

ALESSANDRA CAMPESTRINI, *Il complesso residenziale di Gabbio : i Salvadori e la loro villa suburbana*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 99/1 (2020), pp. 106-143.

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.



Il complesso residenziale di Gabbio: i Salvadori e la loro villa suburbana*

Alessandra Campestrini

► L'analisi storico-artistica ed il ritrovamento di documentazione archivistica inedita riguardante la cosiddetta "Villa Piccola" del complesso residenziale di Gabbio di Povo, un tempo appartenuto alla famiglia Salvadori, consentono oggi di anticiparne l'edificazione alla seconda metà del XVII secolo. Verranno qui analizzate per la prima volta le decorazioni pittoriche presenti all'interno dell'edificio, attribuite a due personalità distinte, che lavorarono a Gabbio attorno al nono decennio del XVII secolo. Infine verrà riportata al catalogo dell'artista Francesco Marchetti una tela inedita che decora il soffitto di un ambiente della villa.

► *The art historical analysis and the finding of unpublished archival documentation regarding the so-called "Villa Piccola" of the residential complex in Gabbio di Povo, which was once owned by the Salvadori family, allow to anticipate its construction to the second half of the seventeenth century. For the first time the analysis will consider the pictorial decorations attributed to two different personalities, who worked in Gabbio towards the 9th decade of the seventeenth century. To conclude, an unpublished canvas decorating the ceiling of one of the rooms of the villa will be attributed to the catalogue of the artist Francesco Marchetti.*

Povo, paese situato sulla collina est di Trento, fu fin dal XVI secolo un luogo privilegiato dalla nobiltà trentina, che vi costruì splendide residenze di villeggiatura da sfruttare come riparo dalla calura estiva cittadina. Lo stesso si può dire per la località di Gabbio, frazione di Povo, caratterizzata da un grande complesso residenziale, fino a pochi decenni fa appartenuto alla famiglia Salvadori¹, composto da quattro edifici: una villa rustica,

* Il presente contributo rielabora un capitolo della mia tesi di laurea magistrale interateneo in Arte dal titolo "La più ricca collezione privata che si pregia in Trento". I Salvadori di Trento tra ascesa sociale e culto per l'arte. Ringrazio il professore Giuseppe Sava, relatore della tesi, per i preziosi consigli e per la revisione del lavoro.

¹ I Salvadori furono una famiglia di mercanti-imprenditori che grazie ad una vorticoso ascesa economica e sociale riuscirono, a cavallo tra XVIII e XIX secolo, ad ottenere il titolo baronale (1766) e ad essere annoverati tra le più importanti casate trentine dell'epoca. Per le vicende storico-economiche di questa famiglia si rimanda a: Lorandini, *Famiglia e impresa*.



■ 2. Palazzina Salvadori (“Villa Piccola”) a Gabbiolo di Povo

denominata “Villa Grande”², una palazzina signorile riccamente decorata da pitture murali, la chiesa dedicata a San Francesco ed infine un padiglione in stile moresco chiamato “Casino del Tè”³; il tutto risulta immerso in un ampio giardino circondato da vigneti.

Gli studi che hanno approfondito la conoscenza di questo complesso sono piuttosto esigui ed un’analisi puntuale, specialmente dal punto di vista storico-artistico, non è mai stata affrontata nonostante la notevole quantità di manufatti artistici presenti al suo interno (dalle pitture murali agli stucchi, passando per le sculture del giardino) e l’ottimo stato di conservazione, dovuto anche alla volontà degli attuali proprietari di curare e salvaguardare la residenza, oggi divisa in due unità distinte.

Benché la limitata bibliografia al riguardo sia concorde nel datare il complesso alla prima metà del Settecento (eccezion fatta per il “Casino del Tè”, di chiara esecuzione ottocentesca, e per la casa rustica, da sempre definita come seicentesca) e ad attribuirne la committenza a Francesco Moser⁴ (ge-

² Passamani, *Ville del Trentino*, p. 181.

³ Passamani, *Ville del Trentino*, p. 181.

⁴ Passamani, *Ville del Trentino*, pp. 181-191; Rauzi, *Ville Trentine*, pp. 95-103; Giacomoni, Zucca, *La collina est*, pp. 113-116.

nero di Valentino Salvadori, grande mecenate ed amante dell'arte⁵), dalla documentazione presente all'interno dell'Archivio Salvadori, conservato oggi presso l'Archivio di Stato di Trento, è emerso che la costruzione ed il rimodernamento di tali edifici risultano processi assai più vasti che si protrassero per vari decenni, dalla fine del XVII secolo agli inizi del XIX secolo, e che coinvolsero più generazioni della famiglia. Il primo ad occuparsi del complesso di Gabbio fu Bruno Passamani nel 1965⁶. Egli attribuiva tutti i corpi di fabbrica al mecenatismo della famiglia Salvadori ed in particolare ipotizzava che il cantiere fosse stato avviato negli anni Trenta del Settecento per volontà di Francesco Moser con la cosiddetta Palazzina (che lui chiamò "Villa Piccola", avvicinandone lo stile ad architetture venete o bresciane, interpretate in quegli anni in regione dall'architetto Francesco Oradini)⁷ (fig. 2), la chiesa e la famosa fontana: quest'ultima, collassata verso la metà del XIX secolo e sostituita *in loco* da quella proveniente da Castello Roccabruna di Fornace, veniva dal Passamani attribuita, seppur con le dovute cautele, a Francesco Oradini (Trento, 1699-1754) benché fosse da sempre ritenuta opera dello scultore trentino Antonio Giongo⁸. Alla luce però di quanto emerso dalle carte dell'Archivio Salvadori nonché da evidenze storico-artistiche, l'evoluzione del complesso di Gabbio va sicuramente aggiornata e rivista, specialmente per quanto concerne la Palazzina, che in questa sede verrà esaminata in maniera dettagliata⁹.

Il 15 marzo 1732 Francesco Moser, assistito nella compilazione delle pratiche d'acquisto dal genero Valentino Salvadori, acquistò dal nobile Giovanni Battista Sardagna d'Hohenstein (per tramite del genero Sigismondo Antonio Terlago) una quantità ingente di terreni a Gabbio, tra cui:

“una pezza di terra arativa vignata con pascolivo, o sii Pradestello, con Pallazina Signorile incorporata, e con il suo cortile con morari e nogare entro posti in dette pertinenze di Gabbio luogo detto la Chiesa, con le comodità ed appartamenti in detta Pallazina esistenti”¹⁰.

⁵ È alla figura di Francesco Moser, mercante bolzanino, che si deve anche la volontà di acquisto da parte dei Salvadori del palazzo cittadino di via Mancini, in precedenza di proprietà della famiglia Trentini, nonché il rimodernamento dello stesso con la realizzazione dei famosi medaglioni di facciata, raffiguranti il *Martirio* e la *Gloria di Simonino*, opere di Francesco Oradini.

⁶ Passamani, *Ville del Trentino*, pp. 181-191.

⁷ Passamani, *Ville del Trentino*, pp. 181-182.

⁸ Passamani, *Ville del Trentino*, p. 182.

⁹ L'analisi del complesso qui proposta (in particolar modo per quanto concerne la Palazzina) intende essere un punto di partenza per ulteriori approfondimenti: una buona campagna fotografica e nuova documentazione d'archivio potrebbero infatti portare alla risoluzione di problemi cronologici ed attributivi che in questa sede risultano ancora lacunosi.

¹⁰ ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetto n. 25, n. 1.

Tutto lascia presupporre che la “Pallazina” in questione sia quella che Passamani identificava come “Villa Piccola”¹¹: innanzitutto i confini elencati nel documento ricordano ancora oggi la topografia della zona; l’analisi di alcune pitture murali nonché degli stucchi, che negli studi più recenti vengono ascritti alla bottega dei Visetti¹², confermano inoltre la datazione più precoce dell’edificio (non oltre l’ultimo quarto del XVII secolo); ed infine la presenza, in alcune stanze della villa, di stemmi e riferimenti araldici della famiglia Sardagna (una delle più importanti ed influenti della città di Trento) avvalorano ulteriormente tale ipotesi¹³.

Successivamente a tale acquisto, tra il 1738 ed il 1748 i Salvadori, facendo le veci di Francesco Moser, patrocinarono accanto alla Palazzina l’erezione della chiesa dedicata a San Francesco, la cui intitolazione rimanda verosimilmente proprio al mercante bolzanino¹⁴ (fig. 3): benedetta nel 1748 da don Pantaleone Borzi¹⁵, essa non costituiva una cappella privata, bensì una chiesa vera e propria volta a sostituire quella del paese, intitolata a San Rocco, divenuta ormai inagibile. La configurazione esterna dell’edificio sacro denota elementi architettonici che sembrano rimandare alle opere di Francesco Oradini, specialmente per quanto riguarda l’impostazione della facciata: in questo caso l’artista potrebbe aver ideato il progetto, lasciandone però l’esecuzione, come si evince dalla documentazione archivistica, al maestro muratore Giorgio Putzer¹⁶; al-



■ 3. Chiesa di San Francesco a Gabbio di Povo

¹¹ Passamani, *Ville del Trentino*, pp. 181-191.

¹² Rigoni, *Stuccatori a Vicenza*, pp. 293-294.

¹³ Lo stemma Sardagna è riprodotto nel fregio che decora il secondo piano dell’edificio e un’allusione a questa famiglia è inserita anche in uno dei paesaggi che impreziosiscono le pareti di quel piano, raffigurante l’abitato di Sardagna sorvolato da un’aquila nera, emblema, assieme alla cascata del paese, della famiglia (si veda più avanti la nota 95). Per un approfondimento sull’araldica della casata si rimanda a: Rauzi, *Araldica tridentina*, pp. 306-307.

¹⁴ ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetto n. 6, n. 8; cassetto n. 25, n. 4.

¹⁵ Bernabé, *Quando Povo era Comune*, p. 135.

¹⁶ ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetto n. 25, n. 5. Il saldo delle spese venne eseguito nel 1748 da Valentino Salvadori agli eredi di Giorgio Putzer, da poco scomparso. Ritengo che l’Oradini, a

l'interno invece si distingue per la raffinata decorazione murale e per l'altare giocato sulle tonalità della pietra calcarea rosa. I Salvadori furono sempre molto legati a questa chiesetta, che provvidero ad ornare con grande eleganza e cura fino agli anni Settanta del Novecento, quando il barone Valentino Salvadori decise di donare l'edificio alla parrocchia di Povo. A tal proposito, i discendenti di Francesco Moser commissionarono alle migliori maestranze attive all'epoca in Trentino la realizzazione sia dell'altare (sicuramente opera di altari rezzatesi, come si evince dalle analogie stilistiche riscontrabili nella produzione delle botteghe Ogna-Bombastoni e in quella, individuata da Fabien Benuzzi, di Andrea Filippini¹⁷), sia della raffinata pala dai toni pastello, attribuita dal Rasmò a Karl Henrici (Schweidnitz, 1737 - Bolzano, 1823)¹⁸ e databile probabilmente agli anni Sessanta del Settecento (come suggerirebbe la documentazione rinvenuta¹⁹), nonché delle pitture murali, che con buona sicurezza possono essere ricondotte alla mano del quadraturista lombardo Pietro Antonio Bianchi, il quale assieme all'Henrici decorò anche il soffitto del piano terreno della Palazzina.

