

*Recensioni*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 99/1 (2020), pp. 221-254.

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.

Studi Trentini. Arte	a. 99	2020	n. 1	pp. 221-254
----------------------	-------	------	------	-------------

*L'invenzione del colpevole. Il 'caso' di Simonino da Trento dalla propaganda alla storia*, a cura di Domenica Primerano con Domizio Cattoi, Lorenza Liandru, Valentina Perini, Trento, Museo Diocesano Tridentino - TEMI, 2019, catalogo della mostra: Trento (Museo Diocesano Tridentino), 14 dicembre 2019 – 13 aprile 2020, 367 pp., ill.

Il piccone risanatore che, fra il 1934 ed il 1937, sventrò l'antico rione medioevale del Sas sulla base di presunte esigenze di carattere igienico-sanitario e di diradamento edilizio, comportò anche la cancellazione dello spazio urbano a sfondo agli avvenimenti che, a partire dal marzo 1475 e nell'arco di pochi mesi, portarono al totale annientamento della minuscola comunità ebraica residente nella città di Trento.

Il quartiere, formatosi lungo il perimetro meridionale della cinta muraria romana, era costituito da un fitto edificato costituito da botteghe e laboratori artigiani, per lo più destinati in origine alla concia delle pelli, attraversato da due stretti vicoli, chiamati appunto Fossati, e da una altrettanto fitta rete di rogge e canali di scolo, per il deflusso delle acque verso il fiume Adige.

Ed è proprio in una di queste rogge, precisamente nel tratto che scorreva sotto la casa di uno dei maggiori esponenti della comunità ebraica di Trento, Samuele da Norimberga, che il 26 marzo 1475, domenica di Pasqua, a tre giorni di distanza dalla scomparsa, venne trovato il corpo di un bambino di nome Simone, figlio di Andrea e Maria Lomferdorm, appartenenti alla comunità cristiana tedesca.

Gli stessi Lomferdorm abitavano in contrada del Fossato in un edificio trecentesco, inglobato successivamente nella proprietà dei conti Bortolazzi e trasformato in cappella, davanti al quale passava un ramo della roggia, ancora perfettamente visibile nelle immagini fotografiche anteriori alle demolizioni degli anni Trenta, nella quale probabilmente il bimbo cadde e annegò.

Le coincidenze che stabilirono immediatamente un nesso fra il giorno e il luogo del ritrovamento del corpo, ma anche la presenza in città del predicatore francescano Bernardino da Feltre, che soltanto qualche settimana prima aveva paventato le ter-



ribili conseguenze derivanti da un contatto fra ebrei e cristiani, portarono a sospettare gli ebrei del rapimento e dell'omicidio del piccolo Simone.

Furono gli stessi membri della comunità ebraica, consapevoli del rischio che tale sospetto costituiva per la loro stessa sopravvivenza, a denunciare il ritrovamento del corpo all'autorità vescovile ma ciononostante furono immediatamente arrestati, processati e, sulla base di confessioni estorte con la tortura, condannati a morte.

Il vescovo Johannes Hinderbach, condividendo in pieno i pregiudizi antiebraici, giocò un ruolo non secondario nella vicenda, prima con la nomina dei giudici incaricati del processo, poi nell'azione volta a screditare il commissario apostolico inviato da papa Sisto IV per verificare la situazione trentina e, benché non riuscisse ad ottenere la conferma del culto del bambino, cosa che avvenne soltanto un secolo più tardi nel 1584, ottenne però il rilascio di una dichiarazione da parte della Santa Sede in merito alla correttezza formale del processo.

Agli inizi degli anni Sessanta del Novecento l'incontro di mons. Iginio Rogger con Gemma Volli, ebrea triestina, studiosa di storia delle comunità ebraiche in Italia, e l'incarico della complessa revisione critica degli atti processuali affidato al domenicano padre Willehad Paul Eckert portarono all'abrogazione del culto e alla rimozione della mummia e di tutte le reliquie accessorie, conservate nella cappella presso la chiesa di san Pietro, nonché alla chiusura di tutti i luoghi di devozione.

Il catalogo pubblicato a corredo della mostra dedicata al caso del Simonino ed ospitata presso il Museo Diocesano Tridentino, sede quanto mai appropriata se le ricerche future potranno accertare e confermare la presenza della sede del tribunale ecclesiastico sul luogo dell'attuale sacrestia capitolare, si propone come tramite per la divulgazione degli avvenimenti trentini legati alla vicenda del piccolo Simone favorendo, anche al di fuori della ristretta cerchia di specialisti che se ne interessarono, una consapevolezza più ampia della loro importanza ma anche della loro gravità e, ad oltre cinquant'anni di distanza dall'avvio delle ricerche, una conoscenza approfondita delle cause che determinarono le accuse nei confronti della comunità ebraica trentina e di quelle che invece, negli anni Sessanta del secolo scorso, contribuirono alla revisione degli atti processuali e alla conseguente abrogazione del culto.

I saggi contenuti nel catalogo offrono una chiave interpretativa dei fatti accaduti, secondo una metodologia storiografica convincente e seria, affrontando con rigore scientifico la ricerca "della verità storica" in risposta al quesito fondamentale "della rispondenza tra il documento e la realtà dei fatti", come ebbe modo di dichiarare lo stesso mons. Rogger in occasione della soppressione del culto, avvenuta di fatto il 28 ottobre 1965, in coincidenza con la pubblicazione del Decreto conciliare *Nostra Aetate*, relativo ai rapporti fra la Chiesa Cattolica e le altre fedi religiose.

La delicatezza dei temi trattati ha suggerito a Domenica Primerano, direttrice del Museo Diocesano Tridentino e curatrice della mostra, la decisione di rifuggire ogni tentazione polemica verso le tesi di chi ancora invocherebbe il ripristino del culto, esprimendo tuttavia in modo esplicito, attraverso l'articolazione e la successione dei contributi presenti nel catalogo, a partire dalla scelta del titolo della mostra *L'invenzione del colpevole*, l'impostazione critica che ha guidato la rilettura degli avvenimenti storici.

Lo scopo è quello di offrire uno strumento metodologico che consenta di rianodare il passato al presente per riuscire ad interpretare, attraverso una conoscenza

intelligente e onesta della storia, i segni del tempo che siamo chiamati a vivere e che purtroppo, sempre più spesso, appaiono caratterizzati dagli effetti di una crescente intolleranza nei confronti dell'altro o del diverso. Comprendere i meccanismi e le situazioni che nel passato hanno portato alla creazione di un 'nemico' per definire una propria identità o valutare un proprio sistema di valori, secondo un'affermazione di Umberto Eco peraltro ripresa nella prefazione del catalogo, significa anche porre i presupposti della memoria storica, affinché questi fatti non debbano più ripetersi.

Il catalogo è diviso in due sezioni, la prima delle quali ripercorre criticamente gli avvenimenti storici della vicenda del presunto martirio, inquadrandoli in un contesto europeo più ampio di diffidenza e sospetto nei confronti delle comunità ebraiche, che inizia a diffondersi nel nord Europa già intorno alla metà del XII secolo.

Nel corso del XV secolo si aggiungerà la presenza degli osservanti francescani, la cui predicazione, caratterizzata spesso da toni fortemente accusatori nei confronti degli ebrei e accompagnata talvolta da azioni violente nei loro confronti, mirava a contrastare l'attività di questi nei banchi di pegno a favore della creazione dei Monti di Pietà.

Anche la rilettura degli atti processuali, che portarono alla condanna a morte dei principali esponenti della comunità ebraica trentina, consente inoltre di rilevare l'adozione di procedure arbitrarie anche ad ogni buona norma giuridica del tempo<sup>1</sup>.

La seconda sezione del catalogo prende in considerazione gli esiti artistici legati alla vicenda del Simonino in un contesto storico dove le immagini, utilizzate come strumenti di propaganda, hanno rivestito un ruolo essenziale nella diffusione del culto, anche fuori dai confini del principato vescovile.

L'utilizzo della stampa per divulgare nei particolari il racconto dell'omicidio rituale e confermare la legittimazione delle condanne costituisce la matrice iconografica alla base di tutte le successive rappresentazioni del nuovo martire, la cui immagine viene tramandata secondo due modalità differenti.

La prima riguarda la cronaca del martirio ed è rivolta alla descrizione dei dettagli narrativi della vicenda, con lo scopo di coinvolgere emotivamente i fedeli e veicolare una serie di messaggi antisemitici. Normalmente il bambino viene rappresentato al centro della scena, in piedi sul *bimah*, con le braccia aperte e il corpo trafitto dalle punte degli aguzzini che lo circondano con tenaglie e spilloni, secondo un'iconografia che lo avvicina all'immagine di Cristo crocefisso. Gli stereotipi fisici degli ebrei risultano fortemente accentuati in senso negativo per rendere ancora più evidente il confronto fra la vittima innocente e i suoi torturatori.

La seconda modalità che si sviluppa contemporaneamente alla prima, rappresenta il trionfo del piccolo Simone nella sua gloria, vivo, nudo, ancora vistosamente ferito, ma immedesimato questa volta nella figura del *Miles Christi*, armato di stendardo rossocrociato, simbolo del Cristo Risorto e dello scudo sul quale sono riportate le immagini degli strumenti del suo martirio.

---

<sup>1</sup> Alla disamina del catalogo della mostra dal punto di vista storico è dedicata un'ulteriore recensione, a firma di Marco Bellabarba, di prossima pubblicazione in "Studi Trentini. Storia", 99 (2020), 2.

Insieme alla sciarpa bianca utilizzata, secondo i resoconti del processo, per soffocare le grida del piccolo durante le torture, stendardo e scudo saranno gli attributi specifici che accompagneranno, soprattutto in territorio trentino, l'immagine di Simonino il cui modello viene individuato dagli studiosi in una statuetta d'argento, ora scomparsa, offerta come ex voto già nel 1479 e fissata sopra l'urna contenente le spoglie del bambino.

In alcune immagini il bambino è rappresentato nell'atto di calpestare l'ebreo, mentre più raramente quest'ultimo è colto nell'atto di tenere fra le dita una particola consacrata, chiara allusione all'accusa di vilipendio nei confronti della religione cristiana, formulata come aggravante durante il processo.

Il saggio di Laura Dal Prà, che apre la seconda sezione del catalogo, presenta un interessante studio sull'iconografia anti giudaica partendo dalla contrapposizione dottrinale che distingue la religione cristiana da quella ebraica, sulla base dell'interpretazione dei testi vetero e neotestamentari e che è all'origine di una prima importante tematica iconografica, quella della *Ecclesia* e della *Synagoga*. Entrambe personificate spesso da figure femminili, la prima è coronata e con lo sguardo rivolto verso il cielo, nell'atto di sollevare l'ostia consacrata e il calice, la seconda velata o bendata, recante le tavole della legge, ad indicare l'incapacità del popolo ebraico di riconoscere in Cristo il Verbo di Dio.

La situazione di tolleranza che caratterizza inizialmente i rapporti fra le due religioni assume nel tempo posizioni di crescente diffidenza, derivanti non tanto da questioni teologiche, quanto dal sospetto che gli ebrei non siano soltanto coloro che non hanno saputo riconoscere Cristo, ma piuttosto i nemici insidiosi dei cristiani, attivamente impegnati nella distruzione della stessa *societas christiana*.

Lo stesso tema iconografico della *Ecclesia* e della *Synagoga* viene connotato da tematiche sempre più ispirate all'intolleranza e alla violenza. Nell'alveo di questa progressiva involuzione prende piede, nel corso del XIV secolo, l'iconografia della croce vivente o brachiale, che pone la croce di Cristo al centro delle due personificazioni, trasformando le estremità del *patibulum* in braccia umane che da un lato colpiscono di spada la *Synagoga* e dall'altro incoronano l'*Ecclesia*. In alcuni casi la complessa allegoria si arricchisce di ulteriori particolari, che richiamano la vittoria finale della fede cristiana su quella ebraica, del bene sul male, della salvezza rispetto alla dannazione eterna.

Il rifiuto del riconoscimento della divinità di Cristo da parte degli ebrei comporta inoltre la loro costrizione ad una dimensione bestiale, cui fa riferimento una elaborazione figurativa, che salda la dimensione biblica con la letteratura dei bestiari medioevali, associandoli ad un vasto campionario di animali, dal cane alla scimmia, dallo scorpione fino all'identificazione con la scrofa.

Nell'ambito di tale contesto di diffidenza e complessità nei rapporti fra le due comunità, diventa necessario l'immediato riconoscimento dell'ebreo per evitare ai cristiani di trovarsi in situazioni di pericolosa promiscuità, mediante l'adozione di un abbigliamento specifico che prevede fra l'altro un copricapo a punta di probabile derivazione orientale e un cerchio giallo appuntato sul petto che ne dichiara immediatamente l'appartenenza.

Tale riconoscibilità viene riproposta con lo stesso intento nelle raffigurazioni, dove l'ebreo è reso riconoscibile non solo dall'abbigliamento distintivo, ma dall'invenzione

di una particolare fisiognomica, caratterizzata da connotazioni di tipo caricaturale portate all'estremo, atte ad evidenziare nell'aspetto uno stato d'animo maligno e bestiale.

Analogamente quando, nella rappresentazione della passione di Cristo, gli ebrei vengono accusati di deicidio e i tratti grotteschi con cui sono descritti devono rispecchiare le loro anime malate e persuadere della loro insita malvagità.

Nel quadro dell'iconografia antiebraica si collocano anche i cosiddetti fogli volanti d'odio ed in particolare il tema della *Judensau* di matrice tedesca, affrontato nel saggio di Lorenza Liandru, che per violenza espressiva e riferimenti osceni rappresenta forse l'immagine più eversiva e ripugnante, arrivando ad identificare gli ebrei come figli di una scrofa e descrivendoli nel momento in cui ne succhiano il latte dalle mammelle e si nutrono dei suoi escrementi. Nello specifico trentino l'associazione dell'immagine della *Judensau* con il corpo martoriato dell'infante rappresentato disteso a terra enfatizza per contrasto la differenza fra la purezza del martire innocente e la perversione anticristica degli aguzzini, cui viene affiancata la figura diabolica che ne istiga i comportamenti e le azioni.

