gesù Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni evangelista*, opera firmata e datata 1594<sup>33</sup>. Quello di sinistra, dedicato a san Michele, è esattamente speculare. Sia la pala, che rappresenta *San Michele arcangelo che combatte contro Satana*, che le parti dipinte della predella sono opere certe del medesimo pittore, come chiarito da Giuseppe Gerola, in considerazione dei pagamenti e delle ricevute autografe<sup>34</sup>. Le parti lignee dei due altari, generalmente considerate opera di bottega trentina, sono per impianto e decorazione affini al complesso perginese. L'unico elemento dissimile è costituito dal timpano triangolare, più semplice e geometrico rispetto alla soluzione adottata per Pergine.

Un'altra corrispondenza si può stabilire con l'altare laterale destro della chiesa di S. Anna a Sopramonte, oggi privo della pala originale, ma ancora in buone condizioni conservative per quanto riguarda le parti lignee. L'impianto architettonico utilizzato è analogo a quello proposto per il caso del castello e le parti dipinte sono datate 1585<sup>35</sup>. Un ulteriore raffronto, interessante per inquadrare la decorazione zoomorfa, è rappresentato dall'altare laterale destro eseguito per la chiesa di S. Tommaso Apostolo a Cassana nell'ultimo decennio del

---

<sup>31</sup> Paulmichl, *scheda 19*, pp. 168-170 con bibliografia precedente.

<sup>32</sup> Chini, *La pittura dal Rinascimento*, p. 782.

<sup>33</sup> Firma e data sono dipinte sul secondo gradino del trono.

<sup>34</sup> Gerola, *Le chiese parrocchiali di Piné*, fasc. I, pp. 12-18; fasc. II, pp. 59-61 (per la trascrizione del *Registro di spese del sindaco delle chiese di S. Maria e S. Mauro dal 1592 al 1594*); Rasmò, *Affreschi e sculture*, pp. 134-135 con bibliografia precedente.

<sup>35</sup> La pala dell'altare, raffigurante *l'Incoronazione della Vergine con sant'Anna Metterza, santa Margherita, San Vigilio (?) e san Nicola da Bari*, è stata rimossa dall'altare e oggi si trova nella sagrestia della chiesa del Sacro Cuore di Gesù a Sopramonte. Sotto lo stemma di Gasparo Wolkenstein-Trostburg sono visibili l'iscrizione P.N.F. e la data. La cornice lignea è tuttora conservata nella collocazione originale, nella chiesa di S. Anna a Sopramonte, anche se mancano due specchiature del plinto di destra. Paulmichl, *Anna, la madre di Maria*, pp. 168-170 con bibliografia precedente.



■ 3. Bottega locale, *altare laterale destro*, ultimi due decenni del XVI secolo. Cassana, chiesa di S. Tomaso Apostolo

XVI secolo<sup>36</sup> (fig. 3). Anche in questo caso, la struttura, definita con vivaci cromie rosse, blu e dorate che caratterizzano gli elementi lignei, si presenta vicina alle opere citate, ma la peculiarità del frontone triangolare, sopra il quale poggiano due delfini dorati affrontati, preannuncia nel gusto la soluzione adottata per la cimasa di Pergine. Non sono, infatti, numerosi gli esempi di altari di ambito trentino, databili alla fine del Cinquecento, che presentano una decorazione con figure animali, vicine al gusto nordico e anticipatrici delle estrose soluzioni decorative del primo Seicento. Un caso particolare è costituito, in questo senso, dall'altare maggiore della chiesa di S. Rocco a Fondo: datato 1590 e attribuito all'ambito di Paolo, ripropone gli animali marini affrontati ai lati della cimasa, ma con una soluzione stilistica più elaborata rispetto a quella di Cassana. Le code dei mostri, che si avvolgono su se stesse salendo dinamicamente verso l'alto, sembrano suggerire la ricerca di una transizione dai linguaggi formali rinascimentali, ormai acquisiti dalla produzione artistica locale, a soluzioni più vibranti e innovative che incontrino il gusto in evoluzione della committenza.

Questa tipologia ornamentale si ritrova anche in altri episodi precedenti di ambito tirolese, come l'altare di sant'Anna a Castel Monte Sant'Anna/Annenberg in Val Venosta, oggi conservato presso il Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck<sup>37</sup>. Un altro caso, che propone una decorazione zoomorfa nella parte sommitale, è rappresentato dall'altare della Croce, risalente alla fine del XVI secolo, nella chiesa di S. Margherita a Fiè allo Sciliar/Völs am Schlern. Benché si tratti di un *Flügelaltar* scolpito e dipinto, quindi molto differente nell'insieme da quello perginese, presenta due animali marini dorati e affrontati ai lati della cimasa<sup>38</sup>.

Per definire le coordinate della produzione generalmente ascritta a Paolo Naurizio, è interessante considerare un ultimo caso coevo, realizzato per la chiesa di S. Anna a Sopramonte e oggi conservato presso il Museo Diocesano Tridentino (fig. 4). L'opera, commissionata dal cardinale Andrea d'Austria

---

<sup>36</sup> Ferrari, *Val di Sole*, p. 31. Grazie alle analisi dendrocronologiche eseguite sugli elementi lignei della predella e del timpano è possibile proporre una datazione post 1591, come gentilmente segnalatomi da Mauro Bernabei.

<sup>37</sup> L'altare è realizzato da Sebastian Schel (Allgäu, 1480-Innsbruck, 1554) su commissione dei signori di Annenberg nel 1517. A seguito dei danni dovuti alla guerra sveva, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, la famiglia esegue importanti interventi di ristrutturazione al castello, tra i quali l'ammodernamento della cappella gotica. Nonostante lo scarto temporale tra questo altare e quello di Pergine, si percepisce, nell'ordinata struttura lignea accostata alla decorazione vivace, l'unione armonica di elementi rinascimentali di matrice italiana e dettagli naturalistici di gusto transalpino, come sovente accade nelle opere d'arte cinquecentesche di ambito tirolese. Andergassen, *Malerei der Renaissance*, pp. 620-621; Paulmichl, *schbeda 4*, pp. 128 con bibliografia precedente.

<sup>38</sup> L'altare risale alla fine del XVI secolo, forse opera di Jakob Menn. Plieger, *Plastik der Renaissance*, pp. 606-607 e bibliografia precedente.



■ 4. Paolo Naurizio e bottega trentina, *altare per la chiesa di S. Anna a Sopramonte*, 1591. Trento, Museo Diocesano Tridentino

nel 1591, in concomitanza con la sua nomina a vescovo coadiutore di Bresanone, si basa sull'ormai collaudata composizione architettonica, ad eccezione della decorazione laterale: all'esterno delle due paraste, sono state realizzate delle volute fogliate ornate da una coppia di cherubini, di gusto già manierista, a conferma della continua ricerca di nuovi elementi per impreziosire e diversificare uno schema strutturale ormai codificato<sup>39</sup>.

Nell'altare del castello di Pergine, Naurizio riprende il motivo zoomorfo per la decorazione della cimasa, ma lo declina in maniera differente, scegliendo due leoni. Posti ai lati dell'elemento sommitale, sono definiti da sinuose linee nere che animano il fondo oro, dando forma e movimento alle due teste dalle fauci dischiuse e alle criniere, che si trasformano in volute fitomorfe in prossimità della cornice centrale.

Nonostante alcune differenze nella decorazione, la riproposizione di soluzioni strutturali simili, realizzate durante un arco cronologico limitato all'ultimo quarto del XVI secolo, può essere messa in relazione con il particolare contesto religioso post conciliare. Nel pieno della Controriforma, l'adeguamento delle strutture altaristiche avviene, in ossequio alle prescrizioni contenute nel decreto conciliare sulle immagini – *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus* –, che non solo modulava l'uso cultuale delle immagini sacre, ma ne esaltava la funzione didattica, indirizzando il clero vescovile a uno stringente controllo sul territorio e, dove necessario, a una correzione delle iconografie, imponendo nel concreto un rinnovamento dell'arredo ecclesiastico<sup>40</sup>. Si definisce quindi una tipologia di altare ligneo dalle linee classiche e geometriche, che si diffonde velocemente nel principato vescovile e di cui, ancora oggi, sopravvivono diverse testimonianze. Un'esperienza concentrata nell'arco di alcuni decenni, prima che si affermi il gusto per le soluzioni barocche, ma che viene ben rappresentata dalla produzione di Paolo Naurizio e della sua bottega. Sembra verosimile che, per la realizzazione dei complessi altaristici, la commissione venisse affidata direttamente all'artista che seguiva così l'intero lavoro, dalla progettazione della struttura lignea, sovrintendendo all'opera di falegnami intagliatori e scultori, fino alla decorazione pittorica e alla doratura.

---

<sup>39</sup> La pala, datata e firmata in basso a sinistra, raffigura un'*Adorazione dei pastori* in cui si avverte come l'artista cerchi una soluzione compositiva adeguata alle dimensioni della tavola, senza però risultare del tutto convincente: il primo piano è affollato dai pastori, con abiti di foggia cinquecentesca, e dagli angeli in adorazione, mentre alle loro spalle si profila un portico molto profondo che lascia intravedere l'annuncio dell'angelo, antefatto della rappresentazione principale. Nonostante le differenze nella resa spaziale, sia la predella – raffigurante un'*Adorazione dei Magi* – sia il frontone con *Dio Padre* sono stilisticamente ascrivibili all'artista. Paulmichl, *scheda 19*, pp. 168-170 con bibliografia precedente.

<sup>40</sup> Cattoi, *La strategia delle immagini*, pp. 55-64; Ekserdjian, *The Italian Renaissance*, pp. 369-407.

