

GIUSEPPE SAVA, *Episodi di scultura veneta tra Sei e Settecento*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda» (ISSN: 0392-0704), 87 (2008), pp. 103-130.

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](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

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](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

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.



Episodi di scultura veneta tra Sei e Settecento

GIUSEPPE SAVA

La notevole estensione territoriale che qualifica l'attività di molti scultori di cultura veneta in età barocca è fatto quanto mai noto e incessantemente confermato dagli studi. Da un lato si assiste alla diffusione ad ampio raggio di opere di grandi maestri di chiara fama che, il più delle volte senza lasciare la propria bottega, inviano i loro lavori ben oltre i territori della Serenissima. Dall'altro si registra una penetrazione in aree decisamente ampie e 'periferiche' di plasticatori ingaggiati da una committenza media, promotrice per lo più di imprese legate alla decorazione di edifici chiesastici. Ciò che viene ora presentato, alcune note d'archivio, proposte attributive e approfondimenti legati in particolare ad artisti operanti o formati a Venezia, Padova, Vicenza e Verona, seguono entrambi i casi: se nel primo la scultura può diventare anche oggetto di collezione ed è agevolmente veicolata da una fluida circolazione, nel secondo lo scultore assolve a compiti non solo di carattere creativo, per assumere il profilo di mercante di marmi, di intermediario nell'acquisto delle pregiatissime pietre che Venezia, grazie alla sua potenza marittima, acquistava dall'Africa e dall'Oriente. In mezzo a tutto ciò trova spazio anche un allargamento di competenze verso l'esercizio dell'architettura applicato alle strutture d'altare che riguarda gli scultori di figura più spesso di quanto ci si potrebbe immaginare.

Lungi dal voler proporre o anche solo desumere un quadro organico o esaustivo, gli eventi che qui si delineano, illuminati da quanto gli studi hanno già prodotto¹, si legano in particolare al principato vescovile di Trento e ai territori di Brescia e Bergamo, estrema propaggine di una Repubblica che in quei luoghi era ormai qualcosa di profondamente diverso: entrambi gli ambiti storico-geografici valgono pertanto a descrivere un orizzonte non omogeneo ma analogo nel valutare l'interesse suscitato dalla scultura veneta.

¹ In particolare per il Trentino costituisce punto di riferimento: A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, 2 voll., Trento 2003.

Sovente sulla presenza di un'opera 'fuori contesto' giocano fattori legati alle ambizioni o al ruolo indiretto di singole personalità aggiornate su ambiti culturali più ampi. Lo dimostra un inedito rilievo ovale in marmo di Carrara (fig. 1), ancora provvisto della sua cornice lignea tinta di nero e dorata, murato nel presbitero della chiesa dell'Inviolata a Riva del Garda. Nel rilievo è effigiato, in posizione quasi frontale, *Sant'Antonio da Padova*. L'identità del santo è dichiarata dal saio francescano visibile nella breve porzione di busto, ma soprattutto dall'individuazione somatica tipica del santo portoghese: il capo cinto di ciocche, i tratti marcati degli zigomi e del mento appuntito. Non abbiamo a nostro favore alcuna notizia utile a ricostruire la vicenda del marmo: il suo ingresso nell'ambito della chiesa e soprattutto il momento in cui venne incassato a fianco del coro. Si capisce che potrebbe non essere questa la sua collocazione originaria; simili pezzi erano destinati per lo più alla devozione privata, fuori da un contesto architettonico prestabilito e, grazie alle dimensioni contenute, godevano di una circolazione di tipo collezionistico. Il rilievo rientra peraltro in un genere di grande fortuna in ambito veneto, attestato da innumerevoli fonti documentarie, inventari in particolare, che menzionano "quadretti", talvolta in coppia, posti a decorare dimore private e ambienti di rappresentanza come la galleria Cavazza a Venezia. Sovente questi marmi costituivano serie numerose, omogenee per tema: imperatori, apostoli, santi, ma anche teste di carattere².

L'interpretazione formale della scultura mette senza dubbio in luce un carattere dichiaratamente veneto o meglio padovano che trova precisi addentellati con lo stile di Giovanni Bonazza. Il nome del grande scultore padovano emerge netto dal confronto con la statua di *Sant'Antonio da Padova* alla basilica del Santo, risalente al 1708³ (fig. 2). In entrambi i casi traspare l'adozione di un unico modello, defini-

² Rimando in proposito al saggio di Simone Guerriero, autore fra l'altro di un impegnativo e importante vaglio critico di gran parte della produzione veneta in tale genere: S. GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "sculture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi*, Venezia 2002, pp. 73-149.

³ G. BRESCIANI ALVAREZ, *Giovanni Bonazza e la sua opera nel santuario delle reliquie al Santo*, "Il Santo", 4, (1964), pp. 297-298. L'operato del grande artista è stato studiato per la prima volta nella sua interezza da C. SEMENZATO, *Giovanni Bonazza*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 2, (1959), pp. 281-314. Numerosi contributi ne hanno successivamente ampliato il catalogo e chiarito il percorso biografico. Oltre ai testi citati, rimando in proposito a: M. KLEMENČIČ, *Giovanni Bonazza*, in A. BACCHI (a cura di), con la collaborazione di S. ZANUSO, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Varese 2000, pp. 702-704; S. GUERRIERO, *Le alterne fortune*, cit., pp. 88, 95-97; P. GOI, *Scultura veneta in Friuli: nuove acquisizioni*, in M.P. FRATTOLIN (a cura di), *Artisti in viaggio, 1600-1750: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Venezia 2005, pp. 233-252; S. GUERRIERO, *Scultori foresti alle dipendenze dei Manin (I): Giovanni Bonazza e le statue del giardino di Passariano*, in M.P. FRATTOLIN (a cura di), *Artisti in viaggio*, cit., pp. 252-270; ID., *Il collezionismo d'arte a Venezia: il Seicento*, Venezia 2007, pp. 43-61; D. TULIČ, *A tabernacle by Giovanni Bonazza in Fažana, Istria*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", N.S., 43, 2007, pp. 237-245.

to nei tratti somatici sensibilmente marcati, quasi sofferiti e tali da creare una continua vibrazione della luce: dall'arco sopraciliare, alle guance scarne e gli zigomi larghi, alle labbra carnose, serrate in una sorta di sorriso sfumato, fino al mento molto appuntito. L'intonazione psicologica fortemente patetica è parimenti definita dalle palpebre tanto socchiuse da sembrare del tutto calate, come nel più tardo *Sant'Antonio* a Montegalda presso il castello Donà Grimani⁴. L'insieme di queste caratteristiche affiora in piena evidenza in molti altri lavori autografi di Giovanni così come in quelli attribuitigli: dagli *Angeli* nella parrocchiale di Bovolenta, al rilievo della *Deposizione* al Museo Civico di Padova⁵; fatto che consente di attribuire il rilievo rivano – mi conforta il parere di Simone Guerriero – a Giovanni Bonazza, come opera di piena autografia.

Protagonista indiscusso a Padova sullo scorcio del Seicento, Bonazza, anche dopo il trasferimento nella città euganea nel 1697, è coinvolto in alcune delle più prestigiose committenze veneziane, una per tutte il monumento a Silvestro Valier ai Santi Giovanni e Paolo, dove lavora accanto a Pietro Baratta, Marino Gropelli e Antonio Tarsia. Bonazza segue un fecondo percorso creativo che lo vede tra l'altro autore di una nutrita serie di rilievi analoghi a quello rivano, benché solitamente impostati di profilo e recanti soggetti di tipo allegorico e profano. È proprio nell'ambito di questi marmi che Simone Guerriero ha recentemente dato corpo ad un consistente catalogo capace di rendere giustizia ad un versante operativo di notevole rilevanza⁶.

Resta da chiarire come la scultura sia approdata all'Inviolata e quando sia stata collocata nel presbiterio. Sappiamo che dopo l'erezione della chiesa e la sua decorazione plastico-pittorica avvenuta nel primo Seicento ed ultimata attorno al 1638⁷, data al 1675 circa il completamento dell'altare maggiore per opera del veronese Francesco Marchesini⁸, mentre va ancorato all'ultimo quarto del secolo e comunque entro il 1689, data di morte del prelado, il coro ligneo patrocinato da Francesco Alberti Poja⁹. Credo sia possibile porre sotto il segno del Poja ed in relazione al suo mecenatismo anche la scultura in esame. La committenza del principe vescovo, una delle più importanti nell'ambito trentino in età barocca, conta su innume-

⁴ Realizzato da Giovanni nel 1718 con la figura di *San Pietro* nella cappella privata: F. BAREA TOSCAN, *Pietro Donà committente d'artisti nel castello di Montegalda*, "Arte Veneta", 53, (1998), pp. 168-176.

⁵ S. GUERRIERO, *Compianto su Cristo morto*, in D. BANZATO, M. DE VICENTI, F. PELLEGRINI (a cura di), *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra e della collezione, Venezia 2000, pp. 159-160.

⁶ ID, *Le alterne fortune dei marmi*, cit., pp. 73-149.

⁷ Si veda C. ORADINI, *S. Maria dello Spiazzo. Genesis della chiesa dell'Inviolata*, in L. DAL PRA (a cura di), *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra (Trento 1993), Milano 1993, pp. 747-753.

⁸ Si veda in proposito A. TOMEZZOLI, *Scultori veronesi in Trentino*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., I, p. 426; ID, *Francesco Marchesini*, *ibidem*, II, pp. 193-195.

⁹ Per il quale si rimanda a D. CATTOI, *Per la storia dell'intaglio barocco in Trentino. Cori, cantorie, cornici ed altri arredi*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., I, pp. 528-531.



