

Recensioni, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 97/1 (2018), pp. 279-297.

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.



Orefici in trentino. Dizionario, a cura di Daniela Floris. Testi di Paolo Della Torre, Salvatore Ferrari, Daniela Floris, Silvia Franceschini, Michelangelo Lupo, Chiara Tozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni culturali, 2017, pp. 339, tavv. a colori e b/n.

Promosso dalla Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento e curato da Daniela Floris, il *Dizionario* nasce sulla base dell'intensa attività di catalogazione delle suppellettili ecclesiastiche svolta dalla Soprintendenza per i beni culturali¹. Il pluridecennale impegno ha infatti comportato non solo l'identificazione di un cospicuo numero di opere sparse nel territorio e il loro meticoloso recupero conoscitivo, ma anche una capillare ricognizione delle fonti scritte inerenti ai manufatti stessi, producendo una considerevole mole di dati riguardanti i protagonisti dell'arte orafa in Trentino². In Italia ancora troppo spesso etichettata come 'minore' e giudicata marginale rispetto alle cosiddette arti maggiori, l'oreficeria costituisce un campo di indagine non semplice, che richiede infatti oltre a competenze specifiche, garanti di una corretta interpretazione del manufatto, anche approcci critici interdisciplinari nonché investigazioni sul fronte archivistico, imprescindibili, ma troppo spesso eluse³, a favore di fuorvianti letture puro-visibiliste⁴.



¹ La catalogazione dei beni culturali mobili avviata nel 1978 dalla Provincia autonoma di Trento, in accordo con l'Arcidiocesi di Trento, aveva in precedenza prodotto anche: *Argenti del Nord. Oreficeria di Augsburg in Trentino*, a cura di Daniela Floris, Trento, Provincia – Soprintendenza per i beni storico-artistici, 2005 (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni 11), volume di accompagnamento alla mostra tenutasi presso a Trento, presso il Museo Diocesano Tridentino (26 giugno – 6 novembre 2005).

² Già da tempo la Curatrice aveva pensato a un volume del genere, vedi: Daniela Floris, *Appunti per un dizionario di orefici trentini*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 71 (1992), 2, pp. 17-30.

³ Tra i documenti emersi, per esempio, i cinque importanti inventari di bottega, stesi tra il 1788 e il 1793 da Giovanni Piubellini (1761-1830), orefice attivo a Trento con una propria attività dal 1788 (vedi la voce redatta da Paolo della Torre, pp. 154-155) e oltre nel testo.

⁴ Su questo modo di affrontare le oreficerie si era espresso a suo tempo Giovanni Previtali, *Scultura e smalto traslucidi nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, in "Prospettiva",

Il *Dizionario* censisce oltre quattrocento figure, tra XIV e XX secolo (orafi e argentieri prevalentemente, ma anche cesellatori, ramai, ottonai e fonditori), per venti delle quali altrettante macrofotografie restituiscono i punzoni della bottega, dettagli purtroppo raramente sopravvissuti al tempo, o poco evidenziati negli studi, ma essenziali per riconoscere con sicurezza botteghe e personalità. Nelle diverse voci, completate da indicazioni bibliografiche e archivistiche, si intrecciano dati storici, artistici, geografici, socio-economici, all'interno di un dinamico panorama in cui le maestranze locali si confrontano con colleghi stranieri, giunti principalmente da Bolzano, Augsburg, Vienna, Veneto e Milano.

In alcuni casi vengono a costruirsi percorsi biografici corposi e articolati, in grado di farci conoscere la realtà di botteghe attive per più generazioni e talvolta legami lavorativi o parentali. Esempificativo in tal senso appare Giuseppe Ignazio I Pruchmayer, orafo nato nel 1722 a Linz, a Trento dal 1750 c., dove morirà nel 1796, attivo in città (anche come bollatore) e nel territorio con una produzione di carattere sia sacro che profano, a capo di un florido *atelier* portato poi avanti dal figlio Simone (documentato tra 1781 e 1817) e quindi dal nipote Giuseppe Ignazio II (attestato nel 1811)⁵; altrettanto dense di notizie risultano le voci dedicate ai Sola, con Cristoforo, nato a Lipsia nel 1653 e morto a Trento nel 1732, dall'ottavo decennio attestato nel capoluogo trentino con una fiorente attività orafa, proseguita dal figlio Filippo (1683-1750), socio nel 1750 di Giuseppe Ignazio I Pruchmayer⁶. Nominato nel 1703 pubblico bollatore per il Magistrato Consolare di Trento, Cristoforo sarà impegnato per committenti di rango, compreso il conte Ferdinando Lodron, arciprete della chiesa di Villa Lagarina e canonico della cattedrale, per il quale tra l'altro esegue (1705) il *Reliquiario di San Pietro* e (1729-1730) il *Reliquiario delle viscere di san Carlo Borromeo*, donati entrambi alla cattedrale; per il principe vescovo Domenico Antonio Thun lavorerà il figlio Filippo.

Per altri maestri invece le voci sono scarse, talvolta anche limitate alla pura citazione nominale estrapolata dalle carte d'archivio, ma non per questo meno utili alla definizione della realtà orafa locale e alla fisionomia dei suoi attori, che si avverte in più di un caso ben inserita nel contesto sociale trentino. È il caso di "Nicolai aurificis de Mediolano", citato in un atto del 1339 per la nomina dei cittadini presso le istituzioni della "Magnifica Comunità di Trento", o di Gaspare, figlio di "ser Ardigino da Milano", menzionato come console del capoluogo trentino nel 1443, 1448 e 1457⁷.

Dal punto di vista numerico, la consistenza della compagine orafa appare sin dagli esordi discreta, concentrata a Trento e caratterizzata dalla presenza di maestri nati fuori dai confini della regione. Come scrive Michelangelo Lupo in apertura al volume⁸, emerge infatti che nel XIV secolo delle sedici personalità individuate, quattordici esercitavano a Trento e di questi tre erano di provenienza milanese, due veronesi e uno di Parma. Durante il secolo seguente troviamo ventidue artigiani, quattro dei quali attivi a Riva del

79 (1996), pp. 2-4; ma vedi Paola Venturelli, *Esmailée à la façon de Milan. Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro, (XIV-XV secc.)*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 19-43.

⁵ Si vedano nel *Dizionario* le schede redatte da Chiara Tozzi, pp. 160-165, e le tavv. 44, 44a (è attestato tra 1789 e sino al 1856, anche un Carlo, sessantasettenne nel 1856, orefice e incisore attivo a Bolzano, forse nipote di Giuseppe Ignazio) e tavv. 43-44b, pp. 314-317.

⁶ Chiara Tozzi, pp. 174-178, tav. 48, 48a, 49, 49a; per i Sola, vedi le tavv. 48-49a, pp. 321-324.

⁷ Silvia Franceschini, p. 137; per Gaspare, vedi la voce compilata da Daniela Floris, p. 82 (per questa figura vedi oltre nel testo).

⁸ Michelangelo Lupo, *Il dizionario degli orefici in Trentino*, in *Orefici in Trentino*, pp. 15-17.

Garda e i rimanenti a Trento, dei quali ultimi sette giungono da Milano, uno da Verona e due dalla Germania. Ma il numero degli orafi e argentieri è peraltro destinato a crescere, sintomo di un'intensa richiesta di prodotti aurificiari. Il XVI secolo è, infatti, segnato da un deciso incremento: quarantotto le botteghe solo a Trento (principalmente ubicate nel quartiere di san Pietro) e cinque a Riva del Garda, anche condotte da orafi tedeschi, francesi e fiamminghi.

