

LUCIANA GIACOMELLI e GIUSEPPE SAVA, *Scultura barocca in Trentino : i crocifissi : modelli e presenze culturali*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 91/2 (2012), pp. 265-300.

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.



Scultura barocca in Trentino: i Crocifissi. Modelli e compresenze culturali

LUCIANA GIACOMELLI – GIUSEPPE SAVA

a Fulvia Girardi*

► Il saggio indaga un particolare aspetto della scultura del Sei e Settecento in Trentino rappresentato dal Crocifisso, uno dei cardini dell'iconografia cristiana e tra i temi più ricorrenti nell'arte sacra. Argomento assai poco frequentato dagli studi di Storia dell'arte ma sensibile a diversi approcci, il tema si rapporta inevitabilmente allo sviluppo della sensibilità devozionale e all'evoluzione dei modelli di riferimento dalla Controriforma all'età barocca, disegnando una trama di rapporti ad ampio raggio, spesso impliciti, che spaziano da Roma al mondo tedesco e fiammingo. L'obiettivo che il contributo si prefigge è quello di porre in relazione queste premesse con un contesto circoscritto ma estremamente articolato come quello del Principato di Trento, nel quale gli aspetti di fondo risultano intrecciati a componenti figurative decisamente diversificate. Ne scaturisce una sorta di 'piccola' geografia culturale che sintetizza le principali coordinate della scultura e ancora una volta i fitti rapporti con Venezia, la Lombardia, l'Impero.

► *The essay focuses on one particular aspect of the sculpture in the 17th and 18th century in Trentino. The Crucifix represents indeed one of the pivots of Christian iconography and one of the most recurrent themes in religious art. This topic is rarely addressed by studies on the History of Art, even though the crucifix is of interest to different approaches. The topic is inevitably related to the development of religious devotion and the evolution of different models of reference from the Counter-Reformation to the Baroque age, drawing a wide net of relations, mostly implicit, which extend from Rome to the German and Flemish world. The primary aim of this essay is to put these premises in relation with a small yet extremely complex context – the Principality of Trento – in which more local elements are interwoven with very heterogeneous figurative components. The result is a sort of 'little' cultural geography that summarizes the main coordinates of the sculpture and once again the intricate relations between Venice, Lombardy, and the Empire.*

Introduzione

La difficoltà di una classificazione stilistica nell'ambito delle sculture lignee nasce spesso, e *in primis*, dalla difficoltà di lettura delle opere, troppe volte ridipinte o integrate sino a nascondere la cromia originale e anche qualora i "modi" dell'intaglio risultino evidenti dopo corretti interventi di restauro, gli esiti delle ricerche d'archivio non soddisfano quasi mai le curiosità degli studiosi d'arte in quanto mancano indicazioni sull'autore e cronologie precise. Rimangono fortunatamente alcuni casi magistrali di opere scultoree a cui guardò una fitta

schiera di artisti di periferia che dette il via a una spesso ripetitiva ripresa di modelli – non scevra però talora di esiti autonomi di notevole originalità – che ebbe comunque il grande merito di diffondere anche in ambito periferico l'opera di grandi scultori e qui vorremmo provare a dare conto di quali fossero, in particolare, i modelli che ispirarono gli artisti trentini¹.

La carenza di specifiche fonti documentarie unita alla episodicità di contributi critici, sull'argomento in ambito locale, ma non solo, sollecita un approccio attento soprattutto al dato stilistico dal quale tuttavia scaturisce un primo inquadramento di ambiti culturali che confermano il rapporto dialettico del territorio verso le regioni limitrofe.

Un aspetto particolarmente interessante riveste il nesso che intercorre tra manufatti plastici e pittorici in un reciproco scambio di cui non è sempre scontato cogliere l'origine; ancora più intrigante appare riconoscere come in taluni brani pittorici il Crocifisso faccia riferimento a noti e divulgati modelli scultorei e come di fatto il pittore non intendesse celarne la fonte, enfatizzandone anzi l'aspetto materico. In questo contesto si colloca la pala di Michelangelo Unterperger raffigurante *San Giovanni Nepomuceno in adorazione del Crocifisso* (santuario di Maria Schutz am Semmering) nella quale il Cristo ligneo simulato sulla tela trova puntuale premessa nell'inedito disegno della Pinacoteca della Magnifica Comunità di Fiemme (figg. 1-2). Opera grafica e pittorica rimandano entrambe al celeberrimo modello algardiano al quale faremo nuovamente riferimento in questo stesso testo.

Il primo Seicento: egemonia di Venezia nel solco del tardo-manierismo

Il memorabile studio di Francesco Negri Arnoldi sulla nascita del Crocifisso con il Cristo vivente, oltre trentacinque anni or sono, poneva nella giusta luce il ruolo degli artisti lagunari del tardo Cinquecento nella definizione di un canone che avrebbe avuto il suo massimo sviluppo nella sensibilità seicentesca². Egli dimostrava come già Veronese, Tintoretto, Palma il Giovane rappresentassero,

* *Luciana Giacomelli dedica queste brevi note a Fulvia Girardi che assieme ad Annalisa Colanese, Ezio Chini, Daniela Floris, Daniele Lorenzi, Floriano Menapace, Elvio Mich e Marisa Pegoretti ha lavorato con passione e dedizione per tracciare la prima catalogazione delle opere d'arte in territorio trentino. Le sue schede, alle quali anche in questa occasione abbiamo attinto, sono per noi non solo riferimento culturale ma anche ricordo affettuoso degli anni trascorsi assieme.*

Gli autori ringraziano per la disponibilità Salvatore Ferrari e don Agostino Panelli, parroco di Volta Mantovana; Marino Degasperi e Roberto Paoli della Soprintendenza per i Beni Storico-artistici per la collaborazione tecnica nella preparazione del materiale fotografico.

¹ Abbiamo costantemente segnalato l'importanza della catalogazione per conoscere, conservare e valorizzare il patrimonio culturale che ci appartiene, necessità che è stata ben spiegata, in ambito nazionale e proprio sull'argomento di cui stiamo trattando, da Fachechi, *Crocifissi lignei nelle Marche*, pp. 155-160. Altrettanto esprime la necessità di una ricognizione territoriale volta alla tutela e valorizzazione l'intervento di Cervini, *Paradisi da ricostruire*, pp. 84-92.

² Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso*, pp. 60-62.

più ancora dei grandi scultori fiorentini che operavano sulle orme di Michelangelo – Giambologna, Tacca, Susini – il supporto fondamentale per la divulgazione dell'iconografia del Cristo vivente nel XVII secolo.

In realtà chi si apprestasse a comporre un'ideale rassegna sul genere tra Cinque e Seicento in area veneta, tanto in pittura che in scultura, dovrebbe rimediare la preferenza accordata all'immagine del Cristo morto. Come infatti postillava Negri Arnoldi, si verifica per lungo tempo una sostanziale convivenza dei due modelli, fatto che inficia l'ipotesi di una inversione di marcia sul "valore simbolico ed emblematico" del Crocifisso nell'età della Controriforma. Benché il Cristo vivente assumesse il riflesso del concetto del Redentore vittorioso, avanzato nella sessione XIII del Concilio Tridentino, ciò non ebbe alcun contraccolpo normativo sul piano iconografico e per lungo tempo prevalse di fatto la tipologia tradizionale³.

È essenziale partire da idee di così limpida definizione per inquadrare anche un discorso sul crocifisso in scultura all'inizio del Seicento entro le coordinate poste dal presente studio. Tanto più accingendoci a considerare il peso dei rapporti con Venezia e il riflesso della cultura lagunare nelle pur eterogenee testimonianze artistiche locali.

Andrà velocemente rammentato come anche i principali testi pittorici veneziani e veneti presenti in Trentino mostrino costantemente l'immagine del Cristo morto: dal polittico di Tiarno (1587), alla intensa ancorché anonima *Crocifissione* veneziana di Lenzumo dipinta all'alba del nuovo secolo, fino alle pale di Frigimelica a Moena e Vigo di Fassa (1610 e 1610-20 circa), per citare alcune delle opere più insigni⁴. Ne emerge una opzione di gusto e di pensiero nel segno della continuità, sia che si tratti di opere di indiscussa esecuzione lagunare o di interpretazioni "di provincia". È anche necessario evitare nette distinzioni in relazione ai singoli artisti e soppesare piuttosto, di volta in volta, gli orientamenti della committenza, poiché lo stesso Frigimelica nella certosa di Vedana di Sospirolo (Belluno) ostenta un notevole esempio della versione di Cristo vivente⁵.

Va comunque osservato come l'accezione pietistico-devozionale della cultura controriformata privilegiasse anche nel raggio d'azione dell'arte veneta il tipo del Cristo morto o in agonia, variante di primaria importanza anche per le ricerche naturalistiche proto-barocche. Le precoci e straordinarie elaborazioni veneziane di Cristo vivente non si riflettono nella produzione media di primo Seicento che, sostanzialmente veicolata dalla tecnica dell'intaglio ligneo, non reca – se non episodicamente – l'interesse per le elaborazioni elitarie in bronzo e argento saldamente legate alla cerchia di grandi plasticatori toscani⁶. Si noti, per contro,

³ Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso*, pp. 61-62.

⁴ Per questi testi pittorici si vedano Chini, *Aspetti della pittura*, pp. 153-155; Mich, *Polittico*; Chini, *La Trinità e i santi Sebastiano*.

⁵ Per questo episodio che vede altresì Frigimelica quale autore della dipintura della grandiosa ancona: Ericani, *La scultura lignea*, pp. 70, 72-73.

⁶ Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso*, p. 62.



■ 1. Michelangelo Unterperger, Disegno preparatorio per *San Giovanni Nepomuceno in adorazione del Crocifisso*. Cavalese, pinacoteca della Magnifica Comunità di Fiemme

■ 2. Michelangelo Unterperger, *San Giovanni Nepomuceno in adorazione del Crocifisso*. Maria Schutz am Semmering, santuario



che la committenza più elevata, dedita al collezionismo e non strettamente connessa alle esigenze religiose delle comunità, inseguiva opere di maggior ricercatezza: un campo occupato quasi per intero, come nota Floris, dall'importazione di manufatti tedeschi in argento, nei quali è ben più sentito l'interesse per i modelli di scultori "internazionali" come Tacca o Giambologna⁷.

La penetrazione di sculture venete si dimostra intensa in molte aree del Principato, a partire da quelle contigue ai centri della Serenissima. Ma è soprattutto nella valle del Chiese e nella valle di Ledro che si registra la presenza di alcuni manufatti degni della massima attenzione, in grado di restituire non solo il segno di una cultura di ampia circolazione, ma anche di testimoniare il coinvolgimento di intagliatori veneti di buon livello. Come è noto, la popolazione di queste valli commerciava con Venezia esportando feltro ma soprattutto pece. Le genti di Tiarno, di Condino o di Storo lavoravano all'arsenale e nelle manifattu-

⁷ Floris, *Croce d'altare*. Su questo punto si rimanda al paragrafo dedicato ai manufatti di area nordica.