■ 1. Giovanni Bonazza, *Sant'Antonio da Padova*. Riva del Garda, Inviolata

■ 2. Giovanni Bonazza, *Sant'Antonio da Padova*, particolare. Padova, Basilica del Santo



revoli circostanze che lo pongono in stretto rapporto con il Veneto ed in particolare con Padova. Circostanze anzitutto di carattere personale, avendo il Poja intessuto rapporti confidenziali con il cardinale Barbarigo e con l'ambiente accademico patavino, in particolare con Girolamo Castelli, tanto da figurare come "protettore della nazione trentina studente all'Università di Padova"¹⁰. In più occasioni Poja si avvalse di artisti veneti, padovani o legati alla città euganea: come è noto Marco e Pietro Liberi produssero un imponente numero di tele per la residenza al castello del Buonconsiglio, oggi purtroppo quasi completamente perdute; ma dipinti dei due artisti, in particolare ritratti, sono attestati anche nella quadreria descritta alla morte del prelato nel 1689¹¹. Da Venezia provennero i grandi teleri di Johan Carl Loth per la cappella del Crocifisso in Duomo e ancora in questa sede, concluse le rispettive esperienze padovane, operarono la bottega di Antonio Corbarelli e Paul Strudel, di cui riparleremo a breve.

A questi fatti, che indicano Francesco Alberti Poja come il più probabile *trait*

¹⁰ B. BONELLI, *Monumenta Ecclesiae Tridentinae. Voluminis tertii pars altera: in qua continetur Tridentinorum antistitum series universa commentario historico-diplomatico illustrata*, Trento 1765, p. 247; lo storiografo trae la notizia dai *Commentari* del cavalier Antonio Alberti Poja, cancelliere vescovile dal 1669.

¹¹ Sull'attività trentina dei Liberi si rimanda ad A. Malferrari, *La Giunta albertiana*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Il Castello del Buonconsiglio*, II. *Dimora dei principi vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, Trento 1996, p. 292.

d'union tra Riva del Garda e Giovanni Bonazza, si aggiunge la specifica devozione dell'ecclesiastico per Sant'Antonio da Padova. In suo onore egli eresse una cappella a Sopramonte quando ancora non era vescovo di Trento, mentre da principe accrebbe la chiesa intitolata al santo portoghese a Ravina, in località Belvedere e donò alla cattedrale un grande dipinto con il santo commissionato a Giuseppe Alberti. La cronologia dell'opera si assesterebbe dunque entro il 1689, anno della morte del prelado e tale circostanza porrebbe l'opera tra le prime prove dello scultore, la cui produzione si situa per la maggior parte dopo il 1690. Non va tuttavia sottaciuto che un secondo aspetto potrebbe legare la chiesa di Riva a Padova, ovvero la presenza dei Gerolimini ai quali era stata affidata la conduzione della basilica e dell'annesso convento. I legami con la sede di Padova potrebbero ammettere una verosimile ragione alla presenza di un'opera di Bonazza all'Inviolata e consentirebbero, inoltre, di spostare la sua datazione al primo decennio del Settecento.

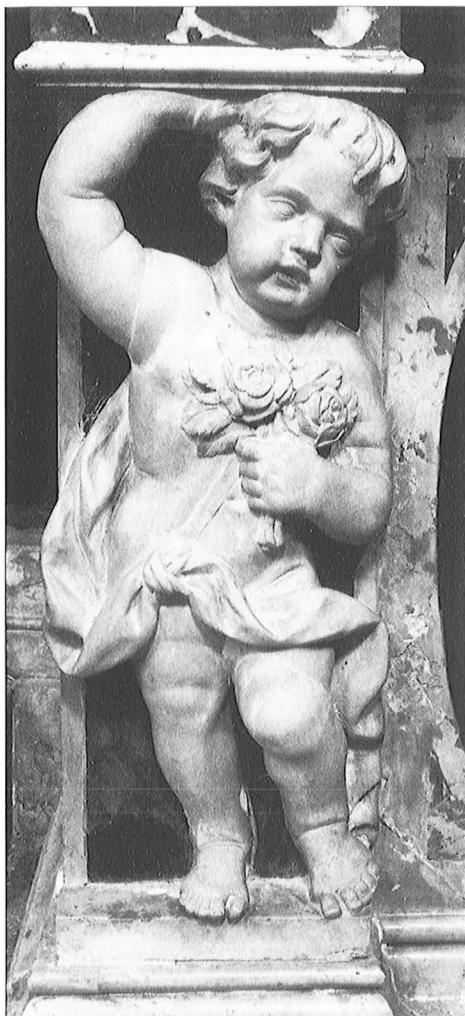
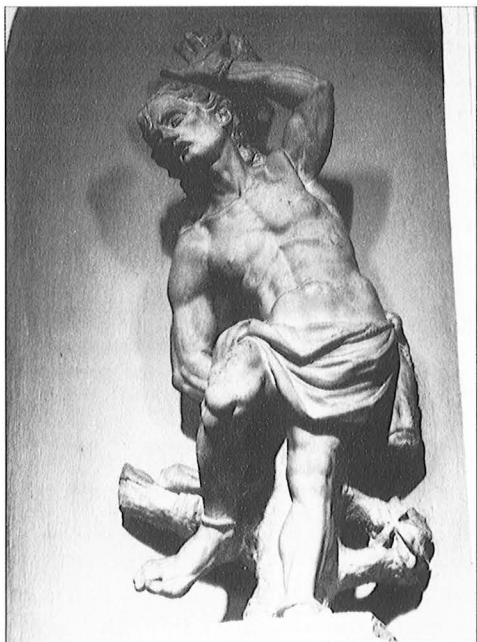
Per altre vie giunse entro il 1692 in Trentino il veneziano Alessandro Malamocchino, probabilmente originario di Malamocco, nato nel 1659 e morto a Trento nel 1701. La sua attività in Trentino è documentata in Valsugana, segnatamente a Levico, per la cui parrocchiale nel 1693 lasciò l'opera più importante del suo percorso, ma soprattutto a Rovereto, città nella quale sposò nel 1700 Cristina Tonelli. Il catalogo ed il profilo dello scultore sono stati notevolmente accresciuti e chiariti da Luciana Giacomelli¹², mentre Simone Guerriero ne ha posto in luce la precedente esperienza veneziana presso la chiesa degli Scalzi¹³ ed ha evidenziato il nesso con l'arte dei fratelli Marinali, da cui Malamocchino parte per offrire la sua versione, un po' acce e pesante, della scultura veneziana di fine secolo.

Le coordinate stilistiche dimostrate dagli *Angeli* di Levico, così come dalle figure dell'altare Sbardellati in Santa Maria del Carmine a Rovereto si fanno riconoscere in alcune sculture nella chiesa della Madonna di Loreto ancora nella città della quercia. Si tratta di *San Rocco* e *San Sebastiano* (fig. 3) posti in nicchia ai lati dell'arco santo, una collocazione che non è quella originaria. La chiesa della ricca confraternita dei santi Rocco e Sebastiano, già documentata nel 1575, venne riedificata nel 1688 e benedetta il 23 dicembre dell'anno successivo. Le note di Costisella accennano alla costruzione dell'altare dei calzolari nel 1693, probabilmente identificabile in quello di Malamocchino, passato nel 1773 alla fradaglia dei sarti e riconoscibile, nonostante le modifiche settecentesche, nel primo altare a destra¹⁴. Il legame tra le statue in oggetto e l'altare è dichiarato dalla foggia dei due *Putti con rose* (fig. 5) ai lati della mensa, contraddistinti da quella sovrabbondanza un poco sgraziata tipica di Alessandro. Se i volti di questi sono espressamente sovrapponibili ai cherubini dell'altare levicense, non diversamente si potrà concludere per la massic-

¹² L. GIACOMELLI, *Alessandro Malamocchino*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., II, pp. 189-192.

¹³ S. GUERRIERO e M. DE VINCENZI, *Scultori trentini a Venezia. Scultori veneziani in Trentino*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., I, pp. 410-413.

¹⁴ G. AIRAUDO, *La chiesa di Loreto in Rovereto*, Calliano 1971, p. 36, nota 13, 38.



■ 3. Alessandro Malamocchino, *San Sebastiano*. Rovereto, chiesa della Madonna di Loreto

■ 4. Alessandro Malamocchino, *Angelo*. Levico, chiesa del Redentore

■ 5. Alessandro Malamocchino, *Putto con rose*. Rovereto, chiesa della Madonna di Loreto

cia figura di *San Sebastiano*, incorniciata da una folta chioma arricciata e connotata dalla bocca dischiusa in una smorfia, proprio come gli *Angeli* di Levico, esattamente coevi (fig. 4). Forme squadrate, copiosamente avvolte da pesanti drappaggi definiscono parimenti *San Rocco*, memore delle figure di *San Gioacchino* e *Sant'Anna* al Carmine in Rovereto. Risulta evidente che quando nel 1737 la confraternita di San Rocco provvede a riedificare, dopo nemmeno quarant'anni, una nuova e più grande chiesa, le due statue non potevano corrispondere, per il loro fiero aspetto barocco, ai rinnovati ideali estetici e furono pertanto allontanate dall'altare. La stessa struttura marmorea venne rimaneggiata movimentando l'ancona e lasciando *in situ* solo la mensa, decorata sui fianchi da specchiature di chiara impronta veneta. Gli alti zoccoli che reggono le colonne, completamente ricomposti, costituivano in origine i piedistalli delle statue, proprio come nell'altare Sbardellati, al quale toccò, sulla metà del Settecento, un simile destino¹⁵.

