

Recensioni e segnalazioni, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 97/2 (2018), pp. 497-511.

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.

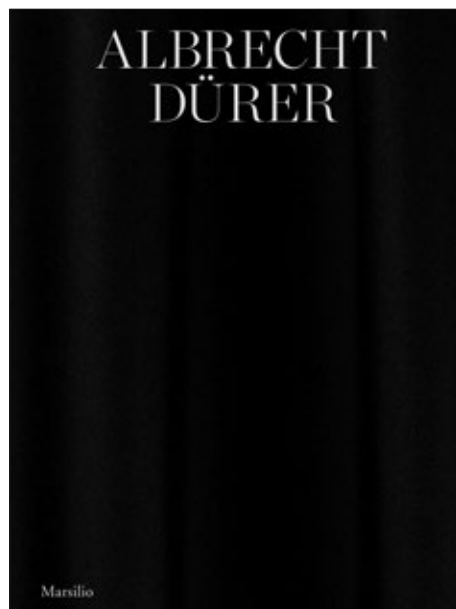


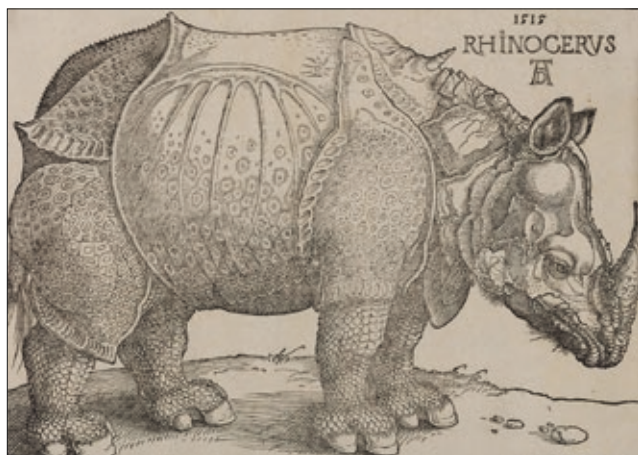
Studi Trentini. Arte	a. 97	2018	n. 2	pagg. 497-511
----------------------	-------	------	------	---------------

Albrecht Dürer. La collezione Remondini, a cura di Chiara Casarin, Venezia, Marsilio, 2019, catalogo della mostra: Bassano del Grappa (Palazzo Sturm), 20 aprile – 30 settembre 2019, 252 pp., ill.

Questa mostra, aperta nel Palazzo Sturm a Bassano del Grappa fino al 30 settembre 2019, offre un'occasione preziosa, e assai rara, per ammirare con un solo sguardo gran parte della produzione incisoria dell'artista di Norimberga: dalle celebri 'serie' realizzate con matrici di legno e di rame, ai *Meisterstiche*, fino ai numerosissimi fogli singoli, che sorprendono per la varietà dei soggetti sacri e profani e per l'ampiezza degli interessi figurativi dell'artista. Ai piani superiori di Palazzo Sturm, dopo un restauro condotto negli ultimi tre anni, sono visibili 214 stampe, di cui 123 xilografie e 91 calcografie, che entrarono a far parte del patrimonio cittadino nel 1849, grazie a una donazione di Giambattista Remondini. Questo prestigioso *corpus* grafico apparteneva quindi alla collezione dei Remondini, che comprendeva circa 8.500 stampe messe insieme dalla nota dinastia di editori e stampatori bassanesi e oggi conservate nei Musei Civici, che hanno organizzato l'esposizione e curato, attraverso la direttrice Chiara Casarin, anche il catalogo. Quest'ultimo si distingue per l'ottima qualità grafica e per il grande formato, che consentono la riproduzione delle stampe in dimensioni inconsuete e con un grado di fedeltà assai elevato. Come mi fa notare Giovanni Maria Fara – uno dei maggiori esperti italiani di Dürer ed autore, fra l'altro, di un importante lavoro sulla straordinaria fortuna del maestro di Norimberga in Italia (*Albrecht Dürer. Originali, copie e derivazioni*, Firenze, Olschki, 2007) – le serie di maggior pregio grazie alla superba qualità sono quelle dell'*Apocalisse* e delle due *Piccole Passioni* (xilografica e a bulino).

Così scriveva Erwin Panofsky nella fondamentale monografia sul maestro di Norimberga: “benché famoso come pittore, divenne una figura internazionale solo per le sue doti di incisore e xilografo (...). Le sue stampe per più di un secolo costituirono il canone della perfezione grafica e servirono da modelli per infinite altre stampe, come pure per dipinti, sculture, smalti, arazzi, placche e porcellane, non solo in Italia, ma anche in Francia, nei Paesi Bassi, in Russia e in Spagna”. Questo si osserva anche in molti luoghi del Trentino (si veda Ezio Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer nel territorio trentino*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Italia e Germania da Dürer a Canova*, Trento, Provincia, 2015,





■ Albrecht Dürer, *Il rinoceronte*, 1515, xilografia. Basano del Grappa, Musei Civici, collezione Remondini, inv. 1402-5661

pp. 189-245), dove si ha una conferma eclatante di quanto asserito da Panofsky: fra l'altro la *Kleine Passion*, recante nel frontespizio la celebre immagine dell'*Uomo dei dolori*, venne presa a modello per ben diciassette dipinti murali (circa 1530-1540) all'interno della chiesa-santuario di Bresimo in Val di Non, che illustrano la *Vita di Cristo*, la *Pasione* e la *Resurrezione*. È questo il caso più rilevante, quantomeno per le dimensioni eccezionali, di una ripresa dei modelli düreriani nell'ambito dell'arte religiosa; anche se l'episodio più alto rimane, come si sa, quello degli affreschi del Pontormo nella Certosa del Galluzzo a Firenze, descritti con ammirazione da Giorgio Vasari nelle *Vite* degli artisti, ma non senza riserve proprio a causa della ripresa düreriana.

Il catalogo contiene contributi di specialisti come Bernard Aikema, Giovanni Maria Fara e Andrea Polati, al quale si devono le schede delle opere esposte. Inoltre vi si trovano uno studio di Chiara Casarin sulla collezione Remondini e un saggio di Elena Filippi sul famoso *Rinoceronte*, una singolare xilografia del 1515 utilizzata come immagine-simbolo della mostra. Il nucleo più impressionante dell'esposizione è forse, a mio avviso, la serie completa delle quindici grandi stampe (circa 400 x 300 mm), drammatiche, visionarie e piene di fuoco, denominate nel frontespizio *Apocalipsis cum figuris*; dedicate all'illustrazione dell'ultimo libro della Bibbia, possono essere considerate il vertice espressivo dell'arte xilografica di ogni tempo.

