

GIUSEPPE SAVA, *Il Cinquecento nell'Alto Garda, tra cultura padano-lombarda e influenze ponentine*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 100/2 (2021), pp. 668-713.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.



Il Cinquecento nell'Alto Garda, tra cultura padano-lombarda e influenze ponentine

Giuseppe Sava

► Nella prima metà del Cinquecento, sullo sfondo della piccola corte dei conti d'Arco, prende vita in pittura un momento di particolare vivacità, in serrato dialogo con Brescia, Verona, Mantova. Quella che Nicolò Rasmus ebbe a definire scuola d'Arco identifica un manipolo di pittori che fecero tesoro degli intrecci culturali che tradizionalmente connotano l'area del Garda. Ad oggi permangono forti incertezze sulle fisionomie degli artisti coinvolti, sulla loro formazione e sui rispettivi cataloghi. L'obiettivo del contributo è quello di indagare il fenomeno cogliendovi alcuni discrimini che consentono una più attenta, seppur non definitiva ricostruzione filologica. Alle opere da tempo note si accompagnano inedite accessioni e alcuni interessanti episodi artistici esterni al centro trentino che rimarcano le fluide dinamiche culturali di fondo.

► *The little Court of Arco exhibits in the first half of 16th century a remarkable cultural and artistic vitality thanks to the intense relationship with Brescia, Verona, Mantova. Already Nicolò Rasmus defined "School of Arco" a small group of painters who were active around the Garda lake and exploited its cultural intertwines. There are many uncertainties about their profile, education and catalogue of works. The aim of the essay is to investigate the question and to understand the distinctive features of these painters, thus making a more carefully philological reconstruction. Some interesting attributions are added to the known works, particularly outside of Arco, towards the places of Garda again.*

Questo contributo non ha certo la pretesa di dissipare le molte ombre che gravano sulla conoscenza della pittura del Cinquecento nell'alto Garda, un'area che, tra il secondo e il terzo quarto del secolo, è teatro di una stagione creativa di assoluto interesse, seconda per originalità e articolazione culturale solo a quanto elaborato nel cuore del principato con la committenza di Bernardo Clesio.

Gli ingredienti fondamentali di questo momento sono la presenza viva della piccola ma aggiornata corte dei conti d'Arco; l'effervescenza del contesto lacuale, aperto agli scambi di natura culturale oltre che sociale e commerciale; il transito di alcune personalità artistiche maiuscole, in grado di inoculare nel tessuto locale, fino a quel momento permeato da influenze veronesi nel segno dei Morone e di Liberale, una robusta virata verso le istanze

■ 1. Dionisio Bonmartini e anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Visione di San Girolamo*, 1535 circa, olio su tela. Salò (Brescia), Duomo di Santa Maria Assunta

lombardo-bresciane che si intrecciano a perduranti influenze settentrionali; quindi l'avvio di una piccola scuola pittorica¹ che è di fatto la conseguenza di quelle premesse, oltre che del costante dialogo dei giurisdicenti con l'area mantovana.

L'anello debole di una pur scrupolosa ricostruzione dei fatti è costituito – va subito puntualizzato – dai profili decisamente sfocati degli attori principali, i pittori, a partire da quel Dionisio Bonmartini che è tradizionalmente riconosciuto quale protagonista della scena. Un'attenta disamina filologica dimostra però che l'esclusivo ruolo tributatogli finora dalla tradizione e dalla lettura critica dei testi pittorici *in loco* non tiene in debito conto la compresenza di altre personalità, per quanto ancora sfuggenti, mentre non si è mai contemplata la possibilità di scorgere prove pittoriche di Bonmartini (e di ancora misteriosi comprimari) in contesti diversi, fuori dai confini trentini: ciò che ha vanificato l'opportunità di meglio comprenderne fisionomia e movimenti.

Ma è necessario procedere per gradi, a piccoli passi, avvertendo che lo scopo di questo studio è principalmente quello di cercare linee di congiunzione, talvolta di restituire coerenza al materiale, strutturando primi raggruppamenti e ipotetici profili, in attesa di ulteriori indagini e auspicati apporti documentari.

È dunque giocoforza esordire dalla figura di colui che, ad oggi, è il solo nome cui corrisponda un volto, "Dionisio de Archo". Le fondamentali notizie di carattere biografico sono frutto delle ricerche di Emilio Bortolotti edite nel 1928². La famiglia, originaria di Agrone nella valle del Chiese, si stabilì ad Arco nel 1444. La presenza di Dionisio è documentata da atti notarili che principiano nel 1552 e giungono al 1581, quando risulta ormai defunto. Non sono meno importanti i documenti editi nel 1931 da Simone Weber ma per lo più trascurati dalla bibliografia sul pittore³. Si tratta di atti di battesimo nei quali egli figura in qualità di testimone, garantendoci dunque la sua presenza *in loco*: le attestazioni principiano il 17 gennaio 1538 e colmano gli anni 1541, 1543, 1545-1547. Nessuna delle carte ad oggi note riporta menzione di contratti o pagamenti, ma è costante in esse la qualifica di pittore. Non più benevole le informazioni sul figlio Candido, che seguì le orme paterne nella carriera di artista: anch'egli gode, nell'ultimo ventennio del secolo, di appoggi archivistici che prescindono dal mestiere esercitato. In questo quadro è comunque importante riflettere su come Dionisio e la sua famiglia fossero ben inseriti nella realtà cittadina, quanto suggerisce la carica di

¹ Rasmò, *Storia dell'arte*, p. 234.

² Bortolotti, *Appunti sui pittori*, pp. 68-70.

³ Weber, *Notizie di pittori*, p. 565.



■ 2. Dionisio Bonmartini, *Marco Curzio si getta nella voragine, Coriolano rifiuta i doni*, 1537, affresco. Arco (Trento), Palazzo del Termine

consigliere ricoperta nel 1562 dal pittore e successivamente dai figli Candido e Placido, così come il fatto che un Antonio Bonmartini fosse pievano della Collegiata di Arco dal 1545.

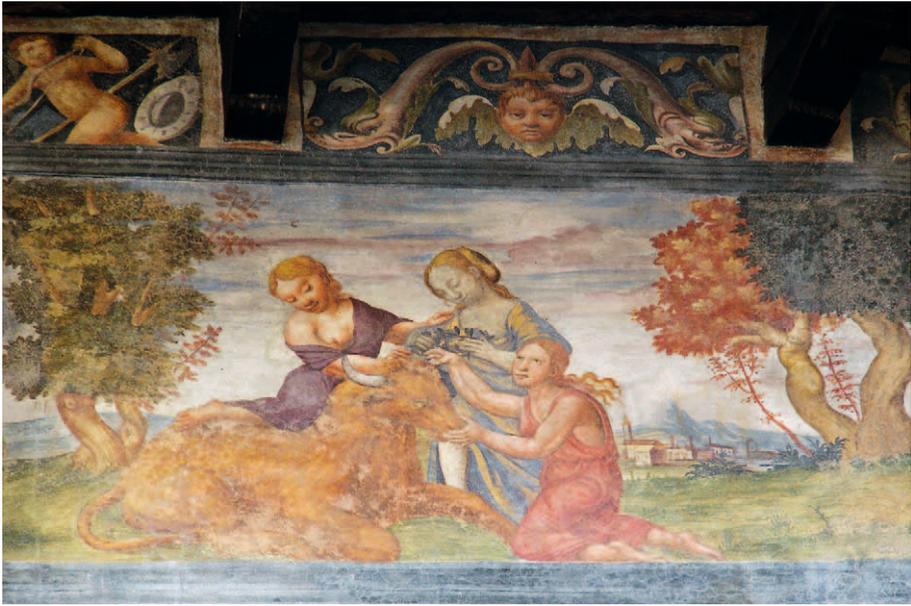
Allo stato attuale delle ricerche il primo (e unico) lavoro sicuro è rappresentato dagli affreschi del palazzo di Nicolò d'Arco, firmati e datati 1537. Il complesso, recentemente indagato da Elisa Podetti, comprende *Venere con amorini* e le *Storie romane* nel fregio del cortile (figg. 2, 6): *Uccisione di Pompeo*, *Marco Curzio si getta nella voragine*, *Coriolano rifiuta i doni*, *Lucrezia*, *Muzio Scevola*; le scene mitologiche sul vertiginoso sottogronda di via Vergolano (figg. 3, 4); infine la decorazione dello studiolo del poeta a pian terreno⁴.

Ci troviamo di fronte a brani non privi di ingenuità imputabili non è facile a dirsi se a imperizia o all'inadeguatezza di fronte alle fonti raffaellesche (mediate dal Raimondi) e mantovane affannosamente replicate. Il pittore manifesta comunque, in particolare nei brani migliori del ciclo con storie romane, un accentuato senso plastico, la conoscenza della temperie veronese-mantovana e, nelle storie ovidiane, apprezzabile sensibilità per i gradevoli paesaggi gardesani, tutti specchi d'acqua e alberi fronzuti.

La data in bella posta, collazionata con le attestazioni documentarie del 1538 e del decennio successivo, ci spinge a intuire che proprio a monte dell'impresa si colloca la nevralgica conoscenza dell'ambiente artistico mantovano a ruota degli spostamenti e degli interessi culturali ma anche patrimoniali di Nicolò d'Arco⁵. Un necessario allontanamento di Dionisio da Arco

⁴ Rasmò, *Affreschi e sculture*, pp. 79-81; Botteri, *Aspetti della cultura*, pp. 758-759; Chini, *La pittura*, pp. 769-770; Podetti, *Gli affreschi cinquecenteschi*, pp. 5-114. I genietti dipinti nello studiolo rivelano notevoli affinità con la cultura di Rinaldo Mantovano nella *Invocazione della Vergine assunta* in Santa Maria delle Grazie a Curtatone.

⁵ Si veda in proposito Botteri, *Aspetti della cultura*, pp. 757-758; Podetti, *Gli affreschi*, p. 22.



■ 3. Dionisio Bonmartini, *Europa e le ancelle incoronano il toro con una ghirlanda*, 1537, affresco. Arco (Trento), Palazzo del Termine



■ 4. Dionisio Bonmartini, *Giove*, 1537, affresco. Arco (Trento), Palazzo del Termine

e una sua tappa a Mantova prima del 1537 potrebbe peraltro spiegare l'assenza del suo nome nei cantieri clesiani.

Al di là dell'entusiasmo qui esibito da Bonmartini per la maniera moderna e dunque al di là delle suggestioni recepite dai cantieri giulieschi, mi pare importante sondare la genetica dell'artista, il portato delle sue esperienze, ovvero il riflesso del suo bagaglio formativo *ante* 1537: intendo riferirmi a quanto ci viene trasmesso non tanto dai modelli figurativi, in rapida evoluzione, bensì dai più sedimentati aspetti tecnico-espressivi. Ciò che colpisce è la spasmodica ricerca di naturalismo attraverso l'indagine anatomica; procedimento che si fa beffe della correttezza formale e del disegno, piuttosto risolto interamente in chiave plastica e chiaroscurale. Orientamento che denuncia, *mutatis mutandis*, un approccio culturale analogo all'esperienza di Giovanni Demio, benché le possibilità di Dionisio vacillino rilevando una personalità artistica debole. Bonmartini denota uno spiccato interesse per Giovanni Fratino, per la sua 'lombarda' fede nei valori plastici e per il suo corrosivo linguaggio anticlassico. Un dato piuttosto ovvio se si riflette sull'incidenza dello scledense nel panorama dell'alto Garda, *in primis* attraverso l'attività, breve ma intensa, del fratello Francesco⁶.

Questa impressione trova significative conferme e motivi di approfondimento in un episodio che attesta l'insospettabile sdoganamento del pittore di Arco a Salò. Si tratta del "misterioso" *San Girolamo* – come è stato definito – nel duomo salodiano (fig. 1), pala che ancora sfugge a una plausibile collocazione nella trama delle vicende artistiche del Garda bresciano. L'immagine del santo denota, già sul piano iconografico, intrecci non comuni e un icastico carattere che forse scaturisce, a livello di primissima indicazione, da un modello non pittorico ma scultoreo, tanto significativo parrebbe nel volto e nell'impostazione d'insieme il nesso con il celebre bronzetto di Severo da Ravenna.