Proviene dal Nord, ma esercita a Pergine, per esempio, Paolo da Norimberga (documentato tra 1520 e 1521), un maestro che doveva avere una qualche nomea dato che nel 1520 gli viene chiesto di eseguire per la cattedrale di Trento la *Cassetta-reliquiario del piede di San Gerolamo*, in collaborazione con il collega "Wolfgang" (attestato tra 1520 e 1521), originario invece di Augsburg, ma anch'egli operoso a Pergine⁹: una committenza che rivela chiaramente l'orientamento stilistico del momento, ribadito peraltro attraverso il celebre Melchior Baier (Bair). Attivo a Norimberga e figura chiave per la formazione dello stile orafo della Germania meridionale, risulta ripetutamente impegnato dal 1532 per il principe vescovo Bernardo Cles, per il quale tra l'altro appronta la *Pace* con le insegne dello stesso Cles, datata 1534 (Museo Diocesano, Trento), usata per le celebrazioni eucaristiche durante il Concilio di Trento¹⁰. Nel corso del Cinquecento lavora pure l'orafo e imprenditore Vincenzo Consolati (1527-1609), la cui famiglia proveniva da Volano, tra le personalità di spicco a Trento, città di cui diverrà nel 1557 procuratore, console nel 1578 e 1592, nonché tesoriere, arrivando ad ottenere il diploma di nobiltà (1603) concessogli da Rodolfo II; nessuno dei figli proseguirà tuttavia l'attività paterna: per volontà testamentaria (1570) gli arnesi da lavoro perverranno al figlio della sorella Lucia, Giuseppe Zenobio, educato alla professione presumibilmente dal padre Aurelio. Tra i contatti di Vincenzo ci fu nel 1590 quello con l'orafo Tommaso Longo, componente di una famiglia giunta nel capoluogo trentino dalla Valtellina attraverso Pietro Antonio I (noto tra 1566 e 1581), padre di Tommaso (documentato tra 1577 e ante 1618), a sua volta operoso in città, principalmente come procuratore d'affari¹¹. A Trento si stabiliranno anche i Novello (Novelli), con Pietro (attestato tra 1546 e 1605), a capo di una ricca bottega attestata sino alla fine del Seicento¹², e qui conclude la sua esistenza il figlio dell'orefice e sarto Pietro Antonio Scolari (noto tra il 1548 e il 1586), il famoso orafo, incisore e gioielliere Giovanni Battista (documentato tra 1556 e 1604), impegnato alla corte di Baviera tra il 1567 e il 1583 per Alberto V e per Guglielmo, ritenuto l'autore del pendente (1568) composto con una perla scaramazza simulante una gondola su cui due personaggi della *Commedia dell'Arte* (Pantalone e Zanni) sono intenti a fare una serenata a due innamorati (Firenze, Tesoro dei Granduchi)¹³.

Durante il XVII secolo, quando altrove l'arte orafa è in piena crisi¹⁴, in area trentina

⁹ Silvia Franceschini, p. 147 e tav. 39, p. 310; per "Wolfgang", vedi Daniela Floris, pp. 202-203.

¹⁰ Daniela Floris, p. 29 e tav. 2, p. 267.

¹¹ Per Vincenzo Consolati e i Longo, vedi Silvia Franceschini, pp. 59-61, pp. 106-110; la bottega è proseguita dal figlio di Tomaso, Pietro Antonio II (documentato tra 1616 e 1642).

¹² Silvia Franceschini, pp. 137-141.

¹³ Silvia Franceschini, pp. 171-173 e tav. 47.

¹⁴ Nel 1624 le botteghe a Mantova sono, infatti, solo 16 (il 30 maggio 1317 ad una riunione degli orafi cittadini vengono registrati i nominativi di trentadue maestri che si dichiarano essere più della metà del totale), vedi Paola Venturelli, "Nell'arte nostra delli orefici", in *Gli statuti dell'arte degli orefici di Mantova (1310-1694)*, a cura di Daniela Ferrari, Paola Venturelli, Mantova, Gianluigi Arcari Editore,

invece livello produttivo e presenze rimangono alti. Sono, infatti, documentati sessanta-quattro maestri, molti dai quali giunti da paesi d'Oltralpe; quarantatre lavorano a Trento, otto a Rovereto, mentre hanno un solo orefice i centri di Arco, di Riva e di Bedollo di Piné. Si insedia nel territorio anche la ramificata dinastia degli Hueber (Hubber, Huber), operosa per più generazioni a Trento, a Rovereto e a Vienna, a partire da Giovanni Giacomo (1643-1683), nato nel capoluogo austriaco ma attivo in quello trentino, in rapporti di amicizia con il già citato Cristoforo Sola¹⁵. A Rovereto si consolida nel frattempo il cospicuo gruppo delle maestranze d'Oltralpe; tra Sei e Settecento qui lavorano gli Halbherr, originari di Costanza (attestati anche a Riva del Garda), con il capostipite Domenico (1696-1760), membro della Confraternita Alemanna in città, la cui produzione si distingue per una spiccata adesione ai moduli orafi tedeschi¹⁶. Alla fine del XVII secolo giungono anche i Bellavite, provenendo da Verona, con Domenico I (figlio di Nicolò), detto il Vecchio (1648-1606), documentato a Trento nel 1696, componente di una famiglia orafa diramata e a lungo attestata in Trentino, anche nella zona meridionale della regione, appartenente sino al 1787 alla Diocesi veronese, nonché a Mantova, il centro dove Giovanni I (1679-1771) si troverà a lavorare con il figlio Girolamo (1710-1806)¹⁷.

Nel corso del XVIII secolo gli orafi e argentieri del territorio raddoppiano, con lo stabilizzarsi delle maestranze arrivate dall'area tedesca e austriaca. Il censimento evidenzia, infatti, ben centoventiquattro presenze, di cui cinquantaquattro a Trento e trenta a Rovereto; tre botteghe sono inoltre a Riva del Garda, due sia a Cles sia a Borgo Valsugana, mentre una è documentata a Pergine, così come ad Ala e a San Michele all'Adige.

Nel secolo seguente si assiste invece a una leggera flessione: novantasette tra orafi e argentieri, sessantuno dei quali con sede a Trento, undici a Rovereto, sei a Riva del Garda, due a Borgo Valsugana, mentre una sola bottega è aperta a Mezzolombardo, così come ad Arco, a Pergine, a Cles. Tra gli orefici attivi nell'Ottocento troviamo i Piubellini, noti dalla seconda metà del secolo precedente e operosi a Trento, cui appartenne Giuseppe Mansueti (1811-1846), figlio di Giovanni Battista e fratello degli orefici Giovanni Maria Antonio e Antonio, autore nel 1832 con Giuseppe Hueber di un ostensorio, conservato nella chiesa di San Giorgio a Castello di Fiemme, di pregevole fattura ma distinto da modi attardati, un tratto che lo accomuna a molti altri manufatti orafi locali ottocenteschi¹⁸. Sono però anche documentate committenze a maestri non trentini, come Luigi Merlo (1772-1853), che ha bottega a Vicenza, portavoce della linea neoclassica in oreficeria, virata negli anni Trenta dell'Ottocento in direzione neogotica, un personaggio singolare che unisce alle competenze di settore una spiccata "inclinazione per le scoperte e le invenzioni" e una notevole abilità meccanica: progetta macchinari per la produzione orafa, così come per l'estrazione dei denti, nonché otturatori di bottiglie¹⁹.

Per il XX secolo le informazioni non sono invece molte, anche a causa del contrarsi

2008, pp. 13-63; a Milano tra 1621 e 1630 sono presenti 66 maestri (alla riunione del 1311 erano 96), si veda Daniela Romagnoli, *Le matricole degli orefici di Milano*, Milano, Associazione Orafa Lombarda, 1977, pp. 1-49.

¹⁵ Chiara Tozzi, e Daniela Floris, pp. 96-100, e tavv.27-29, pp. 296-299.

¹⁶ Daniela Floris, *Argenti del Nord. Le oreficerie sacre di Augsburg in Trentino*, in *Argenti del Nord*, pp. 18-57 (a pp. 56-57); Chiara Tozzi, pp. 92-95 e tavv. 24-26, pp. 292-295.

¹⁷ Daniela Floris, pp. 34-36 e tavv. 5, 6, pp. 270-271.

¹⁸ Paolo Dalla Torre, pp. 154-157 e tav. 42, p. 313. Vedi *supra* alla nota 3.

¹⁹ Daniela Floris, p. 121 e tav. 34, p. 306. Per Luigi Merlo, vedi anche Paola Venturelli, *Ori e Avori. Mu-*

delle realizzazioni destinate all'ambito ecclesiastico, oggetto della catalogazione confluita nel *Dizionario*.

Non manca però la presenza milanese attraverso il non meglio noto argentiere “Guelphi G.”, che nel 1927 esegue nel capoluogo lombardo un ostensorio per la chiesa del Santissimo Sacramento a Trento, su disegno dell'architetto Guido Ferrazza (1887-1961), un'opera connotata da stilemi ancora revivalistici, con timide aperture moderne alla Ravasco, ravvisabili negli inserti gemmati lungo il fusto²⁰. Tra i maestri operosi in Trentino sino oltre la metà del secolo troviamo Gustavo Benetti (1891-1957) e il figlio Mario (1930-1960), argentieri, cesellatori e ramieri attivi nel capoluogo, autori di interessanti esemplari distinti da uno stile asciutto e stilizzato; oppure Gino Legnaghi, argentiere e cesellatore veronese (1905-1996), al quale appartenne il marchio “VR 98”, tra l'altro esecutore del tabernacolo per la cappella privata di Paolo VI in Vaticano e padre dello scultore e accademico di san Luca Iginio Legnaghi²¹.

