

ELISABETTA BALDUZZI ET AL., *Recensioni*, in «Studi Trentini. Arte» (ISSN 2239-9712), vol. 101/1-2, (2022), pp. 297-321.

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.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito HeyJoe, compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza Creative Commons Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the HeyJoe website, including the present PDF file, are made available under a Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Studi Trentini. Arte	a. 101	2022	n. 1-2	pp. 297-302
----------------------	--------	------	--------	-------------

L'altare a battenti di Santa Maria a Pieve di Cadore. Scoperte e confronti tra Cadore e Zoldo, a cura di Letizia Lonzi, Belluno, Provincia di Belluno, 2021 (Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese), 151 pp., ill. (con saggi di G. Zanderigo Rosolo, M. Mazza, M. Dean, A. Genova, L. Lonzi)

I libri sulla scultura lignea gotica dell'arco alpino sono tanto rari quanto preziosi. E questo volume, il decimo della serie "Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese", ha una marcia in più. Incentrato sulla ricostruzione dell'imponente altare maggiore della parrocchiale di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore, smembrato nell'Ottocento a seguito della demolizione e conseguente rifacimento dell'abside della chiesa (1813), non è solamente uno studio che porta a grandi risultati nell'ambito del tema prescelto, ma si qualifica come esempio di metodo di indagine da applicare 'culturalmente' ad ogni futuro studio dell'altaristica tardo-gotica tedesco/tirolese.



Aprire il volume il saggio di Giandomenico Zanderigo Rosolo, *Latini e tedeschi sulle strade del Cadore nel Quattrocento*. Sulla base di una approfondita conoscenza dei luoghi e delle fonti archivistiche, l'autore ricostruisce la fitta rete di rapporti fra i Cadorini e confinanti: i Veneti di Serravalle, i Tolmezzini, i Pusteresi e i Tirolesi di Lienz. Rapporti commerciali facilitati da importanti collegamenti viari come la nota *Via d'Alemagna* e il cosiddetto *Corso*, la *Via di Sappada* e quella lungo la *Val Pesarina*. I confini sono netti ma permeabili e lo sconfinamento diventa occasione di scontri e contrasti ma anche di collaborazione e confronto culturale. Transitano le merci, transitano le persone, transitano gli artisti e transitano le idee. Il Cadore, terra di passaggio tra i paesi tedeschi d'Oltralpe e Venezia, è, nel Quattrocento, un laboratorio cul-



■ 'Maestro di Pieve', *San Pietro, San Paolo*, 1500 c., legno intagliato e policromato. Pozzale (Belluno), Chiesa di San Tommaso

tuale di grande interesse entro cui le vicende dell'altare ligneo di Santa Maria Nascente si rispecchiano pienamente.

Marta Mazza entra nel vivo dell'argomento (*L'altare a battenti della chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore: rinvenimenti, restauri, ipotesi ricostruttive, considerazioni storiche, proposte attributive*). Fino a questo studio, l'altare maggiore della chiesa gotica di Pieve era noto attraverso le descrizioni di molteplici fonti antiche, concordi nel decantarne l'alta qualità (anche in periodi, come il Settecento, generalmente non particolarmente sensibili verso l'altaristica lignea gotica), ma se ne conoscevano unicamente la predella con due dei tre originari busti in essa contenuti, e le portelle, suddivise in quattro tavole, esposte in un ambiente secondario della chiesa. In occasione della mostra bellunese del 2004 *A nord di Venezia*, erano state studiate da Giuseppina Perusini (scheda 61 del catalogo) che, sottolineando comunque intrinseche diversità di mano e una notevole vicinanza delle parti migliori (i due busti) all'opera tarda di Hans Klocker, le aveva attribuite al brissinese Ruprecht



■ 'Maestro di Pieve',
Madonna col Bambino
(*Madonna d'Azeglio*'),
1500 c., legno intagliato
e policromato. Torino,
Museo di Palazzo
Madama (dettaglio)

Potsch e collaboratori, cosa che sembrò avvalorata dal ritrovamento, dovuto ad Alessandro Sacco, di alcuni pagamenti a favore dello stesso Potsch nel 1499 e nel 1500.

Fin qui, quasi ordinaria amministrazione per un territorio segnato da molteplici interventi di artisti tirolesi, come la mostra bellunese sopra ricordata aveva ampiamente documentato.

Il 'colpo di scena' si deve all'intuito di Marta Mazza che in due statue raffiguranti *Pietro* e *Paolo*, totalmente dipinte in bianco a finto marmo, conservate nella chiesa di San Tommaso a Pozzale, località nelle vicinanze di Pieve, riconosce due manufatti lignei di notevole pregio e ritiene di poterli identificare con quelli che le fonti ricordavano ai lati della *Madonna in trono col bambino benedicente* nello scrigno dell'originario *Flügelaltar* di Santa Maria Nascente.

Avviato il restauro, ad opera di Milena Dean, emerge, al di sotto di molteplici strati di ridipinture tutte posteriori al 1813, la qualità straordinaria dei manufatti: il loro spostamento da Pieve a Pozzale dopo lo smembramento dell'altare si spiegherebbe con la necessità di dotare di arredi sacri la locale chiesa di San Tommaso, danneggiata da un incendio nel 1844.

Si deve quindi a Giuseppina Perusini la segnalazione di una *Madonna col Bambino* nelle collezioni di Palazzo Madama a Torino, a giusto parere della studiosa stilisticamente assai vicina agli *Apostoli* ritrovati.

Si tratta della cosiddetta *Madonna d'Azeglio* dal nome dell'illustre proprietario, direttore del Palazzo torinese dal 1879 al 1890, dalla cui collezione privata passa al museo dopo la morte. La *Madonna d'Azeglio* era già da tempo nota e studiata, generalmente ritenuta di ambito brissinese, tra Hans Klocker e Ruprecht Potsch, per i rapporti riscontrati con l'altare a battenti attribuito

allo stesso Potsch, ora al Victoria & Albert Museum di Londra. A questo punto l'altare maggiore di Santa Maria Nascente è quasi interamente ricostruito: alle portelle e alla predella rimaste nella chiesa di origine si aggiungono le statue dello scrigno con la *Madonna* affiancata dagli *Apostoli*. Perduta (o non ancora ritrovata) la cimasa che doveva completare l'opera, una 'macchina' complessa di circa sei metri di altezza. Marta Mazza si addentra quindi in un'attenta analisi iconografica, con il riconoscimento – in parte certo, in parte ipotetico ma con convincenti agganci alla realtà agiografica del territorio – dei santi raffigurati sui battenti e nella predella.

Passando alla complessa analisi stilistica delle parti dipinte dell'altare, la studiosa, anche sulla scorta degli studi precedenti e, in particolare, come già ricordato, di quanto emerso in occasione della grande e coraggiosa mostra del 2004, distingue tre diversi autori. I dipinti delle portelle, caratterizzati da forme allungate ed esili, sono opera di un originale artista tedesco; i dipinti della predella, stilisticamente unitari ma con un certo scarto qualitativo, sono di un pittore, coadiuvato da un aiuto, cui si devono, probabilmente, anche la tavola con la *Sacra Conversazione* di Pieve di Forno di Zoldo e le portelle dell'altare del Victoria & Albert Museum. Si tratta di artisti dell'*entourage* di Klocker attivi nella bottega di Potsch. Sempre allo stesso ambito va ricondotto anche l'autore delle sculture della predella (i due busti superstiti con *San Girolamo* e *Giovanni Battista* e i rilievi con i *Santi Sebastiano e Rocco*).

Fin qui tutto sembra confermare quanto attestato dalle fonti, cioè la paternità dell'altare a Ruprecht Potsch, che aveva bottega a Bressanone ma che aveva espanso la sua attività anche in Cadore. Il sintetico atlante che completa il volume, ad opera della curatrice Letizia Lonzi (*Aperti per le feste. Altari a battenti e arredi quattro-cinquecenteschi di gusto tedesco in provincia di Belluno: per un elenco aggiornato*) segnala infatti tra i suoi lavori il magnifico altare di Rocca Pietore, quello di Londra in origine a San Floriano di Zoldo e altre opere minori, che ne confermano la presenza non episodica sul territorio.