Il dipinto va collegato al rinnovamento dell'altare patrocinato da Leonardo Segala intorno al 1530, ma sul piano documentario manca qualsiasi riferimento al brano pittorico. Esso cade evidentemente in anni che impedirono l'ingaggio di un artista di maggior rilievo: allontanatisi ormai dal Garda Francesco e Giovanni Gualtieri, non disponibile Romanino che pure aveva lasciato nel secondo e terzo decennio straordinari frutti del suo genio⁷, inaccessibile alla committenza Moretto, altrove Zenone Veronese (al quale il

⁶ Mi permetto di rimandare al più recente contributo in merito: Sava, schede 20-21 *Francesco Gualtieri, Adorazione dei pastori; Francesco Gualtieri, Madonna con Bambino incoronata da angeli...*, in *Giovanni Demio*, pp. 116-122.

⁷ Romanino è tuttavia in contatto con i Segala nel 1534: Amaturò, Marelli, Ventura, *Zenone Veronese*, pp. 81-82.



■ 5. Dionisio Bonmartini e anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Deposizione di Cristo*, post 1531, olio su tela. Trento, convento dei Cappuccini

dipinto è stato più volte erroneamente attribuito⁸), era giocoforza orientarsi verso figure di secondo piano come Bonmartini il quale poteva godere di

⁸ La tradizione, inaugurata nel XVIII secolo da Giambettino Cignaroli all'interno delle note alle *Vite* di Bartolomeo Dal Pozzo, ha trovato concordi Amaturò, Marelli, Ventura, San



■ 6. Dionisio Bonmartini, *Cesare riceve la testa di Pompeo*, 1537, affresco. Arco (Trento), Palazzo del Termine (dettaglio)

buona fama soprattutto per la protezione di Nicolò d'Arco. La commissione della pala al pittore potrebbe acquisire un significato del tutto particolare se i Segala di Salò avessero davvero, come pare, un legame con il ramo dei notai Segala documentati nel Cinquecento ad Arco⁹, giusta la palmare coincidenza dello stemma¹⁰. È in ogni caso importante cogliere le convergenze veicolate dagli intensi rapporti sociali attorno al Garda e dalle relazioni dei conti d'Arco – in particolare di Nicolò – con i centri della riviera bresciana¹¹.

Lo studio di Ombretta Scalmana ha il duplice merito di aver sganciato la tela dall'orbita di Zenone Veronese e di aver intuito, nonostante le alterazioni che l'opera palesa, quel sostrato culturale derivato da Demio¹². Il notevole benché sgraziato plasticismo di Bonmartini ancora muove dai motivi raffaelleschi e dai modi della pala di Torrebelficino nel gusto per la figura bloccata nello spazio, nell'esagerazione gestuale al limite del pletorico, nell'unto riverbero della luce sulle

Girolamo penitente, pp. 81-84; Ibsen, *Il Duomo di Salò*, pp. 92-94. Per la completa disamina della vicenda critica si rimanda a Scalmana, *Quel misterioso "San Girolamo"*, p. 7 nota 1.

⁹ Questa famiglia, attestata a Chiarano nella prima metà del Cinquecento, si sarebbe trasferita ad Arco in data sconosciuta: Tabarelli de Fatis, Borrelli, *Stemmi e notizie*, p. 260. La più antica attestazione araldica è rappresentata dalla lapide di Antonio e Dorico (Odorico) Segalla presso il convento dei Frati Minori a Ceole di Arco, recante l'arme (di?, al destrocherio di?, tenente in palo 3 spighe di segale) e il millesimo 1577. Questo stemma appare anche sui confessionali lignei della Collegiata e diverge da quello attestato nel 1679, con 5 spighe. Corrisponde in ogni caso proprio alle armi modellate nell'altare Segala del duomo di Salò, nonché allo stemma lapideo a Desenzano del Garda, per il quale si veda la nota successiva. Documenti concernenti Odorico, Bartolomeo e Francesco Segala di Chiarano in Grazioli, *La Comunità di Dro*, pp. 161, 190, 193.

¹⁰ Un ramo della famiglia bresciana, che pare avere la propria origine a Lonato, è inoltre documentato a Desenzano del Garda. Essenziali le informazioni fornite da Bianchetti, *Quaderni araldici*, il quale riscontra varianti araldiche in area bresciana che, se sono dirimenti nel caso di Barghe, potrebbero non esserlo rispetto allo stemma parlante con tre spighe a Desenzano, in via Stretta Castello, del tutto coincidente con quelli di Salò e di Ceole del 1577.

¹¹ A Bogliaco vivevano i Bosello/Boselli, corrispondenti nonché parenti del poeta Nicolò e dedicatari di molti suoi carmi: Crosina, *Cultura e formazione*, pp. 24-25.

¹² Scalmana, *Quel misterioso "San Girolamo"*, pp. 6-12.

superfici impenetrabili, mentre dalle prove di Francesco si sforza di carpire l'attenzione al risalto volumetrico ed ottico degli oggetti, con una acribia quasi fiamminga ma con esiti di fatto diversi, privi di calore. Detto ciò, la maniera esacerbata, a tratti ispida, è proprio quella degli affreschi eseguiti nel 1537 per Nicolò d'Arco (figg. 2-4, 6), comprese le ipertrofie anatomiche, per non dire della descrizione dello spolpato leone che manifesta la stessa cifra astratta del toro in *Europa e le ancelle incoronano il toro con una ghirlanda* sul fregio del palazzo di Nicolò d'Arco (fig. 3) o del gatto nello studiolo dell'umanista. Come in quegli affreschi, si palesa il gusto alquanto arrovellato nella descrizione della vegetazione, i tipici alberi rigogliosi dal tronco robusto e contorto, come se in ogni dettaglio dovesse imporsi la lettura indagatrice dello scledense; e ancora le soffici nubi biancastre che replicano quelle da cui emerge la figura di Giove ad Arco (fig. 4). Uno sguardo ai coppieri in *Coriolano rifiuta i doni* (fig. 2) è sufficiente per ritrovare la sclerotica psicologia dei volti o la consistenza plastica del drappeggio vigorosamente intagliato della pala salodiana, con gli stessi giochi d'ombra e con tutte le rispettive incoerenze. È fondamentale a mio avviso inquadrare Bonmartini come un pittore che colma innegabili carenze formali attraverso una smania pseudo-naturalistica che in realtà finisce per diventare espressione di maniera, calco non sempre ben riuscito delle esperienze gardesane dei Gualtieri, ma anche dei modelli che negli anni venti e trenta offriva la pittura a Verona, in particolare quelli di Francesco Torbido. Sono molto significative le affinità con i dipinti nel coro della chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, già erroneamente attribuiti a Caroto, e in particolare con *Davide e Golia*, le cui forzature manieriste traducono in modo analogo e nello spirito del Torbido le suggestioni giuliesche. *L'Adorazione del vitello d'oro* sullo sfondo di *Mosè riceve le tavole della Legge* viene inoltre puntualmente ripresa negli affreschi dello studiolo dell'umanista al pianterreno¹³.

Risulta però evidente che a Salò Dionisio ostenta una qualità pittorica più elevata: un dato che implica la presenza, in ombra, di una seconda personalità di cui cercheremo a breve di definire i contorni. Non vi è dubbio, invece, che in questo frangente non sono ancora stati abordati i travolgenti esempi di Palazzo Te, con tutto ciò che ne consegue: il gigantismo delle membra, l'edonismo impacciato della Venere adagiata sul finto cornicione di Palazzo del Termine e lo schizofrenico adeguamento a modi percepiti ma non compresi. La pala a Salò trova pertanto una datazione approssimativa e provvisoria al di qua del 1537, intorno al 1535 o poco prima.

¹³ Marinelli, *La contrastata affermazione*, p. 87, fig. 3.

Un'attenta lettura degli affreschi arcensi consente di risalire ulteriormente il percorso e la cronologia di Bonmartini e di scorgere la sua fisionomia nella rimarchevole *Deposizione* resa nota nel 2010 da Elvio Mich (fig. 5). Conservata presso la quadreria dei Cappuccini a Trento, essa potrebbe provenire dalla Collegiata di Arco, dove avrebbe costituito con ogni verosimiglianza la pala dell'altare del corpo di Cristo. L'immissione, sul lato sinistro, di personaggi in lussuosi abiti cinquecenteschi, rafforza l'impressione che l'opera sia stata commissionata dalla confraternita di riferimento. Questa importante testimonianza del Rinascimento nell'alto Garda figura quale brano pittorico di intensa pregnanza, frutto di intrecciate esperienze figurative che Mich giustamente ancora all'ambiente lombardo. Lo studioso ha individuato rapporti del tutto condivisibili con Giovanni Demio e con il fratello di costui Francesco, concordando con il riconoscimento, nel secondo, dell'enigmatica personalità del cosiddetto monogrammista FV¹⁴. Emergono con chiarezza le estemporanee citazioni dal *Compianto* di Merano di Demio, ad esempio nel sensibile studio del bianchissimo velo della donna sulla destra. I nessi con il *Compianto* dei disciplini di Francesco (1531) sono ancora più intensi nelle belle figure delle piangenti in primo piano, il capo coperto da un pesante, chiaroscurato velo bluastro o giallo ocra. Una serie di soluzioni che dichiarano l'empatia per la visione indagatrice – si veda anche la scorza dei tronchi coperta da licheni – e fortemente plastica dei fratelli Gualtieri. Nei volti barbuti, legati da un intenso dialogo, è del tutto esplicita la volontà di perpetuare quella tipica declinazione della pittura bresciana perseguita da Francesco Vicentino nel *Compianto* di Riva del Garda (1531). In alcuni tratti, poi, come nell'uomo di profilo che veste una giubba arancione, si fa percepire per intero la conoscenza di referenti bresciani nel segno di Moretto.

Benché ci si trovi ora di fronte ad un'opera di qualità ben più elevata, mi pare davvero degno di attenzione il raffronto tra la figura che riceve la testa di Pompeo negli affreschi del 1537 (fig. 6) e l'uomo barbuto con berretto frigio verde (fig. 7). Non viene soltanto replicata la tipologia della greve e tornita testa, ma pure la gestualità bloccata, nella definizione delle grandi e nodose mani protese, che si leggono altresì in esplicita continuità con quelle che reggono i rotoli e le tavole mosaiche nel *San Girolamo* salodiano. L'affresco reca appieno quei caratteri di compiaciuta plasticità immessi nella *Deposizione*, così come ritornano immutate le peculiarità dello scabro paesaggio spoglio, nella descrizione insistita dei gradoni rocciosi, resi con tagliente spigolosità¹⁵. L'impronta di Bonmartini è dunque chiarissima, benché non si avvertano an-

¹⁴ Mich, *La quadreria*, pp. 78-81, cat. 3. Per lo scioglimento dell'acronimo FV in Francesco Vicentino si veda Sava, *FV. Un pittore*.

¹⁵ A indicare una cultura di partenza radicata attorno ad esperienze arcaizzanti, di segno quattrocentesco.



■ 7. Dionisio Bonmartini e anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Deposizione di Cristo*, post 1531, olio su tela. Trento, convento dei Cappuccini (dettaglio)



■ 8. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Sant' Ambrogio*, 1536, pittura su tavola. Trento, Museo Diocesano Tridentino (dettaglio)

cora le seduzioni della Maniera. Ma il punto è un altro, poiché nella pala si colgono finezze tecniche sconosciute a Dionisio e un più articolato retroterra culturale. Accanto a vocaboli di forte impronta lombarda, nell'opera si impongono assunti culturali di ascendenza nordica, molto netti nella patetica tempra espressiva di alcune figure femminili, plasmate sulla conoscenza di tipi tedeschi e fiamminghi, o nella singolare figura maschile con turbante all'estrema destra (fig. 7). Inoltre, non si può fare a meno di osservare come l'individuazione somatica dei due apostoli chini a sollevare il corpo inerte di Cristo segni uno iato rispetto ai più torniti e cesellati volti barbuti legati da un serrato dialogo, come se nell'opera coesistessero due anime diverse¹⁶. Ed

¹⁶ L'orizzonte espresso nella *Deposizione* dei Cappuccini è esperibile – pur nelle difficoltà poste dal cattivo stato di conservazione – nella lunetta del portale principale della chiesa di San Rocco a Caneve raffigurante *Cristo sorretto dalla Madonna e San Giovanni Evangelista*. Per quanto pesantemente compromesso, il brano si presta a svelare affinità con quella pala se si pone a confronto la figura di San Giovanni Evangelista, dalla lunga chioma biondo-rossastra le cui ciocche sembrano quasi intrecciarsi sulla nuca; e ancora il duro contorno facciale della Madonna, il capo racchiuso da un pesante velo blu. La lunetta si colloca evidentemente non



■ 9. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Cristo passo tra Sant' Ambrogio e Sant' Agostino*, 1536, pittura su tavola. Trento, Museo Diocesano Tridentino

è mio fermo convincimento che le cose stiano proprio in questi termini e cioè che accanto a Bonmartini, eloquentemente rappresentato dai profili virili con vistosi copricapi, abbia operato un secondo pittore dallo spirito più inquieto, incline a erosive cadenze settentrionali derivate dalla scuola di Leida e in particolare da Cornelis Engelbrechtsz. La compresenza di un artista diverso operante in quello stesso torno di tempo ad Arco, che non può e non deve in alcun modo essere confuso con Bonmartini, è resa evidente dai dipinti sui quali occorre ora soffermarsi.