Dal volume emergono anche informazioni circa le tecniche sperimentate dalle maestranze menzionate.

In generale sembra confermata l'osservazione espressa alcuni anni fa dalla stessa Curatrice, Daniela Floris, che rilevava per i manufatti locali tre-quattrocenteschi l'assenza pressoché totale di smalti²², tecnica invece caratterizzante la produzione orafa del Ducato milanese, con esiti di eccezionale livello²³.

Forse non è quindi un caso rintracciare dettagli a mio avviso un tempo smaltati nei medaglioni circolari inseriti nel pomo sferico datato 1519 e firmato da Giovanni Antonio Guarinoni, orefice e mercante documentato dal 1508 al 1568, figlio di Nicolò “da Milano” (a Trento dal 1445 e noto sino al 1505), a sua volta nato da “Antonio da Como”, originario di Morbegno (Valtellina). Realizzati per completare la croce astile tardo quattrocentesca destinata alla chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Lagarina, da cui proverrebbero²⁴, recano i busti rilevati di quattro profeti, di un angelo adorante e di una non identificabile figura: perduta la pellicola smaltea, rimane visibile il fondo argenteo preparato per ricevere smalti del tipo *a pittura*, secondo la tradizione lombarda di fine

seo Diocesano Francesco Gonzaga, Mantova, PubliPaolini, 2012, nn. 51, 111, pp. 178-178, pp. 119-120.

²⁰ Daniela Floris, pp. 89-90; per Alfredo Ravasco (1873-1958), celebre orafo milanese, vedi Paola Venturelli, *Alfredo Ravasco*, Milano, Skira, 2003; *Alfredo Ravasco. L'orafo dei Principi. Il Principe degli orafi*, a cura di Paola Venturelli, Milano, Skira, 2015, catalogo della mostra: Milano (Villa Necchi Campiglio-FAI), 4 ottobre 2015-6 gennaio 2016.

²¹ Daniela Floris, pp. 36-37 e tavv. 6, 7, pp. 272-273; Daniela Floris, p. 105, e tav. 32, p. 303.

²² Daniela Floris, *L'oreficeria: una ricognizione territoriale*, in *Le Vie del Gotico*, a cura di Laura Dal Pra, Ezio Chini, Marina Botteri Ottaviani, Trento, Provincia – Servizio Beni Culturali, 2002 (“Beni artistici e storici del Trentino. Quaderni”, 8), pp. 277-293.

²³ Mi permetto di rimandare a Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri a Milano (1450-1630). Storia, arte e moda*, Cinisello Balsamo, Silvana editrice, 1996; Paola Venturelli, *Glossario e documenti per la gioielleria milanese (1459-1631)*, Firenze, La Nuova Italia, 1999; Paola Venturelli, *Smalto, oro e preziosi. Oreficerie e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia, Marsilio, 2003; *Esmailée à la façon de Milan; Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*, a cura di Paola Venturelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, catalogo della mostra: Milano (Museo Diocesano), 30 settembre 2011 – 29 gennaio 2012; Paola Venturelli, *Arte orafa milanese tra Visconti e Sforza. Maestri, botteghe, opere, tecniche*, in corso di pubblicazione (Milano, Skira, 2019).

²⁴ Silvia Franceschini, pp. 86-88, e tav. 22.

Quattrocento²⁵ (fig. 1). Mi pare importante sottolineare da un lato l'allineamento del nodo, decorato a sbalzo con motivi fitomorfi, con quelli di tutta la serie di croci astili lombarde di inizio Cinquecento provenienti dall'area tra Como e Lecco²⁶, dall'altro la buona qualità delle parti figurate nei medaglioni, con particolare attenzione alla resa di particolari quali mani, capigliature e barbe, degna di un orafo che sa padroneggiare il mestiere. Anche la biografia di Giovanni Antonio è degna di nota. Oltre a esercitare l'arte orafa a Trento e a essere registrato nel libro della cittadinanza come console nel 1529, fu mercante e sarto, più volte in viaggio verso Milano per acquistare ricami in filati aurei e stoffe preziose – prodotti in cui erano specializzate le botteghe locali dal XV secolo – da destinarsi a parametri sacri, in parte commissionatigli dalla cattedrale. Giovanni Antonio inoltre conseguirà un discreto benessere economico. Della sua ascesa attesta sia il fatto che il 13 marzo 1561 presso la sua abitazione viene steso il testamento di Bernardino fu Giovanni Pietro de Bonis da Chiesi, famigliare del vescovo della Cava, Tomaso da San Felice, ospite nella residenza dell'orefice, sia il matrimonio nel 1565 con la figlia del nobile Bartolomeo Moscardini di Riva.

Molti sono ad ogni modo i personaggi di origine lombarda che troviamo nel *Dizionario*, documentati dal XIV secolo e sino al XX. Per lo più si tratta di maestri sconosciuti, dai labili contorni biografici, come “Gabriele”, orafo impegnato a Trento con il fratello Ambrogio, figli di Giovanni “de Terzago” da Milano (defunto nel 1509)²⁷, personaggio quest'ultimo che sarebbe bello potere identificare in “Iohannes Antonius de Terzago”, iscrittosi nel 1475 all'importante Scuola degli orefici di Milano, notificando il suo segno (il “pede”); in quest'anno è *Console* Francesco Miseroni, nonno di Gaspare (1518/19-1573) e Gerolamo (1521/26-1600), notissimi intagliatori di materiali lapidei e il celeberrimo Caradosso Foppa (1452 c. - 1526/27) ha aperto bottega al segno della zingara con il bambino che danza la moresca²⁸.

Maggiormente individuabili sono invece i Briosco, famiglia di cui fece parte Cristoforo (“de Mediolano”), attivo a Trento e qui documentato tra il 1447 e il 1471, il cui nome compare nel testamento del prelado de Panizoli redatto a Trento nell'aprile 1477, unitamente a quello del già ricordato “magister Gaspar Aurifex” (noto tra 1443 e 1460), figlio di “ser Ardigino da Milano”. Il 3 aprile 1460 lo stesso Gaspare, con il medico Arcangelo Balduini, futuro archiatra del principe vescovo Hinderbach, si trova ad accompagnare a Padova il dodicenne Ambrogio Briosco, figlio di Cristoforo e fratello di Bernardino (anch'egli orafo), nonché futuro padre di Andrea, detto il Riccio, il famoso specialista nel genere dei bronzetti, per avviarlo al quinquennale apprendistato presso l'orafo Fioravante²⁹, maestro con

²⁵ Vedi gli esempi presentati da Lucia Miazzo, *Problemi di restauro e di tecnica in opere lombarde con smalti del XV secolo*, in *Oro dai Visconti agli Sforza*, pp. 97-103.

²⁶ Paola Venturelli, in *Museo Diocesano*, a cura di Paolo Biscottini, Milano, Electa, 2011, scheda n. 402, pp. 317-318.

²⁷ Silvia Franceschini, p. 80.

²⁸ Romagnoli, *Le matricole degli orefici di Milano*, pp. 65, 136. Per Francesco Miseroni e i nipoti, e Caradosso, vedi: Paola Venturelli, *Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti. Catalogo*, Firenze, Giunti, 2009; Paola Venturelli, *Splendidissime Gioie. Cammei e cristalli milanesi per le corti d'Europa (XV- XVII secc.)*, Firenze, Edifir, 2013 (*sub indice*); Venturelli, *Arte orafa milanese tra Visconti e Sforza*.

