



“LA BOTTEGA DEI FIORENTINI”

UN SECOLO DI PITTURA
NELLA VALSUGANA DEL '600



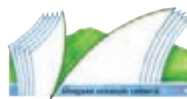
Comune di
BORGO VALSUGANA

a cura di Vittorio Fabris

Arte e storia in Valsugana, 6



Comune di BORGO VALSUGANA



Sistema Culturale Valsugana Orientale

LA BOTTEGA DEI FIORENTINI

Un secolo di pittura nella Valsugana del '600

a cura di Vittorio Fabris

BORGO VALSUGANA
21 luglio - 31 agosto 2007

In copertina, Lorenzo Fiorentini senior: *Crocifisso con la Madonna, Maria Maddalena, San Giovanni e lo stemma della Magnifica Comunità del Borgo*; Borgo Valsugana, sacristia della Pieve.

In quarta di copertina: *Stemma della Famiglia Fiorentini concesso a Lorenzo, ai fratelli e ai cugini dall'Arciduca d'Austria il 24 luglio 1641* (rielaborazione grafico-pittorica di Vittorio Fabris).

ALBO DEI PRESTATORI

PARROCCHIA DELLA NATIVITÀ DI MARIA - BORGO VALSUGANA (Trento)
PROVICIA TRIDENTINA DI S. VIGILIO DEI FRATI MINORI
CONVENTO DI SAN FRANCESCO - BORGO VALSUGANA (Trento)
CONVENTO FRANCESCANO DI CAMPO LOMASO – LOMASO (Trento)
MONASTERO DI SAN DAMIANO – BORGO VALSUGANA (Trento)
PARROCCHIA DI SANTA MARIA ASSUNTA - SPERA VALSUGANA (Trento)
PARROCCHIE DI SANTA BRIGIDA E DEI SS. PIETRO E PAOLO - RONCEGNO TERME (Trento)
PARROCCHIA SS. BARTOLOMEO E ANDREA - TORCEGNO (Trento)
PARROCCHIA DI SANTA MARIA ASSUNTA - CALCERANICA AL LAGO (Trento)
PARROCCHIA DI SAN SISTO – CALDONAZZO (Trento)
CHIESA DEL REDENTORE - PERGINE VALSUGANA (Trento)
PARROCCHIA DI SANTA MARIA ASSUNTA CIVEZZANO (Trento)
PARROCCHIA DI SANTA MARIA ASSUNTA - CAVALESE (Trento)
PARROCCHIA DI SAN BIAGIO – CALALZO DI CADORE (Belluno)
PARROCCHIA DI SAN PIETRO IN VINCOLI – ZOPPÈ (fraz. di S. Vendemiano - Treviso -)
PARROCCHIA DI S ROCCO – CONEGLIANO (Treviso)
ORDINE DEI CARMELITANI DELL'ANTICA OSSERVANZA (Roma)
MUSEO CIVICO DI BASSANO DEL GRAPPA (Vicenza)

Referenze fotografiche

Paolo Cappello: p. 131, p. 133, p. 135, p. 137, p. 139, p. 141, p. 207, p. 211
Claudia Marini: p. 23, p. 25, p. 27, p. 31, p. 57, p. 59, p. 68, p. 71, p. 75, p. 83, p. 87, p. 97, p. 99, p. 101, p. 123, p. 125, p. 145, p. 147, p. 149, p. 151, p. 157, p. 159, p. 163, p. 164, p. 165, p. 166, p. 167, p. 191, p. 201, p. 202, p. 203
Andrea Nadalini: p. 64
Le restanti fotografie sono del curatore

Il curatore ringrazia

Livia Alberton Vinco da Sesso, Luciano Borrelli, don Mario Busarello, Eugenia Debortoli. Cristina Falsarella, Gastone Favero, Italo Franceschini, Italo Giordani, Mons. Ambrogio Malacarne, Francesca Meneghetti, don Emilio Menegol, Giorgio Mies, don Augusto Pagan, Alessandra Pellizzari, Katia Pizzini, don Giuseppe Smaniotto, don Livio Sparapani, P. Remo Scenico.

Un particolare ringraziamento va al dottor **EZIO CHINI** per la preziosa collaborazione e per i consigli amichevoli.

Si ringraziano per la collaborazione

Artilitho (Lavis, Trento), Paolo Cappello, Gondrand trasporti d'arte, Litodelta (Scurelle, Trento), Claudia Marini, Daniela Trentin, il personale della Biblioteca Pubblica Comunale di Borgo Valsugana, ITAS Assicurazioni.

Siamo particolarmente orgogliosi di presentare questa mostra non solo per il suo evidente valore, ma perché rappresenta il punto d'arrivo di un progetto pluriennale sostenuto con forza dall'Amministrazione e riguardante la conoscenza dei beni storico-artistici presenti sul territorio. La mostra "La bottega dei Fiorentini: una dinastia di pittori nella Valsugana del Seicento" è la punta visibile di un iceberg rappresentato dal lavoro svolto in questi anni dall'Assessorato e dal Sistema culturale Valsugana Orientale per la valorizzazione dei beni culturali presenti sul territorio. Lavoro che si è articolato nella schedatura dei beni, nella realizzazione di pubblicazioni e mostre, nella predisposizione di un piano di restauri. La famiglia Fiorentini, vale a dire Lorenzo, i suoi figli Giacomo e Francesco e i nipoti Lorenzo junior, Gaspare e Giuseppe Antonio, ha rappresentato una importante realtà nel contesto culturale e artistico della Valsugana contribuendo in modo sensibile a creare quella specificità di ponte tra la cultura alpina e veneta che si riconosce in particolare al centro vallivo di Borgo Valsugana. È soprattutto nel secolo XVII che a Borgo si svilupperà una vera e propria scuola pittorica, che vede nell'erezione e decorazione del santuario di Onea uno dei suoi principali traguardi.

Benché la loro opera sia ampiamente presente nella nostra zona, finora la produzione della famiglia Fiorentini non era stata fatta oggetto di studi specifici. Un primo lavoro è stata la tesi di laurea di Giuliana Cagnoni, *All'ombra degli ontani, Onea santuario mariano del Seicento*, pubblicata nel 2003 dalla "Società di Studi Trentini di Scienze Storiche" con il contributo del Comune di Borgo. Ma il merito di aver "riscoperto" questa importante bottega di artisti che ha operato tra la Valsugana e il Veneto, va interamente al prof. Vittorio Fabris. La mostra giunge al termine di alcuni anni di lavoro nei quali il prof. Fabris non solo ha ricostruito meticolosamente la genealogia dei Fiorentini, ma ne ha messo in luce il valore artistico, i debiti nei confronti dei Bassano e definito con competenza le attribuzioni. Questo importante evento è stato reso possibile dalla collaborazione di molte persone e istituzioni. Innanzitutto desidero ringraziare Laura Dalprà e Luciana Giacomelli della Soprintendenza ai beni storico-artistici della Provincia Autonoma di Trento, don Ambrogio Malacarne, delegato vescovile per l'Arte sacra e la tutela dei Beni Culturali Ecclesiastici, Marta Mazza della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici delle province di Venezia, Padova, Belluno e Treviso, Cristina Falsarella direttore dell'Ufficio per l'arte sacra e i Beni Culturali della Diocesi di Vittorio Veneto, Giuliana Ericani direttrice dei Musei Civici di Bassano del Grappa, i parroci che con entusiasmo hanno aderito alla richiesta di prestito, e *least but not last* Vittorio Fabris che ha anche curato il catalogo e coordinato il lavoro dei collaboratori, Gastone Favero, Francesca Meneghetti, Giorgio Mies, Alessandra Pellizzari.

IL SINDACO
On Laura Froner

L'ASSESSORE ALLA CULTURA
Emanuele Montibeller



Lorenzo Fiorentini senior; *Pala di Caldonazzo*, part. con il volto di San Sisto

LA BOTTEGA DEI FIORENTINI, UN SECOLO DI PITTURA NELLA VALSUGANA DEL SEICENTO

Notizie storiche sulla Famiglia Fiorentini

La famiglia Fiorentini ha rappresentato nel passato una importante realtà nel contesto culturale e artistico della Valsugana contribuendo in modo sensibile a creare quella specificità di ponte tra la cultura alpina e veneta che si riconosce in particolare al centro vallivo di Borgo Valsugana. È soprattutto nel secolo XVII, quello preso in considerazione dal presente saggio, che a Borgo si svilupperà una vera e propria scuola pittorica, allargata in seguito anche ai modi del costruire, con la erezione del santuario di Onea e di altri edifici religiosi come la Cappella di San Gerolamo nell'orto dei frati, il campanile del convento e altre opere minori. Il personaggio di spicco di questo particolare momento della vita artistica di Borgo Valsugana è Lorenzo Fiorentini il quale, partendo dagli epigoni di quella grande "officina di arte e di vita" che fu la bottega dei Dal Ponte a Bassano, contribuirà a creare quel carattere specifico del centro valsuganotto evidenziato all'inizio. Si può dire che il crogiolo o l'officina di questa piccola ma significativa scuola locale sia stata l'impresa di Onea, protrattasi per oltre vent'anni, per la quale il pittore, oltre a fornire i disegni dell'edificio e curarne la costruzione, realizzerà anche il complesso progetto iconografico, inizialmente da solo, e in seguito con la collaborazione dei figli Giacomo e Francesco e altri aiuti.

I vari studiosi che si sono occupati dell'argomento hanno privilegiato la figura di Lorenzo Fiorentini, confondendola però in qualche caso con quella dell'omonimo nipote; di altri esponenti della famiglia si parla poco o nulla, ragione per cui si è sentito il bisogno di fare un po' di luce allargando e puntualizzando le conoscenze anche su altri componenti della famiglia. Va segnalato a questo proposito il recente studio (2003) della Cagnoni sul santuario mariano di Onea¹ che, oltre ad aver dato un valido contributo alla conoscenza della principale e più complessa opera di Lorenzo Fiorentini, è stato di stimolo ad ulteriori studi sull'argomento².

Secondo P. Maurizio Morizzo l'antica famiglia Fiorentini di Borgo Valsugana – che va tenuta distinta da quella con lo stesso nome proveniente da Tione e della quale si parlerà

1 G. CAGNONI, *All'ombra degli ontani*, Trento 2003.

2 V. FABRIS, *Alla scoperta del Borgo*, Borgo Valsugana 2004, e V. FABRIS, "Appendice - Note e approfondimenti stilistico - iconografici su alcune opere e autori citati nel testo", in C. SEGNANA, *Il ruolo della famiglia Giovanelli nella formazione delle arti in Valsugana fra il XVII e il XVIII secolo* Borgo Valsugana 2005, pp. 159- 164.

più avanti - sarebbe proveniente da *Prato Vetere*³ in Toscana e si sarebbe trasferita nel centro valsuganotto già nel secolo XIV in una casa *comperata da Siccone di Caldonazzo in via dell'Ospedale*⁴.