È probabile che alla morte del Moser, avvenuta nel 1749, la famiglia Salvadori abbia voluto eternare la memoria del munifico mecenate (il cui legame con questa residenza estiva risulta evidente dai carteggi conservati all'interno dell'Archivio Salvadori) facendo realizzare sulla facciata della Palazzina un affresco raffigurante *San Francesco in adorazione della Sacra Famiglia*²⁰, oggi-giorno molto rovinato ma ancora leggibile dal Passamani nel 1965²¹.

La Palazzina, così come i terreni precedentemente acquistati dai Sardagna e la chiesetta appena costruita, vennero quindi ereditati, alle soglie del sesto decennio del XVIII secolo, dalla figlia del Moser, Maria Elena, e dal marito Valentino Salvadori. Essi provvidero tra il 1750 ed il 1752 a far eseguire lavori di rimodernamento dell'edificio, affidando il cantiere al maestro muratore Francesco Bianchi, come è testimoniato dal registro delle spese conservato

causa delle numerose committenze ricevute negli anni Trenta e Quaranta del Settecento, oltre a circondarsi di una vasta bottega si sia servito in molti casi di collaborazioni con altri artigiani, al fine di portare a compimento gli incarichi assunti.

¹⁷ Benuzzi, *Altari bresciani*, pp. 242-245. Come vedremo nei paragrafi successivi, Andrea Filippini può oggi essere identificato come l'artefice della fontana del giardino della villa, i cui pagamenti vennero registrati nel settembre 1783.

¹⁸ Rasmò, *Carlo Henrici*, p. 187.

¹⁹ ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetto n. 2, n. 61. Nell'inventario del 1769 relativo ai beni presenti in chiesa viene elencata "la pala S.to Francesco il Serafico".

²⁰ La scelta di rappresentare San Francesco sulla facciata dell'edificio è infatti un'evidente allusione al defunto promotore della realizzazione del complesso.

²¹ Passamani, *Ville del Trentino*, p. 183. Il fatto che l'affresco raffigurante Francesco Moser sia stato realizzato sulla facciata della Palazzina e non sui muri esterni della cosiddetta "Villa Grande", edificio molto più imponente, avvalorà l'ipotesi che, alla morte del Moser, tale edificio non facesse ancora parte del complesso Salvadori.

in Archivio di Stato²². Inoltre, stando ai documenti rinvenuti, i Salvadori riuscirono ad acquistare nel corso degli anni Cinquanta del Settecento (forse ancora una volta dalla famiglia Sardagna) anche la cosiddetta “Villa Grande”, poiché nel lascito testamentario di Maria Elena Moser ai figli risalente al 1756 vengono citati due edifici distinti:

“un’altra pezza di terra arativa, vignata, con pascolivo, o sii pradestello con Pallazina signorile comprata con suo cortille, ed altra Casa Signorile di recente fabbricata e con norari e nogare entro posti in d[et]te pertinenze di Gabbiolo, luogo detto la Chiesura o sii Pallazina con varie comodità in esse esistenti”²³.

La “Casa Signorile” qui definita come “di recente fabbricata” potrebbe essere identificata con la Palazzina analizzata poc’anzi: in questo caso il termine “fabbricata” potrebbe indicare, come era in uso all’epoca, non tanto una nuova edificazione quanto piuttosto i lavori di rimodernamento che interessarono l’edificio nel biennio 1750-1752; la ‘Pallazina signorile’ sembra essere invece la cosiddetta “Villa Grande”, edificio che nelle connotazioni architettoniche dal gusto ‘rustico’ sembrerebbe antecedente alla Palazzina, e che potrebbe essere stata acquistata dalla coppia Valentino Salvadori-Maria Elena Moser.

Anche i figli di questa coppia si prodigarono in numerosi interventi di manutenzione e miglioramento del complesso villereccio: ne fornisce un esempio il registro delle spese sostenute per la ristrutturazione della “Villa Grande” tra il 1780 ed il 1798²⁴. In esso troviamo annotati, l’11 settembre 1783, i pagamenti per la costruzione della fontana della villa²⁵, la cui esecuzione può essere oggi riportata al catalogo di Andrea Filippini (Rezzato, 1741 - Trento?, *post* 1808)²⁶,

²² ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetto n. 25, n. 6. Francesco Bianchi, originario di Briennio sul lago di Como, fu, secondo quanto riportato nel *Dizionario biografico degli artisti atesini* (Rasmo, voce *Bianchi Francesco*, p. 225), un maestro muratore attivo, a partire dagli anni Venti del Settecento, in alcuni importanti cantieri trentini: dal 1724 al 1733 ampliò la chiesa di San Lorenzo a Calliano, nel 1741 lavorò con Francesco Somalvico alla costruzione di un filatoio a Trento (forse da mettere in relazione proprio con quello Salvadori?) e nel 1743 ricevette la patente di capomastro muratore di corte. Inoltre, tra il 1744 e il 1745, assieme al maestro muratore Giorgio Putzer, che come abbiamo già visto lavorò anche a Gabbiolo nella costruzione della chiesa di San Francesco, eresse la chiesa di San Martino a Trento dove, come sottolinea Michelangelo Lupo (*Lupo, Palazzo Trentini*, p. 52), era attivo anche Francesco Oradini.

²³ ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetto n. 2, n. 30.

²⁴ ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetto n. 3, n. 7 (sic!).

²⁵ Alcuni resti di tale manufatto sono oggi conservati presso il Castello del Buonconsiglio, in una nicchia prospiciente il giardino a destra della Porta dei diamanti, mentre *in loco* è ancora presente la vasca polilobata.

²⁶ La fontana in questione venne dapprima attribuita ad Antonio Giongo (Albertini, *La fontana del Nettuno*, pp. 114-116) e poi a Francesco Oradini (Passamani, *Ville del Trentino*, p. 182; Sava, *Oradini architetto*, p. 27).

nonché, a partire dal 1792, quelli per la realizzazione di alcune decorazioni pittoriche interne ed esterne all'edificio, attualmente non più individuabili, effettuate dal pittore Domenico Zeni (Bardolino, 1762 - Brescia, 1819).

La proprietà del complesso di Gabbiolo rimase ai Salvadori fino alla metà del XX secolo quando, per motivi economici, il barone Valentino Salvadori fu costretto a vendere le due ville²⁷ e a donare, nel 1970, la chiesetta di San Francesco alla parrocchia di Povo²⁸.

Palazzina: analisi storico-artistica

Esternamente la facciata della Palazzina è caratterizzata da una superficie pulita senza interruzioni, eccezion fatta per le finestre che spezzano ritmicamente l'unità compositiva e suggeriscono la suddivisione interna degli spazi (tre stanze per ognuno dei tre piani), e da una elegante scalinata a doppia rampa che collega dall'esterno il piano terreno con il primo piano della villa (fig. 2)²⁹.

Analizzando l'edificio nel suo complesso non si ritrovano elementi tali da presupporre una realizzazione settecentesca, come suggeriva invece Passamani³⁰, mentre sembra più verosimile una sua datazione al secolo precedente. Per esempio il portale d'ingresso, contraddistinto da pietre lavorate a bugnato e da un concio centrale che interrompe la linearità dell'architrave, richiama piuttosto alla mente testimonianze tardo cinquecentesche presenti in regione: sia le fattezze del portone che l'idea di segnare gli spigoli esterni della villa con pietre a vista sono infatti ravvisabili in un altro edificio cinquecentesco del sobborgo di Povo, ovvero Villa Melchiori-Ceschi, che sembra condividere con la Palazzina un medesimo gusto estetico. Anche le finestre, caratterizzate da un inserto di pietra rossa tra la cornice e la modanatura (entrambe in pietra bianca), richiamano soluzioni compositive adottate in regione nel tardo Cinquecento e per tutto il Seicento³¹; infine, l'adozione dell'elemento architettonico della serliana a coronamento della doppia rampa d'accesso al primo piano della villa è forse indicativo della connotazione stilistica lombarda che i committenti vollero conferire all'edificio³².

²⁷ Entrambi gli edifici furono posti sotto vincolo di tutela nel 1939 assieme alla fontana del giardino: ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetto n. 4, n. 1 (1).

²⁸ ASBCTn, *Faldone San Francesco di Povo*, copia autentica di *Atti notarili*, Aldo Rimer, 5 maggio 1970 n. 121979 di repertorio, n. 17395 di raccolta, carte sciolte.

²⁹ Prima che i proprietari dotassero l'edificio di un piccolo ascensore, l'unico collegamento interno tra i piani era costituito esclusivamente da una strettissima scala a chiocciola in pietra.

³⁰ Passamani, *Ville del Trentino*, pp. 182-183.

³¹ Si pensi per esempio a quelle che caratterizzano la Giunta Albertiana del Castello del Buonconsiglio.

³² Questa architettura risulta infatti assai rara nel panorama regionale seicentesco.



■ 4. Bottega dei Visetti, *Telamone*, ultimo quarto del XVII secolo, stucco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala dei Continenti



■ 5. Bottega dei Visetti, *Telamone*, ultimo quarto del XVII secolo, stucco. Trento, Palazzo Bortolazzi

All'interno la villa si distingue per una ricchezza decorativa inaspettata che interessa in particolare i soffitti dei vari ambienti, in cui elaborate cornici in stucco e pitture murali dal complesso programma iconografico si amalgamano perfettamente tra loro, impreziosendo le sale. Nel 1965 Bruno Passamani mise per la prima volta in relazione gli stucchi della cosiddetta Sala dei Continenti di Gabbiolo con quelli del primo piano di Palazzo Bortolazzi a Trento³³, tesi che da allora non venne mai smentita, ma piuttosto approfondita e sviluppata. Già Amedeo Malferrari nel 2003 notava l'impossibilità di far coesistere la datazione dell'apparato stucchivo, dall'evidente gusto seicentesco, con l'ipotesi di realizzazione della villa nei primi decenni del Settecento, e proponeva quindi la soluzione di un 'ammodernamento' dell'edificio nella prima metà del XVIII secolo³⁴. Uno studio dettagliato sugli stucchi della villa venne in seguito realizzato nel 2011, quando Luciana Giacomelli li ascrisse al periodo della reggenza del principe vescovo Francesco Alberti Poja (1610-1689)³⁵, e Chiara Rigoni li attribuì per analogia con quelli

³³ Passamani, *Ville del Trentino*, p. 191 nota 6.

³⁴ Malferrari, *Da Davide Reti*, pp. 574-575.

³⁵ Giacomelli, "da lasciar di stucco", p. 27.

del già citato Palazzo Bortolazzi alla bottega dei Visetti³⁶. In particolare, la storica dell'arte evidenziò alcune similitudini (per esempio la concezione d'insieme, la riproduzione degli stessi modelli compositivi e morfologie facilmente accostabili) tra gli stucchi delle due ville trentine, ascrivibili a suo avviso all'ultimo quarto del Seicento³⁷, e quelli che decorano la volta dell'oratorio di San Nicola da Tolentino a Vicenza, eseguiti secondo la studiosa tra il 1676 ed il 1678 da Rinaldo Visetti e la sua bottega³⁸.