²⁹ Per Gaspare, vedi Daniela Floris, p. 82; per i Briosco, vedi Silvia Franceschini, pp. 48-50. Per i Briosco orafi a Padova, vedi Giovanna Baldissini Molli, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna*, Padova, Il Prato, 2006, pp. 87-88; per la vivace situazione orafa padovana, si veda



■ 2. Bartolomeo detto Gobbetto, *Croce astile*, particolare del nodo, 1479. Condino, Chiesa di Santa Maria Assunta (da: *Orefici in Trentino*, tav. 3a, p. 268)

■ 1. Giovanni Antonio Guarinoni, *Croce astile*, particolare del nodo, 1519. Villa Lagarina, Museo Diocesano Trentino (da: *Orefici in Trentino*, tav. 22, p. 290)

il quale risulta peraltro già abitare dal 1456³⁰; conosciuto e stimato da Andrea Mantegna, Fioravante era figlio dell'orafo Martino "de Brixia", abitante dal 1438 a Padova (dove vivono non pochi orafi di origine lombarda) e dagli anni cinquanta trasferitosi a Bassano. Nella città patavina Ambrogio Briosco con il fratello Bernardino abita nel 1471 e dal 1483 tiene bottega, lavorando tra l'altro per il prestigioso cantiere della basilica del Santo; figurerà alla fine del secolo a Trento.

Ancora a proposito di lavorazioni tipicamente lombarde, le pagine del *Dizionario* segnalano anche il niello, tecnica menzionata a riguardo di Bartolomeo detto Gobbetto (*alias* "Bartolomeo da Milano"), attivo a Trento dal 1475 e qui morto nel 1519³¹. Mi riferisco ai medaglioni posti nel nodo a cipolla della croce astile commissionatagli nel 1479 per la chiesa di Santa Maria Assunta a Condino, consegnata l'anno successivo e pagata 35 ducati e 7 Lire meno un Grosso, pari a 356 Lire e 7 Grossi, un manufatto probabilmente in origine smaltato lungo i bracci. Mostrano sei raffigurazioni sacre niellate (*Cristo nell'avello*, i santi *Sebastiano*, *Antonio abate*, *Giacomo maggiore*, *Giovanni Battista*, la *Vergine con il Bambino*)³², su fondi aurati percorsi da un fitto tratteggio a righe parallele inclinate.

Si tratta di esemplari che potrebbero forse aiutare a dipanare una delle questioni ancora non risolte relative ai nielli lombardi (fig. 2). Un argomento per la prima volta trattato (1917) da Francesco Malaguzzi Valeri che inserì questo genere di manufatti nel

Giulia Chiarot, *L'arte orafa a Padova. Opere, tecniche e norme dal Medioevo al Rinascimento*, Padova, Il Prato, 2001; per orafi lombardi nella città patavina, vedi Venturelli, *Arte orafa*.

³⁰ Antonio Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di Clemente Fillarini, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 310; per Fioravante, vedi Baldissini Molli, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani*, p. 153.

³¹ Daniela Floris, pp. 32-33, e tavv. 3-3a.

³² Devo la consultazione del materiale fotografico (di proprietà CEI, Conferenza Episcopale Italiana) alla gentilezza di Sonia Tamanini, che ringrazio.

IV capitolo dedicato all'oreficeria della sua monumentale e ancora oggi ineludibile opera sulle arti al tempo di Ludovico Sforza detto il Moro – immeritabilmente screditata dal giovane Roberto Longhi³³ – apprendo così nuove piste di ricerca per quest'arte, fino ad allora ricondotta praticamente sempre a Firenze³⁴.

Tra i molti pezzi pubblicati, Malaguzzi Valeri presentava anche il medaglione con il *Ritratto equestre di Francesco I Sforza* (oggi a Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 679), giudicato in precedenza un lavoro fiorentino, con l'immagine che si staglia su un fondo dorato zigrinato, analogamente ai medaglioni della croce trentina: una caratteristica questa da ritenersi lombarda, forse specificatamente bresciana, come ipotizza Laura Aldovini sulla base di alcuni nielli ora conservati al British Museum di Londra, che sarebbero stati reperiti a Brescia³⁵. Tale scelta tecnico-stilistica tuttavia, potrebbe forse essere virata in senso milanese data la provenienza originaria di Bartolomeo detto Gobbetto. In attesa di future e auspicabili notizie, va rilevato che a questo tipo di nielli appartiene la lastrina della cintura tardo quattrocentesca, parimenti al British Museum, con i busti di due giovani affrontati, da ascrivere a produzione milanese³⁶.

Ma questo è solo uno dei molti temi sollecitati dalla lettura del *Dizionario* degli orefici in Trentino.

Paola Venturelli

Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia, a cura di Francesco Frangi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2018, catalogo della mostra: Brescia (Museo di Santa Giulia), 21 marzo – 1 luglio 2018, 240 pp., ill.

Non si intende qui proporre una vera e propria recensione del catalogo della mostra recentemente tenutasi a Brescia nel Museo di Santa Giulia; si cerca piuttosto di metterne a fuoco alcune tangenze con l'esposizione dedicata al Romanino nel 2006 dal Museo del Castello del Buonconsiglio ("Girolamo Romanino, un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano"). Già in quella occasione il catalogo affrontò il tema principale della mostra bresciana, ossia le relazioni fruttuose e complesse fra Tiziano e i pittori lombardi del Cinquecento, soprattutto Romanino, presente in mostra a Brescia con ben undici opere. Il tema venne allora trattato da Alessandro Nova in un saggio dal titolo "Centro, periferia, provincia: Tiziano e Romanino". Questo medesimo aspetto viene ora approfondito in

³³ Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro. Gli artisti lombardi*, III, Milano 1917, pp. 315 e ss.; Paola Venturelli, *Malaguzzi Valeri e l'oreficeria lombarda: metodi e contenuti a confronto*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, a cura di Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Atti del Convegno di Studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), Milano, Scalpendi Editore 2014, pp. 151-161.

³⁴ Vedi Laura Aldovini, "Per ravvivare croci e calici, tabernacoli e paci". *Malaguzzi Valeri e i nielli lombardi al tempo di Ludovico il Moro*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica*, pp. 163-171; Laura Aldovini ha in programma la pubblicazione di una monografia sui nielli lombardi. Vedi anche Venturelli, *Arte orafa*.

³⁵ Laura Aldovini, *Lombard nielli at the British Museum*, in "Print Quarterly", 29 (2012), 2, pp. 163-168.

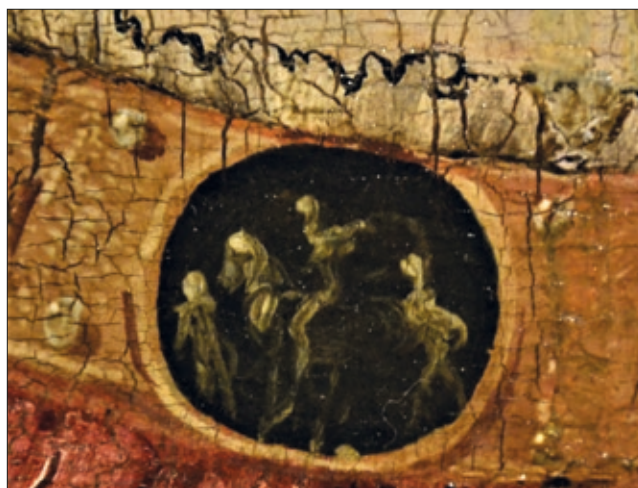
³⁶ Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1996, pp. 188-189.

due brevi ed efficaci saggi di Francesco Frangi, curatore della mostra: quello di apertura e quello dedicato alle Sacre Conversazioni e alle immagini di devozione tra Venezia e Brescia. Ed anche nel testo di Barbara Maria Savy dedicato al polittico Averoldi di Tiziano, opera centrale dell'esposizione, pur non essendo presente in mostra (giustamente, per ragioni di opportunità e di conservazione), ma rimasta nella sede originaria, la chiesa bresciana dei santi Nazaro e Celso.

Importante è il testo di Frangi che accompagna la sezione della mostra dedicata alle Sacre Conversazioni, ricca di straordinari dipinti di Giovanni Bellini, Palma il Vecchio, Giovanni Cariani, Moretto, Vittore Belliniano e Giovan Girolamo Savoldo. Quest'ultimo è ben rappresentato da una serie di capolavori, fra cui spicca, indimenticabile, la 'proto-caravaggesca' *Adorazione dei pastori*, proveniente dalla National Gallery of Art di Washington. A Frangi si deve una breve ma illuminante riflessione centrata sul tema della cosiddetta 'sacra conversazione a mezzefigure', ossia la rappresentazione – di formato orizzontale e di misure intermedie, che quindi la rendeva idonea per la devozione domestica – dell'immagine di Maria con il Bambino insieme ai santi. Pur nell'obbligata sintesi (ma è questo un pregio di tutti i saggi del catalogo) lo studioso pone bene in evidenza come questo genere di immagini che presentano santi e devoti committenti in un rapporto di fiduciosa confidenza con Maria e il Figlio, all'interno di un'atmosfera di pacificante naturalezza, sia stato ispirato, oltre che dalla nuova sensibilità religiosa maturata fra il Quattrocento e il Cinquecento, dai libri di preghiera e di meditazione sulla Sacra Scrittura, molto diffusi nei primi decenni del secolo XVI. Quindi "se non si ragionasse sulle modalità della preghiera che i testi devoti divulgano in quei decenni (...) risulterebbe impossibile capire il significato di queste invenzioni".