L'analisi stilistica delle sculture proposta da Marta Mazza conferma l'appartenenza degli intagli della predella all'ambito klockeriano, ma per quanto riguarda le tre sculture dello scrigno – compresa quindi la *Madonna d'Azeglio* – la situazione è ben diversa.

Alla concorde attribuzione di quest'ultima all'ambito brissinese di fine Quattrocento/inizi Cinquecento ci eravamo a suo tempo tenacemente opposti Guido Gentile ed io, in quanto non ravvisavamo in nessuna opera tirolese del periodo una qualità paragonabile a quella della *Madonna* di Torino, il cui autore andava a nostro parere ricercato piuttosto in ambito svevo, intorno ai 'mostri sacri' Michael e Georg Erhart. Eravamo però rimasti inascoltati.

Ora, con la possibilità di aggiungere alla *Madonna* di Torino gli *Apostoli* di Pozzale, la 'pista sveva' convince *in primis* Marta Mazza data "l'incompa-

rabilità qualitativa” (p. 74) del Maestro di Pieve, il suo “naturalismo non ostentato”, la capacità di gestire le figure nello spazio, tenendo conto, oltretutto, del reale punto di vista ad opera conclusa. Tutti elementi non riconducibili alla contemporanea produzione di intaglio tirolese.

Lo studio prosegue identificando nell’altare del Victoria & Albert non un ‘collega’ dell’altare di Pieve ma un’opera che ne discende direttamente e di cui la studiosa riesce convincentemente a identificare la chiesa di provenienza, San Floriano a Pieve di Forno di Zoldo, e nell’antiquario Besarel l’autore della vendita.

Segue il testo di Milena Dean *Il San Pietro e il San Paolo della chiesa di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore* che non si limita a una relazione di restauro come sarebbe lecito aspettarsi, per l’appunto, da una restauratrice. Ovviamente abbiamo l’analisi della tecnica esecutiva dei due *Apostoli* restaurati – statue ricavate da un blocco unico di legno con poche aggiunte di masselli, scavo sul retro condotto con (in successione) ascia corta, scalpello piano e sgorbia a cucchiaino, l’utilizzo per l’intaglio di fronte del trapano ad archetto per le parti più profonde ecc. – ma il testo di Dean si qualifica come un approfondito studio di ‘cultura’ tecnica, che integra e rafforza le conclusioni storico-artistiche circa la provenienza sveva dell’artista.

La tecnica di esecuzione delle statue dello scrigno di Pieve riserva una sorpresa: l’autore si avvale di strumenti in genere utilizzati per lavorare il marmo, a riprova della sua poliedricità. Inutile quindi cercarlo tra gli artisti tirolesi del tempo, dove questa doppia funzione non è riscontrata.

In conclusione del volume, l’accurato regesto delle fonti a cura di Antonio Genova (*Il Flügelaltar di Santa Maria di Pieve di Cadore. Per un regesto delle fonti documentali*) che spazia dal 1497 al 1999, e il sintetico *Atlante* cui ho già accennato.

Metodologicamente ineccepibile, il volume – sostenuto anche da una grafica di qualità (ad opera di Cinzia Mozer per Grafiche Antiga di Crocetta del Montello) e da un ottimo apparato fotografico (Enzo Andrian) – segna, a mio parere, un punto di non ritorno nello studio dell’altaristica tardo-gotica dell’arco alpino. Se già in occasione della mostra bellunese del 2004 era emerso come nelle botteghe tirolesi di fine Quattrocento l’organizzazione del lavoro fosse mutata rispetto alla generazione precedente non prevedendo più collaboratori fissi ma (perdonate l’uso di un termine del nostro tempo) avvalendosi di ‘partite I.V.A.’ a chiamata, risulta ora chiarissima la necessità di partire da questo dato per affrontare lo studio dell’altaristica tirolese del periodo, sia in patria sia nelle opere di esportazione.

La particolarità dell’altare di Pieve risiede però nel fatto che l’autore delle statue dello scrigno, a differenza degli altri collaboratori, non era un artista

locale e la sua opera rimane un *unicum* in zona. Potsch gli affida la parte più importante di un altare di per sé già molto importante e una scelta di tale genere non può essere stata casuale, ma determinata dal riconoscimento della superiore qualità.

L'artista di Pieve che, da una felice definizione di Milena Dean, mi piace chiamare *Meteora*, è un artista maturo, completamente formato e in grado di confrontarsi alla pari con la più aggiornata *scena* artistica del suo tempo.

Io credo possibile che abbia fatto tappa a Bressanone, e si sia lì fermato nell'*atelier* di Potsch per il tempo necessario all'esecuzione dello scrigno dell'altare di Pieve, sulla via del ritorno verso casa (Oltralpe) dopo un suo viaggio a Venezia. Già Milena Dean segnala "i manti alla veneta" peculiari delle sculture di Pieve, ma credo di poter precisare che si tratta di "manti alla (Giovanni) Bellini" e, così come nel caso di Albrecht Dürer, sia stato proprio questo il Maestro di riferimento, allora al culmine della fama e della carriera.

Le statue dello scrigno di Pieve sono colme di forza trascendente, permeate di spirito umanistico, intensissime. I manti le racchiudono conferendovi nobiltà e un pacato distacco dalle cose umane, così come in tanti Santi e Madonne del Maestro veneziano. Il divario con il miglior intaglio tirolese del tempo è netto: nessuna concessione alla 'maniera', nessun virtuosismo realistico, su tutto una magnetica forza centripeta.

Perché questa *Meteora* abbia lavorato per Potsch non è dato di sapere, come neppure si possono avanzare ipotesi su dove si sia recato successivamente. Certamente la sua opera deve aver suscitato grande ammirazione: l'altare ora al Victoria & Albert Museum, questo sì assegnabile a Potsch e all'ambiente brissinese, è chiaramente ispirato all'altare di Santa Maria Nascente ma le sculture dello scrigno, anche se ne imitano forme, pose e movenze, marcano nel contempo un insanabile divario. Nell'altare londinese si torna ad un'altaristica di ottimo livello ma priva del *pathos* e del soffio vitale dell'altare di Pieve.

Il debito dell'altare di Londra verso quello di Pieve è stato ampiamente riconosciuto negli studi di questo volume; io vorrei aggiungere altre due sculture policrome: i *Santi Pietro e Paolo*, segnalati da Giuseppina Perusini come opera della bottega di Hans Klocker, conservati nel Museo Nazionale di Oslo. Ne conosco solo uno, e solo tramite la fotografia pubblicata da Perusini a pag. 288 del catalogo della mostra di Belluno e meriterebbero pertanto studi più approfonditi, ma il raffinato gesto della mano destra del *San Paolo* di Oslo, che regge al contempo un lembo del manto e il libro aperto, non può essere altro che una diretta citazione dell'analogo gesto compiuto dal *San Paolo* di Pieve.

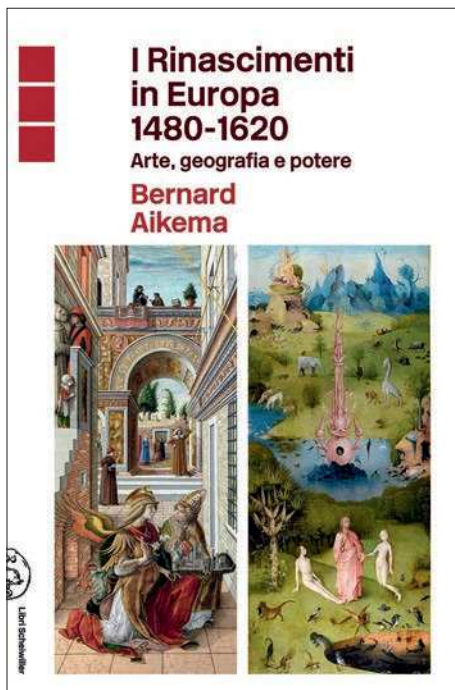
Meteora non è quindi transitato invano.