Ciò che distingue invece i due cantieri trentini è senz'altro la qualità dell'esecuzione: le decorazioni della Palazzina Salvadori sembrano riprodurre le soluzioni di Palazzo Bortolazzi in maniera ripetitiva e quasi sbrigativa, aspetto verosimilmente imputabile all'esecuzione di bottega. Certe figure, specialmente i volti di alcuni telamoni della Sala dei Continenti (fig. 4), ricalcano stancamente le fisionomie di quelli del palazzo di Trento, caratterizzati al contrario da tratti più energici e ricchi di *pathos* (fig. 5); allo stesso modo l'esecuzione delle stoffe e dei drappi di Gabbiolo si articola in pieghe più aguzze e plastiche, mentre la resa anatomica di alcuni corpi risulta poco riuscita³⁹; la medesima discrepanza si rileva anche nei mascheroni decorativi, ulteriore punto di contatto, peraltro, tra le decorazioni plastiche dei due edifici.

Per quanto concerne le pitture murali dei soffitti, esse si integrano perfettamente, in tutti gli ambienti della villa, con l'apparato stucchivo e sono particolarmente omogenee dal punto di vista stilistico. Ritengo che tali decorazioni (eccezion fatta per il grande affresco del piano terreno raffigurante le *Virtù teologali*, opera di Karl Henrici e Pietro Antonio Bianchi, fig. 1) possano essere attribuite a due differenti artisti, operanti probabilmente negli stessi anni, dai tratti peculiari. Il primo pittore si caratterizza per una spiccata *verve* narrativa e per una rapidità esecutiva che gli permettono, attraverso pochi tocchi di pennello, di dare vita a scene molto movimentate e ricche di personaggi, ancora fortemente legati ad alcuni stilemi della pittura tardo manierista italiana (si vedano in particolare le anatomie allungate e contorte di certe figure). Egli si occupò dell'esecuzione del grande affresco al piano terreno raffigurante *Apollo che scocca le frecce contro gli Achei nella guerra di Troia*, di tre divinità nella cosiddetta Sala degli Dei al piano

³⁶ Rigoni, *Stuccatori a Vicenza*, pp. 293-294.

³⁷ Gli stucchi di Palazzo Bortolazzi vanno probabilmente messi in relazione con il rinnovamento del salone voluto dai fratelli Bartolomeo, Giovanni e Ludovico Bortolazzi nel 1683. Si veda a tal proposito: Delpero, *La formazione del pittore*, p. 138; Spiriti, *Stuccatori dei laghi*, p. 56 nota 19.

³⁸ In quell'occasione la stessa studiosa evidenziava tuttavia il notevole ed indubbio scarto stilistico tra le opere trentine e quella vicentina. In merito a tale questione la storiografia non ha peraltro raggiunto un verdetto unanime; per un approfondimento sulla vicenda si rimanda a: Rigoni, *Stuccatori a Vicenza*, p. 292.

³⁹ Si osservi ad esempio il braccio del telamone di Gabbiolo che, pur ricalcando fedelmente una soluzione adottata in Palazzo Bortolazzi, poco si armonizza con il resto del corpo.

superiore, delle incredibili raffigurazioni su legno delle cantinelle al secondo piano in cui si susseguono scene tratte dalle *Metamorfosi* ovidiane, e della piccola *Fucina di Vulcano* che decora il caminetto della Sala dei Segni zodiacali; allo stesso artista, verosimilmente di scuola lombarda, vanno attribuiti anche i paesaggi campestri, di altissima qualità, che decorano due sale della villa⁴⁰. Il secondo artista è invece attivo esclusivamente al primo piano dell'edificio: a lui possono essere assegnati la maggior parte dei riquadri della Sala degli Dei e l'intera decorazione della Sala dei Continenti; le caratteristiche di questo artista, il cui scarto qualitativo è evidente se confrontato con i risultati raggiunti dal sodale lombardo, lo individuano come un pittore oltremontano o tirolese⁴¹.

Ritengo che la campagna decorativa che dotò la Palazzina degli apparati plastici e delle pitture murali debba essere datata all'ultimo quarto del XVII secolo e che essa sia stata promossa e finanziata per volontà della famiglia Sardagna. Al fine di circoscrivere la cronologia, oltre agli stucchi della bottega dei Visetti risultano particolarmente rilevanti i numerosi stemmi riprodotti negli affreschi – soprattutto nella Sala delle *Metamorfosi* – che si riferiscono proprio ai Sardagna, così come i due stemmi presenti nella Sala dei Continenti, svelati soltanto a seguito di un restauro eseguito negli anni Settanta, relativi rispettivamente alle famiglie Ceschi e Voltolini⁴².

È possibile mettere in relazione queste famiglie con i Sardagna grazie alle unioni matrimoniali intercorse tra questi nobili casati: scorrendo l'albero genealogico della famiglia⁴³ si scopre infatti che Andrea Sardagna (1585-1630) sposò nel 1613 Caterina Ceschi da cui ebbe cinque figli, il primo dei quali, Antonio (1613-1676), si unì in matrimonio nel 1648 con Caterina Voltolini. Il loro figlio Giovanni Battista (1655-1732) sembra essere colui che, proprio nell'anno della sua morte, vendette la Palazzina a Francesco Moser e forse proprio a lui, come detto, si deve questa grande campagna decorativa. I Salvadori, una volta entrati in possesso della Palazzina, intervennero pesantemente sulle decorazioni preesistenti, eliminandole, restaurandole oppure modificandole a proprio gusto, aggiungendo in qualche caso il loro blasone nobiliare come si può notare nel salone centrale del primo piano.

⁴⁰ Per comodità, d'ora in avanti questo artista verrà citato come 'pittore lombardo'.

⁴¹ Si notino a tal proposito la secchezza disegnativa e coloristica, che prevale su ogni altro aspetto, e l'utilizzo di modelli nordici. D'ora in poi, tale artista verrà definito, per convenzione, 'oltremontano'.

⁴² Rauzi, *Araldica tridentina*, pp. 90, 365.

⁴³ Sardagna, *Notizie genealogiche*, pp. 182-184, e l'albero genealogico n. VIII.

Alla famiglia Salvadori si deve anche il rimodernamento del salone d'ingresso della villa, il cui soffitto venne riprodotto per la prima volta da Bruno Passamani nel 1965⁴⁴: in una preesistente cornice a stucco (da riferirsi alla bottega dei Visetti e databile alla fine del XVII secolo) venne commissionato al pittore Karl Henrici, attorno agli anni Settanta del Settecento, un affresco raffigurante le *Virtù teologali* (fig. 1), completato da un'elaborata decorazione del quadraturista lombardo Pietro Antonio Bianchi.

La collaborazione di lunga data tra i due artisti trova nella villa di Gabbiolo uno dei suoi apici qualitativi⁴⁵: pittura e quadrature si amalgamano in maniera perfetta con le ornamentazioni plastiche preesistenti, tanto che l'osservatore quasi non si accorge delle diverse tecniche decorative utilizzate. Il tutto è armonico e perfettamente calibrato: il gioco luministico, di cui si serve sia Henrici per il grande affresco centrale sia Bianchi per rendere tridimensionali le quadrature, fa sì che la luce naturale entrante dalle grandi portefinestre della stanza interagisca con i dipinti, creando un'atmosfera unica, accogliente e mistica allo stesso tempo, che lascia il visitatore estasiato al suo ingresso nel palazzo. Analizzando il soffitto nel dettaglio, si può notare come l'Henrici sia intervenuto nello spazio interno della cornice stucchiata, sostituendo forse un affresco preesistente connesso alla famiglia Sardagna⁴⁶. L'attribuzione all'artista polacco venne inizialmente proposta da Nicolò Rasmò nel 1977⁴⁷, e da allora la critica risulta concorde in merito a tale attribuzione. Per quanto riguarda la datazione dell'intervento, ritengo che essa sia antecedente alla decorazione della cappella del Simonino a Trento (1770), la quale condivide con il cantiere di Gabbiolo numerose affinità (le stesse tonalità pastello, l'uso sovrabbondante di stoffe e il medesimo motivo a rombi che completa le quadrature), e che proprio in questa occasione i Salvadori abbiano voluto 'testare' l'*équipe* Henrici-Bianchi prima di affidare loro una commissione importante come quella della cappella cittadina⁴⁸.

⁴⁴ Passamani, *Ville del Trentino*, pp. 190-191.

⁴⁵ Henrici e Bianchi lavorarono assieme anche nei cantieri di Villa Perotti a Covelò, di Palazzo Trentini e presso la cappella del Simonino di Palazzo Salvadori a Trento. Per un'analisi più completa su questo felice e duraturo sodalizio si veda: Sava, *Decorazione a stucco*, pp. 76-80.

⁴⁶ Sembra improbabile che gli antichi proprietari della villa avessero lasciato vuoto proprio l'interno della cornice del soffitto del salone d'ingresso, decorando invece tutti gli altri. Forse, proprio per l'importanza di questa sala, la decorazione pittorica seicentesca alludeva troppo chiaramente alla famiglia Sardagna, e per questa ragione i Salvadori decisero di eliminarla e sostituirla con quest'opera.

⁴⁷ Rasmò, *Carlo Henrici*, p. 183.

⁴⁸ Sara Retrosi nel 2004 datava l'intervento tra il 1767 ed il 1773: *I luoghi dell'arte*, p. 50.



■ 6. Pittore 'lombardo', *Apollo che scocca le frecce contro gli Achei nella guerra di Troia*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala della Guerra

A Pietro Antonio Bianchi possono essere attribuite anche le ornamentazioni delle porte interne della villa, caratterizzate da sopraporta dipinti a finte quadrature arricchite da fiori e frutta: tali interventi richiamano le decorazioni realizzate dall'artista nella cupola della chiesa del Redentore a Vigolo Vattaro (1759) e quelle, verosimilmente coeve agli interventi nella Palazzina, dell'abside della vicina chiesa di San Francesco a Gabbiolo, antecedenti al 1769, anno in cui vengono citate all'interno del registro della "Divisione degli effetti materni" dei Salvadori⁴⁹.

Entrando nella sala adiacente all'ingresso, la cosiddetta Sala della Guerra, si trova un affresco illustrante una scena di battaglia. Il soggetto sembra raffigurare l'episodio di *Apollo che scocca le frecce contro gli Achei nella guerra di Troia* (fig. 6): tra bandiere e lunghe lance, l'esercito greco di soldati alcuni a cavallo, altri su carri falcati, viene respinto dall'arrivo dal cielo di Apollo che, avvolto dalle nubi, scocca una freccia letale verso un guerriero; il resto delle truppe cerca velocemente la ritirata, abbandonando sul campo di battaglia i feriti e i corpi esanimi⁵⁰. L'affresco è contraddistinto da uno spiccato gusto narrativo e da una ricerca di pose argute e complesse, che esaltano la

⁴⁹ ASTn, *Archivio Salvadori*, cassetino n. 2, n. 61.