L'artista è impegnato contemporaneamente in numerose commissioni e organizza la sua attività basandosi su modelli apprezzati dai committenti e, allo stesso tempo, rispondenti ai canoni tardorinascimentali in uso, ma non si limita alla pedissequa reiterazione degli schemi compositivi<sup>41</sup>. Non si presenta certo come un innovatore che rivoluziona gli stilemi cinquecenteschi, piuttosto come un interessante interprete della tradizione, declinata sulla base delle influenze veneziane che si diffondono in questo periodo nell'ambito del principato vescovile di Trento.

Mentre altri pittori coevi ricevono commissioni specifiche per la realizzazione di tavole e tele dipinte, Paolo Naurizio si dimostra in grado di gestire l'intera realizzazione, probabilmente coadiuvato da assistenti e apprendisti tra i quali, però, non sono state individuate specifiche personalità<sup>42</sup>. Una fondamentale testimonianza per confermare l'articolazione dell'attività nella bottega è rappresentata dal contratto stipulato il 5 settembre 1591 per la pala dell'altare, probabilmente un trittico, della chiesa dei SS. Vittore e Corona di Levico Terme<sup>43</sup>. A seguito della mancata consegna dell'opera, già commissionata all'artista il 9 ottobre 1588, viene stabilito che entro otto mesi egli la debba ultimare, pena la riduzione del compenso pattuito. Nel documento, inoltre, si specifica che debba "lavar la pala dell'altar grande ch' hora si ritrova eretta nella chiesa dei santi Vittore e Corona di Levigo, pezzo per pezzo con acqua forte et mastici et metterli tutta quella opera, arte et industria che si ricerca per fortificare il legname acciò non si incaroli et che resti più habile a ricever et mantener li colori"<sup>44</sup>. Oltre a ciò, il pittore deve dipingere la pala, in accordo con le indicazioni dei rappresentanti della comunità di Levico e Selva e del pievano, provvedendo anche all'acquisto a Venezia dell'oro per la doratura del tabernacolo e di altre parti lignee. Non solo, come di prassi, gli viene richiesto

---

<sup>41</sup> Come già esposto da Ezio Chini, si può individuare un catalogo relativamente cospicuo delle opere a tema sacro che Paolo Naurizio realizza nell'arco degli ultimi due decenni del Cinquecento e che in tempi recenti sta assumendo una maggior definizione. Chini, *I dipinti del Cinquecento*, pp. 156-157, n. 22. Evidente è la sua presenza in tutta la Valsugana, da Cembra a Strigno, passando per Piné, Levico Terme e Pergine Valsugana, ma non mancano opere ascrivibili alla sua personalità anche in Val di Non tra Dambel, Romeno e Fondo e in Valle dell'Adige, a Trento e a Sopramonte, fino ad arrivare al castello di Noarna.

<sup>42</sup> In merito all'uso di affidare l'intera progettazione dell'altare al pittore a cui viene commissionata la pala e alcuni esempi dei contratti stipulati, si vedano: Chastel, *Storia della pala*, p. 12; Ekserdjian, *The Italian Renaissance*, pp. 104-106.

<sup>43</sup> L'antica parrocchiale di Levico, che sorgeva poco più a ovest di quella attuale, ha subito all'inizio del XVII secolo danni tali che già nel 1630 si dovette procedere alla ricostruzione del campanile. Fino al 1770 l'edificio venne ampliato e ristrutturato più volte, ma nel corso dell'Ottocento si provvide alla costruzione della chiesa del S. Redentore. Molto probabilmente l'opera di Naurizio è andata perduta e fino ad ora non è stato possibile ricostruire con certezza quale sia stato il suo destino.

<sup>44</sup> Weber, *Contratto del pittore*, pp. 211-212.



■ 5. Paolo Naurizio, *San Sebastiano*, 1594, olio su tavola. Pergine Valsugana, Castello di Pergine (particolare della predella)

un lavoro eseguito a regola d'arte, garantendo che i colori e le dorature si conservino per almeno sei anni, ma anche che intervenga a sue spese con il ritocco in caso di necessità<sup>45</sup>.

Sembra quindi plausibile, anche nel caso della commissione perginese, che egli abbia sovrinteso a tutte le fasi del progetto, contemporaneamente alla realizzazione degli altari di Levico e di San Mauro di Piné.

La composizione dell'altare di Pergine, tuttavia, risulta più ricca e articolata rispetto ai precedenti e la pala raffigurante la *Crocifissione di Cristo con Madonna e santi* è incorniciata da una centina rifinita con un motivo dentellato e dorato. Negli angoli superiori, due figure angeliche, con semplici vesti bianche

che risaltano sullo sfondo scuro, sono inserite in riquadri triangolari profilati in oro e sostengono i rami di palma del martirio, occupando plasticamente lo spazio.

Sulle facce frontali dei plinti sono ben identificabili gli stemmi dei committenti corredati da iscrizioni didascaliche: quello di Fortunato Madruzzo compare sul basamento di sinistra, mentre a destra è collocata l'arme di Margherita d'Altemps (o Hohenems)<sup>46</sup>. Le specchiature esterne sono decorate con eleganti racemi oro su fondo verde e quelle interne, invece, ospitano le

<sup>45</sup> Il documento, trascritto integralmente da Simone Weber, è parte dei rogiti del notaio Giovanni Battista Bassetti, conservati presso l'Archivio di Stato di Trento. Weber, *Contratto del pittore*, pp. 211-212. Si tratta di un esempio specifico del rinnovamento subito dai complessi altari della fine del Cinquecento, affinché risultassero coerenti alle indicazioni post conciliari. La testimonianza, ripresa anche da Clemente Lunelli, è dettagliatamente analizzata da Laura Dal Prà. Lunelli, *Fonti per un dizionario*, p. 202; Dal Prà, *Il tutto ben lavorato*, pp. 41-42.

<sup>46</sup> Lo stemma madruzziano è accompagnato dall'iscrizione "FORTVNATVS FREIHER-ZU / ADRVSS-AVI-UND-BRENTHANI", mentre quello di Margherita d'Altemps dalla descrizione "MARGRETA-FREI IN-ZV-MADRVS / GEPORNE-GRÄFIN-ZU HOCHENEMS".



■ 6. Paolo Naurizio, *Battesimo di Cristo*, 1593-1594. Baselga di Piné, fraz. San Mauro, chiesa di San Mauro (particolare del plinto destro dell'altare di san Giovanni)

figure dei protettori dalle pestilenze: *San Sebastiano*, a destra, e *San Rocco*, a sinistra<sup>47</sup>. Entrambi i santi sono inseriti in un paesaggio definito da veloci pennellate corpose che, nel caso del riquadro occupato da san Sebastiano (fig. 5), rendono fugacemente i contorni di un mulino e di una cascatella. Il primo piano è occupato per l'intera altezza dalle figure dei santi, alle spalle dei quali trovano posto alberi frondosi, che creano una quinta naturale mettendo in risalto i differenti piani della composizione. Se nel *san Sebastiano* si possono notare delle affinità con l'anatomia delle figure del *Battesimo di Cristo* raffigurato sul plinto di destra dell'altare di san Giovanni a San Mauro di Piné (fig. 6), caso ben diverso è quello del *san Rocco* (fig. 7). L'iconografia proposta, infatti, con il santo accompagnato dall'angelo fanciullo che guarisce la piaga sulla coscia dell'uomo mentre quest'ultimo si appoggia a lui riconoscendo, si diffonde a partire dal Quattrocento, ma non è così frequente in territorio trentino. Qui risulta evidente il richiamo alla stampa di identico soggetto (fig. 8), realizzata da Jan Sadeler I (Bruxelles 1550-Venezia 1600), traduzione di un disegno di Maarten de Vos (Anversa 1532-1602)<sup>48</sup>.

Il gusto nordico che traspare nella resa del paesaggio, caratterizzato dalla contrapposizione di un intimo primo piano boscoso e uno sfondo atmosferico, trova il suo fondamento sia nelle origini d'Oltralpe della famiglia dei Naurizio e nella formazione presso la bottega paterna, sia nel confronto offerto dalla circolazione di disegni e stampe di produzione fiamminga, che propongono un'idea di natura intimistica, in cui la figura umana si inserisce ed è parte integrante. Questa nuova sensibilità porta, negli anni Novanta del Cinquecento, a un'evoluzione nella raffigurazione della natura tra gli artisti italiani e alla diffusione del motivo del sottobosco abitato, prima nei mondi protetti del disegno e dell'incisione, poi anche nell'ambito della pittura sacra e profana.

Due predelle, quella dell'altare maggiore della chiesa di S. Lucia a Fondo (fig. 10) e quella conservata presso il Museo del Castello del Buonconsiglio (fig. 11), ripropongono esattamente la stessa composizione per rappresentare, nel

<sup>47</sup> La scelta di rappresentare la coppia di santi è piuttosto frequente tra il Tre e il Settecento, soprattutto in concomitanza degli episodi di peste che si verificano ripetutamente in tutta Europa, vista la tradizione di venerare i due santi quali protettori dalla malattia. André Vauchez, *San Rocco: tradizioni*, pp. 14-15.

<sup>48</sup> La citazione della stampa dell'incisore fiammingo è puntuale sia nella composizione sia nei dettagli. L'unica differenza è ravvisabile nell'assenza della saccoccia da pellegrino nella tavola di Naurizio. Un esemplare della stampa è conservato presso il Rijksmuseum di Amsterdam, mentre un altro fa parte delle collezioni dei Musei Civici di Padova. Piccin, *Una dinastia di incisori*, pp. 42-43. Un interessante confronto, che evidenzia la diffusione sul territorio locale delle stampe fiamminghe, è ravvisabile nell'affresco di *San Rocco*, realizzato nella chiesa di S. Martino a Livo (fig. 9) e datato 1638. L'opera si distanzia dallo stile di Paolo Naurizio, ma testimonia il riferimento alla stessa fonte grafica circa quarant'anni più tardi.