La famiglia Fiorentini acquisterà un ruolo sociale sempre più importante e determinante nella vita della comunità di Borgo a cominciare dalla seconda metà del XVI secolo; prima di tale periodo le notizie sui Fiorentini sono scarse per non dire assenti. Sempre dal Morizzo⁵ apprendiamo che Stefano Fiorentini, padre del pittore Lorenzo e capostipite della famiglia, viene nominato per la prima volta nel 1576, quando viene eletto “console” della Magnifica Comunità di Borgo Valsugana assieme a Gianmaria della Scala, Mattio di Rodolfo, Girolamo Bertondello e altri ancora. Tra i consoli dell’anno successivo, il 1577, figura un certo Pietro⁶, forse fratello di Stefano, che verrà rieletto alla stessa carica nel 1583. Questo Pietro, inoltre, compare nell’elenco dei confratelli della Scuola dei SS. Rocco e Giorgio redatto nel 1572⁷, dove viene detto figlio di Bartolomeo. Sempre dallo stesso elenco apprendiamo il nome di un Antonio Fiorentini⁸. Una Francesca, figlia di Pietro Fiorentini, figura come *commadre* nel battesimo di *Maurizio, figlio di Francesco detto Morizzo*, avvenuto a Borgo Valsugana il 24 agosto 1593⁹.

Nel 1580 Stefano Fiorentini è eletto alla carica di Sindaco assieme a Paolo di Gelmo¹⁰ e, nel 1581, di nuovo console.

A partire dal 1586, anno in cui i parroci – in ottemperanza alle disposizioni del Concilio Tridentino - cominciano anche a Borgo Valsugana a registrare battesimi, matrimoni, morti, “Stati delle Anime” e altri atti religiosi e civili, le notizie sulla vita della comunità del *Borgo*, e in particolare sulla famiglia Fiorentini, diventano via via sempre più abbondanti e precise. Da una lettura attenta degli atti di battesimo, di matrimonio e di morte riguardanti la famiglia Fiorentini emerge in modo abbastanza inequivocabile la sua ascesa sociale nella vita comunitaria di Borgo Valsugana del XVII secolo, dimostrata dal fatto che essa va ad occupare posti e ruoli sociali sempre più importanti, che poi

3 Prato Vetere è l’antico toponimo di Prato Vecchio, un comune in provincia di Arezzo, ad una quarantina di chilometri a est di Firenze nel medio Casentino. (n.d.r.).

4 Mz. MORIZZO, *Serie di Parrochi e Sindaci*, Borgo 1886, p. 40.

5 Mz. MORIZZO, *Cronaca di Borgo della Valsugana I° 45-1595*, Ms, Fondazione Biblioteca di San Bernardino di Trento, c., 247.

6 *Ibidem*, c. 253.

7 *Libro deli nomj et cognomj di tuti li fratelli della confraternita di santo Rocho del borgo fatto l’año 1573. 1572-1609*, Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana (da qui in avanti A. P. B.), segnatura 1.18.5.2., c. 3r.

8 *Ibidem*, c. 10r.

9 *Libro I dei battezzati. 1586 luglio 6 – 1616 luglio 4*, segnatura 1.1.1., A. P. B., p. 72.

10 Mz. MORIZZO, *Serie di Parrochi*, cit., p. 40; Mz. MORIZZO, *Cronaca I°*, cit., c. 260r.

verranno tramandati di padre in figlio non solo nel campo della professione di pittore, ma anche in quella di “Maestro di Posta” e di notaio e cancelliere, le tre principali professioni esercitate da molti componenti della famiglia Fiorentini. Questo fenomeno è rilevabile, per esempio, nella presenza dei padrini e delle madrine al battesimo dei numerosi figli dei Fiorentini, scelti da questi ultimi con molta oculatezza tra le classi più alte della Comunità. Ritroviamo gli stessi personaggi nobili e altolocati nel ruolo di testimoni nei matrimoni dei Fiorentini e viceversa i Fiorentini nei ruoli di padrini, madrine o testimoni matrimoniali nelle citate cerimonie delle persone più in vista del paese.

Dai carteggi notarili di Leonardo Fiorentini¹¹ e dai registri¹² dell’Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana risulta che Leonardo e Lorenzo abitavano con le loro famiglie in un’unica casa nei pressi del ponte sul Brenta.

Il prestigio sociale della famiglia Fiorentini, raggiunto nel Seicento, viene confermato dal diploma di nobiltà concesso a Lorenzo¹³, ai fratelli e cugini dall’Arciduca d’Austria (l’Arciduchessa Claudia de Medici nello specifico) il 24 luglio 1641 (fig. 14). Non è chiaro se il titolo di nobiltà sia stato concesso al pittore Lorenzo¹⁴ per i suoi meriti artistici e civili o all’omonimo nipote, figlio del defunto Leonardo, vicecancelliere di Telvana nel 1637, notaio e cancelliere criminale della stessa giurisdizione nel 1648. Nell’un caso o nell’altro, con questa acquisizione i Fiorentini dimostrano di aver raggiunto nei rispettivi campi d’azione un grande prestigio professionale e sociale.

Verso il quarto decennio del Seicento arriva a Borgo Valsugana, proveniente da Tione, un altro ceppo di Fiorentini, apparentemente senza nessun grado di parentela con il nucleo antico di Borgo Valsugana, che eserciterà la professione di “speziari” e quella più

11 *Atti notarili di Borgo. Notaio Leonardo Fiorentini, 1598 -1629*, AST, cc. 1r – 5v.

12 *Descriptio animarum totius parochiae ecclesiae Sanctae Mariae Burgi Vallis Ausugiae scripta manu Rochi Piscatoris, clerici Burgi p(raedicti), nomine et commissione nobilis st amodum reverendi et excelentissimi domni Petri Ianuarii Tridenti i(uris) u(trisque) doctoris et sacrae theologiae magisteri, eiusdem ecclesiae plebani meritissimi*, 1608 novembre 21, segn. 1.5.1., c. 22r.

13 Ecco il testo del Guelfi Camajani: “Fiorentini. Famiglia originaria di Valsugana. Arma: D’argento al destrocherio vestito di rosso, tenente con la mano di carnagione tre fiori rossi, col capo d’oro, al castello di rosso torricellato di quattro pezzi agli angoli.” A. GUELFI CAMAJANI, *Famiglie nobili del Trentino*, Genova 1964, p. 51.

14 Il GUELFI CAMAJANI a p. 141 del citato testo scrive: Fiorentini. Nobiltà arciducale tirolese in favore di Lorenzo, fratelli e cugini Fiorentini, di Borgo di Valsugana. Innsbruck, 24 luglio 1641. A. GUELFI CAMAJANI, *Famiglie Nobili*, cit. Nel recente studio di G. Tabarelli de Fatis e L. Borrelli, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, (apparso in “Studi Trentini di Scienze Storiche”, sezione prima, LXXXIII 2004- LXXXIV 2005, p. [124]), alla voce “Fiorentini” si aggiunge: “Famiglia di notai documentata a Borgo Valsugana dalla seconda metà del Cinquecento. Nobiltà concessa a Lorenzo, ai fratelli e cugini dall’Arciduca d’Austria il 24.07.1641. [..]”.

prestigiosa di magistrati. Fiorentino e Giovanni sono i nomi dei rispettivi capifamiglia dei Fiorentini di Tione; Fiorentino è anche il nome del figlio maggiore di Stefano, fratello di Lorenzo e Leonardo, che negli anni 1611, 1622 e 1633 ricoprirà la carica di Sindaco della *Magnifica Comunità del Borgo*, scambiato da alcuni cronisti locali¹⁵ con l'omonimo Fiorentini di Tione. Sappiamo dallo studio di Tabarelli de Fatis e Borrelli¹⁶ che Giovanni Giacomo, figlio di Fiorentino Fiorentini, speziaro, e di Felicità, intraprese la carriera giuridica di magistrato diventando nel 1667 consigliere della Nazione Genovese; il suo stemma¹⁷, scolpito e dipinto, figura in Palazzo del Bo a Padova tra quelli dei laureati illustri dell'Università di Padova. Questo significa che il titolo di nobiltà, di cui sopra, venne esteso anche ai componenti della famiglia Fiorentini proveniente da Tione.

Secondo un manoscritto conservato nell'Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana, i Fiorentini di Tione ottennero nel 1590 la cittadinanza di Borgo promettendo "ogni buona assistenza comunale, ed il fatto fu anche nei discendenti"¹⁸. Queste affermazioni però contrastano con i dati anagrafici dei due fratelli, reperiti nello stesso archivio, dove nei rispettivi atti di morte – vedi appendice – Fiorentino risulterebbe nato verso il 1607¹⁹ e Giovanni all'incirca nel 1612²⁰.

Sempre nel citato archivio non esistono tracce di Fiorentini provenienti da Tione prima del quarto decennio del Seicento. L'omonimia diventerà complicata e inestricabile nel prosieguo degli anni, quando molti discendenti dei due rami si troveranno ad avere gli stessi nomi.

I pittori Fiorentini di Borgo Valsugana

Lorenzo senior

Nella famiglia dei Fiorentini nel secolo XVII sono comprese con relativa sicurezza tre generazioni di pittori con almeno sei esponenti.

15 MZ. MORIZZO, *Serie di parrochi*, cit., pp. 41-43; A. COSTA, *Ausugum*, V e II. Olle 1993, p. 173, 174.

16 G. TABARELLI DE FATIS, L. BORRELLI, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, sezione prima, LXXXIII 2004- LXXXIV 2005, p. [124].

17 Stemma: *di verde, al braccio destro, con manica rossa e polsino d'oro, uscente dal fianco destro impugnante una bilancia d'oro, accompagnato in capo da 3 stelle (8) d'oro, poste 1, 2. ibidem.*

18 *Stati delle Anime [1867-1884]. Statistiche e genealogie*, segnatura 1.13.6., A. P. B., p. 130.

19 Nel registro dei nati dell'Archivio Parrocchiale di Tione, Fiorentino Fiorentini risulta battezzato il 22 novembre 1606.

20 Si è spesso constatato che le età dei deceduti espresse negli atti di morte, confrontate con gli atti di battesimo degli stessi, risultano variabili di qualche anno in più o in meno.