⁵⁰ La vicenda è narrata da Omero nell'*Iliade*.

maestria dell'artista nel riprodurre figure in scorcio. Tali soluzioni iconografiche, che in alcuni casi risultano poco riuscite (si veda per esempio la figura in basso al centro, posta sulla diagonale dell'opera, che cerca, senza riuscirci del tutto, di dare profondità alla scena, oppure il soldato colpito dalla freccia e seduto sul carro, le cui gambe vengono allungate per esaltarne la caduta a discapito tuttavia della scrupolosità anatomica), sembrano conoscere e voler in qualche modo riproporre celebri scene di battaglia della pittura manierista fiorentina⁵¹. La volontà dell'artista di impreziosire le armature dei soldati ed il carro da guerra con riccioli e virtuosismi tipici dell'epoca lascia ipotizzare che l'autore di quest'opera sia lo stesso che, al primo piano dell'edificio, realizzò i ritratti di alcune divinità sulla parete meridionale del salone centrale: la qualità dei panneggi e l'uso di linee di contorno marcate in tonalità bruna sembrano risolutive in questo senso, così come le affinità formali tra i calzari del soldato colpito e quelli di *Marte* al piano superiore (figg. 6, 13); affinità che si ritrovano peraltro anche nella loro simile fisionomia. Allo stesso tempo, l'elevata *verve* narrativa di questa scena, che prevale sulla descrizione puntuale e minuta dei singoli personaggi, affidati ad un'esecuzione rapida e sbriogativa, permette di accostare tale affresco ai dipinti del secondo piano raffiguranti gli episodi delle Metamorfosi ovidiane, e quindi di attribuire tutti questi interventi all'artista 'lombardo'.

Palazzina: piano primo

Per raggiungere il primo piano della villa è possibile salire la scenografica scalinata a doppia rampa esterna all'edificio, oppure utilizzare un'angusta scala a chiocciola in pietra che collega tutti i piani dell'immobile; in entrambi i casi il visitatore giunge nell'ampio ambiente centrale, la cosiddetta Sala degli Dei olimpici, passando attraverso un'elegante anticamera che ne completa il programma decorativo. Ai lati si aprono altre due stanze: una, la Sala dei Continenti, alterna stucchi dal gusto fortemente plastico e figurativo a pitture di scarsa qualità⁵², mentre l'altra, chiamata Sala della Musica, deve il suo nome ad una grande tela da soffitto raffigurante *Apollo e le Muse*.

La Sala degli Dei olimpici, così come l'anticamera che la introduce, è caratterizzata da un soffitto riccamente decorato, il cui programma iconografico

⁵¹ Si pensi ad esempio alle lunghe lance che suggeriscono la direzione e ai cavalli in corsa che richiamano il famoso affresco raffigurante la *Battaglia di Scannagallo* di Giorgio Vasari per il salone dei Cinquecento a Firenze (1563-1565).

⁵² È questa la sala che permise agli studiosi di affermare la relazione esistente tra gli stucchi della villa con quelli di Palazzo Bortolazzi.



■ 7. Cornici, mensole e putti reggistemma, ultimo quarto del XVII secolo, stucco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Anticamera della Sala degli Dei olimpici

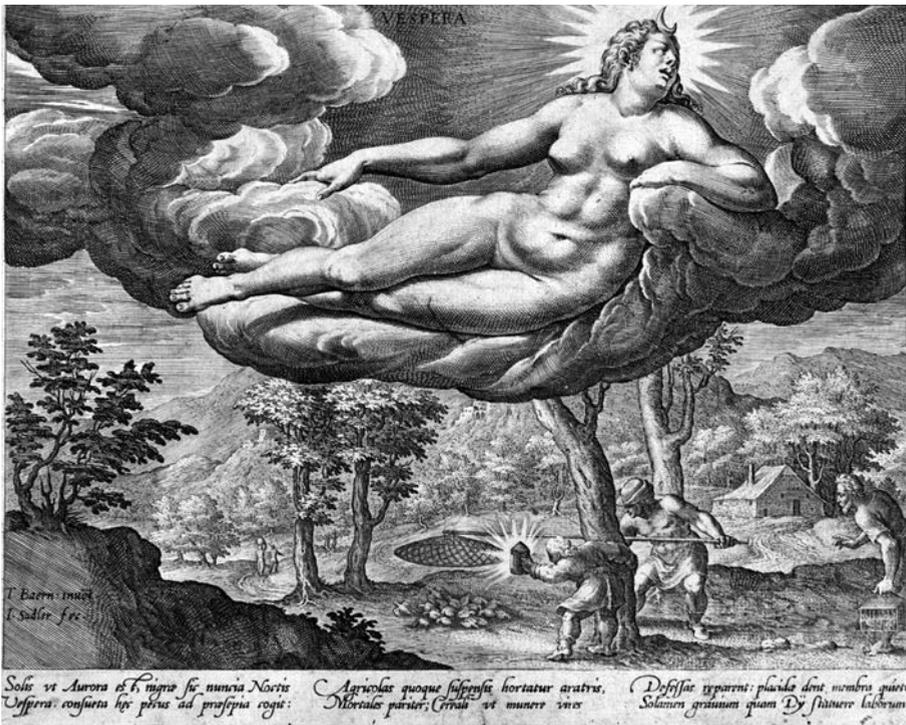
prevede, all'interno di riquadri creati dalle cornici a stucco e secondo una sequenza concentrica che si irradia da un episodio centrale, la raffigurazione di divinità olimpiche (ben riconoscibili grazie ai loro consueti attributi), di putti giocosi ed infine di pittoresche vedute di campagna e corsi d'acqua immortalati in diverse stagioni dell'anno. Completano la sontuosità della stanza, appena sotto alle decorazioni del soffitto del lato nord dell'anticamera, due putti realizzati in stucco quasi a tutto tondo reggenti uno scudo all'interno del quale, in un secondo momento, venne apposto quello che sembrerebbe essere lo stemma dei baroni Salvadori³³, attualmente ormai quasi illeggibile (fig. 7).

Nell'anticamera al salone si trova, al centro del soffitto, la raffigurazione di *Diana*: la dea della caccia, mollemente adagiata su soffici nubi, è preceduta da un putto armato di arco e freccia e provvisto di faretra, legata al collo (fig. 8). All'interno dei riquadri laterali si possono invece osservare due putti, uno dei quali alato, circondati da drappi svolazzanti e reggenti delle foglie di palma: sembra che proprio questi ultimi siano stati oggetto di un rimaneggiamento, probabilmente ottocentesco, che ne compromise irrimediabilmente la lettura; i visi così patinati e tristi, le ombre rossicce degli incarnati

³³ Passamani, *Ville del Trentino*, p. 184.



■ 8. Pittore 'oltremontano', *Diana*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, anticamera della Sala degli Dei olimpici



■ 9. Johann Sadeler I, *Sera*, 1582 (?), incisione, da disegno perduto di Dirk Barendsz

ed il cielo completamente turchese, avulso da nubi che diano una spazialità alla scena, poco si armonizzano con le circostanti raffigurazioni, denotando al contrario uno stile neoclassico. La figura di Diana, facilmente riconoscibile grazie al simbolo lunare che le corona la fronte e ai tradizionali attributi – arco e frecce – sorretti per lei dall'angioletto che la precede, sembra avere come modello un'opera del noto incisore fiammingo Johann Sadeler I (Bru-



■ 10. Pittore 'oltremontano', *Il carro di Apollo*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala degli Dei olimpici

xelles, 1550 - Venezia, 1600)⁵⁴ (fig. 9), tratta a sua volta da un disegno perduto di Dirk Barendsz (Amsterdam, 1534-1592)⁵⁵: la posa di Diana, che nella versione di Sadeler riproduce in realtà l'allegoria della *Sera*, sdraiata sul fianco sinistro del corpo sopra un letto di nubi e con la mano destra stancamente adagiata su un cirro, è identica alla stampa del celebre incisore; le uniche modifiche apportate dall'artista di Gabbiolo consistono nell'aver rivestito le nudità della dea con una tunica verde, verosimilmente per pudore, e nell'aver ampliato la scena, aggiungendo il putto con gli strumenti della caccia, il quale risulta tuttavia assai sproporzionato rispetto alle fattezze della protagonista.

Superata l'anticamera, si accede alla maestosa Sala degli Dei olimpici, il cui programma iconografico del soffitto prevede al centro una grande raffi-

⁵⁴ Per un approfondimento su questa illustre famiglia di incisori che tra XVI e XVII secolo funse da tramite tra l'arte italiana e quella d'Oltralpe si rimanda a: Pellegrini, *I Sadeler*, pp. 5-10.

⁵⁵ Per una riproduzione si veda: *The Illustrated Bartsch*. 70, p. 59 fig. 470.

gurazione di Apollo che, seduto sul carro trainato da cavalli al galoppo, percorre il cielo portando con sé la luce del sole (fig. 10): tale scena venne interpretata da Bruno Passamani come “il carro di Fetonte” ed accostata dallo studioso alla versione datane tra il 1531 e il 1532 da Girolamo Romanino nella loggia del Castello del Buonconsiglio⁵⁶. Nonostante l'affresco di Gabbiolo evidenzi numerose analogie con l'episodio concepito dal pittore bresciano (si vedano le identiche pose dei cavalli in corsa e il medesimo, audace sottinsù della rappresentazione, mentre l'unica licenza poetica consiste nella rivisitazione del carro e nella doppia fila di destrieri al galoppo), il soggetto iconografico sembra tuttavia essere differente: il cielo infuocato dai raggi che convergono alle spalle della figura maschile suggerisce di individuare il protagonista come Apollo, incaricato di portare il sole nel mondo, e non come Fetonte, reo di aver rubato al dio i cavalli e la biga. La scadente qualità degli esiti raggiunti, unita ad un certo gusto nordico che ben si può notare nella fisionomia di Apollo, dai capelli ricci, rossicci e dalle gote vive, rendono l'interpretazione del personaggio quasi caricaturale rispetto al modello cinquecentesco, decisamente più raffinato ed elegante.

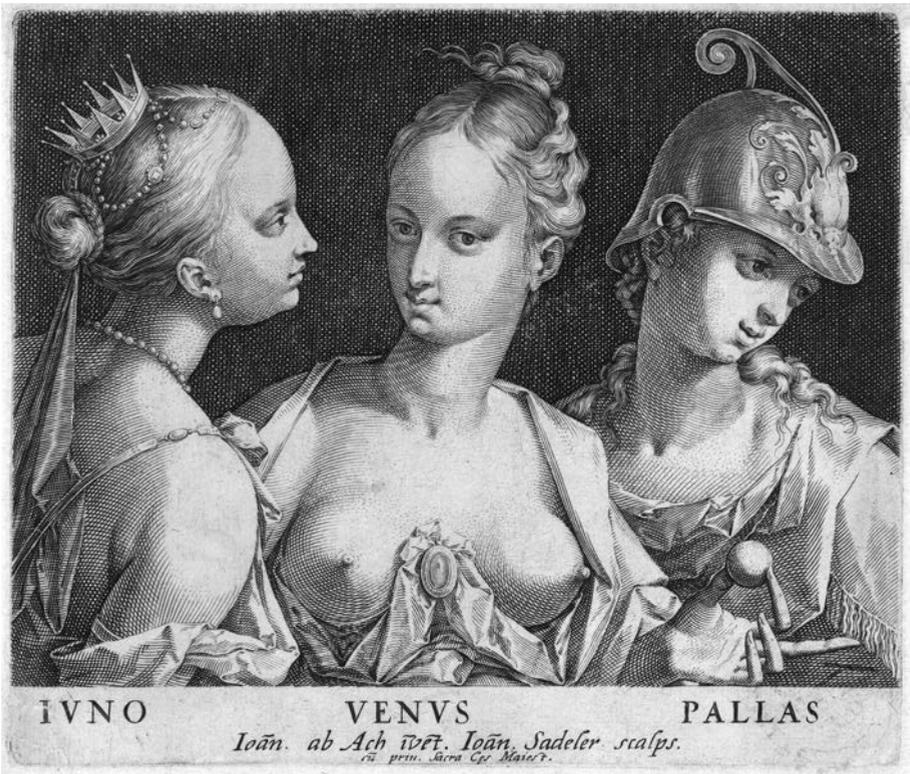
All'estremità nord del soffitto del salone è presente un grande riquadro raffigurante le tre divinità del cosiddetto *Giudizio di Paride*: Giunone, Venere e Minerva (fig. 11). Anche in questo caso pare che l'artista si sia servito di un modello di Johann Sadeler I per l'ideazione della composizione, come dimostra una stampa dell'incisore fiammingo (fig. 12) tratta da una tela di Hans von Aachen, custodita oggi presso il Museum of Fine Arts di Boston e datata 1593⁵⁷. L'affresco di Gabbiolo venne senz'altro eseguito guardando alla stampa e non alla tela poiché, proprio come la prima, è stato riprodotto in controparte rispetto all'originale; esso presenta inoltre, come l'incisione, una corona sul capo di Giunone, che manca al contrario nella trasposizione pittorica; anche la scelta dei colori, completamente diversi rispetto alla tela, suggerisce che il pittore di Gabbiolo non conoscesse affatto l'opera di Hans von Aachen, ma soltanto la stampa, ben presto nota in tutta Europa grazie alla fortuna del mercato incisivo. Sebbene la versione illustrata dal pittore di Villa Salvadori sia molto meno morbida rispetto all'incisione e alla tela, egli cercò di replicare alla lettera il modello, purtroppo senza riuscire a riprodurre lo spirito sensuale e lascivo. Come nella circostanza precedentemente esaminata, egli decise di nascondere le più esplicite nudità, in particolare nella figura di Venere, i cui seni vennero celati da un'anonima e piatta veste rossa sopra la quale fu tuttavia riproposto il più esuberante