■ 3. Francesco Terilli, *Crocifisso*. Lentiai, chiesa di S. Maria Assunta

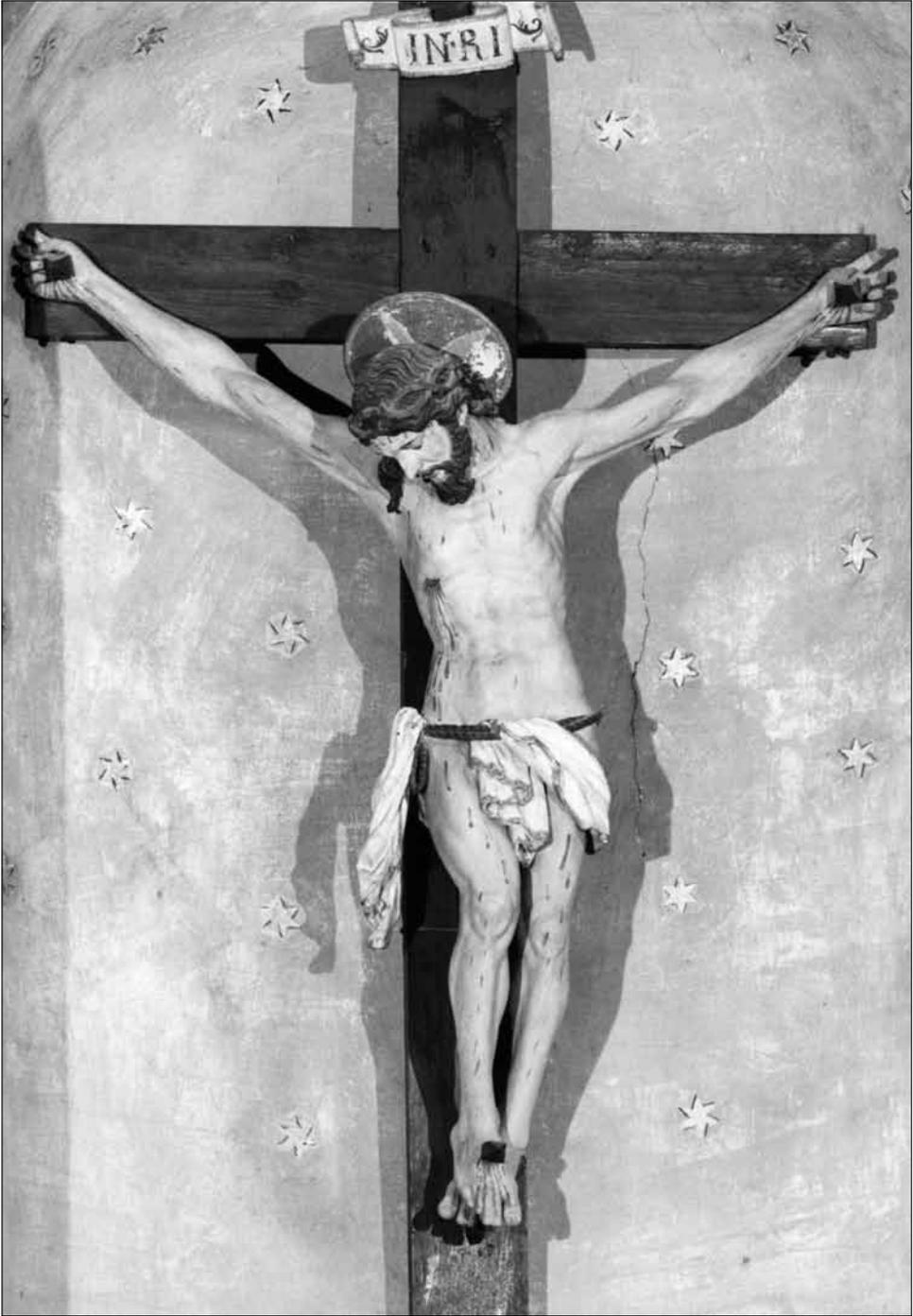
re e molti di loro avevano tratto profitto dal commercio. Gli emigrati di Storo avevano fondato una confraternita sotto il titolo della Vergine Maria e avevano dedicato un'edicola "sopra la Calle Galeazza in San Bartolomio". Questa consuetudine favorì sensibilmente l'importazione di suppellettili liturgiche – da ricordare il ricchissimo tesoro della chiesa di Storo – e di dipinti veneziani, anche molto importanti⁸. È evidente che con il dono ai borghi natali, queste persone intendevano esprimere la propria devozione e rafforzare il legame d'appartenenza. Ma, in particolare i più benestanti, trovavano il modo di dare visibilità alla fortuna acquisita e ostentare l'ascesa sociale. Si tratta di un fenomeno tipico anche dell'area bergamasca, da tempo studiato in relazione alla pittura e all'oreficeria. E

si può ora affermare che gli emigrati trentini a Venezia ebbero cura di importare anche sculture in legno.

Il più importante e del tutto inedito episodio è rappresentato dal *Crocifisso* nella chiesa di San Giacomo a Pré di Ledro (fig. 4), collocato nel Settecento all'interno di uno degli altari di Pietro Antonio Bianchi. Molto raffinata è la foggia del leggero perizoma legato da una cordicella in modo da lasciare elegantemente scoperto il fianco destro. Una soluzione che guarda al secolo precedente (come attesta pure l'aureola), aderente all'esperienza veneziana di un grande scultore: Francesco Terilli. Noto artista di origine feltrina, Terilli si forma a Venezia, dove assimila intelligentemente la lezione dei principali scultori del 'dopo Vittoria', ma opera intensamente sia in laguna che nell'area natia tra Feltre e Belluno. Il *Crocifisso* a Pré di Ledro richiama in modo quasi palmare quello nell'arcipretale di Lentiai (Belluno), appartenente alla tarda attività di Francesco che ne ricevette il compenso nel 1621⁹ (fig. 3). La scultura trentina è purtroppo appesantita da successive e dissonanti ridipinture che impediscono di cogliere in pieno le finezze di superficie. Ciononostante è possibile apprezzare la nobiltà di concezione e di esecuzione del bel volto dal naso affilato, che rammenta anche il *Crocifisso* di Terilli nella chiesa del Redentore a Venezia, i capelli ordinatamente scompartiti e solcati, come a Lentiai, da una robusta corona di spine, per discen-

⁸ Sul fenomeno si veda, per quanto attiene la pittura: Chini, *Aspetti della pittura in Trentino*, pp. 153-154. Per l'oreficeria: Floris, *Oreficeria barocca*, p. 602.

⁹ Da ultimo Claut, *Le opere d'arte*, pp. 41, 43; inoltre Ericani, *La scultura lignea*, pp. 37, 43 e nota 109, pp. 101-102 per l'amplessima bibliografia sull'artista.



■ 4. Cerchia di Francesco Terilli, *Crocifisso*. Pré di Ledro, chiesa di S. Giacomo Maggiore

dere sulla spalla destra in una sola corposa ciocca. L'anatomia appare come più sfuggente, ma non certo trascurata e benché non sia prudente avanzare il nome di Terilli, tanto meno prima di un auspicabile restauro, andrà comunque associato alla più stretta cerchia dell'artista feltrino.

È possibile che la bella scultura a Pré di Ledro sia servita da esempio per il non lontano *Crocifisso* di Pieve di Ledro, benché la modulazione anatomica e la differente tensione emotiva di questa scultura conducano a un autore del tutto diverso e più convenzionale oltre che a una datazione più avanzata, entro la metà del Seicento¹⁰.

Vanno poi considerati con attenzione due manufatti tra loro strettamente connessi che indirizzano a un'origine veneta, benché intendano perseguire un modello manierista di diffusione internazionale. L'uno si trova nella chiesa di San Bartolomeo a Daone, centro della valle del Chiese che conta per il Seicento importanti dipinti veneziani di Palma il Giovane e Sebastiano Mazzoni¹¹. La scultura, fissata a una croce originale a finti rami troncati, rimarca un modellato rilassato, in particolare nel torso e arti inferiori decisamente affusolati. Il perizoma, molto elegante e fasciato, appare annodato in maniera da delineare morbide falcature, mentre ricade drappeggiato sul fianco sinistro. Del tutto identiche le notazioni stilistiche del Cristo a Massimeno, in Val Rendena, che si differenzia solo per una corporatura più agile seppur non così definita¹². Ma l'aspetto degno di nota è che entrambi sono facilmente accostabili al *Crocifisso* della chiesa di Sant'Andrea a Treviso. È, questa, un'opera anonima, essendo stata giustamente respinta l'attribuzione a Terilli¹³; anonima ma di limpida impronta veneziana e di grande interesse per l'attitudine ancora manierista nel bellissimo perizoma dorato. È dunque del tutto probabile che anche i crocifissi trentini qui citati vantino una provenienza esterna, che trova facili motivi di comprensione nella vicenda davvero straordinaria delle acquisizioni artistiche veneziane degli emigrati di Daone. Va peraltro segnalata la presenza di un *Crocifisso* nella chiesa di San Clemente a Brescia del tutto analogo agli esemplari menzionati sia nella foggia del perizoma che nell'articolazione delle membra e del capo. Sembra questa una chiara prova dell'ampia affermazione del modello in tutto l'entroterra della Serenissima e la concreta premessa per un una riflessione fondamentale. A inizio Seicento una buona fetta della produzione scultorea – sia quella di esplicita provenienza o estrazione veneta, sia quella “risalita” nelle valli occidentali dalla Lombardia, o meglio da Brescia – è sensibilmente orientata da una duratura cultura tardomanierista di matrice veneziana. È risaputo che nell'ampio entroterra veneto con i centri dell'attuale Lombardia orientale (Brescia e Bergamo) l'eco del tardo manierismo fu anche più duratura attraverso una schiera assai folta di divulgatori delle “sette maniere”. È come se le val-

¹⁰ A margine di questo indirizzo è possibile citare il *Crocifisso* in San Silvestro a Lenzumo, opera tuttavia gravata da uno stato conservativo mediocre per la pesante ridipintura.

¹¹ Passamani, *Un inedito di Sebastiano Mazzoni*.

¹² Segue questo modello un meno curato *Crocifisso* custodito presso la sacrestia del Duomo di Trento.

¹³ Ericani, *La scultura lignea*, p. 36.

late trentine venissero aggirate e penetrate ‘a tenaglia’ da una cultura dell’immagine piuttosto omogenea. Ma questa situazione non deve affatto sorprendere poiché riflette e perpetua quella fusione di tratti linguistici che già caratterizza la scultura del primo Rinascimento nell’area lombardo-veneta (emblematicamente rappresentata nelle opere fiorite intorno al Benaco) e che determinano i fin troppo noti problemi di carattere filologico.

In area lombardo-veneta si collocano gli intensi crocifissi gravitanti in ambito francescano, rispettivamente nel santuario delle Grazie a Ceole d’Arco e in San Rocco a Rovereto. Caratteristiche piuttosto arcaizzanti come la modulazione del perizoma sono motivabili nella voluta aderenza alla tradizione cinquecentesca, atteggiamento piuttosto tipico delle Regole. È tuttavia sempre arduo operare suddivisioni troppo nette. L’esemplare a Ceole si lega, ad esempio, al bel *Crocifisso* nella sacrestia della chiesa di Santa Lucia a Locca (fig. 5), il quale è tuttavia ravvivato da una definizione più sensibile e “moderna” dei dettagli anatomici e del nobilissimo volto sofferente ma composto.

Ciò in particolare spiega una certa, benché non assoluta unità e sovrapposizione di esiti stilistici anche nell’ambito del crocifisso in scultura, che spesso rende arduo se non proprio superfluo operare una distinzione tra la qualifica di “veneto” e di “lombardo”. Emblematica di questa circostanza è la prossimità di due manufatti databili all’alba del Seicento, appartenenti a valli distanti sia geograficamente che culturalmente: il Cristo nella sacrestia di Monclassico, in val di Sole e quello di Mezzano nel Primiero (fig. 6). Benché il primo enuclei una sensibi-



■ 5. Intagliatore veneto, *Crocifisso*. Locca, chiesa di S. Martino



■ 6. Intagliatore bellunese (?) *Crocifisso*. Mezzano di Primiero, chiesa di S. Giorgio

lità che potremmo definire lombarda nel modellato più sostenuto e pieno, a tratti turgido, il tipo che ne presiede la realizzazione è lo stesso di Monclassico e di molti altri manufatti: il capo soavemente reclinato sull'omero destro, così da mostrare il profilo a una visione frontale, le proporzioni anatomiche con le braccia distese che definiscono quasi un angolo piatto, la corporatura robusta ma dai morbidi trapassi chiaroscurali; e ancora il perizoma annodato sul fianco destro in una corposa cocca dalla quale scende con lineare eleganza il lembo drappeggiato. Di fatto nell'esemplare di Primiero – area costantemente aperta a scambi con il Veneto – appare solo un tocco più pittorico nell'orlo smerlato del perizoma (residuo della pittura veneta manierista) e nella muscolatura affusolata.