I contributi successivi, elaborati sullo studio della documentazione d'archivio in gran parte inedita da Domizio Cattoi e Maddalena Ferrari, sono rivolti allo studio dei luoghi di culto cittadini, dedicati alla figura dell'infante che, nell'ambito dell'antico quartiere tedesco, sembrano costituire delle vere e proprie cappelle stazionali, secondo un itinerario devozionale che ripercorrendo i luoghi fisici del vicenda storica – il rapimento (cappella di palazzo Bortolazzi), il presunto martirio (cappella di palazzo Salvadori), la custodia delle reliquie (cappella omonima nella chiesa dei santi Pietro e Paolo) – ne tramandano la memoria.

I testi raccontano la costruzione di una prima modesta cappella per la deposizione del corpo dell'infante, in aderenza alla torre campanaria della chiesa dei Santi Pietro e Paolo in contrada tedesca, che all'epoca dei fatti era in fase di costruzione, risultando terminata soltanto la porzione absidale, e le successive trasformazioni che portarono nel 1642 alla costruzione del grande sacello barocco.

Particolare interesse riveste la descrizione dell'assetto liturgico del coro di San Pietro, caratterizzato dalla presenza di un imponente polittico ligneo ad ante, nella cui predella erano contenuti tre altorilievi lignei rappresentanti altrettanti episodi della vicenda del Simonino ma davanti al quale, probabilmente intorno alla metà del Cinquecento, ne viene costruito un secondo dotato di pala e posto in corrispondenza dell'arco santo.

La situazione è destinata ad essere presto modificata, perché la sovrapposizione dei due altari impedisce la vista del tabernacolo e porta al trasferimento di quello più recente a ridosso della parete settentrionale del presbiterio con il conseguente smontaggio del pontile dell'organo, fino a quel momento lì collocato.

Contemporaneamente alla costruzione della piccola cappella presso la chiesa dei Santi Pietro e Paolo, a soli due anni dalla morte del presunto martire, il vescovo Johannes Hinderbach interviene nel luogo più sacro, ma anche quello più accessibile, perché rientrando fra i beni confiscati alla comunità ebraica, rappresentato dalla sinagoga, dove si riteneva fosse stato consumato l'omicidio rituale.

Il riadattamento dello spazio sinagogale per la sua trasformazione in cappella memoriale prevede il rifacimento del soffitto ligneo inserendo al centro il monogramma



di San Bernardino e la decorazione ad affresco delle pareti con scene della vita dell'infante, con particolare interesse a quelle relative al suo presunto martirio.

L'edificio all'interno del quale si trova la cappella viene parzialmente ricostruito a partire dal 1515, adattando la facciata ai canoni architettonici del primo rinascimento e ampliato ulteriormente durante la prima metà del Settecento, dopo l'ennesimo passaggio di proprietà, avvalendosi del lavoro dello scultore Francesco Oradini, al quale spettano anche i due medaglioni in facciata, rappresentanti il martirio e la gloria dell'infante trentino. Nello stesso periodo viene rinnovata anche la cappella del palazzo i cui lavori, sempre realizzati dall'Oradini con le decorazioni di Karl Henrici e Pietro Antonio Bianchi, cancelleranno qualsiasi traccia della precedente.

Fra tutte, la cappella realizzata sul luogo dell'abitazione dei Lomferdorm alla metà del Settecento grazie al mecenatismo della famiglia Bortolazzi risulta la più recente e quella esclusa dai percorsi processionali che si snodano per le vie cittadine nella ricorrenza del martirio. Il piccolo sacello risulta inserito nell'ampliamento del palazzo sul prolungamento del primo Fossato ed ingloba edifici tardo trecenteschi di cui rimangono tracce in corrispondenza del prospetto del palazzo.

Particolarmente interessante l'articolazione dello spazio interno che deve adattarsi al profilo delle murature medioevali preesistenti, coperto con volte fortemente ribassate, decorate con suggestivi motivi tardobarocchi a *trompe-l'oeil* eseguiti dal pittore Domenico Romani.

Esternamente la cappella è segnalata da un esiguo portale architravato sormontato dalla statua del piccolo Simone e da un oculo contenente la campana. Soltanto le rare immagini fotografiche che visualizzano la cappella nel contesto originario del Fossato rendono l'idea del suo corretto rapporto con il contesto urbano, snaturato dagli sventramenti degli anni Trenta, che ne hanno allargato a dismisura lo spazio antistante.

Il contributo finale presenta un interessante *excursus* storico relativo all'immagine del Simonino e alla sua diffusione fuori dai confini del principato vescovile di Trento a firma di Valentina Perini, che già aveva indagato questo particolare aspetto nella sua tesi di laurea, pubblicata nella collana di monografie di Studi Trentini nel 2012.

Il catalogo si conclude con le schede delle opere esposte in mostra, che esemplificano le varianti iconografiche adottate per la diffusione dell'immagine di Simone.

In particolare si evidenzia lo straordinario putto marmoreo, conservato al Paul Getty Museum di Los Angeles, che, sebbene non esposto in mostra, viene attribuito da Francesco Caglioti, per la prima volta, allo scultore Antonio Rizzo. Per l'intensità del modellato plastico, l'attitudine ispirata del viso, la profilatura dei cigli e la perfetta definizione delle iridi e delle pupille lo studioso riconduce il busto ad alcuni capolavori dello stesso autore, conservati a Venezia nella basilica di San Marco e in Palazzo Ducale.

Nonostante le evidenti differenze di questa immagine rispetto ai caratteri della tradizione iconografica, che accentuava i segni delle torture e gli spasmi del dolore sul volto del bambino, l'identificazione del martire fanciullo effigiato nel marmo del Getty Museum con il Simonino, piuttosto che con il santo di Iconio, Quirico, come ipotizzato in passato, trova ora ulteriore conferma dall'attribuzione della scultura al Rizzo, con il quale il vescovo Hinderbach avrebbe potuto avere facili contatti e frequentazioni.

La scultura si confronta con la vasta tradizione dei busti reliquiari realizzati per lo più in metallo nobile, giustificando il taglio a mezza altezza della figura e la sua ostensione sulla base ellittica, ma la trasposizione in marmo e la raffinata esecuzione del modellato sono certo da riferirsi ad una committenza illuminata ed illustre, come poteva essere quella esercitata dallo stesso Hinderbach. Francesco Caglioti esclude comunque una collocazione dell'opera nella cappella in San Pietro, dove non viene mai menzionata dai visitatori, mentre avanza l'ipotesi suggestiva che fosse destinata piuttosto alla devozione privata del presule, nella cappella palatina al Buonconsiglio.

Un altro elemento di novità è rappresentato dall'importante ritrovamento di un secondo rilievo scultoreo, rappresentante il *Compianto sul corpo di Simonino*, proveniente dal grande polittico ad ante mobili collocato sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro, ed eccezionalmente esposto per la prima volta in pubblico accanto al frammento coevo del *Martirio*, appartenente alle collezioni del Museo Diocesano Tridentino<sup>2</sup>. Il saggio critico di Domizio Cattoi ha consentito di risalire e documentare la composizione originale dell'altare, la sua trasformazione dopo l'incendio del 1624, che danneggiò il coro della chiesa, fino allo smantellamento e la dispersione dell'apparato scultoreo nel 1731, quando venne sostituito dall'attuale, marmoreo, commissionato dal conte Ludovico Bortolazzi.

Il contributo di Cattoi ha permesso di accertare come i pannelli scultorei fossero in origine lasciati con la superficie del legno a vista e come la policromia e la doratura siano state apposte solo alla fine del XVI secolo. Questo particolare, allo stato attuale degli studi, può essere riferito tanto ad esigenze di carattere economico, quanto a precise scelte stilistiche; è certo però che l'intaglio ligneo a vista richiami una metodologia inaugurata a Norimberga da Tilman Riemenschneider, cui si uniformò anche lo scultore Daniel Mauch di Ulma.

Allo stesso Mauch è attribuito il frammento superstite della *Sacra Famiglia*, appartenente ad una *Adorazione dei Magi*, attualmente conservato a Kempten presso l'Alpenländische Galerie, forse proveniente dallo stesso altare trentino, dove è documentato il medesimo tema iconografico al centro dell'ancona.

L'attribuzione avanzata da Cattoi per l'altare petrino ad un anonimo scultore operante nell'*atelier* di Mauch potrebbe porsi quindi come elemento di collegamento fra la committenza ecclesiastica trentina e l'ambiente artistico svevo, dove operava lo stesso Mauch.

Degno di particolare interesse, seppure non presente in mostra e non schedato in catalogo, è infine il disegno di Hans Leonhard Schäufolein riprodotto a p. 66, conservato a Copenaghen, presso lo Statens Museum for Kunst e datato al 1515 circa, rappresentante l'episodio del martirio del Simonino.

Il pittore, formatosi nella bottega del Dürer, con il quale collaborò fra il 1503 e il 1507, elaborò poi uno stile personale, caratterizzato da una delicata emotività e armonia. La scena del martirio è rappresentata secondo la tradizione iconografica ormai consolidata, all'interno di una stanza caratterizzata dalla presenza di un grande

---

<sup>2</sup> Il 30 giugno 2020 è stato annunciato l'acquisto del rilievo da parte della Fondazione Caritro e la sua concessione in comodato al Museo Diocesano Tridentino.



portale architavato dal gusto ormai pienamente rinascimentale, al centro della quale si trova l'altare e il bambino aureolato, con le braccia sorrette dagli aguzzini nella posa del crocefisso.

L'impaginato compositivo è connotato da uno straordinario equilibrio formale che ruota intorno alla figura poderosa di Simone, la cui postura, con l'arto inferiore sinistro leggermente arretrato e trattenuto dalla mano di un ebreo, sembra alludere al chiasmo della statuaria classica, che prevede una perfetta contrapposizione anatomica tra parti distese e parti contratte del corpo. Con lo stesso equilibrio e naturalezza sono descritti sia i tratti fisiognomici dei torturatori sia l'espressione di dolore o patimento del bambino, in una scena simbolica che sembra essere sospesa nel tempo.

In appendice si segnala il regesto del *Registro dei miracoli del Beato Simonino*, conservato presso l'Archivio di Stato di Trento, redatto da Gaia Bolpagni, che raccoglie le attestazioni dei presunti miracoli attribuiti all'intercessione del bambino, il primo dei quali è registrato a distanza di soli quattro giorni dalla sua morte, in funzione del processo di canonizzazione.

Il messaggio della senatrice Liliana Segre letto il giorno dell'inaugurazione della mostra, il 13 dicembre 2019, evidenzia il valore di un'operazione culturale dal profilo etico e morale elevatissimo, destinata a testimoniare come il percorso della "verità storica", raggiunta in questo caso con fatica e nell'arco di un periodo molto lungo, ha permesso di emanciparsi da "un classico caso di violenza antisemita", che nel XV secolo ha portato allo sterminio della comunità ebraica trentina. Non si tratta solo di un orrore lontano del passato, continua la senatrice, perché nel corso del XX secolo con le stesse falsità e gli stessi pretesti si è proceduto "per fare dell'ebreo il Nemico Assoluto dell'umanità da denigrare, umiliare, depredare e da ultimo sterminare".

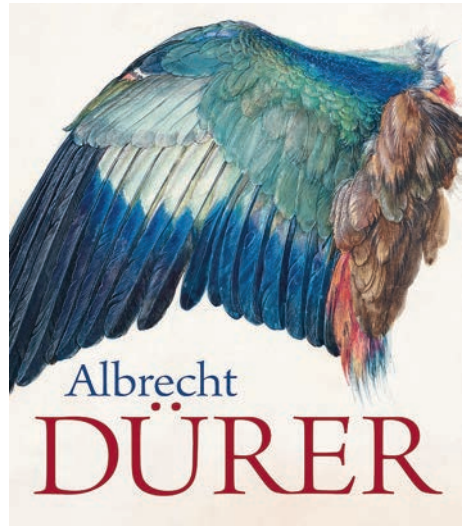
In queste parole risiede la bellezza e l'importanza di questa mostra straordinaria e del catalogo che l'accompagna: solo la Verità potrà renderci veramente Liberi.

*Michele Anderle*

*Albrecht Dürer*, hrsg. von Christof Metzger, München - London - New York, Prestel, 2019, catalogo della mostra: Wien (Albertina), 20 settembre 2019 – 6 gennaio 2020, 488 pp., ill.

Non vi è crisi o flessione nella fortuna espositiva recente di Albrecht Dürer (1471-1528) e nel costante gradimento dimostrato dal pubblico verso uno dei massimi protagonisti della cultura artistica dell'Occidente moderno, autore onnipresente agli occhi e al ricordo di artisti e intellettuali d'ogni tempo in ogni angolo d'Europa; Trentino e regioni alpine compresi, la cui relativa prossimità alle terre in cui l'artista di Norimberga spese gran parte della sua esistenza e della sua opera si riflette in veri e propri fenomeni di ricezione territoriale, di cui non mancano gli episodi qualificati<sup>1</sup>.

Dopo le grandi rassegne internazionali dell'ultimo decennio, che hanno apportato elementi anche sostanziali alla conoscenza e all'interpretazione dell'opera del maestro tedesco<sup>2</sup>, non senza alcune significative esposizioni organizzate pure in Italia<sup>3</sup>, il 2019 ha visto all'Albertina di Vienna un'attesissima presentazione dell'opera grafica di Dürer. Pur intitolandosi semplicemente *Albrecht Dürer*, senza sottotitolazioni o declinazioni di sorta, essa non è stata tuttavia un'esposizione monografica tradizionalmente intesa, ma una sorta di grande mostra-dossier sul tema del disegno, forte di un *corpus* difficilmente ripetibile composto di oltre duecento opere, attinte per lo più alle straordinarie collezioni dell'istituto viennese, opportunamente integrate da prestiti provenienti dai maggiori musei del mondo.