⁵⁶ Passamani, *Ville del Trentino*, p. 184.

⁵⁷ La stampa è riprodotta in: *The Illustrated Bartsch*. 70, p. 5 fig. 436.



■ 11. Pittore 'oltremontano', *Giunone, Venere e Minerva*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala degli Dei olimpici



■ 12. Johann Sadeler I, *Iuno, Venus, Pallas*, fine del XVI secolo, incisione, da dipinto di Hans von Aachen

drappo dell'incisione, fermato al petto da un cammeo. Anche l'elmo di Minerva venne modificato secondo il gusto della committenza trentina, decorandolo con una sfinge dorata ad ali spiegate, così come, per completare la scena ed armonizzarne le proporzioni, sul lato destro fu collocato un grande scudo rotondo sorretto dalla dea della guerra, il cui aspetto poco rifinito lo fa però apparire estraneo alla composizione. Nei riquadri posti ai lati del *Giudizio di Paride* sono inseriti due ritratti di dame, forse le figlie dei proprietari della villa: una, la più matura, è raffigurata di profilo e dai suoi capelli spuntano piume di diversi colori, mentre l'altra è una fanciulla che, facendo quasi capolino dalla cornice, è rappresentata frontalmente con una vistosa collana e orecchini di perle; i pesanti rimaneggiamenti che hanno interessato le due figure rendono però difficilmente giudicabili tali pitture dal punto di vista attributivo e cronologico.

Se le opere analizzate fino ad ora (*Diana, Il carro di Apollo* e il *Giudizio di Paride*) sembrano essere attribuibili al pittore 'oltremontano', riconoscibile per una evidente secchezza disegnativa e coloristica che prevale su qualunque altro elemento, per le anatomie esageratamente tozze e muscolose, concepite attraverso pennellate veloci e ben visibili ad occhio nudo, e non da ultimo anche per i continui rimandi a modelli derivati da pittori nordici, la parete meridionale presenta pitture stilisticamente molto diverse: ciò sembra imputabile alla mano dell'artista 'lombardo', benché la lettura di tali affreschi risulti piuttosto complicata a causa di alcuni interventi subiti nei secoli successivi, resisi verosimilmente necessari per via delle infiltrazioni di umidità. Si trovano qui raffigurati *Marte*, dio della guerra, circondato dalle nubi e con le armi deposte ai suoi piedi (fig. 13); *Mercurio*, riconoscibile dal caduceo, dall'elmo e dai calzari alati, seduto anch'egli ed intento a creare un contatto visivo con il visitatore (fig. 14); ed infine *Ade*, re degli inferi, accompagnato da Cerbero, mostro a tre teste dall'aspetto canino (fig. 15). I corpi muscolosi, concepiti in pose argute e dallo scorcio difficile, si sostituiscono alle anatomie tozze e poco riuscite delle scene precedenti: in particolare la figura di Ade, nascosta in parte dalla coltre di nubi, ricorda soluzioni adottate nei torsi scultorei michelangioleschi⁵⁸. Appare evidente la conoscenza, da parte di questo pittore, della cultura tardo manierista italiana, i cui caratteri emergono in maniera prorompente all'interno di questi riquadri rispetto alle altre figure della stanza. Alcune particolarità stilistiche di questo artista lascerebbero ipotizzare la conoscenza diretta della produzione di Pietro Ricchi, con particolare riferimento al cantiere di Castello Martinengo Colleoni a Malpaga (provincia di Bergamo), i cui affreschi con-

⁵⁸ Si pensi per esempio alle *Allegorie* in torsione delle cappelle medicee, le cui fisionomie muscolose ed in tensione vennero riproposte in pittura per tutta la seconda metà del Cinquecento.



■ 13. Pittore 'lombardo', *Marte*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala degli Dei olimpici



■ 14. Pittore 'lombardo', *Mercurio*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala degli Dei olimpici



■ 15. Pittore 'lombardo', *Ade*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala degli Dei olimpici

dividono con tale stanza anche un simile apparato stucchivo⁵⁹. Completano la decorazione delle pareti alcuni *Angioletti* circondati da colorati drappi svolazzanti e reggenti nelle mani fiori di diversi cromie. Nonostante l'enorme divario qualitativo e stilistico tra le due personalità che vi operarono, il soffitto della sala risulta comunque felicemente armonizzato, anche grazie alle tonalità chiare che permeano tutti i riquadri; lo sfondo di tali illustrazioni, che imita un cielo striato da gonfie nubi, contribuisce a conferire uniformità al complesso.

Infine, appena sotto la raffigurazione delle divinità olimpiche e dei putti del soffitto, impreziosiscono ulteriormente la sala quindici piccoli paesaggi, cinque sui lati lunghi, tre sulla parete sud e due nell'anticamera, anch'essi delimitati da sobrie cornici in stucco. In virtù del notevole gusto narrativo e della stilizzazione dei personaggi che popolano tali vedute, essi possono a mio avviso essere accostati all'affresco della Sala della Guerra collocato al piano terreno; per lo stesso motivo, come si vedrà in seguito, sono da ricondurre alla medesima mano al-

⁵⁹ La questione necessita tuttavia di ulteriori approfondimenti. Per qualche confronto stilistico si veda per esempio: *Pietro Ricchi*, pp. 201-203.

cune decorazioni del secondo piano dell'edificio, una su tutte quella delle cantinelle lignee. Sono raffigurati vasti paesaggi aperti, dal sapore rurale, caratterizzati spesso da corsi d'acqua, ponti in muratura e ampie distese, dove minuscoli personaggi, circondati da animali, completano scene di vita contadina; le stagioni si susseguono alternando, a seconda del periodo dell'anno, attività lavorative specifiche. Alberi piegati dal vento, spogli e sovente secchi, conferiscono un'aria di decadenza, precludendo un gusto per il pittoresco ed il sublime, nonostante tali raffigurazioni, così come le altre pitture della sala, vennero eseguite attorno al nono decennio del Seicento⁶⁰; tale atmosfera risulta ulteriormente corroborata dalle case rurali e le torri in rovina, così come dai suggestivi cieli, striati talvolta da nubi rosa e rosse, tipiche rispettivamente dei tramonti e delle aurore (fig. 16). In un riquadro popolato da pastori che guidano all'uscita di un villaggio carri trainati da buoi e colmi di tronchi sembra sia stata lasciata, sul basamento di una colonna spezzata decorata con un mascherone, quella che potrebbe costituire la firma dell'artista, la quale però risulta oggi ormai incomprensibile (G.A.F.P.P.P.P. [?]). La pronunciata *verve* narrativa fa sì che questi paesaggi possano essere ammirati a lungo dallo spettatore, che coglie, aguzzando meglio la vista, sempre più particolari e brani pittorici dal sapore umoristico: ne è un esempio l'illustrazione in cui un uomo è intento a discutere con una donna affacciata alla finestra, oppure quella dove due bagnanti si stanno spogliando prima di un tuffo refrigerante nel fiume alle loro spalle, o ancora quella in cui un cacciatore, appostato sulle rive di un lago ghiacciato, si appresta a sparare ad un cervo. Altre volte i personaggi sono inseriti in contesti di carattere religioso: a ben vedere, al centro di una scena, sono infatti raffigurati *Tobiolo e l'arcangelo Raffaele*, protettori dei viaggiatori. In queste immagini non c'è ombra della natura selvaggia e rigogliosa tipica dei paesaggi oltremontani, mentre grande rilevanza è invece accordata alle attività dell'uomo: tale peculiare aspetto porta a pensare che l'artista si sia ispirato a modelli italiani. I paesaggi di Gabbio si potrebbero ad esempio confrontare, pur con le dovute cautele, con alcune vedute di matrice emiliana eseguite a stampa da Odoardo Fialetti (Bologna, 1573 - Venezia, 1637/1638)⁶¹: entrambe le versioni condividono uno stesso gusto per le architetture rurali in rovina, l'inserimento di pittoreschi episodi di vita quotidiana (legati alla caccia, alla pesca o alle attività agricole), una natura relegata ai margini della scena e la predilezione per la raffigurazione di corsi d'acqua. Approfondendo più nel dettaglio la questione, la scelta di dipingere vaste distese naturali così come il sapiente gioco luministico che permette di creare una spazialità marcata nelle scene lascerebbero presupporre la cultura

⁶⁰ A questa conclusione sembrerebbe portare l'analisi stilistica delle opere, le quali risultano omogenee in tutte le stanze della villa e ben si amalgamano con gli stucchi della bottega dei Visetti.

⁶¹ *The Illustrated Bartsch*. 38, pp. 310-314.



■ 16. Pittore 'lombardo', *Paesaggio campestre*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala degli Dei olimpici

lombarda dell'artista responsabile di tali raffigurazioni, accostabili in questo senso nuovamente alla produzione di Pietro Ricchi. Indubbia risulta in ogni caso la maestria dell'anonimo pittore, il quale con poche pennellate e in immagini quasi miniaturistiche date le esigue dimensioni degli spazi, riesce a rendere vive e particolarmente animate le narrazioni della vita dell'epoca.

Passando alla cosiddetta Sala dei Continenti, questo ambiente è l'unico della villa di cui si sia occupata in passato la storiografia locale: già Passamani nel 1965 riproduceva in parte la configurazione del soffitto⁶², mentre più di quarant'anni dopo Andrea Spiriti presentava un'analisi dettagliata delle decorazioni plastiche⁶³.