Il ricco corredo scultoreo dell'altare maggiore a Levico (fig. 6), in parte smembrato nell'Ottocento, rappresenta l'impresa capitale del veneziano, che ha lasciato data e firma sui piedistalli degli *Angeli* con i simboli della passione¹⁶. L'altare, ricomposto nella navata destra, conta inoltre altri pezzi: quattro sculture rappresentanti gli *Evangelisti*, poste a campire le specchiature della imponente tribuna, le allegorie della *Fede* e della *Speranza* ai lati del tabernacolo e le statue dei santi *Vittore*, *Corona* e *Michele arcangelo* alla sommità. Nonostante la firma recata dalle sculture più grandi, si è correttamente posto l'accento sull'"incerta autografia"¹⁷ di alcune sculture, ovvero gli *Evangelisti* e le allegorie del tabernacolo. I primi vanno indubbiamente espunti dal catalogo del veneziano e non possono venire interpretati nemmeno come frutto della bottega, tanto diversi sono i presupposti che stanno a monte. Essi trovano invece convincenti termini di confronto nell'opera del fiammingo Cornelio Van del Beck, scultore attivo a Trento a partire almeno dal 1673¹⁸. I modi del fiammingo, che in piena età barocca esprimono una colta solennità di segno cinquecentesco, identificano tanto gli *Evangelisti* (fig. 7) quanto i busti scolpiti per l'abate Luca Ferrari a Villa Margone. L'accademia dei drappaggi, cadenzati dalle pose studiate, è proprio quella che informa le auliche figure di *Marta* e *Maddalena* (fig. 8) in Santa Maria Maggiore a Trento, ultimate nel 1678¹⁹. In particolare la prima, le chiome inanellate e finemente forbite, conferma affinità molto consistenti rispetto a *San Giovanni Evangelista* (fig. 7). Sono in tutta evidenza consanguinei, nella fredda ma nobile caratterizzazione, *San Marco* e *San Vigilio*, statua,

¹⁵ Si veda in proposito L. GIACOMELLI, *Alessandro Malamocchino*, cit., pp. 189-190.

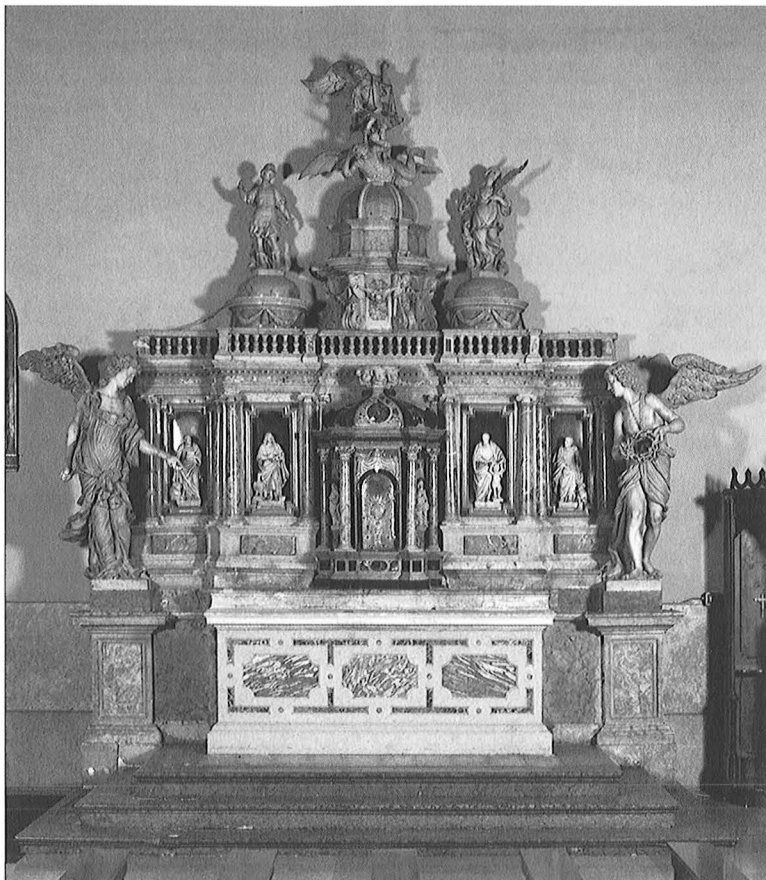
¹⁶ Due si trovano all'altare del transetto sinistro; gli altri decorano l'altare che è stato trasferito nella navata destra.

¹⁷ S. GUERRIERO e M. DE VINCENTI, *Scultori trentini a Venezia*, cit., p. 410.

¹⁸ Si veda R. BIASINI, *Cornelis van der Beck*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., II, pp. 39-40.

¹⁹ L. GIACOMELLI, *San Vigilio, Santa Massenza*, in D. PRIMERANO (a cura di), *L'immagine di San Vigilio, tra storia e leggenda*, catalogo della mostra (Trento 2000), Trento 2000, cat. 59, pp. 296-297.

■ 6. Alessandro Malamocchino, Altare dei Santi Vittore e Corona. Levico, chiesa del Redentore



quest'ultima, commissionata assieme a *Santa Massenza* da Francesco Alberti Poja ed oggi presso il Museo Diocesano²⁰.

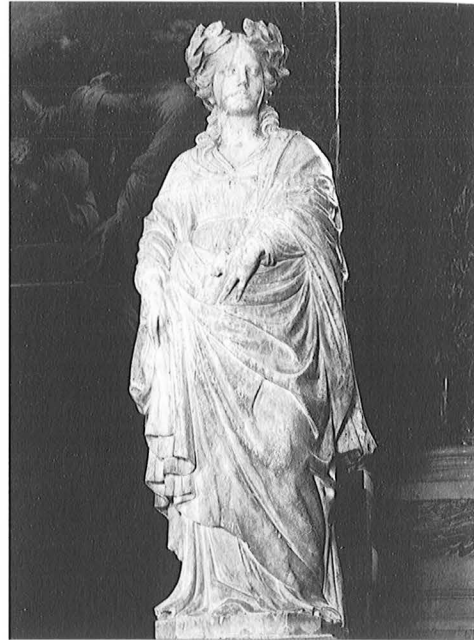
Diverso il discorso per le piccole e ruvide allegorie ai lati del tabernacolo: di livello piuttosto modesto, esse vanno comunque assegnate ad uno scultore veneziano, probabilmente alla bottega di Malamocchino, poiché manifestano nell'impostazione generale l'impronta della coeva plastica lagunare. Pur se ad un livello inferiore, le due allegorie fanno pensare ad analoghi soggetti all'altare dell'Assunta nella basilica della Salute a Venezia, databili al 1667 circa e riferiti da Paola Rossi a Tomaso Rues²¹. Di qualità ben più alta sono le sculture che coronano l'altare, qualificate da un attento lavoro di finitura, benché non le connoti la lucentezza alabastriana degli *Angeli*. Mi pare che vada comunque operata una distinzione tra *San Vitto-*

²⁰ *Ibidem*.

²¹ P. ROSSI, *Per un profilo di Tommaso Rues*, in G. PAVANELLO (a cura di) *La scultura veneta, cit.*, pp. 4-5.



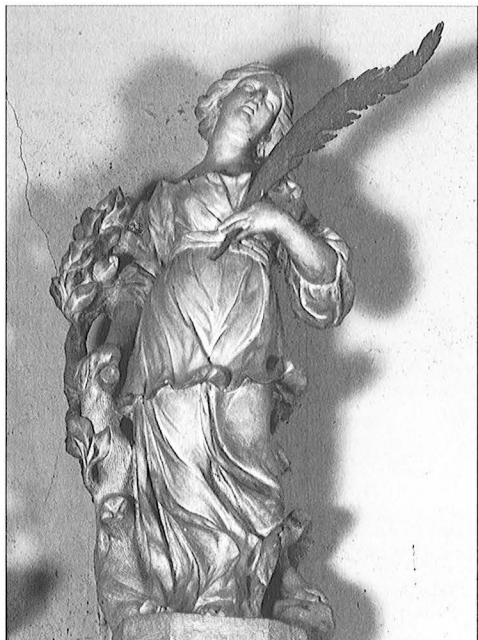
■ 7. Cornelio Van der Beck, *San Giovanni Evangelista*. Levico, chiesa del Redentore



■ 8. Cornelio Van der Beck, *Santa Maria Maddalena*. Trento, chiesa di Santa Maria Maggiore

re e *San Michele arcangelo* da un lato e *Santa Corona* (fig. 9) dall'altro. Quest'ultima esprime una nobiltà di fatto sconosciuta a Malamocchino. Non una sola opera potrebbe stare al suo passo e riproporne la bellezza del volto, la grazia del gestire. Nell'applicazione di lemmi di derivazione lecourtiana, ravvisabili nella tunica agitata, sollevata e incessantemente ondulata lungo i bordi, trapela una misura sconosciuta al nostro scultore. Nonostante le dimensioni piuttosto ridotte, lo scalpello lavora con raffinatezza nel bellissimo e nodoso fusto di alloro, cavando dalla pietra frondosi rami dalle foglie mosse dal vento, rese con convincente pittoricismo. Si tratta di un brano di notevole bravura che contribuisce a focalizzare il discorso sul più grande scultore di educazione veneziana presente in questi anni in Trentino: Paul Strudel. Originario di Denno e fratello del pittore Peter, Paul è scultore che si forma in ambito veneto all'ombra di Giusto le Court²². La chiara declinazione veneziana del suo linguaggio ha recentemente potuto trovare ulteriori ragioni nel ricco apparato plastico della cappella Giustachini in Santa Maria del Carmine a

²² Oltre alle note bibliografiche che seguono nel testo, si veda: A. BACCHI, *La cappella del Crocifisso*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Il duomo di Trento, II. Pitture, arredi e monumenti*, Trento 1993, pp. 257-283; S. GUERRIERO e M. DE VINCENTI, *Scultori trentini a Venezia, cit.*, pp. 403-410.