Ezio Chini

Luca Siracusano, *L'epistolario di Cristoforo Madruzzo come fonte per la storia dell'arte. Con un'appendice di documenti dal Notarile di Roma*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2018, 505 pp., ill.

“Aveva un'ardente ambizione, ma questa non poggiava su nulla di grande o di eccezionale, ed era manifestata in modo così evidente ed infantile da diventare quasi una vanità (...). Gli mancavano completamente le capacità politiche, la ferrea prudenza, l'astuzia piena di risorse che avevano meritatamente innalzato il suo predecessore (...)”¹.

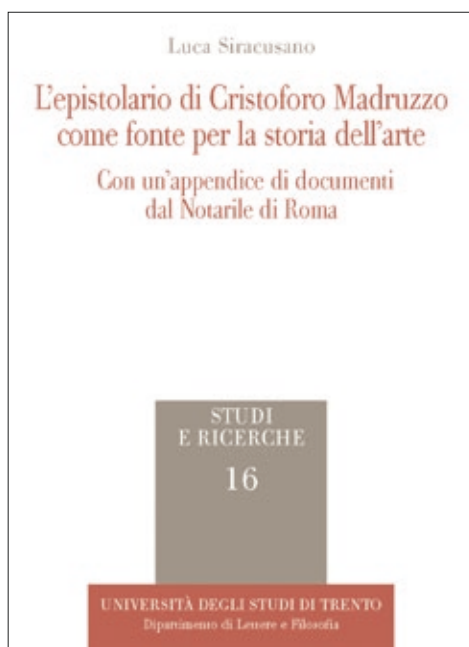
¹ Hubert Jedin, *Storia del Concilio di Trento, I*, Brescia, Morcelliana, 1949, p. 454.

Molta acqua è passata sotto i ponti dal severo giudizio che Hubert Jedin, lo storico del Concilio di Trento, espresse su Cristoforo Madruzzo (1512-1578), principe vescovo di Trento dal 1539 e di Bressanone dal 1542, cardinale dal 1545. Se le ricerche degli ultimi decenni hanno delineato un profilo dell'uomo, dell'ecclesiastico e del politico più articolato e fedele sul piano storico, anche e soprattutto su quello della storia dell'arte non sono mancati gli studi, di cui il volume di Luca Siracusano costituisce l'esito più attuale ed esaustivo. Frutto di un impegnativo sforzo di compulsazione dei documenti conservati negli archivi di Trento e di numerose altre città in Italia e all'estero – su tutte in particolare Roma, Milano, Firenze, Innsbruck, Monaco – il libro raccoglie e letteralmente passa al setaccio tutte le fonti intorno alle relazioni direttamente o indirettamente intrattenute da Cristoforo con artisti e opere d'arte.

Allo studioso, il volume si presenta e s'impone per il ricco e importante repertorio documentale, che ne occupa più dei due terzi delle pagine ed esprime – anche in prospettiva sovraregionale – un valore esemplare quale edizione di fonti a servizio della storia dell'arte. Non è esagerato considerare questo repertorio come un'acquisizione permanente e nodale della ricerca storico-artistica se non altro per l'ampiezza degli orizzonti geografici, politici e culturali che esso rivela nella figura del Madruzzo, sfuggendo sin dalle prime righe al rischio – che affligge talvolta la storiografia territoriale – di un'analisi dei fenomeni eccessivamente ripiegata su coordinate locali.

Anche al lettore non specialista o a quello che non necessariamente ricerchi il confronto diretto con la fonte, il libro si propone nella prima parte come un vero e proprio itinerario all'interno del labirinto di passioni materiali e artistiche del prelado trentino, opportunamente scandito in dodici brevi capitoli tematici che strutturano e commentano, con ritmo narrativo conciso e mai allentato, il contenuto dei documenti editati nella seconda parte. Del Madruzzo committente, collezionista e intenditore d'arte il volume restituisce così un profilo essenzialmente nuovo, non tanto e non solo per l'ampio apporto di notizie inedite, ma principalmente per la felice capacità di riesaminare criticamente, e in parte riscrivere, tutto quanto sia finora stato prodotto sull'argomento.

Assunta la difficoltà di dare esaustivamente conto dell'opera, se ne inquadrano in questa sede i contenuti dal punto di vista di tre temi che paiono caratterizzanti. Il primo è il turbinio di oggetti – preziosi dal punto di vista non solo artistico ma anche storico, suntuario, latamente intellettuale o semplicemente monetale – che avvolge e qualifica la vita del Madruzzo dal momento della sua elezione a principe vescovo. Gli oggetti non sono soltanto la meta delle divoranti passioni di possesso destinate a consumarsi in privato, ma anche i mezzi eletti per costruire o rinsaldare nella sfera pubblica o semipubblica i legami d'amicizia, i rapporti politici e i vincoli di potere, con il fine ultimo di affermare



o amplificare il ruolo del principe sulla scena del mondo. Così la passione del Madruzzo per la numismatica, ricordata dall'amico padovano Marco Mantova Benavides (p. 19), lo sospinge nella costruzione di utili rapporti con l'anziano ma influentissimo Pietro Bembo (pp. 19-22), nello scambio di doni amicali con Ludovico Beccadelli o Pietro Andrea Mattioli (pp. 24-25), o nello svolgimento del ruolo d'intermediario per l'acquisto di certe monete antiche per conto del re dei Romani, Ferdinando d'Asburgo (pp. 27-28). A margine di quest'ultima vicenda, entro il circolo d'interessi antiquariali che fiorisce a Padova intorno alla figura del Mantova Benavides, vediamo apparire lo scultore Bartolomeo Ammannati e balenare l'opportunità – rimasta assolutamente sulla carta, ma non per questo meno feconda – di un suo ingaggio per il cantiere della *Hofkirche* di Innsbruck: esempio emblematico del “filo rosso che attraversa tutta la vicenda di Madruzzo, e cioè la sua capacità di mettere in relazione città italiane e corti di lingua tedesca” (p. 28). La corrispondenza d'interessi intorno a monete e anticaglie, che unisce Cristoforo al prelado vicentino Ludovico Chiericati, consente al primo di mettere le mani, per l'intermediazione del secondo, sulla collezione di antichità di uno fra i più sofisticati scultori del tempo, Valerio Belli: un colpo clamoroso ancorché parziale, dato che i dipinti e i conii prendono altre vie e la raccolta stessa non si ferma a Trento ma viene subito deviata altrove, forse nuovamente alla volta del re Ferdinando (p. 32). E ancora, scambi di impronte e sigilli antichi, o di loro imitazioni ispirate all'antico, legano Madruzzo e Chiericati a un altro insaziabile collezionista, il ‘gran cardinale’ Alessandro Farnese (pp. 33-34).