Il modello qui mostrato evidenzia altresì quel carattere “purgato” in chiave devozionale delle istanze figurative tardo-manieriste che ha condotto a sintetizzare un'immagine oltremodo asciutta, ai limiti del simbolico, resa solo episodicamente più vibrante da una spontanea ricerca del vero. Dialoga ancora con il contesto dell'alto Veneto, ovvero con il territorio bellunese, il *Crocifisso* della parrocchiale di Moena, che spicca per un carattere di fondo diverso dalle sculture di provenienza bresciana, pur condividendone i tratti essenziali e l'impostazione. Una muscolatura piena, soprattutto nell'ampia cassa toracica, ma liscia, l'epidermide levigata e l'esiguo perizoma vistosamente annodato su un lato ne sono i caratteri emblematici. Ci troviamo probabilmente di fronte a un intagliatore di frontiera, a contatto con la zona agordina.

Sculture lombarde tra Sei e Settecento

È proprio sul versante culturale e geografico appena discusso che si collocano significativi approfondimenti in chiave naturalistica che preludono alla sensibilità barocca. Esempio di questa tendenza è la figura di Paolo Amatore, il migliore scultore in legno che Brescia abbia avuto a inizio Seicento e che ebbe a influenzare sia direttamente che indirettamente il contesto trentino. Artista non ancora sufficientemente risarcito e indagato, Amatore dimostra una cultura di partenza legata al tardo-manierismo veneto corroborata anche dal sodalizio con pittori bresciani del momento come Girolamo Rossi. Ma su questo sostrato egli impianta modelli e suggestioni radicati nella Milano spagnola e borromaica; stimoli non marginali, anzi frutto di una piena consapevolezza culturale che, nel contesto di compianti e crocifissi per cui fu ricercato e apprezzato, lo condussero a un'accelerazione in senso drammatico, tipica della temperie dei Sacri Monti.

Ad Amatore è riconducibile il complesso monumentale della Santa Croce nell'omonima chiesa del Bleggio¹⁴. Se il fulcro è costituito dalla splendida e intensa *Pietà*, nella formella con la *Crocifissione* si colgono le formule tipiche dello scultore lombardo incline ad arroventare quel modello fortemente sintetico di cui si parlava attraverso un'accentuazione dei valori espressivi. Tendenza perse-

¹⁴ Sava, *Paolo Amatore* (con bibliografia sull'artista).

guita in particolare nella maturità e molto evidente nel bel Cristo in Santa Maria dei Miracoli a Brescia (1618), successivo al più calibrato e se si vuole tradizionale, ma comunque virtuosistico *Crocifisso* di Maguzzano, del 1613. Nell'orbita di Amatore insiste il *Crocifisso* nella sacrestia della parrocchiale di Ragoli, connotato da una calibratissima tensione, seppur ridipinto e lacunoso nel perizoma; ancora si avvicina a questi modelli, benché meno sostenuto in qualità, quello nel santuario di San Valentino ad Ala¹⁵.

Uno dei seguaci più interessanti di Amatore fu Antonio Montanino, attivo nel bresciano ma anche nel Trentino sud-occidentale, come attesta un documento del 1651 che lo vede creditore della chiesa di San Floriano a Storo per la fattura di un tabernacolo¹⁶. Questa importante e sottovalutata nota d'archivio consente di ipotizzare un successivo ingaggio del bresciano per l'esecuzione della cantoria e cassa d'organo del tempio storese (1665), senz'altro uno dei manufatti più rilevanti nel genere del Seicento in Trentino. Già riferite alla bottega dei Fantoni e avvicinate a manufatti valtellinesi¹⁷, nelle figure angeliche che la popolano sopravvive la declinazione emotiva affinata e interpretata da Montanino nella conoscenza dei *Compianti* camuni di primo Seicento e comunque dei modelli bresciani di metà secolo.

Per tornare al tema prefissatoci, è agevole individuare nei modelli di Amatore e Montanino gli estremi di un tipo che trova ampia diffusione anche nel Trentino sud-occidentale fino alla metà del Seicento. Di provenienza bresciana è senza dubbio il Cristo nell'altare del *Crocifisso* di Iavré, dove l'immagine scolpita si trova al centro di un singolare dipinto che raffigura i commossi partecipanti all'evento, con un assembramento assai più tipico nell'iconografia del *Compianto*. Il Cristo originale, prodotto probabilmente locale di forte incisività e di notevole impatto visivo, è stato trafugato nel 1979¹⁸, quindi sostituito da una scultura all'incirca coeva, più piccola ma di maggior finezza esecutiva, che risente per l'appunto dell'eco degli scultori bresciani menzionati.

Altre testimonianze di sicura marca lombarda evidenziano un approccio forse meno elegante rispetto allo stile di Amatore e pur tuttavia una chiara ricezione dell'orizzonte figurativo milanese importato anche nei territori orientali dell'attuale Lombardia grazie all'attività di pittori come i della Rovere. È il caso dell'intenso *Crocifisso* in Santa Maria assunta a Dasindo (fig. 7), con il quale giungiamo alla metà del secolo XVII: l'accentuato inarcamento del corpo viene bilanciato

¹⁵ Sava, *Paolo Amatore*, p. 134.

¹⁶ Codroico, Poletti, *Le chiese*, p. 51.

¹⁷ Cattoi, *Per la storia dell'intaglio*, pp. 534, 526, con bibliografia e resoconto delle precedenti attribuzioni. La provenienza esterna dei manufatti sembra sollevare alcuni dubbi, considerata l'ambiziosa committenza della comunità storese dal Cinque al Settecento, ma soprattutto la presenza di San Floriano – ovvero il santo titolare della chiesa – nel mezzo del parapetto. Si può sospettare che l'acquisto certo dell'organo a Bagolino abbia finito per interessare, per tradizione, l'intero complesso che nel 1841 fu arbitrariamente manomesso per adattarvi lo strumento.

¹⁸ *Una storia in pericolo*, n. 46. La croce è ancora quella originale.



■ 7. Giandomenico Bezzi (?), *Crocifisso*. Dasindo, chiesa dell'Assunta

dal perizoma annodato a sinistra con una vistosa cocca ondulata. L'energico lavoro dello scalpello nelle spesse pieghe del drappo così come nella folta capigliatura anguiforme ci debbono suggerire il nome di uno scultore di esperienza lombarda. Il nome dell'autore si svela nel confronto con le belle statue del ricco altare maggiore, all'interno della stessa chiesa: Giandomenico Bezzi. Come è stato giustamente osservato da Raffaella Colbacchini, il profilo dell'intagliatore solandro originario di Cusiano evidenzia una formazione bresciana: dunque un artefice trentino per natali ma di espressione affatto lombarda; se questa aggiunta al suo catalogo accredita e rafforza l'orientamento di Giandomenico, l'attribuzione è motivata dai documentati rapporti con la Valsabbia. Il *Crocifisso* si pone con tutta probabilità a monte della commissione dell'altare affidata dai sindaci di Dasindo a Giandomenico e al fratello Cristoforo nel 1656 e non al suo difficile e teso epilogo che motivò una tarda ultimazione del complesso solo nel 1675¹⁹.

Assieme alle Giudicarie, la Val di Sole rappresenta la seconda significativa via di accesso di artisti e opere lombarde, in particolare dalla Valtellina. A Croviana, il *Crocifisso* nella chiesa di San Giorgio pare significare un diverso contatto con l'ambiente lombardo e un passo in avanti in senso barocco. Se permane inalterato lo sbilanciamento della figura sulla sinistra e la caratterizzazione molto contrastata del volto, immerso nel fitto chiaroscuro della barba e dei capelli, l'impostazione anatomica svicola dalla sigla arcaizzante vista a Dasindo e si drammatizza nel forte oggetto degli arti inferiori così come nel panneggio lievitante e accartocciato.

È motivo di interesse riscontrare nei centri delle valli del Noce un numero significativo di Crocifissi legati da unitari caratteri di fondo che paiono derivati, tra gli altri, dai modelli di Dasindo e Croviana. Si tratta di testimonianze figurative di livello non sempre alto, talora ammiccanti a sfumature nordiche, scaturite dal confronto con la cultura lombarda di una o più botteghe locali attive tra la Val di Non e la Val di Sole. Queste opere sono conservate nelle chiese di Santa Maria assunta a Ossana, Santi Gervasio e Protasio a Denno, nelle parrocchiali di Castelfondo, Pavillo, Segno, nella canonica di Cis, nella cappella del Crocifisso a Rabbi e ancora, in un contesto territoriale diverso, in Santa Maria assunta a Verla di Giovo (fig. 8). Le sculture di Denno, Segno (fig. 9) e Pavillo individuano una frequenza quasi ossessiva di lessemi stilistici: la testa aguzza e piccola incorniciata da capelli assai folti che si spalmano sull'omero destro in una macchia di ciocche vermicolari, la corporatura piuttosto gracile e particolarmente stretta nel torace, l'esuberante gioco di pieghe del perizoma, molto ampio e legato da una rozza corda. Più virtuosistica appare la resa del panneggio e dell'anatomia nell'esemplare a Rabbi. L'ampia diffusione del modello assume un carattere di assoluto rilievo e trova un'ulteriore, significativa amplificazione (anche cronologica) studiando il patrimonio plastico della chiesa e del convento di Sant'Antonio a Cles. Accanto a un esemplare custodito nella manica del convento e di fatto assimilabile al gruppo poc'anzi delineato, una seconda e più grande scultura nel coro del convento denota un'interpretazione strettamente coerente nei cano-

¹⁹ Colbacchini, *Bezzi Giandomenico*, p. 86.



■ 8. Intagliatore trentino-lombardo, *Crocifisso*. Verla di Giovo, chiesa di S. Maria Assunta

■ 9. Intagliatore trentino-lombardo, *Crocifisso*. Segno, chiesa della Natività di Maria

ni formali ma di fatto più sensibile al dato anatomico e chiaramente protesa verso i valori plastico-chiaroscurali del primo Settecento. Un terzo esemplare, di dimensioni ridotte ma di notevole raffinatezza, rappresenta una sorta di tappa finale, ormai nel pieno Settecento. Si tratta di una scultura mossa, non estranea alle migliori prove di *Vigilio Fortunato Prati* e che serba tuttavia il segno della matrice lombarda. Nel panneggio franto e luminoso ricorda dappresso i *Santi Rocco e Sebastiano* nell'altare maggiore della *Madonna degli Angeli* a Cles²⁰.

La distinta e reiterata presenza in ambito francescano, congiunta all'attenzione per un modello piuttosto arcaizzante, potrebbe presupporre un legame significativo con l'Ordine, stante la nota sensibilità devozionale verso l'immagine di Cristo crocifisso. La fortuna di questo modello in ambito anane perdurò decisamente a lungo tra Sei e Settecento e trova alla fine del XVIII secolo una ancor più matura ed elegante rielaborazione con la Croce da tavolo in Casa Rosmini a Rovereto, pezzo recentemente accostato alla prima attività di Giovanni Insom²¹. Le incoraggianti affinità stilistiche con i *Dolenti* in San Marco a Rovereto sembrano proprio indirizzare l'indagine verso il talentuoso scultore originario di Casez, non a caso a conoscenza delle precedenti versioni diffuse in valle di Non.

²⁰ Su questi pezzi e sull'artista si veda Giacomuzzi, Strocchi, *Vigilio Fortunato Prati*, pp. 269-277 (in particolare pp. 272-273).