Si tratta di tre tavole dipinte su entrambi i lati, parti di un organismo chiesastico smembrato¹⁷, conservate presso il Museo Diocesano Tridentino e nel XIX

già al tempo del più tardo Ciclo della Passione all'interno, bensì in concomitanza ai primi interventi promossi dai conti d'Arco tra terzo e quarto decennio, ovvero al tempo degli altari laterali.

¹⁷ La vicenda storica di questi dipinti e la loro originaria ma dibattuta funzione sono oggetto della tesi di Beatrice Rosa: Rosa, *Cristo in pietà* (1), in particolare pp. 52-83; si veda da ultimo Rosa, *Cristo in pietà* (2).



secolo custodite in Santa Maria Maggiore a Trento (figg. 8-9, 14, 23, 27). Una tradizione purtroppo non verificabile, ma ben asseverata da una fonte attendibile qual è Giovanni Battista Zanella, ne afferma la provenienza dalla chiesa di San Rocco a Caneve di Arco¹⁸. La data 'MDXXXVI' ci sottrae quanto meno, per una volta, dall'imbarazzo di una datazione malferma. Il *Cristo dei dolori* sul *recto* della tavola centrale – il *verso* è occupato da uno scorcio paesistico – declina il fortunato modello della *Grande Passione* di Albrecht Dürer (1497-1510)¹⁹, a testimoniare quanto ancora sentita fosse l'eco delle incisioni del pittore di Norimberga. Sui pannelli laterali campeggiano i *Dottori della Chiesa d'Occidente*. In questi soggetti si coglie un apporto figurativo assai corrosivo nella forma, un afflato nordicizzante che aveva condotto Rasmus ad ipotizzare l'intervento di Bartholomäus Dill Riemenschneider²⁰, artista accreditato presso la corte di Bernardo Clesio ma più maturo e decisamente diverso. L'attribuzione viene ripresa con riserva da Mich²¹, mentre Chini, inizialmente propenso a riferire le opere "a un altro pittore tedesco fra quelli attivi a Trento al tempo di Bernardo Clesio"²², ha avuto il merito di scorgervi per primo un tratto lombardo e non nordico²³. L'ipotizzata estrazione tedesca dell'artefice viene infatti meno se si tiene in debito conto che la persistenza di spunti dureriani nel quarto decennio del Cinquecento qualifica appieno la cultura figurativa dell'alto Garda, essendo pienamente condivisa, tra l'altro, dalle pale siglate FV.

Nonostante una più intensa partecipazione espressiva di matrice settentrionale, mi sembrano solidi, in queste tavole, i contatti con parti della più antica *Deposizione*: il confronto tra il personaggio con turbante all'estrema destra nella pala dei Cappuccini e il santo vescovo dal volto rugoso, probabilmente Ambrogio, toglie qualsiasi dubbio, anche sul piano della tecnica pittorica (figg. 7-8). Giungiamo ad analoghe conclusioni accostando le figure maschili che nella pala reggono il sudario di Cristo al santo vescovo (Agostino) dello scomparto di destra, mentre esprimono piena uniformità di stile le notazioni anatomiche allungate, le tipiche mani bernoccolute che in entrambi i casi paiono quasi penzolare dalle maniche fittamente inanellate. Prende dunque corpo l'ipotesi che ci si trovi di fronte a prove di uno stesso artista, pur in momenti lievemente diversi.

La datazione della pala dei Cappuccini proposta da Mich agli anni trenta del Cinquecento viene pienamente confermata e se il *terminus post quem* ri-

¹⁸ Zanella, *S. Maria*, p. 21.

¹⁹ Chini, *Riflessi dell'arte*, pp. 214-215.

²⁰ Rasmus, *Storia dell'arte*, p. 259 tav. LXII.

²¹ Mich, *I dipinti*, p. 60.

²² Chini, *La pittura*, p. 835 nota 116.

²³ Chini, *Riflessi dell'arte*, pp. 214-219.

■ 10. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Madonna con Bambino e santi*, 1534 circa, olio su tela. Borgo Chiese, fraz. Brione (Trento), Chiesa di San Bartolomeo

mane naturalmente il *Compianto* di Francesco Gualtieri al Museo civico di Riva del Garda, del 1531, il suo limite massimo va ora ancorato ai brani del 1536. Il fatto che questi, con la data in bella posta, precedano di un solo anno gli affreschi lasciati da “Dioniso de Archo” al Termine, è sufficiente per acclarare l’esistenza di un secondo maestro il cui stile è inconciliabile, alla medesima altezza cronologica, con Bonmartini. È fin troppo chiaro che la robusta, a tratti sgraziata ma compiaciuta plasticità dei fregi dipinti per Nicolò d’Arco, pregna di spunti mantovani, è in disaccordo con la cifra delle tre tavole sulle quali trovano spazio figure allungate, dal portamento curvo; esseri dal ritmo paratattico, gli arti contorti, le mani pendule, le lunghe dita ossute e i forti accenti anticlassici dei volti angustiati. Se dunque la *Deposizione* della Collegiata si candida da un lato come il primo lavoro di Bonmartini (al di qua, è evidente, del *San Girolamo* di Salò e soprattutto degli affreschi in Palazzo del Termine), essa è pure il campo di prova dell’ignoto pittore che nel 1536 data le tre tavole del Diocesano accentuando la miscela di istanze nordicizzanti e anticlassiche.

Ci è possibile seguire a ritroso la presenza dell’ignoto pittore anche fuori dal contesto gardesano e risalire, nel registro dei tempi, di qualche anno. È quanto ci consente di fare la *Sacra Conversazione* nella chiesa di San Bartolomeo a Brione (fig. 10), nei pressi di Condino, un testo pittorico che focalizza il momento di massima vicinanza anche del secondo maestro della *Deposizione* di Arco all’orientamento filo-bresciano di Francesco Gualtieri negli anni 1531-1534. Proprio i chiari rimandi allo scledense e il forte sostrato bresciano avevano indotto chi scrive ad avanzare con molta prudenza l’ipotesi che il pittore vicentino potesse essere stato coinvolto nella vicenda²⁴. Questa tela, sottoposta a restauro nel 2008²⁵, ruota attorno al 1534, quando l’ambiziosa comunità del borgo si mobilitò per ritirare a Brescia la relativa e perduta ancona lignea dei fratelli Olivieri. Ma le commissioni della comunità di Condino in quegli anni non si indirizzavano solo verso Brescia. Acquista infatti un senso particolare la memoria dell’ingaggio dell’intagliatore Battistino del Guasto, documentato a Condino ed abitante a Riva del Garda, autore di un’ancona ed altre opere lignee per la “Scola”. Senza contare che, alla vigilia dell’impresa a Brione, prima di sottoscrivere accordi con i misteriosi Ippolito e Clemente da Brescia per la decorazione pittorica del tempio, i massari della chiesa dei Santi Rocco e Sebastiano a Condino si rivolsero a “maestro Francesco da Riva [del Garda]”, identità non chiarita ma non affatto inconciliabile con Francesco Vicentino, ovvero Francesco Gualtieri Demio²⁶. Nella pala di

²⁴ Sava, *FV. Un pittore*, pp. 48-49, 52-53.

²⁵ Strocchi, *L’attività della bottega*, p. 154.

²⁶ Sava, *FV. Un pittore*, p. 59 nota 53.



■ 11. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Madonna con Bambino e santi*, 1534 circa, olio su tela. Borgo Chiese, fraz. Brione (Trento), Chiesa di San Bartolomeo (dettaglio delle figure di San Rocco e San Tommaso)

Brione mi paiono oggi più che evidenti i nessi con la *Deposizione* di Arco, che conferma il punto di partenza, ovvero l'indirizzo di fondo condiviso dall'ignoto artista con il Bonmartini, in un quadro di collaborazione e reciproca contaminazione che è la fondamentale chiave di lettura delle origini della cosiddetta scuola di Arco. Una prossimità che ammette, anche nel dipinto giudicariense, il possibile intervento di Dionisio, poiché in diversi passaggi (ad esempio nelle dilatazioni formali e nei roveli chiaroscurali della Vergine) si avverte quella particolare e rustica sensibilità ostentata dal *San Girolamo* salodiano. Detto ciò, il volto di San Tommaso (fig. 11) è quasi il calco dell'apostolo chino sul corpo di Cristo nella pala dei Cappuccini (fig. 7). Ma i paralleli e le affinità di fondo investono anche il dato tecnico e l'adozione, in tutte que-

ste opere (*Deposizione*, *Sacra conversazione* e pala Segala a Salò), della stessa tela spinata.

A Brione sono molto intense le influenze lombarde, non solo per l'evidente plagio dello schema inscenato da Calisto Piazza a Edolo, ma anche per la conoscenza dei testi romaniniani della fine del terzo decennio, in particolare del *Sant'Antonio di Padova con committente* nel duomo di Salò (1529), e ancora dei modelli di Moretto, come appare dal confronto tra San Rocco a Brione (fig. 11) e l'analoga figura del Bonvicino nella *Madonna con Bambino, San Rocco, San Martino e San Sebastiano* al santuario delle Grazie a Brescia (1525 c.)²⁷. Il mantello accartocciato, che ne avvolge come un bozzolo la figura, appare quasi 'rubato' agli schemi mentali e alla tavolozza di FV, a quella campionatura di rossi e aranci impiegati nelle opere firmate. Le affinità proseguono nella particolare definizione somatica di Gesù Bambino e dell'an-

²⁷ Begni Redona, *Alessandro Bonvicino*, pp. 196-197.



■ 12. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Vergine annunciata*, 1534 circa, olio su tela. Borgo Chiese, fraz. Brione (Trento), Chiesa di San Bartolomeo

gioiello musicante posto ai piedi del trono. Più dei due angioletti reggicortina, così sensibilmente informati dalla pittura di Romanino, questi soggetti condividono sia con l'Infante della pala e i cherubini della lunetta a Ville del Monte, sia con quello della *Natività* di Riva del Garda uno specifico sapore di schietta immediatezza e persino un certo anamorfismo; le analogie sono corroborate dal modo di arricciare i capelli in piccoli e talora irsuti bozzi, privi di morbidezze e premure disegnative. Si aggiunga, a definitiva conferma della cultura del nostro ignoto maestro, che proprio le sembianze del Bambino seguono con molta coerenza la nevralgica *Allegoria delle Arti* a Castle Howard, opera emblematica della collaborazione tra Giovanni Demio e il



■ 13. Francesco Torbido, *Madonna con Bambino e San Giovannino*, 1520 circa. Collezione privata

fratello Francesco²⁸. Il formalismo compiaciuto del braccio di San Tommaso a Brione, dalla muscolatura tesa e ostentata, non sfugge del resto a quella riuscita eminentemente plastica tipica di Demio; plausibile sembra la conoscenza del *Martirio di San Lorenzo* che i documenti ci confermano transitato nel 1533 per Torbole alla volta di Torrebelvicino, presso Schio. Non è meno doveroso osservare che il profilo della *Vergine annunciata* (fig. 12) è in chiara sintonia con la *Madonna in adorazione del Bambino* a Castelvechio, anteriore di non più di quattro anni, e recepisce, in maniera analoga, le dilatazioni formali di Francesco Torbido che si esprimono già nella *Madonna con Bambino e San Giovannino* in collezione privata, del 1520 circa²⁹ (fig. 13), quindi nella pala di San Fermo (1523) – in particolare nella figura di Santa Giustina – per trovare l’acme nella ormai manierista *Annunciazione* affrescata nel duomo di Verona (1534). Suggestioni del Torbido si infiltrano nel tipo somatico di San Tommaso e più timidamente negli angioletti che attorniano il *Cristo passo* del Diocesano, nei quali il gusto per gli scorci arditi o le maniche scampanate vanta qualche ricordo delle creaturine di Francesco a Montorio, pur indu-

²⁸ Sgarbi, *Percorso artistico*, p. 21 (con bibliografia precedente).