In comune con il predecessore sulla cattedra tridentina, Bernardo Cles (1485-1539), Madruzzo coltiva il gusto per le armi belle e costose, che certo può affinare nel biennio in cui risiede come governatore a Milano (1555-1557), ma che gli appartiene già in anni precoci. Sul 1546 Siracusano sorprende infatti l'inedita notizia del dono, proveniente dal duca Guidobaldo II della Rovere, di una celata e di un coltello ageminati: probabili opere di quel famoso armaiolo Bartolomeo Campi tributario, nello stesso torno d'anni, delle lodi di Pietro Aretino e di un poeta della corte urbinata che lo canta addirittura come una sorta di Michelangelo delle armi (pp. 39-40). Peraltro, come già avvenuto per le anticaglie del Belli, gli oggetti devono essere apparsi al Madruzzo troppo belli e prestigiosi per non venire utilmente girati ad altro e più altolocato destinatario: in questo caso, l'imperatore Carlo V.

Del Cles, Cristoforo eredita anche il piacere per la musica, per gli argenti, per gli addobbi e i tessuti preziosi: requisiti certo inderogabili per chi doveva rappresentare sé stesso e il proprio *status* nella pratica del banchetto e della festa, ma che presupponevano pur sempre gusto avvertito e capacità di discernimento. La musica scandisce i tempi privati del principe, che fra il 1544 e il 1550 chiede ripetutamente in prestito a Ercole II d'Este il suo musico Antonio del Cornetto come rimedio alla propria melanconia (pp. 45-46); ma ne accompagna anche i momenti pubblici, come dimostra nel 1563 la richiesta inviata a Cosimo de' Medici di certi spartiti da eseguire in vista di una prossima visita di papa Pio IV alla villa madruzziana di Soriano nel Cimino (p. 118). Dei servizi da tavola in argento – nei quali confluiscono di certo i notevolissimi ordinativi già effettuati oltralpe da Bernardo Cles – seguiamo nel 1548 le peregrinazioni al seguito del cardinale, diretto a Valladolid e a Bruxelles, come pure gli incidenti materiali occorsi in viaggio: la perdita di un piatto durante un banchetto a Milano, il dono di altri pezzi al nunzio spagnolo e al vescovo di Salamanca – che a sua volta aveva smarrito i suoi – e la conseguente necessità di nuovi acquisti lungo il percorso (pp. 47-48). Tre anni più tardi è il Madruzzo a beneficiare del prestito di argenti da parte del cardinale Ercole Gonzaga, per fare fronte ai festeggiamenti in onore del principe Filippo di Spagna di passaggio a Trento (p. 58).



■ Olaus Magnus, *Carta marina*, 1539, xilografia (dettaglio)

Dalle mani del prelado trentino passano anche rarità scientifiche e *naturalia*. Con fondate ragioni l'autore immagina il Madruzzo chino ad ammirare i dettagli della grande carta della penisola scandinava in nove blocchi xilografici, con cui lo svedese Olaus Magnus lo omaggia in occasione dell'elezione vescovile nel 1539 (pp. 79-80). Il fascino delle bizzarre creature del mare rappresentate sulla carta non deve lasciarlo indifferente, se negli anni seguenti egli si dà alla caccia del più ambito reperto di fauna marina, il dente di narvalo: nel 1555 ne ottiene da Emanuele Filiberto di Savoia un frammento inserito in una preziosa montatura, nel 1559 ne dona uno simile alla cognata Isabella di Challant e ancora in tarda età ne possiede un esemplare preciosissimo, con il quale arriva a sperimentare su altri animali le leggendarie proprietà dell'*alicorno* marino contro i veleni (pp. 80-81). Nel 1550 Madruzzo asseconda anche interessi scientificamente più promettenti, come quelli del cardinale Marcello Cervini, al quale fornisce quattro dipinti su carta raffiguranti pesci d'acqua dolce del territorio trentino in vista della pubblicazione del famoso trattato d'ittiologia di Ippolito Salviani. Al riguardo è da annotare con attenzione l'ipotesi, suggerita da Siracusano, che l'autore delle quattro raffigurazioni di pesci possa essere Giorgio Liberale, noto proprio per le sue valenti prove grafiche sulla fauna ittica, e coinvolto di lì a pochi anni anche nella produzione delle tavole botaniche del *Dioscoride* di Pietro Andrea Mattioli, vecchia conoscenza del Madruzzo e della corte trentina dai tempi del Cles (pp. 83-85). D'altra parte nel 1551, in occasione dei festeggiamenti offerti a Trento per il principe Filippo, non ci si accontenta più di creature dipinte, ma addirittura si fanno arrivare dalla corte ferrarese "rare sorte de animali" esotici (p. 58).

Al vertice di questo microcosmo di rarità curiose e lussuose stanno il tappeto e il cuscino tempestati di gemme e di perle per lo strepitoso valore di 80.000 scudi, con cui il cardinale viene congratulato da un componente della dinastia asburgica – probabilmente Filippo di Spagna – in occasione dell’insediamento come governatore di Milano. Per una volta il Madruzzo li trattiene a sé, servendosene accortamente: dapprima come scintillanti catalizzatori di sguardi nelle circostanze pubbliche (pp. 89-90, 93), e negli ultimi anni come preziosissimi pegni, dai quali trarre la liquidità utile a far fronte al dissesto finanziario originato dalla sua dispendiosa condotta di vita (pp. 93-95). L’autore insegue le tracce dei preziosi donativi anche dopo la morte del loro proprietario: quando, per onorarne i debiti ingentissimi, gli eredi ne tratteranno in un primo momento la vendita al granduca di Toscana, per poi scegliere la via della dispersione attraverso un’apposita lotteria (pp. 91-92).