²¹ Giacomelli, *Per Insom*, pp. 10, 13.

Per tornare alle presenze lombarde al di fuori di questo fortunato filone, l'attestazione di una matura adesione al barocco ci viene solo da manufatti del tardo Seicento o dell'inizio del secolo seguente. Ancora nell'ambito della valle di Sole emerge il *Crocifisso* nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Mezzana (fig. 10). Lo spiccato senso di movimento nella sinuosità delle morbide membra e nei piedi elegantemente incrociati, il capo soavemente reclinato e il rigoglioso spumeggiare delle fitte pieghe nel perizoma che pure non perdono in plasticità, secondo la più vieta tradizione lombarda, esplicitano una sensibilità ormai prossima al secolo XVIII. Talune analogie nell'impianto della figura lo legano a esemplari della Valle Camonica, come il *Crocifisso* nella chiesa di Sant'Andrea a Malegno²².



■ 10. Intagliatore lombardo, *Crocifisso*. Mezzana, chiesa dei Ss. Pietro e Paolo

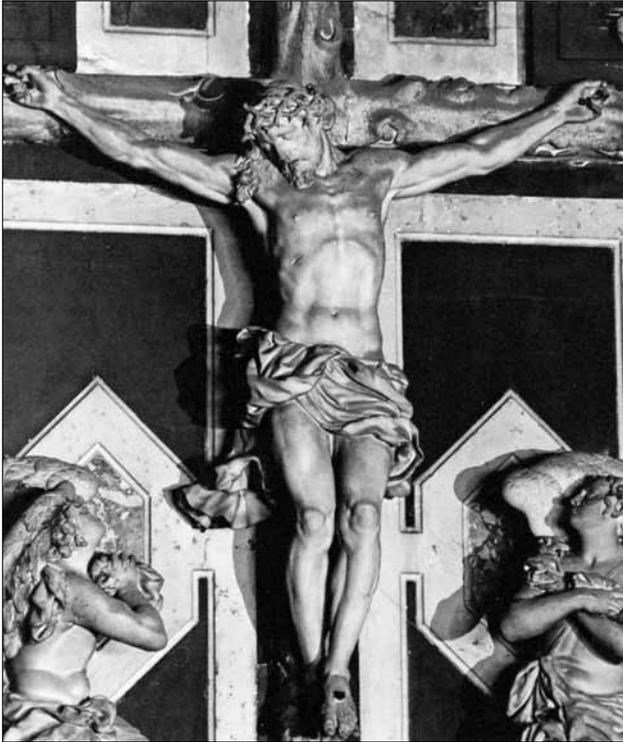
La penetrazione di modelli lombardi non cessa nel Settecento, come dimostrano diversi manufatti presenti sia nella valle dell'Adige sia nelle valli occidentali. L'apporto è ben esemplificato da due manufatti tra loro molto affini: il *Crocifisso* nella parrocchiale di Bozzana e in Sant'Isidoro a Martignano, risalenti probabilmente al primo Settecento per l'accentuata opulenza della stoffa nell'abbondante perizoma.

Come già appuntato nell'introduzione di questo studio, la condizione conservativa dei crocifissi lignei costituisce uno dei limiti più incombenti alla loro conoscenza, studio e valorizzazione; pertanto ci troviamo talvolta di fronte a casi di sicuro interesse ma sui quali è necessario sospendere un giudizio. Una circostanza, questa, che riguarda il bel *Cristo crocifisso* nella chiesa di Sant'Andrea a Terlago. Si tratta di un pezzo del pieno Settecento che ci pare risentire di orientamenti culturali lombardi, tra Brescia e Mantova, ma che tuttavia sfugge a una più sicura classificazione per via della pesante ridipintura che ad esempio compromette la lettura dei tratti somatici e la concreta misurazione della finezza di intaglio. Uno dei tanti interrogativi e casi aperti che significativamente vanno a chiudere o meglio ad aprire al futuro dell'indagine questo tratto della ricerca.

Sculture venete tra Sei e Settecento

Un aspetto complementare della ricerca è rappresentato dall'indagine e approfondimento di modelli veneti nella costante degli scambi culturali che permeano

²² Con tutta probabilità l'esemplare camuno risale a uno o due decenni prima: [E. Melotti], *Arte e fede*, p. 27.



■ 11. Giusto Le Court, *Crocifisso*. Venezia, S. Maria gloriosa dei Frari

■ 12. Jacopo Antonio Pozzo, *Trinità in gloria*. Laste, santuario

■ 13. Jacopo Antonio Pozzo (?), *Crocifisso*. Lasino, chiesa dei Ss. Pietro e Paolo





la storia dell'arte in Trentino. La chiesa di S. Pietro apostolo di Lasino, nella valle dei laghi, custodisce un Cristo crocifisso il cui perizoma dal panneggio mosso e arricciato dichiara palesemente di essere debitore di formule stilistiche venete (fig. 13). Lucido appare il rimando al *Cristo crocifisso* che Giusto Le Court realizzò per la chiesa di Santa Maria Gloriosa ai Frari di Venezia (1672, fig. 11), di cui a Lasino viene riproposta sia la vivace resa del panneggio che la modellazione anatomica del torace. Cristo è raffigurato morto e trafitto da tre chiodi, e il volto esprime quella drammaticità espressiva di cui Le Court fu, a Venezia, insuperato maestro.

La scultura occupa ora il terzo altare laterale destro della parrocchiale di Lasino ma proviene in realtà dalla cappella eretta nel 1707, poco distante dalla chiesa, in onore del Crocifisso²³. La collocazione cronologica, la capacità esecutiva unita alla conoscenza dei modelli veneziani suggeriscono, seppure con cautela, una proposta attributiva a favore di Jacopo Antonio Pozzo, carmelitano trentino di cui in anni recenti la critica si è occupata a più riprese²⁴. Un confronto con il gruppo scultoreo della Trinità scolpita dall'artista trentino per l'altare maggiore della chiesa carmelitana di S. Maria delle Laste di Trento ci pare possa essere chiarificatore, se osserviamo come la conduzione delle pieghe del perizoma, l'uso della sgorbia per rendere l'anatomia di busto e gambe ma anche il modo di rendere le fattezze del volto di Cristo, si veda la resa della barba, siano del tutto simili a Lasino. Qui come alle Laste (fig. 12) è pienamente confermata l'adesione del nostro scultore all'ambito culturale lagunare²⁵. Se poi ricordiamo come proprio della Trinità carmelitana abbia tenuto conto Tommaso Rues che con l'Ongaro e Jacopo Antonio Pozzo fu protagonista della scena artistica veneziana nella comune adesione al linguaggio lecourciano, ci pare che l'attribuzione del Cristo di Lasino possa trovare ulteriore conferma. Tommaso Rues scolpì il gruppo di uguale soggetto che spicca nella cimasa dell'altare di santa Teresa nella chiesa degli Scalzi a Venezia²⁶. Ciò che emerge chiaramente è la forte concordanza stilistica tra Pozzo e Rues; li separa forse solo una tendenza più spiccatamente classicista nel Rues che parrebbe sottintendere esperienze romane peraltro non attestate dalle fonti che invece ricordano un suo alunnato veneziano presso Giovanni Hack i cui modi però non sembrano, almeno ci sembra, così facilmente accostabili a quelli di Rues.

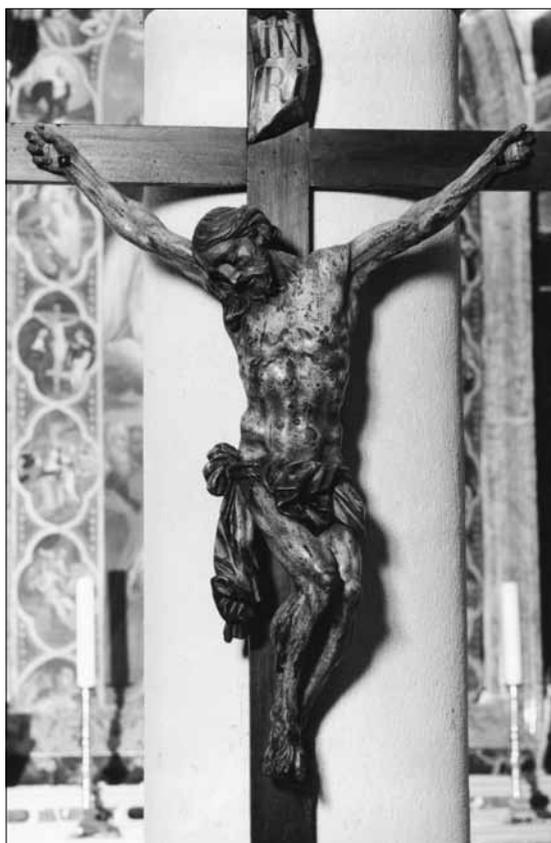
Cultura veneziana non disgiunta da una matrice più propriamente nordica ci pare denunci un altro Cristo crocifisso questa volta conservato a Vigo Lomaso, nella chiesa di S. Lorenzo (fig. 14) che appare realizzazione di uno scultore dai tratti fortemente originali. L'opera, da un lato, sembra conoscere e quasi anticipare il Cristo, già citato, di Le Court ai Frari, dall'altra pare in sintonia con la versio-

²³ *Le Valli dei laghi*, p. 84: la cappella venne costruita per ospitare un crocifisso molto venerato e portato in processione per scongiurare la siccità, ora vi si conserva la copia di Felix Deflorian (1983).

²⁴ Bacchi e Giacomelli, *Dai Carneri ai Sartori*, pp. 155-156; Idem, *Jacopo Antonio Pozzo*, pp. 258-263; Bacchi e Giacomelli, *Scultori e architetti trentini*, pp. 46-53; Girardi, *I disegni di Jacopo Antonio Pozzo*.

²⁵ Si vedano anche le più recenti attribuzioni proposte da Chiara Moser, *Due sculture "di qualche valore artistico"*, pp. 139-155.

²⁶ La questione della paternità dell'altare è ancora aperta ma crediamo vada almeno ricordato, in questa sede, come spetti a Simone Guerriero aver fornito un sicuro appiglio documentario per la sua cronologia (Guerriero, *Paolo Callalo*, pp. 39-40). Le ricevute di pagamento, datate 12 settembre 1684, a Callalo e Carati ("per langelo di santa Teresa") datano la costruzione, se non necessariamente la conclusione, dell'altare. Per la più lucida e recente disamina sull'argomento si veda Bacchi, *Giuseppe Pozzo*. Ancora a Guerriero dobbiamo (*Paolo Callalo*, p. 36) l'attribuzione della *Trinità*, nella cimasa dell'altare, a Tommaso Rues i cui modi sembrano palesare concordanze stilistiche con le *Trinità* che Pozzo aveva scolpito per la chiesa delle Laste di Trento e ideato per il Duomo di Bolzano (Bacchi e Giacomelli, *Dai Carneri ai Sartori*, pp. 155-156).



■ 14. Intagliatore veneziano, *Crocifisso*.
Vigo Lomaso, chiesa di S. Lorenzo

■ 15. Michele Fabris, detto Ongaro, *Crocifisso*.
Venezia, chiesa di S. Clemente in isola

ne che dello stesso soggetto darà Michele Fabris detto l'Ongaro, nell'altare della cappella del Capitolo in San Clemente in Isola (1675-1676, fig. 15)²⁷. Negli atti visitali del 1671 viene citato e lodato un Cristo crocifisso realizzato per la chiesa che potrebbe essere identificato con la scultura in questione per la quale la datazione al 1671 potrebbe in effetti essere calzante data la forte carica espressiva che lo connota²⁸. La mera lettura stilistica, quel corpo dalle gambe fortemente ripiegate, tipologia iconografica che non conobbe grande diffusione in laguna all'in fuori proprio della proposta di Ongaro e dal chiaro sapore nordico, si unisce a un espressionismo che situa la scultura in ambito lagunare e del resto la commissione ben si inserisce nella tradizione della valle che sempre guardò a Venezia.