²⁹ Guzzo, *Una scheda*, pp. 338-342.

rendosi presto sotto la spinta di un'asprezza di origine settentrionale. Appare chiaro che il dipinto giudicariense mette a fuoco una cultura figurativa tutt'altro che provinciale, tesa tra un sedimento bresciano piuttosto eccentrico e le suggestioni padane dei veronesi che ebbero a incrociare quegli stessi stimoli.

Le tre tavole trentine, di un paio d'anni successive, sembrano rappresentare, nonostante il diverso stato conservativo e la differente tecnica pittorica³⁰, il prosieguo del percorso iniziato con la *Deposizione* dei Cappuccini e con la sacra conversazione appena commentata. Basterebbe, ad affermarlo, la cristallizzata consistenza del drappo verde che cinge i fianchi del Cristo passo (fig. 14), introdotta per la prima volta dai mantelli di San Bartolomeo e San Tommaso a Brione. D'altro canto, il volto pensoso, le possenti mani di San Rocco, sulle quali il pittore indugia descrivendo la pelle raggrinzita e abbondante attorno alle falangi, o il collo solcato da rughe di San Sebastiano, sono aspetti 'morelliani' efficacemente espressi anche negli astanti della *Deposizione* ad Arco (fig. 7).

Ora, diventa chiaro che le posizioni dei due artisti di cui scorgiamo i rispettivi caratteri – ovvero Bonmartini e l'ignoto maestro che lo affianca nei primi anni trenta – hanno solidi punti in comune e non solo in forza del loro interagire. Ma anzitutto per essere rimasti letteralmente folgorati dalla conoscenza di quanto stava accadendo tra Arco e Riva, con la presenza diretta o indiretta dei fratelli Gualtieri³¹; ma anche per quelle dinamiche che, in circostanze diverse, rimandano significativamente alla frequentazione del Garda bresciano e del duomo di Salò: un aspetto, questo, che si profila essenziale per l'origine della cosiddetta scuola di Arco, troppo spesso ridotta alla mera ricezione di fatti veronesi e mantovani, senz'altro rilevanti ma innestati su dinamiche schiettamente bresciane.

È un dato certo che la pala di Brione e quella dei Cappuccini, decisamente prossime nella cronologia anche alla pala Segala, esprimono un controllo formale successivamente perduto. Il rapido cambiamento di rotta di entrambi i maestri di cui stiamo ricostruendo i movimenti, intorno alla metà del quarto decennio, dimostra come, allontanatosi Francesco Gualtieri dall'ambito gardesano, di colpo il contesto culturale dovesse apparire privo di riferimenti; cosicché, perpetuati per un certo tempo i modelli e le suggestioni offerti da questa fugace ma straordinaria presenza, ne sarebbe seguito un radicale indebolimento figurativo. Se Bonmartini avrebbe piegato presto in direzione di Mantova, sotto la spinta dei giurisdicenti, dandone prova tangibile negli affreschi firmati e datati

³⁰ Ci troviamo di fronte a una pittura molto più magra, stesa quasi senza preparazione sul supporto ligneo.

³¹ E di fatto non si può fare a meno di scorgere affinità con il *San Girolamo* di Salò, in particolare nella resa plastica dei drappeggi della Madonna assisa.



■ 14. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Cristo passo*, 1536, pittura su tavola. Trento, Museo Diocesano Tridentino

1537, il secondo pittore sarebbe rimasto ugualmente aggiornato sulla congiuntura veronese-mantovana, quella scaturita dai disegni di Giulio Romano per gli affreschi del duomo scaligero (l'*Annunciata* a Brione, fig. 12, lo dichiara in modo chiarissimo), ma avrebbe acuito di pari passo la componente ponentina e anticlassica, dichiarata apertamente nelle tavole datate 1536.

La successione temporale delle opere fin qui radunate tra Arco, Brione e Caneve (ora Museo Diocesano) descrive comunque, nei segmenti cronologici *post* 1531, 1534 circa e 1536, la chiave di lettura del secondo ma ignoto artista che non si qualifica come una presenza fugace, poiché riusciamo a rintracciarne la presenza negli anni a seguire, ancora significativamente nell'area del Sommolago³².

Il fulcro di questa prolifica operosità è costituito dal ciclo delle *Storie della Passione* nella chiesa di San Rocco a Caneve che ad oggi rappresenta, per contro, il reiterato tentativo di fare del Bonmartini il solo vero protagonista della scuola di Arco. Fu Rasmus ad avanzare per primo il nome di Dionisio, riscontrando, seppur a distanza di un ventennio, stringenti affinità con i dipinti in Palazzo del Termine³³. Il riferimento è stato di fatto confermato, pur con alcuni distinguo, dalla critica successiva, a partire da Marina Botteri³⁴. Prudentemente Ezio Chini profilava, nel 2002, l'“interpretazione locale fornita dal Bonmartini e da altri pittori, al

³² In tale contesto rientra anche l'edicola mariana affrescata a Mogno, piccola frazione di Arco. Benché in gran parte deperito, l'affresco mostra, negli angioletti che attorniano il *Padreterno* nell'intradosso e nei frammenti dei santi ai lati, chiarissime concordanze con le tavole lignee qui discusse. Il pannello centinato con la posteriore immagine mariana occulta la porzione principale dell'edicola.

³³ Rasmus, *Storia dell'arte*, p. 234; Rasmus, *Affreschi e sculture*, pp. 82-83.

³⁴ Botteri, *Aspetti della cultura*, p. 759; Podetti, *Gli affreschi cinquecenteschi*, pp. 23-29; Coraiola, *Arco dipinta*, pp. 137-174.



■ 15. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Flagellazione*, 1540-1550, affresco. Arco, fraz. Caneve (Trento), Chiesa di San Rocco



■ 16. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Lavanda dei piedi*, 1540-1550, affresco. Arco, fraz. Caneve (Trento), Chiesa di San Rocco

migliore dei quali spetta la *Crocifissione* sopra l'arco santo"³⁵. Un suggerimento che si è concretizzato negli interventi di Elisa Podetti e di Silvia Coraiola e che ancora sollecita interventi filologici, soprattutto alla luce del quadro fin qui delineato, in grado di evidenziare a priori la compresenza di più artisti, per quanto amalgamati in una sorta di *koiné* culturale.

Ma non sarebbe opportuno discettare di distinzioni formali e sfumature di stile senza prima aver cercato di chiarire la cronologia del ciclo. Anzitutto va osservato che il termine *post* 1556, assunto da Rasmo in poi come nevralgica indicazione temporale dell'intero ciclo, si collega ad un'iscrizione in sanguigna apparsa sotto l'intonaco dell'*Assunzione della Madonna*, a destra dell'ingresso laterale della chiesa. È indubbio che l'affresco sia stato eseguito dopo questa data ma il brano in questione, tanto più modesto degli affreschi dedicati alla *Passione di Cristo*, isola un intervento diverso per autore e tempi. È quanto a ragione sosteneva già Marina Botteri nel 1993³⁶. Il brano citato e la *Resurrezione di Cristo* sono opere a sé stanti che vedono forse la partecipazione di Marco Sandelli, come ha proposto Elisa Podetti³⁷. Il secondo termine cronologico invocato è il millesimo 1575 graffito (e non dipinto) per due volte nel riquadro con l'*Adorazione del Santissimo Sacramento*. Fermo restando che la data può indicare solo un approssimativo termine *ante* e non *post*, è importante notare che l'affresco si trova nella stessa ubicazione della *Resurrezione* e *Assunzione* e che, come questi, individua una breve ed estrema fase finale della decorazione a fresco. Tutto ciò viene ribadito dalla lettura stilistica: la forte decostruzione formale di questo saggio pittorico, nel quale gli accenti grotteschi sfiorano il parossismo, viene esattamente condiviso dalle burbere e atticciate figure di *San Pietro* e *San Paolo* ai lati dell'accesso principale. Il che postula una distinzione rispetto al ciclo della Passione e un'effettiva datazione agli anni sessanta (o, se si vuole, tra il 1556 ed il 1575), ma su questo aspetto torneremo dopo con maggiori argomenti.

Rimandano con efficace limpidezza ai dipinti del Museo diocesano numerosi aspetti sui quali conviene soffermarsi, a partire dal tracciato somatico ed espressivo dell'*Ecce homo* del 1536, platealmente ripreso nelle interpretazioni di Cristo nel ciclo della Passione: particolarmente nella *Flagellazione* (fig. 15), che riaffaccia la solcatura delle chiome rossicce e l'intensa forzatura della mimica facciale. Corre una stretta consanguineità anche tra Cristo nell'atto di lavare i piedi agli apostoli (fig. 16) e la figura china che solleva il sudario nella *Deposizione* dei Cappuccini (fig. 7): lo evidenziano i prevedibili

³⁵ Chini, *La pittura*, p. 771.

³⁶ Botteri, *Aspetti della cultura*, p. 759.

³⁷ Podetti, *Gli affreschi cinquecenteschi*, p. 27.



■ 17. Dionisio Bonmartini?, *Giudizio di Caifa*, 1540-1550, affresco. Arco, fraz. Caneve (Trento), Chiesa di San Rocco



■ 18. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *San Luca evangelista*, 1540-1550, affresco. Arco, fraz. Caneve (Trento), Chiesa di San Rocco

tipi somatici, il timbro espressivo sempre alquanto acre e del tutto riconoscibile, la definizione dei muscoli, il tratto pastoso nei panneggi.

D'altra parte, il personaggio con il vistoso berretto frigio verde della *Deposizione* dei Cappuccini (fig. 7) – rintracciabile, come dimostrato, anche nel fregio di Palazzo del Termine (fig. 6) – lo si ritroverà nella parte destra del

Giudizio di Caifa (fig. 17). E proprio in questo episodio si colgono le palmari affinità con lo stile di Bonmartini: i passaggi chiaroscurali nelle gore dei drappaggi, le fisionomie bonarie e spente, esemplare *Coriolano riceve i doni* al Termine (fig. 2). Questo e altri *déjà vu* possono essere intesi talvolta come il persistere e la circolazione di modelli comuni, ma più specificamente documentano la presenza di Dionisio accanto al maestro del quale si sta ricostruendo il profilo. La collaborazione tra i due pittori non esclude del resto l'effettiva compresenza di ulteriori aiuti. Il ciclo di San Rocco, la più importante impresa chiesastica del secolo tra Arco e Riva, chiama dunque in causa entrambe le personalità espresse nella *Deposizione*: quella ancora senza un volto ma dominante e quella, solo apparentemente meglio nota e prevalente, di Dionisio Bonmartini. Gli sbalzi di qualità e di mano lasciano spazio anche all'individuazione di ulteriori collaboratori e non credo sia sempre possibile interpretare le singole scene in chiave di un'attribuzione univoca. Ciò che conta è individuare, in riquadri quali l'*Entrata in Gerusalemme*, la *Lavanda dei piedi*, l'*Ultima cena*, la *Cattura*, la *Flagellazione*³⁸, così come negli ispidi *Evangelisti* sulla volta, le più profonde radici figurative risalenti ai lavori del quarto decennio del maestro ancora senza nome.