Capostipite di questa vera e propria dinastia di pittori è **Lorenzo** – che sarà chiamato *senior* per distinguerlo dall'omonimo nipote figlio del figlio Francesco - il rappresentante più significativo e la personalità più complessa e poliedrica. L'arte pittorica, e non solo, sarà continuata dai figli Giacomo e Francesco e dai nipoti Lorenzo, Gaspare e Giuseppe Antonio, tutti figli di Francesco. Sulla formazione artistica di Lorenzo senior rimangono da dire ancora molte cose. Si è sostenuto²¹ che non ebbe particolari maestri e che rimase sempre a Borgo Valsugana, formandosi sull'imitazione dei modi di pittori locali come Paolo Naurizio o delle opere dei pittori veneti del secondo Cinquecento presenti nel Trentino e in particolare delle tele “bassanesche” di Civezzano. Nella sua prima opera certa, le ante d'organo della Pieve di Pergine realizzate tra il 1598 e il 1600 – il contratto del 1597 è firmato dal padre poiché a quella data il pittore era ancora minorenne - emergono dei modi di dipingere e delle conoscenze iconografiche che non possono essere frutto di un'autoformazione. L'*Angelo* dell'Annunciazione, per esempio, nel disegno della figura e in quella sua irruzione improvvisa nella stanzetta di Nazareth, ricorda molto da vicino l'arcangelo Michele della pala di Bonifacio de' Pitati, della cappella del Rosario nella basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, ma forse ancor di più il medesimo angelo dell'Annunciazione, dipinto dallo Schiavone per le ante d'organo della chiesa di San Pietro di Belluno (1550 ca.). La Madonna poi, per posa, fisionomia e tratto pittorico, sembrerebbe direttamente uscita dalla bottega dei Dal Ponte²². La stessa architettura sullo sfondo si richiama in un certo modo alle architetture che compaiono sugli affreschi dell'antico presbiterio della parrocchiale di Cartigliano presso Bassano, firmati da Jacopo e Francesco dal Ponte. Le citazioni di opere e i modi dei pittori veneti, soprattutto dei dal Ponte, riscontrabili nei dipinti del Fiorentini, continuano anche nelle opere della maturità come per esempio nella pala di San Rocco o in quella di Santa Brigida, dove la figura della Santa sembra un'eco di quella di Santa Marta della pala con San Lazzaro, San Valentino e altri santi, del Duomo di Rosà (Vicenza), firmata da Gian Battista Dal Ponte e da Luca Martinelli nel 1593. Queste osservazioni, nel dimostrare l'infondatezza della ipotesi di una formazione in ambito puramente locale del pittore, pur in assenza di documenti, lasciano supporre da parte di Lorenzo Fiorentini un alunnato di qualche anno – presumibilmente dal 1594 al 1597 - nella bottega bassanese dei Dal Ponte inizialmente sotto la direzione di

21 G. CAGNONI, *All'ombra degli ontani*, cit., pp. 32-33.

22 Il RASMO a questo proposito affermava: “[Lorenzo Fiorentini] Fece pure varie pale d'altare, fra le quali ricordiamo quella di S. Rocco, a Borgo, firmata intorno al 1615 ed il corrispondente gonfalone che documentano la formazione dell'artista in ambiente bassanese, come la giovanile Annunciazione di Pergine, . [..]” (N. RASMO, *Affreschi e sculture*, Trento 1983, p. 88).



Gerolamo dal Ponte: *Madonna col Bambino, angeli musicanti e i Santi Marco e Giustina*, 1596, olio su tela; Cison del Grappa, Parrocchiale, part.



Lorenzo Fiorentini senior: *Madonna col Bambino, angeli musicanti e i Santi Rocco e Antonio Abate*, part.

Gerolamo e, dopo la partenza per Venezia di Gerolamo avvenuta nel 1595²³, sotto quella del fratello Giambattista e dei suoi aiutanti e collaboratori Luca e Giulio Martinelli sulle cui personalità si rimanda al saggio di Gastone Favero del presente catalogo.

È sicuramente in questa multiforme officina, ricca di materiale iconografico, stampe, sagome, ricalchi di opere, disegni, dipinti, modelli e bozzetti, sculture e quant'altro si possa immaginare, che il Fiorentini si è formato pittoricamente e artisticamente. Si spiegano in questo modo le citazioni di opere di Bonifacio de' Pitati, dello Schiavone, di Paris Bordon, del Veronese, del Tintoretto e di altri pittori veneti, oltre a quelle dei Dal Ponte, naturalmente, presenti in modo più o meno esplicito e continuato nei dipinti del nostro.

L'eclettica bottega dei Dal Ponte a Bassano era strutturata come una vera e propria scuola dove si insegnava un po' di tutto, dalla grammatica ai conti, dal disegno alla scultura. Sappiamo per esempio che nel 1549 Jacopo Bassano aveva preso come garzone di bottega al fine di insegnargli la grammatica (e certamente anche le arti pittoriche), un ragazzo di Borgo Valsugana, Piero, figlio di un certo *Misier* Ludovico Bertelli, garantendo all'apprendista vitto, alloggio e pulizia, naturalmente dietro pagamento di una vera e propria retta mensile²⁴. Pensando a questo precedente, un garzonato del giovane Lorenzo Fiorentini nella bottega-scuola dei Dal Ponte non è poi tanto fantasioso e lontano dalla realtà soprattutto se si tiene presente che i Fiorentini facevano parte delle famiglie benestanti del *Borgo*. I Dal Ponte poi avevano un rapporto con il centro valsuganotto che risaliva al lontano 1528; in quell'anno un tal *Jeronimo botaro*, abitante a Bassano, aveva commissionato alla loro bottega un gonfalone per Borgo con la *Madonna e il Bambino affiancati da due armi tedesche*.²⁵

23 L. ALBERTON VINCO DA SESSO, *Jacopo Bassano i Dal Ponte: una dinastia di pittori. Opere nel Veneto*, Bassano del Grappa 1992, pp. 8-15 e 107.

24 Ecco il testo integrale riportato dal Muraro: "Adi 3 novembre 1549. Misier Ludovico Bertelli dal Borgo rechiedette misier pre' Jeronimo mio fratello che volesse tenir in casa un suo fiolo a insegnarli; e cusì restasemo d'accordo che ditto misier Ludovico debbi darne lire nove e mezza al mese, per insegnarli grammatica al ditto suo fiolo, il nome del qual è Piero; et tenerlo a nostre spese et mondo et netto, et lui, cioè misier Ludovico suo padre, il veste et calza. Ditte lire nove e mezza val. L. 9 s. 10. Presente sier Matthio da Strigno, hosto qui a Bassan nel borgo del Margnan, qual fece l'accordo et maistro Francesco Schiesaro, zenero de maistro Lorenzo Zaina calegaro in Bassan" (M. MURARO, *Il libro secondo di Francesco e Jacopo Dal Ponte*, Bassano del Grappa 1992, pp. 174 e 305/306).

25 "Yhesus Maria. 1528 adi [...]. Noto sia como maistro Jeronimo botaro, abita a Bassan, mi à dato a far un confalon per el Borgo de Val Sugana, nel qual li va una Madona con el Fiolo in brazo et dui anzoli con due arme todesche per banda, dagandomi per mia manifatura a mio oro ducati 35, et più manco quello aparerà al dito maistro Jeronimo, val. L. 149 s. 2a. Item adi 17 aprile 1529 ave el dito confalon" (M. MURARO, *Il libro secondo*, cit., p. 150).

A Bassano, oltre ad apprendere le tecniche pittoriche dell'olio e dell'affresco, Lorenzo si perfezionò nel disegno imparando a costruire solidamente e in modo equilibrato le sue composizioni, come risulta dalle opere del suo periodo migliore, quelle realizzate in Valsugana nel secondo-terzo decennio del Seicento. L'apprendimento di una buona tecnica nella pittura a fresco verrà messa in evidenza dal pittore verso il 1621, nei dipinti a monocromo dello *studiolo* di palazzo Ceschi di Santa Croce e, soprattutto tra il 1636 -39, nel ciclo mariano del santuario della Madonna di Onea progettato dallo stesso Lorenzo Fiorentini²⁶.

La professionalità artistica di Lorenzo viene ufficialmente evidenziata una prima volta nel 1607 nell'atto di battesimo del figlio Giacomo dove, accanto al nome del padre, viene aggiunto l'attributo di *pittore*²⁷ e ancora nel 1609 quando figura come *compadre* nel battesimo di Lucia, figlia di Giacomo Bazzanella²⁸ e nel 1614 in occasione del battesimo del figlio Francesco.

Giacomo Fiorentini

Di Giacomo, il figlio maggiore di Lorenzo, sappiamo che oltre ad esercitare il mestiere di pittore, era anche vicecancelliere di Telvana negli anni compresi tra il 1635 e il 1639²⁹, accanto allo zio Leonardo, prima, e al cugino Lorenzo, dopo la morte dello zio. Come artista Giacomo si formò nella bottega paterna senza però tralasciare di osservare quello che accadeva fuori della sua Valsugana. L'unica sua opera certa, firmata e datata 1642, è la pala della *Madonna con lo Scapolare e i Santi Francesco e Apollonia* della vecchia parrocchiale di Calceranica.

La sua firma compare, accanto a quella del fratello Francesco, sul cartiglio della meridiana dipinta, assieme alle armi della casa d'Austria e della Comunità del Borgo, sulla facciata dell'antico Palazzo della Comunità.

Il Morizzo nella *Cronaca II di Borgo della Valsugana*, un manoscritto conservato nella Biblioteca di San Bernardino a Trento, attribuisce a Giacomo anche gli affreschi delle due edicole innalzate al centro del ponte veneziano di Borgo Valsugana, ampliato nel 1659.

26 Il 20 settembre 1628 Lorenzo Fiorentini riceve dal massaro di Onea la somma di troni 30 “*per aver fatto il disegno della chiesa della mad.na santiss.a d’Onea [...] Madonna di Onea, segn., 1.18.3.2., A.P.B., c. 75.*

27 Il testo integrale dice: “Adi otto giugno mille seicento sette. Giacomo figlio di ms. Lorenzo Fiorentino pittore e di sua moglie Anna, fu battezzato da me Pietro Gennari Pievano. Comp(adre). Ms. Gasparo Bertondello, com(madre). Mad(onn)a Pasqua Fitzera” (*Libro I dei battezzati*, cit. p. 189).

28 “Adi dito (undeci Aprile mille seicento nove) [...] comp(adre). Ms. Lorenzo Fiorentino Pittore [...]” (*Ibidem*, c. 211).

29 MZ. MORIZZO, *Cronaca di Borgo e della Valsugana, II° 1596 - 1679*, TFBSB, Ms, cc. 178-179.

L'affresco con *San Rocco*, staccato dell'edicola orientale, restaurato ed ora conservato nel locale Municipio, confrontato con la pala di Calceranica, appare abbastanza diverso, molto più vicino allo stile paterno che non alle figure e ai modi pittorici dell'opera autografa, caratterizzata da contorni netti, pennellate meno sciolte e figure un tantino rigide.

Dipinti con queste caratteristiche sono presenti in valle un po' ovunque; si cita per esempio la pala con *Sant' Antonio di Padova col Bambino*, datata 1645, sull'omonimo altare della chiesa dei Francescani a Borgo Valsugana; la tela con *San Francesco* conservata nel monastero di San Damiano a Borgo Valsugana, molto vicina iconograficamente all'omonima figura del santo della pala di Calceranica, e la bella *Annunciazione* della Parrocchiale di Roncegno, catalogata dal Servizio beni culturali della P. A. T. come opera di anonimo del XVII secolo.