■ 7. Paolo Naurizio, *San Rocco*, 1594, olio su tavola. Pergine Valsugana, Castello di Pergine (particolare della predella)



■ 8. Jan Sadeler I (disegno di Maarten de Vos), *San Rocco*, 1560-1586, incisione. Amsterdam, Rijksmuseum



■ 9. Pittore locale, *San Rocco*, 1638, affresco. Livo, chiesa di S. Martino

primo caso, la scena centrale del *Martirio di san Giacomo maggiore* e, nel secondo, la *Decollazione di san Paolo*<sup>49</sup>. Quest'ultima, firmata e datata 1590, concorre a confermare l'attribuzione dell'altare di Pergine. Il pittore, per rappresentare i due differenti episodi sacri, ha ripreso in maniera estremamente precisa una stampa di Jan Sadeler I (fig. 12), realizzata a Colonia nel 1580 e traduzione forse di un disegno perduto di Frans Pourbus I (Bruges 1545-Anversa 1581)<sup>50</sup>. Il confronto tra le due predelle evidenzia una perfetta corrispondenza: l'inquadratura prospettica della scena, il boia che ha appena eseguito la condanna e i personaggi che assistono all'evento

<sup>49</sup> La tavola, assieme alla *Crocifissione di san Pietro*, faceva già parte delle collezioni del Museo Provinciale d'arte, come deposito del Museo Civico di Trento. L'indiscutibile vicinanza delle due decollazioni è già stata chiarita e indagata nell'aspetto iconografico da Laura Dal Prà. Dal Prà,



- 10. Paolo Naurizio, *Decapitazione di san Giacomo Maggiore; Decapitazione di san Paolo; Salomè consegna la testa di san Giovanni Battista a Erodiade; San Giacomo Maggiore converte Fileto*, fine XVI secolo, olio su tavola. Fondo, chiesa di S. Lucia (particolare della predella)



- 11. Paolo Naurizio, *Decollazione di san Paolo*, 1590, olio su tavola. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali (particolare di predella)



- 12. Jan Sadeler I (disegno di Frans Pourbus), *Decollazione di san Paolo*, 1580, incisione. Amsterdam, Rijksmuseum



■ 13. Paolo Naurizio, *Martirio di sant'Andrea e stemmi di Fortunato Madruzzo e Margherita d'Altemps*, 1594, olio su tavola. Pergine Valsugana, Castello di Pergine (particolare della predella)

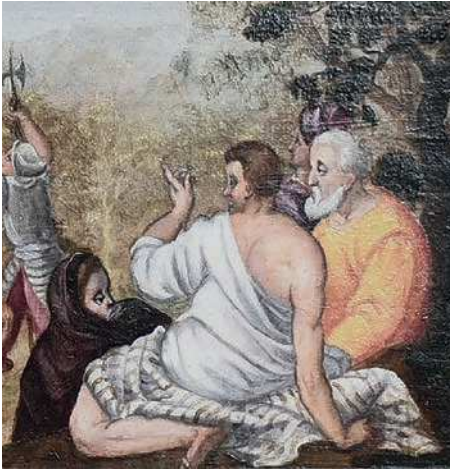
sono resi con precisione e dovizia di particolari. Alla medesima stampa attinge la predella perginese, dove, nella scena del *Martirio di sant'Andrea* (fig. 13), l'uomo seduto di spalle e inserito nel gruppo in primo piano a destra riprende il modello dell'incisione fiamminga<sup>51</sup> (fig. 14).

Come aggiorna le forme nella struttura lignea degli altari, anche nella composizione della scena l'artista introduce delle innovazioni, mantenendo però una cifra stilistica che incontri il gusto della committenza e rispetti le prescrizioni iconografiche post conciliari. Se negli altari degli anni Ottanta è più frequente la suddivisione dello spazio pittorico con finti elementi architettonici

<sup>50</sup> *“et provvedere con l'aiuto di Dio*, pp. 225-227, 233 con bibliografia precedente. Sembra interessante specificare, per ambedue le opere, la discendenza puntuale dalla stampa di Jan Sadeler I di cui si conoscono diversi esemplari, tra i quali quello conservato al Rijksmuseum di Amsterdam e uno appartenente alle collezioni dei Musei Civici di Padova. Piccin, *Una dinastia di incisori*, p. 64.

<sup>50</sup> La stampa riporta l'invenzione di Frans Pourbus I, ma è interessante considerare l'affinità tra la figura del boia, ricciuto e con voluminosi baffi, e un personaggio presente in alcuni dipinti di Maarten de Vos. È ricorrente, nei dipinti di quest'ultimo, una figura maschile con gli stessi connotati fisionomici, riconoscibile anche nel dipinto de *L'ultima cena* oggi al National Museum of Western Art di Tokyo, nella *Natività* conservata presso la cattedrale di Tournai in Belgio e soprattutto nel *Trionfo di David*, nella figura del protagonista, custodito presso il Musée d'Art di Tolone. Vero è che sia de Vos che Pourbus sono stati allievi di Frans Floris (Anversa, 1517-1570) nello stesso periodo ad Anversa e anche che il disegno dal quale sembra provenire la stampa è disperso, ma rimane comunque controversa la definizione nell'iscrizione della stampa e il rimando alle opere di de Vos, con il quale la famiglia Sadeler era imparentata, a seguito del matrimonio di Raphael Sadeler I (Anversa, 1560 circa-Monaco di Baviera, 1628 circa), e del quale vendeva i disegni in territorio veneziano. Van Mander, *Le vite degli illustri*, pp. 260-262, 280; Limentani Viridis, *Manierismo accademizzante anversese*, pp. 9-12.

<sup>51</sup> La fortuna della stampa di Sadeler è testimoniata anche dal dipinto su vetro di ambito veneziano realizzato all'inizio del XVII secolo, a dimostrazione non solo della diffusione delle stampe, ma anche del perdurare dell'interesse che i fiamminghi suscitano nella città veneta. Furlan, 347. *Decollazione di S. Paolo*, p. 325; Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, p. 118. In territorio tirolese si trova un'altra citazione della stessa stampa: si tratta di una tavola dell'ex altare maggiore a portelle di San Pietro/Sankt Peter in Ahrn, collocata oggi nella Residenza Gassegg a Cadipietra/Steinhaus in Val Aurina. L'altare, datato 1592, è firmato dall'artista Hans Schick. Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, tavola n. 62, p. 401; Andergassen, *Malerei der Renaissance*, p. 617.



■ 14. Paolo Naurizio, *Martirio di Sant'Andrea*, 1594, olio su tavola. Pergine Valsugana, Castello di Pergine (particolare dell'uomo di spalle in primo piano)

che permettono una narrazione articolata in una sequenza di episodi – non solo nel caso di Fondo, ma anche nelle predelle dei due altari di Sopramonte –, in questo caso – e con una resa molto più convincente rispetto a quella formulata per l'altare di san Giovanni a San Mauro di Piné – Naurizio utilizza l'intera ampiezza della predella per un'unica scena continua, animata da diversi gruppi di figure che si dispongono tra il primo piano e lo sfondo<sup>52</sup>. L'artista dimostra maggior sicurezza nella gestione dello spazio pittorico in opere di dimensioni ridotte e nella pala della *Crocifissione con sant'Andrea, la Madonna, san Giovanni*

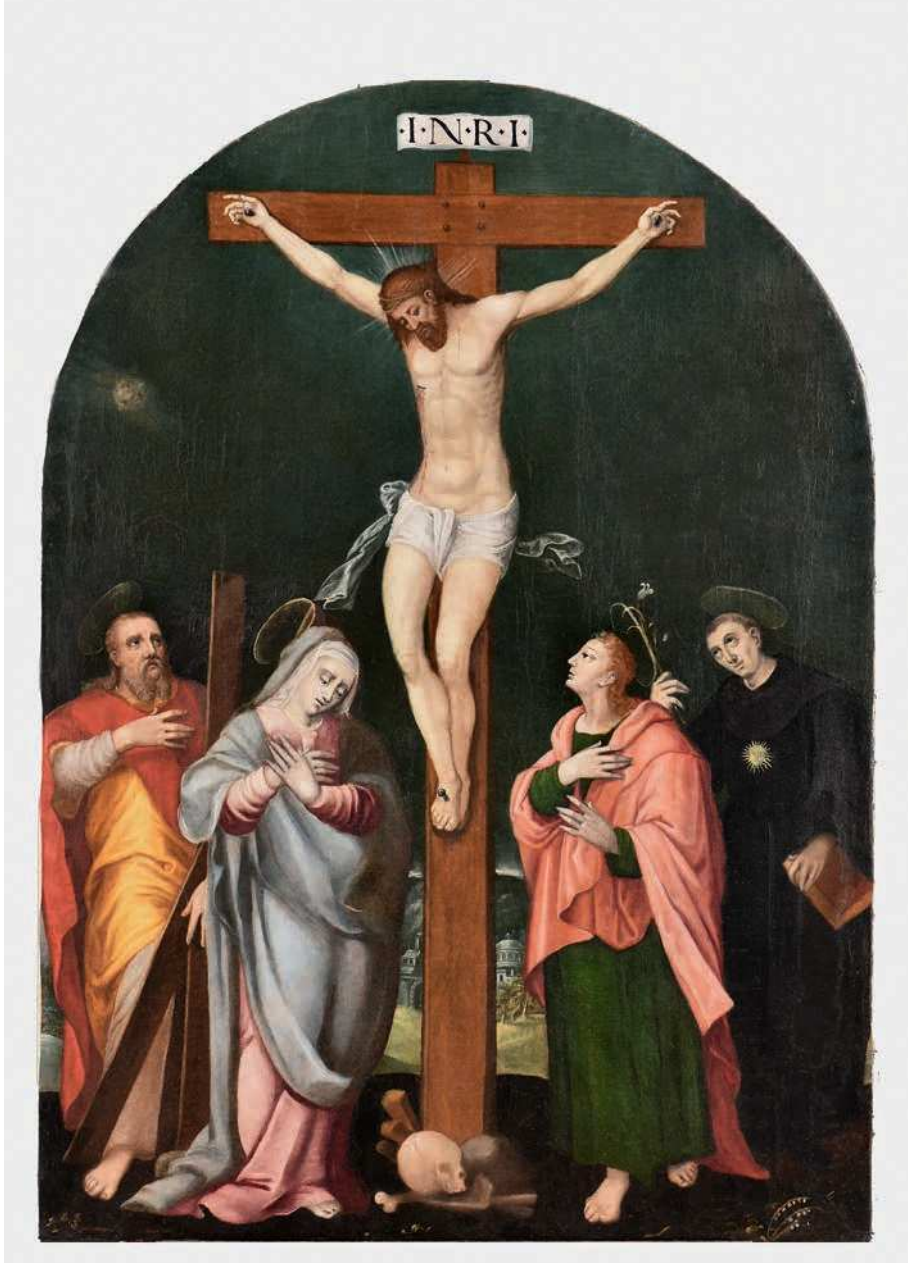
*Battista e san Nicola da Tolentino* (fig. 15) si può ravvisare una certa difficoltà nella collocazione dei personaggi e nell'articolazione della composizione<sup>53</sup>. In perfetta adesione ai testi sacri, il sole si oscura e il paesaggio quasi scompare nel buio forzato, lasciando appena visibili la Cupola della Rocca e una delle porte fortificate di Gerusalemme ai lati della croce<sup>54</sup>, senza cercare quella profondità dello spazio apprezzabile nella predella.