In questa stanza gli stucchi sembrano voler gareggiare con gli affreschi: benché non vengano raggiunti esiti qualitativi particolarmente elevati, il felice connubio tra i due apparati ornamentali rende l'ambiente molto scenografico; tra cariatidi, telamoni e putti che si abbracciano in pose intricate sono stati inseriti numerosi riquadri pittorici dal complesso programma iconografico, ideati forse per esaltare le qualità morali dei proprietari dell'edificio. Al centro del soffitto, disposti lungo l'asse principale del salone, si trovano quattro tondi dipinti con finte balaustrate in prospettiva che, bucando idealmente la stanza, offrono uno squarcio di cielo azzurro macchiato di nubi da cui fanno capolino una serie di allegorie, identificabili attraverso l'*Iconologia* di Cesare Ripa. È infatti possibile riconoscere, in sequenza, la *Felicità*, seduta sul parapetto mentre regge il caduceo con la mano destra e una cornucopia ricca di frutti maturi con la sinistra⁶⁴ (fig. 17); la *Vittoria*, alata e vestita con una semplice tunica bianca, con in mano una corona d'alloro e quello che sembrerebbe essere un ramoscello di ulivo⁶⁵; l'*Abbondanza*, concepita come una figura femminile praticamente nuda che sembra voler planare nella stanza,

⁶² Passamani, *Ville del Trentino*, p. 189.

⁶³ Spiriti, *Stuccatori dei laghi*, p. 58 fig. 58.

⁶⁴ Ripa, *Iconologia*, p. 190.

⁶⁵ Ripa, *Iconologia*, pp. 606-607.



■ 17. Pittore 'oltremontano', *Felicità*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala dei Continenti



■ 18. Pittore 'oltremontano', *Verità* (?), ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala dei Continenti



■ 19. Pittore 'oltremontano', *Il fiume Adige*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala dei Continenti



■ 20. Pittore 'oltremontano', *America*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala dei Continenti

reggendo tra le mani una cornucopia dalle dimensioni sproporzionate e stracolma di frutta insieme ad un bicchiere di vino⁶⁶; ed infine quella che potrebbe forse essere interpretata come la *Verità* (fig. 18), sebbene tale ipotesi non convinca pienamente⁶⁷. Completano il soffitto, inseriti in campiture polilobate, putti dipinti che reggono armi e strumenti musicali e matematici. Poco più in basso, disposte nelle sei lunette che ornano la sommità delle pareti lunghe, sono raffigurate le allegorie dei continenti – da cui questo ambiente prende il nome – intervallate dalle personificazioni dei due principali corsi d'acqua dell'Italia settentrionale: l'*Adige*, raffigurato come un uomo anziano con un remo nella mano sinistra appoggiato ad un grande vaso da cui sgorga l'acqua⁶⁸ (fig. 19); ed il *Po*, con il volto di “toro con le corna”⁶⁹ e con il capo coronato di canne. Ai lati di quest'ultimo si dispongono l'*America* (fig. 20), che dalla descrizione fornita dal Ripa riprende il colore ambrato della pelle, l'abito di piume per coprire le nudità ed i capelli scompigliati⁷⁰, mentre vengono aggiunti animali esotici come il pappagallo e la scimmia (simbolo malevolo, che guarda con aria di sfida lo spettatore mentre addenta una mela, metafora del peccato); e, sdraiata a pancia in giù e con sguardo ammiccante, l'*Asia*, “vestita di abito ricchissimo, tutto ricamato d'oro, di perle e altre gioie di stima”⁷¹, accompagnata invece che da un cammello – come prescritto dal Ripa – da un elefante, altro animale caratteristico del continente. Dall'altro lato della sala, accanto all'allegoria dell'*Adige*, sono invece raffigurate, in pose più composte, l'*Europa* e l'*Africa*: la prima, accompagnata da un cavallo, indossa un abito cangiante e reca alle sue spalle gli strumenti della guerra, tra cui spicca un cannone⁷², mentre la seconda, il cui capo è rivestito da un turbante alla turca, è scortata da un leone e da un cammello⁷³. Dal punto di vista stilistico, l'apparato pittorico di questa stanza sembra omogeneo, nonostante in alcuni punti siano evidenti piccoli danni o rimaneggiamenti. L'artista, sicuramente di modesto talento, sembra essere lo stesso che

⁶⁶ Questa figura non sembra trovare corrispondenza in nessuna delle allegorie descritte dal Ripa, ma gli attributi rappresentati ne rendono chiara l'identificazione. Essa risulta inoltre pesantemente rimaneggiata (il piede della fanciulla venne spostato verso destra rispetto all'idea originale) e deteriorata (si notino per esempio le foglie che adornavano la sommità della cornucopia, le quali a causa della scarsa conservazione degli strati più superficiali della pellicola pittorica, dati a secco per accentuare i dettagli, appaiono oggi come delle ombre).

⁶⁷ La giovane donna fissa infatti in alto un fascio di luce; contemporaneamente ella tiene però nella mano anche un mazzo di spighe, attributo questo tipico dell'*Estete*.

⁶⁸ Ripa, *Iconologia*, p. 196.

⁶⁹ Ripa, *Iconologia*, p. 195.

⁷⁰ Ripa, *Iconologia*, pp. 399-400.

⁷¹ Ripa, *Iconologia*, p. 396.

⁷² Si confronti con la descrizione più puntuale datane dal Ripa (Ripa, *Iconologia*, pp. 295-296).

⁷³ La versione pittorica diverge, in parte, dalla descrizione del Ripa (Ripa, *Iconologia*, pp. 298-300).



■ 21. Francesco Marchetti, *Apollo e le Muse*, ante 1688, olio su tela. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala della Musica

nella Sala degli Dei olimpici dipinse i riquadri con *Diana*, il *Giudizio di Paride* e l'episodio con *Il carro di Apollo* (nonché numerosi putti): caratteristiche peculiari del pittore 'oltremontano' sono infatti le bocche molto carnose, i visi paffuti e poco aggraziati, gli occhi tondi e spalancati, i chiaroscuri marcati e le pennellate a vista che non si amalgamano tra loro ma che tendono a rimanere ben distinte.

L'ultima stanza del piano, chiamata Sala della Musica, risulta 'anomala' dal punto di vista decorativo rispetto al resto dell'edificio: all'interno della cornice in stucco del soffitto, animata da rappresentazioni di strumenti legati alle arti liberali, alla teologia e alla guerra, si trova infatti una tela che poco si armonizza con l'ambientazione circostante, debordando da un lato e lasciando *de facto* scoperta una porzione di muratura non intonacata.

La tela, fino ad oggi sconosciuta alla storiografia locale, raffigura il dio della musica, Apollo, coronato d'alloro e con la lira in mano: seduto su un trono di nubi, è circondato da figure femminili, riccamente vestite e col capo cinto da ghirlande di fiori, intente chi a suonare strumenti musicali, chi a cantare (fig. 21). Nonostante il dipinto si presenti oggi molto deperito (sembrano mancare completamente gli ultimi strati della pellicola pittorica, che

avrebbero dovuto definire meglio i dettagli e offrire maggior omogeneità all'insieme, come risulta evidente dall'osservazione delle vesti e degli incarnati, contraddistinti da contrasti troppo marcati tra luci ed ombre), ritengo, su suggerimento di Giuseppe Sava e a seguito di un confronto con Pietro Delpero, che l'opera vada restituita, con buona sicurezza, al pittore trentino Francesco Marchetti (Presson di Monclassico, 1641 - Praga, 1698) per via delle forti assonanze, stilistiche e formali, con la sua produzione⁷⁴. La tela di Gabbiolo si può infatti ben confrontare con alcune opere certe dell'artista o a lui attribuite, come la pala raffigurante lo *Sposalizio di Santa Caterina* della chiesa di Vermiglio in val di Sole, firmata e datata 1686⁷⁵, con la quale condivide notevoli affinità sia dal punto di vista stilistico sia nell'uso di modelli figurativi comuni: si notino per esempio i personaggi musicanti che dalla penombra osservano in entrambi i dipinti lo spettatore creando così con quest'ultimo un collegamento emotivo. Tipiche dell'artista sono anche le fisionomie paffute dei personaggi, caratterizzate da bocche carnose, nasi diritti e sottolineati da ombreggiature marcate, uniti alle sopracciglia in un unico segno grafico continuo; così come gli effetti chiaroscurali molto pronunciati, riscontrabili in particolare nei volti dei protagonisti⁷⁶. Anche l'analisi degli abiti, in particolar modo la loro sontuosità e la peculiare modalità di riprodurre la consistenza, permette di istituire stringenti relazioni tra la tela Salvadori ed il catalogo del Marchetti, pur tenendo conto del pesante deterioramento subito dall'opera di Gabbiolo causato dal tempo e, come detto, da qualche intervento successivo: per esempio, i panneggi spigolosi, contraddistinti da pieghe così cariche di colore da risultare a tratti quasi cangianti, si possono ritrovare nella stola della Madonna di Vermiglio così come nelle vesti dell'Apollonio di Villa Salvadori; da evidenziare inoltre sia la profusione di perle che si intarsiano nei capelli delle ragazze in ricercate acconciature, sia la rappresentazione di preziosi broccati, purtroppo gravemente compromessi nella tela di Gabbiolo, ma che permettono comunque di evocare le decorazioni del sontuoso palazzo di Villa Troja a Praga. Allo stesso modo, le dita affusolate e a tratti quasi inerti che nel dipinto di Gabbiolo accarezzano gli strumenti musicali sono le stesse che nella pala solandra stringono la palma del martirio ed accolgono devotamente l'anello dello sposalizio; esse sono anche accostabili a quelle delle suonatrici nel *Trionfo di Davide* (fig. 22), altra tela attribuita al

⁷⁴ Per una biografia dell'artista si veda: Delpero, *Francesco Marchetti*; Dalla Torre, voce *Marchetti, Francesco*; Delpero, *La formazione del pittore*; Delpero, *Principi e committenti*.

⁷⁵ Dalla Torre, voce *Marchetti, Francesco*, p. 640.

⁷⁶ Si confronti per esempio la fisionomia del *San Giorgio* della pala di Croviana, databile all'ultimo quarto del XVII secolo, con quella della *Suonatrice di violino* della tela di Gabbiolo, in cui la costruzione del volto per giustapposizione di luci ed ombre risulta evidente.



■ 22. Francesco Marchetti, *Trionfo di Davide*, ultimo quarto del XVII secolo, olio su tela. Vigo di Ton, Castel Thun (dettaglio delle suonatrici)

Marchetti conservata attualmente nelle collezioni di Castel Thun⁷⁷, che con la nostra condivide anche un simile soggetto iconografico; le suonatrici presentano qui oltretutto numerosi attributi fisionomici riscontrabili anche nella tela di Gabbio, come la disposizione del gomito alzato o la mano piegata a toccare lo strumento musicale. Ulteriori affinità si possono in conclusione individuare con la tela realizzata dal Marchetti per il soffitto di Palazzo Thun a Trento tra il 1670 ed il 1673, raffigurante *Ercole che uccide gli uccelli Stinfalidi*⁷⁸, nella quale si notano le medesime vo-

lumentrie massicce e un po' tozze. Per quanto concerne la datazione dell'opera, le notevoli affinità con la pala di Vermiglio spingono a collocarne l'esecuzione entro il nono decennio del XVII secolo, e comunque senz'altro prima del 1688, anno del trasferimento del Marchetti a Praga⁷⁹, a seguito del quale il suo stile cambiò sensibilmente, facendosi più luminoso, memore delle opere di Pietro Liberi e, più in generale, dei veneziani. Come accennato in precedenza, appare evidente il fatto che la tela debba essere stata in origine concepita per una destinazione diversa da quella attuale, e che solo in un secondo momento sia stata rifilata lungo i bordi, troncando così di netto alcuni strumenti musicali al fine di poterla inserire nella cornice stucchiva della villa di Gabbio: l'intervento di 'ricollocazione' si deve probabilmente al mecenatismo della famiglia Salvadori nel corso del XVIII secolo.