■ 9. Paul Strudel (?), *Santa Corona*. Levico, chiesa del Redentore



■ 10. Paul Strudel, *Veronica*. Trento, Duomo

Padova, pubblicato da Monica De Vincenti²³, mentre Luciana Giacomelli, ancora nell'ambito dell'imponente studio sulla scultura barocca in Trentino, ha individuato il notevole *Crocefisso* in Santa Maria del Carmine a Rovereto come seconda prova dello scultore entro i confini del principato²⁴. Prima di questi contributi la sua attività al di qua delle Alpi era nota solo nella cappella del Crocefisso a Trento, dove si svolse ancora una volta sotto gli auspici favorevoli dell'Alberti Poja. È proprio partendo dai virtuosissimi brani decorativi lasciati da Strudel nei capitelli dell'altare e nella cornice a fogliame dell'ancona che conviene ipotizzare una collaborazione tra Malamocchino e Strudel a Levico. Benché l'estatica bellezza di *Santa Corona* non sia un facilissimo termine di paragone rispetto alle scomposte e patetiche *Veronica* (fig. 10) e *Maddalena* del Duomo, credo che l'intervento di Paul sia ampiamente suffragato dall'esecuzione veramente magistrale. Prende dunque corpo, sul cantiere a Levico, uno scenario più complesso e affollato di artisti rispetto a quanto la patente firma di Malamocchino lascerebbe intendere. È necessario osservare

²³ S. GUERRIERO e M. DE VINCENTI, *Scultori trentini a Venezia*, cit., pp. 403-410.

²⁴ A. BACCHI, *Paul Strudel*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., II, pp. 347-348.

che la partecipazione di Van der Beck impone un riesame della cronologia, rispetto alla quale la data 1693 rappresenta la conclusione di un'impresa iniziata qualche anno prima. Infatti il fiammingo, almeno secondo le notizie raccolte da Lunelli, si sarebbe trasferito dopo la morte dell'abate Luca Ferrari, suo mecenate, a Bamberga, dove sarebbe morto nel 1694. È pertanto molto probabile che le piccole statue siano state realizzate prima del 1693, anche se va considerato che per la dimensione ridotta esse potevano essere state acquistate dalla bottega del fiammingo che, come informano inventari delle raccolte dell'abate Ferrari pubblicate da Lunelli, deteneva molti modelli, statuette e figure di materiali diversi²⁵. Detto ciò, se accreditiamo la partecipazione di Paul Strudel a Levico, si ripresenta comunque un analogo problema cronologico dato che anch'egli, portate a termine le commissioni di Alberti Poja, si volse a Vienna, dove divenne scultore e architetto cesareo²⁶. Si profila con ogni probabilità un'anticipazione del cantiere levicense, proprio all'indomani dei lavori che videro impegnato in Duomo non solo Paul Strudel, ma anche il Van der Beck²⁷. Non è anzi da escludere che l'approdo in Trentino di Malamocchino sia legato alla chiamata di Strudel, il che spiegherebbe alcune precise concordanze di linguaggio, ovvero l'immissione di motivi tratti da Le Court (palesati dalle sculture di *San Vittore* e *San Michele arcangelo*) sulla base di quella formazione marinaliana individuata da Guerriero.

La singolare concezione architettonica dell'altare dei Santi Vittore e Corona a Levico si propone come campione fortemente rappresentativo delle scelte operate da Malamocchino e consente di verificare una serie di legami con l'ambiente di provenienza ma anche con quello trentino. La struttura, della quale si è già posta in rilievo la derivazione dalle opere di Mattia Carneri nella tipologia dell'antependio²⁸, è rappresentata dall'imponente tribuna, notevolmente sviluppata in orizzontale, che si apre su quattro cornici di boccascena dove appaiono gli Evangelisti. Al di sopra della tribuna, cinta da una balaustrata continua, si ergono tre strutture a cupola coronate da statue: le laterali simmetriche, quella al centro a pianta circolare, eminente, quasi un tamburo poligonale, serrato da cherubini ed encarpi vegetali. Immaginando l'assetto originario, con ben quattro angeli ai lati, si percepisce la volontà di riprodurre uno schema tipicamente veneziano per l'assieppamento di sculture all'interno di una sagoma a profilo piramidale. La sensazione è che Malamocchino abbia in qualche modo voluto offrire un saggio della teatrale rap-

²⁵ R. LUNELLI, *La raccolta d'arte dell'abate Luca Ferrari*, "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VI, (1974-1975), 224-225, vol. 14-15, pp. 99-115.

²⁶ Per l'attività di Strudel a Vienna: M. KOLLER, *Die Brüder Strudel: Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Wien 1993.

²⁷ D. CATTOI e G. SAVA, *Nuovi studi sugli arredi della cattedrale di Trento*, in *Primi risultati della campagna di catalogazione dei beni culturali ecclesiastici promossa dall'Arcidiocesi di Trento* (Ricerche di arte sacra in Trentino, 1) Trento 2004, pp. 20-23; L'attribuzione del rilievo dei Progenitori a Van der Beck è stata formulata indipendentemente anche da Elvio Mich.

²⁸ L. GIACOMELLI, *Alessandro Malamocchino*, cit., p. 190.

presentazione del sacro tipica di altari come quello della Salute o di San Pietro in Castello a Venezia. L'obiettivo sortiva tuttavia esiti ben diversi: forse accondiscendendo le aspettative della committenza, Malamocchino finisce per attribuire grande risalto alla dimensione architettonica dell'altare anche se, accingendosi a progettare la spaziosa tribuna, si giova di precisi suggerimenti veneziani. Nella struttura, ripartita da colonne ioniche in quattro nicchie ed un intervallo centrale più largo, dove si innesta il tabernacolo, appare evidente il ricordo della facciata degli Scalzi (1672-1680) ma soprattutto di Santa Maria del Giglio (1678-1683), opere entrambe di Giuseppe Sardi²⁹. Dal registro inferiore di Santa Maria del Giglio, notevolmente allungato, sono in particolare tratti la sintassi dello spazio e non pochi accorgimenti, talvolta rabberciati nel passaggio ad una microarchitettura che non fa del rigore la sua forza. La variazione principale introdotta da Malamocchino per movimentare l'organismo è rappresentata dal diverso aggettare dei quattro moduli, che determina tra l'altro l'ovvia abolizione delle colonne binate. Altra cosa sono le strutture cupoliformi; quella maggiore, nel mezzo, sembra quasi un ricordo della cupola della Salute con le sue imponenti volute, ma dietro a questa scelta si cela probabilmente il rapporto con un progetto di cultura assai diversa. Si tratta dell'altare maggiore del Carmine a Rovereto, realizzato da Cristoforo Benedetti intorno al 1692, dunque contemporaneamente all'altare di Levico³⁰. Risulta chiaro che a Malamocchino non dovettero mancare le occasioni per osservare l'opera in fase di realizzazione, visto che nell'aprile 1692 si impegnava con la famiglia Sbardellati ad erigere un altare proprio nella chiesa del Carmine. Peraltro Malamocchino ebbe a gareggiare con Cristoforo Benedetti quando entrambi presentarono un progetto per l'altare maggiore dell'arcipretale a Villalagarina. Come è noto fu il castionelese ad avere la meglio e certo sarebbe interessante poter confrontare il disegno vincente con quello del veneziano anche per comprendere meglio la genesi del progetto messo in opera a Levico. Iniziato prima del 1693, esso venne forse aggiustato in corso d'opera per la ricezione di un lavoro innovativo come quello dei Benedetti al Carmine. Le affinità sono individuabili nello sviluppo marcatamente orizzontale della tribuna; nei boccascena con sculture su fondo nero, inquadrati da colonne ioniche; e ancora nelle lanterne cupolate alla quali a Levico, secondo un'ulteriore semplificazione del lessico architettonico, corrisponde il solo corpo centrale. Il rapporto di reciprocità fra i due progetti non livella tuttavia le divergenze negli intenti: l'articolazione dei volumi, movimentati a Rovereto grazie ad una precocissi-

²⁹ E. CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo* (Documenti di architettura, 89), Venezia 1995, pp. 258-262.

³⁰ A. BACCHI e L. GIACOMELLI, *Dai Carneri ai Sartori: architetture d'altari e sculture*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., I, pp. 166-167; D. CATTOI, *Gli altari dei Benedetti e alcune riflessioni sulla diffusione della cultura pozziana in Trentino*, in D. CATTOI e G. SAVA, "Una fabbrica si impone da formare un'idea che fosse Chiesa Cattedrale". *San Giovanni Battista in Sacco*, Rovereto 2006, pp. 71-72.

ma ricezione degli insegnamenti di Andrea Pozzo³¹, non tocca Malamocchino, preoccupato a plasmare l'organismo secondo un criterio visivo esclusivamente frontale, privo di alcun principio prospettico. L'operato del veneziano in Trentino rappresenta in definitiva l'unico vero contraltare al *modus operandi* dei Benedetti che, sotto gli auspici di Andrea e Jacopo Antonio Pozzo, avrebbero tracciato la strada dell'architettura d'altare del Settecento. Resta l'interrogativo posto dal paliotto: se va inteso come replica dall'altare maggiore del santuario delle Laste o derivato da quello nel duomo di Padova³². Certo che trovandoci di fronte ad un artista di chiara formazione veneta la seconda risposta sarebbe valida, tanto più se accreditiamo la partecipazione all'impresa di Paul Strudel. Avendo egli operato nella città veneta prima del soggiorno trentino, il suo ruolo di tramite non è affatto improbabile.