Anche in questo caso emerge la corrispondenza con modelli di matrice fiamminga. Nello specifico, oltre al richiamo a una stampa di Hieronymus Wierix (Anversa, 1553-1619) traduzione di un disegno di de Vos, per la figura

<sup>52</sup> Per un approfondimento dell'evoluzione della predella si veda Ekserdjian, *The Italian Renaissance*, pp. 306-317.

<sup>53</sup> In precedenza Marina Botteri aveva identificato il santo come San Bernardino (Botteri, *La pala d'altare*, pp. 155-159), ma la considerazione che San Nicola da Tolentino, dagli anni Novanta del Cinquecento, diviene patrono della famiglia Madruzzo – in virtù di una presunta discendenza della famiglia nobile dal santo – e la rappresentazione di quest'ultimo anche all'interno dell'opera eseguita da Paolo Farinati sempre per Fortunato Madruzzo, fa propendere per una revisione della lettura iconografica. Bragaglia Venuti, 78. *Paolo Farinati*, p. 206 con bibliografia precedente.

<sup>54</sup> Paolo Naurizio, coerentemente con il clima artistico post conciliare, traduce puntualmente il testo evangelico che descrive il momento della morte di Cristo: Marco 15, 33-39. Per meglio ambientare la narrazione, il pittore inserisce poche ma significative architetture che rievocano l'immagine di Gerusalemme. Helas, *Sui gradini del tempio*, pp. 53-59. Anche le ossa rappresentate ai piedi della croce riprendono ancora una volta la precisa citazione dei testi sacri, richiamando la definizione di Cristo che porta la vita, contrapposto ad Adamo, portatore di morte nell'esistenza dell'uomo: San Paolo, *Lettera ai Romani* V, 12-21 e *Prima lettera ai Corinzi* XV, 22-45.



■ 15. Paolo Naurizio, *Crocifissione con sant'Andrea, la Madonna, san Giovanni Battista e san Nicola da Tolentino*, 1594, olio su tela. Pergine Valsugana, Castello di Pergine (dopo il restauro)

dolente della Madonna<sup>55</sup> (fig. 16), la figura di San Giovanni Battista, a destra della croce, deriva da un'altra stampa di Jan Sadeler I (fig. 17), citata pun-

<sup>55</sup> La stampa di Hieronymus Wierix, riproposta anche da Jacques Callot (Nancy, 1592-1635), è citata puntualmente nella *Crocifissione* sulla cimasa dell'altare nella cappella di Volderwildbad in Austria. Il dipinto è databile al 1625, anno di erezione della cappella. Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, tavola n. 73, p. 472.



■ 16. Hieronymus Wierix (disegno di Maarten de Vos), *Crocifissione con Madonna e san Giovanni*, 1584, incisione. Amsterdam, Rijksmuseum



■ 17. Jan Sadeler I (disegno di Christoph Schwarz), *Crocifissione con Madonna e san Giovanni*, 1589, incisione. Amsterdam, Rijksmuseum

tualmente e con estrema fedeltà in ogni dettaglio<sup>56</sup>. Ogni singola piega dei panneggi, il movimento delle mani e la posizione dei piedi sono riproposte con estrema fedeltà. Il legame tra le due opere, grafica e pittorica, comprendono anche il Cristo sulla croce: se la resa dell'anatomia non è altrettanto potente nel dipinto di Naurizio, che opta per una lieve rotazione delle gambe e una minore definizione del busto, il movimento del tessuto del perizoma, le mani dischiuse attorno ai chiodi e il cartiglio appena ondulato sulla sommità della croce sono riprodotti con precisione, come gli elementi alla base della croce. Ancora una volta il pittore dimostra la sua dimestichezza nell'utilizzo di modelli grafici per la costruzione delle proprie opere, combinando e fon-

<sup>56</sup> Nella stampa è indicato il nome dell'incisore, Jan Sadeler I, e dell'inventore del disegno probabilmente perduto, il pittore bavarese Christoph Schwarz (Monaco di Baviera, 1545-1592). Bartsch, *Johan Sadeler I*, pp. 249-250. La sua presenza a Venezia è documentata tra il 1570 e il 1573, prima del suo rientro a Monaco, dove eseguirà diversi dipinti per la famiglia Fugger. Sandra-Kristin Diefenthaler, voce *Schwarz, Christoph*, pp. 325-326.

dendo fonti differenti. La necessità, però, di inserire altri due santi nella composizione, probabilmente su richiesta della committenza, lo porta ad assiepare i personaggi in primo piano, senza riuscire a sfruttare in modo del tutto convincente le dimensioni della tela e dare profondità.

Ricorrente, nel processo creativo di Paolo Naurizio, è la citazione di stampe, e forse di disegni, di origine fiamminga: probabile che l'artista avesse una propria raccolta, alla quale farà liberamente riferimento anche il figlio Elia.

In quegli anni, la famiglia Madruzzo, committente dell'altare perginese, soprattutto tramite Cristoforo, ha contatti con il mondo di Anversa. D'altro canto i soggiorni di alcuni degli esponenti della famiglia Sadeler: a Colonia, ancora nel 1580, successivamente a Verona<sup>57</sup>, dove è documentata la presenza di Jan I e Raphael nel 1593, e a Venezia dove l'intera dinastia di incisori è attiva per tutto il Seicento favorirono la circolazione delle stampe fiamminghe. Va anche detto che i Sadeler portavano con sé molte stampe dei maestri fiamminghi ed è documentata la presenza di diversi disegni di Maarten de Vos nella loro collezione. Quest'ultimo, inoltre, nel 1558 si trova a Venezia e fornisce i propri disegni ai Sadeler lungo l'arco di tutta la sua carriera<sup>58</sup>. Le sue opere sono richieste sia in Veneto che nel territorio toscano e incontrano il gusto di un pubblico che non cerca nell'Antico Testamento la rivelazione della verità, quanto piuttosto esempi di virtù e di morale<sup>59</sup>. In un periodo di forte controllo dei testi figurativi sacri da parte dell'autorità ecclesiastica, si assiste all'utilizzo di modelli provenienti dal mondo protestante che vengono cesellati per essere assolutamente in linea con i dettami della controriforma, mantenendo però una costante comunicazione con gli artisti italiani, soprattutto di ambito veneto, come dimostrano le raccolte dei collezionisti che contano numerosi di questi esemplari<sup>60</sup>. Il fenomeno è ancora una volta interpretabile nell'ottica di una revisione delle immagini religiose operata in epoca controriformistica da parte della Chiesa cattolica, che sostiene la diffusione delle stampe figurate – attentamente controllate ed eventualmente censurate – come potente mezzo di propaganda. Presenti oggi

---

<sup>57</sup> Durante il soggiorno veronese, sono ben testimoniati i rapporti tra i Sadeler e Agostino Giusti, mecenate di Domenico Del Riccio detto Brusasorci (Verona, 1516-1567). Piccin, *Una dinastia di incisori*, p. 13. Alcuni elementi formali e compositivi che caratterizzano la *Crocifissione* realizzata proprio da Brusasorci per la chiesa di S. Fermo a Verona richiamano fortemente la *Crocifissione* ancora oggi presente nella sagrestia della chiesa di S. Sebastiano a Venezia, dove lavora nello stesso periodo Maarten de Vos. Limentani Viridis, *Martin de Vos*, pp. 3-14; Montini, *Per un elenco*, pp. 9, 12. Per la figura di Domenico Brusasorci si vedano Barbieri, voce *Brusasorci (Brusasorzi)*, *Domenico*, pp. 687-689; Walker, voce *Brusasorzi*, pp. 588-592.

<sup>58</sup> Justus Sadeler si occupa anche della vendita di disegni e dipinti opera di scuola fiamminga ad artisti e collezionisti veneziani. Piccin, *Una dinastia di incisori*, p. 108.

<sup>59</sup> Pellegrini, *I Sadeler a Venezia*, pp. 5-10.

<sup>60</sup> Limentani Viridis, *In viaggio con le stampe*, pp. 2-4.