Il secondo tema di riflessione che il libro sollecita è una caratterizzazione della committenza madruzziana negli anni di permanenza del principe vescovo a Trento, ossia nel ventennio compreso fra il 1539 e il 1559. Che tipo di patrono delle arti è Cristoforo Madruzzo? Per un verso, egli valorizza alcuni dei principali protagonisti della stagione clesiana, reinserendoli con naturalezza entro una nuova rete di rapporti internazionali e incentivandone la chiamata presso altre corti. Così avviene per Marcello Fogolino, del quale fra il 1539 e il 1541 il presule appoggia per due volte l’ipotizzato – e infine sfumato – approdo alla corte dei Gonzaga a Mantova; ma si ricordino anche le missioni compiute dal Fogolino nel 1547 ad Ascoli Piceno, per decorare il palazzo del vescovo Philos Roverella, e nel 1548 in Friuli, nei pressi di Aquileia, per ispezionare un sito idoneo alla costruzione di una fortezza (pp. 51-53). Ancora su Mantova, il Madruzzo tenta invano di indirizzare due altri artisti di punta dell’*entourage* del Cles, gli scultori Vincenzo e Gian Girolamo Grandi, raccomandati nel 1547 come sostituti niente meno che di Giulio Romano, morto l’anno prima (p. 57). Dei cantieri clesiani il cardinale riprende pure intendenti e appaltatori, come il soprastante Andrea Crivelli o il lapicida Alessio Longhi, e finanche talune dinamiche organizzative, come lasciano intuire le vicende di realizzazione del maggiore edificio del tempo madruzziano a Trento: il palazzo delle Albere.

Qui si palesano tuttavia anche le divergenze d’intenti fra Cristoforo e il suo predecessore. Se il Cles aveva investito i proventi della carriera diplomatica ed ecclesiastica in opere per loro stessa natura destinate *in toto* ai successori – fossero esse chiese o sedi di governo, residenze o argenterie – il Madruzzo opta per l’*otium* privato di una villa extraurbana lontana dalle formalità della corte al Castello del Buonconsiglio, seppure utilmente collegata alla viabilità cittadina. Solo in tarda età, con il primo testamento del 1562 che Siracusano rende noto per la prima volta, egli pensa di fondare un collegio gesuitico a Trento e di destinarvi la villa alle Albere (p. 66): ma si tratta di un intento senza effetti, che non modifica in nulla l’inclinazione a un mecenatismo d’indirizzo sostanzialmente personale, a fronte di quello clesiano prevalentemente rivolto alle funzioni e ai luoghi connessi all’esercizio del potere religioso e di quello temporale, e che entro questi precisi limiti semantici potremo qualificare per semplicità come un mecenatismo ‘pubblico’. Del resto il Castello del Buonconsiglio era stato oggetto di una riconfigurazione troppo recente e profonda ad opera del Cles perché il successore potesse trovarvi appetibili spazi d’intervento. Esiste però una plausibile eccezione, rappresentata dalle scuderie del castello poste al centro del grande vuoto urbano che si apriva dinanzi alla cinta muraria: Siracusano pubblica al riguardo una lettera inedita del maestro di casa del Madruzzo, Giovanni Francesco Alessandrini, che riferisce di ampi lavori edili in corso sull’edificio al principio del 1548 (pp. 76, 190-192). La notizia sollecita un serio riesame del complesso

delle stalle, che ne ricostruisca la genesi e l'evoluzione costruttiva e associ finalmente alla rassegna dei dati documentali un'indagine delle evidenze materiali dei corpi di fabbrica, seppur nell'odierna ingiustificabile condizione di abbandono che svilisce l'importante fabbrica prospettante sul castello e sull'attuale piazza della Mostra.

Ancora riguardo alle Albere, Siracusano dimostra come fra il 1552 e il 1554 il cantiere della villa costituisca, insieme alla già menzionata *Hofkirche* di Innsbruck, un unico cruccio nella mente del cardinale. In effetti per l'uno e per l'altro edificio in costruzione egli pensa alla consulenza di Andrea Palladio, in sostituzione di Francesco Geromella da Gandino (a Trento) e di Alessio Longhi (a Innsbruck), evidentemente giudicati non più all'altezza delle questioni in ballo (pp. 69-71); subito dopo, egli prende forse in considerazione per entrambi i casi l'ingaggio di Vincenzo Seregno, secondo architetto del duomo di Milano (pp. 72-73). Limitandoci all'edificio trentino, dovremo rinviare la questione degli apporti di architetti esterni – quelli del Geromella e del Palladio già a suo tempo discussi da Marco Sartori, nonché quello ipotetico del Seregno ora prospettato da Siracusano – ad un bilancio complessivo dei dati su origini, costruzione e trasformazioni del palazzo²; così come non potrà dirsi del tutto chiusa la controversa questione delle fasi e dei tempi della fabbrica, fintanto che non ne sarà una buona volta indagata la consistenza muraria, stanti i ragionati dubbi espressi a suo tempo da Bruno Passamani e le proposte di una cronologia anticipata per lo meno fra il quarto e il quinto decennio del XVI secolo, negli ultimi anni rilanciate da più autori con diverse motivazioni (p. 67).

Siracusano nota che se da un punto di vista architettonico la cesura con l'età clesiana è rappresentata dal complesso delle Albere, da quello artistico essa si esprime negli *state portrait* a figura intera del principe e dei suoi due nipoti Ludovico e Giovanni Federico, dipinti nel 1552 da Tiziano Vecellio e Giovanni Battista Moroni (p. 77). Al riguardo non sarà inutile rammentare come già negli anni Trenta il rapporto della corte trentina con Tiziano, riconosciuto insieme allo scultore Jacopo Sansovino come il paradigma vivente del nuovo classicismo lagunare, rappresenti nei pensieri del Cles un'ambizione ben presente, per quanto irrealizzata. I termini effettivi del rapporto intercorso fra il predecessore del Madruzzo e il massimo pittore di Venezia, sia pure mediato da terzi e limitato alle aride questioni del commercio di legnami del Vecellio, sono stati a suo tempo resi noti da Franca Barbacovi³. Non sembra dunque casuale che siano ancora i grattacapi finanziari dell'artista a motivarne, nel 1549, il primo ingresso nella corrispondenza del cardinale Madruzzo (pp. 78-79), esattamente come nel decennio precedente era avvenuto per il carteggio del Cles.

Restando a Venezia, Siracusano offre anche un bilancio dei burrascosi scambi fra il Madruzzo e la figura egemone della vita culturale e artistica nella Serenissima, sodale di

² Si vedano ad esempio le importanti notizie contenute nella tesi inedita di Marco Chisté, *Il restauro delle barchesse nel complesso delle Albere a Trento: uno spazio per l'arte negli horti madruzziani*, relatori Alessandra Quendolo, Fabio Campolongo, Università degli Studi di Trento, a. acc. 2015-2016.

³ Franca Barbacovi, *Documenti I*, in Gianni Poletti, Roberto Codroico, Franca Barbacovi, *Ludovico l'eroe. I Lodron nella storia d'Europa*, Tione, Centro studi Judicaria, 2011, pp. 253-386: p. 366 doc. 222. Gli stessi documenti sono stati successivamente presi in considerazione da Francesca de Gramatica, *Marcello Fogolino, "vero homo da bene" al Castello del Buonconsiglio*, in *Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Castello del Buonconsiglio, 2017, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio – 5 novembre 2017, pp. 225-239: 226, 238 nota 10.