Non si è trattato d'una scelta meramente celebrativa o d'occasione, ma di un meditato approccio critico di cui dà conto con efficacia il catalogo, edito dall'autorevole casa editrice Prestel. Dopo un circostanziato inquadramento biografico a firma di Julia Zaunbauer, compete al saggio del curatore Christof Metzger definire le ragioni della mostra e circoscriverne l'ambito tematico al Dürer disegnatore; di fatto rovesciando una scala di valori sovente declinata nelle mostre d'arte antica, in cui il dise-

<sup>1</sup> Si vedano in particolare: Lorenza Chini, *Le "passioni" incise di Albrecht Dürer e il Trentino: trasposizioni ad affresco di un modello grafico*, in *Anaunion. Antologia di studi*, 2, a cura di Bruno Ruffini, Romeno, Associazione Culturale "G.B. Lampi" - Alta Anaunia, 2008, pp. 7-44; Ezio Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer nel territorio trentino*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, atti del convegno di studi: Cembra e Segonzano, 7-8 marzo 2015, a cura di Roberto Pancheri, Trento, Provincia-Assessorato alla Cultura, cooperazione, sport e protezione civile, 2015 (Quaderni Trentino cultura, 21), pp. 189-245.

<sup>2</sup> Su tutte, la fondativa esposizione *Der frühe Dürer* (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 2012). Ma si pensi anche, fra le altre e con particolare riferimento alla grafica, alle seguenti mostre con i relativi cataloghi: *Dürer and Beyond. Central European Drawings in The Metropolitan Museum of Art 1400-1700* (New York, Metropolitan Museum, 2012); *Albrecht Dürer. Master Drawings, Watercolors and Prints from the Albertina* (Washington, National Gallery of Art, 2013); *The Renaissance of Etchings* (New York, Metropolitan Museum, 2019, e Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 2020). Si attende per il 2021, presso la National Gallery di Londra, la rassegna *Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist*.

<sup>3</sup> In particolare: *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Tiziano, Dürer* (Venezia, Palazzo Grassi, 1999); *Dürer e l'Italia* (Roma, Scuderie del Quirinale, 2007); *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia* (Milano, Palazzo Reale, 2018), e da ultimo *Albrecht Dürer. La collezione Remondini* (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 2019) per il cui catalogo si veda la recensione di Ezio Chini in "Studi Trentini. Arte", 97 (2018 [ma 2019]), pp. 497-498.



■ Albrecht Dürer, *La grande zolla d'erba*, 1503, acquerello e guazzo su carta. Vienna, Albertina (foto Albertina, Wien – Google Art Project)

gno – *medium* arduo da proporre al pubblico, per le dimensioni solitamente ridotte delle opere e il carattere assai meno appariscente e appetibile agli occhi del visitatore non specializzato rispetto a dipinti o ad altri oggetti tridimensionali – finisce per assolvere ad un ruolo ancillare e strettamente funzionale all'opera compiuta, in posizione decentrata dal punto di vista sia delle scelte museografiche e allestitivo, sia delle trattazioni nei cataloghi. Al contrario, l'approccio argomentato da Metzger riafferma il primato del disegno e si esemplifica in quella "autentica meraviglia artistica su carta"<sup>4</sup> che è l'acquerello della *Grande zolla d'erba* (1503), dinanzi al quale lo spettatore, calato nel punto di vista di un insetto che strisci fra gli steli e le foglie, è irretito in una finzione artistica che coinvolge non solo la vista ma tutti i sensi, restituendo il contatto umido della terra, il profumo dell'erba, la differente consistenza della superficie delle foglie (p. 37).

Nell'esercizio del disegno, Dürer tende consapevolmente a una perfezione compositiva e tecnica che punta non solo a riprodurre mimeticamente i fenomeni, ma a cogliere l'essenza interiore di cose ed esseri viventi; un fatto, quest'ultimo, evidente già ai più avvertiti fra i contemporanei del maestro (p. 40). Quella perfezione nasce da un'instancabile pratica quotidiana, che tuttavia a sua volta ha ben poco di meccanico ma, al modo dei pittori dell'antichità, passa attraverso la costante interrogazione e ricomposizione del reale compiuta nella mente dell'artista e tradotta, per l'appunto, in pratica grafica; un processo di appropriazione e reinterpretazione critica

---

<sup>4</sup> "(...) ein wahres Wunder der Kunst auf Papier" (p. 37).

con cui il pittore costituisce a sé stesso – per usare le parole di Dürer – un “tesoro segreto”<sup>5</sup>, che sosterrà e nutrirà l’intero suo processo creativo. Dunque l’arte rappresenta sì un percorso di attitudine pratica, ma anche di vera e propria conoscenza: nel termine stesso di *Kunst* – una fra le invenzioni più feconde lasciate in eredità da Dürer al mondo moderno<sup>6</sup> – convergono significativamente i concetti di *können* (potere, essere in grado) e di *kennen* (conoscere) (pp. 40-44).

Nel contesto dell’officina ove il maestro e i suoi fidati collaboratori – alcuni dei quali di assoluto talento, come i tre Hans: Schäufelein, Baldung ‘Grien’ e Kulmbach – non solo si dedicano alla pittura, ma cooperano alla produzione di lussuose stampe destinate ad ampia circolazione, il tesoro intellettuale del maestro si traduce nel tesoro materiale dei suoi disegni, dei quali Dürer stesso è il primo collezionista, custode e curatore. I fogli non hanno solo un significato funzionale alle attività di bottega, ma sono *exempla* delle mirabili capacità dell’artista, di per sé portatori di valori estetici e intellettuali; lavori da guardare, da esibire agli ospiti di passaggio e fors’anche da discutere con loro quali veri e propri *conversation piece* (*Konversation- und Demonstrationsstücke*: pp. 46-48). Ai disegni, più ancora che agli stessi dipinti, si affida allora il dialogo fra l’artista e il suo pubblico; un’idea particolarmente forte anche per il visitatore d’oggi, che davanti ai disegni in mostra sperimenta in prima persona come quella conversazione non si sia di fatto mai interrotta negli ultimi cinque secoli.

Di ciò rende ragione il secondo saggio di Metzger sul tema del lascito materiale di Dürer e delle sue vicende storiche: fogli, dipinti, matrici incise, libri rimasti nella casa norimberghese alla morte dell’artista (1528), quindi suddivisi fra i fratelli Hans (1490-1534) ed Endres (1484-1555) e la vedova Agnes Frey (1475-1539), e infine riuniti – dopo la morte di Agnes e di Hans, che a sua volta doveva avere perso molti materiali del fratello nell’incendio della propria casa di Cracovia nel 1531 – nelle mani di Endres. Alla morte dell’ultimo dei fratelli Dürer (1555), o forse in un momento di poco precedente, iniziò la dispersione in grande scala dell’eredità materiale di Albrecht: con la cessione di duecento o forse più disegni al cardinale Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), influente diplomatico, ministro dell’imperatore Carlo V e infine viceré di Napoli, e soprattutto con l’acquisto massivo concluso nel 1557 dal banchiere Willibald Imhoff (1519-1580), che nella sua splendida casa sull’*Egidienplatz* di Norimberga poté così radunare, al cospetto del proprio ritratto dipinto da Tiziano e delle opere di Hans Holbein e Lucas Cranach, un impressionante insieme di lavori del suo concittadino (puntualmente ricostruito in Appendice, 1 sulla base dell’elenco manoscritto del *Kunstbuch* di Imhoff). Morti anche il Granvelle e l’Imhoff, fra il 1588 e il 1589 si aggiudicava entrambe le rispettive eredità düreriane un altro accanito collezionista, l’imperatore Rodolfo II (1552-1612), lo stesso che nel 1603 sarebbe riuscito ad acquistare a Venezia e a farsi recapitare a Praga uno dei sommi capolavori pittorici di Albrecht, la *Madonna del Rosario*. Si ricostituiva così nella capitale boema il più grande nucleo di disegni mai assemblato dopo la morte

---

<sup>5</sup> “(...) heimlich Schatz” (p. 44).

<sup>6</sup> Sull’argomento si veda l’ancora fondamentale Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1943, p. 242, e più recentemente Jeffrey Chipps Smith, *Dürer*, London-New York, Phaidon, 2012, pp. 125 e ss.

dell'artista, rilegato in due grossi volumi che nel 1631, a quasi vent'anni dalla scomparsa di Rodolfo, transitarono alla *Hofburg* di Vienna. Dalla biblioteca imperiale i due tomi di disegni di Dürer – le cui registrazioni inventariali sono regestate in Appendice, 2 – uscirono inaspettatamente nel 1796 per passare al duca Alberto di Sassonia-Tetschen (1738-1822); questi riuscì ad aggiudicarseli per mezzo di uno spregiudicato scambio con un lotto di incisioni, accuratamente preparato negli anni precedenti e favorito peraltro dal compiacente parere in merito al limitato interesse delle carte düreriane, rilasciato dal bibliotecario imperiale Adam von Bartsch (1757-1821). Se il primo dei volumi di disegni andò a formare così la maggior parte dell'attuale fondo düreriano dell'Albertina, il secondo finì smembrato nel turbine delle guerre napoleoniche, nutrendo il collezionismo erudito – si pensi ai fogli appartenuti al pittore Sir Thomas Lawrence (1769-1830) e agli altri nuclei di carte ricostruiti in Appendice, 3 – disperdendosi poi in fondi minori ma pur sempre di eccezionale pregnanza, come il gruppo di fogli oggi conservati alla Kunsthalle di Brema; ma anche, seppur in minima parte, ricongiungendosi al nucleo principale dell'Albertina, come nel caso del toccante ritratto di una giovanissima Agnes Frey tracciato a penna da Albrecht nel 1494, nell'imminenza del matrimonio, e da lui intitolato "Mein Agnes", riaggregato alla raccolta viennese già nel 1822.

Il catalogo delle opere esposte si articola in dieci sezioni tematiche, per lo più rispondenti a una progressione cronologica – d'indubbia utilità alla comprensione del percorso – ma al loro interno articolate anche in sguardi trasversali rivolti a momenti differenti della carriera dell'artista. Le opere sono illustrate da un apparato fotografico di eccellente risoluzione, riprodotto in grande dimensione, commentato da numerosi macrodettagli a piena pagina e complessivamente esaltato dall'ottima qualità tipografica del volume, che agevola il lettore nella lettura dei differenti tipi di carta e di *medium* grafico e nei relativi confronti. Pur rimanendo la visione dei supporti originali un imprescindibile momento di conoscenza, il catalogo offre un affondo di rara esaustività sulle tecniche e sui tratti grafici del Dürer disegnatore nei loro innumerevoli virtuosismi: dagli eccezionali tratteggi orizzontali a penna che definiscono simultaneamente l'assetto prospettico e luministico delle scene, alla perfezione delle linee tracciate a pennello negli studi anatomici su carte colorate, fino alla morbida sicurezza del carboncino negli studi più tardi. Concentrate nel regesto conclusivo le informazioni anagrafiche, tecniche e bibliografiche relative alle singole opere, la loro trattazione scientifica resta affidata a utili microsaggi anteposti alle sequenze delle riproduzioni, che coniugano efficacemente la visione analitica del singolo foglio a quella d'insieme del tema trattato.

Rigorosissimo il criterio di scelta delle opere, scevro da deviazioni verso i più 'facili' lavori su tavola o su tela – appena dodici dipinti autografi e un'opera di bottega scandiscono il percorso – o verso le opere altrui, convocate solo laddove indispensabili a evocare legami certi fra Dürer e quelle stesse opere, o i loro autori: Albrecht Dürer il Vecchio, Martin Schongauer, il Maestro LCz, Andrea Mantegna, Antonio del Pollaiuolo, Raffaello Sanzio, Albrecht Altdorfer.

L'apertura è tutta in una sola opera, il celebre foglio di Weimar (1499) in cui il ventottenne Albrecht posa nudo – con più d'una punta di autocompiacimento – in un'improvvisazione solo apparente, cui corrisponde in verità lo studio attentissimo





■ La *Madonna dell'iris* della National Gallery di Londra esposta accanto agli studi botanici di Dürer (foto Albertina, Wien, © Georg Molterer)

dell'inquadratura e delle sue 'forzature', funzionali a enfatizzare la carica espressiva dell'immagine.

La sezione successiva affronta gli esordi di Dürer con il padre orefice e l'impegnativa produzione grafica giovanile, già fitta di capolavori come il *San Gerolamo* su rame (1495-1496), fino al fatidico 1498 dell'*Apocalisse* illustrata. La terza sezione, dedicata all'osservazione della realtà, raccoglie gli acquerelli della giovinezza, un buon numero dei quali risalente al primo viaggio verso l'Italia e al passaggio nei territori del Tirolo e di Trento (1495 c.) – la *Baracca in rovina* e gli *Studi di rocce* dell'Ambrosiana, le tre vedute di Innsbruck dall'Albertina e quelle del *Castello di Segonzano* da Berlino e del *Castello del Buonconsiglio* da Londra – per arrivare quindi ai famosi studi di piante e animali a cavallo fra i due secoli, di cui fanno parte alcuni fra i massimi vanti dell'Albertina, come gli studi di *Ghiandaie* (1500) o la celeberrima *Lepre* (1502); indimenticabile l'accostamento fra l'*Iris* di Brema (1495), l'*Ajuga e mughetto* di Londra (1503-1507), la *Grande zolla* di Vienna e lo spettacolare campionario botanico della *Madonna dell'iris* di Londra (1503-1507), uscita dalla bottega düreriana, probabilmente dalla mano di Hans Baldung. Un simile talento descrittivo è rintracciato pure nei più tardi studi dedicati al ritratto o ai costumi.