■ 18. Paolo Naurizio, *Sposalizio mistico di santa Caterina e santa*, 1590, olio su tavola. Rubbio, chiesa della Natività di Maria



■ 19. Paolo Naurizio, *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, 1595, olio su tela. Baselga di Piné, chiesa di Santa Maria Assunta vecchia

in diverse collezioni, e riprodotte nel tempo non solo dai Sadeler, proprietari dei privilegi e dei rami, ma anche successivamente da altri incisori, testimoniano la fortuna di composizioni che influenzeranno la pittura italiana alla fine del Cinquecento e, ancor più, nel corso del Seicento. E nello specifico della famiglia Naurizio, non si può dimenticare che i contatti con i Paesi Bassi sono ulteriormente rafforzati con il matrimonio di Elia Naurizio e Maddalena Manart di Anversa nel 1630<sup>61</sup>. Lo stretto legame tra numerose opere a tema sacro di ambito tridentino del XVII secolo e le fonti a stampa è stato ampiamente confermato anche in riferimento alla produzione di Elia<sup>62</sup>, dimostrandosi utile nella comprensione delle influenze che le correnti nordiche esercitavano sugli artisti del principato<sup>63</sup>. Anche in ambito tirolese è frequente la citazione delle stampe dei

<sup>61</sup> Liandru, voce *Naurizio*, *Elia*, pp. 24-26.

<sup>62</sup> Lorenza Liandru ricostruisce il rapporto tra numerose pale seicentesche e le relative fonti a stampa. Tra queste, figura anche il dipinto di *sant'Anna Metterza*, realizzato per la chiesa di S. Anna di Montagnaga da Elia, che cita apertamente un'altra stampa di Jan Sadeler I del 1584, confermando ancora una volta che la famiglia di pittori poteva avere a disposizione un ampio repertorio grafico a cui attingere per realizzare le proprie opere. Liandru, *Déjà-vu. I modelli*, pp. 259-299; Paulmichl, *scheda 12*, pp. 152-154.

<sup>63</sup> Un confronto più esteso tra il catalogo delle opere attribuite a Paolo Naurizio e la produzione a stampa del XVI secolo potrebbe definire maggiormente il bacino artistico di riferimento del pittore. Chini, *Riflessi dell'arte*, pp. 194-195.

maestri fiamminghi, a partire dalla fine del XVI e per tutto il XVII secolo, permettendo di valutare la diffusione del fenomeno non solo in una prospettiva geografica, ma anche temporale<sup>64</sup>.

Un ulteriore elemento utile a definire l'attività artistica di Paolo Naurizio può svilupparsi dal confronto tra due dipinti che raffigurano lo *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*: l'uno (fig. 18) proveniente dal territorio tridentino, ma oggi nella chiesa della Natività di Maria a Rubbio in provincia di Vicenza – firmato e datato 1590 –, e il secondo (fig. 19) conservato presso la chiesa di S. Caterina a Basella di Piné – firmato e datato 1595 – che differisce dal primo per l'assenza di santa Margherita (?) in secondo piano<sup>65</sup>. Nonostante l'impostazione compositiva sia molto simile, si avverte il tentativo di assimilare il linguaggio pittorico di matrice veneta nella costruzione spaziale e nella resa cromatica, in un dialogo continuo tra tradizione nordica e rinascimento italiano, tra citazione di fonti grafiche d'Oltralpe e reiterazione di soluzioni formali proprie che vengono adattate a seconda delle committenze ricevute.

Committenti dell'altare sono il barone Fortunato Madruzzo e la moglie Margherita d'Altemps, come testimoniano gli stemmi familiari dipinti sulle facce frontali dei plinti. Della nobile coppia sono note poche indicazioni biografiche certe, ma un evento ampiamente documentato è il loro matrimonio nel 1560, avvenimento di rilievo nella politica diplomatica della famiglia Madruzzo<sup>66</sup>. Celebrazione e commemorazione dell'avvenimento è il dipinto *Il banchetto in giardino della famiglia Hobenems* realizzato da Anthoni Bays (Anversa, 1543-Parigi, 1615) nel 1578 (fig. 20), che rappresenta i due sposi al centro della tavola imbandita, circondati non solo dai membri della famiglia, ma anche da eminenti personaggi della corte<sup>67</sup>.

Non vi sono certezze sull'anno di nascita dei due personaggi, ma in entrambi i ritratti del 1598 (figg. 21, 22), conservati presso il Museo del Castello del Buonconsiglio, compare l'iscrizione "AETATIS SUAE 60", postulando

---

<sup>64</sup> Le stampe dei Sadeler, ad esempio, sono utilizzate per l'altare della chiesa parrocchiale di S. Valentino a Predoi/Prettau, realizzato tra il 1591 il 1600 da un pittore brissinese. In ambito tirolese sono numerosi gli artisti che per la realizzazione delle loro opere citano puntualmente le stampe degli incisori fiamminghi, come dimostrano le esperienze di Georg Trabl (Innsbruck, 1560-Bressanone/Brixen, 1614), Hans Fogel (+ 1596), Michael Praun (Malles Venosta/Mals, 1550 circa-1602) e Hans Schick. Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien*, pp. 111-112, 168-171, 175-176, 180, 225.

<sup>65</sup> Gerola, *Le chiese parrocchiali*, p. 57. Vittorio Fabris propone di identificare la santa come Margherita, in considerazione dell'affinità con la figura, in questo caso rappresentata con l'attributo del drago oltre al crocifisso, presente nell'*Incoronazione della Vergine con sant'Anna Metterza, santa Margherita, San Vigilio (?) e san Nicola da Bari* proveniente da Sopramonte (cfr nota 35).

<sup>66</sup> Vareschi, *Profili bibliografici*, pp. 53-54.

<sup>67</sup> Passamani, *scheda 4*, pp. 44-46.



■ 20. Anthoni Bays, *Il banchetto in giardino della famiglia Hohenems*, 1578, olio su tela. Polička, Městské Muzeum

che siano coetanei, nati nel 1538<sup>68</sup>. Anche le date di morte e i luoghi di sepoltura non sono noti, lasciando aperte diverse ipotesi. Per quanto riguarda Fortunato, due manoscritti nell'archivio della famiglia Covella, redatti il 16 aprile 1605 in presenza di Giobatta Busetti da Rallo, consigliere aulico del principato di Trento, e del barone Madruzzo, indicato come capitano di Pergine, forniscono un termine *post quem* per quanto riguarda la sua scomparsa<sup>69</sup>. Nell'elenco dei signori e dei capitani di Pergine, inoltre, Carl Ausserer indica il 1612 come termine della signoria di Fortunato, ma non fornisce riferimenti documentari sulla sua scomparsa, se non la considerazione che nello stesso anno Giannangelo Gaudenzio Madruzzo (1562-1618) diviene il nuovo signore pignoratizio del castello<sup>70</sup>. Un'altra testimonianza che potrebbe po-

<sup>68</sup> Lupo, *schede* 22-23, pp. 87-89.

<sup>69</sup> Nella tavola genealogica composta da Vareschi, la data di morte di Fortunato è fissata al 1604. Vareschi, *Tavola Genealogica*, pp. 102-103. I documenti fanno parte dell'archivio della famiglia Covella, proveniente dalla famiglia Hippoliti. BCTn, BCT1, manoscritti 982 e 2437.

<sup>70</sup> Ausserer, *Persen-Pergine*, pp. 345, 360. Tale datazione viene riproposta anche da Salvatore Piatti. Piatti, *Pergine. Un viaggio*, pp. 219, 759.



■ 21. Ignoto, *Ritratto di Fortunato Madruzzo*, 1598, olio su tela. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali



■ 22. Ignoto, *Ritratto di Margherita d'Altemps*, 1598, olio su tela. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali

stipare ulteriormente la data, ma di cui rimane da verificare l'attendibilità, è costituita dall'albero genealogico realizzato dal notaio Gian Andrea Giuliani nel 1725, che fissa la morte di Fortunato al 1613<sup>71</sup>. Per quanto riguarda Margherita, invece, non sono state individuate testimonianze documentarie che permettano di avanzare un'ipotesi verosimile.

Nonostante le esigue notizie, la coppia, le cui effigi sono tramandate anche dal dipinto conservato presso il museo di Polička in Repubblica Ceca e datato 1580<sup>72</sup>, aveva già commissionato almeno un'altra opera d'arte di notevole livello. Si tratta della pala della *Madonna con Bambino e i santi Francesco, Nicola da Tolentino e Antonio Abate* realizzata dal pittore veneto Paolo Farinati (Verona, 1524-1606) nel 1591 per la chiesa di S. Antonio Abate a Sabbionara d'Avio.

Lacunose sono anche le informazioni relative alla storia dell'altare, che negli ultimi due secoli appare poco documentata, ma della quale si fornisce un quadro di riferimento.

<sup>71</sup> Il manoscritto, con un albero genealogico della famiglia Madruzzo e un elenco dei beni feudali, fa parte del fondo donato da Ferruccio Podetti nel 1931. BCTn, manoscritto 3631/1.

<sup>72</sup> Welti, *Graf Kaspar von Hohenems*, tavola 2.

Cesare Battisti<sup>73</sup>, nel 1904, descrive la cappella come “l’unica cosa ben conservata” del maniero, definendo la pala dell’altare priva di valore artistico, mentre Giuseppe Gerola, l’anno successivo e sotto lo pseudonimo Gandolfino di Belvedere, non ritiene l’altare antico, ma attribuisce la predella alla mano di Paolo Naurizio<sup>74</sup>. Nel 1918, all’interno dell’elenco redatto proprio da Giuseppe Gerola e Giuseppe Zippel per il Ministero della Pubblica istruzione, si menzionano, quali elementi di pregio artistico nel Castello di Pergine, esclusivamente i “rifacimenti cinquecenteschi; affreschi; cappella di S. Andrea con stalli, armadio e porta gotici”, ma non vengono fornite informazioni specifiche sull’altare<sup>75</sup>. I riferimenti successivi sono piuttosto esigui e tre fotografie, conservate presso l’Archivio fotografico storico incardinato alla Soprintendenza per i beni culturali di Trento, risultano quindi particolarmente significative per ricostruire le vicende storiche dell’altare nel corso del Novecento. La prima (fig. 23), scattata nel 1931, inquadra l’altare all’interno della cappella, mentre la seconda, forse coeva, è un dettaglio ravvicinato del dipinto inserito nella struttura lignea<sup>76</sup>. È verosimile che fino alla vendita del castello a Mario Oss, la cappella sia stata utilizzata per il culto e sia stata dismessa successivamente<sup>77</sup>. Nella terza fotografia (fig. 24), scattata tra il 1950 e il 1965<sup>78</sup>, la mensa d’altare risulta allestita con alcune suppellettili liturgiche, ma non compare la struttura lignea né tantomeno la pala, probabilmente smembrate e depositate in un locale di servizio al secondo piano del palazzo baronale<sup>79</sup>. Nel 1998, durante una campagna fotografica nel maniero, il fotografo Antonio Sartori scatta una fotografia a colori del solo dipinto, che continua a essere conservato all’interno del castello fino al suo recente ritrovamento.