Silvia Spada Pintarelli

Studi Trentini. Arte	a. 101	2022	n. 1-2	pp. 303-308
----------------------	--------	------	--------	-------------

Bernard Aikema, *I Rinascimenti in Europa 1480-1620. Arte, geografia e potere*, Milano, Libri Scheiwiller, 2021 (L'Arte e le Arti), 264 pp., ill.

Che cos'è il Rinascimento? Raramente chi riflette su questa materia nell'ambito delle discipline storico-artistiche si preoccupa di definire – a sé stesso prima ancora che ai propri lettori – un chiaro perimetro di questo concetto storiografico, limitandosi il più delle volte a darne per universalmente accettato un significato ibrido, una sorta di 'combinato disposto' fra estremi cronologici in esame da una parte e caratteri formali dell'opera d'arte dall'altra. Il problema si fa ancora più acuto quando si ragiona di territori di confine, come tali intesi in senso sia geografico che culturale, ove il fisiologico pluralismo delle manifestazioni artistiche rende ancora più intricato dare risposta univoca al quesito.



A partire da un programmatico “Mettiamo subito le cose in chiaro” che fa da esergo alla premessa e al volume tutto, Bernard Aikema ha inteso ripartire dai fondamenti della questione, dando per acquisito il solo concetto di *arte* e per il resto rimettendo in discussione l'intera idea di Rinascimento, per offrire non una nuova storia delle arti in età rinascimentale, bensì una lettura in chiave geo-culturale dei fenomeni artistici ispirata a due terminiguide a suo modo di vedere distintivi della civiltà del Cinquecento europeo: la *mobilitas* (al centro del presente volume) e la *curiositas* (oggetto di un secondo volume di prossima uscita).

A essere chiamata in causa per prima è la costruzione critica, formulata a metà Cinquecento da Giorgio Vasari e perfezionata tre secoli dopo da Jacob Burckhardt, di un progresso lineare delle arti mosso da una rinascita dell'an-

tichità classica, di matrice essenzialmente toscana e romana. Una visione su cui tutta la storiografia novecentesca, evocata per sommi capi da Aikema, si è lungamente cimentata e interrogata, pervenendo a una concezione del fenomeno rinascimentale via via più frastagliata, diversificata e ricca di eccezioni rispetto a una linearità teleologicamente determinata. In ogni caso, non è tanto e solo l'ampiezza di un ipotetico raggio d'influenza del fenomeno a essere messa in discussione da Aikema, per il quale l'idea d'un Rinascimento tosco-romano risulta all'atto pratico altrettanto superata e inservibile di quella d'un Rinascimento italo-centrico; ma lo è l'ipotesi stessa di un 'centrismo' di sorta. In coerenza con una linea storiografica che sempre più inquadra il Rinascimento come fenomeno globale – si pensi, solo per fare un titolo di richiamo, al recente *opus magnum* di Bernd Roeck¹ sull'argomento – Aikema imposta la visuale larga di un Rinascimento artistico a scala europea; un Rinascimento che pur rimanendo nel suo complesso espressione di fasce sociali alquanto ristrette e per lo più coincidenti coi soggetti detentori del potere in ogni sua forma – dunque un Rinascimento d'*élite*, di pelle bianca, al maschile – incorpora tuttavia anche espressioni alternative e dissonanti.

Più che una 'storia' dell'arte dell'Europa rinascimentale, Aikema ne delinea una 'geografia' col tratteggiare lo scenario continentale in chiave di 'paesaggi artistici' rappresentativi, rifacendosi al concetto di *Kunstlandschaft* coniato dal tedesco Harald Keller. "Pluricentrico e pluriforme, espressione di un mondo in evoluzione sempre più rapida" (p. 18), il Rinascimento di Aikema si declina dunque in primo luogo nella dimensione dello spazio, attraversata da una *mobilitas* che non è soltanto fisica (delle opere, degli artisti, dei modelli) ma soprattutto mentale, legata com'è all'ingigantirsi di orizzonti di una civiltà che per la prima volta inizia a intendere e a proiettare sé stessa in termini planetari. In parallelo, sul versante temporale, il concetto di Rinascimento finisce per coincidere agevolmente col Cinquecento, con una tolleranza ventennale ai due estremi che estende dal 1480 al 1620 l'arco cronologico convenzionalmente assunto ad oggetto dell'analisi.

Su queste premesse generali, la narrazione del libro procede in sei parti. L'*incipit* polarizza gli esordi del Rinascimento nel Quattrocento in alcuni contesti territoriali che assumono funzione di riferimento e di guida per le arti e in special modo la pittura: vi sono naturalmente grandi centri italiani come Firenze e Venezia ma anche, all'altro capo del continente, le Fiandre e la Borgogna, le cui ricadute artistiche di lungo periodo investono l'Italia e le coste del Mediterraneo occidentale (dando vita a una ricchissima *koinè* figurativa che si allarga da Napoli alla Sicilia, dalla Provenza alla Catalogna), come pure le corti

¹ Bernd Roeck, *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*, München, Beck, 2017.

signorili dell'Italia padana e appenninica. Già in questi esordi si manifestano *transfer* a scala continentale: il modello veneziano informa di sé le coste adriatiche orientali, mentre quello fiorentino attecchisce nell'est europeo, in Ungheria, Boemia e Polonia, prolungandosi fino alla lontana (ma non irraggiungibile) Russia. La riproposizione dell'antico rappresenta sì un motivo caratterizzante e in quanto tale riconoscibile, ma non è mai sostitutivo di manifestazioni artistiche autoctone che mantengono dunque la loro vitalità e autorevolezza, così veicolando un "apprezzamento per una varietà di modi espressivi negli ambienti più aperti e interregionali dell'Europa centrale" (p. 44).

Il secondo blocco tratta del paradigma universale rappresentato dalla nuova Roma dei pontefici d'inizio Cinquecento, le cui ambizioni a tutti gli effetti imperiali sono visualizzate con inaudita potenza dalle opere d'architettura, scultura e pittura su cui Vasari fonda l'idea stessa della 'maniera moderna', nella terza età della sua periodizzazione. Anche in questo caso, con immediati riflessi a lungo raggio, se pensiamo al rapido riprodursi di quel modello romano in centri grandi e piccoli come Mantova, Genova, Venezia, Parma, Napoli.

Una terza parte contempla quello che Aikema chiama il 'Rinascimento imperiale asburgico': non un semplice riflesso del nuovo modello imperiale filtrato dall'Italia, ma un fenomeno a sé, profondamente radicato nei territori dell'Impero ed esso stesso interpretabile in chiave di vero e proprio motore del rinnovamento artistico su tutto il continente. Il sogno della monarchia universale degli Asburgo, concretissimo nelle sue implicazioni politiche e militari ancorché destinato in ultima istanza al fallimento e alla progressiva marginalizzazione, trova nelle arti una formidabile via di comunicazione e affermazione. L'ibridazione delle *pristinae formae* degli antichi con quelle proprie degli immensi domini asburgici si distanzia certamente dai termini dell'ideale classico ma è, al tempo stesso, esemplificativa di un gusto per la varietà formale i cui orizzonti sono larghi almeno quanto quelli della vasta compagine territoriale dell'impero. È un gusto che si differenzia per le singole regioni ed è in costante evoluzione, pronto a prendere dalla "rivoluzione romana" tutto ciò che possa sostenere la creazione di un linguaggio a servizio del "progetto geopolitico imperiale": "senza rinunciare agli stilemi 'borgognoni', anzi reintegrandoli in varie istanze nel sistema delle arti asburgico, la cifra semantica del potere cambiava registro, manifestandosi in una varietà di modi in tutta Europa, nei centri e nelle periferie, anche fuori dai confini imperiali" (p. 84).

Nel quarto blocco, al Rinascimento imperiale degli Asburgo è contrapposto quello non meno intraprendente dei Valois, la dinastia reale francese, improntato peraltro a dinamiche simili: l'incorporazione selettiva di aspetti dell'ideale classico all'interno delle espressioni architettoniche e in generale artistiche d'Oltralpe per dare luogo a nuovi linguaggi, rappresentativi di una sorta di 'rinnovamento nella continuità' e posti a diretto servizio di un pro-

getto geopolitico nazionale di forte opposizione alla compagine asburgica, proiettato anche al di fuori dei confini del regno. E a tale riguardo, se è ammesso un inciso, sarebbe stato altrettanto interessante riflettere anche su quanto e come sviluppi un Rinascimento proprio, con connotati a loro volta 'imperiali' e proiettati a una dimensione globale, un altro soggetto di prima grandezza dello scacchiere europeo come la monarchia Tudor in Inghilterra².