Tiziano e del Sansovino: Pietro Aretino. Ancora una volta le premesse del prestigioso contatto veneziano sono analoghe per il Madruzzo e per il Cles: i quali conoscono bene, e a proprio modo scontano entrambi la rapace avidità del poligrafo. Con esiti tuttavia alquanto diversi. Seppure gravato di continue richieste di denaro, il Cles ottiene un'utile visibilità con la dedica della seconda edizione della commedia *La cortigiana*, uscita dai torchi di Francesco Marcolini nel 1535; il Madruzzo incorre invece in un vero e proprio incidente con l'Aretino nel 1552. L'episodio è certificato pubblicamente dall'epistola con la quale il "flagello dei principi" rimprovera al porporato di non avere mai risposto alle sue missive, rinvia al mittente due coppe in argento dorato avute in dono due anni prima – e al tempo lodate invece a gran voce con ben due lettere – e maliziosamente elogia "la recolenda et sacrosanta memoria" del Cles, "imperoché non pure mi fu largo della carità della borsa propria, ma promosse con la medesima liberal cortesia il re de' Romani a donarmi" (pp. 229-230). Una polemica del tutto consueta ai modi astuti dell'Aretino, che trova composizione due anni dopo col suggello di una nuova, sfacciata richiesta di argenterie rivolta dal letterato all'indirizzo del cardinale (pp. 86-87).

All'aprirsi di quel sesto decennio così fecondo di opportunità artistiche, con i transiti a Trento di Moroni, Palladio e probabilmente di Tiziano in concomitanza con la seconda fase del concilio, da Venezia rientra brevemente alla patria trentina anche lo scultore Alessandro Vittoria, che troviamo impegnato nel 1550 nella visita di una cava di marmo⁴, e nel 1551 nella predisposizione degli apparati effimeri in onore del principe di Spagna; intermediari i Busio, la stessa famiglia che un decennio dopo, nella terza e ultima fase conciliare, ospiterà in casa propria Daniele Barbaro, committente di Palladio e Vittoria. Opportunità preziose, tutte generatesi nella rete di conoscenze e committenze che fa capo al principe vescovo, ma di breve durata: allontanatesi con la seconda sospensione del concilio nel 1552 e la successiva chiamata di Cristoforo a Milano, esse sfumano definitivamente con il trasferimento a Roma dopo il 1559.

Giungiamo così al terzo ambito che la narrazione di Siracusano restituisce diffusamente: la lunga e per molti versi sorprendente stagione romana del nostro prelado. In primo luogo l'autore dimostra come la ricerca di una degna dimora nell'Urbe si fissi non da subito, e non solo, sul noto palazzo di Borgo già appartenuto a Domenico della Rovere ed eletto dal Madruzzo a residenza ordinaria, ma trovi per anni un altro prestigioso approdo, qui documentato per la prima volta: il cosiddetto 'palazzo di Vercelli' eretto sui resti delle terme costantiniane di Monte Cavallo, alla sommità del colle Quirinale. Dalle finestre della sua camera da letto, Cristoforo può contemplare il gruppo dei Dioscuri, vestigia fra le più note della Roma imperiale (p. 102). Forte della vicinanza al nuovo papa Pio IV, il milanese Giovanni Angelo de' Medici, sancita nel 1560 dall'alleanza matrimoniale fra le casate dei Madruzzo e degli Altemps⁵, il presule trentino riesce inoltre a impossessarsi dei feudi laziali di Bassano e Soriano, avendo la meglio persino su un concorrente temibile come Alessandro Farnese: "il quale per avventura non vorrebbe un uccello sì grosso vicino allo stato loro", ricorda significativamente un testimone del tempo (p. 107).

L'interesse di Cristoforo per i nuovi possedi nella Tuscia si concentra su Soriano, con la costruzione di una nuova dimora costituita da un palazzo e dall'adiacente Fonte di Papacqua. Riguardo ai complessi statuari che impreziosiscono i due prospetti della

⁴ Si veda anche il saggio di Marco Stenico nel presente volume.

⁵ Sul tema si rinvia anche al contributo di Franca Barbacovi nel presente volume.

fontana, Siracusano evidenzia i valori formali in comune con i gruppi scultorei del Sacro Bosco di Bomarzo, come naturale esito della rete di rapporti amicali che lega il Madruzzo agli Orsini e ai loro artefici; inoltre, alla luce di quattro componimenti poetici dedicati alla fontana e sin qui trascurati dagli studi, ne ricostruisce il programma iconografico originario evidenziandone i saldi legami con le passioni antiquarie del pontefice, espresse al massimo grado dalla Casina vaticana commissionata a Pirro Ligorio. Se il legame delle sculture di Soriano con la temperie artistica di Bomarzo è parso indubitabile sin dall'importante studio di Horst Bredekamp su Vicino Orsini edito nel 1985, va annotato come il tema dei complessi scultorei di committenza madruzziana – già affrontato in passato da Marinella Festa Milone, Fabiano Fagliari Zeni Bucichio e Pia Kehl – resti al centro del dibattito attributivo anche a seguito della pubblicazione, contemporanea a quella del volume di Siracusano, della monografia di Carla Benocci sulla villa di Papacqua: in essa l'autrice ha inteso ricondurre le sculture della villa madruzziana a Leone Leoni, con argomenti che certo rivestono interesse per le notizie dei contatti intercorsi fra il cardinale trentino e l'eminente scultore, ma che al tempo stesso non paiono sufficienti a sciogliere in modo convincente il quesito sulla paternità della fontana monumentale⁶.

“Del tutto a suo agio nella Roma di Pio IV” (p. 119), il Madruzzo trascorre gli ultimi anni immerso in un lusso senza freni, circondato degli oggetti preziosissimi acquistati o avuti in dono, e da quelli condotti da Trento e ancora legittimamente spettanti al principato: è il caso della serie di arazzi dell'*atelier* di Pieter van Aelst, prelevata dal Castello del Buonconsiglio e restituita alla cattedrale trentina solo a molti anni dalla morte di Cristoforo (pp. 100-101). Sembra plausibile che il nostro cardinale accarezzi davvero l'idea di competere con lo sfarzo ostentato dai colleghi più ricchi, come il già ricordato Farnese, o il prestigioso vicino di casa sul Quirinale, Ippolito II d'Este (pp. 122-125). Certo non possiede le risorse illimitate di costoro, ma il Madruzzo spende forte, più di ogni altro prelato di curia, come attesta l'amico cardinale Otto Truchsess (p. 102). Dei deprecabili esiti finanziari che ne conseguono, si è già fatto cenno.