L’attribuzione di Giuseppe Gerola, che accenna solo alla predella<sup>80</sup>, viene ripresa da Aldo Gorfer, che identifica i committenti dell’opera e descrive la cappella<sup>81</sup>. Considerato generalmente perduto o distrutto, l’altare non è più

<sup>73</sup> Battisti, *Guida di Pergine*, 1904, p. 52.

<sup>74</sup> *Scritti di Giuseppe Gerola, Per il castello di Pergine*, pp. 175-178.

<sup>75</sup> *Elenco degli edifici*, p. 101.

<sup>76</sup> AFSP, Archivio della Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie di Trento, NCTN 145192; NCTN 164459.

<sup>77</sup> Piatti, *Pergine. Un viaggio*, p. 758.

<sup>78</sup> Nella pubblicazione sui castelli trentini, edita nel 1958, Gorfer fornisce una breve descrizione della cappella nominando anche la predella con la scena del martirio e i nomi dei committenti. Gorfer, *I castelli del Trentino* (a), p. 446, rendendo plausibile ipotizzare una datazione della fotografia tra il 1958 e il 1965.

<sup>79</sup> AFSP, Archivio della Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie di Trento, NCTN 132478. Nel nominare la predella, Gorfer la indica “custodita in altro luogo”, confermando che nel 1987 l’altare è stato rimosso dalla cappella. Gorfer, *I castelli del Trentino* (b), p. 328.

<sup>80</sup> *Scritti di Giuseppe Gerola, Per il castello di Pergine*, pp. 175-178.

<sup>81</sup> Gorfer, *I castelli del Trentino* (a), p. 446; Gorfer, *Guida dei castelli*, pp. 772; Gorfer, *Le valli del Trentino*, p. 818.



■ 23. Ignoto, *Cappella del castello di Pergine*, 1931, gelatina ai sali d'argento su carta. Trento, Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali, Archivio fotografico storico

stato oggetto di studio fino agli anni Novanta del secolo scorso, quando Marina Botteri conferma la buona fattura della pala ed evidenzia l'influenza nordica nei "drappeggi degli abiti, nell'espressionismo del volto della Madonna, come pure nella staticità delle figure che sottolinea l'atmosfera ieratica della composizione"<sup>82</sup>.

La datazione non è stata, fino ad ora, definita in maniera univoca: Gorfer data la predella al XVI secolo e la tela viene considerata successiva e riferibile al Seicento<sup>83</sup>, mentre Marina Botteri le anticipa, collocandole tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, considerando le condizioni precarie del di-

<sup>82</sup> Botteri, *La pala d'altare*, p. 159.

<sup>83</sup> Gorfer, *I castelli del Trentino* (b), p. 328; Gorfer, *Le valli del Trentino*, p. 818.



■ 24. Mario Unterveger, *Cappella del castello di Pergine*, 1950-1965, gelatina al bromuro d'argento su vetro. Trento, Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali, Archivio fotografico storico

pinto che non permettevano all'epoca una buona lettura dell'opera<sup>84</sup>. Recentemente Lino Beber ipotizza che la presenza degli stemmi familiari e la loro collocazione possa richiamare una commissione legata alla celebrazione del matrimonio, che aveva portato all'unione dei due importanti casati<sup>85</sup>. Tuttavia, a seguito del restauro – che ha permesso la ricomposizione della struttura e la lettura dettagliata delle superfici dipinte – e delle analisi diagnostiche eseguite in concomitanza all'intervento, è stato possibile determinare la datazione dell'altare al 1592-1594. La nuova cronologia e la vicinanza stilistica alle opere che Paolo Naurizio esegue in Valsugana nello stesso periodo consentono di confermare l'attribuzione all'artista e di inserire anche quest'opera nel suo catalogo, nonostante l'assenza di riferimenti archivistici.

### *Diagnostica e restauro*

Lo stato di conservazione dell'altare, al momento del ritrovamento, risultava compromesso in conseguenza del prolungato deposito in condizioni poco idonee. Se le parti lignee – basamento, colonne e capitelli, trabeazione e cimasa – avevano riportato un deterioramento limitato, il dipinto su tela, inchiodato al tavolato che fungeva da supporto, si presentava deformato e ondulato per la mancanza di tensionamento, con importanti cadute della pellicola pittorica e un'evidente lacuna causata da una bruciatura (fig. 25).

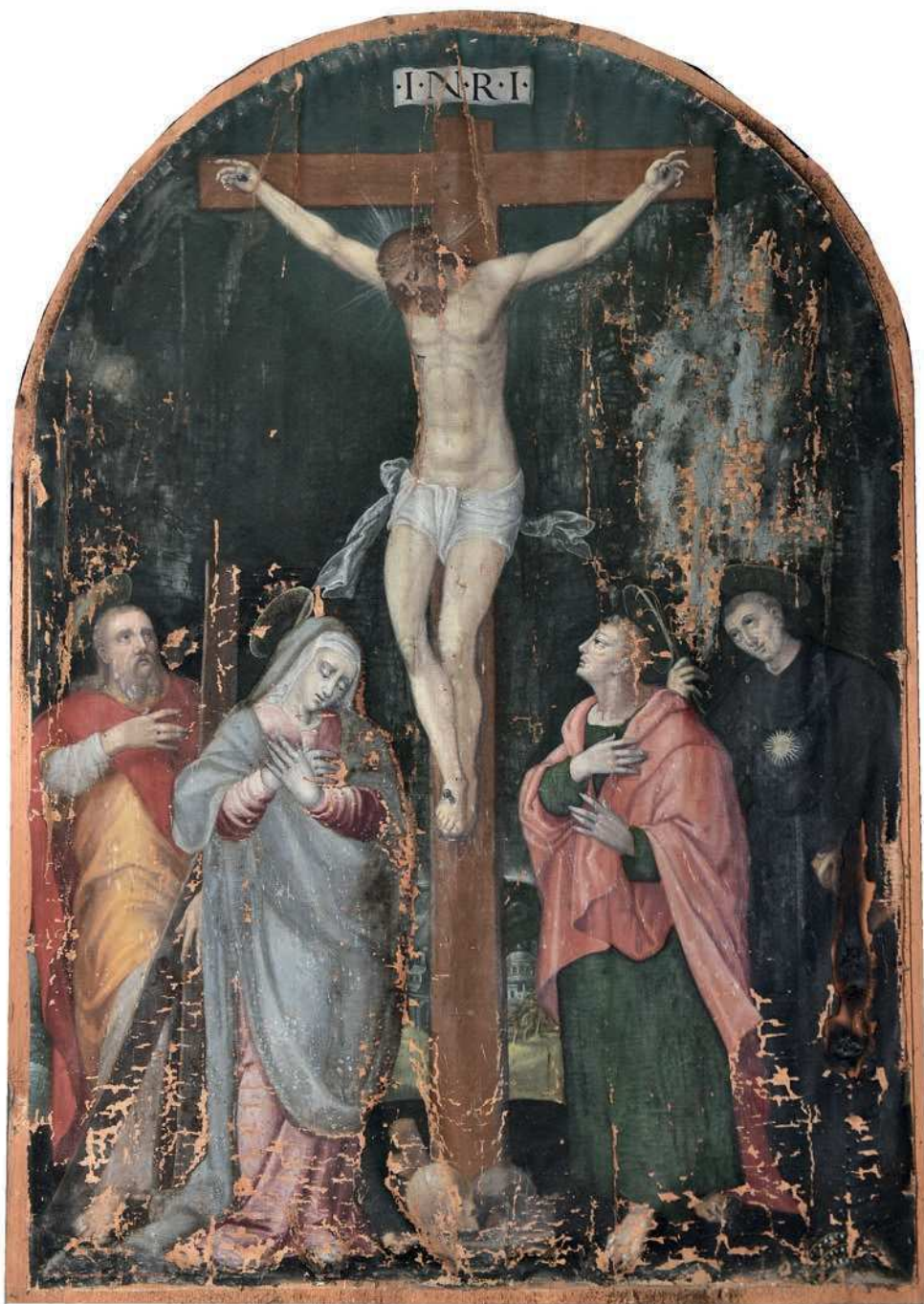
In occasione del recente restauro, sono state effettuate una serie di analisi che hanno permesso non solo di datare l'altare nelle sue singole componenti, ma anche di chiarire alcuni aspetti poco documentati della storia dell'opera stessa. Le analisi dendrocronologiche, commissionate dalla Soprintendenza al laboratorio del CNR IBE, hanno permesso di analizzare le tavole che compongono la predella e la cimasa nonché le traverse che stabilizzano quest'ultima<sup>86</sup>. I risultati hanno messo in evidenza che le tavole della predella sono databili al 1587, mentre quelle della cimasa risalgono al 1592. L'apparente scarto cronologico è dovuto al fatto che le prime sono state maggiormente rifilate, asportando gli anelli più esterni, rispetto alle ultime, che si presentano pressoché nella loro interezza. Per la realizzazione è stato utilizzato abete rosso, stagionato per un periodo breve (intorno all'anno) in modo da essere

---

<sup>84</sup> Botteri, *La pala d'altare*, p. 159.

<sup>85</sup> *Metamorfosi di un castello*, p. 446.