Il medesimo studioso, in occasione della mostra trentina del 2006 offrì un contributo importante per il buon esito dell'iniziativa, che conobbe un imprevisto successo di pubblico. Fu proprio Frangi a proporre anche il titolo, molto appropriato, che qualificava il grande artista bresciano come "un pittore in rivolta": non quindi semplicemente un eccentrico, un personaggio bizzarro e intemperante, ma una voce consapevolmente critica, non conformista, anomala, e per questo in qualche modo isolata all'interno dell'enorme produzione figurativa dell'Italia del Nord nella prima metà del Cinquecento. Questa consapevolezza del proprio 'fare arte', questa sorta di indipendenza spirituale fu ben sottolineata, fra gli altri, da Pier Paolo Pasolini e da Ernesto Balducci; per Balducci la vena di riformismo assai diffusa al principio del Cinquecento "che doveva avere molto seguito negli ambienti popolari, può veramente aver toccato e ispirato la coscienza del Romanino e aver favorito poi certi riferimenti espliciti ed esterni ai moduli dell'arte nordica" (*L'Arte di Romanino e il nostro tempo*, 1976, pp. 40-41). Così il Romanino appare un artista non facile, e persino sconcertante, come nel ciclo di affreschi a Pisonne, nell'*Adorazione dei Magi* della chiesa dei santi Nazaro e Celso a Brescia, e persino in certe figure dipinte nel Castello del Buonconsiglio. Ricordo il commento di un noto storico dell'arte veneta che davanti alla pala di Salò, esposta a Vicenza a Palazzo Leoni





■ Girolamo Romanino, *Madonna col Bambino*, 1517-18, olio su tavola. Milano, Pinacoteca di Brera (particolare della veste della Vergine)

Montanari in tutto il suo splendore poco dopo il restauro, osservò in privato: “Questo pittore io non lo capisco”. Proprio la tavola di Salò, riemersa dalla penombra di quel duomo ha rivelato ancora una volta, a Brescia, la magnificenza dell’alchimia cromatica cui giunge il Romanino verso il 1517-1518. L’“eccellente pittore bressano” menzionato nella nota lettera (5 luglio 1531) del cardinale di Trento era già qui al vertice delle proprie possibilità tecniche ed espressive: influenzato certo da Tiziano e dal suo colore sontuoso, ma non dipendente dall’arte del cadorino. Il confronto tra il San Sebastiano della pala di Salò e il medesimo santo agonizzante dipinto in modo inarrivabile da Tiziano nel polittico Averoldi appena pochi anni più tardi (1522) basta da solo a illuminare la distanza fra la sensualità del pittore veneto con la sua sanguigna naturalezza e il realismo meno eclatante ma talvolta più sottile ed inquieto dei grandi lombardi della prima metà del Cinquecento. Pittori che in vario grado risentono al contempo del fascino di Tiziano e di Lorenzo Lotto: la malinconia lottesca dilaga infatti nei volti della pala di Salò e anche nelle madonne romaniniane a mezza figura, come quella della Pinacoteca di Brera, presente nell’esposizione bresciana; il bordo oro arricchito da perle della sua veste rossa reca una sorta di cameo in cui si riconosce – dettaglio finora sfuggito – una notturna *Fuga in Egitto*.

Ezio Chini

Barbara Maria Savy, *Romanino “per organo”. Musica e decorazione a Brescia nel Rinascimento*, Padova, Padova University Press, 2015 (Pittura del Rinascimento nell’Italia Settentrionale, Quaderni, 5), 151 pp., ill.

Ancor prima della pubblicazione di questo volume l’autrice era nota da tempo nell’ambito degli studi sulla pittura della prima metà del Cinquecento a Brescia grazie all’importante lavoro *“Manducatio per visum”. Temi eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, edito nel 2006: un’indagine attenta soprattutto agli aspetti della storia religiosa della città e dell’iconografia e dedicata principalmente alla Cappella del Corpo di Cristo

nella chiesa di San Giovanni evangelista, decorata dai due grandi pittori bresciani quando erano nel pieno della loro prodigiosa maturità, umana e artistica.

Il lavoro del quale ora in breve si tratta richiama l'attenzione sul tema della decorazione pittorica degli organi a Brescia nel Rinascimento. Per la prima volta, come scrive Vittoria Romani nella premessa, "L'attività del Romanino nella decorazione degli organi è approfondita in maniera sistematica in relazione al complessivo sviluppo della cultura artistica del Rinascimento bresciano percorrendo un itinerario che coinvolge luoghi diversi: Padova, Trento e Verona. Ciascuna di queste tappe configura ambiti di committenza e contesti culturali specifici, dei quali il testo offre di volta in volta uno spaccato interpretativo. Sfilano a confronto l'impresa per le ante promesse per il Duomo di Trento [in realtà per Santa Maria Maggiore]

dall'eretico Giovanni Antonio Zurletta, la decorazione di poco posteriore dello strumento per il Duomo di Brescia e quella promossa dai canonici alghensi di San Giorgio in Braida a Verona". La ricerca si inserisce, come precisa la studiosa, "nella prospettiva aperta dagli studi di Alessandro Ballarin (1970), che si riconferma fertile ed attuale".

Il volume esordisce non con un'opera del Romanino, ma con una del giovane Moretto: la coppia di ante dipinte in origine per l'organo del Duomo vecchio di Brescia nel 1517-18 e ora conservate a Lovere (Bergamo), nella chiesa di Santa Maria in Valvendra, con le indimenticabili immagini trionfali dei santi cavalieri Faustino e Giovita. Esse si contrappongono, quasi, nella loro modernità, ai pur gradevoli (e decorati con somma diligenza) lati esterni delle medesime ante, che risultavano quindi visibili quando lo strumento non era in funzione; capolavoro, questi ultimi, del bresciano Floriano Ferramola (1518). L'esordio "morettesco" del volume ha due buone ragioni: l'epoca d'esecuzione, ancora in una fase precoce del Cinquecento locale e, ancor più, l'antica attribuzione in favore del Romanino di Roberto Longhi (*Cose bresciane* del 1917), successivamente (1947) modificata in favore di Moretto. Barbara Maria Savy pubblica in questo contesto preziosi appunti inediti del grande storico dell'arte (1890-1970) risalenti alla data del 1913 e frutto delle sue prime indagini e perlustrazioni territoriali sulla pittura lombarda rinascimentale.

Dopo un accenno alle ante d'organo dipinte da Romanino per la chiesa di San Domenico a Brescia, purtroppo andate distrutte, ma descritte con ammirazione dalle fonti, in particolare da Bernardino Faino nel suo *Catalogo delle Chiese di Brescia* (1630-69 c.), l'Autrice dedica un breve esame al grandioso organo di Asola con le ante, il parapetto e il basamento di muratura mirabilmente decorati da Romanino a partire dal 1525. Per non parlare del pulpito, che narra un tema, la *Divisio Apostolorum* (ossia la loro dispersione nel mondo dopo l'invio in missione), raro nell'arte italiana, quanto diffuso fra Quattrocento e Cinquecento in quella germanofona (per es. in un dipinto di Albrecht Altdorfer, del 1518, a Berlino presso la Gemäldegalerie, e in uno di Bartlme Dill Riemenschneider, del 1543, a Bressanone nelle raccolte della Hofburg), come bene documenta il saggio di Ewald M. Vetter pubblicato sull' "Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums"





■ Girolamo Romanino, *Madonna col Bambino e due donatori*, 1532-36 c., olio su tela. Siena, Pinacoteca Nazionale. Particolare con il ritratto di Giovanni Antonio Zurletta

(2006, pp. 65-90) anche sulla scorta di numerose stampe. Il testo su Asola è piuttosto breve, anche perché l'argomento è già stato trattato in modo approfondito, sia nei saggi che nell'esauriente documentazione fotografica, in un pregevole volume pubblicato nel 2009 (*In laudabile et optima forma. L'organo della cattedrale di Asola dal Romanino ai Serassi*, a cura di Riccardo Gobbi, Andrea Lui, Lucia Molinari, Mantova 2009, che contiene anche un lavoro dello scrivente sull'organo e sul pulpito). Viene opportunamente messa in evidenza "la peculiarità geopolitica della cittadina di Asola che pur trovandosi posta in territorio mantovano, appena a sud di Brescia e di Verona, risulta liberamente assoggettata a Venezia dal 1440 e autonoma dal punto di vista religioso dal 1509, quando la chiesa maggiore viene istituita in collegiata" (p. 36).