Partendo da un'indicazione del Rasmò, potrebbero essere attribuiti ai fratelli Fiorentini – Giacomo e Francesco – gli interessanti affreschi neo-medievali della chiesa di Loreto di Strigno, attualmente inglobata nel cimitero. L'insolito edificio, costruito nel 1645, volle essere nell'intenzione del committente, il pievano don Gaspare de Castelrotto, una perfetta riproduzione, all'esterno come all'interno, della Santa Casa di Loreto, tanto da far pensare che gli sconosciuti artefici siano andati di proposito a Loreto a copiare nei minimi particolari il monumento da riprodurre³⁰. Di questa singolare costruzione si può trovare un altro esempio in Trentino nella Santa Casa costruita a Madruzzo nel 1645³¹ quando era principe vescovo di Trento Carlo Emanuele Madruzzo.

30 F. ROMAGNA, *Il Pievado di Strigno*, Strigno, 1981, pp. 145-147. Scrive a tal proposito il Rasmò: "Nella imitazione della Santa Casa di Loreto si arrivò fino alle estreme minuzie facendo fare esatti rilievi delle pareti interne e riproducendole con tutti i particolari delle murature, delle crepe, delle pitture affrescatevi, anche se frammentarie, in modo da darci dell'originale una testimonianza preziosa e forse unica; è quindi un monumento fra i più singolari del barocco trentino. Noi possiamo datare gli affreschi imitati qui, in vari periodi che vanno fra l'inizio e la fine del Trecento e constatare che furono opera di vari artisti. Dell'autore di questa singolare abilissima imitazione non sappiamo nulla, ma non ci sembra inverosimile supporre che sia da ricercare fra gli affrescatori della chiesa di Onea presso Borgo, cioè fra i pittori Fiorentini; certo gli autori dell'imitazione dovettero andare di persona a Loreto per fare le rilevazioni necessarie sul posto" (N. RASMO, *Affreschi e sculture*, cit., p. 93).

31 La coincidenza della data nella costruzione delle due sante case di Loreto – a Strigno e a Madruzzo – non è casuale ma corrisponde ad una intensificazione del culto e della devozione verso la Madonna Lauretana, in linea con quanto avveniva nei paesi cattolici d'Oltralpe (L. DAL PRÀ, *Per una lettura dell'arte sacra tra tardo Rinascimento e Barocco nel principato vescovile*, in L. DAL PRÀ (a cura di) *I Madruzzo*, cit., p. 219).

Francesco Fiorentini e figli

Il nome di Francesco figura accanto a quello del fratello sul cartiglio del citato affresco dell'antico Palazzo Comunale datato 1653. A parte questi affreschi, che non permettono, se non in minima parte, di definire la personalità artistica e lo stile del pittore, non esistono a tutt'oggi opere pittoriche autografe di Francesco. Sappiamo però che questo esponente dei Fiorentini aveva continuato con successo l'attività paterna, prima in collaborazione col fratello Giacomo e, dopo la morte di quest'ultimo avvenuta nel 1660, in proprio con l'aiuto dei figli; infatti egli aveva indirizzato all'arte della pittura tre dei quattro figli maschi. Della produzione artistica della bottega dei Fiorentini si conosceva fino a qualche tempo fa solo una minima parte, e cioè la pala con la *Madonna e Santi* della chiesa di Santa Apollonia di Spera, firmata da Lorenzo Fiorentini e datata 1679, oltre alle notizie su altre opere di questo pittore riportate dal Weber³².

La famiglia di Francesco era conosciuta nel Borgo e in Valsugana non solo per l'attività pittorica ma anche per la musica; molti suoi componenti non solo s'interessavano di musica, ma suonavano più strumenti, il particolare lo si apprende da una deposizione fatta da Francesco Fiorentini ai giudici che indagavano per episodi di calunnia verso il potere locale e in particolare contro il nuovo vicario di Telvana, avvenuti all'inizio dell'ottavo decennio del Seicento. Gli scritti, veri e propri libelli al vetriolo, erano diffusi spediti per lettera, lasciati nelle botteghe o affissi nottetempo sulle case di Borgo Valsugana. Il fatto è narrato dal francescano P. Maurizio Morizzo nella citata *Cronaca di Borgo*³³ con dovizia di particolari estremamente importanti per la conoscenza della famiglia del pittore. Ecco il testo riguardante la deposizione del pittore Francesco Fiorentini riportato alla carta 254 v. del manoscritto³⁴: *“Li 19 nov.[1673] furono ascoltati altri testimoni che deposero come gli altri. Anche li 23 nov. fra diversi fu citato Francesco Fiorentini che rispondendo disse : Ho quattro figli maschi e due femmine. Il più vecchio si chiama Lorenzo, il 2° Giovanni Rodolfo, il terzo Gasparo, il quarto Gioseffo Antonio, e le mie figliole la più vecchia Giovanna, e l'altra Anna Marta [errore di trascrizione perché in realtà si chiamava Anna Maria, (n. d. r.)] Il Lorenzo fa il pittore di lineatura d'olio e d'affresco, Rodolfo tende all'economia di casa e suona il basso, di violin e di cittera; il terzo di pittura ad olio e d'affresco e suona il basso; il quarto di pittura ad oli e affresco e suona di violin e cittera per suo diporto. Lorenzo e Antonio lavorano di pittore a casa, l'altro non so dove lavora.- Chi è solito venire*

32 S. WEBER, *Artisti Trentini e Artisti che operavano nel Trentino*, Trento 1977, pp. 143-144.

33 MZ. MORIZZO, *Cronaca II*, cit., anno 1673, c. 254 r - v, 255r.

34 Devo a P. Remo Stenico la segnalazione sull'attività pittorica e sulla parentela con i Fiorentini degli ultimi due esponenti nominati, vale a dire Gasparo e Giuseppe Antonio.

*in casa a veder esercitar l'arte pittorica? – Vengono quei del Borgo et anco foresti*³⁵. La dichiarazione, verificata nell'Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana, permette di allargare notevolmente il panorama delle conoscenze, non solo sulla famiglia Fiorentini e sulla produzione artistica locale ma anche, come ha fatto Antonio Carlini nel suo recente volume sull'*Archivio Buffa*³⁶, sulla vita musicale e culturale del tempo.

Di Lorenzo *junior* è stata trovata ultimamente un'inedita ricevuta per un pagamento riguardante il rifacimento e la doratura di un gonfalone per la scuola di San Rocco, datata 15 marzo 1687³⁷. La dichiarazione del pittore, confermata dalla relativa nota sul libro dei conti della medesima confraternita³⁸, oltre ad informarci sulla sua presenza a Borgo Valsugana nel 1687 è anche un importante tassello che va ad aggiungersi alle magre notizie circa l'ultimo decennio della sua vita e della sua attività artistica.

Le ultime acquisizioni sulla famiglia Fiorentini consentono di vedere in una nuova luce e con criteri diversi la serie di otto grandi tele, sei delle quali firmate da Giuseppe Antonio Fiorentini, presenti nel convento francescano di Campo Lomaso e mai messe in collegamento con i pittori Fiorentini di Borgo Valsugana.

Su **Gasparo** (Gaspere) **Fiorentini**, terzo figlio vivente nel 1673 di Francesco, le notizie in Valsugana dopo tale data sono pressoché inesistenti. Il pittore, assente da Borgo Valsugana già nel 1673, è stato identificato in quel *Gaspare Fiorentini* del quale si traccia uno scarso profilo biografico a p. 827 del 2° volume *Pittura veneta del '600*³⁹, curato da Mauro Lucco. Nel testo il pittore risulta presente a Conegliano dal 1677 al 1696, e si cita come sua unica opera certa la firmata *Adorazione dei Magi* della chiesa di San Giovanni Battista di Serravalle, presso Vittorio Veneto. “[..]. Dipinto che, commissionato dal padre priore dei francescani conventuali Pietro Antonio Galletti e collocabile intorno al 1688-1690, mostra un pittore dalla pennellata libera, legata ad un moderato gioco

35 MZ. MORIZZO, *Cronaca, II°*, cit., c. 254v.

36 A. CARLINI, M. SALTORI, *Sulle rive del Brenta: musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI - XVIII)*, Trento 2005.

37 Ecco il testo del documento: “Adi 15 Marzo 1687 in Borgo. Confesso io Lorenzo Fiorentini d’haver ricevuto dal Mag(nifi)co D(omin)o Paolo Capra come Massaro della scola di S:ti Rocho ragnesi 80: et questi per aver rinovato il quadro del Confalon di S. Rocho, et indorato il med[esimo] Confalon, essendo cossi restati intesi per tal opera cioè ragnesi 80, in oltre hò ricevuto mezo Miaro (?) d’oro [..]er impiegato in d:ta opera e per non esser tuto questo abbastanza ne hò ricevuto ancora peze n° 100. essendo ancor queste andate tutte in opera. Et per testimonianza di quanto è espresso qui sopra hò fatto in sopra nominato la presente di proprio pugno. Tutto il sud:to oro costa ragnesi 43:” (A. P. B., segnatura I.18.5.2, c. 308).

38 “13 D(i)to (luglio 1689) [...] Pagati al sig(no)r Lorenzo Fiorentini per la fattura in renovar il gonfalone, come da sua ricevuta ragnesi 80” (A. P. B., segnatura I.18.5.2, c. 301v.).

39 M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento II*, Milano 2001.



Gaspare Fiorentini: *Ultima Cena*, part.

chiaroscurale memore di un certo naturalismo di matrice tenebrosa⁴⁰. Sempre riguardo a Gaspare Fiorentini si è occupato, forse per primo, Giorgio Fossaluzza nel suo volume *Cassamarca, opere restaurate nella Marca Trivigiana. 1987-1995*, ascrivendo al nostro una grande *Annunciazione* (un olio su tela di cm 370 x 195), appesa alla parete destra della cappella del Sacro Cuore nel Duomo di Motta di Livenza.⁴¹ L'attribuzione è motivata dal confronto con altre opere ascritte al Fiorentini come la bella pala d'altare con *San Martino che divide il mantello col povero fra i Santi Antonio da Padova e Floriano* della parrocchiale di San Martino di Colle Umberto, documentata al 1678, l'*Ultima Cena* della chiesa di San Rocco a Conegliano, firmata e datata 1696, la citata *Adorazione dei Magi* di Serravalle e altre opere ancora. Parlando dell'*Annunciazione* di Motta di Livenza il Fossaluzza afferma tra l'altro: "L'autore del dipinto in questione sembra guardare a quei pittori che del barocchetto veneziano impersonano lo sviluppo più classicistico, soprattutto a Nicolò Bambini (Venezia 1651 – 1739)". La pittura di Gaspare Fiorentini denota una formazione eclettica fusa in modo personale anche se un po' discontinuo, con punte qualitative molto alte come appare nella pala di San Martino, senz'altro uno dei suoi capolavori. Motivi mutuati dal Cinquecento veneziano si possono ravvisare nell'*Annunciazione* di Motta di Livenza nella quale sembrano fare capolino anche parecchie reminiscenze della pittura di Lorenzo Fiorentini come ad esempio le testine dei cherubini che aleggiano tra le nuvole, il profilo della Vergine o la posa dell'Angelo. Allo stesso modo elementi iconografici e stilemi bassaneschi fusi con modi espressivi mutuati dai tenebrosi veneziani si possono trovare nella grande *Adorazione dei Magi* della Chiesa di San Giovanni Battista a Serravalle.