<sup>86</sup> Mauro Bernabei e Jarno Bontadi hanno eseguito una serie di comparazioni sul legname con cui è stato realizzato l'altare e su alcuni elementi lignei della cappella che presentavano un numero sufficiente di anelli. ASBCTn, prot. n. 770764/2022, Mauro Bernabei e Jarno Bontadi, *Datazione dendrocronologica di 13 campioni nella cappella del Castello di Pergine Valsugana*, 8 novembre 2022.



■ 25. Paolo Naurizio, *Crocifissione con sant'Andrea, la Madonna, san Giovanni Battista e san Nicola da Tolentino*, 1594, olio su tela. Pergine Valsugana, Castello di Pergine (prima il restauro)

lavorato più facilmente e garantirne la necessaria stabilità. I risultati sono quindi perfettamente coerenti con una realizzazione entro il 1594, data riportata nella parte sommitale<sup>87</sup>. Una datazione differente riguarda le due traverse poste sul retro della cimasa, composta da assi sovrapposte in orizzontale e incollate l'una all'altra: in questo caso, infatti, le analisi hanno fornito un termine *post quem* risalente al 1679. La costruzione, probabilmente, aveva perso di coesione oppure le assi avevano iniziato a imbarcarsi ed è stato quindi necessario rinforzarle sul retro.

Durante l'intervento, sono state eseguite anche analisi chimiche e stratigrafiche, prelevando dei campioni dalla base delle colonne e dalla cornice lignea dell'ancona<sup>88</sup>. I dati ottenuti hanno permesso di riconoscere non solo alcuni dei pigmenti e dei coloranti utilizzati, ma anche di individuare le ridipinture. Per quanto riguarda le colonne, su una preparazione a base di gesso, è stato applicato un sottile strato di azzurrite, con un legante a base proteica, e foglia d'oro a guazzo, su una stesura di bolo rosso con poca biacca. La superficie pittorica è stata poi ridipinta con uno strato disomogeneo di blu oltremare sintetico nel corso dell'Ottocento, steso in modo molto impreciso coprendo anche parte della doratura originale. Anche il colore rosso utilizzato sulla cornice è il risultato della sovrapposizione di differenti strati: su una base di gesso, con poco caolino e rari ossidi di ferro, è stata stesa a tempera una lacca rossa che presenta tracce di minio, poi ricoperta in epoca ottocentesca con una ridipintura a base di cinabro con un legante proteico. Nello stesso periodo, anche la trabeazione superiore è stata modificata, aggiungendo decorazioni verticali sulla parte frontale e uno strato di blu oltremare sulle facce laterali.

Le misurazioni XRF, effettuate dal personale del laboratorio della Soprintendenza, hanno consentito infine di confermare la presenza di azzurrite sulle colonne e di individuare lo smaltino, molto diffuso fino all'inizio del Seicento, come colore di fondo della cimasa<sup>89</sup>. Le ridipinture, che non hanno coinvolto le parti figurate, sono state effettuate senza smontare l'altare, lasciando intatte le cromie originali nei punti meno raggiungibili, come il retro delle colonne e la sommità della cimasa, probabilmente perché parzialmente coperta dalla corona realizzata proprio in questo periodo.

---

<sup>87</sup> Lino Beber propone di anticipare la datazione dell'altare al 1560 e riferire la data del 1594 a una probabile ridipintura, ma le analisi stratigrafiche hanno confermato una ridipintura a tempera di epoca ottocentesca. *Metamorfosi di un castello*, p. 446.

<sup>88</sup> ASBCTn, fascicolo 25.9.1-2021-209, Laboratorio di analisi PRO Arte S.a.s., *Altare ligneo policromo della seconda metà del XVI sec. Studio chimico-stratigrafico*, 14 febbraio 2022.

<sup>89</sup> La lettura delle misurazioni, effettuate dalla restauratrice Lucia Giovannini, è stata eseguita con l'intervento di Stefano Volpin e redatta dalla restauratrice Enrica Vinante. ASBCTn, fascicolo 25.9.1-2021-209, Vinante, *Misurazioni XRF su altare ligneo policromo*, 26 gennaio 2022.

In considerazione della varietà degli elementi costitutivi dell'altare, il restauro si è svolto in fasi successive, partendo dalla necessità di fissare i distacchi della doratura sulle parti lignee e i sollevamenti della pellicola pittorica della tela. A seguito dell'intervento di pulitura e consolidamento dei distacchi, si è proceduto con l'asportazione parziale delle ridipinture a tempera, molto adese anche a causa del protettivo a base proteica applicato probabilmente in occasione di un'azione precedente. La tela, che presentava un'ampia bruciatura in corrispondenza della figura di san Nicola da Tolentino, è stata risarcita con un innesto di tela e collocata sulla tavola aspirante per consentire il recupero della planarità. Successivamente, è stata fissata a un nuovo telaio estendibile con biette, che consentisse di tenderla adeguatamente prima di reinserirla all'interno dell'altare e di ricollocare il tavolato posteriore, debitamente trattato, a protezione del dipinto. Infine il ritocco pittorico, reso complesso dalle numerose mancanze, ha permesso di reintegrare le lacune e recuperare la piena leggibilità del dipinto. L'unico elemento che non è stato ricollocato è la corona sommitale ottocentesca, conservatasi ma ritenuta incongrua.

La struttura è stata infine ricollocata sulla mensa in pietra, leggermente disassata come in origine, poiché la base non è perfettamente centrata rispetto all'impianto architettonico e la presenza dei costoloni dell'abside non consente un allineamento preciso delle parti. Il tavolato posto sul retro del dipinto scherma la luce proveniente dalla finestra centrale della cappella, contribuendo alla conservazione della pala<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> ASBCn, fascicolo 25.9.1-2021-209, Vinante, *Castello di Pergine Valsugana. Relazione finale dell'intervento di restauro di un altare ligneo con pala d'altare raffigurante la crocifissione riferibili al XVI secolo (1560)*, 9 agosto 2022. Il restauro dell'altare ha goduto del contributo concesso dalla Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento con determinazione n. 4895 del 13 maggio 2022.

### Referenze fotografiche

- Trento, Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali, Archivio restauri: figg. 1-2, 5, 7, 13-15, 25.
- Trento, Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali, Archivio fotografico storico: figg. 23-24.
- Trento, Museo Diocesano Tridentino, Inventario diocesano: figg. 3-4, 6, 9-10, 19.
- Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali: figg. 11, 20-22.
- Amsterdam, Rijksmuseum: figg. 8, 12, 16-17.

### Riferimenti archivistici e bibliografia

- SBCTn = Trento, Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali della Provincia autonoma di Trento, Centro di catalogazione del patrimonio storico artistico e popolare
- AFSP = Trento, Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali, Archivio fotografico storico provinciale
- BCTn = Trento, Biblioteca Comunale
- ADTn = Trento, Archivio Diocesano Tridentino
- Leo Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol*, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2007.
- Leo Andergassen, *Malerei der Renaissance und des Manierismus (1530-1600)*, in *Kunst in Tirol*, hrsg. von Paul Naredi-Rainer, Lukas Madersbacher, Innsbruck-Wien, Tyrolia-Verlag, 2007, pp. 611-632.
- Carl Ausserer, *Persen=Pergine. Schloß und Gericht. Seine Herren, seine Hauptleute, seine Pfleger und Pfandherren. Mit einen Anhang über das Bergwesen, 1915-1916* (traduzione di Giulia Mastrelli Anzilotti, Pergine, Edizioni Associazione "Amici della Storia", 1996).
- Annamaria Azzolini, *Fabbriche e maestri: cantieri rinascimentali nei castelli del principato vescovile*, in *Castelli trentini. Decori e fantasie nei cantieri rinascimentali*, a cura di Annamaria Azzolini e Marina Botteri, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2015, pp. 11-41.
- Franco Barbieri, voce *Brusatorci, Domenico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 14, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 687-689.
- Adam Bartsch, *Johan Sadeler I*, in *The illustrated Bartsch*, by Isabelle de Ramaix, 70 part 1, New York, Abaris Books, 1999-2003.
- Cesare Battisti, *Guida di Pergine, Val dei Mocheni e Pinè*, Trento, STET, 1904.
- David Benedetti, *Nel 1525 la vedova di Cipriano da Sarentino, Dorothea, spedì a Innsbruck l'elenco delle spese compiute da marito per ordine dell'imperatore Massimiliano nella ricostruzione del castello*, in *Metamorfofi di un castello*, pp. 157-256.

- Tommaso Vigilio Bottea, *Memorie di Pergine e del perginese*, 1880 (2 edizione, Trento, Monauni, 1890).
- Marina Botteri, *La pala d'altare nella cappella di S. Andrea*, in *Il castello di Pergine*, a cura di Giuseppe Berlanda, Trento, L'editore, 1990, pp. 155-159.
- Cristina Bragaglia Venuti, 78. *Paolo Farinati*, in *Immagine e mistero: il sole il libro il giglio. Iconografia di san Nicola da Tolentino nell'arte italiana dal XIV al XX secolo*, Federico Motta Editore, 2005, pp. 205-206.
- Cinzia Broll, Fabio Campolongo, *Il restauro del castello di Pergine*, in *Monumenti: conoscenza, restauro, valorizzazione 2009-2013*, a cura di Morena Dallemule, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni culturali, 2015, pp. 447-471.
- Domizio Cattoi, *La strategia delle immagini nel principato vescovile tridentino dopo la chiusura del concilio*, in *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento*, a cura di Domizio Cattoi, Domenica Primerano, Trento, Temi, 2014, catalogo della mostra: Trento (Museo Diocesano Tridentino), 7 marzo-29 settembre 2014, pp. 54-85.
- André Chastel, *Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2006 (traduzione di Francesco Saba Sardi, *Histoire du retable italien. Des origines à 1500*, Paris, 1993).
- Ezio Chini, *I dipinti del Cinquecento per il Duomo di Trento*, in *Il Duomo di Trento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento, Temi, 1993, pp. 153-159, 186-195.
- Ezio Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino. L'età moderna*, a cura di Marco Bellabarba, Giuseppe Olmi, Bologna, Il mulino, 2002, pp. 727-842.
- Ezio Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer nel territorio trentino*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, a cura di Roberto Pancheri, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2015, atti del convegno: Cembra e Segonzano, 7-8 marzo 2015, pp. 189-245.
- Laura Dal Prà, *"et provvedere con l'aiuto di Dio, che il fuoco non andasse più crescendo."* *Per una lettura dell'arte sacra tra tardo Rinascimento e Barocco nel principato vescovile*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano-Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 10 luglio-31 ottobre 1993, pp. 213-237.
- Laura Dal Prà, *"Il tutto ben lavorato e in buona e laudabile forma"*. *Aspetti dell'altaristica trentina dopo la riforma cattolica*, in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, Trento, Provincia autonoma di Trento. Servizio per i Beni Culturali, 2003, pp. 33-85.
- Sandra-Kristin Diefenthaler, voce *Schwarz, Christoph*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bilden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff, 102, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, pp. 325-326.
- Difesa e governo del Paese: il Landlibell trentino-tirolese del 1511*, a cura di Mauro Nequirito, Carlo Andrea Postinger, Armando Tomasi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2011, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 17 dicembre 2011 - 4 marzo 2012.