La sezione incentrata sul rapporto con l'antico verte per lo più sullo studio della figura nuda, potentemente reinterpretata da Dürer in chiave naturalistica – si pensi al disegno del *Bagno delle donne* (1496) e alle stampe del *Bagno degli uomini* (1496) e della *Grande Fortuna* (1501) – e sottoposta infine a un'indagine proporzionale che si ricostituisce in canone, culminando nella stampa di *Adamo ed Eva* (1503) e nel



trattato sulle proporzioni del corpo umano (1528). Aperta all'insegna dell'ineludibile rapporto fra il maestro tedesco e la raffinata cultura antiquaria delle stampe di Mantegna, la sezione si chiude con il rapporto intessuto a distanza con Raffaello, e testimoniato dal celeberrimo disegno dei *Due uomini nudi* (1515) inviato in dono dall'urbinate al collega germanico: un indizio della rapida evoluzione delle coordinate artistiche di Dürer e della sua non comune capacità di aggiornamento.

La quinta sezione indaga il viaggio a Venezia del biennio 1505-1506, allineandone i capolavori – il *Cristo fra i dottori* di Madrid e la *Madonna del Rosario* di Praga, rappresentata dalla copia antica di Vienna – e un'ampia selezione dei relativi studi. Alla produzione pittorica all'interno della bottega è dedicata la sesta sezione, fra progetti grafici del maestro tradotti in opera dai collaboratori e vertici assoluti come l'*Adorazione dei magi* degli Uffizi (1504), il *Martirio dei diecimila* di Vienna (1508) e il perduto *Altare Heller* (1507-1509), evocato dall'eccezionale sequenza dei fogli preparatori di mano del maestro. Segue la sezione sulla grande produzione incisoria della maturità, osservata sempre dal punto di vista preferenziale del lavoro grafico che ne forma i fondamenti: il ciclo a stampa della *Grande Passione*, cui fanno da contraltare gli undici straordinari fogli a pennello della *Grüne Passion* dell'Albertina e i loro studi a penna, e ancora il trittico dei cosiddetti *Meisterstiche* (*Il cavaliere, la morte e il diavolo*, 1513; *San Gerolamo nello studio*, 1514; *Melancolia*, 1514) e il *Rinoceronte* (1515).

Al centro dell'ottava sezione è il legame che unisce Dürer all'imperatore Massimiliano I. Già sul finire del XV secolo, l'acquerello del *Cavaliere* (1498) offre una sintesi dell'ideale cavalleresco promosso da Massimiliano, alla quale l'artista si rifarà in almeno due importanti opere a stampa degli anni successivi, il *San Giorgio a cavallo* (1508) e *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1513); negli ultimi anni di vita del sovrano, Dürer ne ritrae le fattezze dal vivo e soprattutto ne cura gli ambiziosi progetti memoriali della gigantesca *Porta d'onore* a stampa (1515) e del *Corteo trionfale* (1518), oltre a fornire i disegni – non presenti in mostra – per alcune statue destinate al cenotafio imperiale a Innsbruck. Il viaggio dell'artista nei Paesi Bassi (1520-1521) fa da tema conduttore alla nona sezione, ricca di folgoranti prove grafiche che spaziano dai paesaggi agli animali e ai ritratti, dalla registrazione di costumi e curiosità fino a nuove e complesse pitture sacre come la *Sant'Anna* di New York (1519) o il *San Gerolamo* di Lisbona (1521), cui Albrecht premette studi grafici di eccezionale forza. La sezione conclusiva è per gli anni estremi, segnati da un certo affaticamento della produzione pittorica ma pur sempre illuminati dall'elaborazione teorica dei trattati sulla matematica e la geometria (1525), sulle fortificazioni (1527), sulle proporzioni del corpo umano (1528) e sulla pittura, quest'ultimo rimasto allo stato di frammento manoscritto; anni purtuttavia rischiarati da disegni sommi – come l'*Andata al Calvario* di Firenze (1520), la *Deposizione* di Norimberga (1521), l'*Ultima Cena* (1523) e l'*Adorazione dei magi* (1524), entrambe a Vienna – in cui l'inesauribile vena aneddotica e descrittiva e il segno sicuro, pressoché assoluto nella sua purezza esprimono apici espressivi quali sarà dato ritrovare, oltre un secolo dopo, nella grafica di Rembrandt.

Il disegno come inizio e fine, e talvolta esso stesso finalità della creazione artistica, offre la proiezione forse più eloquente di un modo di fare arte ed essere artista che ha tratti singolarmente simili a quelli che, pressoché nel medesimo torno d'anni, ma-

turano in Italia, nell'esperienza di Raffaello e del contesto intellettuale a lui prossimo; ad esempio a quell'ideale di *sprezzatura* che Baldassarre Castiglione esprimerà al meglio nel suo *Cortegiano* – dato alle stampe nell'anno di morte del maestro tedesco – e a quella pratica dell'imitazione selettiva di vari modelli offerti dalla natura, che formano motivi portanti dell'esperienza raffaellesca. Cosicché, tornando al testo d'apertura di Metzger, potremo riconoscere proprio nel disegno il luogo decisivo di snodo nel rapporto fra natura e arte, enunciato dallo stesso Dürer nei *Vier Bücher von menschlicher Proportion* del 1528: “veramente l'arte si nasconde nella natura, e chi riesce a distillarla dalla natura la possiede”<sup>7</sup>.

Luca Gabrielli

Silvia Coraiola, *Arco dipinta nel Cinquecento. Palazzo d'Arco Marchetti e la chiesa di San Rocco a Caneve*, Arco, Comune di Arco, Il Sommelago, 2019, 198 pp., ill.

La pubblicazione volta allo studio degli affreschi di palazzo d'Arco-Marchetti ad Arco e della chiesa di San Rocco a Caneve è nata dalla tesi di laurea magistrale di Silvia Coraiola, grazie al sostegno dell'Associazione culturale “Il Sommelago” da sempre impegnata nella valorizzazione storico-artistica del territorio altogardesano. In primo piano sono dunque due edifici, esempi mirabili di architettura profana e sacra, accomunati da una decorazione pittorica eseguita in larga parte dal pittore locale, ancora poco conosciuto, Dionisio Bonmartini, uno degli interpreti del Cinquecento arcense, artista colto e aggiornato sulle novità pittoriche dei centri artistici più importanti dell'Italia settentrionale.



“Affreschi e dipinti su tavola del pieno Cinquecento, fra i più importanti tra quelli conservati nella regione dell'Adige, sono i protagonisti di questo volume. I palazzi dei conti d'Arco ad Arco e alcune chiese nei dintorni come quella di Chiarano e dell'Eremo di Monte Velo e, soprattutto, quella di Caneve, mostrano decori murali e opere di scultura che manifestano al nostro sguardo la vitalità della stagione artistica rinascimentale e tardorinascimentale fiorita nel *Sommelago*”. Sono queste le parole con cui Ezio Chini introduce l'opera, evidenziando in particolar modo l'urgente bisogno di un risanamento del pregevole apparato decorativo di palazzo d'Arco-

<sup>7</sup> “Dann warhafftig steckt die Kunst inn der Natur. Wer sie herauß kann reissen, der hat sie” (p. 37).

Marchetti, sottoposto a vincolo di interesse storico-artistico già nel 1922. La chiesa di San Rocco a Caneve fortunatamente è stata invece oggetto di un importante e complesso intervento di restauro ad opera dell'amministrazione provinciale di Trento terminato nel 1998.

Dal volume emerge immediatamente l'importanza strategica dell'Alto Garda, un territorio fortemente legato al principato vescovile di Trento, dominato dagli influssi nordici, ma al contempo aperto ai centri più importanti dell'Italia del Nord, grazie al collegamento del lago di Garda ai vicini territori di Verona, Mantova e Brescia. Nella prima metà del Cinquecento il borgo di Arco e il territorio circostante si trasformarono in una sorta di corte rinascimentale, grazie al mecenatismo dei conti d'Arco e soprattutto su impulso del poeta umanista Nicolò d'Arco (1492/93-1547), la cui produzione poetica è raccolta nei *Numeri*, pubblicati per la prima volta a Mantova nel 1546.

A questa figura di rilievo Silvia Coraiola dedica ampio spazio, mettendo in evidenza innanzitutto il fondamentale rapporto di amicizia intercorso tra Nicolò d'Arco e il principe vescovo Bernardo Cles (1485-1539), grazie al quale l'arte rinascimentale aveva avuto un'ampia fioritura a Trento. È alla luce di questo nesso che possono essere spiegate le evidenti relazioni artistiche tra i due centri. Essenziali inoltre furono i legami che la contea degli Arco strinse, attraverso una solida rete di rapporti diplomatici e unioni matrimoniali, con i potenti del tempo e in particolare con la casa d'Asburgo e la corte mantovana dei Gonzaga: Nicolò d'Arco, feudatario imperiale, sposò Giulia Gonzaga, contessa di Novellara. Al contempo Nicolò seppe coltivare solide amicizie sia nella cerchia veronese, sia con personalità importanti legate al territorio del Sommolago.

Nell'ambito del rinnovamento edilizio che i conti d'Arco operarono nel borgo omonimo, Coraiola prende in esame la costruzione di uno dei loro palazzi più sorprendenti, appartenuto al ramo di Andrea d'Arco (1454-1507). Noto come palazzo di San Pietro perché sorto sul luogo della chiesa omonima, non più esistente, o palazzo Marchetti, dal nome dei proprietari che lo dettennero dal 1843 sino al 1999, è attualmente proprietà del conte Francesco Pompeati di Trento e sede di un ristorante. La studiosa sceglie di denominarlo "Palazzo di Felice d'Arco" concentrandosi principalmente sull'assetto dato all'edificio dal conte Felice d'Arco, che ampliò il nucleo primitivo databile a cavallo dei secoli XV e XVI trasformandolo in una sorta di residenza-fortezza con la data 1550 scolpita sul poderoso portale maggiore di impronta manierista. Il prezioso fregio affrescato sommitale, che ingentilisce l'edificio sia verso l'esterno che verso il cortile interno, viene analizzato attraverso una trattazione sistematica e complessiva, prendendo avvio dagli studi precedenti sull'argomento, piuttosto frammentari. La decorazione ad affresco, molto articolata, è realizzata da diverse mani, purtroppo talvolta non pienamente individuabili a causa del forte stato di degrado. È in gran parte assegnabile al pittore Dionisio Bonmartini, il quale nel 1537 aveva firmato gli affreschi di palazzo del Termine, il cui proprietario più illustre fu il mecenate Nicolò d'Arco. A palazzo d'Arco-Marchetti in particolare Bonmartini si occupò di dipingere la fascia esterna del lato ovest con scene raffiguranti una *Festa*, una *Celebrazione dinastica* e una *Battaglia marina*; quest'ultimo tema è riproposto dall'artista anche sul fregio in-

terno del cortile. Da segnalare inoltre un probabile intervento del lucchese Pietro Ricchi per quanto riguarda gli affreschi che nobilitano l'ala aggiunta al palazzo in epoca seicentesca.

Una delle sale interne, denominata "Sala delle Erme", costituisce il vero gioiello dell'edificio e mostra un ciclo pittorico profano di elevata qualità artistica. Scandito da sedici finti pilastri con addossate erme maschili a monocromo, un notevole fregio dipinto trova sviluppo lungo le quattro pareti, al centro delle quali si colloca una divinità (Cerere, Marte, Diana e Nettuno) accompagnata da due scene ad essa strettamente collegate. Coraiola identifica puntualmente i principali precedenti iconografici della decorazione, segnalando come l'artista fu grande debitore nei confronti di Giulio Romano, delle sue invenzioni e della decorazione di palazzo Te a Mantova, oltre che di una serie di incisioni, eseguite da Marcantonio Raimondi, Enea Vico, Giulio Bonasone, Giovanni Battista Franco, Giorgio Ghisi e dal Maestro del Dado. Proprio per queste affinità la studiosa suggerisce l'ipotesi che lo sconosciuto pittore, tanto amante dell'antico, sia stato chiamato dal proprietario del palazzo Felice d'Arco forse proprio dalla città di Mantova nel sesto decennio del Cinquecento. Un meritato spazio è dedicato infine alla descrizione delle inedite e singolari *tabulae pictae* o tavolette dipinte incastonate sul soffitto della sala, raffiguranti teste virili e muliebri, nature morte, grottesche e motivi araldici.

La storia della chiesa di San Rocco a Caneve è affrontata nella parte conclusiva del volume. L'edificio sacro eretto negli ultimi decenni del Quattrocento per celebrare le nozze del 1481 tra il conte Odorico d'Arco, padre dell'umanista Nicolò, e la contessa Susanna Collalto, presenta un sorprendentemente ricco apparato decorativo interno. Coraiola descrive a grandi linee il ciclo presbiteriale quattrocentesco, piuttosto lacunoso, e si sofferma a illustrare con dovizia e precisione tutti gli affreschi cinquecenteschi che rivestono completamente le pareti della navata, cercando di individuarne le diverse mani. In particolare accerta l'intervento di almeno due artisti, personalità ancora da indagare, per alcuni affreschi del registro inferiore. Per i restanti dipinti di tale registro, per tutti i riquadri dei due registri superiori narranti la *Passione di Cristo* e per la volta con gli *Evangelisti* entro clipei ribadisce invece l'attribuzione, ormai consolidata, a una fase matura dell'attività di Dionisio Bonmartini aiutato da almeno un collaboratore, un ventennio dopo la decorazione del 1537 del palazzo del Termine. Sottolinea inoltre certe fondamentali influenze della pittura veronese; esaustivi a tal proposito risultano sia il confronto di alcuni riquadri della *Passione* con i dipinti di Nicola Giolfino nella cappella Avanzi nella chiesa di San Bernardino a Verona che l'individuazione di un'acquaforte attribuita a Battista D'Angolo detto "del Moro" come possibile modello per la *Crocifissione* dipinta sull'arco santo della chiesa. Da porre in evidenza ancora nella chiesa di Caneve sono i due altari laterali dotati di pregevoli ancone lignee contraddistinte da predelle dipinte e ospitanti due importanti tele cinquecentesche: la *Madonna in trono che allatta il Bambino con i santi Agostino e Bernardino*, opera del 1539 assegnata a Marcello Fogolino, e il *San Vigilio in trono fra i santi Girolamo e Antonio abate*, databile verso il 1527-1528 e attribuita al Monogrammista F.V.