²⁷ De Grassi, *Cristo crocifisso*, pp. 108-110: la particolare tipologia del Cristo con le gambe fortemente ripiegate venne introdotta a Venezia proprio dal Fabris; diffusa in area nordica non ebbe grande risonanza in Veneto dove però fu Giovanni Bonazza a riproporla nel 1718 probabilmente, annota De Grassi, proprio come omaggio del giovane scultore a uno dei più grandi maestri attivi a Venezia.

²⁸ Agostini, *Appunti per la storia*, p. 179.

Difficile proporre una più precisa paternità slegata da un ambito locale che a quelle date non esprimeva ancora personalità precise ma piuttosto vicina a quella folta schiera di intagliatori foresti, attivi in quegli anni a Venezia. I nomi di Michele Fabris e Rues rimangono per ora come indicazione di appartenenza a una medesima *koinè* culturale²⁹. Le concordanze stilistiche ci paiono essere rilevanti nel patetismo del volto, nella resa anatomica delle membra e nella esecuzione tecnica³⁰.

Si situa in ambito veneto anche il Crocifisso ligneo della chiesa della Madonna di Loreto di Rovereto (fig. 16). Già fatta conoscere da Raffaella Colbacchini che, in base alle vicende costruttive della chiesa, lo data agli anni tra il 1688 e 1694³¹ la scultura evidenzia, nella tipologia fisionomica dei volti, dai lineamenti contratti quasi in una smorfia, nelle labbra carnose, nella particolare definizione dei capelli dalla chioma descritta con particolare cura, nella stessa corona di spine qui trasformata in una corona massiccia di corda, ma anche nel ricco panneggio, concordanze stilistiche con la produzione artistica di Alessandro Malamocchino. Dello scultore veneziano giunto in Trentino nel 1692 dopo un apprendistato presso l'orefice tedesco Foster³², è stato recentemente ampliato il catalogo con l'aggiunta di alcune opere site nella stessa chiesa roveretana dove si conserva il Cristo crocifisso in questione³³. I santi Rocco e Sebastiano nonché una coppia di putti in origine realizzati per l'altare dei calzolari (1693) mostrano tratti stilistici in sintonia con il Crocifisso che ci pare ben apparentarsi anche con le altre opere del Malamocchino conservate in Trentino, tutte collocabili nell'ultimo decennio del Seicento. Si veda tra tutte il confronto con l'Angelo che reca la corona di spine della parrocchiale di Levico (fig. 17) dove il panneggio, la fisicità della corona di spine ma anche le fattezze del volto conducono alla stessa personalità. Solo la diversa materia, il legno, contrasta con una possibile attribuzione che però non può da sola togliere validità alla nostra proposta in quanto l'uso di diverse tecniche e materiali era del tutto usuale all'epoca (la stessa formazione da orafo del Malamocchino poteva suggerirgli quella caratteristica resa, a volte sovrabbondante e talora sgraziata, dei panneggi e dei particolari fisionomici dei volti) né può escludere che un abile ancora sconosciuto artigiano abbia scolpito il Cristo a fianco dello stesso Malamocchino.

A modelli eccellenti guarda il *Cristo crocifisso* di Paul Strudel conservato nella chiesa carmelitana di Santa Maria del Carmine a Rovereto (fig. 18) scultura che coniuga sapientemente i modi di Alessandro Algardi con quelli di Giusto Le Court, sicuro modello e passaggio scontato per comprendere il Cristo di Rove-

²⁹ Bacchi, *Le cose più belle e principali nelle chiese di Venezia*, pp. 145-158.

³⁰ Bacchi, *Michele Fabris*, pp. 731-732, tav. 365; Rossi, *Per un profilo di Tommaso Rues*, pp. 3-33.

³¹ Colbacchini, *Altari e scultura lignea*, p. 457.

³² De Vincenti e Guerriero, *Scultori trentini a Venezia*, pp. 410-413; Giacomelli, *Alessandro Malamocchino*, pp. 189-192.

³³ Sava, *Episodi di scultura veneta*, pp. 108-110.



■ 16. Alessandro Malamocchino, *Crocifisso*. Rovereto, chiesa della Madonna di Loreto

■ 17. Alessandro Malamocchino, *Angelo con corona di spine*. Levico, chiesa del Redentore

reto³⁴. L'influenza di Le Court sullo Strudel va ribadita anche in mancanza di un documentato allunato presso la sua bottega³⁵ ma forse non va passato sotto silenzio come tra il sesto e il nono decennio del Seicento fosse priore del convento carmelitano padre Gerolamo Pandini che ne esercitò la carica a più riprese a partire dal 1650 sino al 1683. Pandini, nativo di Lizzana nei pressi di Rovereto, oltre che risultare protagonista principale delle committenze d'arte nella chiesa (testò sin dal 1678 lasciando tutti i suoi beni alla Madonna del Carmine e dando grande impulso alla costruzione della chiesa), resse anche la provincia carmelitana a Venezia dal 1670 al 1675, il che gli permise certo di conoscere l'arte lagunare di quegli anni e forse di farsene tramite con la terra natale.

Intendente d'arte, il Pandini non va escluso dai possibili committenti di Jacopo Antonio Pozzo, lui pure carmelitano, quale progettista proprio della chiesa carmelitana di Rovereto. La prima pietra fu posta nel 1678 come già faceva

³⁴ Giacomelli, *Tre secoli di scultura*, p. 855; Bacchi, *Paul Strudel*, pp. 345-348.

³⁵ Spetta altresì a Monica De Vincenti aver confermato, sulla base di riscontri archivistici, la presenza di Strudel a Padova nel 1681: De Vincenti e Guerriero, *Scultori trentini a Venezia. Scultori veneziani in Trentino*, pp. 402-410.



■ 18. Paul Strudel, *Crocifisso*. Rovereto, chiesa di S. Maria del Carmine



■ 19. Intagliatore trentino, *Crocifisso*. Trento, chiesa della Madonna addolorata

notare Nicolò Rasmo che per primo propose il nome del Pozzo quale architetto della chiesa³⁶: era consuetudine, per i carmelitani, coinvolgere sempre artisti appartenenti allo stesso ordine, perché non Pozzo i cui modi stavano emergendo in quegli anni? Forse, non molti anni dopo, sempre Pandini potrebbe aver commissionato a Strudel, all'epoca a Venezia e tramite forse lo stesso padre Pozzo, il *Crocifisso* marmoreo che ammiriamo ancora oggi e che ci pare possa essere cronologicamente situato all'altezza delle sculture del Duomo di Trento (1682-1687 circa) o poco prima³⁷.

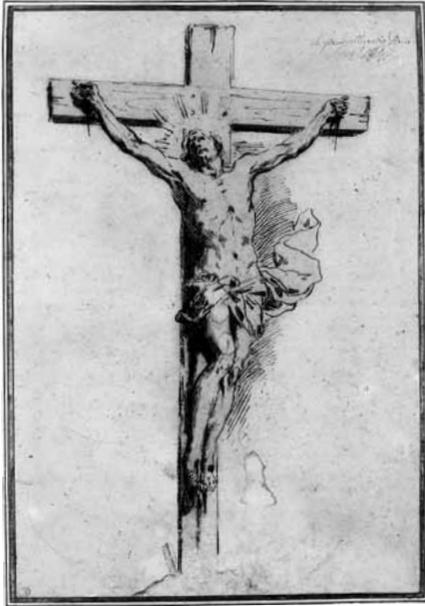
Un altro notevole *Cristo Crocifisso* che si è proposto di assegnare a Paul Strudel, questa volta in legno (tecnica che pare giustificare una datazione precedente alla scultura roveretana ma anche ricordare una prima formazione dello scultore in ambito locale), è custodito nella chiesa di S. Egidio di Quetta³⁸.

Quello che importa qui sottolineare è come modello di riferimento per Strudel, reso poi attraverso formule espressioniste lecourtiene, sia stato il *Cristo crocifisso* di Alessandro Algardi di cui il Trentino conserva la bella versione in argen-

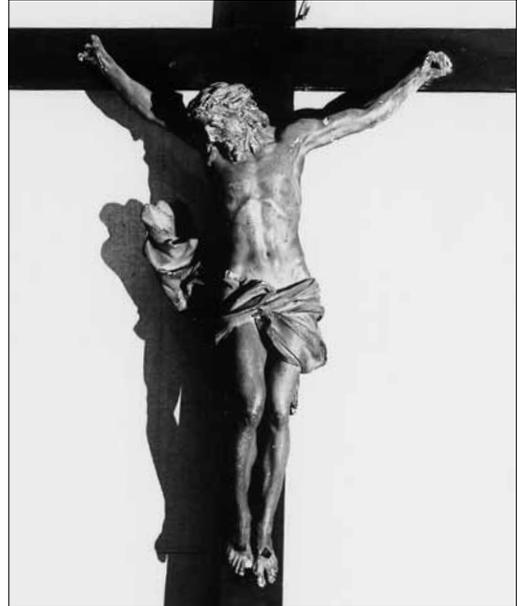
³⁶ N. Rasmo, *Storia dell'arte*, p. 286.

³⁷ Aggiungiamo che la cappella venne rinnovata nell'Ottocento allorché il parroco don Mattei provvide a rifare il pavimento aggiungendo le due balaustrate in pietra realizzate dalla ditta Scanagatta di Rovereto (1867); a questi stessi anni va forse datata, crediamo, la figura dell'Addolorata ora visibile ai piedi del Crocifisso: Tamanini, *La chiesa di Santa Maria del Carmine*, pp. 76, 149-150.

³⁸ Giacomelli, *Un Cristo crocifisso di Paul Strudel?*



■ 20. Alessandro Algardi, *Crocifisso*. Washington, National Gallery of Art



■ 21. Francesco Oradini, *Crocifisso*. Già Trento, cappella Salvadori

to (Riva del Garda, chiesa di S. Maria Assunta³⁹). Della grande diffusione di cui godette il Crocifisso algardiano, delle numerose fusioni bronzee e della versione in argento ora irreperibile (1646) è già stato da più parti scritto, certo è che Strudel poté vedere le esecuzioni originali e non le numerose stampe che contribuirono alla diffusione della scultura (la sua esecuzione non in controparte lo dimostra inequivocabilmente).

Sulla compostezza ed eleganza di forme espresse da Alessandro Algardi nel suo *Cristo crocifisso* Strudel dovette riflettere a lungo e la sua scultura può essere letta come un omaggio al grande artista bolognese omaggio che seppe esprimere con grande originalità e autonomia riproponendolo alla luce di quella cultura veneziana nella quale si era formato. Ecco allora spiegato il perizoma più drammaticamente svolto, il volto del Cristo fortemente drammatico connotato da un forte *pathos* a riprova della grandezza del trentino che si esprime con un inedito linguaggio.

Anche il Cristo di Strudel dovette suscitare notevole interesse in ambito provinciale, come dimostrano alcuni modelli che paiono privilegiare però l'aspetto più prettamente "algardiano", composto e pacato, classicista, della scultura.

A formule algardiane (si veda il disegno firmato e datato 1647 forse appositamente ideato per un'incisione considerata la resa del panneggio in controparte e

³⁹ La più recente sintesi sul Crocifisso è in Tozzi, *Il Cristo d'argento*, pp. 235-241 (con bibliografia segnalata).

ora alla National Gallery di Washington, fig. 20) si ispira ad esempio il bel *Crocifisso* della chiesa canossiana della Beata Vergine dei sette dolori a Trento (fig. 19) per il quale il nome di Oradini potrebbe indicare perlomeno un più preciso ambito stilistico data l'eleganza e sinuosità con cui è scolpito il corpo di Cristo. D'altra parte nella stessa chiesa, nel 1780, Bartoli segnalava che "Il sepolcro del Gentilotti con quello scheletro e putti è opera tutta in marmo di Francesco Oradini"⁴⁰. Il sepolcro ora è scomparso ma è utile indicazione per la nostra ipotesi di lavoro, laddove in mancanza di riscontri documentari, rimane la forte vicinanza stilistica con il *Crocifisso* di Francesco Oradini già nella cappella Salvadori (fig. 21)⁴¹ che, nel caso del *Crocifisso* delle canossiane, neppure la ridipintura del volto riesce a nascondere pur nella variante iconografica di Cristo qui raffigurato vivente e a tre chiodi.