Il quinto capitolo focalizza l'attenzione su due metropoli che furono indiscusse protagoniste della storia economica e artistica del Cinquecento europeo: Venezia e Anversa. Simile è la ricchezza senza precedenti raggiunta dalle due capitali, simile il loro avviarsi all'incipiente declino politico ed economico mascherato dalla vivacità dei rispettivi ambienti artistici, e simile anche il condizionamento di lungo periodo da questi ultimi esercitato sulla produzione artistica a scala europea. L'enorme volume di scambi centrato sulle due metropoli attiva *transfer* di lungo periodo e di lungo raggio: si pensi, per fare due soli esempi simmetrici, alla veicolazione del classicismo di Palladio a partire dai domini della Serenissima e, per converso, all'esportazione dei repertori architettonici e decorativi di Hans Vredeman de Vries dalle Fiandre; linguaggi divenuti pressoché universali e di proporzioni globali, spingendosi essi fino al continente americano.

Il sesto blocco tratta del fenomeno rinascimentale nelle Alpi, su cui torneremo tra poco; e da ultimo un settimo e sintetico, ma non meno importante capitolo verte – in un'ottica che potremmo ricondurre a una crescente sensibilità storiografica 'postcoloniale' – sui "Rinascimenti degli altri"; a partire dall'infinita casistica di 'antirinascimenti' (per riprendere un concetto formulato sessant'anni fa da Eugenio Battisti) che si discostano dalle convenzioni dominanti e che rispetto a queste ultime si pongono in termini di dialogo e conflitto. Si tratta di un tema caro ad Aikema, che ad esso ha dedicato mostre e studi recenti³, in cui confluiscono temi come l'esplosione di un nuovo interesse per la natura (che scopre in sé il senso dell'eccezione, dell'irregolare, dell'ignoto) e, in parallelo, il formarsi di un gusto artistico tutto orientato alla meraviglia, all'irrazionale, al mostruoso, rappresentato al meglio dalla sofisticata pittura di Jheronimus Bosch e dei suoi continuatori. E poi ci sono i veri e propri "altri" rispetto alle classi dominanti, tutti riconducibili al con-

² Sul tema si veda il recentissimo *The Tudors. Art and Majesty in Renaissance England*, ed. By Elizabeth Cleland, Adam Eaker, New York, Metropolitan Museum of Art, 2022, catalogo della mostra: New York (Metropolitan Museum of Art), 10 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023.

³ Si vedano in particolare: *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, a cura di Bernard Aikema, Milano, 24 Ore Cultura, 2018, catalogo della mostra: Milano (Palazzo Reale), 21 febbraio - 24 giugno 2018; inoltre la recente mostra *Bosch e un altro Rinascimento*, Milano, Palazzo Reale, 9 novembre - 12 marzo 2023 e il collegato volume di Bernard Aikema, Fernando Checa Cremades, *Bosch e l'altro Rinascimento*, Milano, 24 Ore Cultura, 2022.

cetto di minoranza: attori a volte ridotti al ruolo di comparse, per i quali viene da chiedersi, con Aikema, quale sarebbe stato il 'loro' Rinascimento, se mai ne avessero avuto uno proprio: le donne – nei ruoli di committenti, artiste, artigiane – le persone di colore, gli ebrei, gli eretici. Ancorché in numero esiguo e con possibilità infinitamente inferiori a quelle dei protagonisti primari, la loro presenza e il loro contributo filtra costantemente attraverso tutte le esperienze dei Rinascimenti d'Europa.

L'incisività della riflessione di Aikema, anche ai fini di una rivista territoriale come quella che ospita questo testo, trova il suo acme nel sesto capitolo dedicato al quadrante alpino. Nel centro dell'Europa, la barriera orografica, culturale e mentale rappresentata dalla grande catena montuosa identifica una regione spesso letta dagli studi solo in chiave di terra di 'passaggio', irredimibile periferia rispetto ai grandi centri della produzione artistica, rispetto a questi ultimi necessariamente attardata; un atteggiamento che tramanda forse un riflesso atavico dell'aura respingente, inospitale, in ogni caso negativa che connota le montagne nella sensibilità diffusa del tempo qui considerato. Eppure le Alpi compongono anche un reticolo di vie di comunicazione, una cerniera fra Europa del nord ed Europa del sud, un crogiolo di culture nel quale le arti trovano un laboratorio senza eguali vocato all'incontro, allo scontro, spesso alla contaminazione, come ha insegnato in modo esemplare Enrico Castelnuovo. All'interno di un racconto a scala europea, parlare di un "Rinascimento nelle Alpi" come di fenomeno a sé, ancorché diversificato in una miriade di espressioni territoriali non riducibili le une alle altre, rappresenta un elemento di indubbia novità e interesse, denso di implicazioni potenziali anche per gli studi territoriali. Nell'esposizione di Aikema, le regioni montuose attorno alla vallata dell'Adige fanno la loro comparsa attraverso l'altare a portelle di Hans von Judenburg per la parrocchiale di Bolzano (1421-1424), i capolavori altariistici di Michael Pacher della seconda metà del Quattrocento e l'eredità dei suoi continuatori come Marx Reichlich, l'altare a portelle di Bartholomäus Dill Riemenschneider per il Duomo di Bressanone (1545) e, naturalmente, il grande laboratorio artistico del Magno Palazzo di Trento (1528-1536), in cui si riflette lo splendore "imperiale" di un fedele interprete dell'ideologia asburgica come Bernardo Cles (pp. 207-210). Troppo poco, certo, per comporre una storia esaustiva degli sviluppi delle arti nella regione – ma non è questa, si è detto in apertura, la finalità del volume di Aikema. Abbastanza, invece, per rilanciare l'urgenza dei quesiti attorno alla definizione dei lineamenti artistici della regione alpina e, segnatamente, atesina: ha anche quest'ultima un Rinascimento dai connotati propri e riconoscibili, ancorché discontinui, e se sì con quali debiti e addentellati di presupposti culturali, di significati, di modelli formali e di abiti mentali rispetto al "Rinascimento imperiale asburgico" da una parte e all'abbagliante patrimonio di

insegnamenti della “Roma triumphans” dall’altra? Anche se la ricerca degli ultimi anni non è stata priva di pregevoli contributi in questa direzione, soprattutto di area altoatesina e tirolese⁴, gli stimoli del volume di Aikema aprono a ulteriori riflessioni che potrebbero utilmente includere anche il Trentino, finora rimasto ai margini del ragionamento eppure parte attiva (e fra le più vivaci) nel mosaico di culture artistiche delle Alpi.

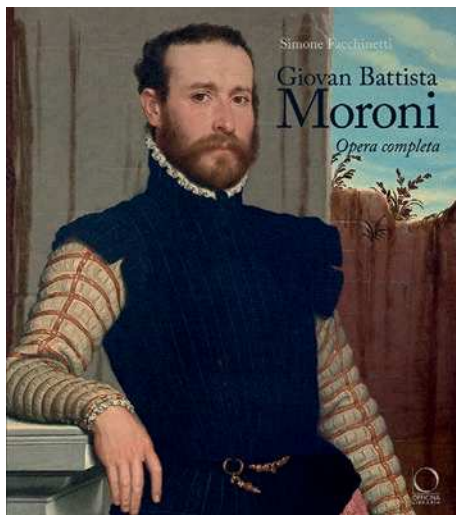
Luca Gabrielli

⁴ Si vedano ad esempio: *Renaissance im Gebirge. Der Maler Bartlme Dill Riemenschneider und seine Zeit. Rinascimento fra i monti. Il pittore Bartlme Dill Riemenschneider e il suo tempo*, a cura di Johann Kronbichler, Hanns-Paul Ties, Bressanone, Museo Diocesano-Hofburg, 2017, catalogo della mostra: Bressanone (Museo Diocesano-Hofburg), 27 maggio-31 ottobre 2017; Ezio Chini, *Renaissance im Gebirge. Rinascimento tra i monti*, in “Studi Trentini. Arte”, 97 (2018), pp. 241-277.