Nel 1571 Cristoforo è comunque il terzo cardinale più ricco di Roma (p. 125). Fino all'ultimo intreccia relazioni con cardinali e sovrani, scambia doni, patrocina artisti, come nel caso dell'intagliatore di gemme Cesare Targone raccomandato al granduca fiorentino Francesco I (pp. 127-128). Alla morte del Truchsess nel 1573, ne rileva il ruolo di alto mediatore per gli acquisti di antichità effettuati sulla piazza di Roma da Alberto V di Baviera (p. 132), che con l'*Antiquarium* di Monaco si appresta a dare forma ad una fra



■ Arte romana, *Spinario*, I secolo d.C., marmo. Modena, Galleria Estense

⁶ Carla Benocci, *La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino. Gli “Otia” dei Madruzzo, Altemps, Albani, Chigi*, Vetralla, Davide Ghaleb Editore, 2018, pp. 59-71.

le più imponenti raccolte d'antichità d'Europa. I contatti intrattenuti dal cardinale di Trento per nutrire gli appetiti collezionistici del duca bavarese si esplicano ai vertici della gerarchia curiale, con poste in gioco altissime: emblematico il caso della caccia a uno *Spinario* marmoreo, rinvenuto sul Palatino nel 1566 e passato infine in proprietà al duca di Ferrara (pp. 134-135).

Ma il vento muta con l'elezione dell'ascetico papa Pio V nel 1566, imponendo una brusca svolta rispetto agli indirizzi estetici e culturali favoriti dal predecessore e contribuendo a spegnere le passioni per l'antico di almeno una parte dei cardinali: Carlo Borromeo *in primis*. Cosicché nel 1570, con l'improvvisa decisione di Cristoforo Madruzzo di disfarsi di tutte le amate anticaglie in favore dell'imperatore Massimiliano II (p. 139), paiono avviarsi a un malinconico tramonto anche gli ultimi bagliori del pieno Rinascimento, che avevano brillato intorno all'intero percorso umano del principe vescovo trentino.

Luca Gabrielli

"Ex Ungue Leonem". Storia, arte e architettura a Castel Caldes, a cura di Laura Dal Prà, Alberto Mosca, Malè, Centro Studi per la Val di Sole, 2016, atti della giornata di studio: Caldes (Castel Caldes), 8 agosto 2015, 170 pp., ill.

Il recente inserimento di Castel Caldes nel circuito delle dimore fortificate convergenti nel sistema museale del Castello del Buonconsiglio e l'avvio di una delicata e articolata operazione di restauro delle decorazioni pittoriche in alcune sale del maniero, hanno offerto lo spunto per organizzare una giornata di studio sul castello solandro, nell'ambito della quale confrontare gli studi e le ricerche di esperti nelle varie discipline della storia, dell'arte e dell'architettura, raccogliendo e riordinando gli interventi dei relatori in un interessante volume.

Il titolo stesso della raccolta, tratta da una locuzione latina riferita alla possibilità, partendo da un piccolo particolare, di dedurre come sia fatto il tutto, evidenzia come, a differenza di altri castelli, quello di Caldes ponga una nutrita serie di problematiche relative alla comprensione sia delle sue fasi di accrescimento, di decorazione interna ma anche di destinazione degli spazi e degli ambiti che lo costituiscono e che nel tempo sono frequentemente mutati.

Il lungo periodo di abbandono e le spogliazioni sistematiche cui il maniero è stato lungamente sottoposto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dopo la vendita a privati da parte della famiglia Thun che lo possedeva fin dal 1464, ha contribuito a frammentare e indebolire ulteriormente la lettura dei dati materiali superstiti, rendendone veramente complesso il quadro restitutivo.

Significativamente, la giornata di studio ha avuto come obiettivo primario quello di fornire una serie di spunti di ricerca partendo proprio dai numerosi indizi e frammenti archivistici, storici, architettonici e decorativi per ricomporre a vari livelli un'immagine, la più completa possibile, di un edificio estremamente significativo e importante nell'ambito del sistema fortificato del principato vescovile.

Il nucleo originario del castello, parzialmente individuabile nel grande mastio angolare, risale al 1230 quando la potente famiglia ministeriale dei da Cagnò ottenne dal principe vescovo di Trento Gerardo la concessione per la costruzione di una 'casa murata' per l'esercizio del controllo territoriale.

L'importanza strategica che il castello verrà ad assumere in ambito politico ed econo-

mico porterà i da Cagnò a mutare il proprio predicato in quello di Caldes e a conservarne il controllo fino al 1464, quando l'asse ereditario passò ai Thun di Castel Bragher, che lo mantennero ininterrottamente fino alla fine dell'Ottocento trasformandolo, fra Cinque e Seicento, in una dimora gentilizia a destinazione prevalentemente residenziale.

Acquisito nel 1980 dalla Provincia autonoma di Trento dopo un lungo periodo di abbandono e degrado, il castello fu quindi sottoposto ad un complesso e delicato intervento di restauro strutturale, volto a consolidare il sistema fondazionale delle murature, interessate da importanti cedimenti strutturali, dovuti in parte all'instabilità del colle sul quale è stato costruito, e a restituirne l'aspetto architettonico originale.

La raccolta ordinata e sistematica degli interventi contenuti nel volume degli atti costituisce, per l'ampiezza degli ambiti di ricerca affrontati e per la ricchezza e la serietà delle ipotesi avanzate, uno strumento particolarmente significativo per l'avvio di uno studio sistematico sulle origini e le trasformazioni del complesso fortificato in stretto rapporto con i dati materiali e documentali finora rinvenuti o che nel tempo potranno ancora essere rintracciati.

Significativa risulta anche la scelta della collocazione temporale del convegno, che non a caso si pone fra la data di conclusione degli imponenti lavori di restauro architettonico con la successiva riapertura del castello al pubblico e la data di avvio degli altrettanto importanti interventi di restauro conservativo delle decorazioni pittoriche e delle finiture interne, per le quali la Soprintendenza provinciale ha indicato inizialmente quattro sale, recentemente concluse.

Come hanno chiaramente sottolineato i curatori del convegno Laura Dal Prà e Alberto Mosca, solo il confronto e lo scambio di informazioni e conoscenze fra studiosi delle singole discipline, le stesse che si sono avvicinate al tavolo dei relatori durante la giornata di studio, potrà esprimere il senso ed il valore autentico di un progetto di restauro, il cui obiettivo finale non dovrà limitarsi al solo ambito conservativo, ma partendo da questo, giungere alla conoscenza, la più ampia e articolata possibile, della storia dell'edificio, che è anche storia di una comunità di persone, che in questo edificio si sono identificate, o che di questo edificio hanno riconosciuto il ruolo simbolico.