È ormai assodata l'identificazione di questo artista con Francesco Gualtieri, del quale la tela di Caneve rappresenta l'opera di esordio (si veda la recente monografia

del 2018 dedicata a Giovanni Demio, fratello di Gualtieri, curata da Vittorio Sgarbi e in particolare la scheda firmata da Giuseppe Sava relativa a un'altra straordinaria prova pittorica del pittore, l'*Adorazione dei pastori* di Riva del Garda del 1530).

Chiara Tozzi

*Parchi e giardini storici in Trentino: tra arte, natura e memoria. Dalla catalogazione dei beni alla loro prima interpretazione*, a cura di Alessandro Pasetti Medin con la collaborazione di Katia Malatesta, Trento, Provincia - Soprintendenza per i beni culturali, 2016, volume 1/ *Saggi*, 163 pp., ill.; volume 2/ *Schede*, 319 pp., ill.

Come si legge nell'introduzione di Franco Marzatico, dirigente della Soprintendenza per i beni culturali, la lodevole pubblicazione in due volumi colma un vuoto di conoscenze relative ad un patrimonio culturale del tutto peculiare: i parchi e i giardini storici, il cui studio rappresenta un esercizio complesso che coinvolge numerosi aspetti culturali, da quelli botanici a quelli architettonici, artistici, letterari e socioeconomici. L'opera, voluta da Sandro Flaim, precedente dirigente della Soprintendenza, deriva dall'attuazione del progetto di catalogazione dei giardini storici del Trentino, promosso dalla Soprintendenza per i beni architettonici ed affidato tra il 2007 e il 2012 agli studiosi Giuseppe Bagnoli,



Francesca Bertamini e Nicoletta Boccardi. Alla fase di ricognizione e redazione di un elenco di beni è seguita la schedatura di 150 giardini storici, basata su un approccio multidisciplinare e sulla lettura ed interpretazione delle numerose fonti archivistiche. Come gli stessi autori della schedatura hanno sottolineato, l'importanza di quanto indagato e conosciuto è stato sancito fermamente dalla Carta internazionale del restauro dei giardini storici, detta "carta di Firenze", emanata nel 1982. La fragilità di questa tipologia di beni rende prioritaria l'attività di tutela per permettere la conservazione dei suoi caratteri peculiari. Molti parchi e giardini trentini, in particolare quelli di proprietà privata, si trovano in uno stato di degrado tanto avanzato da correre il rischio di perdere la maggior parte dei propri elementi costituenti, rendendo perciò auspicabile una vasta e repentina azione di restauro. Il processo conoscitivo e gli interventi di tutela devono comunque essere seguiti da una mirata valorizzazione attraverso la diffusione della conoscenza di questo patri-



monio: “affinché un giardino storico continui ad esistere deve essere conservato come opera viva della natura e dell’uomo, salvaguardato nel suo significato culturale e nel suo carattere, ma contemporaneamente deve esserne divulgato il valore”. La memoria condivisa è indispensabile per la sconservezione di questa parte dell’identità storico-culturale del Trentino.

La ricerca sulle fonti non sempre di immediata ricognizione, che ha visto la collaborazione di esperti archivisti, potrebbe inoltre avere risvolti interessanti non solo per l’ambito storico-artistico e per la storia dei giardini ma per quella della cultura in senso lato, avendo messo in luce informazioni e memorie esistenti in archivi privati ancora inesplorati e non ordinati.

Nel primo volume è presente una miscellanea di saggi di autori vari che affrontano il tema da diversi punti di vista, mentre nel secondo sono ospitati alcuni esempi significativi tratti dalle schede realizzate nel corso della catalogazione.

È certamente utile ripercorrere i diversi argomenti trattati nel primo volume. Il saggio di Luigi Zangheri aiuta a comprendere in particolare l’evoluzione normativa italiana riguardante i parchi e i giardini storici a partire dalle iniziative del primo Novecento. L’autore mette in evidenza come l’iniziale astratta separazione tra patrimonio culturale e patrimonio naturalistico determinò modalità differenti nell’esercizio della protezione dei giardini e dei parchi affidata ad amministrazioni diverse. Alessandro Pasetti Medin, curatore della stessa proposta editoriale, nel testo *Un patrimonio da difendere: giardini scomparsi e in pericolo* indaga l’immagine del fragile patrimonio emerso grazie al lavoro di catalogazione, evidenziando da un lato i numerosi giardini perduti o profondamente modificati, e dall’altro gli esemplari interventi di recupero promossi dall’amministrazione pubblica nell’ultimo ventennio. Lo studioso è anche autore del testo *Acqua e fontane nei giardini storici del Trentino. Una prima ricognizione*, che concentra l’attenzione su un aspetto particolare dell’articolato mondo dei giardini storici, molto complesso da analizzare poiché il più delle volte quasi interamente perduto. Il saggio di Angiola Turella introduce all’idea di giardino come creazione di un mondo nuovo inizialmente appartato e poi in dialogo con il paesaggio e a partire dal XIX secolo con l’ambiente urbano. Alessandro Franceschini analizza il caso della città di Trento partendo dal presupposto che il verde sia l’emblema che possa raccontare una città sia dal punto di vista formale che socio-economico. Nel medioevo con la costruzione delle nuove mura urbane la città di Trento costruita si opponeva al territorio aperto; con il Rinascimento l’immagine cambiò radicalmente in particolare grazie al processo di rinnovamento voluto da Bernardo Cles, che coin-





volse sia le architetture che i nuovi spazi verdi, come previsto dalla cultura estetica del tempo. Lo sviluppo successivo vide l'imposizione di un ordine sia fuori sia all'interno delle mura, ma fu l'Ottocento a rappresentare il secolo chiave per la trasformazione della città di Trento a causa della regimazione del fiume Adige, l'arrivo della strada ferrata e l'abbattimento delle mura medievali. La forma della città fu completamente squassata; unica nota positiva di questo periodo fu l'edificazione di importanti spazi verdi. Successivamente solo con il secondo dopoguerra emersero nuove sensibilità attorno al tema del verde. Fabrizio Fronza descrive un quadro provinciale molto articolato nel quale vegetano numerosissime e diverse specie vegetali, sia autoctone che alloctone, di cui i parchi e giardini rappresentano importanti serbatoi di biodiversità vegetale. Lia Camerlengo ripercorre la storia dei giardini del Castello del Buonconsiglio a partire dall'epoca di Giorgio di Liechtenstein, passando attraverso la fondamentale opera iniziata da Bernardo Cles. Successivamente radicali cambiamenti al giardino terreno e alla corte al primo piano furono operati dal vescovo Francesco Felice d'Enno, il quale volle far sparire ogni apparato della sistemazione clesiana. Le opere settecentesche erano comunque destinate a vita breve: già dal 1811 con l'uso militare del castello il giardino terreno fu distrutto per creare una piazza d'armi e fu solo con la nascita del Museo nazionale e l'opera di Giuseppe Gerola che si attuò un programma specifico di reimpianto dei giardini scomparsi, compresa l'accurata ricerca di nuove piante. A conclusione del testo di Camerlengo si colloca una interessante selezione di registi dei documenti riguardanti i giardini clesiani e di quelli sull'attività di Giuseppe Gerola. Nel saggio di Giuseppe Rallo, l'autore ripercorre la storia del palazzo delle Albere voluto dai Madruzzo, che andò ad occupare l'area extra urbana a sud della città, nella piana bonificata in cui scorreva il torrente Fersina, sottolineando il respiro territoriale del complesso, interamente circondato da campi, orti e giardini. Il decadimento ebbe inizio con la morte di Carlo Emanuele Madruzzo nel 1658, ma fu solo tra il 1826 e il 1858 che la costruzione del grande cimitero determinò un primo profondo cambiamento del contesto paesaggistico e del ruolo delle Albere, seguito dalla realizzazione della strada ferrata nel 1854 che provocò la definitiva cesura tra il viale e il prato. Successivamente, la costruzione dello stadio e degli impianti produttivi ha dato all'edificio un ruolo fuori contesto. La peschiera fu recuperata solo dopo l'acquisizione del palazzo da parte della Provincia autonoma di Trento. L'apertura nel 2013 del Museo delle Scienze ha restituito un ruolo importante all'area ma il complesso è in attesa, oltre che del restauro degli interni, anche di un intervento sugli spazi aperti che riconnetta i vari elementi dell'antica struttura. Fabio Campolongo e Cristiana Volpi sono gli autori di un saggio dedicato a piazza Venezia: l'area rimase inedificabile per ragioni difensive, corrispondendo al tracciato delle mura; quando queste furono dismesse al loro posto sorsero delle case che ne mantennero l'allineamento. Nel 1849 fu disegnato il vasto invaso destinato ad ospitare le esercitazioni militari a servizio delle vicine caserme, compresa quella insediata nel Castello. Nel 1850 sul declivio soprastante venne realizzato un boschetto all'inglese per la ricreazione pubblica. A inizio Novecento la caratterizzazione militare del luogo lasciò il posto a usi sempre più ludici. Le iniziative furono bloccate dallo scoppio della Grande Guerra e i lavori di sistemazione nonché la collocazione arborea si attuò solo tra il 1929 e il 1930. Negli anni Trenta divenne il tas-

sello fondamentale per la nuova configurazione della città fascista. Nel periodo post-bellico si progettò una riorganizzazione del parco, così come venne riordinato lo spazio di largo Porta Nuova, occupato da una nuova fontana circolare. Allo scultore Antonio Berti fu affidata la realizzazione del monumento celebrativo ad Alcide De Gasperi. Gli autori concludono con la riflessione condivisibile che pur offrendo ancora oggi ristoro questo importante luogo ha perduto identità, forma e qualità: “se la voce del legionario è soffocata dal traffico che ruota attorno alla fontana, la statua di De Gasperi rimane muta, quasi coperta dagli alberi ad alto fusto e ripetutamente oggetto di atti vandalici”. Fabio Fronza affronta il tema dell'amministrazione di parchi e giardini storici che comporta il coordinamento di competenze trasversali. Esiste una carta redatta dal Comitato dei giardini storici ICOMOS-IFLA, firmata il 21 maggio 1981, che contiene definizioni e linee guida per la tutela, il restauro, l'ordinaria manutenzione e gestione. Il giardino è il risultato di una stratificazione temporale che risente di mutamenti della sensibilità, del gusto, delle mode e dell'economia. Ricerche storiche, rilevazioni sul campo e catalogazioni rappresentano il primo passo per affrontare un restauro. Lo strumento che permette di regolare e cadenzare le attività di manutenzione in una logica di progetto è il piano di gestione, che prevede anche l'assetto futuro evidenziando abbattimenti, reimpianti di alberi e arbusti, nuovi schemi per aiuole fiorite e per le aree a prato. Il saggio di Mariapia Cunico approfondisce il problema dell'azione di restauro partendo dal presupposto che ogni intervento in un luogo di natura va comunque a collocarsi all'interno di un processo continuo, mai definito né definibile del tutto a priori. Il giardino storico è considerato come un palinsesto di segni. Inoltre, oggi la città tende a richiedere ad un parco storico, passato alla proprietà pubblica, lo svolgersi al suo interno di eventi che un tempo venivano tenuti al di fuori. Infine, il problema per i giardini storici evidenziato dall'autrice, largamente diffuso in Italia, è quello del cambiamento delle maestranze: al giardiniere legato al luogo si è sostituito il modello ad appalto, spesso aggiudicato al ribasso. Cesare Micheletti, Loredana Ponticelli e Claudio Micheletti nel loro testo sottolineano il fatto sostanziale che chi affronta il restauro di un giardino o un parco storici non solo rimette in luce il disegno originario ma prosegue l'opera del suo ideatore. Sono portati ad esempio i casi del Giardino Bortolotti a Lavis e del Giardino Garbari a Trento. Entrambi furono creati direttamente dal loro proprietario; entrambi si trovavano in pessimo stato di conservazione, con perdita o deterioramento della parte vegetale (per il riconoscimento della quale è stata necessaria una approfondita indagine); entrambi sono stati destinati ad una fruizione pubblica ma erano nati come giardini privati. Il Giardino Bortolotti detto dei Ciucioi è un'opera senza uguali in Italia, creata dopo il 1835 dalla fantasia progettuale di Tommaso Bortolotti. La narrazione compositiva non si articola secondo episodi architettonici in sequenza ma in sovrapposizione che creano un'allegoria di città ideale generata direttamente dalla parete rocciosa. Nel Giardino Garbari sono state riconosciute almeno tre fasi: quella rinascimentale, il rifacimento barocco e in ultimo quella romantica voluta da Giuseppe Garbari che tenne la villa dal 1895 al 1913. La leggibilità dell'impianto formale è stata comunque compromessa per la divisione in due proprietà avvenuta nel 1982. Chiude il volume lo scritto di Katia Malatesta nel quale si sottolinea in primo luogo come la visione convenzionale delle prime esperienze fotografiche ri-

guardanti i giardini abbia permesso di avere una fonte storica insostituibile per il loro studio. Giovanni Battista Unterverger fu tra i fotografi trentini il primo a percorrere il territorio con una camera oscura portatile, con lo scopo di registrare fedelmente il mondo visibile. Sul finire dell'Ottocento con il successo della cartolina postale, che rilanciò la ricerca di temi e inquadrature originali, ci fu spazio anche per parchi e giardini. Tra i soggetti più ricorrenti per tutti coloro che si cimentarono con le cartoline ci fu il giardino pubblico di Trento con il monumento a Dante. La studiosa mette inoltre in evidenza anche la figura di Giovanni Pedrotti, facoltoso borghese cultore della fotografia, per il suo interesse botanico in particolare del proprio giardino a San Rocco di Villazzano che spesso traduceva in immagini spesso alterate con particolari viraggi.