Lo scultore trentino si conferma tra i protagonisti della scena artistica trentina del Settecento, il suo Cristo aderisce alla poetica di Algardi nella compostezza delle forme, che non nasconde l'intensa commozione nei tratti del volto, ma si evidenzia nell'aderenza del perizoma al fianco sinistro di Cristo, nello spostarsi del corpo verso destra se non bastasse la scelta tipologica del Cristo morente e a quattro chiodi che Algardi ripropose anche nel *Crocifisso* dei Musei Vaticani. Se Strudel a Rovereto aveva proposto una felice e inedita sintesi tra il fare di Algardi e quello più potentemente espressionistico di Le Court, con quest'opera Oradini ormai in pieno Settecento e certo dopo un viaggio romano dimostra il superamento della fase più tenacemente barocca a favore di un linguaggio che dichiara apertamente l'adesione a modi più classici e composti (e del resto Oradini saprà rivolgersi senza contraddizioni alla scultura veneziana come a quella lombarda, dalle forme più controllate⁴²) per i quali Algardi poteva essere il miglior punto di partenza. D'altra parte le linee stilistiche del fare di Oradini non abbandoneranno più questo orientamento fortemente espresso, già nella stessa cappella Salvadori, anche nell'intaglio dei battenti lignei⁴³.

Anche la chiesa parrocchiale di Ravazzone, vicino a Mori, conserva un *Crocifisso* che apertamente richiama moduli algardiani o, in ambito provinciale, oradiniani: la croce recente e le estese ridipinture ne complicano la lettura, anche in questo caso Cristo raffigurato vivente è crocifisso da quattro chiodi. Le numerose repliche attestano come il modello conoscesse grande fortuna ormai in ambito trentino e qui va almeno segnalato il *Cristo crocifisso* della chiesa del Sacro Cuore a Sopramonte che nei tratti del volto e nella resa del perizoma, mosso e ricco, potrebbe essere collocato ancora agli inizi del Settecento.

⁴⁰ Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture*, p. 82.

⁴¹ Giacomelli, *Francesco Oradini*, pp. 236-244.

⁴² È un'interpretazione trentina, quella oradiniana, di formule accostabili anche ad esempi lombardo-piemontesi come quelli del Plura, ad esempio in San Filippo Neri a Torino, si veda Gualano, *Il "Signor Plura"*.

⁴³ Sava, *L'intaglio ligneo*, pp. 22-23 e Sava, *Per Francesco Oradini*, p. 160.

■ 22. Intagliatore veneziano, *Crocifisso*. Roncegno, chiesa dei Ss. Pietro e Paolo



Un'altra serie di Crocifissi a quattro chiodi è diffusa in Trentino tra Cles, San Michele all'Adige, Pelugo e Darzo nelle Giudicarie⁴⁴, Faver. In alcuni casi il patetismo del volto più di maniera che di sostanza fa però pensare a un ambito di esecuzione locale, che si esprime grazie all'opera di un tardo seguace piuttosto che a un artista a diretta conoscenza delle opere di Algardi, di Strudel o dello stesso Oradini.

I caratteri prettamente più tipici della scuola veneziana sono evidenti nel *Crocifisso* della chiesa dei Ss. Pietro e Paolo di Roncegno (fig. 22)⁴⁵, i cui modi indicano un artista di formazione veneziana tanto evidenti sono i richiami al Morlaiter (basti pensare al Crocifisso marmoreo in Santa Maria degli Scalzi, 1732 circa) o, sebbene meno stringenti, con il Torretto (si veda il Crocifisso della cappella Foscarini in San Stae). Lo prova la sintesi equilibrata che lo scultore sa raggiungere tra enfasi barocca, patetismo del volto, e definizione classica della figura di Cristo. Le vicende della chiesa sono conosciute: grazie all'intraprendenza del parroco Francesco Bruni che dal 1748 era in rapporti di amicizia con Tommaso Temanza si poté contare su un suo progetto l'altare maggiore, sul quale venne posta la

⁴⁴ Ferrari, *Crocifissi barocchi*, pp. 84-97.

⁴⁵ Fabris, *Valsugana orientale*, p. 352.

pala di Francesco Guardi⁴⁶. Il possibile intervento dei conti Giovanelli al finanziamento dell'impresa non esclude ma anzi potrebbe comprendere anche l'esecuzione del Crocifisso, uno dei pezzi più rimarchevoli in valle. Anche la vicina chiesa di Torcegno dedicata ai santi Bartolomeo e Andrea custodisce un pregevole Crocifisso stilisticamente assegnabile alla metà del Settecento la cui ridipintura ottocentesca ne ha però parzialmente compromesso la lettura⁴⁷ che pare ancora indicare un ambito veneto.

Immagini dal nord: presenze tedesche, tirolesi e fiamminghe

L'importazione di manufatti oltralpini e nella fattispecie dalla Germania meridionale, già cospicua nel Rinascimento, prosegue ininterrotta tra Sei e Settecento, sancendo la supremazia dei laboratori di Augusta e Norimberga nella produzione di oggetti di lusso, di fusioni in argento, di avori. Un fenomeno non certo limitato alle aree prealpine della penisola ma che, nel contesto del Principato tridentino, ha chiaramente trovato terreno fertile per via degli intensi rapporti politici e sociali, oltre che per consolidate preferenze di gusto. Nell'ambito dei crocifissi plastici questo indirizzo trova un'importante premessa nella croce del canonico Gerolamo Roccabruna⁴⁸. Risalente al terzo quarto del Cinquecento, quest'opera, che coniuga una elaborata base eseguita a Milano a una scultura del Cristo proveniente da Norimberga (quasi a voler riunire in una sola opera due centri di primissimo piano sul fronte dell'oreficeria), mostra un dato essenziale e destinato a non mutare fino a tutta la prima metà del Seicento: ovvero l'ininterrotta attenzione in area oltralpina per i modelli della scultura toscana, in particolare di Giambologna e Pietro Tacca.

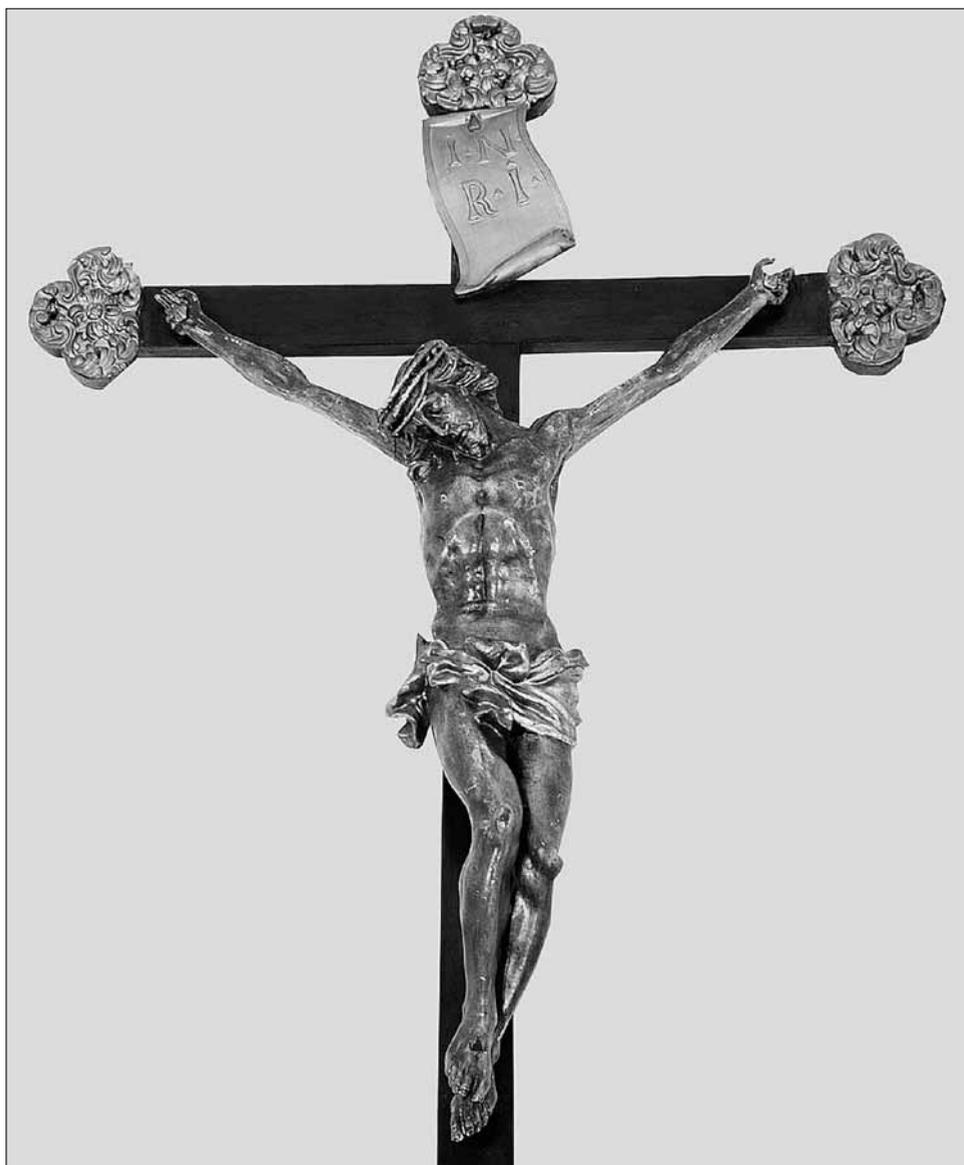
La capillare penetrazione di prototipi ormai internazionali, moltiplicati in miriadi di fusioni in argento, oro o bronzo, investe anche il secondo grande ramo dei manufatti elitari, quello della scultura in avorio. Alla luce di questi fatti, non stupisce troppo che in pieno Seicento due croci da tavolo tra loro analoghe, rispettivamente nella chiesa di San Francesco Saverio Trento e in San Marco a Rovereto, vantino un corpo di Cristo del tutto in linea di continuità con la croce del canonico Roccabruna, o meglio con uno dei più affermati prototipi tardorinascimentali in area tedesca.

Si comprende bene la singolarità di questo specifico circuito, all'interno del quale opere "del nord", tedesche, veicolano immagini del manierismo italiano altrimenti difficilmente penetrate nel Principato vescovile. Una circolazione non finalizzata a rifornire opere monumentali e destinate alla devozione comunitaria, ma del tutto piegata ai più sofisticati e selettivi gusti del clero o del patriziato, trattandosi sempre di crocifissi per cappelle gentilizie, croci di altare o da ta-

⁴⁶ Mich, *I pittori di Mastellina*, pp. 58-63.

⁴⁷ Fabris, *Valsugana orientale*, p.303; per le vicende degli altari della chiesa di Torcegno, si rimanda a Giacomelli, *Guglielmo Montin*, pp. 218-223.

⁴⁸ Floris, *Croce d'altare*.



■ 23. Intagliatore tirolese o tedesco, *Crocifisso*. Sanzeno, Basilica dei Ss. Martiri anauniesi

volò destinate alla devozione privata, alla collezione o, altre volte, all'arredo delle sacrestie.