Per contro, si avverte uno spirito più pacato ma spesso debole, con un uso del colore schiarito (fatte salve frequenti alterazioni connesse allo stato conservativo) e grafismi meno marcati in *Cristo dinanzi a Pilato*, lo *Svenimento della Madonna*, il citato *Giudizio di Caifa* e il *Giudizio di Erode*, ma anche in porzioni della *Crocifissione*, scene in parte già raggruppate da Silvia Coraiola nell'individuazione del maestro 'A'. I volti imbambolati e il tratto pittorico suggeriscono di individuare qui la mano di Dionisio Bonmartini, tanto più a fronte di inequivocabili *flash* degli affreschi di Palazzo del Termine, ad esempio i soldati che si assiepano in *Cristo dinanzi a Pilato*, ma anche il raffinato vasellame all'antica, tutti *revivals* delle storie romane dipinte per Nicolò d'Arco.

Certo, ci troviamo di fronte a un Bonmartini che assottiglia i modelli delle prime imprese, recependo quegli stimoli veronesi recentemente posti in evidenza³⁹: i fermenti anticlassici di Giolfino, che Passamani avvertì per

³⁸ Ma anche nell'*Entrata in Gerusalemme* e nell'*Ultima cena*. Coraiola (*Arco dipinta*, p. 171) isola, come frutto del maestro 'B', la *Pregghiera nell'orto*, la *Cattura*, il *Giudizio di Anna*, *Cristo dinanzi a Pilato*, oltre a *San Pietro* e *San Paolo*. Questi ultimi sono indubbiamente espressione del maestro responsabile della *Cattura* e della *Pregghiera nell'orto*, ma in un momento più avanzato.

³⁹ Coraiola, *Arco dipinta*, pp. 149-150. Il confronto con il registro caricato di Giolfino, il più anticlassico dei veronesi, è probabilmente anteriore alla conoscenza dei dipinti della cappella Avanzi (1546) e si intreccia ancora una volta al serrato dialogo con Francesco Torbido. In tale congiuntura è possibile volgere il pensiero ad ulteriori momenti della pittura veronese degli anni trenta e quaranta, come dimostra il caso di Michele Fachai e della sua *Adorazione dei Magi* (1541) a Castelvechio: Repetto Contaldo, *Michael di Bernardo*, pp. 59-68.

primo⁴⁰, ma soprattutto il vaglio manierista di Battista del Moro, artista che sviluppa i fermenti del Pippi filtrati attraverso Francesco Torbido, primo suo maestro nonché suocero, con la cultura parmigianinesca: una soluzione che sarà alla base del raffinato manierismo mantovano. A Caneve il contatto con Battista del Moro viene acclarato dai debiti compositivi rispetto alla stampa di Battista, che è senz'altro lavoro giovanile⁴¹, mentre gli *Evangelisti* sulla volta (fig. 18) appaiono estremamente sensibili alle forzature giuliesche di Francesco Torbido nel Duomo di Verona (1534) e alle prove pittoriche dei seguaci del Pippi in area mantovana.

Possiamo così riprendere la questione cronologica. A mio parere gli affreschi nella chiesa di San Rocco a Caneve sono stati datati agli anni cinquanta-sessanta del secolo⁴², ovvero nella presunta fase tarda di Dionisio, soprattutto per diluire nel tempo le non trascurabili differenze con i toni aspri del secondo pittore, che è evidentemente il vettore principale delle istanze anticlassiche e quindi anche del serrato dialogo con Nicola Giolfino. Ma l'orizzonte del ciclo è coerente con gli sviluppi culturali degli anni quaranta, con la congiuntura veronese-mantovana e i forti residui espressivi di matrice bresciana (soprattutto nella *Crocifissione*) che legano gli affreschi alle precedenti prove finora evocate.

La definitiva 'spallata' alla ricostruzione delle vicende pittoriche arcensi, pervicacemente imperniata sul nome simbolo di Dionisio Bonmartini, la danno proprio le tavole del Museo Diocesano, vera testa di ponte tra i primi dipinti di matrice lombarda e le storie della Passione di intonazione manierista. Assodato il legame delle tavole datate 1536 con il ciclo di Caneve e il conseguente ridimensionamento dell'intervento di Bonmartini, veniamo al punto nevralgico della questione, ovvero all'identificazione dell'ignoto maestro che ha avuto il compito di dirigere la decorazione a Caneve. Che non si tratti di una figura secondaria lo si evince senza dubbi dal fatto che a questi viene affidata la più rilevante impresa decorativa di uno spazio sacro nel Cinquecento ad Arco, senza contare che su questa ignota figura del Rinascimento arcense vanno assommandosi un buon numero di opere e dunque una prolungata presenza *in loco*.

Per offrire una prudente ma plausibile risposta, è necessario guardare il rebus da un'angolazione più ampia. È stato giustamente osservato da Elisa

⁴⁰ *Restauri ed acquisizioni*, p. 138 (Bruno Passamani).

⁴¹ Da porre cioè non lontano dal *Martirio di una santa* ai Santi Nazaro e Celso a Verona e da *San Paolo dinanzi ad Anania* in Santa Eufemia, entro il quarto decennio, senza contare le affinità con la *Crocifissione* a Rosazzo (1535), per quanto quest'ultima smorzi la ricezione della Maniera e di Parmigianino con vivaci idee ponentine. Si veda per un profilo Ericani, *Battista del Moro*, pp. 1270-1271.

⁴² Solo Bruno Passamani ritenne che il ciclo non distasse troppo sia cronologicamente che stilisticamente dal fregio del 1537: Passamani, *Fatti e monumenti*, p. 297.

Podetti che alcuni episodi affrescati a Caneve come l'*Entrata di Gesù in Gerusalemme* vennero fedelmente presi a modello nel 1576 da Marco Sandelli negli affreschi di San Giacomo al Monte a Bolognano: circostanza interpretata come segno del prestigio di Bonmartini sulla scena locale. Tuttavia, a fronte degli ineludibili problemi filologici ora emersi, è lecito chiedersi se questo nesso non vada invece decifrato più semplicemente come effetto della debole ripetizione da parte di Marco dei modelli correnti nella bottega del padre, ovvero di Daniele il vecchio. È infatti del tutto pacifico che Marco Sandelli si sia formato e abbia lavorato in seno alla bottega paterna, secondo un principio di continuità dinastica che si ripeterà con il nipote Daniele junior⁴³. Le viete e mediocri imitazioni di Marco si esprimono non solo a Bolognano ma anche in altre opere documentate o convincentemente attribuite, come le tavole in San Martino ad Arco raffiguranti *San Rocco*, *San Sebastiano* e *San Martino*, figure ancora più misere, ma con il pregio intrinseco di trasmetterci, proprio grazie al torpore di un artefice ancora fermo a referenti vecchi di almeno tre decenni, il suo cementato bagaglio formativo e culturale. Ciò si palesa riconoscendo che la matrice dei dipinti degli anni settanta e ottanta è percepibile, per quanto sfocata, nelle tavole del Diocesano, nei dipinti murali in San Rocco e in molte altre prove ad esse omogenee già attribuite a Dionisio.

Alla luce di tutto ciò, se il pittore 'B' ingaggiato a Caneve non è affatto Dionisio Bonmartini, c'è da chiedersi se non si tratti proprio di Daniele Sandelli, fondatore della seconda bottega artistica del secolo ad Arco. Punto dolentissimo è che, ad oggi, nessuna prova artistica illumina questa figura ed è del tutto sintomatico di tale carenza che l'unico intervento monografico sulla famiglia Sandelli, quello di Simone Weber nel lontano 1922, esordisse tacendo del tutto il nome del capostipite.

Stante questa grave lacuna, la fisionomia della bottega Sandelli viene ancora oggi forzatamente identificata nei modesti interventi del figlio Marco, a partire dal 1576. È pertanto necessario procedere con una più ampia e attenta ricostruzione dei fatti. In merito a Daniele il vecchio, la prima menzione ne attesta la presenza, in qualità di testimone ad un atto rogato dal notaio Giovanni Morgani, il 13 gennaio 1530 a Rovereto. Viene qui qualificato come "magistro Daniele quondam Marci de Sandolis dicto moreto pictore"⁴⁴. Se questa attestazione resta per ora isolata e manca di dare un preciso significato alla sua presenza nella città della quercia, essa ha il pregio di trasmettere alcuni dati di rilievo, ossia il nome del padre dell'artista (che Daniele non man-

⁴³ Marco è padre di Daniele il giovane, artista di maggior talento, la cui produzione è stata recentemente studiata e ampliata: Sava, *L'arte e la Regola*, pp. 195-204.

⁴⁴ ASTn, Notarile, Giudizio di Rovereto, Morgani Giovanni, I (1524-1531), c.n.n.

cherà di assegnare al figlio), la provenienza veneta, per quanto generica, della famiglia e il soprannome Moreto (Moretto), successivamente ereditato dal figlio Marco. L'origine di questo nomignolo ci è del tutto ignota ma deriva con tutta probabilità da un'evidenza fisica e nulla ha a che vedere, si capisce, con il grande pittore di Brescia. Il patronimico è ripetuto in un più tardo documento della parrocchia di Drena, risalente al 26 maggio 1556, nel quale Daniele Sandelli "qm. Marci veneti" figura come teste⁴⁵. L'origine veneta attende di venire chiarita attraverso più circostanziate notizie d'archivio, ma può essere quanto meno confermata da elementi indiretti. Se non altro perché Sandelli è cognome diffuso in Veneto, tra Padova e Venezia e rammenta quella Caterina Sandella veneziana il cui ritratto ha avuto l'onore del pennello di Tiziano⁴⁶.

Si può credere che nel 1530, il riferimento di più alta datazione sul suo conto, Daniele non fosse ancora insediato ad Arco. Se è un serio limite ignorare gli esordi artistici del pittore, gli sviluppi dell'operosa bottega non lasciano intendere sostanziali influenze dall'ambiente pittorico veneto, per documentare piuttosto contatti con l'area lombarda. Evidentemente quanto postulavano gli orientamenti culturali e i rapporti dei signori d'Arco e del patriziato committente: aspetti che sottintendono il pieno radicamento in area trentina. Che Daniele non fosse pittore di mediocre livello lo possiamo comprendere attribuendo il giusto peso all'incarico ricevuto nel 1535 per eseguire le decorazioni a fresco dell'ambito luogo di ritiro di Bernardo Clesio, Castel Selva a Levico. Nei documenti editi da Cetto⁴⁷ il pittore è menzionato come "Daniel Moreto". Lo sciagurato destino toccato a questa residenza, pressoché completamente distrutta, pone un serio limite alla conoscenza dell'artista ma la certezza del suo operare presso la corte gli Arco negli anni a seguire rende malaccetto che egli non abbia lasciato la seppur minima traccia e che tutte le opere siano andate perdute. Indubbiamente la committenza clesiana deve aver accresciuto la considerazione di Sandelli, per lo meno nei centri dell'alto Garda, cosa che rende più comprensibile la sua progressiva affermazione a scapito di Bonmartini.

I mesi tra 1535 e 1536 sono precisamente quelli in cui Daniele è documentato a Selva di Levico, in uno dei principali cantieri fatti aprire da Bernardo Clesio dove opera, tra gli altri, assieme al veronese Antonio da Vendri e a Fogolino. Il confronto con Marcello in occasione di questa campagna decorativa sembra aver dato frutto nello stesso 1536, a giudicare dalla cifra la-

⁴⁵ Bortolotti, *Appunti sui pittori*, p. 69; Weber, *Notizie di pittori*, pp. 594-595.

⁴⁶ Puppi, *Tiziano e Caterina Sandella*, p. 142.

⁴⁷ Cetto, *Castel Selva*, pp. 331, 334-335; si veda da ultimo Dellantonio, *Sulle tracce*, pp. 393-395 e la trascrizione dei documenti in Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.



■ 19-20. Rinaldo Mantovano, *Martirio di San Sebastiano*, 1534, affresco. Mantova, Basilica di Sant'Andrea (intero e dettaglio)

tamente pordenoniana dei santi vescovi del Diocesano che precedono l'isolata apparizione di Fogolino a Caneve nel 1539. Tuttavia, il bilancio di dare e avere potrebbe anche essere inverso, giacché l'ardita dilatazione dei piani nelle bianche vesti dei santi vescovi profila una sperimentazione che precede gli sviluppi di Fogolino in opere come la pala di Sant'Anna nel Duomo di Trento⁴⁸. Le plausibili influenze sul vicentino esercitate dal sostrato lombardo della scuola arcense costituiscono un inedito spunto su cui a mio parere occorrerà riflettere⁴⁹. Detto per inciso, è ad esempio evidentissimo che i paesaggi dipinti a Castel Valer da uno dei satelliti di Fogolino tradiscono la conoscenza di quelli, anteriori, di Bonmartini nel sottogronda di Palazzo del Termine (1537)⁵⁰.