Studi Trentini. Arte	a. 101	2022	n. 1-2	pp. 309-314
----------------------	--------	------	--------	-------------

Simone Facchinetti, *Giovan Battista Moroni. Opera completa*, Milano, Officina Libraria, 2021, 510 pp., ill.

A oltre quarant'anni dalla mostra curata da Mina Gregori nel 1979, che ha indelebilmente segnato la 'riscoperta' recente di Giovan Battista Moroni, il catalogo ragionato a firma di Simone Facchinetti si pone come punto di riferimento più autorevole e aggiornato sull'opera del pittore di Albino e, al tempo stesso, quale più recente anello d'una fortunata catena critica, che si dipana senza soluzione di continuità lungo gli ultimi due secoli. Sempre ampio è infatti l'apprezzamento degli storici dell'arte e del pubblico nei confronti di Mo-



roni come attesta – solo per guardare agli ultimi anni – una serie di importanti mostre, sia in Italia che all'estero. A Bergamo, fra il 2004 e il 2005, *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà (1560-1579)* ha mirato l'attenzione sull'ultimo ventennio di attività trascorso dal pittore nel paese natale. Presso la Royal Academy of Arts di Londra, fra il 2014 e il 2015, la prima esposizione monografica dedicata a Moroni in Gran Bretagna e titolata semplicemente *Giovan Battista Moroni* ne ha posto in luce sia il talento di versatile ritrattista, sia la vena di pittore di pale d'altare e opere di devozione. Nel 2019 è stata la volta della Frick Collection di New York, presso la quale *Moroni: The Riches of Renaissance Portraiture* ne ha messo in scena i ritratti quali documenti esemplari d'una rappresentazione del reale a mezza strada fra i precedenti del Rinascimento italiano e i grandi protagonisti del ritratto del Seicento, da van Dyck a Rembrandt. Da ultimo nel 2021, in coincidenza coi cinquecento anni dalla nascita dell'artista, è stato il paese natale a radunare, in *Giovan Battista Moroni. Ritorno ad Albino*, un ristretto nucleo di ritratti e quadri di devozione che idealmente ne racchiudono l'intera produzione. Si tiene ora a Milano, presso le Gallerie d'Italia, la sontuosa esposizione "Moroni (1521-

1580). Il ritratto del suo tempo” (6 dicembre 2023 - 1 aprile 2024). Peraltro al consenso che circonda l’opera del maestro albinese non si sono mai sottratti il mercato, il collezionismo e i musei, per i quali un dipinto di Moroni può rappresentare un’opportunità preziosa, talvolta imperdibile; valga il caso più recente del *Ritratto di giovane donna in rosa* del 1575 circa, un mezzobusto d’intensa concentrazione psicologica e smagliante freschezza della trama pittorica, di cui nel gennaio 2023 è stata annunciata la donazione dal collezionista Assodour O. Tavitian alla Frick Collection di New York.

Delle mostre sopra ricordate e, in generale, degli studi su Moroni dalla fine degli anni Novanta in avanti, Simone Facchinetti è stato protagonista e animatore di spicco. La monografia, lungamente meditata dall’autore e attesa dagli specialisti, racchiude un *corpus* di 227 dipinti dei quali, uno dopo l’altro, sono minuziosamente riesaminate e commentate le qualità formali, l’evoluzione cronologica, la fortuna collezionistica e critica. Quest’ultima è ripercorsa per mezzo di un’ampia messe di citazioni dalla letteratura pregressa, anche se talvolta decisamente ridondante da una scheda di catalogo all’altra. La sequenza delle schede è corredata da un ragguardevole apparato fotografico a colori, capace di restituire tutta la ricchezza cromatica e di pennellata dei dipinti. Al catalogo vero e proprio sono anteposti due agili saggi, l’uno dedicato alla vita e alla carriera del pittore, l’altro alla sua fortuna critica dalle origini all’ultimo quarto del Novecento; in chiusura, il regesto a cura di Giampietro Tiraboschi allinea in sequenza le evidenze documentali e quelle offerte dalle opere firmate e datate.

Fra i molti temi della produzione moroniana che il volume rappresenta con chiarezza esemplare, due in particolare meritano di essere evidenziati qui. Il primo, spesso ingiustamente sottovalutato, riguarda la pittura sacra. Nella sensibilità di studiosi e appassionati costantemente messa in ombra dalla ben più acclamata produzione nel campo del ritratto, essa enuclea in realtà qualità pregevoli. Allievo di Alessandro Bonvicino detto il Moretto, Giovan Battista Moroni ne eredita l’immaginario figurativo, spesso riprendendolo in termini testuali e senza timore di ripetersi. Egli mette a punto così un campionario di immagini di composta quanto immediata verità, che risponde alla perfezione all’esigenza dell’età controriformistica di illustrare in termini comprensibili e convincenti i personaggi e le storie del sacro. La forza della rappresentazione risiede, il più delle volte, nella reazione che l’attore centrale del dipinto è in grado di innescare nei comprimari che lo attorniano. L’apparizione della Vergine e del Bambino, l’Assunzione di Maria al cielo, l’Ultima cena, la Trasfigurazione o la Deposizione o la Resurrezione di Cristo parlano al riguardante attraverso i moti – fisici ed emozionali – di apostoli, santi e altre comparse che il pittore dispone attorno ai personaggi principali. È soprattutto attraverso la gamma delle loro reazioni al dramma sacro che

l'osservatore è ingaggiato e attivamente coinvolto dall'immagine e dal suo messaggio. In ciò le eccellenti inclinazioni ritrattistiche di Moroni concorrono in modo determinante alla riuscita dei dispositivi scenici e conservano un tono di calda umanità alle immagini, di per sé abbastanza ripetitive per quanto riguarda i soggetti.

Il secondo aspetto riguarda, ovviamente, i ritratti. Troppo si è scritto di questa materia per poter apportare in questa sede alcuna aggiunta di rilievo. È sufficiente una distratta rassegna della formidabile galleria di caratteri umani allineata da Facchinetti per intendere, a un solo sguardo, le ragioni dell'appassionato apprezzamento che l'età contemporanea ha tributato a Moroni. Giova però evidenziare che non è sempre stato così. Lungo il Cinquecento, Giorgio Vasari e Giovanni Paolo Lomazzo hanno taciuto di Moroni, e perfino fra i letterati con cui quest'ultimo è entrato in contatto – ritraendoli – “nessuno si è sentito in dovere di tramandare il benché minimo ricordo del pittore” (p. 30). A ristabilire la posizione del nostro artista nella scala di percezione del suo tempo pensa del resto l'aneddoto, riferito nel 1648 da Carlo Ridolfi – autore della prima biografia del nostro pittore nel suo celebre trattato *Le maraviglie dell'arte* – di un Tiziano che letteralmente irride i rettori veneziani di Bergamo invitandoli a farsi pure ritrarre “dal Morone, che gli faceva naturali” (p. 30); così traducendo l'incolmabile divario che separa le effigi dei potenti della terra messe a punto dal grande pittore cadorino dai ritratti 'naturali' di Moroni, in cui a parlare non sono tanto lo *status* del ritrattato e i suoi segni esteriori, quanto le realtà fisiognomiche, l'atteggiarsi, il sollecitare un legame emotivo col riguardante.

La ritrattistica del Seicento, esplorando l'infinita gamma delle possibilità rappresentative dell'individuo, preparerà le basi per l'inversione di categorie estetiche che a sua volta, nell'Ottocento, darà il via al successo mondiale di Moroni. La 'verità' del ritratto, in equilibrio fra realismo e afflato poetico, diviene così motivo di valore dell'opera; le pose, i modi e perfino il *setting* dei ritratti – spesso ripetuti con minime variazioni – sanno parlare dritto al cuore dell'epoca in cui nasce la fotografia, e con essa il ritratto fotografico. Cosicché, ribaltando i termini dell'apologo riferito da Ridolfi, oggi il non saper nulla dell'identità e della storia della maggior parte dei soggetti di Moroni non ci impedisce minimamente di guardare con la massima considerazione ai loro ritratti, col solo e ovvio rammarico di non saperne chiarire le circostanze di commissione, di realizzazione o di circolazione postuma. Anche se a volte irrimediabilmente mute, le occhiate trafiggenti dei ritratti moroniani restano così fra le esperienze più intense che le arti figurative della civiltà occidentale riservino ai visitatori di un museo.