Tra i migliori esemplari va senz'altro annoverata la scultura argentea nella sacrestia della Cattedrale di San Vigilio, studiata da Wolfram Koeppé⁴⁹. Pervenuta

⁴⁹ Koeppé, *Corpus Christi*.

da Augusta intorno al secondo quarto del Seicento, essa declina, nel raffinato assottigliamento delle membra, le invenzioni di Giambologna⁵⁰. Un indirizzo figurativo che prosegue attraverso molteplici esemplari affini e all'incirca coevi, come il Cristo nella croce astile di Tesero, opera di Albrecht von Horn⁵¹.

Come è noto, furono gli innovativi modelli di Rubens e Van Dyck a rinnovare, particolarmente in area tedesca e spagnola, l'iconografia del Cristo crocifisso orientandolo verso insuperate ricerche di carattere naturalistico⁵². L'intensa e capillare propagazione dei prototipi di Rubens e Van Dyck, fra l'altro importantissimo stimolo all'affermazione del Cristo vivente, venne mediata soprattutto dalla plastica in avorio fiamminga e tedesca che divulgò anche in Italia modelli forse non così ricorrenti in pittura.

Notevole esempio di questo fenomeno è rappresentato dal *Crocifisso* in avorio conservato presso il Seminario diocesano, nel quale una scultura eburnea è fissata alla croce d'ebano per mezzo di chiodi-gioiello costituiti da castoni con granati. Dal celebre prototipo rubensiano di Anversa e dalle non meno alte declinazioni vandyckiane deriva la definizione del corpo appeso alla croce, con le braccia quasi verticali in forte tensione, le mani chiuse, l'ariosa modulazione del perizoma, nonché la vitalissima e sofferente umanità del capo del Cristo vivo sollevato al cielo. La lettura stilistica della bellissima scultura individua chiare affinità con l'area tedesca. Benché non risolutive nell'identificazione specifica della paternità, più che indicative si mostrano le analogie con le prove di Georg Petel di Augusta, uno dei più sensibili interpreti europei dei modelli fiamminghi ed eccezionale artefice specializzato nella lavorazione dell'avorio. Il trattamento dei capelli e della corta, irsuta barba, ci pare positivamente relazionabile ai tratti perseguiti e divulgati da Petel, come mostrano gli esemplari della Residenz (Schatzkammer) a Monaco⁵³. Ciononostante, nell'esemplare tridentino l'acribia descrittiva dell'augustano viene controbilanciata da un'indagine naturalistica meno serrata, venata da una certa ponderatezza classica che suggerisce una diversa personalità.

Nel corso della seconda metà del Seicento e nel secolo successivo prosegue la massiccia importazione di opere realizzate da valenti maestri tedeschi, principalmente augustani, nell'ambito privilegiato dell'oreficeria. Ma si fanno altresì riconoscere manufatti lignei, per la maggior parte anonimi, che ci parlano di intagliatori forestieri, di passaggio o stanziali, e ancora di artefici locali influenzati dall'espressività oltralpina, artefici che mediano un aggiornamento alla cultura barocca con i tipici accenti che essa assunse nei territori dell'Austria e della Germania meridionale.

Il *Crocifisso* ligneo nella basilica dei martiri anauniesi a Sanzeno (fig. 23) rappresenta in qualche modo la sovrapposizione di queste circostanze⁵⁴. Fieramente

⁵⁰ Si veda in proposito Watson, *Die Kruzifixe Giambolognas*.

⁵¹ Floris, *Croce astile*.

⁵² Su questo punto si veda Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso*, p. 66.

⁵³ Schädler, *Georg Petel*, pp. 38-43.

⁵⁴ Circa la provenienza del pezzo dal duomo di Trento si veda la scheda di Soprintendenza OA 00037057 (F. Menapace).

mossa nel tormentato perizoma, la scultura indica una matura temperie barocca e una datazione tardo seicentesca. Il corpo, impreziosito da un'argentatura originale ancorché consunta, in contrasto con la doratura del perizoma e dei chiodi, manifesta proprio l'intenzione di alludere ai pregiati oggetti dell'oreficeria tedesca, specificamente evocata nelle terminazioni dorate della croce a foglie d'acanto accartocciate: caratteri che non ci stupiscono alla luce dell'enorme fortuna incontrata dall'oreficeria di Augusta. È senza dubbio opera di un intagliatore di cultura settentrionale, in conformità all'orientamento da sempre invalso in valle di Non.

Di alto profilo, benché assai circoscritta, è l'opera di Wilhelm Dusch, scultore originario di Colonia e attivo a Mantova a cavallo di Sei e Settecento⁵⁵. Dalla città lombarda venne acquisito, nel 1710, il *Crocifisso* della parrocchiale di Ala (fig. 24), scultura di sorvegliata fattura che reinterpreta con personalità il modello del Cristo vivente algardiano (si veda su questo aspetto il paragrafo precedente), variandolo tuttavia nella definizione del perizoma⁵⁶. Al valente intagliatore tedesco va senza dubbio riconosciuto il bel *Crocifisso* nella parrocchiale di Santa Maria Maddalena a Volta Mantovana (figg. 25-26) che ripropone come miniaturizzate le caratteristiche delle sculture di Ala e della più vicina Marcaria⁵⁷.

In tutto il Settecento non è possibile reperire espressioni di marca tedesca a scala monumentale pari a quella di Dusch. È invece assodato che il canale privilegiato con le terre di oltralpe fu ancora quello degli *objets de vertu*, dei piccoli manufatti in argento e in avorio.

Tra i più interessanti figura senz'altro il *Crocifisso* in San Martino a Vattaro. L'opera deve essere pervenuta, come la maggior parte della suppellettile sacra, grazie alla committenza della famiglia Bortolazzi. L'allungamento delle braccia, fissate su un torso drammaticamente modellato, contrasta con la simmetria delle gambe che si vanno assottigliando nella parte inferiore, una sproporzione che rafforza la tensione dell'agonia.

Appartiene invece al secolo XVIII, non prima della metà del secolo, l'interessante *Crocifisso* in avorio nel santuario della Grotta di Villazzano (fig. 27). In questo esemplare si fanno notare caratteristiche tipiche della scultura trentina o tirolese del Settecento. Più nello specifico, il gusto delle chiome a ciocche raggianti e il panneggio tormentato in rilievo da solchi e tagli molto profondi riesce tipico dei modi, non immuni da influenze tirolesi, espressi da Antonio Giuseppe Sartori nelle opere della maturità, richiamate anche dal tratto anatomico delle gambe robuste e tornite⁵⁸. Ciononostante, dell'artista non sono ad oggi documentati la-

⁵⁵ Per le nuove acquisizioni a Mantova su questo artista si veda Berzaghi, *La chiesa di Santa Teresa*, pp. 17-19.

⁵⁶ Si veda Strocchi, *Altari e sculture in legno*, pp. 495-497.

⁵⁷ Alla stessa conclusione attributiva è pervenuto indipendentemente Stefano L'Occaso che ringraziamo per il proficuo scambio di opinioni.

⁵⁸ Si vedano ad esempio le statue della cappella di corte a Innsbruck (1766) o il volto della *Speranza* fir-



■ 24. Wilhelm Dusch, *Crocifisso*, particolare. Ala, chiesa di S. Maria Assunta



■ 25. Wilhelm Dusch, *Crocifisso*, particolare. Volta mantovana, chiesa di S. Maria Maddalena

vori in avorio e talune divergenze di carattere stilistico suggeriscono di indicare, più prudentemente, l'identità di uno scultore trentino o sudtirolese influenzato dalla temperie locale: è comunque un pezzo interessante che sembra poter interrompere la compattezza dei manufatti eburnei oltralpini. Ben più modesta e indeterminata appare invece la croce da tavolo di Terres, nella quale il sinuoso ma come bloccato corpo di Gesù, che segue ancora il modello del Cristo vivente, è raggelato da una compiaciuta fissità di impronta neoclassica, ribadita nelle ciocche simmetriche che incorniciano il volto.

La perdurante circolazione di sculture tedesche (più occasionalmente fiamminghe e francesi) non esaurisce la proposta culturale "nordica" del territorio trentino, essendo anzi d'obbligo una riflessione sulle influenze o la presenza diretta di artefici tedeschi o tirolesi, come già espresso in relazione al crocifisso di Sanzeno e ai distretti delle valli del Noce, notoriamente aperti agli scambi con il Nord.

Si deve anche ricordare la nutrita e diffusa presenza di artigiani del legno di lingua tedesca, a Trento riuniti sotto la corporazione dei tisleri; circostanza che lascia intuire la penetrazione e la commistione di regimi stilistici diversi, pur nell'ambito di un impenetrabile anonimato.

mata vent'anni prima nella chiesa di San Barnaba a Mantova; e ancora la costruzione anatomica di *San Sebastiano* a Pécs (1779). Per queste e altre opere dell'artista si rimanda a Bacchi e Giacomelli, *Antonio Giuseppe Sartori*.



■ 26. Wilhelm Dusch, *Crocifisso*. Volta mantovana, chiesa di S. Maria Maddalena

Nelle valli settentrionali, soprattutto Fiemme e Fassa, è poi consistente l'operatività degli intagliatori delle valli Gardena e Badia, significata soprattutto dall'importante dinastia degli scultori Vinazer⁵⁹. Ma anche in questo caso individuare una limitazione territoriale è relativamente corretto, se si pensa al bel *Cro-*

⁵⁹ Si veda Rasmò, *Gli scultori Vinazer*.



■ 27. Scultore tirolese, *Crocifisso*. Villazzano, località Grotta, chiesa della Madonna di Loreto

cifisso intagliato nel 1719 da Martino Vinazer per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Piazza di Terragnolo⁶⁰. Un pezzo che bene esemplifica il gusto venato di patetismo del noto scultore gardenese.

Il *Crocifisso* di Giampietro Zorzi in San Giovanni a Vigo di Fassa esplicita la personalità dell'autore nato a Ziano di Fiemme⁶¹, ma da un punto di vista culturale è intenso e preponderante l'apporto linguistico tirolese, per cui diventa estremamente delicata e rischiosa l'individuazione di un'area culturale autonoma. Le stesse considerazioni valgono di fatto, pur a chiasmo, per l'esperienza artistica di Johann Jakob Poder *junior*, intagliatore bolzanino del quale conosciamo manufatti lignei e nella fattispecie crocefissi commissionati tanto nei centri altoatesini (Egna,) quanto nell'ambito delle valli dell'Avisio⁶². Su una analoga po-

⁶⁰ L'opera è stata giustamente riferita da Claudio Strocchi all'artista, sulla base dell'iscrizione sul dorso "1719 / M.V." Si veda Monaco, *Martino Vinazer*, p. 360.

⁶¹ Si rimanda a Strocchi, *Giampietro Zorzi*, pp. 366-367.

⁶² Per il quale si scorra il testo di Biasini, *Johann Jakob Poder junior*, p. 252.

sizione di cerniera, comprovante un certo adeguamento di gusto soprattutto nelle committenze di secondo piano, si colloca la modesta figura di Giovanni Antonio de Paoli da Egna, intagliatore documentato in Val di Sole ma il cui nome riveste un qualche interesse per aver intagliato nel 1771 tre *Crocifissi* in San Rocco a Chiusole⁶³.

Referenze fotografiche

Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Storico-artistici, Centro di catalogazione:

Figg. 1, 7, 13-14, 19 (R. Comai); figg. 3, 18 (G. Zotta); figg. 5, 8, 12, 27 (Studio Lambda); fig. 9 (U. Frisanco); fig. 10 (S. Ferrari); fig. 16 (Studio Bi Quattro); fig. 21 (F. Menapace); figg. 6, 17, 22, 23 (L. Eccher); figg. 25-26 (GardaPhoto, Salò).

Riproduzioni da libro

Fig. 2 da *Michelangelo Unterperger 1695-1758*, a cura di J. Kronbichler e E. Mich, Trento 1995, p. 124 n. 126.