Un aspetto centrale per la decodifica culturale del pittore, anche a prescindere dalla sua identificazione in Sandelli, è costituito dal ruolo crescente di tratti

⁴⁸ Datata intorno al 1538: L. Siracusano, scheda 23 *Marcello Fogolino, Sant'Anna Metterza...*, in *Ordine e bizzarria*, p. 186.

⁴⁹ Si consideri che l'unica impresa di Fogolino ad Arco, anzi proprio a Caneve, è successiva alle tavole del Diocesano e risale al 1539: Chini, *Inediti di Marcello Fogolino*, pp. 439-443.

⁵⁰ Per i paesaggi di Castel Valer si veda Radice, *Castel Valer*, pp. 153-155.

setentrionali, già avvertibili nella *Deposizione* d'Arco come influssi oltremontani e della scuola di Leida. Da un lato agiscono le consuete sollecitazioni nordiche mediate dalla grafica, esemplare l'intensa circolazione delle stampe di Dürer che si protrae fino al 1536 nelle tavole del Diocesano e segno di una sensibilità che già trovava espressione nelle pale siglate FV, pertanto legate a solide opzioni culturali dell'area gardesana. Dall'altro si innesta il filone dei ponentini, cresciuto a dismisura con i fermenti anticlassici della cultura padano-lombarda.

Nella ricerca dei canali preferenziali entro i quali dovettero scorrere questi impulsi, va nuovamente attribuito un carattere determinante alle esperienze mantovane e veronesi che traghettarono non solo la conoscenza di Giulio Romano e dei suoi seguaci, fissando così un momento di snodo se non di rottura, nel senso di uno spostamento dall'asse bresciano a quello mantovano, ma anche un'accelerazione espressiva nel segno del grottesco di impronta ponentina. Basterebbe richiamare alla memoria gli affreschi di Rinaldo Mantovano in Sant'Andrea a Mantova (figg. 19-20), del 1534⁵¹, per cogliere la ragione fondamentale delle forzature grottesche e persino delle opzioni di paesaggio che a Caneve rintracciamo, certo con minor sostenutezza formale. Il ciclo di Caneve è continuamente attraversato da pungenti cadenze di estrazione ponentina, come nel soldato pesantemente appoggiato allo spadone che nella *Crocifissione* assiste i commilitoni mentre si giocano le vesti di Cristo; si tratta di uno spunto di origine nordica che circola in area veneta già a metà degli anni trenta, come denota l'*Adorazione dei pastori* di Jacopo Bassano⁵². In definitiva, il quadro di queste interferenze culturali dimostra come andassero via via rinsaldandosi quelle simpatie anticlassiche già rintuzzate dall'esempio di Demio e da una sensibilità che nei confini dell'Impero, sotto l'egida dei d'Arco, appare in fin dei conti del tutto coerente.

I nessi con Mantova, indubbiamente favoriti dai giurisdicenti, sono tali da evocare altri importanti cicli figurativi sui quali occorre soffermarsi. Mi riferisco alle lunette in Santa Maria del Gradaro e in particolare a quelle ricondotte all'orbita di Giulio Romano: l'*Ingresso di Gesù a Gerusalemme* (fig. 21), l'*Ultima Cena* e l'*Orazione nell'orto degli ulivi*⁵³. Difficile non riscontrare precisi adeguamenti dei pittori di Arco a questi brani. Evidente l'esasperazione espressiva e il viraggio della tavolozza nei toni rossicci e aciduli, come pure il ricorso al repertorio delle aspre figure maschili dai riconoscibili copricapi: aspetto, questo, che incanala la nostra attenzione anche al ciclo posto all'interno della sala capitolare del Gradaro, ovvero alle *Storie di Abramo*⁵⁴.

⁵¹ Tellini Perina, *La pittura*, pp. 461-462.

⁵² Ballarin, *Jacopo Bassano*, 2.1, fig. 32.

⁵³ Piccinelli, "Le singolari dipinture", pp. 75, 81.

⁵⁴ Piccinelli, "Le singolari dipinture", pp. 83-85.



■ 21. Pittore mantovano, *Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, affresco. Mantova, Chiesa di Santa Maria del Gradaro



■ 22. Anonimo pittore, *Ercole e il leone di Nemea*, 1539 circa, affresco. Riva del Garda (Trento), Rocca

Sconta una parziale ricezione di fatti mantovani anche la decorazione di un ambiente al primo piano della Rocca di Riva del Garda, avvenuta nel 1539 circa. L'iniziativa era stata caldeggiata da Bernardo Clesio, ma le opere furono commissionate dal consiglio municipale, che dovette orientarsi pro-



■ 23. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *San Gregorio Magno*, 1536, pittura su tavola. Trento, Museo Diocesano Tridentino

prio verso i maestri attivi in quel momento nell'alto Garda⁵⁵. Benché non manchino contatti con il mondo di Marcello Fogolino, richiamato dalla bizzarria dei motivi e soprattutto dalla singolare (ma alquanto rude) puntinatura di fondo, sono qui in evidenza aspetti peculiari della scuola di Arco, a partire dalla matrice mantovana degli ovali raffiguranti *Ercole e il leone di Nemea* (fig. 22) ed *Ercole e l'idra*, ispirate alle *Fatiche di Ercole* della Sala dei cavalli. La greve testa di Ercole nel primo ovale figurato richiama i moduli di Bonmartini nel fregio del 1537, ma soprattutto il volto di San Tommaso a Brione (fig. 10). Il tono coriaceo dei corpi e il ricorrere dei vegliardi compunti con berretti frigi ci indirizzano proprio al repertorio circolante ad Arco⁵⁶.

La decorazione profana della Rocca, ancorché di incerta assegnazione, sembra fungere da sfondo tra i brani di genere sacro dei primi anni trenta, le attestazioni di Sandelli sui cantieri clesiani e la produzione di metà secolo nell'arcense. Ma si potrà altresì osservare che alcuni moduli ornamentali delle grottesche rivane, come ad esempio le terminazioni a grifone, o la pigmentazione versicolore nei toni del rosso bruno e del violaceo ritornano nelle belle e più rigogliose grottesche della volta di San Rocco a Caneve⁵⁷.

Nella vasta campagna decorativa promossa dalla famiglia d'Arco si acuisce insomma la sensibilità manierista, pur mantenendo saldi i riferimenti con i lavori degli anni trenta, tanto che le sante dipinte nel 1536 sul

⁵⁵ Si veda Dell'Antonio, *Rocca*, pp. 121-125.

⁵⁶ Nelle figure di Ercole si coglie, per di più, una stretta affinità con il deperito *San Cristoforo* dipinto, forse nello stesso giro di anni, sul campanile della chiesa di San Marcello a Chiarano. Il che rafforza i vincoli con il contesto locale.

⁵⁷ Coraiola mette in luce parziali derivazioni da un'incisione del Maestro del Dado. Coraiola, *Arco dipinta*, pp. 162-163.



- 25. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Madonna con Bambino, Santa Caterina d'Alessandria, Santa Maria Maddalena, San Rocco e Sant'Antonio abate*, 1540-1550, affresco. Arco, fraz. Bolognano (Trento), Chiesa di San Giacomo



ricco stolone di *San Gregorio* (fig. 23) rappresentano un fermo anello di congiunzione con *Sant'Apollonia* e *Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 24). Queste convergenze e il distanziamento dai lavori dei decenni successivi – che a breve analizzeremo – portano a pensare che il ciclo della Passione si assesti verso la fine del quinto decennio e non oltre.

Il significativo proliferare di spiriti anticlassici e ponentini nella Scuola arcense è provato anche da un affresco raffigurante la *Madonna con Bambino, santa Caterina d'Alessandria, santa Maria Maddalena, san Rocco e sant'Antonio abate* nella chiesa di San Giacomo a Bolognano (fig. 25), il cui livello qualitativo ha indotto Turrini a sganciarne la paternità dall'intervento più tardo di Marco Sandelli e a dirottarla verso "Dionisio Bonmartini o a qualche pittore della sua scuola"⁵⁸, pensando dunque alle cose migliori espresse negli affreschi a Caneve. Retrosi ha giustamente percepito il registro ben più colto del brano, collegandolo a un pittore di probabile ambito bresciano⁵⁹. L'affresco in questione veicola infatti le consuete premesse di cultura lombarda e rappresenta, nel turbamento psicologico dei santi convenuti, una prova certa dell'interesse per le esperienze oltralpine, mentre nell'eroso paesaggio

⁵⁸ Turrini, *San Giacomo*, p. 239. Sull'attribuzione concorda Podetti, *Gli affreschi*, p. 29.

⁵⁹ Retrosi, *I luoghi dell'arte*, p. 175.

denota la conoscenza di moderni modelli fiamminghi, forse già ricettivi del Civetta. Si tratta di un'opera da collocare verosimilmente negli anni quaranta, dopo le tavole del Diocesano ma al di qua degli affreschi di San Rocco.

Più importante in questa ricostruzione, anche per via di una data certa, è l'affresco votivo nella chiesa di Sant'Abbondio a Dro⁶⁰ siglato dal millesimo 1555 e raffigurante *San Vigilio e Sant'Antonio abate* (fig. 26), dipinto che fungeva da pala dell'altare a sinistra dell'arco santo e realizzato "a nome del comun", quindi della comunità di Dro. Se nel santo vescovo penetra qualche suggestione veronese, spicca ancora lo stile del pittore forse identificabile con Sandelli, pochi mesi dopo documentato nella vicina Drena. Ne riconosciamo i tratti tipici nelle maniche inanellate, nelle vesti a fitte e quasi fradice piegoline, più esplicitamente nella conformazione somatica ed espressiva del crociato Sant'Antonio dalla tipica barba stropicciata, tanto affine al *San Girolamo* del Diocesano (fig. 27), così come a molte figure affrescate a Caneve. Rispetto a quest'ultima impresa, si avverte però un indebolirsi della tensione manierista, un certo ristagno figurativo, a ruota delle posizioni espresse nelle storie della Passione.

Dopo la metà del secolo, quindi all'indomani degli affreschi a Caneve e in concomitanza al brano votivo a Dro, va collocata la predella dell'ancona maggiore della chiesa di Sant'Antonio abate a Chiarano. Mentre la pala è stata del tutto ridipinta nel 1895 da Agostino Aldi, sono integri i tre sottostanti dipinti cinquecenteschi raffiguranti la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*⁶¹ e la *Presentazione al Tempio*, nonché i plinti delle colonne a rappresentare la *Conversione di San Paolo* e *San Giorgio a cavallo* (figg. 28-29). Nella *Presentazione* si sprecano i riferimenti alle scene della Passione in San Rocco, particolarmente nel compunto e sussiegoso dialogo che lega i personaggi maschili sulla parte sinistra, anche se si rende piuttosto arduo proporre un nome *ad hoc*, potendo qui soltanto parlare di modelli e sensibilità nei tratti più generali. Sia nelle semplificate scene della predella, sia nei due apostoli vanno focalizzati interessanti nessi con la *Crocifissione* a Caneve (fig. 30), segnatamente negli eleganti cavalli, come anche nella pacatezza gestuale che ammicca alle soluzioni di Sandelli, senza essere in contrasto con la vena più blanda di Dionisio Bonmartini. Ma è chiaro che ci si muove su un terreno insidioso, qui aggravato da uno stato conservativo non ottimale.

Proseguendo in questo iter, è indubbiamente rilevabile il divario cronologico che sussiste tra il ciclo della Passione e il paliotto che in origine cam-

⁶⁰ Grazioli, *Sant'Abbondio*, in *Ecclesiae*, pp. 183-184.

⁶¹ Lo schema iconografico dell'*Adorazione dei Magi* apparenta questo saggio alla predella dipinta nel 1564 da (o per?) Madernino Madernini in San Leonardo a Nogaredo. Si veda in proposito Dal Prà, *I Magi*, p. 185.