Un importante riconoscimento va allo studioso Giorgio Mies di Fregona (Vittorio Veneto), che da anni sta studiando con competenza e passione la figura e l'attività nel medio e alto Veneto, vale a dire la zona che da Conegliano si spinge fin dentro il Cadore, del "Gasparo Coneglianese", il pittore "trentino di nascita" e coneglianense di adozione. Un importante contributo del Mies su Gaspare Fiorentini è presente in questo catalogo. Nel catalogo delle opere riportato più avanti è abbastanza chiaro che la maggior parte dei dipinti prodotti in Valsugana nel XVII secolo riflette lo stile e i modi dei pittori Fiorentini. Esiste tuttavia, all'interno di istituzioni religiose come chiese, conventi, oratori, canoniche e altro, un cospicuo numero di dipinti non firmati e senza attribuzione. Alcune di queste opere pittoriche sono visibili, mentre un buon numero si trova in luoghi di non agevole accesso o addirittura inaccessibili al pubblico (monastero di clausura di San Damiano, Borgo Valsugana), riposte in magazzini, sottoscala, soffitte e scantinati, luoghi non

40 *Ibidem*, p. 827.

41 G. FOSSALUZZA (a cura di), *Cassamarca opere restaurate nella Marca Trivigiana. 1987-1995*, Treviso 1995, pp. 22-23.

sempre adatti a conservarle in buono stato. Molte di esse potrebbero rientrare nella produzione dei Fiorentini, sia di quelli meno noti come Giacomo, Francesco e Gaspare, sia in quella dei più conosciuti Lorenzo *senior*, Lorenzo *junior* e Giuseppe Antonio che, da quanto risulta, ebbero un'attività più intensa e continuata nel tempo. Andrebbe inoltre considerata la produzione di altri pittori, di levatura minore e al momento ignoti, che sicuramente hanno prestato la loro opera o si sono formati nei cantieri (Palazzo Ceschi di Santa Croce e Madonna di Onea) e nella bottega dei Fiorentini.

Come si vede il panorama pittorico della Valsugana del Seicento si presenta complesso e foriero di interessanti novità e scoperte.

A proposito di Leonardo Fiorentini, considerato da taluni studiosi come pittore dilettante, nel 1933 il Weber scriveva: “Fiorentini Leonardo, pittore da Borgo. Nel 1615 per un quadro d'un gonfalone di S. Rocco a Borgo ebbe tr. (troni) 46. Era il padre di Fiorentini Lorenzo”⁴². Da una lettura più attenta dei documenti relativi alla confraternita dei Santi Rocco e Giorgio, conservati nell'Archivio parrocchiale di Borgo, risulta che *Lunardo* (Leonardo) Fiorentini negli anni 1612-1613 era massaro della detta confraternita, “Schola”, e che il pagamento⁴³ era probabilmente riferito al fratello Lorenzo, non essendoci ulteriori riferimenti ad una attività pittorica del notaio Leonardo Fiorentini. Anche la seconda affermazione, “Leonardo padre di Lorenzo”, sembra sia frutto di un'errata lettura della abbreviazione *fr'lo* (fratello e non figliolo).



Lorenzo Fiorentini *senior*: *Pala di Caldonazzo*, part. con la firma del pittore.

42 S. WEBER, *Artisti trentini*, cit., p. 143.

43 “Ite’ stat’i datti a’ conto del confalone al m(assa)ro : D. lunardo fiore’tini come appar sua polizza – troni 30”, *Strato della scola della confraternità di S.to Rocho per l’an’o 1614- et 1615* (A. P. B., segn. 1.18.5.2., c. nn.).

DIPINTI DEI BASSANO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CIVEZZANO

Jacopo dal Ponte detto **Bassano** (Bassano, 1510 ca.-1592) e **Francesco dal Ponte il giovane** detto **Bassano** (Bassano, 1549-Venezia, 1592).

Predica del Battista (1576 ca.), olio su tela, cm 186 x 115.

Iscrizioni: *Iac. Bass. et Franc / filius [P]* sulla pietra in basso.

Civezzano (Trento), Chiesa di Santa Maria Assunta.

Esposizioni: Trento 1978, Trento 1989, Trento 1993.

Decollazione del Battista (predella) (1576 ca.), olio su tela, cm 45 x 111.

Civezzano (Trento), Chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta.

Esposizioni: Trento 1978, Trento 1989, Trento 1993.

Jacopo dal Ponte detto **Bassano** (Bassano, 1510 ca.-1592): *Sant'Antonio abate in trono fra i santi Vigilio e Gerolamo* (1575 ca.), olio su tela, cm 220 x 130,5.

Civezzano (Trento), Chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta.

Esposizioni: Venezia 1957; Trento 1978; Trento 1989; Trento 1993, Trento 2000.

Opera non presente in mostra a causa del diniego del prestito da parte della Soprintendenza per i Beni storico-artistici della Provincia Autonoma di Trento.

Restauro a cura della Provincia Autonoma di Trento, 1977-1978 (Pierpaolo Cristani)

I dipinti con la *Predica del Battista*, la predella con la *Decollazione del Battista* e il *Sant'Antonio abate in trono fra i santi Vigilio e Gerolamo* rappresentano parte del ciclo decorativo della chiesa di Santa Maria Assunta di Civezzano. Come le altre due pale raffiguranti l'*Incontro di san Gioacchino e sant'Anna alla porta aurea*, la *Madonna della Misericordia* nella predella e il *Matrimonio mistico di Santa Caterina con il Martirio di Santa Caterina* nella predella, vennero eseguite da Jacopo e Francesco Bassano quasi certamente nel 1576 (BALLARIN 1992).

Questo gruppo di tele è molto importante per seguire l'evoluzione della messa a punto da parte di Jacopo e della bottega, intorno all'ottavo decennio del XVI secolo del quadro pastorale – già anticipato dalle *Stagioni* di Vienna - con uno stile quasi impressionistico e connotato da un'attenzione particolare ai valori della luce: i dipinti sono ambientati in una luce crepuscolare e sono caratterizzati da pennellate frantumate e sottili.

Ezio Chini nel suo intervento nel catalogo della mostra *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi tra papato e impero* (1993), ricostruisce dettagliatamente le vicende storico-critiche dell'intero ciclo e afferma che il dipinto con l'*Incontro di Gioacchino e Anna* "va considerata una delle più alte e suggestive invenzioni di Jacopo".

Secondo gli studi recenti di Antonio Marchesi (1991), la chiesa di Civezzano è documentata a partire dal 1240, fu ricostruita fra il 1531 e il 1538 in stile "rinascimentale clesiano", sintesi di motivi della tradizione gotica tedesca e di motivi rinascimentali. Ancora prima della ricostruzione, la chiesa di Santa Maria Assunta era meta di numerosissimi pellegrini e luogo di devozione.

Michelangelo Mariani nel 1673 ne parla come di un "Tempio Magnifico, e sontuoso fatto erigere dal Vescovo Cardinal Bernardo Clesio in honore di Nostra dama, che vi opera meraviglie e vi causa concorso di popolo e d'Oblationi. Tra gli altari che sono, e di fina Pittura man del Bassano, il Maggiore spicca di tabernacolo a oro" (MARIANI 1673). Non abbiamo notizie riguardo alla committenza delle tele; conosciamo tuttavia attraverso gli Atti Visitali del 1580 la relativa collocazione degli altari disposti allora su ancone lignee.

A sinistra e a destra dell'arco santo verso il presbiterio dovevano essere rispettivamente collocate l'*Incontro alla Porta Aurea* e il *Matrimonio mistico di santa Caterina*. Lungo la parete sinistra per chi entra dall'ingresso principale era posto l'altare di Sant'Antonio Abate, sul lato opposto, a destra, quello di San Giovanni Battista, con le relative pale e predelle. Nel 1771-1772 le ancone lignee furono sostituite da nuovi altari in marmo di Paolo Ognà di Rezzato e le tele furono ridotte e sagomate (DE POMPEATI 1790). Quella con la *Predica del Battista* fu inserita nel 1872 in una cornice marmorea neogotica e si trova attualmente collocata vicino al fonte battesimale, mentre la predella è ricoverata presso la sacrestia; l'altra con il *Sant'Antonio abate in trono fra i santi Vigilio e Gerolamo* è appesa sulla controfacciata sopra la porta principale ed è priva di predella: essa – che il Borgo (1975) ha riconosciuto in una collezione privata inglese - e che è stata erroneamente ritenuta da Rearick (1992, p. CLI) nel catalogo della mostra del 1992 come acquisita dal Castello del Buonconsiglio a Trento, rappresenta la *Tentazione di sant'Antonio* (Borgo 1975).

Il dipinto con la *Predica del Battista*, firmato in basso sulla pietra *Iac. Bass. et Franc / filius [P]* (come l'*Incontro alla porta aurea* recante anch'esso la doppia firma), testimonia la collaborazione tra Francesco e Jacopo documentata per la prima volta nella pala firmata e datata 1574 con la *Predica di san Paolo* per la chiesa parrocchiale di Sant'Antonio abate di Marostica.