Prima di concludersi con la trattazione delle ante d'organo di San Giorgio in Braida a Verona, che insieme a quelle di Asola e del Duomo di Brescia furono presenti alla mostra romaniniana di Trento (2006), il volume – di gradevole lettura grazie alle dimensioni contenute del testo, alla scrittura chiara, incisiva, e all'eccellente e mirato apparato fotografico – dedica molto spazio (pp. 37-44) al perduto organo di Santa Maria Maggiore a Trento, la cui decorazione ebbe luogo solo quattro o cinque anni dopo la presenza del bresciano al Castello del Buonconsiglio (1531-1532) per uno dei massimi cicli profani del tardo Rinascimento. Il capitolo relativo riprende e approfondisce con efficacia quanto già si sapeva di quelle ante (che conosciamo nella loro integrità solo grazie alle grandi copie cinquecentesche conservate a Praga) e della singolare vicenda umana del loro committente Giovanni Antonio Zurletta (o Ciurletti), accusato di eresia e fuggito in Svizzera; tutto questo grazie anche alla scheda di Maria Cristina Passoni nel catalogo della mostra di Romanino del 2006 (pp. 166-167), dedicata al noto dipinto della Pinacoteca Nazio-

nale di Siena. Vi compare un bellissimo ritratto del Zurletta, meditabondo e assorto in preghiera, insieme a quello, vivace ed estroverso, della moglie Margherita Sizzo che fissa lo sguardo sulla Madonna con il Bambino.

Ezio Chini

Cranach natürlich. Hieronymus in der Wildnis, hrsg. von Wolfgang Meighörner, Innsbruck-Wien, Haymon Verlag, 2018, catalogo della mostra: Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), 1 marzo – 7 ottobre 2018, 264 pp., ill.

Nell'attività del museo contemporaneo, soprattutto di ambito scientifico, il 'dialogo fra arte e scienza' è un concetto che ricorre con una certa frequenza, pur se a volte inflazionato o ridotto a mero pretesto d'occasione per iniziative di carattere estemporaneo. Ma non è sicuramente questo il caso della mostra del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, che al contrario esprime, in un modo affascinante quanto sensato e chiaro, il costante e vitale rapporto fra arte, natura e scienza agli albori dell'età moderna. In tal senso pare significativo sottolineare da subito come l'iniziativa ruoti sì attorno ad uno dei massimi capolavori dell'istituzione organizzatrice – il *San Girolamo penitente* di Lucas Cranach il Vecchio – ma al tempo stesso attinga largamente alle raccolte librerie e naturalistiche del museo, dando prova di un'avveduta politica espositiva capace di attribuire voce e significati nuovi al patrimonio museale permanente. Per di più, la mostra sviluppa una narrazione articolata su diversi livelli tematici e semantici, proponendosi così ad un pubblico trasversale rispetto alle tradizionali barriere disciplinari e allargato rispetto ai soli cultori della pittura antica.

Non necessitano qui di presentazioni né la ricca tradizione iconografica che fra Quattro e Cinquecento ha per protagonista San Girolamo, né Lucas Cranach il Vecchio, aspetti di cui scrive Agnes Thum rispettivamente nel saggio in apertura del catalogo e nel regesto biografico finale. Sulla scorta del contributo di Christian Hecht converrà piuttosto notare come la rappresentazione di Girolamo – ossia dell'autore della *Vulgata*, la più importante e longeva traduzione latina della Bibbia nella Chiesa d'Occidente – divenga nelle terre d'Oltralpe del primo Cinquecento un crocevia d'incontro e frizione fra opposte visioni dottrinali. Negli anni tormentati della Riforma la figura del Padre della Chiesa fu infatti prediletta da parte cattolica – si pensi al cardinale Albrecht von Brandenburg, di cui accenneremo ancora – e severamente criticata da Lutero, che non esitò a chiamarlo eretico. Eppure, nonostante le inequivocabili censure, il fascino che promanava dalla tradizione figurativa che mostrava il santo intento alla traduzione dei testi sacri risultò talmente forte da assimilare, in almeno un caso, lo stesso Lutero: il quale, in una curiosa incisione di parte protestante di poco successiva alla sua morte (1546), veniva calato



– quasi *alter Hieronymus* – direttamente nei panni del *San Girolamo nello studio* della famosa acquaforte licenziata da Albrecht Dürer nel 1514 (pp. 22-24).

Nella produzione pittorica di Cranach, Girolamo fu presenza ricorrente: per dirla con Michael Hofbauer, un “paradigma multiforme” in cui il santo appare sia stante, nell’atto di togliere la spina dalla zampa del leone – come nel caso dei due dipinti di Vienna e Aschaffenburg e della xilografia del *Wittenberger Heiltumsbuch* (pp. 30-32) – sia nel mezzo della selva, alternativamente in veste di penitente intento a percuotersi davanti al crocifisso, o di ascetico sapiente dedito alla scrittura. La mostra allinea sei opere di Cranach sul tema, dal quadro del Kunsthistorisches Museum di Vienna (cat. 1), datato 1502, a quello di Innsbruck (cat. 2) del 1525 circa, passando per le versioni di collezione privata, recentemente riapparsa sul mercato antiquario (cat. 3, *ante* 1512), degli Staatliche Museen di Berlino (cat. 4, 1515 c.) e di collezione privata (cat. 8, 1515-20), e per la bellissima xilografia eseguita per il principe elettore di Sassonia nel 1509, in cui l’atto della penitenza e quello dello studio paiono fondersi, quasi che Girolamo attendesse di udire direttamente dal Cristo sulla croce quale dei due gesti privilegiare (p. 32).

Della serie presente in mostra, l’esemplare di Innsbruck (cat. 2) è il più tardo e il più impegnativo per l’ampio formato, la qualità della stesura pittorica, la ricchezza dello scenario naturalistico. Esempio sul prototipo del *San Girolamo* inciso su rame da Dürer intorno al 1496, suggestivamente esposto a breve distanza (cat. 6), il dipinto di Cranach non vide sminuito il suo carattere di eccezionalità anche agli occhi degli spettatori dei secoli successivi, come dimostrano le inedite vicende collezionistiche ricostruite da Agnes Thum: prima di approdare al Ferdinandeum nel 1864, l’opera era appartenuta infatti a Friedrich Campe, noto editore e mercante d’arte di Norimberga – il quale si offrì di vendere il proprio “ricco e piacevole quadro” al solo Federico Augusto II di Sassonia (p. 37) – e prima ancora a Johann Jacob Hermann Wild, singolare figura di orafo, collezionista e oste di Francoforte.

Ma quel carattere eccezionale doveva risuonare a maggior ragione all’epoca della realizzazione del dipinto, in forza del sorprendente microcosmo simbolico di flora e di fauna dispiegato da Cranach attorno al santo ed esplorato con dovizia di dettagli da Gabor Endrödi, per quanto riguarda gli uccelli, e ancora da Agnes Thum, per la cornice naturalistica nel suo insieme: “Girolamo è associato ad un albero che conduce al cielo e ad una fonte dissetante e salvifica, mentre gli animali lo sono agli uomini che devono assumere a modello il Padre della Chiesa: gli animali terrestri rinviano ai peccatori, gli uccelli ai saggi sulla via della beatitudine” (p. 97).

L’articolato substrato simbolico nella rappresentazione del mondo naturale è di per sé un aspetto consueto nell’arte tedesca del tempo, e la mostra ne dà conto ad esempio con le stampe di *Adamo ed Eva* di Cranach (cat. 36, 1509) e della *Madonna col Bambino* di Hans Wechtlin (cat. 38, 1510). Ma, nel caso del *San Girolamo* di Innsbruck, il contenuto simbolico pare determinante anche per individuare il possibile committente del dipinto: assunto che il quadro era incompatibile con un cliente di orientamenti filoluterani e che tantomeno, per le sue stesse caratteristiche materiali, esso poteva nascere per una vendita libera sul mercato (pp. 103-104), Thum ne identifica con cautela il destinatario nel maggiore patrono cattolico di Cranach, il cardinale Albrecht von Brandenburg; al quale poteva ben attagliarsi un dipinto che “anche e soprattutto attraverso i sottintesi della rappresentazione naturalistica, è in tutto e per tutto un’opera emblematica del vecchio credo, che offre un’esemplare lezione sulla penitenza e sulla giustificazione, ma riconosce anche la necessità di una riforma interna alla Chiesa: un’immagine del proprio tempo” (p. 105).