Sara Retrosi

*Castelli in guerra. Dai contesti medievali alle fortificazioni del primo conflitto mondiale*, a cura di Annamaria Azzolini, Quingentole, SAP Società Archeologica, 2019 (Edilizia Storica, 1), atti del convegno di studi: Rovereto (Museo Storico Italiano della Guerra), 5-6 ottobre 2018, 460 pp., ill.

Il volume *Castelli in guerra* curato da Annamaria Azzolini è corposo e ampio, apre la collana Edilizia Storica (SAP Casa Editrice) ed è il frutto di un convegno tenutosi a Rovereto nel 2018. Si tratta di un lavoro strutturato in numerosi contributi che affrontano, snodandosi su un ampio spettro cronologico (*Dai contesti medievali alle fortificazioni del primo conflitto mondiale*), il tema delle fortificazioni. Il volume è articolato in cinque sezioni, all'interno delle quali si raccolgono poi i singoli contributi degli autori.

La prima sezione è intitolata *Fortificazioni e territorio: dai castelli medievali alle fortezze moderne* e riunisce quattro interventi, territorialmente centrati sull'area trentina, come lo è del resto la maggior parte del volume. Si tratta di contributi che osservano il fenomeno da prospettive differenti. In quello di Nicoletta Pisu, ad esempio, sul territorio della Valsugana si affronta il caso del Colle di San Biagio (e Grigno), prevalentemente facendo uso della documentazione archivistica ed



inquadrando più in generale alcuni fenomeni dell'incastellamento nel territorio circostante. Sullo stesso contesto della Valsugana insiste poi il lavoro di Tommaso Mariotti che tuttavia sposta l'orizzonte cronologico verso il XIX e il XX secolo, marcando la grande differenza progettuale e strategica che corre tra i secoli medievali e quelli più vicini al presente. La costruzione delle linee fortificate prevede essa stessa una rete di supporto per la logistica che denota la complessa articolazione della macchina bellica tra Otto e Novecento secolo. Seppur la Valsugana vada perdendo di importanza durante le operazioni militari, come sottolinea Mariotti, gli investimenti in tal senso furono tutt'altro che indifferenti.

Un contributo che tenta di unire una lettura di lunga durata di paesaggi fortificati è quello di Matteo Rapanà. Nel suo intervento sulle valli Giudicarie l'autore affronta il tema delle fortificazioni medievali in modo sistematico e critico, tentando una lettura diacronica suggestiva – certo non facile – che risalirebbe all'altomedioevo e che sarebbe fortemente legata al controllo della viabilità. Il declino delle fortezze medievali e il mutare dei centri in forme residenziali o amministrative segnò anche un passaggio territoriale, dove la fortificazione perse il ruolo di struttura strategica del territorio per restare presidio occasionale (ri)attivato di volta in volta a seconda delle esigenze belliche del momento. È con il XIX secolo che sembra ritornare l'idea di un sistema di fortificazioni organico e che si muovono iniziative di peso nell'edificazione di forti e difese. In questi passaggi i punti strategici del paesaggio restano stabili e si osservano lunghe forme di occupazione delle aree.

Anche il lavoro di Cinzia D'Agostino insiste sul nodo della viabilità nella strutturazione dei paesaggi fortificati del Garda settentrionale. Qui le intermittenze e i mutamenti, che sono osservabili in altre aree, risultano invece più flebili e le fortificazioni sono (come per Riva o Arco) il centro anche dei sistemi insediativi. Si tratta di una zona centrale e strategica per le percorrenze nord-sud degli eserciti in varie epoche e non deve quindi meravigliare che anche nelle fasi veneziane si osservino iniziative e attività, continuate sino al XX secolo. Il peso di queste opere risulta evidente, considerando interventi come quelli della Tagliata del Ponale (opera più vicina cronologicamente al presente) con larga parte del forte scavato dentro la montagna.

La seconda sezione è intitolata *Castelli del Tirolo storico: da fortificazioni medievali a presidi della Grande Guerra* e raccoglie tre interventi. Il primo riguarda un luogo molto importante, ovvero Doss Trento, il colle che domina la città di Trento e controlla, davvero dominandolo, il passaggio lungo la valle dell'Adige. In questo contributo gli autori (Fabio Campolongo, Franco Nicolis, Cristiana Volpi) analizzano temi differenti: il cantiere del Museo Nazionale degli Alpini e gli aspetti amministrativi legati alla tutela del colle, gli scavi ottocenteschi e la realizzazione di un insediamento militare nel XIX secolo. Le vicende rivelano un'articolata complessità di interventi, con significati differenti (come la creazione dei monumenti a partire dal 1915). In questo caso fortificazione e luogo simbolo per una città si fondono, stratificando interventi e significati.

Sulla stessa linea è il contributo di Giorgia Gentilini, relativo al castello di Ossana, nell'alta val di Sole. Qui il lavoro presentato si fonda su un esemplare studio multidisciplinare che ha consentito di conoscere in profondità le caratteristiche materiali e la sequenza del manufatto. Grazie alla sistematicità dell'analisi i ritrovamenti riferiti

al periodo della Grande Guerra rivelano un uso della struttura, seppur non di prima linea, anche in queste fasi più tarde.

Su questa prospettiva pare allinearsi il contributo sulla Vallagarina di Annamaria Azzolini: il sistema della Chiusa di Serravalle-Chizzola rimane un luogo strategico per lungo tempo. Almeno dal bassomedioevo queste strutture risultano presenti e già articolate con un rete di chiuse e castelli/fortezze anche sbalzate di quota. La descrizione di questo sistema che l'autrice ci offre è certamente notevole già per le fasi medievali. Ripresa nel XIX secolo l'area fu oggetto di interventi di ripianificazione delle difese da parte del governo austroungarico, riutilizzando e modificando quelle esistenti.

La terza sezione si intitola *Castelli trentini: da sedi signorili a caserme militari* e raccoglie tre contributi, che si occupano di altrettanti centri del territorio trentino (Castello del Buonconsiglio di Trento, Luca Gabrielli; Rocca di Riva del Garda, Alessandro Paris; Rocca di Rovereto, Giorgio Michelotti). In questi tre lavori emergono con evidenza i processi di trasformazione cui le fortificazioni sono soggette: sia per l'adattarsi alle nuove forme belliche, sia per il mutare delle loro stesse funzioni. In alcuni centri di rilievo (quale appunto il Castello del Buonconsiglio) questi mutamenti tengono conto anche della memoria del luogo, del valore simbolico e del suo significato culturale. Lo stesso può essere detto sulla Rocca di Riva del Garda o sul castello di Rovereto. Tali contributi rivelano indirettamente quanto sia difficile anche approcciare in forma sistematica e multidisciplinare queste opere, per la loro complessità storica e per l'enorme mole di interventi che si sono succeduti nel tempo.

Anche la quarta sezione (*Castelli e forti: esempi a nord e sud delle Alpi*) raccoglie tre lavori. Il primo scritto da Walter Landi si occupa del rapporto tra castelli, rocche e residenze durante la prima guerra mondiale. In altri termini: il loro riutilizzo durante il primo conflitto mondiale. Si tratta di un lavoro ben strutturato e sistematico che mette in luce i diversi riutilizzi che le fortificazioni hanno avuto: dal fronte alle retrovie, dagli acquartieramenti alle confische. Landi evidenzia molto bene i processi e i fenomeni, anche soffermandosi sulla costruzione di luoghi della memoria (Castelli e rocche come memoriali della Prima Guerra Mondiale) che sono un fenomeno tutt'altro che marginale e trascurabile, così come i nomi delle fortificazioni stesse nella costruzione della memoria collettiva.

Si sposta in area veneta il lavoro di Fernando Fiorino che tra bellunese e alto-trevigiano tenta una lettura di lunga durata sui territori della Grande Guerra, muovendosi a ritroso e chiudendo sulle fortificazioni medievali. Un lavoro puntuale che offre molti spunti di riflessione, anche in questo caso sul riutilizzo dei luoghi fortificati, con interventi di grande portata, ma anche modesti, su lunghi periodi di tempo.

La variabilità degli interventi atti a riutilizzare gli spazi fortificati – mantenendone ovviamente la funzione militare – è evidenziata dall'intervento di Maurizio Buora sul castello di Udine su cui insistono una grande quantità di interventi austriaci a partire dalla metà del XIX secolo.

La quinta e ultima sezione si intitola *Archivi e memoria* e contiene tre contributi. È una sezione di grande rilievo perchè consente di mettere a fuoco come gli aspetti culturali siano importanti nella costruzione delle reti fortificate (Nicola Fontana), sia 'a monte' come idea e formazione dei progettisti, sia 'a valle' per le ricadute che poi le iniziative generano sui territori. Massimiliano Savorra e Fabrizio Rasera ci portano in-

fine sul tema dei paesaggi della memoria o dei luoghi della memoria che in un territorio come quello trentino significa ricostruzione e trasformazione del paesaggio dopo la Prima Guerra, rievocazione e progetto, ma anche conflitto e costruzione culturale.

Il volume è davvero ricco di molti spunti e può essere letto come una lunga e intricata storia di luoghi di conflitto e di spazi negoziati dall'uomo nel corso dell'ultimo millennio. In questa partita, come sappiamo, lo scontrarsi tra gli individui mette in gioco strutture, strategie e azioni: castelli in guerra, appunto. Ma ciò che non è stato dimenticato in questo volume – dando spazio ad un buon numero di contributi per il quale va dato merito – è che le fortificazioni sono parte di un contesto territoriale più ampio e che hanno spesso una storia lunga: si trasformano, mutano, vengono riacquisite e riadattate. E in queste loro trasformazioni impattano culturalmente sugli individui, costruiscono memoria, identità e paesaggio.

Fabio Saggioro<sup>1</sup>

Lucio Franchini, *Palazzo Rosmini "al Frassem"*, Rovereto, Osiride, 2019, pp. 151, ill. Lucio Franchini, *I giardini di Ambrogio Rosmini Serbati*, Rovereto, Osiride, 2019, pp. 128, ill.

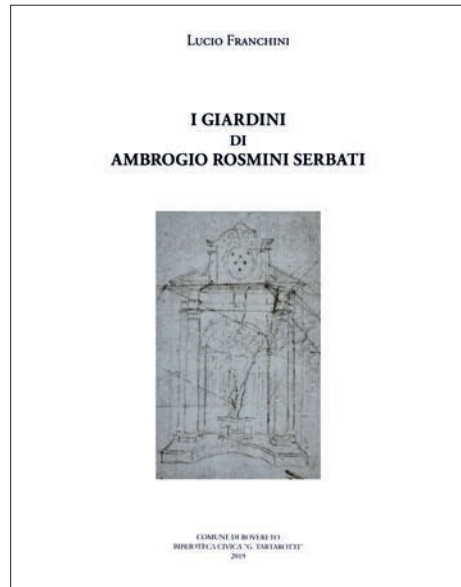
I due recenti volumi di Lucio Franchini, pubblicati sul finire del 2019, ancora una volta testimoniano l'affettuosa assiduità degli studi dedicati alla città di Rovereto dall'autore, già docente di Restauro architettonico al Politecnico di Milano. Sono due lavori gemelli, associati nella bella veste grafica, la cui pubblicazione si deve, per quanto riguarda il primo, al contributo finanziario della Cassa Rurale di Rovereto che, come ricorda il presidente Geremia Gios in una pagina introduttiva, ha promosso il restauro di palazzo Rosmini, come propria nuova sede; un attento e rispettoso recupero che da poco è giunto al termine. "È l'ultimo frutto – scrive Liliana De Venuto nella prefazione – di un lavoro di ricerca sul tessuto urbano di Rovereto, che data da alcuni decenni. Già in un precedente saggio, *Il "Corso Nuovo Grande"*, l'autore aveva tracciato la storia di una strada nella sua



<sup>1</sup> Università di Verona.

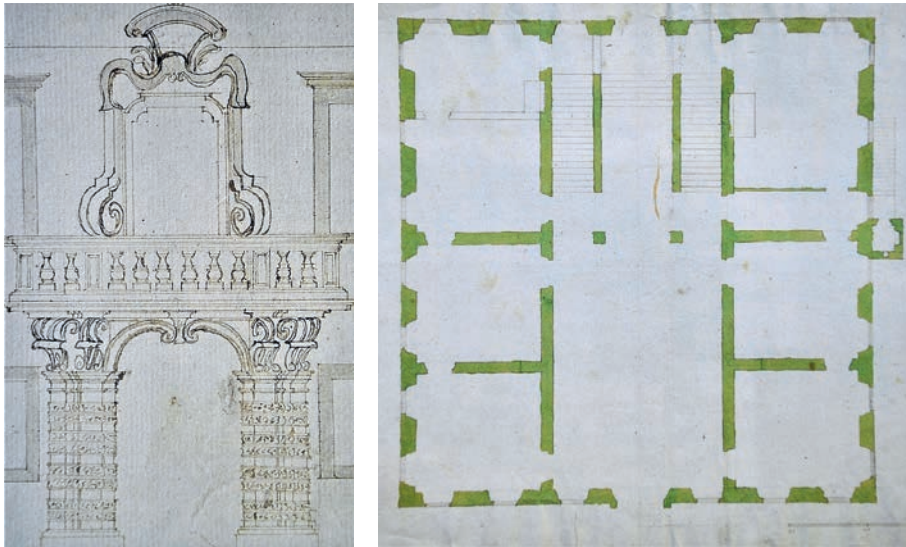


realizzazione, seguendone le fasi di costruzione, i processi di popolamento, il senso che ne derivò nella coscienza collettiva”. Lucio Franchini si è dedicato molto allo studio e alla valorizzazione dell’architettura a Rovereto nell’età dei lumi, in quel secolo d’oro per la città, il Settecento, che ne vide l’apice della fioritura culturale e delle fortune economiche, legate alla produzione e al commercio della seta. Notevole fu lo sviluppo edilizio che trasformò e ampliò l’antico borgo tutto raccolto ai piedi del castello, soprattutto grazie all’opera di maestri costruttori lombardi come i Tacchi, i Colomba e i Caminada, e del roveretano Ambrogio Rosmini negli ultimi decenni del secolo. Rovereto divenne quindi una vera e propria città, acquistando poco a poco il diffuso e gradevole volto tardobarocco e neoclassico che la caratterizza.