Al crepuscolo, nella radura circondata dagli alberi san Giovanni Battista – riconoscibile per l'attributo dell'agnello sacrificale accovacciato in basso a sinistra- di fronte ad una folla distratta si approssima alla predica con l'indice della mano destra sollevato,



Jacopo e Francesco dal Ponte: *Predica del Battista*.

quasi in segno di monito, reggendo con la mano sinistra la croce. Si tratta dell'episodio narrato nel Vangelo di Matteo (3,1-3) che recita: "In quei giorni venne Giovanni Battista a predicare nel deserto della Giudea, dicendo: Fate penitenza, perché il Regno dei cieli è vicino. Questi infatti è colui che è stato annunciato dal profeta Isaia: Voce di chi grida nel deserto. Preparate la via del Signore; raddrizzate i suoi sentieri". In questa tela il santo emerge in secondo piano dalla penombra grazie ad un fascio di luce che penetra dall'alto di fronte ad un ampio paesaggio che ricorda la *Deposizione* in Santa Maria in Vanzo a Padova, firmato da Jacopo nel 1574. La disposizione delle figure sulla destra presenta affinità stilistiche con il già citato dipinto di Marostica, specialmente per la figura femminile in primo piano. I particolari delle vesti che si riconoscono nei bruni, nei rossi e nei bianchi creano un gioco di contrasti di luminosità all'interno del bosco. Emerge un tipo di pittura di tocco così trasparente nelle ombre e forte nella luce che va a sfumare nel paesaggio. Fanno da cornice in primo piano i brani di "natura morta" quali le ceste di frutta e di vivande e il cane accovacciato, dove la luce si staglia con pennellate fittissime per piccoli campi cromatici sino a lambire l'erba e le rocce. L'importanza del paesaggio nel quale la figura del santo si tramuta "in creatura del bosco" (Bettini) era già stata preannunciata da Jacopo nel *San Giovanni Battista nel deserto* del 1558 (Bassano, Museo Civico) ma le soluzioni formali aderivano ancora ad un impianto manieristico della figura. Nella nostra tela la frammentazione del colore è più evidente ed il modello iconografico del Battista è molto simile a quello che appare nel *Paradiso* (Bassano, Museo Civico) 1575-1577 ca., attribuito di recente da Giuliana Ericani (2007) a Francesco per le "consonanze con i tratti messi in opera da Jacopo e Francesco nella cappella absidale della parrocchiale di Cartigliano e quei segni netti senza ombre e senza disegno che compongono le figure". Nella predella con la *Decollazione del Battista* la scena sacra è disposta lateralmente in due "tempi" con il *Festino di Erode* all'interno di una quinta architettonica, dove si sta svolgendo un banchetto e la *Morte del Battista* a cielo aperto lungo la diagonale prospettica, mentre l'attenzione si dirige sulla scena della donna che sta per attingere l'acqua dal pozzo e ai brani del cane e della lotta tra i due galli, dettagli che rammemorano il gruppo di animali del *Sacrificio di Noè* di Potsdam.

Il colore reso con un "colpeggiare" fittissimo nei bianchi che sembrano quasi d'argento (Attardi 1994) è quello di Jacopo, mentre dove la materia è più densa, l'esecuzione spetterebbe a Francesco. La composizione della *Predica del Battista*, che si ispira a un'incisione di Lucas Cranach il *Vecchio*, fu riproposta da Francesco intorno al 1578 nella tela di analogo soggetto per la chiesa di San Giacomo dell'Orio a Venezia. Nel dipinto veneziano si coglie un tipo di narrazione più diluita e allargata ma non mancano in alcuni dettagli fisionomici, come la donna seduta al centro, echi dal ciclo di Civezzano. Nell'altra pala con il *Sant'Antonio abate in trono fra i santi Vigilio e Gerolamo*, all'interno di una quinta architettonica dalla quale s'intravede il paesaggio, il sant'Antonio abate



Jacopo e Francesco dal Ponte: *Decollazione del Battista* (predella), intero e part.



siede in trono intento a leggere. Alla sua sinistra il san Gerolamo si sporge dalla colonna circondato dai brani di stupefacente valore pittorico quali quello dei libri, della lucertola e del leone in basso, i suoi attributi. Sulla parte destra sta il san Vigilio con folta barba: indossa un piviale di velluto connotato di un acceso luminismo nel ricamo delle figure dei santi entro le edicole e regge con la mano destra il bastone pastorale; sotto è visibile l'attributo dello zoccolo con il quale il santo secondo la tradizione venne ucciso. Con la mano sinistra e lo sguardo verso il San Gerolamo sembra intraprendere un dialogo di fronte ad un chierico genuflesso che regge un messale aperto e che ricorda il medesimo personaggio del *Battesimo di santa Lucilla* (Bassano, Museo Civico). Le mescolanze di luce e colore si ripetono sul contiguo drappo in alto a sinistra che funge da quinta teatrale alla rappresentazione. Il dettaglio del San Vigilio presenta affinità stilistiche con il *sant'Agostino* affrescato sulla volta di Cartigliano (1575) e si pone anche in relazione con il particolare della tela con la *Vergine in gloria tra i santi Giovanni Battista e Nicolò di Mira*, dipinta e firmata da Francesco a Venezia per la famiglia Dolzoni in San Giacomo dell'Orio (LUGATO 1992). Il sant'Antonio abate invece ritorna con la medesima positura nel *Paradiso* (Bassano, Museo Civico), nel gruppo in basso a destra, che riprende i personaggi della pala ora al Museo Civico di Bassano con il *San Martino e sant'Antonio abate*, che recentemente Giuliana Ericani (2006) ha datato *ante* 1580. La presenza che abbiamo rilevato di modelli iconografici che troviamo ripetuti nella tela del *Paradiso*, ci rivela quella che doveva essere la prassi della bottega dalpontiana e il metodo di lavoro intorno agli anni settanta. Sappiamo dal Verci (1775, pp.55-56) che Jacopo per i suoi modelli, a differenza di Tintoretto che usava piccoli modelli in cera e in creta, utilizzava carte o cartoni dipinti o disegnati a chiaroscuro o solo teste, mani, piedi, "sicché altro non pensava che far le tinte sopra la tavolozza e disporle a' suoi luoghi sopra la tela con quella franchezza che si vede". Alcuni studiosi ritengono preponderante il ruolo di Francesco per il ciclo di Civezzano. Il primo a parlarne fu il Bettini (1933), mentre il Rearick (1992) avanzò anche i nomi di Leandro e Giambattista. Ballarin (1992) ritiene il dipinto con il *Sant'Antonio abate in trono fra i santi Vigilio e Gerolamo* interamente di Jacopo per le analogie con il *Battesimo di santa Lucilla* del 1575 circa (Bassano, Museo Civico) e con i coevi affreschi di Cartigliano: in effetti questa pala rappresenta la medesima sintesi tra le variazioni di luce e i riflessi del colore - visibili anche nel brano della cotta bianca del chierico e nella solennità delle figure che emergono dall'oscurità - disponendosi dal punto di vista della datazione coerentemente nel 1575, all'interno di quel tragitto pittorico di Jacopo Bassano iniziato con la pala di San Rocco del 1570 (Milano, Pinacoteca di Brera) e conclusosi qui a Civezzano, dove il colore sfilacciato dalla luce nelle pale come nelle predelle si fa tessera d'argento.

Alessandra Pellizzari



Jacopo dal Ponte: *Sant'Antonio Abate in Trono fra i Santi Vigilio, Gerolamo e un sacerdote.*

BIBLIOGRAFIA:

RIDOLFI, 1648, ED. 1914-1924, I, pp. 369-397; MARIANI, 1673, ED. 1970, p. 266; VERCÌ 1775, pp. 51, 55-56, 60, 104; DE POMPEATI, 1790, p. 129; BETTINI, 1933, pp. 107-109; ARSLAN 1960, I, pp. 139-140; BORGO, 1975, pp. 603-607; PALLUCCHINI, 1982, pp. 44-46; BALLARIN, 1988, ED. 1992, pp. CXCI-CXCII; MARCHESI, 1991, p. 174; LUGATO, 1992, pp. 7-8; REARICK, 1992, pp. CLI-CLII, CHINI, 1993, pp. 178-183, ATTARDI, 1994, pp. 56-57; BALLARIN, 1995, figg. 88-119; CHINI 2000, pp. 236-237, ERICANI, 2006, p. 130; ERICANI, 2007, p. 212.



Jacopo e Francesco del Ponte:
Decollazione del Battista
(predella), part. con
il Banchetto di Erode.

Gerolamo dal Ponte detto *Gerolamo Bassano* (Bassano del Grappa, 1566 - Venezia, 1621)

I santi Ermagora e Fortunato e, in cielo, la Vergine col Bambino

Provenienza: dall'altar maggiore della chiesa di San Fortunato di Bassano del Grappa, poi in Municipio nel 1812, in Museo dal 1840

Data: 1614

Tecnica: olio su tela

Dimensioni: 245x138 cm (259x150,5 con cornice)

Firma e iscrizioni: HIERONY.^SA PONTE/ BASS. F

Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, inv. 35

La pala venne realizzata per la chiesa di San Fortunato, sorta grazie all'opera di risanamento e ristrutturazione dell'omonimo monastero a sud di Bassano, attuata a partire da metà Quattrocento dai monaci padovani di Santa Giustina. Il cenobio riceve tale sede, prima occupata per quasi due secoli da monache terziarie benedettine, direttamente dal vescovo nel 1409, e la destina a luogo di noviziato, villeggiatura ed azienda agricola per i propri religiosi, mantenendone la proprietà fino all'epoca delle soppressioni napoleoniche. Concluso sul finire del XV secolo nella parte architettonica, il nuovo edificio chiesastico viene decorato al suo interno in due riprese, una prima a inizi '500 con un ciclo di affreschi opera della bottega dei Nasocchi, e una seconda un secolo dopo, quando si decide di rinnovare la zona presbiteriale. A questa fase risale la commissione a Gerolamo Bassano della grande tela: collocato unanimemente dalla critica nel periodo finale della sua attività, il dipinto ha ottenuto in anni recentissimi una datazione definitiva grazie alla verifica di una fonte documentaria conservata nell'Archivio di Stato di Padova: "Die 10 Novembris 1608. Constituido in officio il magnifico signor Gerolamo Bassano pitor et volontariamente obedendo all'intimation fattali ad instantia dell'intervenienti del reverendo monasterio di Santo Fortunato di Bassan volontariamente contenta et si obliga di finire la palla d'altare al predetto monasterio giusta l'obbligo suo et questo per le feste di Natale prossimo venturo..."; commissionata dunque per essere conclusa a fine 1608, l'opera viene tuttavia effettivamente collocata *in situ* solo nel 1614, come si ha notizia nel *Liber Regiminis Sancti Fortunati* (per entrambi i manoscritti si vedano le ricerche di Franco Signori, 2000); l'opera fa parte di quel citato progetto di riassetto dell'interno della chiesa, grazie al quale si procede, nello stesso giro d'anni, a dotare anche i due altari laterali di nuove pale realizzate da Antonio Scaiari di Asiago, una raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, l'altra un *Cristo crocifisso tra i santi Prosdocimo, Antonio, Benedetto, Scolastica, Giustina e Maria Maddalena* (VERCI 1775, p. 212). Anche il dipinto bassanesco, coerentemente con le

tele di Scaiaro, è un omaggio all'Assunta e ai santi titolari del monastero, martirizzati insieme durante la persecuzione di Nerone del 66: a volgere lo sguardo verso il fedele è San Fortunato, con la dalmatica, la veste consueta dei diaconi, e la palma del martirio in mano; Sant'Ermagora, vescovo di Aquileia, ha il capo rivolto in alto verso l'apparizione la Vergine e il Figlio, che appaiono circondati da nubi ed angioletti e immersi nella luce del Paradiso; l'orizzonte è dominato da un cielo scuro e nuvoloso, nel quale si intravede un brano di paesaggio con un rilievo.