- 26. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *San Vigilio e Sant'Antonio abate*, 1555, affresco. Dro, Chiesa di Sant'Abbondio



piva la mensa dell'altare maggiore nella stessa chiesa (fig. 31). Una tela che inquadra, tra vigorosi cartocci, la *Sacra Famiglia con San Giovannino, San Rocco e San Sebastiano*, già riferita a Bonmartini sulla scorta della tradizionale attribuzione degli affreschi. Va osservato che, nel gruppo centrale della Madonna con il Bambino e San Giovannino innanzi al fondale drappeggiato, dischiuso su un profondo paesaggio, l'opera replica una stampa di Giorgio Ghisi tratta dal Primaticcio databile tra il 1555 e il 1557 (fig. 32)⁶². Il chiarissimo termine *post quem* ne fa un lavoro da collocare in concomitanza agli interventi più tardi nella decorazione del tempio, ovvero dappresso alle figure di *San Pietro* e *San Paolo*, che portano a forzature estreme quei tratti già *in nuce* nella *Lavanda dei piedi*. La datazione inoltrata di questi brani e del pannello è coerente con l'accentuazione del dato grottesco. Infatti, nonostante la mediazione dell'incisione del Ghisi, il brano esplica una violenza espressiva

⁶² *The Illustrated Bartsch*, p. 44, n. 12.



■ 27. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *San Girolamo*, 1536, pittura su tavola. Trento, Museo Diocesano Tridentino

senza precedenti: l'incombente e gigantesco san Rocco, il bizzarro san Giuseppe e ancora lo sgraziato e scabro nudo in san Sebastiano. Il pittore, pur conservando gli schemi già abbozzati a Brione oltre vent'anni prima, abborda il manierismo caricato dei fiamminghi, quasi a parafrasare in un linguaggio piuttosto provinciale Heemskerck o Lambert Lombard. Su questa base egli innesca spurie citazioni della scuola di Fontainebleau, chiaramente mediate dalla circolazione delle stampe.

Grazie al vincolo cronologico del paliotto, situeremo senza fatica oltre il 1556, che coincide con il riferimento *post quem* dell'Assunzione e della Resurrezione in San Rocco a Caneve, anche l'Adorazione del Santissimo (recante a graffito l'anno 1575) nella stessa chiesa. È un episodio, quest'ultimo, che segna il momento di regressione, l'involuzione degli anni sessanta-settanta e il progressivo avvicendamento del figlio Marco. Lo stacco con le scene della Passione è insomma evidente. Proprio come nel paliotto, spiccano le figure torve e storpiate da un senso grottesco che interseca con eccentricità un certo tipo di ambizioni manieriste. All'estrema sinistra della finta predella, appare un santo vescovo il cui modello è fondamentalmente ancora quello dei santi nelle ante d'organo del 1536: ulteriore appoggio all'individuazione di una formula espressiva autonoma da Bonmartini che non incontra radicali scuotimenti nel tempo e che scorre nell'alveo di una bottega di cui diventa pigro erede Marco Sandelli. È utile ricordare che quest'ultimo è già attestato come pittore nel 1560 e che inizia il suo percorso nella bottega paterna ben prima del 1575⁶³. Mi pare dunque più che verosimile una collaborazione a fianco del padre nell'esecuzione degli affreschi absidali nella chiesa di San Bartolomeo a Vergonzo, nel Bleggio, area tradizionalmente raggiunta dagli artisti dell'alto Garda. Si tratta della *Crocifissione* e della *Resurrezione* già attribuite incomprensibilmente a Cristoforo Baschenis⁶⁴.

⁶³ In questi anni si potrebbe collocare una seconda impresa oggi leggibile limitatamente ad alcuni miseri frammenti: le *Tentazioni di Sant'Antonio abate* nella chiesa di Sant'Antonio abate a Chiarano. Nell'energica durezza e nella approssimativa tecnica compendiarica sono ravvisabili affinità con il profilo di Marco.

⁶⁴ Caldera, *La pieve del Bleggio*, p. 146.



■ 28. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Presentazione al Tempio*, post 1550, pittura su tavola. Arco, fraz. Chiarano (Trento), Chiesa di San Marcello



■ 29. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *San Giorgio a cavallo*, post 1550, pittura su tavola. Arco, fraz. Chiarano (Trento), Chiesa di San Marcello



■ 30. Dionisio Bonmartini e anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Crocifissione*, 1540-1550, affresco. Arco, fraz. Caneve (Trento), Chiesa di San Rocco (dettaglio)

Questi brani vennero eseguiti dopo la metà del secolo, probabilmente non molto prima del 1572, allorché Beatrice Romagnolis finanziava una serie di miglorie alla piccola chiesa dando seguito ad un voto stretto per essere stata risparmiata dalla peste⁶⁵. Le modeste scenette sono in stretta relazione con il ciclo della Passione a Caneve, pur manifestando una stanchezza e una condotta frettolosa tali da lasciar intuire gli esordi del figlio o una collaborazione con il padre Daniele. Di fatto il Risorto si pone quale diretta emanazione della *Resurrezione* di Caneve.

Il notevole allungamento del modulo figurativo è pure alla base del brano ben più qualificato (e meglio conservato), raffigurante *Le pie donne e l'angelo al sepolcro* sempre a Caneve, da leggere probabilmente quale tardo intervento del genitore e precettore. Le premesse si trovano di fatto nelle più antiche *Sante Caterina e Apollonia*, mentre l'intensa ricezione di suggestioni fiamminghe – che intride anche l'*Adorazione del Santissimo Sacramento* – incrocia ancora una volta la rielaborazione di pensieri del Manierismo veronese: lo rivela ad esempio la *Deposizione nel sepolcro* di Battista del Moro, acquaforte del suo momento più tardo, negli anni sessanta⁶⁶.

⁶⁵ Caldera, *La pieve del Bleggio*, pp. 146-148.

⁶⁶ Dillon, *La grafica*, p. 270, XI, 25. Nell'ambito della produzione più tarda di questo artista vorrei proporre un'ipotesi di lavoro che mira a Mantova e di nuovo forza i limiti territoriali dell'alto Garda. Mi riferisco al *Ritratto di Giulio Gonzaga* della collezione Romano Freddi, la prestigiosa



■ 31. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Madonna col Bambino e San Giuseppe, San Rocco e San Sebastiano*, post 1556, olio su tela. Arco, fraz. Caneve (Trento), Chiesa di San Rocco



■ 32. Giorgio Ghisi (da Primaticcio), *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, 1555-1556, incisione



■ 33. Dionisio Bonmartini, *Corteo marino*, 1540 circa?, affresco. Arco (Trento), Palazzo Marchetti

Nel trarre ora un bilancio, non vi è dubbio che se una prima, provvisoria messa a fuoco del pittore che fu forse l'iniziatore della bottega Sandelli ammette un inaspettato 'bottino' di opere, il profilo del 'protagonista' Bonmartini è, per contro, quello di un artista profondamente e necessariamente revisionato nell'entità del suo operare e tuttavia più coerente nel dato stilistico.

L'obiettivo è ora quello di comprendere quali siano stati gli sviluppi del suo percorso all'indomani della decorazione pittorica di Palazzo del Termine e dei più marginali interventi a Caneve. Soprattutto sulla base dei dipinti del 1537 appare verosimile l'attribuzione, già proposta, di alcune porzioni del fregio di Palazzo Marchetti ad Arco. È evidentemente da escludere il notevole *Giudizio di Salomone* e la *Scena di caccia* sul prospetto ovest, come suggerito da Coraiola, mentre richiamano il registro di Dionisio i susseguenti *Cortei marini* (fig. 33) e il *Trionfo d'Amore* nel cortile⁶⁷. Questi soggetti dimostrano come i fondamenti del linguaggio di Bonmartini si affinino senza tuttavia mutare nel tempo. Benché nobilitati dal superamento delle iperboli anatomiche espresse nel 1537, le robuste figure individuano gli stessi presupposti in fatto di impatto volumetrico e sembrano smussare sia le ingenuità del primo ciclo, sia le pungenti sperimentazioni manieriste delle storie della Passione. È probabile che l'esecuzione del fregio non sia tanto vicino al millesimo 1550 inciso sul portale, che è, ad oggi, l'unico esplicito riferimento cronologico della dimora arcense nel suo ampliamento promosso dal conte Felice d'Arco⁶⁸. Mi pare fra l'altro plausibile l'in-

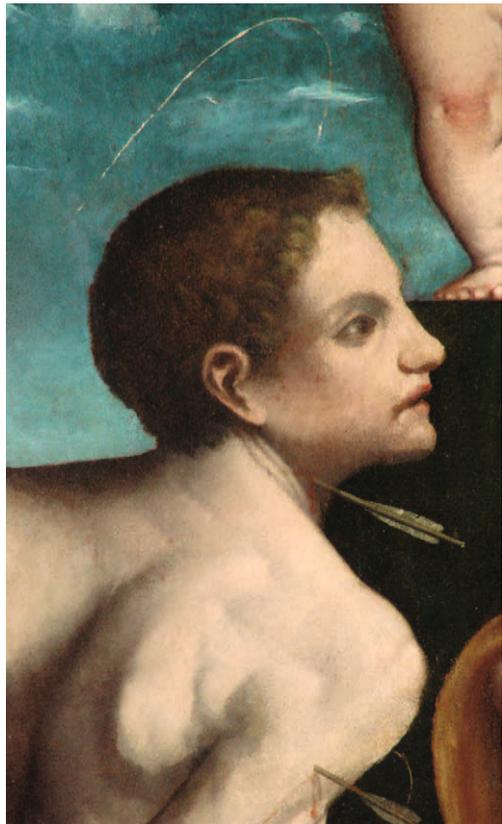
collezione dell'imprenditore mantovano concessa in comodato alla Soprintendenza e parte, dal 2015, del nuovo percorso espositivo del complesso di Palazzo Ducale. A dispetto della generica proposta a favore della bottega di Fermo Ghisoni, il ritratto denuncia non poche affinità con le opzioni della scuola di Arco e soprattutto con quel maestro dietro al quale sembra celarsi il nome di Daniele Sandelli. Nonostante il tono più aulico e formale, dovuto all'ufficialità del ritratto e ad una cronologia ormai posteriore alla metà del secolo, mi sembrano davvero incoraggianti le costanti espressive e formali fin qui riannodate, che ci riconducono agli immobili astanti della *Deposizione* dei Cappuccini, ovvero a quello che allo stato attuale delle conoscenze si profila quale primo frutto della piccola ma originale fucina pittorica arcense. L'opera fa parte di una raccolta di ritratti su tavola, originariamente molto cospicua, della quale la collezione Freddi possiede anche le effigi di Francesco II Gonzaga e del cardinale Francesco Gonzaga. Per questi ultimi il nesso con i maestri arcensi è a dire il vero molto meno perspicuo. Si veda *L'Occaso*, *Castello di San Giorgio*, pp. 26-27. Inoltre, sul *Ritratto di Luigi Gonzaga*: Malacarne, *I Gonzaga*, p. 65.

⁶⁷ Coraiola, *Arco dipinta*, pp. 63-65.

⁶⁸ Coraiola, *Arco dipinta*, p. 40.



■ 34. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Profilo virile*, pittura su tavola. Arco (Trento), Palazzo Marchetti



■ 35. Anonimo pittore (Daniele Sandelli?), *Madonna con Bambino e santi*, 1534 circa, olio su tela. Borgo Chiese, fraz. Brione (Trento), Chiesa di San Bartolomeo (dettaglio della figura di San Sebastiano)

tervallo di alcuni anni rispetto alle citate emergenze architettoniche. E se una siffatta evenienza consente di distanziare i brani dalla cornice culturale di Canave, essa asseconda altresì il tratto più 'classico' e maturo dei dipinti di Palazzo Marchetti. È un dato di fatto che i brani di Dionisio non presentino mai quelle venature nordiche o le tipiche, taglienti caratterizzazioni somatiche del pittore identificato in Daniele Sandelli, forse rintracciabile nella *Caccia al cinghiale*, il cui mediocre stato conservativo ostacola tuttavia imprudenti conclusioni.

Per Dionisio resta comunque immutato l'approccio plastico alla figura e risiede proprio in questo enucleabile tratto la definitiva conferma della sua fisionomia, ben caratterizzata anche nella piena maturità e distinta da colui che, inizialmente sodale, divenne probabilmente concorrente. L'intimo legame di umore tra i fregi di Palazzo del Termine e quelli di Palazzo Marchetti (nelle sole porzioni precisate) definisce, a dispetto degli anni intercorsi, un caposaldo che avvalora il restringimento del suo campo d'azione.