Palazzina: piano secondo

Anche l'ultimo piano della Palazzina è suddiviso in tre sale, i cui soffitti, a differenza di quelli analizzati fino ad ora, sono però rivestiti da ampi cassettoni lignei, decorati, in due dei tre ambienti, con eleganti pitture.

⁷⁷ Delpero, *Principi e committenti*, pp. 199-200.

⁷⁸ Delpero, *Principi e committenti*, pp. 195-196.

⁷⁹ Dalla Torre, voce *Marchetti, Francesco*, p. 641.



■ 23. Pittore 'lombardo', *Decorazione sommitale delle pareti e delle cantinelle*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco e pittura su tavola. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala delle Metamorfosi

La cosiddetta Sala dei Segni zodiacali è quella che in assoluto ha maggiormente risentito del trascorrere del tempo. All'interno si trova un camino riccamente decorato, che prevede al centro la scena dipinta della *Fucina di Vulcano*, incorniciata da due putti e da due erme alate in stucco quasi a tutto tondo. Per quanto riguarda il soffitto ligneo, invece, ben poco si è purtroppo conservato: le cantinelle superstiti permettono tuttavia di stabilire che la stanza fosse impreziosita con un ciclo raffigurante i segni zodiacali, rappresentati doppi e speculari nella stessa cantinella, ed ordinati secondo il naturale ciclo annuale⁸⁰. Nella cantinella sopra al camino è ancora ben visibile, seppur molto deperita, un'interessante scenetta di genere: sono raffigurati un uomo, seduto accanto al focolare acceso (che sembrerebbe riprodurre proprio quello sottostante l'immagine) e vestito con un lungo abito foderato di pelliccia, ed una donna, forse la moglie, appena entrata nella stanza attraverso la porta presente alle sue spalle, la quale gli porge quello che sembrerebbe essere un tagliere di salumi; tuttavia la scena è troppo rovinata in quel punto per poterne offrire una lettura certa. In tutti i casi, l'illustrazione raffigura un quotidiano momento di intimità, tipico delle serate autunnali o invernali, che si poteva vivere nella Palazzina di Gabbiolo.

La Sala delle Metamorfosi è così chiamata per via del ciclo pittorico su tavole di legno che illustra scene tratte dal capolavoro letterario di Ovidio, alcune delle quali risultano oggi particolarmente rovinate o del tutto illeggibili, ma la cui qualità narrativa è indiscutibile. Sotto a queste immagini, disposte

⁸⁰ Oggigiorno risultano leggibili soltanto i simboli dell'*Ariete* e dei *Pesci*.

nelle cantinelle poste tra le travi del soffitto, vi è poi un fregio che intende imitare gli esempi monocromi fogoliniani presenti in regione⁸¹ (fig. 23). Completa la decorazione della sala un grande blasone nobiliare dipinto sulla parete meridionale, che sembra riproporre lo stemma della famiglia Sardagna.

Analizzando le cantinelle della parete orientale, da destra verso sinistra, si trovano due episodi tratti dalla favola di *Priamo e Tisbe* (*Metamorfosi*, libro IV, vv. 55-166)⁸², un'interpretazione della *Lotta tra Centauri e Lapiti* (*Metamorfosi*, libro XII, vv. 210-535), due scene connesse al mito di *Diana e Atteone* (*Metamorfosi*, libro III, vv. 131-252), il *Ratto di Europa* (*Metamorfosi*, libro II, vv. 833-875)⁸³, il poco conosciuto racconto di *Tereo e Procne* (*Metamorfosi*, libro VI, vv. 644-674)⁸⁴, ed infine due illustrazioni che risultano purtroppo non decifrabili a causa delle gravi lacune che rendono incomprensibile la vicenda dipinta⁸⁵. Nelle cantinelle dell'anticamera, sempre sul versante orientale, si possono ammirare tre scene riferite alle note vicende di *Apollo e Marsia* (*Metamorfosi*, libro VI, vv. 382-400) e *Apollo e Pan* (*Metamorfosi*, libro XI, vv. 153-179). Nella prima sono visibili dei fauni che si riposano, uno dei quali sembrerebbe essere Pan, impegnato a tagliare delle canne per costruirsi la zampogna con la quale sfiderà il dio della musica, Apollo. Nella scena seguente si vedono infatti i due sfidanti (Apollo coronato dal lauro e intento a suonare un violino mentre Pan fa lo stesso con la zampogna) alla corte di Giove, re dell'Olimpo, riconoscibile dall'aquila che lo affianca, alla cui sinistra è posto Re Mida (già raffigurato con

⁸¹ Si pensi ad esempio alle grottesche delle cosiddette 'Camere madruzziane' di Castel Valer a Tassullo in val di Non, dove raffigurazioni a monocromo su fondo scuro vengono intervallate, proprio come nella stanza di Gabbiolo, da ovali con episodi narrativi (a differenza dei paesaggi naturali di Gabbiolo, a Castel Valer sono rappresentate allegorie delle virtù professate in vita dai committenti).

⁸² Nella prima è raffigurato il momento in cui Tisbe, recatasi nel luogo dell'incontro con l'amato, trova ad accoglierla un leone pronto ad attaccarla che la costringe a fuggire, lasciando cadere nella fretta un velo, prontamente azzannato dal leone; nella seconda è mostrato invece l'epilogo della vicenda, con la morte dei due amanti.

⁸³ In particolare, la scena del bagno di Diana e delle ninfe, e quella della morte di Atteone. Sembra interessante notare come l'artista di Gabbiolo abbia voluto anticipare l'azione finale della storia, apponendo sul capo di Atteone, già nell'episodio del bagno, delle corna da cervo (oggi visibili solo nell'ombra che il giovane staglia sul fondo azzurro).

⁸⁴ Procne, per far pagare al marito Tereo lo stupro compiuto nei confronti della sorella (Filomela), decide di servirgli per cena, in accordo con la sorella vittima dell'abuso, il corpo senza vita del figlio: la scena qui riprodotta sembrerebbe rappresentare proprio il momento in cui Filomela entra nella stanza portando su un vassoio la testa del figlio di Tereo, il quale, incredulo di fronte all'orrore che si presenta di fronte ai propri occhi, si alza di scatto dalla mensa mentre Procne, identificabile nella figura centrale, gli descrive sadicamente l'accaduto.

⁸⁵ Nella prima, una regina seduta su un trono e servita da un'ancella osserva la scena di battaglia che si sta svolgendo ai suoi piedi, nella quale soldati armati combattono contro fiere feroci (leoni o cani); la seconda sembrerebbe invece raffigurare, come si evince dalle vesti svolazzanti, un inseguimento tra un giovane ed una fanciulla.

le orecchie d'asino)⁸⁶. Questa peculiare iconografia sembra avere nelle tavole incise per l'illustrazione dell'*Ovidio methamorphoseos vulgare* di Giovanni Bonsignori il suo prototipo iconografico⁸⁷. Tali immagini poste a corredo del testo, che ebbero un notevole successo ad inizio Cinquecento, vennero impiegate come modello per numerose opere pittoriche anche nel nostro territorio: si può ricordare, per esempio, il ciclo di affreschi realizzato da Marcello Fogolino e la sua bottega alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento a Castel Cles⁸⁸. L'ultima scena mostra infine Apollo che, dopo aver legato Marsia ad un albero, lo scortica vivo come punizione per averlo sfidato in una competizione musicale, sotto agli occhi raccapricciati degli altri fauni e di una figura coperta da ricchi drappi di stoffa collocata all'estrema sinistra che osserva la macabra esecuzione. Sulla parete opposta dell'anticamera, quella occidentale, la lettura delle tre illustrazioni è compromessa dalle profonde lacune dovute al distacco della pellicola pittorica dalla superficie lignea. Tra queste, la cantinella meglio conservata raffigura il mito di *Ercole e Deianira* (*Metamorfosi*, libro IX, vv. 98-133)⁸⁹: anche in questo caso l'artista di Gabbiolo sembra essersi servito del modello figurativo fornito dal Bonsignori⁹⁰; la scena accanto immortalava dei satiri intenti ad importunare delle fanciulle, mentre nella terza è possibile soltanto cogliere i volti di alcuni fauni ed una figura in ginocchio, la quale sembra urlare disperata⁹¹. Per completare l'itinerario legato alle metamorfosi ovidiane, in una cantinella della parete occidentale del salone è raffigurato Ercole alle prese con la sua prima fatica, vale a dire il combattimento col leone di Nemea (*Metamorfosi*, libro IX, vv. 198-200). Le illustrazioni seguenti riproducono invece elementi derivati dalle grottesche cinquecentesche: in particolare, una di esse sembrerebbe essere stata volontariamente coperta da un'ampia campitura irregolare di colore rosso; forse i Salvadori, una volta entrati in possesso dell'edificio, decisero di cancellare ciò che vi era in origine impresso (probabilmente uno stemma). Infine, nella cantinella più a meridione del ciclo è rappresentata una libera interpretazione del *Tempo che svela la Verità*: una figura di vecchio, alata e con una falce in mano, scopre il viso di una fanciulla coperto da una maschera, mentre un giovane la trattiene per la veste.

⁸⁶ Secondo il mito, Pan ed Apollo decisero di sfidarsi rimettendosi al giudizio di Re Mida, il quale scelse come vincitore Pan: per vendetta Apollo dotò il ricco sovrano delle celebri orecchie d'asino.

⁸⁷ Bonsignori, *Ovidio methamorphoseos*, p. 93.

⁸⁸ Per un'analisi di tale ciclo si veda: Dalla Torre, scheda 45 *Esterno e Stanza delle Metamorfosi*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 378-379.

⁸⁹ Ercole è rappresentato mentre scocca una freccia mortale contro il centauro Nesso, che stava tentando di rapire la sua novella sposa Deianira.

⁹⁰ Bonsignori, *Ovidio methamorphoseos*, p. 72.

⁹¹ Forse la rappresentazione della *Morte di Orfeo*, anch'essa ripresa dalle xilografie cinquecentesche?



■ 24. Pittore 'lombardo', *Paesaggio (Palazzina di Gabbiolo)*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala delle Metamorfosi



■ 25. Pittore 'lombardo', *Paesaggio*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco. Gabbiolo di Povo, Palazzina Salvadori, Sala delle Metamorfosi

Esaminando lo stile di questo interessante ciclo pittorico, si resta colpiti dallo spiccato gusto narrativo che permea ogni illustrazione: l'artista, con pochissimi tocchi di pennello ed un sapiente uso di luci ed ombre, coglie il fulcro dell'azione, raffigurando scene concitate dove lo spettatore viene catapultato nello svolgersi del racconto. Le stoffe fluenti che indicano la direzione dello sviluppo della vicenda contribuiscono ad animare le vignette e contemporaneamente a riempire i numerosi spazi altrimenti vuoti. In virtù delle affinità formali riscontrabili con altre pitture della villa, tali raffigurazioni sono da mettere in relazione con l'anonimo artista dal gusto lombardo, e possono dunque essere anch'esse datate attorno al nono decennio del XVII secolo.