Verci, ripreso in seguito da Brentari, commenta la pala come dipinta "con amore e diligenza, e forza di colorito", a contrasto con Arslan (1960) che scrive "lo stento pervade tutta la tela rivelando la debolezza della mano nelle brutte estremità, nelle ombre foschissime, nella aridità del colore, nelle prospettive fallite, nella povertà di tutta la concezione". Sicuramente l'aspetto meno convincente del dipinto è la relazione tra le figure e l'ambiente: manca di profondità lo spazio architettonico individuato dalle colonne sormontate da soffitto voltato, e il gruppo divino fatica a guadagnarsi uno spazio nella parte alta della scena. Il carattere tipico della pittura di Gerolamo si individua invece chiaramente nell'abilità della resa dei tessuti, che paiono incresparsi allo scivolare della luce, e un'attenta definizione caratterizza la resa dei volti dei santi, fortemente comunicativi.

Francesca Meneghetti

BIBLIOGRAFIA:

G.B. Verci, 1775, p. 211; C. Paroli, ms., 1813, p. 6; O. Brentari, 1881, p. 216; G. Gerola, 1905-1906, t. LXV, p. 962; G. Gerola 1906, p. 116; L. Zottmann, 1908, p. 67; A. Venturi, 1929, vol. IX, p. 1331; E. Arslan, 1931, pp. 295, 303; L. Magagnato, 1952, p. 57; E. Arslan, 1960, vol. I, pp. 282-283, 287, vol. II, fig. 355; C. Donzelli - G.M. Pilo, 1967, p. 72; L. Magagnato - B. Passamani, 1978, p. 16; L. Alberton Vinco da Sesso, 1986, pp. 177-179; F. Signori, 2000, pp. 76-78, 149.



I santi Ermagora e Fortunato e in cielo, la Vergine col Bambino.



Luca Martinelli, *Pala della Trinità*, 1617, olio su tela; Marostica, Parrocchiale di Sant'Antonio Abate.

I PITTORI LUCA E GIULIO MARTINELLI

Biografia

Presenza discreta nelle chiese del Trevigiano e del Vicentino di due pittori che appresero la loro arte alla scuola del grande Jacopo dal Ponte: i fratelli **Luca e Giulio Martinelli**.

Ne parlano E. Benezit¹, U. Thieme, F. Becker² e, soprattutto, D. M. Federici³.

Secondo gli studiosi Asolo ne avrebbe dato i natali, ma il condizionale è d'obbligo perché le ricerche nei registri di battesimo, effettuate presso l'archivio parrocchiale del Duomo asolano, non hanno dato riscontro, anche se teniamo presente che la documentazione è assai scarsa per quanto riguarda la seconda metà del Cinquecento, in cui si presume siano nati i due Martinelli.

Secondo le affermazioni del Federici sarebbero stati domiciliati a Castelfranco, dove in passato esisteva un paio di loro opere, andate distrutte o disperse⁴, e la loro data di morte risalirebbe al 1629 per Luca e al 1631 per Giulio; anche a questo proposito le ricerche compiute negli archivi parrocchiali di Santa Maria della Pieve e del Duomo di Castelfranco Veneto (Treviso) non hanno dato conferma.

Potrebbero i due fratelli essere stati vittime della peste, che in quegli anni imperversò in tutto il territorio della Repubblica Veneta, e non solo, con migliaia di morti?

Contribuisce a creare dubbi sull'esattezza delle coordinate storiche, in cui i due Martinelli lavorarono, anche il Verci; egli afferma, infatti, che “*vissero entrambi fin verso il 1640, in cui fecero l'estremo passaggio*”⁵.

In conclusione, sappiamo che, essendo stati, secondo alcuni studiosi, discepoli, addirittura, di Jacopo, morto nel 1592, o dei suoi figli, potrebbero essere nati tra il 1550 e il 1570, come si ipotizza nel secondo volume “*La pittura nel Veneto*”⁶.

1 E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous le pays*, IX, Paris 1999, p. 288, ad vocem *Martinelli Giulio e Martinelli Luca*.

2 U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der antike bis zur Gegenwart*, XXIV, Leipzig 1930-1957, p. 165, ad vocem *Martinelli Giulio*.

3 D.M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal 1100 al 1800 per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, II, Venezia 1803, p. 96.

4 *Ibidem*, p. 96. Giulio realizzò una tavola con Dio Padre, angeli e santi nella cappella della Beata Vergine del convento dei Cappuccini, mentre Gio. Battista dipinse una Maria Vergine ad affresco nella Camera dell'Udienza del Palazzo Pretorio.

5 G.B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere di pittori, scultori e intagliatori della Città di Bassano*, Venezia 1775, p. 222.

6 M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, vl. II, Milano 2001, p. 850.

Essi cercarono di imitare lo stile di Jacopo e, anche se vi rimasero distanti nella loro arte, si adoperarono perché quella dei “Bassano” fiorisse in tutto il suo pregio. Il Verci afferma che il loro pennello non fu “né franco, né troppo esatto”, però fu “fresco alquanto, e buoni ne sono i colori”⁷. Dei due riuscì meglio Giulio, in quanto “ebbe...più agio ad ammaestrarsi in quella scuola”⁸. Il Federici lo ritiene “anche buon geometra ed eccellente disegnatore”.

Il Verci afferma che Luca “cede al fratello, e nella forza del colorito, e nell’impasto, e nella morbidezza” però nelle sue opere si mostra anch’egli “degnò discepolo del suo Maestro”⁹; l’abate Luigi Lanzi, parlando di Jacopo Apollonio nato da una figlia di Jacopo dal Ponte, pur riferendo che “vi è stato chi lo ha creduto unico fra gli allievi di questa scuola che meriti ricordanza”, prosegue dicendo che i “bassanesi nondimeno danno pur qualche pregio a due fratelli germani Giulio e Luca Martinelli, scolari di Jacopo, assai ragionevoli”¹⁰.

Il Crico, parlando della pala di Giulio nella chiesa di San Zenone degli Ezzelini, raffigurante la discesa dello Spirito Santo sopra gli Apostoli, seduti nel cenacolo con Maria Vergine in mezzo ad essi, la giudica un “quadro tuttavia di buon sapore e ripieno di forza”¹¹; infine il Gerola scrive che “fra gli scolari vanno ricordati meritatamente Giulio e Luca Martinelli”¹².

Molte delle opere relative ai due pittori, citate dal Verci, sia su tela sia ad affresco, non esistono più, quantomeno nelle loro sedi originarie. Eventi bellici, furti, rifacimento delle chiese, soppressioni e abbattimento di conventi sono alcune delle cause della loro perdita.

7 G.B. VERCI, *Notizie intorno*, cit., p. 218.

8 *Ibidem*, p. 219.

9 *Ibidem*, p. 220.

10 L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti*, III, Bassano 1818, pp. 157-158.

11 L. CRICO, *Lettere sulle arti trivigiane*, Treviso 1833, p. 200.

12 G. GEROLA, *Per l’elenco delle opere dei pittori Da Ponte*, Venezia 1906, p. 946.



Luca Martinelli: *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Antonio di Padova*, 1612, affresco; Bassano del Grappa, Chiesa di San Francesco, lunetta del protiro, intero e part.





Giambattista dal Ponte e Luca Martinelli: *I Santi Valentino, Lazzaro, Marta e il Padre Eterno*, 1593, olio su tela; Rosà Parrocchiale di Sant'Antonio Abate.

Opere di Luca

Sicuramente Luca desume i motivi del suo dipingere dalle composizioni di Jacopo e dei figli, prediligendo la maniera di Gerolamo¹³, che fu “*un abile e brillante imitatore della maniera paterna intorno agli anni ottanta*”¹⁴.

Realizzò con un certo successo anche degli affreschi, come quello della chiesa di Sant’Eusebio di Bassano, rappresentante un grande Crocifisso¹⁵, andato perduto nella rifabbrica settecentesca, e quello della chiesa di San Francesco di Bassano, ancora esistente nella lunetta sovrastante la porta d’ingresso principale. Esso è firmato e porta anche la data della sua esecuzione (anno 1613): raffigura la Madonna col Bambino, San Francesco e Sant’Antonio da Padova¹⁶.

Frutto della sua collaborazione con Giambattista dal Ponte sono le due tele della parrocchiale di Rosà (Vicenza) che risalgono all’anno 1593: raffigurano una, *San Valentino, San Lazzaro e Santa Marta* e l’altra, *San Bovo, San Rocco e San Pancrazio*. Sulla base dei documenti di pagamento Luca vi svolse il lavoro maggiore. Il *San Lazzaro*, secondo l’Arslan, è somigliante ai modi di dipingere di Leandro dal Ponte e in esso ci sarebbe la mano di Giambattista dal Ponte. Inoltre egli riconosce a Luca il tentativo, anche se con risultati scadenti, di “*imitare i colpi vibrati del pennello di Jacopo, di imitarne la pastosità, di accordare tinte profonde*”¹⁷.

Di Luca è anche la pala d’altare della chiesa di Sant’Antonio Abate di Marostica (Vicenza) dell’anno 1617. L’opera, a sviluppo verticale, rappresenta Cristo in croce con Dio Padre e lo Spirito Santo tra angioletti e un alone di luce divina. Sulla destra sono raffigurati *San Carlo Borromeo* e *San Ludovico da Tolosa*, sulla sinistra *Papa Pio V* e i *Santi Bonaventura e Francesco*. Nella stessa chiesa si trova un’altra pala, attribuita a Luca, con San Francesco che riceve le stimmate. Nel paesaggio s’intravedono un frate, con un libro aperto, e un crocifisso alato, da cui provengono raggi di luce e sangue, che formano le stimmate di Francesco. Questo dipinto ha delle somiglianze iconografiche (il crocifisso che emana raggi procuranti le stimmate) con la pala dell’Assunta, con *San Francesco* e *Santa Lucia*, della parrocchiale di Castelcucco (Treviso). Essa porta la data (anno 1611) e la firma di Luca Martinelli. E’ un quadro bisognoso di restauro.

13 L. ALBERTON VINCO DA SESSO, *Le arti figurative*, in *Storia di Bassano*, Bassano del Grappa 1980, p. 506.

14 *Ibidem*, p. 501.

15 G.B. VERCI, *Notizie intorno*, cit., pp. 221-222.

16 L. ALBERTON VINCO DA SESSO, *Le arti figurative*, cit., p. 505; G.B. CERVellini, *Ancora per l’elenco delle opere della scuola pittorica bassanese*, in *Bollettino del Museo Civico di Bassano* III, 3, 1906, p. 137.