Il profilarsi di una linea di continuità interpretabile come coerente affermazione di personalità contraddistingue anche il secondo protagonista della scena arcense. Ne ritroviamo traccia, proprio in Palazzo Marchetti, nella Sala delle erme, l'ambiente più prestigioso del palazzo, teatro di qualificate maestranze mantovane. Mi riferisco però ai nitidi profili virili e muliebri (fig. 34) del soffitto⁶⁹. Sono immagini che richiamano insistentemente la fase embrionale dell'officina arcense, ovvero la pala di Brione e in particolare il pungente contorno somatico di San Sebastiano (fig. 35)⁷⁰.

È l'ennesima dimostrazione di quanto sia radicata in questi luoghi l'opera di colui che potrebbe sciogliere il profilo sfuggente di Daniele Sandelli e che non di meno consente di guardare con occhi diversi alla scuola pittorica nata all'ombra dei conti d'Arco. Lo spessore culturale che definisce soprattutto i primi eventi, nel quarto decennio, e l'attecchire ben oltre il centro gardesano, inducono oggi a pensare che la sua nascita non sia legata tanto a quella committenza, quanto all'apertura intellettuale, alle intrecciate dinamiche culturali e alle molteplici sollecitazioni figurative che connotano il Sommolago.

Referenze fotografiche

Giuseppe Sava: figg. 3-4, 6, 10-12, 35.

Gardaphoto (Emanuele Tonoli), Salò: figg. 1, 22.

⁶⁹ Li illustra Coraiola, *Arco dipinta*, pp. 102-108, senza proporre una paternità specifica, ma distinguendone l'autore da quello del fregio.

⁷⁰ I profili evocano altresì l'*Arcangelo Gabriele* ai lati della stessa pala.

Trento, Museo Diocesano Tridentino: figg. 8-9, 14-18, 23-31.

Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, Archivio restauri: figg. 2, 5, 7, 33-34.

Riproduzioni da libro

Guzzo, *Una scheda*, p. 340: fig. 13.

Piccinelli, *“Le singolari dipinture”*, p. 82: fig. 21.

Tellini Perina, *La pittura*, tavola fuori testo: figg. 19-20.

The Illustrated Bartsch, p. 44, n. 12: fig. 32.

Riferimenti archivistici e bibliografia

ASTn = Trento, Archivio di Stato

Matilde Amaturò, Isabella Marelli, Leandro Ventura, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul lago di Garda*, Desenzano del Garda, Lions Club, 1994.

Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano*, Padova, Bertinello, 1995-1996, 5 voll.

Pier Virgilio Begni Redona, *Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia*, Brescia, Banca San Paolo, 1988.

Emilio Bortolotti, *Appunti sui pittori archesi del secolo XVI*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche”, 9 (1928), 1, pp. 68-70.

Marina Botteri, *Aspetti della cultura figurativa nell’Alto Garda*, in *I Madruzzo e l’Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano-Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio) - Riva del Garda (Chiesa dell’Inviolata), 10 luglio - 31 ottobre 1993, pp. 757-770.

Livio M. Caldera, *La pieve del Bleggio nella storia e nell’arte*, Trento, Arca, 1989.

Castelli trentini. Decorazioni e fantasie nei cantieri rinascimentali, a cura di Annamaria Azzolini, Marina Botteri, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2015.

Adolfo Cetto, *Castel Selva e Levico nella storia del Principato vescovile di Trento*, Trento, Saturnia, 1952.

Ezio Chini, *Inediti di Marcello Fogolino e del monogrammista F.V.*, in *Bernardo Clesio e il suo tempo*, a cura di Paolo Prodi, Roma, Bulzoni Editore, 1988, atti del convegno internazionale di studi: Trento, 29 maggio - 1 giugno 1985, pp. 439-447 (“Europa delle Corti”, Centro Studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento, 39).

Ezio Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino*, IV. *L’età moderna*, a cura di Marco Bellabarba, Giuseppe Olmi, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 727-842.

- 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.
- Silvia Coraiola, *Arco dipinta nel Cinquecento. Palazzo d'Arco Marchetti e la chiesa di San Rocco a Caneve*, Arco, Comune di Arco, Il Sommolago, 2019.
- Maria Luisa Crosina, *Cultura e formazione a Riva tra Umanesimo e Rinascimento*, in *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*, a cura di François Bruzzo, Federica Fanizza, Trento - Riva del Garda, Provincia. Servizio beni librari e archivistici - Biblioteca civica, 1999, pp. 19-38.
- Laura Dal Prà, *I Magi nel Trentino. Testimonianze figurative e motivi iconografici*, in *I Magi*, a cura di Silvano Zucal, Trento, Edizioni Pancheri, 2000, pp. 169-192.
- Giovanni Dellantonio, *Sulle tracce di Marcello Fogolino: dipinti murali commissionati da Bernardo Cles per la Rocca di Riva del Garda e per i castelli di Levico e Pergine*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 389-397.
- Sara Dell'Antonio, *Rocca, Riva del Garda*, in *Castelli trentini*, pp. 121-125.
- Gianvittorio Dillon, *La grafica*, in *Palladio e Verona*, a cura di Howard Burns, Paola Marini, Verona, Neri Pozza, 1980, catalogo della mostra: Verona (Palazzo della Gran Guardia), 3 agosto - 5 novembre 1980, pp. 257-292.
- Ecclesiæ. Le chiese del Sommolago*, Arco, Il Sommolago, 2000.
- Giuliana Ericani, *Battista del Moro*, in *Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1999, III, pp. 1270-1271.
- Giovanni Demio e la maniera moderna tra Tiziano e Tintoretto*, a cura di Vittorio Sgarbi, Firenze, Contemplazioni, 2018, catalogo della mostra: Schio (Palazzo Fogazzaro), 31 ottobre 2018 - 31 marzo 2019.
- Mauro Grazioli, *La Comunità di Dro*, Comune di Dro, 1989.
- Mauro Grazioli, *Sant'Abbondio*, in *Ecclesiæ*, pp. 181-188.
- Enrico Maria Guzzo, *Una scheda per Francesco Torbido pittore veronese del Cinquecento*, in "Arte Cristiana", 105 (2017), n. 902, pp. 338-341.
- Monica Ibsen, *Il Duomo di Salò*, Brescia, Vannini, 1999.
- The Illustrated Bartsch*, 31. *Italian Artists of the Sixteenth Century*, ed. by Suzanne Borsch, John Spyke, New York, Abaris Books, 1986.
- Stefano L'Occaso, *Castello di San Giorgio. La collezione Freddi. Catalogo*, Milano, Electa, 2015.
- Giancarlo Malacarne, *I Gonzaga di Mantova: una stirpe per una capitale europea*, I. *I Gonzaga capitani. Ascesa di una dinastia da Luigi a Gianfrancesco (1328-1432)*, Modena, Il Bulino, 2004.
- Sergio Marinelli, *La contrastata affermazione di Giovan Francesco Caroto*, in *Caroto*, a cura di Francesca Rossi, Gianni Peretti, Edoardo Rossetti, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2020, pp. 84-89.

- Elvio Mich, *I dipinti*, in *Il Museo Diocesano Tridentino*, a cura di Domenica Primerano, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 1996, pp. 58-62.
- Elvio Mich, *La quadreria dei Cappuccini. I dipinti dei secoli XVI-XIX nei conventi della Provincia Tridentina di Santa Croce*, Trento, Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Trento-Provincia autonoma, 2010 (Beni artistici e storici del Trentino. Quaderni, 18).
- Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017 (Castello in mostra, 5), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio - 5 novembre 2017.
- Bruno Passamani, *Fatti e monumenti artistici del Sommolago*, in *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, a cura di Arsenio Frugoni, Emilio Mariano, Salò, Ateneo, 1965, atti del congresso internazionale: Salò - Gardone Riviera - Malcesine, 2-4 ottobre 1964, I, pp. 261-323.
- Roberta Piccinelli, *“Le singolari dipinture” di Santa Maria del Gradaro*, in *Santa Maria del Gradaro tra storia e arte*, a cura di Roberta Piccinelli, Claudia Bonora Previdi, Stefano Silimberti, Mantova, Sometti, 2004, pp. 73-90.
- Elisa Podetti, *Gli affreschi cinquecenteschi del palazzo del Termine ad Arco*, in “Il Sommolago”, 25 (2008), n. 3, pp. 5-114.
- Lionello Puppi, *Tiziano e Caterina Sandella*, in “Venezia Cinquecento”, 32 (2006), pp. 133-168.
- Chiara Radice, *Castel Valer*, in *Castelli trentini*, pp. 153-157.
- Nicolò Rasmò, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Saturnia, 1982.
- Nicolò Rasmò, *Affreschi e sculture*, a cura di Enrico Realdon, Trento, Provincia. Assessorato alle attività culturali, 1983, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), luglio-dicembre 1983 (Beni culturali nel Trentino. Interventi dal 1979 al 1983, 7).
- Marina Repetto Contaldo, *Michael di Bernardo de Fachai di Verona pinxit*, in “Verona illustrata”, 9 (1996), pp. 59-68.
- Restauro ed acquisizioni 1973-1978*, a cura dell'Assessorato alle attività culturali della Provincia autonoma di Trento, Trento, TEMI, 1978, catalogo della mostra: Trento (Palazzo delle Albere), giugno-novembre 1978.
- Sara Retrosi, *I luoghi dell'arte*, in *Valle dei Laghi e Alto Garda. Storia, arte, paesaggio*, a cura di Sara Retrosi, Chiara Tozzi, Trento, TEMI, 2007, pp. 118-192.
- Beatrice Rosa, *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa: studio delle tre tavole del Museo Diocesano Tridentino*, tesi di laurea, supervisore Alessandra Galizzi Kroegel, Università degli Studi di Trento, a. acc. 2018-2019. (1)
- Beatrice Rosa, *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa: studio della funzione delle tre tavole del Museo Diocesano Tridentino*, in “Studi Trentini. Arte”, 99 (2020), pp. 266-301. (2)
- Giuseppe Sava, *FV. Un pittore del Cinquecento e il suo monogramma*, Rovereto, Osiride, 2008.
- Giuseppe Sava, *L'arte e la Regola. Le arti figurative nella Provincia di San Vigilio dei Frati*

- Minori*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2016 (Monografie. Nuova serie, 7), pp. 195-204.
- Ombretta Scalmana, *Quel misterioso "San Girolamo" nel duomo di Salò*, in "I quaderni della Fondazione", 2 (1999), 2, pp. 6-12.
- Vittorio Sgarbi, *Percorso artistico di Giovanni Demio*, in *Giovanni Demio e la maniera moderna tra Tiziano e Tintoretto*, a cura di Vittorio Sgarbi, Firenze, Contemplazioni, 2018, catalogo della mostra: Schio (Palazzo Fogazzaro), 31 ottobre 2018 - 31 marzo 2019, pp. 21-27.
- Claudio Strocchi, *L'attività della bottega Lucchini di Castel Condino*, in *Andrea Brustolon: opere restaurate. La scultura lignea in età barocca*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Marta Mazza, Padova, il Poligrafo, 2011, atti del convegno: Belluno, 23 gennaio 2009, pp. 133-155.
- Gianmaria Tabarelli de Fatis, Luciano Borrelli, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2004, supplemento a "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione prima", 83-84 (2004-2005).
- Chiara Tellini Perina, *La pittura*, in *Mantova. Le arti*, II. *Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961, pp. 239-500.
- Renato Turrini, *San Giacomo e San Silvestro sui monti dell'Oltresarca*, in *Ecclesiæ*, pp. 234-241.
- Simone Weber, *Notizie di pittori del secolo XVI nel Trentino*, in *Atti della Società italiana per il progresso delle scienze*, a cura di Lucio Silla, Roma, Società italiana per il progresso delle scienze, 1931, pp. 561-602.
- Giovanni Battista Zanella, *S. Maria di Trento: cenni storici*, Trento, Monauni, 1879.

Fonti on line

- Fabio Bianchetti, *Quaderni araldici*, <http://bianchettiaraldica.blogspot.com/2017/01/stemmario-gardesano.html>, consultato nell'aprile 2021.

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.