Il ricordo del grande architetto trentino non era del resto spento se si pone mente all'altare della cappella del Crocifisso, nel quale inedite soluzioni inventive presero forma, come è stato notato da Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, su un organismo di "ascendenza ancora carneriana"³³. Recentemente, grazie all'estensione del ruolo di Strudel in altri brani scultorei dell'altare, si è proposto di ricondurre alla sua personalità il progetto della grandiosa macchina³⁴. Infatti, nonostante una serie di scelte legate al contesto locale, che mai potrebbero definire veneziana la magnifica struttura, si percepisce la cultura propriamente veneta che presiede agli intercolumni scolpiti – si pensi al monumento funebre di Lorenzo Venier eretto dal Longhena in San Giorgio Maggiore a Venezia³⁵ – e più in generale al fiero pittoricismo dei brani decorativi. Gli straordinari capitelli, da tempo riconosciuti alla mano di Strudel, manifestano non solo eccezionali capacità tecniche ma altresì una fluida e inesausta felicità inventiva che non può non ricordare, per specifiche corrispondenze, i rigogliosi capitelli disegnati da Longhena in Santa Maria della Salute. È evidente che la frequentazione da parte di Strudel di Venezia e della bottega di Le Court gli deve aver consentito di prendere spunto dal maggiore cantiere veneziano del Seicento. Nell'ambito della sua tappa padovana si inserisce invece un interessante termine di confronto con l'altare del Crocifisso che mi pare opportuno segnalare. Si tratta del monumento funebre di Ermenegildo Pera, insigne accademico patavino morto nel 1682. Eretto in San Francesco a Padova l'anno seguente per volontà del fratello, il monumento, non imponente né di particola-

³¹ D. CATTOI, *Gli altari*, cit., pp. 71-72. Nella struttura Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli hanno individuato la ricezione dei progetti di Guarino Guarini; A. BACCHI, *Scultura barocca a Rovereto*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Rovereto città barocca città dei lumi*, Trento 1999, pp. 327-328; A. BACCHI e L. GIACOMELLI, *Dai Carneri ai Sartori*, cit., pp. 166-167.

³² L'altare della Madonna nel duomo di Padova venne iniziato nel 1647; risale a dieci anni dopo il progetto per la chiesa dei carmelitani alle Laste: A. BACCHI, *Mattia Carneri*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., II, p. 111 (con bibliografia precedente).

³³ A. BACCHI e L. GIACOMELLI, *Dai Carneri ai Sartori*, cit., p. 142.

³⁴ D. CATTOI e G. SAVA, *Nuovi studi*, cit., pp. 12-28.

³⁵ M. FRANK, *Baldassare Longhena*, Venezia 2004, p. 351.

re qualità esecutiva, è caratterizzato da una struttura ad ancona con quattro colonne, avanzate quelle mediane, che reggono un frontone a timpano curvilineo spezzato, animato da statue allegoriche. Ma ciò che più identifica e rende singolare la struttura è la cornice a foglie che circonda l'iscrizione su marmo nero e gli intercolumnî scolpiti, recanti libri e clessidra, simboli tradizionalmente connessi con l'attività intellettuale. Mi pare chiaramente debitrice di questa impostazione l'ancona dell'altare del Crocifisso, per l'accorgimento della luce specchiata in marmo nero incorniciata da una bordura foltissima a fogliame, così come per la sovrabbondanza decorativa infusa negli intercolumnî scolpiti con le *Arma Crucis*. È bene chiarire che le sculture del monumento Pera tradiscono una evidente matrice lecourtianna non opposta agli orizzonti di Strudel, ma sono connotate da una sigla più allungata, mentre la cornice a fogliame, descritta con esiti deludenti, esclude del tutto il nome del nostro. Tanto più pregiata e grandiosa è la misura adottata a Trento, anche in virtù dell'enorme divario dimensionale, ma la cultura architettonico-decorativa di partenza è la stessa ed il fatto che questa si agganci così esplicitamente a Padova, dove Strudel operò prima di giungere a Trento, pare giungere a conferma del suo ruolo nell'impresa trentina³⁶.

Note d'archivio per Gaetano Susali e Daniele Peracca ad Alzano Lombardo e Clusone

Tra i molti scultori veneziani del Settecento, Gaetano Susali (1696-1779), artista di chiara impronta classicista quale allievo di Antonio Tarsia, è tra quelli di cui si hanno meno notizie e il suo operato si riassume in pochissime imprese che trovano il loro fulcro nelle statue scolpite in San Marcuola a Venezia tra il 1729 ed il 1735³⁷. Anche per questo motivo può essere di qualche interesse fare conoscere una notizia d'archivio che nulla aggiunge al suo catalogo, ma che ci indica l'artista in contatto con un contesto che non è quello lagunare ed in circostanze che non lo vedono all'opera come statuario, bensì come intermediario nella compravendita di marmi ad Alzano Lombardo. Una sua lettera, riportata in appendice, datata 18 giugno 1739, informa il lapicida Vincenzo Baroncini di aver acquistato quattro "rocconi" di marmo verde antico "in compagnia di certe altre pietre" fra cui una colonna d'Africano antico. Susali accenna poi ad "altre pietre Orientali...molto belle", spiegando che il loro acquisto va eseguito personalmente, ma aggiunge: "...sin hora non ho scritto a niuno solo à S. S. il primo a saperlo...essendo solo hoggi che ho levato le dette pietre dal Bastimento...". Dalla lettera pare di intuire un rapporto consolidato con Baroncini, uno dei più capaci costruttori d'altari di Rezzato, larga-

³⁶ Per un'opinione diversa, che tiene conto in misura maggiore del ruolo di Giacomo e Cristoforo Benedetti: S. RETROSI, *Le botteghe dell'arte: i Benedetti a Telve Valsugana. Nuove fonti documentarie*, "Studi Trentini di Scienze Storiche", LXXXIII-LXXXIV, (2004-2005), Sez. seconda, p. 138, nota 4.

³⁷ A. MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicenza 1971, pp. 4-8, 53-54; sull'artista e la relativa bibliografia si veda la voce biografica in A. BACCHI (a cura di), *La scultura a Venezia, cit.*, pp. 789-790 (A. Bacchi).

mente attivo anche nel bergamasco, dove proprio in questi anni andava erigendo l'altare del Crocefisso³⁸. La conoscenza tra i due doveva essere scaturita dalla necessità del bresciano di reperire marmi pregiati e non sembra finora documentabile un impegno di Susali come statuario per imprese lombarde. Dalla lettera emerge altresì una notevole fluidità del veneziano nell'attività di smercio di marmi, pratica che deve aver costituito una parte non minore della sua attività tra le lagune.

Il ritrovamento, ancora nell'archivio parrocchiale di Alzano Lombardo, di una lettera che coinvolge nuovamente Vincenzo Baroncini, contribuisce a far luce, pur fra molte contraddittorietà, sull'incerta paternità del disegno A. 887 (fig. 11), relativo all'altare di San Giuseppe nella parrocchiale di Clusone, conservato presso la Fondazione Fantoni di Rovetta³⁹. Quanto è stato scritto da Gabriella Ferri Piccaluga in occasione della mostra fantoniana del 1978⁴⁰, così come nella relativa scheda di catalogazione della Fondazione⁴¹, ha già espresso con certezza la convinzione che l'autore del progetto vada ricercato al di fuori dell'ambito Fantoni. Nondimeno il fatto è stato posto in collegamento al clima di "...tensione esistente tra i committenti di Clusone e i Fantoni come eredi di una lite che aveva portato a sospendere l'esecuzione dello stesso altare..."⁴². È noto infatti come l'altare fosse stato commissionato il 25 agosto 1720 e come la sua realizzazione, non gradita alla committenza, si fosse arrestata alla sola mensa, trasferita, nel 1756, nella chiesa di Santa Croce della stessa comunità di Clusone⁴³. Oltre trent'anni separano il primo contratto da quello del 1753 che, sulla base di un progetto altrui e di opposta concezione, consentì finalmente alla bottega di Rovetta di procedere nell'opera⁴⁴. Il 25 giugno 1749 Vincenzo Baroncini si rivolge all'architetto Giambattista Caniana, dichiarandosi disponibile all'ancora scoperta commissione di Clusone. Egli appare ben informato sull'annosa questione ed accenna ad un disegno ordinato "al sig. Daniel Paracca di Verona". L'esecuzione del disegno, che veniva sinora collocata a ridosso della data della "riconciliazione", ovvero al 1753, va dunque posta entro il 1749. Più tarda è invece la copia del disegno, l'A. 269⁴⁵, approntata dai Fantoni quando rientrarono in gioco come esecutori dell'altare.

³⁸ Sul lapicida si veda: R. MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, Brescia 1995, p. 168.

³⁹ Il riferimento a Clusone occupa la parte finale della missiva, inerente per il resto alla costruzione dell'altare dello Spirito Santo nella basilica di San Martino, che il Baroncini andava in quegli anni realizzando. Per un profilo di questo che è forse il più noto lapicida rezzatese, operoso tra l'altro a Cremona con l'architetto Giambattista Zaist e nel bergamasco con il Caniana, si veda: R. MASSA, *Arte e devozione*, cit., p. 168.

⁴⁰ G. FERRI PICCALUGA, *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Vicenza, 1978, p. 400, n. 177a e 177b.