Ulteriore motivo di interesse del volume di Facchinetti per il contesto territoriale pertinente a questa rivista è il nuovo rilievo con cui emergono le



■ Allestimento della mostra *Moroni: The Riches of Renaissance Portraiture*, New York, Frick Collection, 21 febbraio - 2 giugno 2019 (fonte: <http://arteyewitness.blogspot.com/>)

commissioni trentine di Giovan Battista Moroni. Al cui centro vi sono, ovviamente, i celebri ritratti *en pendant* a figura intera di *Ludovico Madruzzo* (ora Chicago, Art Institute, pp. 136-141) e *Gian Federico Madruzzo* (ora Washington, National Gallery of Art, pp. 142-145), nati nel 1551-1552 in concomitanza con l'altra effigie realizzata da Tiziano, anch'essa a figura intera, dello zio principe vescovo *Cristoforo Madruzzo* (ora San Paolo, Museu de Arte Assis Chateaubriand). Dove fossero collocate in origine le tre tele non è dato di sapere, anche se è difficile resistere alla suggestione di una loro possibile commissione per qualche spazio pubblico del Castello del Buonconsiglio dove, all'interno della Sala grande, i due dipinti di Moroni figurano in occasione dell'inventariazione condotta alla morte del principe vescovo Carlo Emanuele Madruzzo, fra il 1658 e il 1659. Icone perentorie di un potere dinastico che si tramanda da una generazione all'altra, la loro diaspora nel 1906 – dalla collezione Salvadori di Trento verso la galleria parigina Trotti, di qui al collezionista statunitense James Stillman e da quest'ultimo verso destinazioni differenziate, fino alle sedi museali odierne – rappresenta una fra le perdite artistiche più dolorose che il territorio trentino abbia conosciuto. Una ferita mai risarcita neppure simbolicamente, se si rammenta che la ricongiunzione dei tre dipinti nell'ambito dell'importante mostra *I Madruzzo e l'Europa* (1993) fu soltanto virtuale, col dipinto tizianesco accostato alle riproduzioni fotografiche a grandezza naturale delle tele moroniane. Di Moroni, Trento conserva solo le due pale (pp. 129-133) eseguite nel 1548 per la chiesa di Santa Chiara (*Annunciazione*, ora Castello del Buonconsiglio. Monumenti e

collezioni provinciali; *Santa Chiara*, Museo Diocesano Tridentino) e l'altra notevole pala degli anni 1551-1552 raffigurante la *Madonna col Bambino in gloria, i quattro dottori della Chiesa e san Giovanni Evangelista* (Santa Maria Maggiore), della quale Facchinetti chiarisce ora – documenti alla mano – i tempi della commissione e del pagamento, distesi fra il 1549 e il 1555 (pp. 151-154). Ma c'è molto di più, nella stagione trentina di Moroni, e non si tratta soltanto del sensazionale e celeberrimo *Alessandro Vittoria* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (pp. 145-148). Di quella parentesi tutt'altro che breve entrano probabilmente a far parte i tre ri-



■ Giovan Battista Moroni, *Ritratto di donna*, 1575, olio su tela, recentemente acquisito in donazione dalla Frick Collection di New York (fonte: Frick Collection, ph. Joseph Coscia Jr)

tratti, di altrettanti ignoti giovani uomini, confluiti nella raccolta Piccolomini-Spannocchi e oggi esposti nel Complesso Museale di Santa Maria della Scala a Siena (pp. 107-108, 124-126, 127-128), già da Ezio Chini ricondotti a una datazione anteriore al 1550 e in particolare alla fase di apertura del Concilio; quindi il notevolissimo *Ritratto di guerriero* a tutta figura, già in collezione Knoedler a New York e noto solo in fotografia (pp. 126-127), la cui spiccata somiglianza fisiognomica coi ritratti madruzziani aveva già condotto Mina Gregori a ipotizzarne l'identificazione in Aliprando Madruzzo, morto nel 1547; così pure il vigoroso ritratto d'uomo in nero a mezza figura, anch'esso di ubicazione sconosciuta (p. 133), e il cosiddetto *Capitano bergamasco* (Worcester, Worcester Art Museum, pp. 141-142), entrambi già in collezione Turco Lazzari a Trento; e ancora il *Cavaliere in nero con spada e cane* (Baltimore, Walters Art Gallery, pp. 133-134), già in collezione Consolati a Trento.

Notevoli sono anche due prove ulteriori della produzione sacra, a lungo rimaste in proprietà privata in città prima di migrare irrimediabilmente anch'esse. Una bella e precoce *Natività*, approdata recentemente in collezione privata ad Albino (pp. 97-98), rappresenta forse la prima evidenza materiale delle presenze trentine del pittore, che la provenienza dalla collezione Salvadori (ossia la medesima cui pervenne la terna di ritratti del principe vescovo e dei due nipoti) potrebbe far risalire a una possibile committenza della prima ora da parte dei Madruzzo. Sempre in collezione Salvadori giunse la solenne pala con *San Girolamo penitente*, realizzata intorno al 1545 o poco prima (pp.

120-121), che nel 1906 seguì i ritratti madruzziani nell'infausta vendita parigina per poi inabissarsi, dal 1927 in poi, nelle acque del collezionismo privato. In questo caso l'opera proviene non dai Madruzzo, ma dai Roccabruna e in particolare, come precocemente registrato da Benedetto Giovanelli nel 1833, dalla cappella interna del loro palazzo di via SS. Trinità a Trento, dedicata a san Girolamo. All'interno di quest'ultima, fra le due finestre nella parete dell'altare permane tuttora – come mi fa gentilmente notare Salvatore Ferrari – un leggero sottosquadro nella muratura che corrisponde con ogni probabilità all'ingombro dell'ancona che doveva contenere la pala, come conferma il suo formato verticale del tutto compatibile con le proporzioni allungate del dipinto. Verso il riquadro vuoto continua a volgere lo sguardo, affrescata sulla parete laterale destra entro un elaborato apparato architettonico a *trompe-l'oeil*, la figura del committente in preghiera, il canonico Girolamo Roccabruna (1525-1599), eminente personalità dell'*entourage* di Cristoforo Madruzzo e prolifico committente, cui si devono episodi di rilievo nelle vicende artistiche trentine quali il gruppo di quattro pale con le rispettive predelle commissionate fra il 1575 e il 1580 a Jacopo Bassano per la chiesa di Santa Maria Assunta a Civezzano. La decorazione pittorica della cappella Roccabruna fu compiuta nel 1588 quando il Roccabruna aveva 63 anni – come chiarisce l'iscrizione posizionata accanto al ritratto – intenzionalmente legando il proprio meccanismo visivo alla pala eseguita da Moroni quasi quarant'anni prima. Nonostante la distanza temporale, è probabile che il committente della pala vada identificato proprio nell'allora giovanissimo Roccabruna, vista la devozione da questi costantemente tributata al proprio santo eponimo e documentata, per citare gli esempi principali, dalla pala civezzanese del Bassano raffigurante *Sant'Antonio abate, san Vigilio, san Girolamo e un chierico*, dalla grande tavola con la *Visione di san Girolamo* commissionata a Paolo Naurizio per la cattedrale di Trento e dalla già menzionata decorazione della cappella del palazzo di famiglia con le storie del santo.