■ Un dettaglio dell'allestimento della mostra *Cranach natürlich*; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, aprile 2018

Del resto, dell'attività di Cranach per il potente cardinale di Magonza danno conto non solo i tradizionali ritratti ufficiali a mezzobusto o le immagini devozionali – si pensi alla monumentale *Crocifissione* della Alte Pinakothek di Monaco – ma anche alcuni importanti dipinti di bottega dei quali – seppur assenti dalla mostra – tratta approfonditamente il saggio di Andreas Tacke. In essi, il cardinale prestava le sue proprie sembianze a San Girolamo: assiso nella quiete solenne e opulenta di uno studio inevitabilmente debitore della *Meisterstiche* düreriana, nei quadri di Darmstadt e Sarasota, oppure intento a scrivere in mezzo a una rigogliosa natura, nei dipinti di Berlino e in collezione privata. I ritratti nelle vesti del santo, sottolinea Tacke, non esprimevano affatto una dissimulata critica all'alta gerarchia cattolica da parte di un artista di sentimenti riformati, come si è spesso affermato; al contrario erano del tutto congeniali agli intenti autocelebrativi di Albrecht (pp. 113-114), nonostante alla prova dei fatti la gaudente condotta di vita di quest'ultimo avesse assai poco a che spartire con quella del Padre della Chiesa (p. 109).

Non solo San Girolamo, ma l'ambientazione stessa della selva offriva a Cranach e ai suoi committenti uno spunto d'immediato aggancio alla realtà contemporanea. Il ritiro del santo non avveniva infatti nella cornice storica del deserto siriano, e non certo per assenza di informazioni sulle caratteristiche delle lande del Vicino Oriente, come attestano in mostra cosmografie e descrizioni di viaggio pubblicate a stampa nel primo Cinquecento, o perché Cranach non avesse confidenza con la raffigurazione di paesaggi rocciosi, come mostrano il *Davide nel deserto* giunto in prestito da Norimberga (cat. 30), o la *Traversata del Mar Rosso* di Monaco (p. 73). La scelta di un'impervia foresta tedesca, argomenta Helena Pereña, sottintendeva invece il richiamo alla foresta degli antichi Germani, paradiso incontaminato popolato da uomini che erano sì selvaggi, ma connotati

dalla naturalità genuina della primigenia età dell'oro: una tradizione elaborata da eruditi come Conrad Celtis e Johannes Cuspinian, sulla scorta della *Germania* di Tacito, e divenuta un vero e proprio mito nazionale nei primi anni del Cinquecento, grazie alle cerchie di umanisti e artisti riunite attorno all'imperatore Massimiliano I. Quegli stessi ambienti che Cranach frequentò agli esordi della sua attività di pittore, e per i quali verosimilmente dipinse il primo *San Girolamo* (cat. 1), ove la drammaticità del gesto autopunitivo del santo riecheggia nella minacciosa quinta arborea che lo sovrasta: uno fra i primi, visionari paesaggi della *Donauschule*.

A questa visione mitizzata della foresta offriva credibile sostanza anche il nuovo modo di guardare al mondo. Nils Büttner mostra come la sofisticata natura di Cranach, lodata già nel 1509 da Christoph Scheurl per la sua capacità di eguagliare e vincere quella reale, fosse il risultato del paziente distillarsi, al chiuso dello studio del pittore, sia di modelli grafici studiati dal vero – e si guardi per esempio ai due studi di uccelli della bottega di Cranach (cat. 54-55) – sia dell'immensa mole di informazioni resa disponibile da viaggi, esplorazioni e studi scientifici che, come scriveva un corrispondente del Celtis, stavano dischiudendo le porte di “un altro mondo, sconosciuto agli antichi” (p. 146). Ne offrono prova non solo le diverse versioni del *Girolamo penitente*, ma anche le opere del Cranach ‘pittore di caccia’ come la grande incisione della battuta al cervo del principe di Sassonia (cat. 56, 1506), o la tavola con la *Visione di Sant'Eustachio* dalla collezione dei principi del Liechtenstein (cat. 57, 1515-20), il cui eccellente stato conservativo permette di apprezzare appieno la stupefacente abilità tecnica del pittore nella descrizione dei fenomeni naturali.

Quelle sorprendenti, e ancora oggi seducenti visioni nascevano da criteri d'indagine della flora e della fauna e da un gusto per la raccolta di reperti minerali, vegetali o animali che avevano acquisito un carattere a tutti gli effetti scientifico. Di questi aspetti tratta nello specifico il saggio di Dominic Olariu. Certo non erano mancate anche nel secolo precedente rappresentazioni suggestive del mondo naturale: si pensi all'edizione del 1478 del *Buch der Natur* di Konrad von Megenberg, delle cui illustrazioni Cranach poté forse servirsi anche per il dipinto di Innsbruck; o ancora agli splendidi brani naturalistici dell'arte internazionale di primo Quattrocento, esemplificati dalla miniatura del *Giardino del paradiso* di un pittore boemo (cat. 40) o dal bellissimo manoscritto dei *Pluemen der tugent* (*Fiori di virtù*) del bolzanino Hans Vintler, forse realizzato in ambito sudtirolese (cat. 39). Tuttavia, un secolo dopo, i riferimenti culturali obbligati per un pittore che volesse imitare e superare la natura erano ormai quelli dai quali sarebbero scaturiti, nel volgere di pochi anni, i grandi trattati a stampa alla base della botanica e della zoologia moderne: per le piante, Leonhard Fuchs (cat. 71-72) e Pietro Andrea Mattioli (cat. 73-74) – della cui pratica di studio basata sulla raccolta e l'essiccazione di campioni vegetali rinvia un riflesso lo straordinario erbario del medico trentino Ippolito Guarinoni (1610-30), uno fra i più antichi e completi nel suo genere (cat. 70) – e, per gli animali, Conrad Gessner (cat. 75-76).

Letto sulla base di questi presupposti, il repertorio di motivi botanici e zoologici che chiude la sequenza dei contributi, redatto da Peter Morass e Michael Thaliger a partire da quattordici opere di Cranach (dieci dipinti e tre incisioni, oltre agli straordinari disegni nel libro di preghiere dell'imperatore Massimiliano, oggi alla Biblioteca di Stato di Monaco) non è un mero esercizio compilativo, bensì una rappresentazione pregevole e didatticamente esemplare del bagaglio figurativo e scientifico dell'artista e dell'intera sua epoca.

Sulla base del medesimo principio illustrativo ed educativo, l'allestimento della mo-

stra rispecchia la fauna raffigurata in dipinti, stampe, disegni e libri in quella reale delle collezioni tassidermiche del Ferdinandeum: una scelta che descrive e commenta, con rara pregnanza e forza di comunicazione, un momento decisivo nella formazione della cultura scientifica e artistica dell'Europa moderna.

Luca Gabrielli

Alvaro Torchio, *Luce e tenebra. Vita di Torquato Tasso*, Lecce, Manni Editori, 2016, 206 pp.

Dal cinema alla letteratura, romanzare la biografia di un artista non è certo una novità assoluta: anzi mai come negli ultimi anni, l'imperversare del genere *biopic* rinvigorisce una prassi d'impronta ottocentesca, abile nel ricamare avventure e amori attorno ai personaggi storici conclamati. Ma non si tratta più dell'"inventare il vero" di verdiana memoria, bensì di aggiungere alla freddezza della corretta notizia biografica, saldamente incamerata attraverso le scienze filologiche, la pulsante vita dell'emozione, restituendo alle marmoree statue di uomini sommi, l'umana grandezza e fragilità della carne. Una scommessa vittoriosa per l'ultimo romanzo di Alvaro Torchio, dedicato alla figura di Torquato Tasso.

Sin dal titolo, "luce e tenebra", Alvaro Torchio imbecca la strada maestra dell'ambiguità, sigla affatto moderna dell'estetica tassesca, causa ed effetto di una psicologia schizofrenica, a sua volta esito di un mondo schizofrenico. In modo sempre più avvincente il lettore partecipa al dramma di un'anima malata, sino a vedere le boccette di veleno che ne bruciano

il corpo, raccontata con una prosa scientemente ambigua, sempre razionalmente osservata, mimetica di metodologie documentaristiche quanto fortemente evocativa.