Fig. 3 da *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di A.M. Spiazzi, Milano 1997, p. 37.

Figg. 11 e 15 da *Andrea Brustolon 1662-1732 "Il Michelangelo del legno"*, a cura di A.M. Spiazzi, M. De Grassi, G. Galasso, Belluno-Milano 2009, pp. 70-71 nn. 2, 5.

Fig. 20 da *Algardi. L'altra faccia del barocco*, a cura di J. Montagu, Roma 1999, p. 289 n. 93.

Riferimenti bibliografici

Beppino Agostini, *Appunti per la storia dell'antica pieve di Lomaso*, Trento, Artigianelli, 1977.

Andrea Bacchi, *Giuseppe Pozzo e la magia del "bel composto"*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, atti del convegno a cura di Roberto Pancheri, Venezia, 2012, Marcianum Press, pp. 217-246.

Andrea Bacchi, *"Le cose più belle e principali nelle chiese di Venezia sono opere sue" Giusto Le Court a Santa Maria della Salute (e altrove)*, in "Nuovi Studi rivista di arte antica e moderna", 11 (2006), n. 12, pp. 145-158.

Andrea Bacchi, *Michele Fabris detto l'Ongaro*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, Longanesi, 2000, pp. 731-732.

Andrea Bacchi, *Paul Strudel*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 345-348.

⁶³ Ne rende conto Menapace, *La chiesa di San Rocco*, pp. 330-331. Tale Giovanni de' Paoli è menzionato come trentino e non è pertanto del tutto certo sia lo stesso artista nativo di Egna. Come osserva lo studioso, uno dei manufatti è probabilmente identificabile nell'unico *Crocifisso* settecentesco presente in chiesa: una scultura di mediocre livello, snella ma piuttosto greve, non priva di vocaboli arcaizzanti.

- Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, *Antonio Giuseppe Sartori*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 305-315.
- Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, *Dai Carneri ai Sartori: architetture d'altari e sculture*, in *Scultura in Trentino*, I, pp. 86-241.
- Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, *Jacopo Antonio Pozzo*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 259-263.
- Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, *Scultori e architetti trentini in età barocca: riflessioni e prospettive di ricerca*, in *I Giochi di Lavarone: botteghe e cantieri del Settecento trentino*, atti della giornata di studi a cura di Morena Bertoldi, Luciana Giacomelli, Roberto Pancheri, Trento, Provincia, 2005 (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 10), pp. 36-63.
- Francesco Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture, che adornano le Chiese ed altri pubblici luoghi della città di Trento, 1780*, in Giulio Benedetto Emert, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 53-117.
- Renato Berzaghi, *La chiesa di Santa Teresa*, in *Chiese carmelitane*, a cura di Rosanna Golinelli Berto, Mantova, Associazione per i monumenti domenicani, 2011 (Quaderni di San Lorenzo, 9), pp. 7-29.
- Roberto Biasini, *Johann Jakob Poder junior*, in *Scultura in Trentino*, II, p. 252.
- Domizio Cattoi, *Per la storia dell'intaglio barocco in Trentino. Cori, cantorie, cornici e altri arredi*, in *Scultura in Trentino*, I, pp. 521-555.
- Fulvio Cervini, *Paradisi da ricostruire. Appunti per una storia della tutela dei gruppi lignei*, in *Han tutta l'aria di paradiso. Gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*, a cura di Fulvio Cervini e Daniele Sanguineti, Torino, Soprintendenza di Torino, Umberto Allemandi, 2005, catalogo della mostra: Ovada, 9 aprile-26 giugno 2005, pp. 84-92.
- Ezio Chini, *Aspetti della pittura in Trentino nell'età dei principi vescovi Madruzzo (1539-1658)*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1568*, pp. 151-159.
- Sergio Claut, *Le opere d'arte*, in *La chiesa arcipretale Santa Maria Assunta di Lentiai*, Belluno, 2003, pp. 37-50.
- Ezio Chini, *La Trinità e i santi Sebastiano, Fabiano, Rocco, Nicola di Mira e devoti*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1568*, pp. 183-185, cat. 35.
- Roberto Codroico, Gianni Poletti, *Le chiese del comune di Storo*, Storo, Il Chiese, 1995.
- Raffaella Colbacchini, *Altari e scultura lignea del Seicento*, in *Scultura in Trentino*, I, pp. 451-487.
- Raffaella Colbacchini, *Giandomenico Bezzi*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 85-88.
- Massimo De Grassi, *Cristo crocifisso*, in *Ospiti al museo. Maestri veneti dal XV al XVIII secolo tra conservazione pubblica e privata*, catalogo della mostra a cura di Davide Banzato, Elisabetta Gastaldi, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 108-110, scheda 36.
- Monica De Vincenti e Simone Guerriero, *Scultori trentini a Venezia. Scultori veneziani in Trentino*, in *Scultura in Trentino*, I, pp. 402-419: 402-410.
- Giuliana Ericani, *La scultura lignea del Seicento nel Veneto*, in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Cinisello Balsamo (MI), Amilcare Pizzi, 1997, pp. 10-105.
- Vittorio Fabris, *Valsugana orientale*, Scurelle, Litodelta, 2009.
- Grazia Maria Fachechi, *Crocifissi lignei nelle Marche. Cagli*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del convegno a cura di Giovan Battista Fidanza, Perugia, Quattroemme, 1999, pp. 155-160.

- Serena Ferrari, *Crocifissi barocchi in area giudicariense: modelli iconografici e proposte attributive*, in *Contributi per la storia dell'arte sacra trentina dall'esperienza dell'inventario diocesano*, a cura di Domizio Cattoi e Domenica Primerano, Trento, Museo Diocesano Tridentino, [2007], pp. 84-97.
- Daniela Floris, *Croce d'altare*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1568*, p. 419.
- Daniela Floris, *Croce astile*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1568*, pp. 424-426.
- Daniela Floris, *Oreficeria barocca*, in *Scultura in Trentino*, I, pp. 587-615.
- Luciana Giacomelli, *Alessandro Malamocchino*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 189-192.
- Luciana Giacomelli, *Un Cristo crocifisso di Paul Strudel?*, in *I Re Magi e il Santo eremita. La chiesa di Quetta*, a cura di Laura Dal Prà, Trento, Provincia, 2010 (In filigrana, 3), pp. 51-53.
- Luciana Giacomelli, *Francesco Oradini*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 236-244.
- Luciana Giacomelli, *Guglielmo Montin*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 218-223.
- Luciana Giacomelli, *Per Insom "il Trentino"*, in Chiara Radice, *Giovanni Insom (1775-1855). Uno scultore trentino a Firenze*, Trento, Provincia, 2012 (In filigrana, 5), pp. 10-13.
- Luciana Giacomelli, *Tre secoli di scultura*, in *Storia del Trentino*, IV, *L'età moderna*, a cura di Marco Bellabarba e Giuseppe Olmi, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 843-865.
- Guido Giacomuzzi e Claudio Strocchi, *Vigilio Fortunato Prati*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 269-277.
- Franco Gualano, *Il "signor Plura", scultore rarissimo. Un luganese alla corte sabauda*, in *Svizzeri a Torino nella storia nell'arte nella cultura nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di Giorgio Mollisi e Laura Facchin, Lugano, Società Editrice Ticino Management, 2011, pp. 376-397.
- Simone Guerriero, *Paolo Callalo: un protagonista della scultura barocca veneziana*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 21 (1997), pp. 35-83.
- Wolfram Koeppe, *Corpus Christi sull'armadio del vescovo*, in *Il Duomo di Trento*, II. *Pitture, arredi e monumenti*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento, TEMI, p. 322, cat. 36.
- L'impegno e la conoscenza. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di Filippo Pedrocco, Alberto Craievich, Verona, Scripta, 2009.
- I Madruzzo e l'Europa 1539-1568. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Trento, Provincia, Charta 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 10 luglio-31 ottobre 1993.
- [E. Melotti], *Arte e fede nella chiesa parrocchiale di Malegno. Inaugurazione dei restauri*, Breno (BS), Tipografia Camuna, 2006.
- Florian Menapace, *La chiesa di San Rocco a Chiusole*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione Seconda", 66 (1987), pp. 293-375.
- Elvio Mich, *I pittori di Mastellina "che fiorirono in Venezia"*, in *Francesco Guardi nella terra degli avi. Dipinti di figura e capricci floreali*, a cura di Elvio Mich, Trento, Provincia, 2012, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio) 6 ottobre 2012-6 gennaio 2013, pp. 12-72.
- Elvio Mich, *Polittico*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1568*, cat. 21.
- Amedeo Monaco, *Martino Vinazer*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 357-360.
- Chiara Moser, *Due sculture "di qualche valore artistico". Proposta attributiva per Jacopo Antonio Pozzo*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione Seconda", 88 (2009), 1-2, pp. 139-155.
- Francesco Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in "Storia dell'Arte", 20 (1974), pp. 57-79.

- Bruno Passamani, *Un inedito di Sebastiano Mazzoni*, in "Arte Veneta", 20 (1966), pp. 266-267.
- Nicolò Rasmus, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Dolomia, 1982.
- Nicolò Rasmus, *Gli scultori Vinazer: origini dell'attività scultorea in Val Gardena*, Ortisei (BZ), Museo della Val Gardena, 1989.
- Paola Rossi, *Per un profilo di Tommaso Rues*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi* a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 3-33.
- Giuseppe Sava, *Episodi di scultura veneta tra Sei e Settecento*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione Seconda", 87 (2008), pp. 103-130.
- Giuseppe Sava, *L'intaglio ligneo dagli esordi alla maturità*, in *Francesco Oradini "sculptor ecellentissimus et architectus celebrimus"*, a cura di Luciana Giacomelli e Giuseppe Sava, Bezzecca, Comune, Trento, Provincia, 2004, catalogo della mostra: Bezzecca (Aula magna, 3 luglio-24 agosto 2004), pp. 20-23.
- Giuseppe Sava, *Per Francesco Oradini: tracce documentarie e un Cristo redentore al Buon consiglio*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione Seconda", 88 (2009), pp. 157-172.
- Giuseppe Sava, *Paolo Amatore: un intagliatore lombardo fra tardo manierismo e prima età barocca. Aggiunte e appunti di percorso*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione Seconda", 83-84 (2004-2005), pp. 113-135.
- Alfred Schädler, *Georg Petel. Barockbildhauer zu Augsburg*, München-Zurich, Schnell & Steiner, 1995.
- Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, Trento, Provincia, Università degli Studi di Trento, 2003, 2 voll.
- Una storia in pericolo. I furti delle opere d'arte nel Trentino dal 1974 al 1981*, a cura di Gabriella Belli, Trento, TEMI, 1981.
- Claudio Strocchi, *Altari e sculture in legno: testimonianze sull'attività degli intagliatori del Settecento*, in *Scultura in Trentino*, I, pp. 489-519.
- Claudio Strocchi, *Giampietro Zorzi*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 366-367.
- Enrico Tamanini, *La chiesa di Santa Maria del Carmine e il Convento carmelitano a Rovereto. Notizie storiche*, Rovereto; Bolzano, Manfrini, 1964.
- Chiara Tozzi, *Il Cristo d'argento di Riva del Garda*, in "Studi Trentini. Arte", 90 (2011), n. 2, pp. 235-241.
- Le Valli dei laghi e Alto Garda storia, arte, paesaggio*, a cura di Sara Retrosi e Chiara Tozzi, Trento, TEMI, 2007.
- Katharine Watson, *Die Kruzifixe Giambolognas*, in *Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der Europäischen Plastik*, hrsg. von Charles Avery, Anthony Radcliffe, Manfred Leithe-Jasper, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1978, catalogo della mostra: Wien (Kunsthistorisches Museum), London (Victoria and Albert Museum), Edinburgh (Royal Scottish Museum), 19 agosto 1978-28 gennaio 1979, pp. 67-84.