Il valore scientifico della pubblicazione è legato proprio all'intelligente intuizione e sensibilità dei due curatori, che hanno indicato come indispensabile per lo studio di Castel Caldes, un approccio multidisciplinare in grado di prendere spunto e affrontare il problema partendo, come indica il titolo, dal frammento, sia esso storico, architettonico, documentario, per arrivare alla comprensione del tutto.

Coerentemente, gli interventi hanno affrontato il tema della genesi e delle successive trasformazioni dell'impianto fortificato a tutto tondo, tenendo conto del contesto storico



e territoriale entro il quale le famiglie dei da Cagnò-Caldes e Thun sono vissute ed hanno operato per secoli (Alberto Mosca), del dato iconografico, fondamentale per ricostruire l'immagine del castello prima delle pesanti modifiche ottocentesche (Salvatore Ferrari), per affrontare quindi ambiti più circoscritti, ma altrettanto complessi, correlati alla cosiddetta *stua di Caldes*, oggi al Tiroler Volkskunstmuseum di Innsbruck ma proveniente probabilmente da Samoclevo (Helinde Menardi) o alla cappella di Santa Maria, la cui costruzione anticipata al 1569 confermerebbe, coerentemente alla datazione delle decorazioni recentemente restaurate all'interno del castello, l'avvio di un vasto cantiere di riadattamento e decorazione dell'edificio, intorno alla seconda metà del Cinquecento (Raffaella Colbacchini).

Ed ancora una riflessione sugli ornati 'alla damaschina' e sui fregi con putti, ampiamente rappresentati in alcune sale del castello, a testimonianza del gusto aggiornato alle tendenze tardo cinquecentesche dei Thun (Francesca de Gramatica) e l'attribuzione a Simone Carneri di un frammento di scultura cinquecentesca ritrovata durante i lavori di restauro, ma proveniente dalla fontana del castello (Luciana Giacomelli).

Gli interventi conclusivi riguardano la ricerca e l'individuazione del patrimonio archivistico di Caldes e la possibilità che questo sia confluito nel più vasto archivio di Castel Thun, entrando nel dettaglio degli inventari stilati fra il 1560 ed il 1590 attraverso i quali è possibile, almeno in parte, identificare l'articolazione degli ambienti e la loro originaria destinazione d'uso (Stefania Franzoi); ed infine il ritrovamento e la pubblicazione del contratto per la realizzazione della grande scala a chiocciola commissionata nel 1571 al lapicida Michele Montori (Alberto Mosca).

Il volume degli atti termina con un riferimento alla leggenda di Olinda, giovane amante simbolo dell'amore contrastato ma invicto, morta fra le mura del maniero alla metà del XVII secolo. La leggenda, che pure trae origine da una vicenda realmente accaduta, ha coinvolto emotivamente i sentimenti popolari, arrivando ad identificare nel piccolo studiolo al terzo piano del mastio duecentesco il luogo di prigionia della fanciulla.

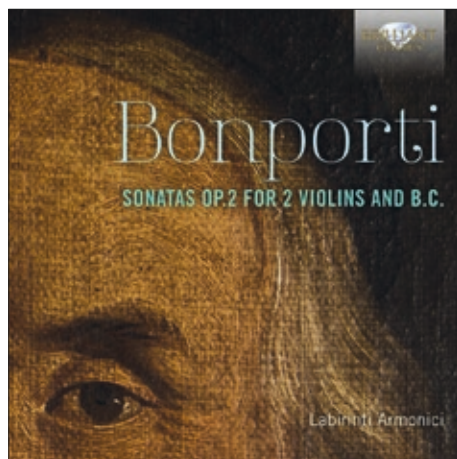
Come scrive Laura Dal Prà nella prefazione al volume, l'impegno scientifico e gli studi intorno a Castel Caldes saranno destinati a proseguire, avvalendosi dei risultati che proverranno dai restauri delle decorazioni e dall'analisi della documentazione del ricchissimo archivio Thun e per i quali la pubblicazione degli atti ha il pregio indiscusso di indicarne la metodologia e l'approccio multidisciplinare, affinché lo studio approfondito e la condivisione dei singoli dati consenta di giungere alla conoscenza dell'insieme: *ex ungue leonem*.

Michele Anderle

Francesco Antonio Bonporti (1672-1749), *Sonatas op. 2 for 2 violins and B.C.*, Orchestra Labirinti Armonici, Brilliant Classics 95718, 2018

Francesco Antonio Bonporti (1672-1749) viene solitamente citato nei manuali di storia della musica come appartenente al gruppo dei "dilettanti veneti" insieme a Tomaso Albinoni e ai fratelli Alessandro e Benedetto Marcello. Dilettanti perché appartenenti alla classe nobile e dunque musicisti per diletto, non costretti a rapporti professionali di legami con una committenza che poteva imporre dettami rispondenti alle proprie esigenze e al proprio gusto. Poche righe, dunque, a volte la semplice citazione, così che anche coloro che intraprendono il cammino di strumentisti professionisti fanno a mala pena della sua esistenza.

Un nome fra i tanti compositori ‘minori’. Inoltre Francesco Antonio Bonporti ha avuto la ‘sfortuna’ di non frequentare lo splendido mondo veneziano, così da essere tralasciato anche dagli studiosi che hanno messo mani e mente nel grandioso e vitalissimo universo della Cappella di San Marco della Serenissima. ‘Sfortuna’ controbilanciata dalla ‘fortuna’ di frequentare Trento, sua città natale, Innsbruck, Roma dove probabilmente studiò con il Maestro del violino per eccellenza dell’epoca Arcangelo Corelli, per poi risiedere negli ultimi anni di vita a Padova, forse attratto dalla presenza di un altro grande del violino che in questa città attirava allievi da tutta Europa tanto che la sua scuola venne chiamata “Scuola della Nazioni”: Giuseppe Tartini.



La fortuna di studiare con Corelli e di frequentare il mondo romano non abbisogna di spiegazioni, mentre la fortuna di appartenere al mondo trentino risiede nel fatto che ciò lo ha messo in condizione di conoscere il mondo del Nord, così da poter unire la cantabile musicalità di tradizione italiana con lo studio e l’amore per il contrappunto di derivazione tedesca, e infatti entrambe queste componenti animano la sua musica strumentale (scrisse solo musica strumentale) nella quale emergono nitide melodie spesso impostate sull’accordo della tonalità di impianto come in Corelli e anche densa tessitura con gioco imitativo fra le parti. Non a caso quattro sue *Invenzioni* vennero scambiate per bachiane, cosa che costituì l’inizio dell’attenzione da parte della musicologia verso questo compositore.