Il palazzo Rosmini “al Frassem” è un edificio imponente perché il nucleo originario con la facciata sull’attuale corso Rosmini, eretto fra il 1733 e il 1735 su progetto di Bernardo Tacchi, fu ampliato in seguito con l’aggiunta di due ali sul retro, che definirono una spaziosa corte aperta; ma così andò perduto l’effetto di un blocco edilizio quasi cubico caratteristico di un palazzo ad isola. Committente dell’edificio fu Nicolò Francesco Rosmini (Rovereto 1678-1755) che apparteneva al patriziato roveretano del livello più elevato e si laureò a Padova in entrambe le leggi. Pur nato nella prima metà del Settecento, il palazzo ha una sobrietà d’impianto sia esterno che interno di tono già neoclassico; una severa ma non seria, ordinata sobrietà che si riscontra altrove a Rovereto come in palazzo Betta Grillo e nella *Casa di Commercio Sichart*, vecchia sede del Museo Civico e ora del Museo della Città. Ma il carattere armonioso e sobrio pare contraddetto in alcuni di questi importanti edifici settecenteschi dall’evidenza di portali spettacolari, che all’ingresso vero e proprio abbinano un mosso terrazzino a una balaustra e un’ampia porta-finestra; il tutto risulta perfettamente coerente, unitario, e dotato di una forza plastica degna di un grande gruppo scultoreo. Altri casi simili si riconoscono a Rovereto nel palazzo Todeschi, mentre a Trento gli esempi più insigni vengono forniti da Casa Ferrari in via Belenzani, dotata di un magnifico portale, e da palazzo Thun Menghini in fondo a via Mancini. Nel caso roveretano Bernardo Tacchi si ispirò in modo evidente ad esempi lombardi settecenteschi come i palazzi Trivulzio e Cusani a Milano.

Il corpo di fabbrica più vecchio è provvisto all’interno di eleganti decori murali in due sale al piano terra, con motivi di sapore neoclassico piuttosto elaborati. Nel soffitto della prima sala un pittore valente e molto operoso nel territorio trentino come Domenico Zeni (Bardolino 1762- Brescia 1819) dipinse e firmò il mito di *Diana e Endi-*



■ Bernardo Tacchi, *Progetti per la pianta e il portale di palazzo Rosmini "al Frassem", 1733-35*

*mione*, probabilmente nell'ultimo decennio del Settecento. Notevole aggiunta, questa, al già esteso *corpus* delle opere dell'artista, che si formò all'Accademia di Pittura di Verona e alla scuola del padre Bartolomeo. Quest'ultimo era originario di Bardolino sul lago di Garda e lavorò ampiamente nel Trentino, dove scelse Riva come propria residenza. Il mito di Diana fu ripreso dall'autore in modo diverso e ancor più fine, con tratti più dolci, anche all'interno della Villa Tambosi sulla collina di Trento nei primi anni dell'Ottocento. Decorati tardo-settecenteschi a stucco sono visibili al primo piano, mentre ornati murali di stile eclettico del secondo Ottocento allietano ambienti al secondo piano nobile. Purtroppo l'antico arredo è andato completamente disperso.

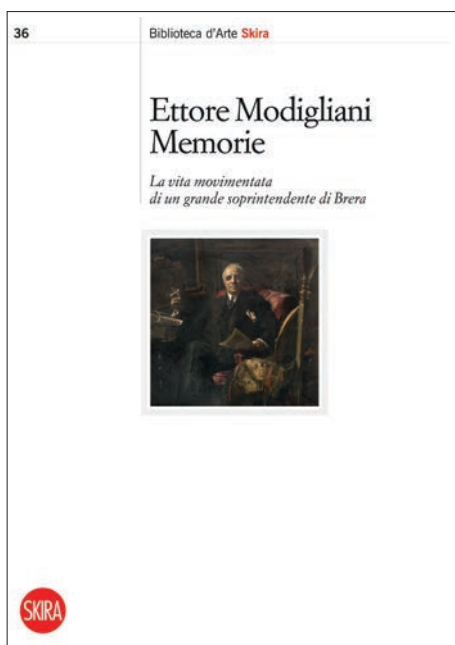
Solo in anni recenti i parchi e i giardini storici del Trentino sono stati oggetto di un'attenta considerazione complessiva e di una catalogazione: nei due volumi editi nel 2016 dalla Soprintendenza provinciale per i beni culturali, per la cura di Alessandro Pasetti Medin con la collaborazione di Katia Malatesta. Il libro di Lucio Franchini dedicato ai giardini di Ambrogio Rosmini, zio del filosofo Antonio, pubblicato per cura del Comune di Rovereto e della Biblioteca Civica, si pone sulla medesima linea di ricerca ed offre approfondimenti assai importanti, con sostanziali novità, su alcuni giardini roveretani creati nel tardo Settecento. Si apre con una densa prefazione di Stefano Ferrari, presidente dell'Accademia degli Agiati, che mette bene a fuoco il profilo culturale e la levatura artistica di Ambrogio Rosmini Serbati (1741-1818), che ebbe una precoce formazione come architetto, pittore e poi anche collezionista di stampe durante un soggiorno giovanile a Roma. Il debutto del Rosmini come architetto di giardini è del 1771, quando presenta con il progetto del nuovo e grandioso palazzo Piomarta, affacciato sull'attuale corso Angelo Bettini, "anche un'idea di verziere che deve diventare uno strumento di prestigio sociale ed esclusivo appannaggio della nobiltà ricca di Rovereto". Questo progetto però non ha seguito e

Ambrogio, “amatore che coltiva l’arte solo per piacere personale” dal momento che il suo rango sociale impedirebbe l’esercizio dell’architettura come professione, ha miglior fortuna con il giardino annesso al palazzo Fedrigotti, poco lontano sull’altro lato del corso, costruito a partire dal 1788. Ambrogio rimase sempre fedele al modello dei giardini all’italiana e alla francese, rifiutando l’*English Garden*. Il volume studia infine caratteri e vicende di altri giardini roveretani, finora poco considerati, come quello dei Candelpergher (accanto alla chiesa di Sant’Osvaldo), dei Rosmini Serbati a Santa Maria del Carmine, nonché l’Orto di Casa’ Rosmini Serbati.

Ezio Chini

Ettore Modigliani, *Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di Marco Carminati, con un saggio introduttivo di James M. Bradburne, Milano, Skira, 2019 (Biblioteca d’Arte Skira, 36), 303 pp., ill.

Fino a poco tempo fa inedite, le *Memorie* di Ettore Modigliani sono “un’eccezionale testimonianza di una vita davvero ‘movimentata’, intensa e a tratti autenticamente avventurosa, spesa interamente al servizio del patrimonio artistico italiano”, come si legge nella quarta di copertina. Nato a Roma nel 1873, Modigliani fu direttore della pinacoteca di Brera dal 1908 al 1935. In questo periodo promosse l’acquisto di molte opere d’arte: fra esse vanno ricordate, per il Settecento, almeno una grande tela di Giambattista Tiepolo, la *Madonna del Carmelo e le anime del purgatorio*, già nella chiesa veneziana di Sant’Aponal, e per l’Ottocento *Il Pergolato*, un capolavoro di Silvestro Lega. Fu soprintendente della Lombardia (1910-1935); partecipò a Parigi e a Vienna (1919-1921) alle complesse operazioni di recupero delle opere d’arte trafugate dall’Austria in Italia. Diresse il riordino della pinacoteca milanese ultimato nel 1925. Al tempo della Prima guerra mondiale coordinò l’azione di tutela delle opere d’arte della Lombardia<sup>1</sup>. Fu un vero



<sup>1</sup> Ettore Modigliani, *Provvedimenti di Tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Soprintendenza alle Gallerie e alle Raccolte d’Arte delle provincie lombarde*, in “Bollettino d’Arte”, 14 (1920), pp. 115-170.

funzionario modello, ma lo scontro con un gerarca fascista, Cesare Maria De Vecchi, gli costò nel 1935 l'allontanamento da Brera e il trasferimento a L'Aquila; tre anni dopo subì, come ebreo, le sciagurate leggi razziste che lo costrinsero a nascondersi fra le montagne marchigiane. Ma al termine della guerra poté ritornare alla direzione della pinacoteca di Brera e nel mese di febbraio del 1946 terminò la stesura delle sue *Memorie*; morì l'anno successivo e alla guida del museo gli succedette Fernanda Wittgens, valente storica dell'arte e fedele collaboratrice.

Modigliani fu uno dei grandi soprintendenti<sup>2</sup> e funzionari italiani della prima metà del Novecento, come Giuseppe Gerola (1877 - 1938), Gino Fogolari (1875 - 1941), Emilio Lavagnino (1898 - 1963), Pasquale Rotondi (1909 - 1991), Ugo Procacci (1905 - 1991), Ferdinando Forlati (1882 - 1975), Piero Gazzola (1908 - 1979), Carlo Ceschi (1904 - 1973), Mario Guiotto (1903 - 1999)<sup>3</sup>; tutti ebbero grandi meriti nella difesa, nel recupero, nel salvataggio e nel restauro di opere capitali del patrimonio d'arte d'Italia, in occasione del primo e del secondo conflitto mondiale.

Pur destinate alla pubblicazione, le *Memorie* rimasero a lungo nella forma del dattiloscritto, anche per la morte dell'autore; tuttavia furono consultate e citate da una ristretta cerchia di storici dell'arte, come ricorda il curatore Marco Carminati. Il prezioso testo viene ora finalmente dato alle stampe per volontà di James Bradburne, odierno successore di Modigliani nel governo della pinacoteca milanese, e ha visto la luce grazie al generoso sostegno degli *Amici di Brera*, associazione creata nel 1926 proprio da Modigliani. La narrazione autobiografica è sempre affascinante e coinvolgente, anche quando rievoca esperienze e vicende tra le più difficili e dolorose; da essa emerge in modo luminoso il grande amore di Ettore Modigliani per il patrimonio artistico italiano. A tale proposito merita di essere considerata, fra le tante, la pagina in cui rievoca il bombardamento di Venezia da parte dell'aviazione nemica il 24 ottobre del 1915: «Eravamo da poco giunti, e dopo un piccolo colloquio con il collega Fogolari, ci trovavamo nell'albergo quando un colpo secco lontano (...) seguito da un rombo cupo di tuono e di terremoto, come un immane rovinio, ci fa sobbalzare. Telefono al mio amico: «Non so ancora nulla – mi risponde – ma è verso la stazione; qualche cosa di grave deve essere successo; fra poco telefonerò ancora». E dopo un'ora giunge la tragica nuova: «Gli Scalzi sono andati, non esistono più». Penso alla stupenda volta del Tiepolo con quel volo miracoloso di angeli saettanti i

---

<sup>2</sup> In Italia le soprintendenze vennero istituite con Regio Decreto del 1904 e furono regolate con la legge 386 del 27 giugno 1907. Per i soprintendenti italiani storici dell'arte e architetti si rimanda a: *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007; inoltre a *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2011.

<sup>3</sup> Mario Guiotto, architetto, dopo aver operato valorosamente in Sicilia come soprintendente della parte occidentale dell'isola dal 1943 al 1949, fu a Trento dal 1949 al 1960, quando alla guida della soprintendenza gli subentrò Nicolò Rasmò. Si rimanda alla voce relativa, di Anna Chiarelli nel *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti*, pp. 333-341; inoltre, soprattutto per i restauri post-bellici diretti da Guiotto nel Trentino, a Licia Pedrinolli, *La protezione e la tutela dei beni culturali in Trentino durante la Seconda guerra mondiale*, tesi di laurea, relatore Nico Stringa, correlatore Salvatore Ferrari, Università Ca' Foscari, Venezia, a. acc. 2014-2015.

cieli col sacro fardello della Santa Casa: a quel prodigio d'arte, ridotto in frantumi". A proposito di Venezia Modigliani ricorda la rimozione cautelare della pala dell'*Assunta* di Tiziano: "Un problema assai serio era rappresentato per il mio collega di Venezia [il soprintendente Gino Fogolari] dalla tutela dell'*Assunta* di Tiziano che lasciare nella città era pericoloso e trasportare altrove era quasi impossibile per la sua mole (...) se ne discusse col collega e risolvemmo di trasportare l'opera in Lombardia per via d'acqua, e, attraverso la laguna e il Po ricoverarla intanto nella tranquilla Cremona. Il capolavoro immortale (...) giungeva in un mattino di aprile del '16 a Porto Po a Cremona", dove nel palazzo Ala Ponzone la colossale cassa "restò seppellita sotto la sabbia finché, dopo Caporetto non ritenemmo di darle un più sicuro ricovero (...) trasportandola a Pisa"<sup>4</sup>. In occasione dei due conflitti mondiali molte delle opere più importanti del patrimonio artistico italiano furono ricoverate in luoghi ritenuti sicuri, come Firenze, Roma, la Città del Vaticano e la rocca di Sassocorvaro nelle Marche<sup>5</sup>. Ma di queste vicende quasi mai si trova traccia nelle schede dei moderni cataloghi e nelle grandi monografie degli artisti.