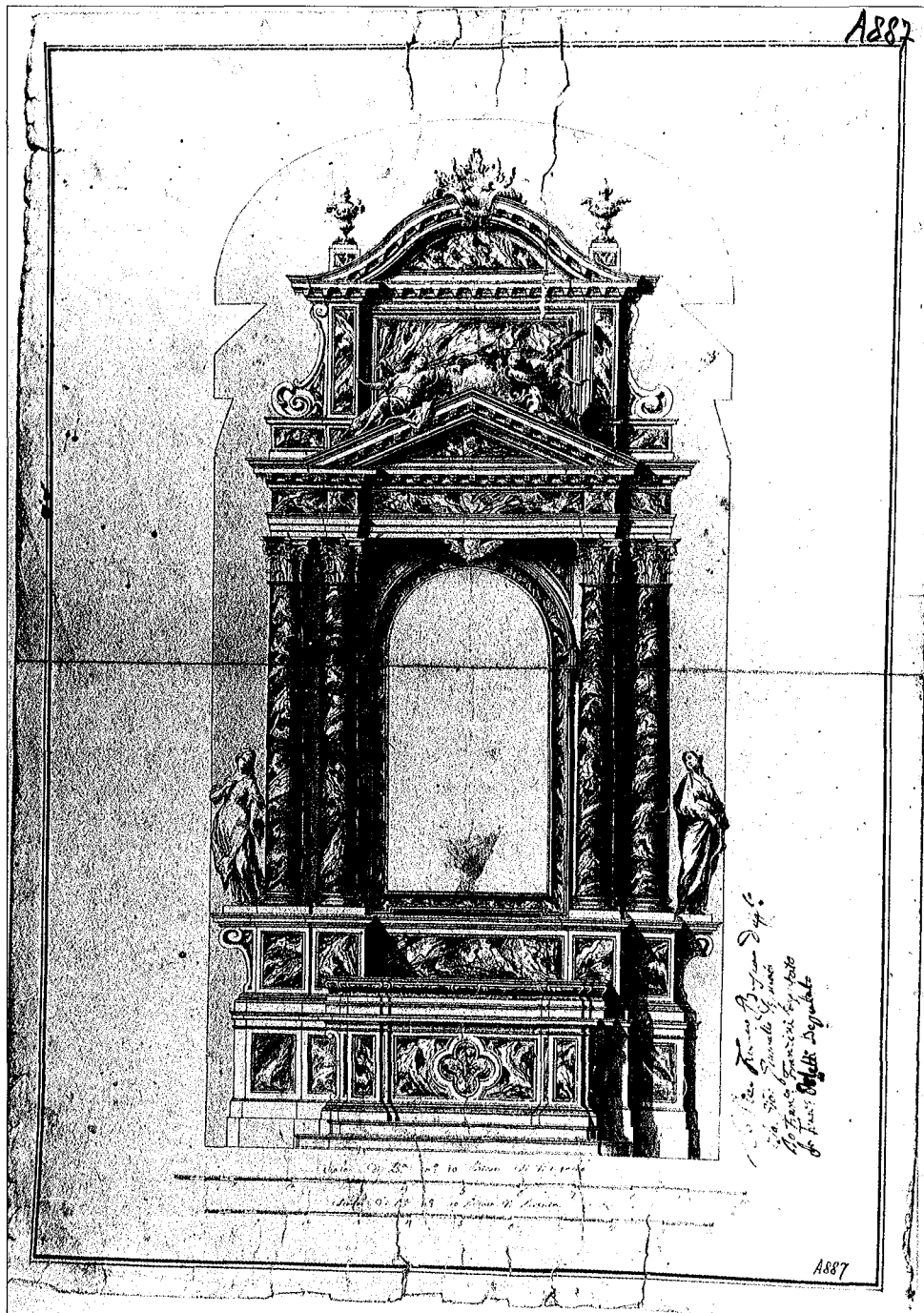
⁴¹ *Rovetta, Fondazione Fantoni de Rascarolo*, scheda n. 2118 (G. Ferri Piccaluga).

⁴² G. FERRI PICCALUGA, *I Fantoni*, cit., p. 400, n. 177b.

⁴³ *Ibidem*, pp. 130, 150-151.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 400, n. 177b.



■ 11. Vincenzo Baroncini (?), Progetto dell'altare di San Giuseppe a Clusone. Rovetta, Fondazione Fantoni de Rascarolo, n. inv. A887

Daniele Paracca o Peracca appartiene ad una diramata famiglia di scultori originari della Valsolda e la sua opera conta una sfortunata dispersione di non pochi lavori, finora noti a Verona e nel territorio circostante⁴⁶. Sono legate agli anni 1721-1723 le testimonianze certe di questo artista nella città veneta; ci si chiede tuttavia se l'attività a Verona non si fosse prolungata oltre questi anni, giacché il Baroncini, nel 1749, lo dice senza mezzi termini "di Verona". Se è vero che il Paracca ci era sinora noto come statuario, è tuttavia significativo porre in evidenza che Diego Zannandreis⁴⁷, in relazione ai dispersi lavori di scultura lasciati dall'artista nell'oratorio veronese di Sant'Alessio, lo ricordava altresì come ideatore dell'altare. È invece motivo di perplessità lo schema architettonico di stretta osservanza massariana, lontano da qualsiasi accento rococò così come dai modelli che circolavano a Verona intorno alla metà del secolo XVIII. Per contro, appaiono immediate le relazioni che legano questo progetto agli schemi dell'architetto veneziano adottati nella limitrofa area bresciana. È questa una circostanza che porterebbe a pensare ad una conoscenza diretta degli altari della chiesa di Santa Maria della Pace, mentre il rigore formale dell'impianto, unito all'eleganza dei dettagli decorativi, pare suggerire specifiche relazioni con le brillanti realizzazioni dei Carboni, quali l'altare dell'Angelo Custode nel Duomo Nuovo a Brescia⁴⁸. Per questi motivi è d'obbligo pensare all'intervento finale di un bresciano come Vincenzo Baroncini, peraltro in gara e interprete negli anni quaranta di un rinnovato linguaggio architettonico, come è dato vedere ad esempio nell'altare maggiore di Riva del Garda, di cui si dirà più oltre.

L'innovativa realizzazione di Clusone doveva del resto aprire anche nell'ambito della bottega Fantoni un nuovo corso. Ancora la Ferri Piccaluga annotava l'importanza del A. 887 "come modello cui la produzione successiva si riferirà puntualmente come impostazione generale o per singole parti"⁴⁹. E se vi sono opere come l'altare dei morti della parrocchiale di Ardesio⁵⁰, che ne ripetono fedelmente il nitore formale, non mancheranno realizzazioni - si veda l'altare del Rosario di Taver-nola⁵¹ - che tradiscono un sapore ibrido, per quel riaffiorare, talvolta malcelato, di uno spirito teatrale ancora barocco.

È chiaro, dunque, che questa nuova testimonianza non aggiunge una nuova opera al catalogo di Daniele Peracca, ma accredita ulteriormente il suo interessamento sul fronte della progettazione architettonica e documenta un'estensione 'geografica' del suo operato in Lombardia. Non ci sono semmai note le circostanze

⁴⁶ Si veda, per un regesto delle opere: C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, pp. 144-145; Nuove acquisizioni in A. TOMEZZOLI, *Scultori veronesi*, cit., p. 444.

⁴⁷ D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona 1891, pp. 408-409.

⁴⁸ L'altare, attribuito concordemente a Bernardino Carboni, venne realizzato entro il 1748.

⁴⁹ G. FERRI PICCALUGA, *I Fantoni*, cit., p. 400, n. 177b.

⁵⁰ *Ibidem*, fig. 213.

⁵¹ *Ibidem*, fig. 222.

che hanno potuto avvicinare i committenti o il Caniana al Peracca⁵² e le occasioni che hanno eventualmente portato lo stesso scultore nel territorio bergamasco. Andrà comunque ricordata e presa in considerazione la presenza, risalente a qualche decennio prima, nella basilica di San Martino ad Alzano, di un altro membro del ceppo di artisti oriundi della Valsolda: Andrea Paracca, che scolpì la *Crocefissione* posta nella seconda sacrestia⁵³.

Alcune sculture di Giacomo Cassetti e della sua bottega in Trentino

L'opera di Giacomo Cassetti Marinali in Trentino è documentata dall'altare maggiore di Castel Tesino, dove l'artista è autore di un articolato corredo scultoreo firmato e datato 1742. A poca distanza da Castello, a Pieve Tesino, cuore dell'altipiano, troviamo due interessanti benché malridotte statue raffiguranti *San Francesco d'Assisi* (fig. 12) e *Sant'Antonio da Padova*. Esse si ergono su alti piedistalli a guardia della scalinata che conduce al santuario dei Santi Fabiano e Sebastiano⁵⁴. Sulle volute che raccordano i piedistalli al muro di cinta si legge la data 1730, che dovrebbe valere grossomodo anche per le statue. Le sculture si trovano in condizioni disperate: profonde e diffuse screpolature hanno comportato la caduta della pietra e reso a tratti fortemente irregolare la superficie del panneggio; mancano parti degli arti superiori ed i volti sono irrimediabilmente sfigurati, in particolare quello di *Sant'Antonio*. Ciononostante, quasi a risarcimento di un così ingrato destino, senz'altro aiutato dalla noncuranza dell'uomo, mi sembra opportuno rivendicare la felice esecuzione che qualifica o meglio qualificava questi pezzi riconoscendovi i caratteri tipici di Giacomo Cassetti. Si percepisce l'impronta del suo stile nella concezione figurativa notevolmente disinvolta, nell'intensa carica espressiva che i due santi sanno esprimere senza ricorrere ad iperboli: il lieve inarcarsi della figura sotto il pesante saio, appena trattenuto per restituire un'idea di movimento; il gestire misurato e calibrato in accordo con la torsione del collo e la direzione dello sguardo. La datazione al 1730 è del tutto in sintonia con l'evoluzione stilistica di Giacomo e a questa altezza cronologica si possono infatti ancora cogliere ricordi dello stile di Orazio Marinali⁵⁵. Tipica di Giacomo è la conduzione del pesante panno che si allarga nelle maniche con effetto bagnato e si acciaccia in alveo-

⁵² Va fra l'altro notato che il Baroncini fa sempre riferimento all'azione diretta dell'architetto Giambattista Caniana, che dovette dunque interpretare nella faccenda un ruolo non indifferente.

⁵³ E. FORNONI, *Alzano Maggiore*, Bergamo 1913. Non conosciamo con precisione il grado di parentela che lega i due artisti.

⁵⁴ Sulla base sta inciso rispettivamente: S. FRANCISCUS e S. ANTONIUS. Non esiste letteratura specifica su queste opere, né è stato possibile trarre documenti utili dall'Archivio parrocchiale di Pieve Tesino, che si riferiscono solo a lavori effettuati presso il santuario nel XIX secolo.