La luce si accende sopra la mitica società rinascimentale, amante dell'arte e della bellezza, capace di valorizzare i suoi poeti, facendone dei 'cortigiani' adorati e rispettati, per sprofondare nella tenebra degli intrighi di corte, nell'oscurità di vendette e feroci assassini. Si illumina la parola poetica ("Che provino a cercare di infrangere lo scudo della poesia, unica arma nelle mani di chi sospira nel rammentare la libertà perduta! I cortigiani spargano pure i loro veleni. Nulla possono nel regno della fantasia, dall'alto della quale lancerò i miei strali" (p. 94), anche attraverso le numerose citazioni letterali soprattutto dalla *Gerusalemme* e s'abbuia nei sofismi delle autocensure religiose, insinuando sulla spontaneità dell'essere – come risulta a tal fine simbolico l'amore negato di Torquato per Lucrezia – le catene del dover essere.

Inevitabilmente l'Italia qui raccontata, fatta di città che emergono dalle nebbie di immense campagne – "Al di sopra della fitta foschia, la sommità del campanile pareva



galleggiare, improbabile barca di pietra emergente dalla coltre di vapore addensata sulla pianura. Ostiglia non era più lontana. Tra poco, Torquato avrebbe rivisto suo padre” (p. 53) –, di fiumi perfettamente navigabili, di palazzi sontuosi, risulta un paese dominato da una Chiesa aggressiva e totalizzante, concentrata nella difesa del potere e di un credo tutt’altro che rasserenante, sullo sfondo dell’eresia protestante, dell’inquisizione, della controriforma.

Dubitare di quel Dio diventa inevitabile, ma insinua terribili sensi di colpa; così il Torquato di Torchio insiste per essere inquisito a Roma, per avere la certezza di quella fede propagandata dalle intenzioni del grande poema epico e sistematicamente tradita in ogni languoroso aggettivo del suo versificare: “Io temo – disse Torquato – che dopo la morte non mi saranno perdonate né la lussuria, né la brama insaziabile di gloria. Troppo ho peccato in questo mondo per essere assolto da simili colpe” (p. 203). E così le voci provenienti dall’altrove della mente prendono sempre più consistenza nel *daimon*, il sosia, l’*alter ego*, proiezione del sé inconscio (“La figura che illuminava col suo bagliore un angolo della cella aveva l’aspetto di sempre: abiti dai colori sgargianti, indefiniti contorni del corpo e un volto sfuggente”, p. 159), l’*umor malinconico* diventa saturnismo, doppio sogno alla Schnitzler e il pazzo “farneticante” Tasso deve essere rinchiuso.

Trionfatore e vittima, luce e tenebre sinché: “Il mattino del 25 aprile 1595, stringendo in mano il crocifisso lasciategli da suo padre, Torquato iniziò a recitare l’orazione *In manus tuas Domine*, ma non poté terminarla, sopravvenendo per lui la morte verso le ore undici, all’età di cinquantun anni, un mese e quattordici giorni” (p. 205). Il poeta giace, da allora, sulla collina del Gianicolo, vicino al cardinale Cristoforo Madruzzo, curato dalla stessa “Melancholia” con la musica del celebre Antonio dal Cornetto, prestato al cardinale trentino dal duca di Ferrara. Riposano entrambi nella chiesa di S. Onofrio, ancora oggi una incredibile oasi di pace nell’inferno del traffico romano.

Antonio Carlini

Mauro Grazioli, *Tenno. Piccola guida del bel sapere*, Riva del Garda, MAG Museo Alto Garda, 2018 (Pagine del Garda, Guide, 5), 192 pp., ill.

L’autore è giunto a pubblicare questa guida, non limitata al borgo di Tenno ma estesa ai suoi dintorni, forte della sua profonda conoscenza di tutto il territorio dell’Alto Garda che ha trovato espressione in numerose pubblicazioni. Fra esse ha un posto d’onore il massiccio e denso volume *Nomen invictum. Pagine di storia della comunità di Tenno*, del 2010; Mauro Grazioli ha anche assicurato il suo apporto prezioso alla guida di Tenno realizzata dal Fondo Ambiente Italiano (*Di armi e di fede. Tenno sul cielo del Garda*) in occasione delle recenti Giornate FAI di Primavera (24-25 marzo 2018). *Nomen invictum* è l’espressione adottata dal principe vescovo di Trento Johannes Hinderbach nell’epigrafe posta nella corte del castello che in una forbita lingua latina da fine umanista non solo ricorda i lavori promossi per il restauro della fortificazione e ultimati nel 1479, ma loda anche la comunità locale esaltandone la tenacia e decretandone il “nome invitto” nel



tempo. Proprio il castello di Tenno è il monumento attorno al quale ruota nel corso dei secoli la storia civile e militare di questi luoghi.

La guida si apre con queste parole: “Il territorio che fa capo al Comune di Tenno caratterizza un’area che nello spazio di pochi chilometri racchiude una varietà di ambienti che accostano la solarità della collina verso il Garda alla natura alpina che contraddistingue il vicino orizzonte del nord”. Non è difficile cogliere un’eco del modo inconfondibile in cui Aldo Gorfer leggeva e interpretava il paesaggio trentino. Così prendeva l’avvio nella guida *Le Valli del Trentino* (1975) la sua descrizione del Tennesse: “Orientata verso mezzogiorno, protetta dalla cerchia di aspri monti che la delimitano, a dominio del Lago di Garda che da quassù sembra un golfo marino, la regione gode di un clima privilegiato, di tipo mediterraneo. La strada che la risale, collegando Riva del Garda alle Giudicarie Esteriori (Lomaso) costituisce uno tra i più spettacolari itinerari delle Alpi: in pochi chilometri passa dalla riviera gardesana alle foreste subalpine del Lago di Tenno attraverso una irripetibile sequenza di paesaggi dell’olivo e della vite”.

Il lavoro di Grazioli è condotto per molti versi nello spirito di Gorfer, con la capacità di soffermarsi in modo puntiglioso, ma ‘caldo’, sull’ambiente e di passare al contempo con scioltezza alla narrazione della storia, delle vicende della comunità, degli aspetti artistici e del patrimonio culturale. La ricchezza di notizie che emerge da questa descrizione territoriale, molto ben organizzata, è sorprendente, grazie anche all’apparato di immagini abbondante ed appropriato. La trattazione del patrimonio artistico è minuziosa, aggiornata sulle ultime ricerche ma anche attenta alle esigenze della divulgazione. In molti casi offre una riscoperta di opere d’arte finora sconosciute o trascurate, come le numerose sculture rinascimentali e barocche all’interno della chiesa in paese, l’antica pieve collegiata dedicata a Santa Maria Assunta. La dovuta attenzione viene dedicata all’affascinante chiesa di San Lorenzo, posta quasi sull’orlo del salto di roccia che separa il Tennesse dalla piana di fondovalle e ben nota non solo per il suo ricco e raro apparato di pietre altomedievali finemente scolpite, provenienti da un edificio molto antico, ma anche per gli affreschi romanici e gotici all’interno, nella parte absidale. Gli affreschi gotici del 1384 che vennero staccati per mettere in luce quelli più antichi, sottostanti, e che furono trasferiti nella sagrestia della chiesa parrocchiale, sono destinati a ritornare a breve nella loro sede originaria, nuovamente restaurati ed esposti nella parte iniziale della navata. Un’altra opera di pregio si trova all’interno, ossia la lunetta della prima metà del Cinquecento con il *Cristo sofferente fra due angeli*, porzione superstite di un antico altare ligneo rinascimentale.

Tutti i centri minori situati nel Tennesse sono oggetto di descrizioni accurate, anche se vengono messe in evidenza particolare due località speciali: le Ville del Monte con la chiesa che conserva una magnifica pala del 1532 del monogrammista FV, identificabile con alta probabilità nel vicentino Francesco Gualtieri, e il borgo di Canale, che può vantare un’architettura ancora intatta, la Casa degli Artisti e, nato da poco, il Centro Aldo Gorfer. La pubblicazione si conclude con sette percorsi che propongono camminate dedicate alla scoperta del territorio e del suo paesaggio culturale.

La guida è stata pubblicata per iniziativa del MAG Museo Alto Garda.

Ezio Chini