- David Ekserdjian, *The Italian Renaissance Altarpiece: Between Icon and Narrative*, New Haven and London, Yale University Press, 2021.
- Elenco degli edifici monumentali e degli oggetti d'arte del Trentino*, compilatori Giuseppe Gerola, Giuseppe Zippel, Roma, Calzone (Ministero della pubblica istruzione), 1918.
- Vittorio Fabris, *Paolo Naurizio, note biografiche*, in *Il piccolo borgo di Tavernaro e la sua chiesa*, a cura di Ennio Zanin, Scurelle, Litodelta, 2020, pp. 54-57.
- Salvatore Ferrari a cura di, *Val di Sole. Storia, arte, paesaggio*, Trento, Temi, 2004.
- Paolo Forlin, 31. *Castel Pergine*, in *APSAT 4. Castra, castelli e domus murate. Corpus dei siti fortificati trentini tra tardo antico e basso medioevo. Schede 1*, a cura di Elisa Possenti, Giorgia Gentilini, Walter Landi, Michela Cunaccia, Mantova, Società archeologica Padana, 2013, pp. 112-118.
- Caterina Furlan, 347. *Decollazione di S. Paolo*, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, a cura di Alessandro Ballarin, Davide Banzato, Roma, Leonardo-De Luca, 1991, catalogo della mostra: Padova, 19 maggio 1991-17 maggio 1992.
- Giuseppe Gerola, *Le chiese parrocchiali di Piné*, in "Tridentum", 7 (1904), pp. 46-61.
- Aldo Gorfer, *Le valli del Trentino: guida geografico-storico-artistico-ambientale*, 1959 (2 edizione, Calliano, Manfrini, 1975-77).
- Aldo Gorfer, *I castelli del Trentino*, Trento, Monauni, 1958 (a).
- Aldo Gorfer, *Guida dei castelli del Trentino*, 1965 (2 edizione, Trento, Saturnia, 1967).
- Aldo Gorfer, *I castelli del Trentino: guida. 2. Valli del Fèrsina e dell' Avisio, Valsugana e Primiero*, Trento, Saturnia, 1987 (b).
- Philine Helas, *Sui gradini del tempio. Il tempio e la scala nell'architettura picta tra il XIV e il XVI secolo*, in *Architettura picta*, a cura di Sabine Frommel e Gerhard Wolf, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016, pp. 43-67.
- Lorenza Liandru, *Déjà-vu. I modelli figurativi nell'opera di un pittore collezionista di stampe*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Arte", 90 (2011), pp. 159-299.
- Lorenza Liandru, voce *Naurizio, Elia*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 78, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 24-26.
- Caterina Limentani Viridis, *Manierismo accademizzante anversese e controriforma: il caso di Martin de Vos*, in "Antichità viva", 6 (1974), pp. 9-18.
- Caterina Limentani Viridis, *Martin de Vos e la cultura veneziana*, in "Antichità viva", 2 (1977), pp. 3-14.
- Caterina Limentani Viridis, *In viaggio con le stampe*, in *Una dinastia di incisori: i Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, a cura di Caterina Limentani Viridis, Franca Pellegrini e Gemma Piccin, Padova, Editoriale Programma, 1992, catalogo della mostra: Padova, 1992, pp. 2-4.
- Clemente Lunelli, *Fonti per un dizionario di artisti e artigiani nel Trentino: sec. XVI-XVIII*, Civis, Trento, 1997.
- Metamorfosi di un castello: da Massimiliano I alla Fondazione CastelPergine*, a cura di Lino

- Beber, David Benedetti, Marzio Zampedri, Publistampa Edizioni, Pergine Valsugana (TN), 2022.
- Michelangelo Lupo, *schede 23-24*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano-Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 10 luglio-31 ottobre 1993, pp. 87-89.
- Serena Luzzi, *Stranieri in città. Presenza tedesca e società urbana a Trento (secoli XV-XVIII)*, Bologna, Il mulino, 2003.
- Franco Marzatico, *La piana di Pergine nell'età dei metalli*, in *Il castello di Pergine*, a cura di Giuseppe Berlanda, Trento, L'editore, 1990, pp. 43-58.
- Albert Ilg, *Kunsttopografisches aus Süd-Tyrol*, in *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst-und historischen Denkmale*, Wien, Karl Gerold's sohn, 1885, pp. XCI-C.
- Karel van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Roma, Apeliron, 2000 (traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos, *Schilder-Boeck*, Haarlem, Passchier van Westbuch, 1604).
- Renzo Umberto Montini, *Per un elenco delle opere di Domenico Brusaporzi*, Verona, La Tipografica Veronese, 1935.
- Bruno Passamani, *scheda 4*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano-Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 10 luglio - 31 ottobre 1993, pp. 213-237.
- Stefanie Paulmichl, *scheda 4, scheda 12 e scheda 19*, in *Anna, la madre di Maria. Culto e iconografia nel Tirolo storico*, a cura di Alessandra Galizzi Kroegel e Stefanie Paulmichl, Trento, Temi, 2021, catalogo della mostra: Trento (Museo diocesano tridentino), 1 ottobre - 10 dicembre 2021, pp. 126-128, 152-154, 168-170.
- Franca Pellegrini, *I Sadeler a Venezia*, in *Una dinastia di incisori: i Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, a cura di Caterina Limentani Viridis, Franca Pellegrini e Gemma Piccin, Padova, Editoriale Programma, 1992, catalogo della mostra: Padova, 1992, pp. 5-10.
- Salvatore Piatti, *Pergine. Un viaggio nella sua storia*, Pergine Valsugana (TN), Publistampa Arti Grafiche - Biblioteca comunale, 1998.
- Gemma Piccin, *Una dinastia di incisori*, in *Una dinastia di incisori: i Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, a cura di Caterina Limentani Viridis, Franca Pellegrini e Gemma Piccin, Padova, Editoriale Programma, 1992, catalogo della mostra: Padova, 1992, pp. 13-115.
- Cornelia Plieger, *Plastik der Renaissance*, in *Kunst in Tirol*, hrsg. Von Paul Naredi-Rainer, Lukas Madersbacher, Innsbruck-Wien, Tyrolia-Verlag, 2007, pp. 595-610.
- Nicolò Rasmò, *Affreschi e sculture*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Assessorato alle attività culturali, 1983, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 1983.

- Julia Anna Schön, *Mein herczen liebster herr – Das Leben der Dorothea von Serntein im Spiegel ihrer Briefe*, tesi di dottorato, relatore Christian Lackner, Università di Vienna, a. acc. 2014-2015. <http://univie.ac.at/download/o:1319963> consultato nell'aprile 2023.
- Scritti di Giuseppe Gerola 1988-1989 = Scritti di Giuseppe Gerola. Trentino-Alto Adige, I, 1896-1920*, a cura di Ezio Chini, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", sez. 2, 67-68 (1988-1989), pp. 175-178 (*Per il castello di Pergine*, "La domenica del Trentino", 16 settembre 1905, p. 12).
- Hermann Theiner, *Oswald II. Trapp und der Maler Paulo Naurizio*, in "Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde", 85 (2011), pp. 52-63.
- Maddalena Tomasi, *Il Castello di Pergine: storia e architettura*, in *Il castello di Pergine*, a cura di Giuseppe Berlanda, Trento, L'editore, 1990, pp. 105-151.
- Severino Vareschi, *Profili biografici dei principali personaggi della Casa Madruzzo*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano-Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 10 luglio-31 ottobre 1993, pp. 49-77, 102-103.
- André Vauchez, *San Rocco: tradizioni agiografiche e storia del culto*, in *San Rocco nell'arte: un pellegrino sulla Via Francigena*, Milano, Electa, 2000, catalogo della mostra: Piacenza, 2000, pp. 13-19.
- Silvia Volcan, scheda 4.6, in *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento*, a cura di Domizio Cattoi, Domenica Primerano, Trento, Temi, 2014, catalogo della mostra: Trento (Museo Diocesano Tridentino), 7 marzo - 29 settembre 2014, pp. 196-198.
- R. Walker, voce *Brusatorzi*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bilden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff, 14, München / Leipzig, De Gruyter, 1996, pp. 588-592.
- Simone Weber, *Contratto del pittore Paolo Naurizio col comune di Levico per una pala d'altare*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", 9 (1928), pp. 211-212.
- Simone Weber, *Artisti trentini ed artisti che operarono in Trentino, 1933*, (2 edizione, a cura di Nicolò Rasmus, Trento, Monauni, 1977), pp. 253-254.
- Ludwig Welti, *Graf Kaspar von Hohenems 1573-1640. Ein adeliges Leben im Zwiespalte Zwischen friedlichem Kulturideal und rauber Kriegswircklichkeit im Frubbarock*, Innsbruck, 1963.