⁵⁵ Del grande scultore vicentino sono a Carzano, ancora in Valsugana, le belle statue di *San Giocchino* e *San Giuseppe*: A. BACCHI e L. GIACOMELLI, *Dai Carneri ai Sartori*, cit., pp. 146-148.

li. Suscita interesse che la commissione di Pieve Tesino preceda e non segua quella di Castello Tesino del 1742. Non essendo note le circostanze che determinarono l'acquisto delle due statue in oggetto non è possibile verificare eventuali contatti tra le committenze.

In un centro dell'alta Valsugana stanno alcune sculture che se non possono essere ricondotte direttamente alla mano del Cassetti Marinali, ne risentono tuttavia fortemente sul piano stilistico tanto da dover rientrare nel raggio della sua bottega⁵⁶. Nella parrocchiale di Vigolo Vattaro, ai lati di un altare datato 1750, in tutto e per tutto vicentino, molto simile, nell'imponente tabernacolo con colonne spiralfornite, all'altare maggiore di Cison del Grappa⁵⁷, insistono i *Santi Pietro e Paolo* (figg. 13-14) ed alcuni putti. Le sculture sono state realizzate in una pietra tenera non meglio classificabile in quanto pesantemente verniciata, probabilmente per sopperire alla porosa ruvidezza della materia. Impropriamente attribuite allo scultore Giacomo Eberle⁵⁸, esse sono state giustamente espunte dal catalogo dell'artista boemo da Alessandro Pasetti Medin⁵⁹. A dichiarare la schietta matrice vicentina interviene il confronto con gli stessi soggetti scolpiti da Giacomo Cassetti per la facciata della chiesa dell'Araceli a Vicenza⁶⁰. Pur con alcune apprezzabili varianti, *San Paolo* (fig. 15) ne ricalca il volto, il braccio levato ad indicare il cielo e la salda posizione degli arti inferiori; più autonoma l'interpretazione del principe degli apostoli il cui *anchement* ricorda peraltro da vicino l'omonima figura a Castello Tesino, mentre il volto corrucciato richiama le fisionomie di *San Marco* e *San Luca* nella chiesa di San Gaetano a Vicenza, così come, e direi ancor meglio, le sculture da giardino di palazzo Fietta-Serena ad Asolo, risalenti proprio al 1750. Sem-

⁵⁶ In questo senso, ma probabilmente ad una datazione molto avanzata nel Settecento, si collocano le statue di *San Valentino* e *Sant'Antonio da Padova* sull'altare maggiore della chiesa di San Valentino a Noarna, piccolo centro della Valle Lagarina. Pesantemente verniciate e probabilmente riadattate alla base, sono qualificate da un sapore vagamente classicista pur nell'adozione di formule e modelli convergenti sulla lezione del Cassetti.

⁵⁷ La notevole struttura della parrocchiale di Cison, che credo priva di specifici studi, rientra in un genere frequentemente adottato da Guglielmo Montin, del quale sembrano evocare il nome anche gli *Angeli* e le belle statue poste oggi ai lati dell'arco santo.

⁵⁸ C. VISINTAINER, *Le chiese di Vigolo Vattaro e Vattaro*, Trento 1996, p. 33.

⁵⁹ A. PASETTI MEDIN, *Jacob Eberle*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., II, pp. 137-138.

⁶⁰ Su questo episodio si veda, M. DE GRASSI, *Giacomo Cassetti e l'eredità dei Marinali*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La scultura veneta*, cit., p. 365. Il più aggiornato contributo sull'artista, completo di bibliografia: F. LODI, *Giacomo Cassetti*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., II, pp. 119-131. Si vede inoltre: C. SEGNANA, *Il ruolo della famiglia di Giovanelli nella promozione delle arti in Valsugana fra XVII e XVIII secolo*, Borgo Valsugana 2005, p.205 (con l'attribuzione a Cassetti delle statue dell'altare Giovanelli a Borgo); M. DE GRASSI, *La statuaria da giardino in Friuli: il ruolo delle botteghe vicentine*, in M.P. FRATTOLIN (a cura di), *Artisti in viaggio*, cit., pp. 219-232; M. DE VICENTINI, *Scultori foresti alle dipendenze dei Manin (II): Agostino Testa, Francesco Bonazza, Francesco Bertos, Marino, Giuseppe e Paolo Groppelli, Giacomo Cassetti*, in M.P. FRATTOLIN (a cura di), *Artisti in viaggio*, cit., pp. 271-288; A. TOMMEZZOLI, *Una Divinità marina di Giacomo Cassetti e un disegno di Giambattista Tiepolo*, in E. SACCOMANI (a cura di), *Il cielo, o qualcosa di più: scritti per Adriano Mariuz*, Cittadella 2007, pp. 472-474.



■ 12. Giacomo Cassetti (?), *San Francesco d'Assisi*.
Pieve Tesino, chiesa dei santi Fabiano e Sebastiano.



■ 13. Giacomo Cassetti (bottega di), *San Pietro*.
Vigolo Vattaro, chiesa di San Giorgio



■ 14. Giacomo Cassetti (bottega di), *San Paolo*.
Vigolo Vattaro, chiesa di San Giorgio



■ 15. Giacomo Cassetti, *San Paolo*. Vicenza,
chiesa dell'Araceli

bra dunque che il responsabile delle sculture trentine non ripeta stancamente moduli affermati da tempo ma metta a frutto i raggiungimenti ultimi di Cassetti, del quale vengono riproposti i caratteri tipici sulla metà del secolo anche nel modo fortemente chiaroscurato di descrivere le chiome. È del resto assodato che approssimandosi al quinto decennio del secolo l'*atelier* di Giacomo si popola in un crescendo continuo di collaboratori, indispensabili per tenere il passo alle innumerevoli commissioni non solo vicentine. È pertanto probabile che l'impresa messa a frutto a Vigolo Vattaro abbia coinvolto un suo allievo versato anche sul fronte della costruzione di altari.

Per Michelangelo Speranza e Carlo Canali: Ala, Lonato e Riva del Garda

Allo stile dello scultore veronese Daniele Peracca, come ha osservato recentemente Andrea Tomezzoli⁶¹, si lega la personalità di Michelangelo Speranza, benché le fonti lo dicano allievo di Domenico Allio⁶². Personalità di livello non eccezionale, sintomatica di un momento che sul campo della scultura è in declino, lo scultore trae da Peracca una particolare concezione plastica, incline a scomporre i piani in chiave geometrica, a plasmare drappaggi "sfaccettati e lavorati come prismi"⁶³. Delusa la densa ed impegnata interpretazione figurativa di Allio, Speranza pare assestarsi, attraverso una pratica di mestiere talvolta alquanto corsiva, sull'immediata espressione di tipi umani troppo stereotipati per ricevere un supplemento di indagini psicologica. Questo atteggiamento che, nonostante esiti formali quasi opposti, sconta probabilmente il peso di una concezione accademica della creazione artistica, si accompagna o meglio si traduce nella descrizione arrovellata ed astratta del panneggio e nell'indugiare talvolta su fredde minuzie che potrebbero far emergere il ricordo di un artista come Giovanni Battista Bendazzoli, protagonista a Vicenza nel tramonto della stagione marinaliana. Queste peculiarità dell'artista veronese, così evidenti nelle statue di *Sant'Agostino* e *San Girolamo* (fig. 16) nella parrocchiale di Torri del Benaco, recentemente oggetto di studio da parte di Andrea Tomezzoli, permettono di avanzare il suo nome per alcune statue esterne al territorio veronese.

Ad Ala, cittadina lagarina tradizionalmente legata a Verona, la piccola chiesa di San Giovanni Nepomuceno, oggi sconosciuta, merita ancora uno sguardo, a ricordo della devozione al santo boemo, invocato a protezione delle furiose acque del

⁶¹ A. TOMEZZOLI, *Altari e sculture del Settecento sulla sponda veronese del Garda*, in M. CORRADINI (a cura di), *Il Garda. Segni del Sacro*, Roccafranca (Brescia) 2004, pp. 177-193. La documentazione d'archivio è stata rinvenuta e pubblicata da M. REPETTO CONTALDO, *Altari settecenteschi nella parrocchiale di Torri del Benaco*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", CLXXIII, (1996-1997), p. 338.

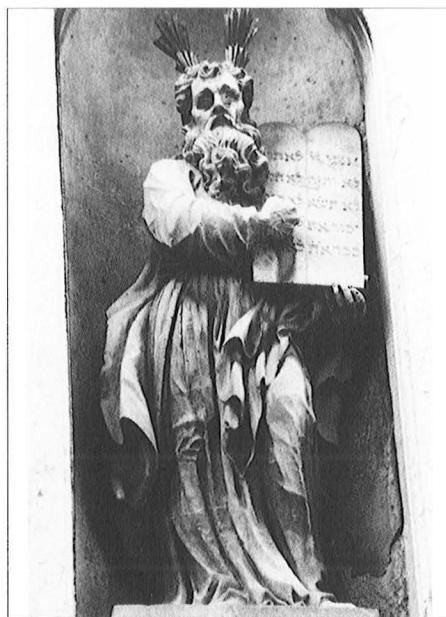
⁶² B. DAL POZZO, *Aggiunta alle vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, pp. 24-25.

⁶³ A. TOMEZZOLI, *Altari e sculture*, cit., p. 186.