Luca Gabrielli

Studi Trentini. Arte	a. 101	2022	n. 1-2	pp. 315-318
----------------------	--------	------	--------	-------------

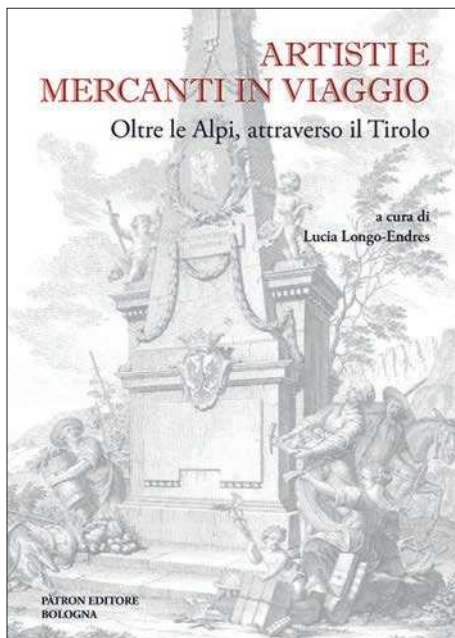
Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo, a cura di Lucia Longo-Endres, Bologna, Pàtron Editore, 2020, 468 pp., ill.

Nasce dal seminario internazionale di studi dal titolo *Sulle rotte di artisti e mercanti lungo i valichi alpini* che ha avuto luogo nel 2018 da una collaborazione fra il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento e il Dipartimento di Economia e Management del medesimo ateneo questo composito volume, curato da Lucia Longo-Endres.

Interessante la scelta della tematica approfondita, che vede una disamina dei processi di interscambio ed integrazione non solo culturale, ma anche sociale ed economica fra la realtà italoфона e i Paesi della Mitteleuropa a cavallo fra Umanesimo e Barocco, al fine di evidenziarne i punti in comune a livello identitario. Il volume intende dare ulteriormente peso, attraverso i suoi numerosi interventi, alla già nota tesi del territorio alpino non solo come barriera, ma anche come zona di scambio di influssi culturali e moduli iconografici nonché di merci e competenze mercantili, che ha portato alla creazione della cosiddetta "identità europea" (Longo-Endres, *Premessa*, p. 10). Di notevole interesse si dimostra il vivace confronto fra studiosi italiani, tedeschi ed austriaci che ha permesso di considerare i diversi punti di vista sui temi affrontati.

Il volume è strutturato in due sezioni: l'una dedicata agli itinerari culturali e socioeconomici e l'altra a quelli figurativi ed architettonici.

La prima sezione si apre con il contributo di Silvino Salgaro che, partendo dalla rappresentazione cartografica, analizza gli aspetti morfologici della catena alpina e gli effetti indotti – nella percezione e nei comportamenti – sulle



popolazioni delle diverse valli, nonché i rapporti tra entità territoriali di ambito diverso. Fa seguito l'interessante analisi di Rainald Becker sul tema dell'*Aquila Tirolensis*. L'intervento di Alois Schmid si incentra, invece, sulla città di Ratisbona, storicamente collegata a Venezia, il cui ruolo prioritario nei contatti con l'Italia venne man mano soppiantato dalle città di Norimberga e Augusta. Segue il saggio di Marco Gozzi dedicato alla genesi e al contesto culturale che hanno visto la nascita delle *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae* di Peter Treibenreiff (Petronius Tritonius) nel 1507. Di grande interesse è l'analisi operata da Serenella Baggio sui *vocabulisti*, i glossari bilingui o plurilingui che permisero ai viaggiatori di tradurre gli idiomi italo-romanzi e germanici. L'intervento di Maria Lieber, Christoph Oliver Mayer e Adriana Paolini presenta due figure vissute nel periodo della riforma luterana: Giangiorgio Trissino, riformatore della grammatica e del lessico italiano, e Bernardino Ochino, promotore di nuove idee di libertà e pensiero, anche in ambito religioso. Andrea Bonoldi esamina la committenza del Magistrato mercantile di Bolzano, il quale fece ampio uso di un apparato simbolico in ambito pittorico, architettonico, musicale e poetico al fine di difendere la propria posizione di potere, lasciando in eredità opere di alta qualità. Prende le mosse dall'importante commercio della seta, che vide a partire dal Seicento l'ascesa del setificio trentino-tirolese, l'intervento di Cinzia Lorandini, la quale affronta in seguito la tematica degli scambi immateriali attraverso le Alpi, ovvero di competenze mercantili ed informazioni commerciali.

Aprire la seconda sezione del volume il saggio di Lucia Longo-Endres dedicato al ciclo pittorico tardo quattrocentesco di carattere profano venuto alla luce nel 2016 sulla facciata dell'albergo Aquila Nera a San Michele all'Adige. Le pitture murali ritraggono non solo la gigantesca figura del progenitore dei nobili Thun, ma anche delle vivaci scene contenenti antichi motti e massime proverbiali, che potevano offrire ai viaggiatori spunti comportamentali ed utili istruzioni di viaggio per attraversare i confini. Segue l'analisi di Wolfgang Augustyn sulla tradizione iconografica delle sibille, un tema di primo piano in Europa nella ricezione umanistica dei secoli XV-XVI. Riprende un'interessante tematica, ampiamente trattata da storici e storici dell'arte, l'intervento di Eleonora Cagol sull'apprendistato artistico nel corso Quattro-Cinquecento, incentrato in particolare sulla mobilità artistica in Tirolo. Ella pone la propria attenzione sulla situazione corporativa a Bolzano, citando la presenza di confraternite di sarti e barbieri e supponendo che ve ne fossero di analoghe per artisti e scultori, per quanto non vi siano attestazioni documentali di corporazioni artistiche nel capoluogo altoatesino. Per esemplificare il fenomeno della mobilità artistica viene, infine, presentato l'altare di Santa Giuliana e Santa Margherita a Vigo di Fassa, realizzato da Jörg Artz e Jörg Feiss nel primo Cinquecento. Hanns-Paul Ties dedica il suo saggio ad

una revisione critica della figura dell'artista rinascimentale Bartlme Dill Riemenschneider, originario di Würzburg ma trasferitosi a Bolzano, ponendosi in contrasto con la tesi di Nicolò Rasmo relativa alla formazione trentina dello stesso, nonché proponendo delle modifiche al catalogo di opere attribuibili al pittore. Lukas Madersbacher cerca, attraverso tre esempi, di dare peso alla teoria della "ricezione negativa". Egli intende dimostrare come alcuni artisti – il fiammingo Rogier van der Weyden, il francese Jean Fouquet e l'altoatesino Michael Pacher –, nonostante una conoscenza diretta del rinascimento italiano abbiano sviluppato un atteggiamento di "resistenza" ai suoi principi, ponendosi in contrasto con l'adozione dei nuovi dettami prospettici, ovvero declinandoli volutamente in chiave parzialmente gotica, fino a rimanere, talora, ancorati al proprio stile artistico ed iconografico primigenio. Torna il tema dell'incontro e del collegamento fra persone all'interno della regione alpina nell'analisi delle *Trinkstuben* operata da Harald Wolter-von dem Kneesebeck, che dedica particolare attenzione all'araldica e alle simbologie, spesso umoristiche, delle raffigurazioni. Massimo Negri incentra il suo intervento su alcune figure di artisti e committenti in odore di eresia, che vissero e si mossero fra Vicenza, Trento e la Svizzera nella prima metà del Cinquecento, con particolare focus sulla scultura. Guardano all'architettura, invece, sia l'analisi operata da Luca Gabrielli dei manoscritti dell'architetto di corte dei principi di Württemberg Heinrich Schickhardt (1558-1635), il quale effettuò due fruttuosi viaggi in varie città italiane, tra le quali un posto di rilievo occupa Trento, che lo studio di Herbert Karner e Markus Jeitler. Questi ultimi operano un grande excursus sulle varie figure di architetti italiani, provenienti principalmente dal Trentino, da Milano, da Firenze e dalla val d'Intelvi, che ebbero un ruolo di rilievo nella fortificazione delle città e dei palazzi d'oltralpe di influenza asburgica. Pietro Delpero presenta la figura del pittore trentino Francesco Marchetti, il quale ricevette importanti commissioni dalla famiglia Thun. Il caso diventa emblematico per dimostrare come i legami di mecenatismo abbiano condizionato le carriere, spesso itineranti, degli artisti del Seicento. Uno scultore settecentesco, Stefano Salterio, è invece al centro dell'analisi di Giuseppe Sava, che ne delinea il percorso artistico, sottolineando la commistione di influenze lombarde, romane e d'oltralpe all'interno della sua produzione scultorea. Cristina Ruggero analizza il considerevole commercio di opere artistiche che ebbe luogo nel periodo Barocco non solo via mare, ma anche attraverso i valichi alpini, con una grande intensificazione dei rapporti tra Dresda e Roma. Il trasporto delle opere camuffava talvolta incontri diplomatici o visite di altra natura, come nel caso del conte Giuseppe Antonio di Wackerbarth-Salmour, il quale nel 1732 si trovava a Roma in missione segreta e che portò con sé a Dresda un album di disegni di architettura di Filippo Juvarra.