Uno dei capitoli forse di maggior interesse è quello dedicato all'azione del soprintendente in occasione delle rivendicazioni e dei recuperi delle opere d'arte italiane che erano state trasferite in tempi e modi diversi all'interno dell'impero di Casa d'Austria. "Era da poco concluso l'armistizio con l'Austria il 4 novembre 1918, allorché il Governo inviava il mio collega Fogolari di Venezia e me nel Veneto e nei territori redenti per un primo accertamento dello stato dei monumenti e delle collezioni nei luoghi dove era passata la guerra. Ci recammo nel Vicentino e nel Padovano (...) Con l'aiuto del generale Caviglia cominciammo col visitare Treviso, in parte distrutta dalle artiglierie e dalle bombe austriache (...) poi Feltre, poi Udine, (...) Belluno, abbandonata e in preda alla più repugnante sporcizia nelle strade (...), Gorizia ancora sanguinante per le ferite del 1916, Trieste intatta (...). Molto spesso non trovavamo da mangiare se non qualche scatoletta di carne donataci da qualche Comando di Battaglione (...) eravamo costretti due notti su tre a dormire nell'auto

---

<sup>4</sup> Si veda: Elena Franchi, *I viaggi dell'Assunta: la protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa, Plus, 2010.

<sup>5</sup> A proposito della rocca rinascimentale di Sassocorvaro, segreto nascondiglio di moltissime opere d'arte di grande importanza, si rinvia ai ricordi di Pasquale Rotondi: Anna Melograni, "Per non ricordare invano". Il "diario" di Pasquale Rotondi e la corrispondenza con i colleghi delle soprintendenze e la Direzione Generale delle Belle Arti (1940-1946), in "Bollettino d'Arte", 2015, pp. 115-200 (consultabile nel web). Inoltre si veda: Salvatore Giannella, Pier Damiano Mandelli, *L'Arca dell'Arte. Storia e storie della Rocca di Sassocorvaro nelle terre d'Urbino e degli uomini che mezzo secolo fa salvarono per il mondo i capolavori dell'arte italiana*, Delfi, Cassina de' Pecchi, 1999; Alessandra Lavagnino, *Un inverno 1943-1944*, Palermo, Sellerio, 2006. Più in generale si veda Simona Rinaldi, *I monumenti italiani e la guerra*, in *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, pp. 69-87, a cura di Maria Giovanna Fadiga, Perugia, Fondazione Ranieri di Sorbello, 2011 (Working Papers of the Ugucione Ranieri di Sorbello Foundation, 19), atti della conferenza "I Lunedì della Crociera", Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, 23 novembre 2009. Sulla figura del soprintendente in Italia: Michela Morgante, *La solitudine del soprintendente. Speranze e illusioni della tutela tra la ricostruzione e l'età del Centro-Sinistra*, in "Città e Storia", 5 (2010), pp. 449-465.



riparata in qualche androne (...). A Trento, il Castello del Buonconsiglio era salvo anche nei suoi affreschi e nelle sue decorazioni scultoree, ma nelle condizioni miserrime in cui l'aveva tenuto l'Austria e poi lasciato alla guerra, ben lungi dall'aspetto di splendida dimora dei Principi Vescovi che esso aveva nel Quattro e nel Cinquecento e da quello di nobile rinascita a cui lo risollevarono, alcuni anni dopo la Pace, le cure appassionate di Giuseppe Gerola. Eppure tale aspetto di desolante abbandono, in ogni stanza, in ogni corte, in ogni passaggio, rendeva più vivo e palpitante il ricordo vivo e presente della gloriosa tragedia di Cesare Battisti e di Filzi: la prigione, la stanza del tribunale, la fossa della forca, nelle apparenze che esse dovevano avere proprio nei tragici giorni. Quando arrivammo a Trento non si parlava in città se non del ritorno della Signora Battisti avvenuto poche ore innanzi. Gino Fogolari era cugino della Signora (...). Io avevo conosciuto Cesare Battisti (...). Modigliani ricorda poi il commovente incontro con la vedova.

Di notevole interesse sono i ricordi delle missioni a Parigi, a Vienna e a Budapest negli anni fra il 1919 e il 1921, per recuperare – in forza delle clausole del Trattato di pace di Saint Germain-en-Laye (1919) – fra difficoltà di ogni genere, opere d'arte italiane trasferite in tempi diversi nel territorio dell'Impero d'Asburgo. Tra gli oggetti più preziosi Modigliani ricorda anche “i sette Codici Musicali trentini conservati un tempo nel duomo di Trento e costituenti un documento di fondamentale importanza per la storia della musica poiché comprendono una raccolta di musica sacra e profana italiana, francese, inglese e tedesca (...) di tal natura da poter essere considerata quasi un *corpus* della musica in Occidente alla metà del Quattrocento”.

Così si concludono le *Memorie*: “11 febbraio 1946. Richiamato dal Governo al mio antico posto di Soprintendente a Brera, oggi ho preso possesso di nuovo del mio ufficio. Ma quale compito mi attende! Brera è un ammasso di macerie. Il Poldi Pezzoli è raso al suolo (...). Il Castello, l'Ambrosiana, la Scala... tutti sanguinanti di innumerevoli e spaventose ferite. Eppure tutti questi immensi beni culturali debbono risorgere e risorgeranno a gloria della città, come prima, migliori di prima”.

*Ezio Chini*

Alberto Saibene, *Il Paese più bello del mondo. Il FAI e la sfida per un'Italia migliore*, Milano, UTET, 2019, 332 pp.

Utilissimo e di gradevole lettura è il volume che Alberto Saibene, storico della cultura italiana del XX secolo, ha pubblicato alla fine del 2019 sulla storia e l'attualità del Fondo Ambiente Italiano, dalla sua nascita nel 1975, dai progetti ambiziosi fino all'affermazione finalmente consolidatasi in anni recenti. È molto di più di una rassegna dei meriti del FAI all'interno del pensiero e dell'azione di un'Italia sensibile al degrado del 'Paese più bello del mondo' e del suo immenso patrimonio ambientale e storico. È anche un racconto del risveglio della coscienza civile che ebbe luogo intorno al 1950 e ancor più negli anni Sessanta, al tempo della 'ricostruzione' e della modernizzazione dell'Italia: più dei disastri della guerra fu la rapidissima ricostru-



zione senza regole a compromettere o a rovinare, in molti luoghi per sempre, il volto del Paese. Ma si cominciò a reagire: grazie all'associazione Italia Nostra, nata a Roma nel 1955 per iniziativa di Umberto Zanotti Bianco, Giorgio Bassani, Desideria Pasolini dall'Onda, Pietro Trompeo, Elena Croce, Luigi Magnani e Hubert Howard, si conobbero Giulia Maria Crespi e Renato Bazzoni i quali con la collaborazione di Antonio Cederna nel 1967 organizzarono la mostra fotografica itinerante *Italia da salvare*, che per la prima volta sensibilizzò l'opinione pubblica su questi problemi. Nel catalogo, "scorrendo i nomi del comitato d'onore – scrive Saibene – si ha l'impressione che l'intera classe dirigente nazionale abbia risposto all'appello: i grandi industriali (Borletti, De Angeli, Falck...) hanno messo mano al portafoglio, gli editori

(Bompiani, Feltrinelli, Mondadori, Rizzoli) hanno sostenuto personalmente l'impresa, i politici per una volta sembrano aver capito, il mondo intellettuale ha sposato gli scopi della mostra (...). Un testo non firmato introduce il catalogo: vi si legge, fra l'altro, che "i problemi della tutela (...) discussi finora solo da studiosi e da tecnici, devono esser conosciuti da tutti gli italiani, perché contribuiscano a formare una coscienza storica e un costume civile di vita". Nell'introduzione alla memorabile mostra promossa da Italia Nostra si legge anche: "La necessità di tutelare e valorizzare l'eredità del nostro passato non può limitarsi alle singole opere d'arte di carattere eccezionale, ma deve estendersi ad abbracciare tutto il complesso dei valori storici, ambientali e naturali esistenti sull'intero territorio nazionale". 'Motori' principali dell'esposizione, che presentava una selezione del patrimonio di 25.000 fotografie scattate in tutta Italia da un gruppo di sette architetti, da fotografi professionisti locali e da singoli cittadini, furono Antonio Cederna e Renato Bazzoni. Il successo della mostra milanese spinse gli organizzatori a replicarla a Roma, dove a inaugurarla, accompagnato dal presidente di Italia Nostra Giorgio Bassani, ci fu il Presidente del Consiglio Aldo Moro. Egli affermò fra l'altro: "È utile e necessaria la collaborazione di qualificate associazioni e di singoli cittadini, la cui polemica, purché mossa da autentica passione e da disinteressato amore per la bellezza, non può irritare né offendere". Un ruolo importante per il successo dell'iniziativa lo ebbe Giulia Maria Crespi (a partire dal 1975 prima presidente del FAI) che, scrive Saibene, "ha trovato i soldi per la mostra, ha speso la sua credibilità con un gran numero di persone, ha messo a disposizione il Corriere della Sera...". È utile rileggere un brano di un'intervista rilasciata al "Corriere" nel mese di ottobre del 1973 da Giorgio Bassani: "Il Paese è





■ Il palazzo baronale del Castello di Sabbionara d'Avio nel 1977 (in alto) e nel 2015 (in basso)

tutto diviso in baronie anarchiche, corporative, volte al loro interesse ‘particolare’ (...) tirano l’acqua al proprio mulino: mercanteggiano e si vendono l’Italia a pezzi. Noi di *Italia Nostra* siamo un gruppo di intellettuali che, in questo quadro frammentario, svolgiamo una funzione che spetterebbe allo Stato”. “Dichiarazioni molto lucide – osserva Saibene – che rivelano al tempo stesso la forza e la debolezza dell’associazione”. Due anni dopo Antonio Cederna pubblica *La distruzione della natura in Italia* presso l’editore Einaudi: un lavoro di accanita documentazione e di indignata denuncia destinato ad essere di riferimento per molto tempo. Sorprendente l’incipit: “La difesa della patria è sacro dovere del cittadino (Art. 52 della *Costituzione della Repubblica italiana*)”. Nella pagina seguente della premessa si legge: “Nella maggioranza dei politici al potere si riscontra (parliamo in generale) prima ancora di ogni comprovata malizia, una vera e propria forma di imbecillità. Uomini di scarsa, lacunosa o inesistente cultura, essi sono incapaci di concepire qualsiasi programma che non sia la semplice sommatoria delle più disparate e contrastanti iniziative, senza distinguere le utili dalle rovinose (...). La penosa storia della riforma urbanistica (riforma delle riforme), per la quale sono caduti governi e che da quindici anni viene rinviata, è esemplare in proposito”. Cederna chiede “una riforma generale in materia urbanistica e fondiaria che permetta finalmente di pianificare il territorio nell’interesse esclusivo della collettività, cominciando col tagliare il cordone ombelicale che da noi ancora lega proprietà del suolo e diritto di edificare”.

Nella primavera dello stesso anno, appena dopo l’uscita del libro, nasce il FAI a Milano. Quattro i fondatori: Giulia Maria Crespi, appartenente all’influente famiglia

dell'alta borghesia lombarda proprietaria del "Corriere"; Renato Bazzoni, architetto; Alberto Predieri, giurista; Franco Russoli, storico dell'arte, soprintendente per la Lombardia e direttore della Pinacoteca di Brera. E qui fino alla pagina 101. Tutto il resto del volume è dedicato alle vicende del FAI, ma in un'ottica di ampio respiro, alla sua evoluzione, alla sua crescita non facile e alle sue trasformazioni, ispirate – nell'acquisizione dei beni di interesse naturalistico, artistico e storico da restaurare, valorizzare e mettere in relazione con il territorio circostante – in modo determinante all'azione dell'inglese *National Trust for Places of Historical Interest or Natural Beauties* (fondato nel 1895) e guidate dalla carismatica presidente Giulia Maria Crespi fino al 2010, quando la responsabilità passò a Ilaria Borletti Buitoni. Con lei, scrive Saibene, "il FAI ha ereditato il sistema di valori della borghesia milanese: il senso del dovere unito al senso di responsabilità, una certa sobrietà, l'orgoglio della tradizione, la volontà di intraprendere, il cosmopolitismo (...) e il senso estetico che si ritrova nelle sue case di città e nelle residenze di campagna". Alla fine del 2011 gli aderenti sono quasi novantamila; la loro crescita si deve soprattutto all' "invenzione" delle *Giornate Fai di primavera* a partire dal 1993, che incontrano un sorprendente successo di pubblico, così spiegato da Renato Bazzoni: "Proprio per contrasto con quanto di triste ormai ci circonda, si estende tra la gente il rispetto per quanto è sopravvissuto, in un paese che è stato bellissimo e non lo è più". Nel 2013 Andrea Carandini, illustre archeologo, diviene il terzo presidente del FAI. Oggi, nel 2020, gli iscritti sono circa 190.000, mentre i dipendenti nella sede milanese sono circa trecento.

Importante, ineludibile, è quanto si chiede l'autore del volume a pagina 269: "Crescendo, la struttura ha davanti a sé maggiori responsabilità (...). Riuscirà a mantenere il delicato equilibrio che le consente di essere una grande istituzione culturale privata con un fatturato annuale di ventotto milioni di euro (...) e nello stesso tempo conservare l'irriverenza e la capacità di osare che hanno accompagnato chi l'ha fondata e poi presieduta e diretta fino ad oggi?".

*Ezio Chini*

## 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.