L’essere ‘dilettante’ è un’altra componente non da poco per capirne le scelte compositive, un’altra ‘fortuna’ che gli ha permesso di non assecondare certo conformismo alla moda imposto dalla committenza per seguire liberamente la propria sensibilità espressiva inserendo ricercatezze armoniche, originali procedimenti tematici e ritmici, inusuali e bizzarre traiettorie sonore. Bonporti ha frequentato i collegi gestiti dai padri Gesuiti nei quali si studiava latino, filosofia, matematica, musica, teatro, danza, una formazione tipica dell’aristocratico settecentesco che doveva e voleva padroneggiare la cultura accademica come i modi del vivere mondano di una società raffinata, che nel salotto amava combinare dotte disquisizioni con eleganti passi da danza, citazioni erudite e modi garbati. Ciò costituisce quella tanto citata ‘grazia settecentesca’ che non è vuota e che, in qualche modo, vuole appartenere a uno ‘stato di grazia’ e non certo alla futilità salottiera. Ecco, nella musica di Bonporti traspare tutto questo, l’ambiente colto, erudito, ma anche leggero e delicato della migliore nobiltà del secolo dei Lumi.

Ben vengano dunque gli studi e le pubblicazioni che possano portare alla luce la musica di questo ottimo compositore, che forse tanto minore non è. E dunque non si può che plaudire per l’uscita di un CD, etichetta Brilliant Classics, dedicato interamente a Bonporti, con le sonate op. II per due violini e basso continuo eseguite da Andrea Ferroni e Josef Höhn ai violini, Ivo Brigadoi al violoncello e Andreas Benediktter al clavicembalo e all’organo; una Ensemble appartenente all’Associazione *Labirinti Armonici*, che dal 2006 si dedica in particolare alla promozione della musica barocca

con studi di carattere filologico e al cui interno si sono costituite variegatae formazioni strumentali.

L'impeccabile esecuzione rende giustizia a questo compositore, mettendo in evidenza il variegato mondo musicale che lo contraddistingue, dalle levigatezze di certe melodie, ai toni patetici e drammatici, ai ritmi ben scanditi, alla messa in evidenza di originali soluzioni armoniche, all'attenzione al fraseggio e alle sonorità dell'epoca che denotano attento studio della prassi esecutiva barocca.

Il CD è corredato da interessanti note a cura del musicologo Antonio Carlini che contribuiscono efficacemente a far conoscere e amare questo compositore.

Cristina Baldo

Francesco Antonio Berera (1737-1813), *Musica strepitosa. Messa n. 19 – Vespro di S. Rocco*, Coro S. Lucia di Magras, Coro *In dulci Jubilo* dell'Istituto Diocesano di Musica Sacra, Orchestra Labirinti Armonici. Direttore Stefano Chicco, Festival Regionale di Musica Sacra FMS 001, 2018

Un recente CD con musiche del compositore trentino Francesco Antonio Berera (1737-1813), uscito per l'etichetta *Musica sacra - Geistliche Musik* in occasione del Festival Regionale di Musica Sacra, con il sostegno del Capitolo della Cattedrale del Duomo di Trento, merita senz'altro attenzione e interesse. *Musica strepitosa* ne è il titolo, da un resoconto di un concerto avvenuto nel 1796 nella Cattedrale di Trento probabilmente proprio con musiche di Berera: "A mezza notte si fece lo sbarro di mortaretti su la torre di Piazza per invitare li musicanti a radunarsi per suonare nell'alba del dì (...): nella mattina tutte cinque le compagnie si radunarono in piazza grande indi con tutta l'ufficialità si portarono nella Cattedrale, ove da Mons. Decano Mancini fu cantata la Messa solenne con musica *strepitosa*". Musica strepitosa per il coinvolgimento di percussioni, mortaretti, fuochi d'artificio, insomma per il grande "strepito" in un'occasione particolare.

Un titolo davvero azzeccato! Anche senza mortaretti e fuochi d'artificio la musica sacra di Berera qui riportata, la *Messa n. 19* e il *Vespro di S. Rocco*, si impone per la vivacità e la gradevolezza che ci fa ringraziare il lavoro di musicologi e musicisti che hanno riscoperto questo compositore portando alla luce qualcosa di davvero meritevole. Ben fatte le note che accompagnano il CD, a cura di Cecilia Delama, che informano sulla realtà musicale trentina fra XVIII e XIX secolo.

Francesco Antonio Berera è stato maestro di Cappella nel Duomo di Trento dal 1791 fino alla morte e per tale istituzione ha composto numerose musiche fra cui quelle qui proposte. Interessante il fatto che abbia pensato a una doppia orchestrazione, fiati o archi, sia per la *Messa n. 19* che per il *Vespro* a seconda del luogo di esecuzione, per non incorrere nelle lamentele delle autorità ecclesiastiche contrarie a una musica



troppo esuberante. Eppure la gradevolezza di questi lavori sacri risiede proprio negli elementi 'profani' che li caratterizzano, innanzi tutto i ritmi di danza e una vocalità che echeggia al melodramma, anche con taluni accenni ai toni brillanti dell'opera comica. Tale commistione di generi, del resto, è tipicamente ottocentesca.

Un CD davvero interessante che aiuta a far capire come nella realtà musicale trentina di inizio XIX secolo si mescolassero esperienze diverse: chiarezza armonica e ripetizioni di stampo settecentesco, contrapposizioni sonore di matrice barocca, lirismo teatrale e certo virtuosismo vocale proiettato nel nuovo secolo. Nella *Messa* come nel *Vespro* irrompono la vita civile, la piazza, la comunità che si ritrova ad ascoltare la banda, a danzare, come a seguire il rito sacro della Messa senza cambiare la propria identità. La preghiera è densa di vita, di fisicità, di 'mondo'. Un interesse, dunque, non solo musicale ma sociologico.

L'esecuzione, affidata al Coro S. Lucia di Magras diretto da Fausto Ceschi, al Coro *In dulci Jubilo* dell'Istituto Diocesano di Musica Sacra di Trento diretto da Tarcisio Battisti con tenori solisti Sandro Miori, Roberto Garniga, Fausto Ceschi e all'Orchestra Labirinti Armonici diretta da Stefano Chicco, è pregevole per la chiarezza e per le scelte espressive che evidenziano la collocazione storica dei brani mettendone in risalto i toni brillanti.

Cristina Baldo