È infine dedicato al periodo che va fra il XIX e il XX secolo il saggio di Denis Viva, che cerca di offrire una panoramica sulla complessa ubicazione del Trentino, caratterizzato da una collocazione geografica a cavallo fra mondo italiano e tedesco fruttuosa a fine Ottocento e sfortunata, in quanto posizione di confine, in occasione del primo conflitto mondiale. Egli presenta dapprima un *excursus* sulla formazione degli artisti trentini, in particolare nelle accademie di Monaco di Baviera e Vienna, per poi concentrarsi sul caso del Circolo Artistico Tridentino ed analizzarne da ultimo le opere degli anni Venti alla luce della questione identitaria trentina.

Il cospicuo volume fin qui segnalato risulta dunque particolarmente ricco di contenuti e, oltre ad offrirsi alla lettura nella sua interezza, si presenta come valido ausilio per specialisti di materie diverse, i quali possono avvalersi degli *abstract* posti alla fine della pubblicazione per selezionare agevolmente i saggi di proprio interesse. Se l'intero lavoro focalizza l'attenzione sulle figure e sull'attività di artisti e mercanti attraverso le Alpi, esso si presenta anche quale spunto per ulteriori filoni di ricerca, come si evince dall'analisi territoriale d'inizio volume. Il libro invita quindi alla riflessione su altre categorie economiche ugualmente importanti nella contea del Tirolo, quali gli allevatori, i cacciatori, i contadini, i minatori ed i piccoli artigiani, lasciando spazio ad ulteriori studi in questa direzione. L'immagine allegorica delle sopraccitate risorse economiche del Tirolo è stata peraltro scelta con attenzione dalla curatrice del volume, Lucia Longo-Endres, come copertina del libro: essa riporta un cartiglio dell'*Atlas Tyrolensis* di Peter Anich e Blasius Hueber del 1774, ove spicca un obelisco in onore di Maria Teresa d'Austria, contornato dalle personificazioni dei mestieri.

L'accostamento voluto dalla curatrice fra artisti e mercanti all'interno del territorio alpino, visto non solo come zona di passaggio ma piuttosto di fruttuoso interscambio fra nord e sud, convince appieno ed apre ad ulteriori approfondimenti nella direzione di un sempre maggiore dialogo fra esperti di discipline diverse.

Elisabetta Balduzzi

Studi Trentini. Arte	a. 101	2022	n. 1-2	pp. 319-321
----------------------	--------	------	--------	-------------

Ezio Chini, *La conca delle Giudicarie Esteriori. Itinerari fra arte e natura*, Arco, Centro Studi Judicaria - Ecomuseo della Judicaria “dalle Dolomiti al Garda”, 2021, 183 pp., ill.

“Per conoscere, percorrere e amare la conca delle Giudicarie Esteriori” sono le parole con cui lo storico dell’arte Ezio Chini apre i suoi *Itinerari* alla riscoperta della valle che abbraccia gli ampi e soleggiati territori del Banale, del Bleggio e del Lomaso. Un invito a percorrerla, raccontata paese per paese partendo da lontano, dalla preistoria fino ai giorni nostri, e a vivere la bellezza di un paesaggio ricco di tesori naturalistici, storici e artistici.

I temi giudicariesi non cessano di appassionare gli studiosi: gli *Itinerari* di Ezio Chini sono gli stessi narrati nel 1887 nelle *Distrasioni* guettiane. Nel luglio di quell’anno, don Lorenzo Guetti, padre del movimento cooperativo trentino, nativo delle Giudicarie, racconta su “La Voce Cattolica” la valle con amore e orgoglio attraversandola in percorsi giornalieri durante il tempo libero dalle cure termali. Nelle sue *Distrasioni. Dal bagno di Comano* – ritrovate e pubblicate da Renzo Tomasi – durante la tappa a Seo, il paese più alto della valle, così la descrive:



“Dalle finestre della canonica oltre 40 paeselli vagamente dispersi si presentano alla vostra vista. Le svariate scene poi topografiche, gli sfondi e le sfumature di vallette amene e di colli pittoreschi, la larghezza dell’orizzonte, le vette dei monti a piramide, a cocuzzoli, a merletti, a ridossi arrotondati, il fiume (la Sarca ben inteso) quale arteria principale in cui si versano torrenti

spumanti, placidi ruscelli, ed umili rigagnoli, presentano tale materiale al pennello del pittore od al fotografo da essere inesauribile”¹.

Doveva essere un paesaggio davvero pittoresco, *vergóta de bèl* come si dice nel dialetto giudicariese, se all’incirca negli stessi anni del testo guettiano lo scrittore Antonio Caccianiga invita i pittori ad affrettarsi nelle Giudicarie

“prima che la civiltà venga a distruggere questi tesori della matita e del pennello. Già a quest’ora molte case sono coperte di tegole, i muri s’innalzano a squadra, la linea retta invade il paese, e minaccia l’esterminio del pittoresco”².

Valorizzandone il fascino originario, Ezio Chini racconta le Esteriori attraverso le decine di paesi che punteggiano i pendii di un vero e proprio anfiteatro naturale e dove si possono ancora rintracciare esempi delle architetture rurali tipiche della cultura giudicariese. Case costruite in pietra, con ballatoi, solai e travature di legno e altissimi tetti di paglia – di cui rimane traccia solo nelle fotografie – sostituiti da tetti di coppi dopo i frequenti incendi, e spesso caratterizzate dalla presenza del *pont de l’èra* per l’accesso dei carri carichi di fieno o prodotti della terra.

Le pietre e il legno delle case rurali non sono gli unici a testimoniare il passato della valle. Ci sono le pietre delle chiese e delle pievi descritte dall’autore, con i campanili che svettano al centro o al limitare dei paesi, a documentare le correnti artistiche che hanno attraversato la valle nel corso dei secoli e hanno lasciato vivaci pareti affrescate. E, ancora, ci sono le pietre delle antiche fortificazioni e dei castelli che sovrastavano i territori della conca. C’è, infine, il legno dei pali preistorici delle palafitte di Fiaavè, conservatisi fino ad oggi grazie all’acqua e alla torba assieme a molte altre testimonianze dell’età del Bronzo, ora valorizzate al Museo delle Palafitte di Fiaavè e presso il nuovissimo parco archeologico.

Oltre alle vicende storiche che hanno caratterizzato le Giudicarie, l’autore non manca di raccontare quanto oggi questo territorio offra dal punto di vista culturale, turistico ed escursionistico: le Terme di Comano, il percorso artistico nella natura Bosco Arte Stenico, le mete in montagna o in campagna per camminatori, i dipinti murali sulle case nel Bleggio, i prodotti tipici e i mestieri tradizionali, la Collezione Etnografica Giudicariese “Par ieri” a Stenico che espone al pubblico le testimonianze della cultura rurale della valle.

¹ *Dalle Terme di Comano attraverso la montagna di Don Guetti. Itinerari: “Distrazioni” di don Lorenzo Guetti*, a cura di Renzo Tommasi, Rovereto, New-Book Edizioni, 2011, p. 19.

² Antonio Caccianiga, *I bagni di Comano. Escursioni*, Treviso, Edizione dell’archivio domestico, 1869.

Quello proposto da Ezio Chini è un viaggio attraverso un paesaggio bio-culturale unico, è una sintesi perfetta e completa di ricerche e pubblicazioni dedicate alla plaga delle Esteriori che invita il lettore, turista o residente che sia, a esplorare questa terra consapevole del fascino e delle storie che essa racchiude.

Serena Morelli