■ 16. Michelangelo Speranza, *San Girolamo*.
Torri del Benaco, chiesa dei Santi Pietro e Paolo

■ 17. Michelangelo Speranza, *San Giovanni
Nepomuceno*.
Ala, chiesa di San Giovanni Nepomuceno

■ 18. Michelangelo Speranza, *Mosé*. Lonato,
chiesa di San Giovanni Battista



torrente Ala, in prossimità del quale l'edificio si erge. Poco dopo la sua costruzione, avvenuta nel 1740, la chiesa passò di fatto nelle mani della Comunità, poiché al suo costruttore, Domenico dal Maso, fu contestato l'abuso di un terreno pubblico⁶⁴. Dell'edificio non restano oggi che la veste architettonica e la piccola statua che ne orna la nicchia al di sopra del portale, contrassegnato dallo stemma della città. Piuttosto tozza ma non trascurata, la scultura (fig. 17) dimostra, concentrati, tutti quei caratteri già osservati nelle figure a Torri: il volto rotondo e paffuto, dagli occhi sgranati e le ciocche inanellate sembrano tratti dal *San Simone Stock* (1744), mentre il panneggio così singolare, scomposto in verticale lungo un rigido asse e acciaccato in scabre cavità, è del tutto analogo al *San Gerolamo* (fig. 16) ed al compagno *Sant'Agostino* (1722).

La medesima componente stilistica è offerta da un gruppo di tre sculture che decorano l'abside del duomo di Lonato⁶⁵, in provincia di Brescia, appartenente nel XVIII secolo, proprio come Ala, alla diocesi di Verona. Poste entro nicchia, le due più in basso raffigurano *Aronne* e *Mosè* (fig. 18); in mezzo e sopra di quelle campeggia l'allegoria della *Chiesa*, paludata in abiti pontificali, reggente calice e croce⁶⁶. Non sussistendo specifica documentazione, è giocoforza fare riferimento alla cronologia della fabbrica, diretta come è noto dall'architetto oriundo Paolo Soratini, che volle e seppe fare del duomo uno dei più imponenti edifici chiesastici del bresciano. Se si considera tuttavia che la fabbrica si trascinò per un periodo molto ampio che va dalla redazione del progetto nel 1738 alla consacrazione nel 1780 e che la precedenza dovette essere accordata al completamento della facciata, non si profila una data certa e meno ancora precoce. Le statue sono pertanto successive al *San Giovanni Nepomuceno* in Ala e seguono forse di almeno due decenni circa quelle a Torri del Benaco. A dispetto degli anni intercorsi, la cifra stilistica di Michelangelo non varia, semmai si fa più monumentale e resta saldamente ancorata ad un piglio concitato anche se piuttosto esteriore; in particolare nella figura di *Mosè* permane quel modo di procedere nella scomposizione dei piani che si riflette nelle superfici dei sovrabbondanti panneggi, proprio come nel *Sant'Agostino* a Torri.

Si pongono sotto un'analogia luce di ostentata magniloquenza le statue dei *Santi Pietro e Paolo* (figg. 19-20) all'altare maggiore della parrocchiale di Riva del Garda. Percorrendo le limpide fasi esecutive della struttura marmorea, dovuta a Paolo

⁶⁴ L. DELPERO, C. ANTONELLI, G. BARONI, *Chiese di Ala e di Avio*, in *Cassa rurale di Ala: relazioni e bilancio 1984*, Ala [1985], p. 109. A fianco della chiesa stava il mulino della famiglia Tomezzoli, custode della cappella.

⁶⁵ Su questo episodio edilizio si vedano: L. LUCCHINI, *La partecipazione del popolo lonatese alla ricostruzione del duomo secondo il progetto di Paolo Soratini*, in *Paolo Soratini architetto lonatese*, catalogo della mostra (Lonato 1980), Lonato 1980, pp. 163-164; A. PIAZZI, *Lonato: la Basilica di S. Giovanni Battista*, Lonato 1980.

⁶⁶ La figura potrebbe venire identificata, come mi suggerisce Andrea Tomezzoli, anche come *Nuova religione* sia per gli attributi sia in considerazione del fatto che questa scultura sovrasta quelle di Mosè e Melchisedek, che rappresentano invece una sorta di allegoria della *Vecchia religione*.



■ 19. Carlo Canali, *San Pietro*. Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Assunta



■ 20. Carlo Canali, *San Paolo*. Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Assunta



■ 21. Carlo Canali, *Zelo*. Ferrara, chiesa di San Domenico

Bombastoni e a quel Vincenzo Baroncini di cui si è già detto, troviamo l'anno 1748 come riferimento a cui saldare l'esecuzione delle sculture⁶⁷. Realizzate in marmo di Carrara, si impongono con evidenza decisamente pletorica nello spazio dell'aula e senz'altro assecondano la solenne grandiosità dell'altare, nel quale, placate ormai le fantasie del barocchetto bresciano, domina il ritorno all'ordine imposto anche a Brescia da Giorgio Massari. All'unisono con gli intenti dell'architetto, l'ignoto statuario immette nelle sue creazioni un senso di immobile austerità. I principi degli apostoli, vigorosamente sbozzati nelle masse che inclinano al geometrico, paludati di vesti pesantissime, solo in apparenza svuotate e alleggerite da solchi e tagli improbabili, sembrano scrutare la chiesa, burberamente atteggiati, dall'alto dei piedistalli. Lontani dal calore che emanano le mosse figure dei bresciani Calegari, gli apostoli sono giustamente stati ricondotti da Andrea Tomezzoli all'ambiente veronese ed avvicinati alle statue, parimenti prive di paternità certa, della parrocchiale di Bussolengo⁶⁸. Lo scultore attivo a Riva del Garda va identificato a mio parere nel veronese Carlo Canali, personalità quasi sconosciuta ancorché menzionata da Zannandreis⁶⁹, il cui catalogo si riduce, a mia conoscenza, alla sola figura dello *Zelo* in San Domenico a Ferrara (fig. 21)⁷⁰. Come precisa Zannandreis, la scultura a fianco, allegoria della *Penitenza*, spetta a Diomiro Cignaroli; Canali ebbe forse a operare proprio nell'ambito di Diomiro e Gaetano Cignaroli, benché il suo stile segni una significativa autonomia, nobilitata da un talento più che buono. Il confronto con la statua ferrarese mette in luce molteplici affinità che sul piano figurativo si traducono in severità di impianto, robusta fermezza che nulla concede al capzioso, mentre sul fronte stilistico confermano lo specifico modo di affrontare il marmo, scavato in singolari scanalature che acuiscono la solida monumentalità della figura. Tutto ciò induce a riconoscere nelle statue rivane due prove dello scultore, ingaggiato probabilmente grazie ai diramati rapporti che Baroncini, come si è dimostrato, intratteneva anche a Verona.

⁶⁷ L. GIACOMELLI, *L'architettura e gli arredi*, in M. BOTTERI (a cura di), *La chiesa di Santa Maria Assunta a Riva del Garda*, catalogo della mostra (Riva del Garda 1989), Trento 1989, pp. 90-93.

⁶⁸ A. TOMEZZOLI, *Scultori veronesi*, cit., p. 438.

⁶⁹ D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona 1891, pp. 403-404.

⁷⁰ Si veda in proposito: B. GIOVANNUCCI VIGI, *Scultura e scultori a Ferrara 1589-1796*, Milano 2004, pp. 168-169.

Appendice documentaria

1 - Alzano Lombardo, Archivio Parrocchiale, n. inv. 16/03, f. 9r
Venezia, 18 giugno 1749. Lettera di Gaetano Susali a Vincenzo Baroncini

Vi aviso che ho comperato quatro Rocconi di Verde antico, che credo verà fuori circa 80 piedi del medemo in compagnia di certe altre pietre antiche et fra le altre una Colonna in duo pezzi di piedi otto è mezzo grossa à sua proporzione e questa d'Africano antico. Vi sono doi à dire poi altri Pezzi d'altre pietre Orientali perché dal paese che vengono a mio parere sono molto belle, ne possono esser differenti, ma per comperare queste robbe bisogna esser in persona, ma io sin hora non ho scritto à niuno solo à V. S. il primo à saperlo essendo solo hoggi che ho levato le dette pietre dal Bastimento vi servi per regalo salutandovi sono di V. S. Servo

Gaetano Susali

2 - Alzano Lombardo, Archivio Parrocchiale, n. inv. 16/03, f. 19r
Rezzato, 25 giugno 1749. Lettera di Vincenzo Baroncini a Giambattista Caniana

(...) Nella Terra di Clusone vol far fare un altare di Capella che à principiato li Sig. ri di Roveta e sono posto in opera il basamento fato da medemi di Roveta e di questo non sono restati contenti e à dato lordine di far un dicegnio al Sig. r Daniel Paracca di Verona principiando dal piede sino alla sima et il basamento che ora sono in opera crede (...), in tal caso se V. S. avesse occasione di proclamar di far un altro dicegnio ho vero se havesse occasione di metermi sopra tale altare non saria il suo incomodo fato per niente, (...) li serva e lo dem.a col più profondo del core e sono di V. Dev.ma Sig.a Div.mo et aff.mo servo

Vicenzo Baroncini

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Giovanni Colombo, Luciana Giacomelli, Gabriella Ferri Piccaluga, Simone Guerriero, Andrea Tomezzoli, Emanuele Tonoli.

Referenze Fotografiche

- Trento, Arcidiocesi di Trento, Ufficio arte sacra e tutela dei beni culturali, Sezione inventariazione beni culturali ecclesiastici: 1, 4, 6-10
- Riproduzione da *La Scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. Bacchi, Milano 2000: 2
- Trento, foto dell'autore: 3, 5, 12, 17-18
- Rovetta, Fondazione Rovetta de Rascarolo: 11
- Trento, Archivio fotografico del Centro di Catalogazione della Soprintendenza per i beni storico-artistici della Provincia Autonoma di Trento: 13-14
- San Felice del Benaco, TP FotoGrafica, Emanuele Tonoli: 16
- Riproduzione da B. Giovannucci Vigi, *Scultura e scultori a Ferrara 1589-1796*, Milano 2004: 21