Il grande fregio a grottesche che corre lungo il perimetro della stanza appena sotto al soffitto pone infine un problema circa la cronologia di questo apparato decorativo. Esso sembra a tutti gli effetti ispirarsi ai fregi cinque-

centeschi eseguiti dalla fervente bottega capitanata da Marcello Fogolino e disseminati nelle residenze nobiliari trentine, benché la qualità esecutiva suggerisca una rielaborazione di questi modelli in epoca più tarda: il *revival* delle grottesche fogoliniane, dopo il brusco arresto sancito dall'avvento dei principi della Controriforma, che prescrivevano un nuovo *decorum* in opposizione alle stranezze e bizzarrie care al manierismo europeo⁹², si ebbe in Trentino durante il pieno Ottocento, quando i primi 'restauratori' iniziarono ad intervenire sulle opere fogoliniane e a riprodurle in nuovi edifici. Tra gli artisti che riproposero questa peculiare produzione a distanza di secoli si annoverano, per esempio, Giuseppe Lona, autore dei restauri 'in stile' di Castel Madruzzo a Cavedine (1876)⁹³, e Giuseppe Ambrosi, che nel 1819 realizzò per l'appena costruito Teatro Sociale di Trento la decorazione a grottesca del loggiato inferiore⁹⁴. Non sembra tuttavia che il fregio di Gabbiolo possa essere ascritto a queste reinterpretazioni ottocentesche: pare invece che tra le decorazioni delle cantinelle ed il fregio sottostante vi sia una certa continuità stilistica (a metà tra un tardo manierismo ed una pomposità barocca); inoltre le numerose allusioni alla famiglia Sardagna disseminate all'interno del ciclo escludono una datazione più tarda rispetto agli anni Trenta del Settecento, quando la proprietà passò ai Salvadori. Oltretutto, in uno dei paesaggi del fregio (dove evidenti sono peraltro i rimandi alle località trentine⁹⁵) è inserita la riproduzione della Palazzina di Gabbiolo (fig. 24): essa appare, per quanto riguarda gli affreschi esterni, completamente spoglia. Si può dunque pensare, scartando l'ipotesi poco convincente di una licenza poetica adottata dal pittore, che l'edificio di Gabbiolo sia stato rappresentato prima degli interventi degli anni Cinquanta del Settecento, i quali comportarono la muratura delle due finestre accanto alla porta del primo piano (oggi decorate ad affresco), e l'esecuzione del grande affresco sommitale raffigurante *San Francesco in adorazione della Sacra Famiglia*; infine i paesaggi qui raffigurati risultano del tutto simili a quelli presenti al primo piano della villa e denotano un gusto omogeneo dei proprietari dell'edificio, difficilmente assimilabile ad un intervento ottocentesco. Alla luce di quanto detto, benché una decorazione del genere possa risultare 'anomala' nel panorama regionale, ritengo che anche il fregio a grottesca vada datato al tardo Seicento: in assenza tuttavia di relativa documentazione, tali congetture vanno evidentemente lasciate in sospeso.

⁹² Acidini Luchinat, *La grottesca*, pp. 187-194.

⁹³ Botteri, *Fantasie vaghe*, pp. 102-104.

⁹⁴ Carlini, *Un Teatro*, p. 13.

⁹⁵ Un paesaggio, come descritto in precedenza, sembra riproporre seppur con alcune modifiche l'abitato di Sardagna visto dalla valle (fig. 25); un altro pare ricreare il porto di Riva del Garda, con una rivisitazione della Rocca sulla sinistra.

Referenze fotografiche

Alessandra Campestrini: figg. 1-8, 10-11, 13-21, 23-25.

Riproduzioni da libro

Delpero, *Principi e committenti d'arte nel Seicento*, p. 201: fig. 22 (dettaglio).
The Illustrated Bartsch. 70, p. 59: fig. 9; p. 5: fig. 12.

Riferimenti archivistici e bibliografia

ASBCTn = Trento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali

ASTn = Trento, Archivio di Stato

Cristina Acidini Luchinat, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, ser. III, *Situazioni, momenti, immagini*, vol. IV, *Forme e modelli*, a cura di Federico Zeri, Torino, Einaudi, 1982, pp. 159-200.

Achille Albertini, *La fontana del Nettuno a Trento e l'acquedotto*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", 10 (1929), pp. 97-116.

Fabien Benuzzi, *Altari bresciani del XVIII secolo in Trentino*, in "Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", 16 (2011), n. 1-2, pp. 213-267.

Antonio Bernabè, *Quando Povo era Comune. Microstoria e Cronaca di una Comunità fra il 1850 e il 1926*, Trento, Club Interassociativo Tuttapovo, 2003.

Marina Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini in età rinascimentale*, in *Castelli trentini. Decorì e fantasie nei cantieri rinascimentali*, a cura di Annamaria Azolini, Marina Botteri, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015, pp. 53-109.

Alessandra Campestrini, *"La più ricca collezione privata che si pregia in Trento". I Salvadori di Trento tra ascesa sociale e culto per l'arte*, tesi di laurea, relatore Giuseppe Sava, Università degli Studi di Trento - Università degli Studi di Verona, a. acc. 2017-2018.

Antonio Carlini, *Un Teatro, una storia. Il Teatro Sociale di Trento 1819-2000*, Trento, Comune, 2000.

Paolo Dalla Torre, voce *Marchetti, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 69, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 640-642.

Pietro Delpero, *Francesco Marchetti, un pittore trentino tra Italia e Boemia (1641-1698)*, tesi di laurea, relatore Eugenio Riccomini, Università degli Studi di Milano, a. acc. 1995-1996.

Pietro Delpero, *La formazione del pittore Francesco Marchetti. Considerazioni alla luce di un nuovo documento*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 87 (2008), pp. 131-142.

- Pietro Delpero, *Principi e committenti d'arte nel Seicento: da Sigismondo Alfonso a Giovanni Vigilio*, in *Castel Thun: arte, architettura e committenza*, a cura di Lia Camerlengo, Emanuela Rollandini, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017, pp. 189-207.
- Luciana Giacomelli, "da lasciar di stucco". *Fortuna dell'arte plastica in Trentino*, in *Passaggi a nord-est*, pp. 13-49.
- Valeria Giacomoni, Michela Zucca, *La collina est di Trento: percorsi dell'identità*, Trento, Centro di Ecologia Alpina, 2000 (Report. Centro di Ecologia Alpina, 22).
- The Illustrated Bartsch. 38. Italian artists of the sixteenth century*, ed. by Sebastian Buffa, New York, Abaris Books, 1983.
- The Illustrated Bartsch. 70. Part 3 (Supplement). Johan Sadeler I*, ed. by Isabelle de Ramaix, New York, Abaris Books, 2003.
- Cinzia Lorandini, *Famiglia e impresa. I Salvadori di Trento nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Il Mulino, 2006 (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. Monografie, 45).
- I luoghi dell'arte in valle di Ledro*, a cura di Serena Ferrari, Sara Retrosi, Chiara Tozzi, in *Valle di Ledro: storia, arte, paesaggio*, a cura di Serena Ferrari, Trento, TEMI, 2004 (Guide del Trentino), pp. 33-176.
- Michelangelo Lupo, *Palazzo Trentini*, Trento, Manfrini, 1988.
- Amedeo Malferrari, *Da Davide Reti a Stefano Salterio: la decorazione a stucco*, in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, vol. 1, Trento, Provincia, Servizio Beni culturali - Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2003, pp. 565-585.
- Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017 (Castello in mostra, 5), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio - 5 novembre 2017.
- Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, 2 voll., a cura di Mario Ramous, Milano, Garzanti, 1995 (I Grandi Libri, 578-579).
- Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, a cura di Laura Dal Prà, Luciana Giacomelli, Andrea Spiriti, Trento, Provincia - Soprintendenza per i beni storico-artistici, 2011 (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 20), atti del convegno: Trento (Biblioteca comunale), 12-14 febbraio 2009.
- Bruno Passamani, *Ville del Trentino*, Trento, Monauni, 1965.
- Franca Pellegrini, *I Sadeler a Venezia*, in *Una dinastia di incisori: i Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, a cura di Caterina Limentani Viridis,

- Franca Pellegrini, Gemma Piccin, Padova, Editoriale Programma, 1992 (Cataloghi Programma, 9), pp. 5-10.
- Pietro Ricchi 1606-1675, a cura di Marina Botteri Ottaviani, Milano, Skira, 1996, catalogo della mostra: Riva del Garda (Museo Civico, chiesa dell'Inviolata), 5 ottobre 1996 – 15 gennaio 1997.
- Nicolò Rasmo, *Carlo Henrici pittore 1737-1823*, Bolzano, Manfrini, 1977.
- Nicolò Rasmo, voce *Bianchi Francesco*, in *Dizionario biografico degli artisti atesini*, 2 (B), a cura di Luciano Borrelli, Silvia Spada Pintarelli, Bolzano, Città di Bolzano - Assessorato alla cultura, 1998, p. 225.
- Gian Maria Rauzi, *Araldica tridentina*, Trento, Artigianelli, 1987.
- Gian Maria Rauzi, *Ville Trentine. Dal palazzo di città alle ville del contado*, Trento, Curcu&Genovese, 1998.
- Chiara Rigoni, *Stuccatori a Vicenza in età barocca: Rinaldo Viseto e Girolamo Aliprandi. Le decorazioni dell'oratorio di S. Nicola e di Palazzo Leoni Montanari*, in *Passaggi a nord-est*, pp. 287-305.
- Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino, Einaudi, 2012 (I millenni).
- Silvio Sardagna, *Notizie genealogiche, araldiche e biografiche sul casato Mozzi-Sardagna*, Venezia, Sorteni e Vidotti, 1903.
- Giuseppe Sava, *Oradini architetto: le relazioni con il Veneto e la figura di Antonio Bibiena*, in *Francesco Oradini sculptor ecelentissimus et architectus ceberimus*, a cura di Luciana Giacomelli con la collaborazione di Giuseppe Sava, Trento, Provincia - Assessorato alla cultura, 2004, catalogo della mostra: Bezzecca (Scuola dell'infanzia), 3 luglio – 24 agosto 2004, pp. 25-30.
- Giuseppe Sava, *Decorazione a stucco e quadraturisti nel Settecento in Trentino*, in *Il Rococò: nascita di un linguaggio artistico*, a cura di Andrea Spiriti, Beatrice Bolandrini, Brignano Gera d'Adda, Comune - Assessorato alla cultura, 2010 (I quaderni di Palazzo Visconti, 2), atti del convegno: Brignano Gera d'Adda, 15 marzo 2008, pp. 71-80.
- Andrea Spiriti, *Stuccatori dei laghi in Trentino: certezze e ipotesi*, in *Passaggi a nord-est*, pp. 51-63.

Fonti online

- Giovanni Bonsignori, *Ovidio methamorphoseos vulgare*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1497; <http://daten.digitalesammlungen.de/0004/bsb00049624/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=13&pdfseite=x>, consultato nell'agosto 2018.

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.