17 E. ARSLAN, *I Bassano*, vl. I, Milano 1960, p. 228.

A Luca l'Arslan attribuisce anche *L'Assunta* della chiesa di San Lazzaro di Venezia¹⁸. Altre opere realizzate da Luca, ma andate disperse, sono: *L'Annunciazione* della chiesa di San Donato di Bassano, del 1591¹⁹, *San Carlo Borromeo adora il crocifisso* della chiesa di San Girolamo di Bassano, del 1612²⁰, e *Maria Vergine con San Domenico e Santa Rosa e all'intorno i Quindici Misteri* della Parrocchiale di Gallio²¹. Quest'ultima tela è andata "perduta durante la guerra 1915-18"²². Infine, a Paderno del Grappa (Treviso)²³, è segnalata la presenza di una pala autografa di Luca: *San Francesco riceve le stimmate*



Luca Martinelli: *Pala della Trinità*, part. con la firma del pittore.

18 *Ibidem*, p. 378.

19 G.B. VERCI, *Notizie intorno*, cit., p. 221.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*, pp. 220-221.

22 E. ARSLAN, *I Bassano*, cit., p. 288.

23 M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto*, cit., p. 850.

Opere di Giulio

Di Giulio Martinelli ci è rimasta, invece, una sola opera, cioè la pala firmata e datata (anno 1619), rappresentante *La Pentecoste* della Parrocchiale di San Zenone degli Ezzelini (Treviso)²⁴.

L'Arslan la considera “*per molti aspetti arcaicizzante e non senza influssi di Leandro Da Ponte*”²⁵, ma “*forse una delle migliori dell'artista*”²⁶.

Il Crico, a proposito della scuola dei Bassano, fa riferimento anche alla chiesa di San Zenone affermando che “*quanto i Bassani tutti, compreso l'Apollonio si davano in famiglia mano soccorritrice e mantenevano meravigliosa unità nella scuola, altrettanto gli altri non pochi allievi si scostarono da quella purità di stile, che in essa scuola invalse molt'anni, e le fece tanto onore*”; prosegue dicendo che “*io trovai nell'anzidetta chiesa parrocchiale di S. Zenone una prova evidente di cotesto accennato allontanamento della primitiva purità di stile negli ultimi allievi della bassanese scuola*”²⁷.

Il suo giudizio non riguarderebbe senz'altro la pala di Giulio M., che altrove aveva definito “quadro...di buon sapore” e “ripieno di forza”, ma le opere di altri pittori della scuola bassanese presenti in quella chiesa.

Opere importanti ai fini della conoscenza e della valutazione delle capacità di Giulio, purtroppo andate distrutte o disperse, sarebbero le seguenti:

1) la pala della chiesa di San Fortunato di Bassano, già nel Duomo di Santa Maria in Colle²⁸, rappresentante, nella parte superiore *Maria Vergine col Bambino* e, in quella inferiore, *Antonio eremita in ginocchio dinanzi a San Bassiano*, rubata agli inizi degli anni Ottanta del Novecento. L'Arslan la giudica “*opera dall'intonazione singolarmente chiara, in contatto con l'arte di Gerolamo*”²⁹.

2) Le pitture, con storie dell'Antico Testamento, realizzate nel 1630 nella chiesa Parrocchiale di Enego (Vicenza), in ventotto comparti del soffitto, in sostituzione di altrettante eseguite da Jacopo e andate bruciate nel 1613. Esse vennero distrutte nella ricostruzione della chiesa avvenuta nel 1808. Questi dipinti “*fecero a Giulio il maggior onore*”, secondo il giudizio del Verci³⁰.

Il Verci nella parte finale del suo scritto dedicato ai due fratelli esprime il suo

24 G.B. VERCI, *Notizie intorno*, cit., p. 219.

25 E. ARSLAN, *I Bassano*, cit., p. 230.

26 *Ibidem*, p. 369.

27 L. CRICO, *Lettere sulle arti trivigiane*, cit., p. 200.

28 G.B. VERCI, *Notizie intorno*, cit., p. 219.

29 E. ARSLAN, *I Bassano*, cit., p. 230.

30 G.B. VERCI, *Notizie intorno*, cit., pp. 106, 219; C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, vl. I, Berlino 1914, p. 389.

apprezzamento verso di loro: “Dipinsero pure... vari quadri, e specialmente per mercatanti, che ne faceano traffico. Molti se ne veggono nelle case private, che noi passeremo sotto silenzio; ma che peraltro fanno vedere il loro genio per la pittura, e il loro merito nel conservar quest’arte, e farla rifiorire con ogni lor modo possibile nella patria”³¹.

Di fronte a queste parole non stupisce l’ipotesi dell’Arslan che riconoscerebbe la presenza di opere dei Martinelli, in particolare di Luca, anche in vari Paesi stranieri.

Mi riferisco alla *Deposizione* nelle collezioni del Museo del Louvre di Parigi³², a *La Vergine compare ad una devota* della Royal Collection di Hampton Court (Inghilterra)³³.

Egli le considera abbastanza vicine ai modi di Luca e di Francesco dal Ponte³⁴.

Relativamente a quest’ultima parla di “*opera probabilissima*” di Luca.

Anche nel dipinto *Cattura di Cristo* della Walker Art Gallery di Liverpool (Inghilterra) vi vede la sua mano.

Se, quanto ipotizza l’Arslan fosse vero, si potrebbe concludere che anche Luca e Giulio Martinelli, se pure giudicati pittori minori della scuola di Jacopo dal Ponte, hanno dato il loro contributo alla diffusione in Europa dell’arte pittorica italiana.

Gastone Favero

31 G.B. VERCI, *Notizie intorno*, cit., p. 222.

32 *Ibidem*, p. 361.

33 *Ibidem*, p. 345.

34 *Ibidem*, p. 229.



Luca Martinelli (attr.): *San Francesco riceve le stimmate*, olio su tela; Marostica, Parrocchiale di Sant'Antonio Abate.

GASPARE FIORENTINI, PITTORE TARENTINO CONEGLIANESE DI ELEZIONE

Sul pittore Gaspare Fiorentini, trentino d'origine, ma coneglianese di elezione (in questa area della Sinistra Piave la sua attività è documentata dal 1677 al 1700), la moderna storiografia artistica non è ancora pervenuta a delinearne l'intero arco produttivo né, tantomeno, a lumeggiarne l'iter artistico; ciò è dovuto non solo ad una certa carenza di opere sicure, perché firmate o citate dai documenti, ma anche per l'esistenza di larghi vuoti tra l'una e l'altra, insufficienti comunque a definirne compiutamente la personalità d'artista.

Sull'origine trentina di recente è stata fatta nuova luce in una puntuale dissertazione di Vittorio Fabris, *I Fiorentini, una dinastia di pittori nella Valsugana del Seicento*³⁵; in essa lo studioso della Valsugana, dopo aver trattato sulla base di sicuri riscontri archivistici la figura e l'opera dei vari componenti di tale illustre famiglia che *ha rappresentato nel passato una importante realtà nel contesto culturale ed artistico della Valsugana*, rileva come *Gasparo (Gaspare) Fiorentini, terzo figlio vivente nel 1673 di Francesco (...) assente da Borgo Valsugana già nel 1673, potrebbe essere identificato benissimo in quel Gaspare Fiorentini (...) presente a Conegliano dal 1677 al 1696*.

A prescindere dalla formazione di Gaspare che, nato in Borgo Valsugana il 16 febbraio 1642, sicuramente è avvenuta nella bottega dello zio Giacomo (1612 – 1660) e del padre Francesco (1614 – 1681), accanto ai fratelli Lorenzo *junior* (1638 – 1696) e Giuseppe Antonio (1647 – 1702), tutti pittori, l'*excursus* delle opere sicure o a lui attribuibili per motivi stilistici, che in questa sede si propone in base al criterio della successione cronologica, intende dare il giusto riconoscimento qualitativo ad un artista tuttora poco conosciuto, assegnandogli il posto che gli compete nell'ambito della cultura figurativa dei pittori cosiddetti "tenebrosi" operanti nel Veneto Orientale negli ultimi decenni del Seicento.

Allo stato attuale della ricerca, non conoscendo i motivi che l'hanno indotto a lasciare la bottega di famiglia per trasferirsi nel Coneglianese, la prima testimonianza della sua attività di pittore risale al 29 dicembre 1677 quando nel libro della *Luminaria di San Martino – Amministrazione dal 1636 al 1679*, tuttora esistente nell'Archivio parrocchiale di San Martino di Colle Umberto, alle porte di Conegliano, viene registrata la spesa di *ducato vinti...L. 124 dati al Sig. Gasparo Fiorentin pittor à conto della Palla dell'Altare grande*; detta pala (cm. 260 x 160), dipinta ad olio su 8 *tolle di larice*, era

35 V. FABRIS, *I Fiorentini*, cit.

già pronta il 30 marzo 1678, giorno in cui nel medesimo registro compare la spesa di *L. 1...per condur detta Palla dà Conegliano qui a S. Martino*. L'opera, che si qualifica per il sicuro impianto compositivo oltre che per gli accenti cromatici dai suggestivi effetti luministici, fa tuttora bella mostra sull'altare maggiore dell'arcipretale di San Martino, in diocesi di Vittorio Veneto; raffigura il titolare a cavallo vestito da militare nel momento in cui taglia la clamide per darne la metà a un povero storpio che compare in primo piano, tra i Santi Antonio da Padova a sinistra e a destra il soldato e martire di Lorch, Floriano, riconoscibile dalla mucca ai suoi piedi ad indicarne il protettorato sul bestiame. La permanenza del Fiorentini in quel di Conegliano gli ha certamente favorito la frequentazione con le più importanti famiglie nobiliari della città, che non persero certo l'occasione di avvalersi della sua mano esperta per decorare le loro abitazioni.

La prima in ordine di tempo sembra essere stata la famiglia Gamba che nel 1680, dopo aver fatto costruire l'altare dedicato a San Tommaso da Villanova nella chiesa di San Rocco di Conegliano in esecuzione del lascito testamentario di Bartolomeo, gli affidò l'incarico di ornarlo con una pala notevole, anche in questo caso, per l'impianto impaginativo oltre che per l'intonazione coloristica di ascendenza chiaroscurale, alla maniera dei tenebrosi.

Il dipinto ad olio su tela (cm. 190 x 110) raffigura il titolare San Tommaso cantubriense che domina al centro in abiti vescovili (piviale finemente ricamato, mitria in testa e croce nella sinistra) in atto di fare l'elemosina ad un povero inginocchiato ai suoi piedi, attorniato dai Santi Bartolomeo, con l'attributo del coltello nella destra, Osvaldo re di Northumbria, identificabile dalla presenza del corvo anelloforo poggiato sul basamento della colonna, dalle sante Anna ed Augusta (la leggenda la vorrebbe figlia del barbaro Matracco, governatore di Serravalle), riconoscibile dai consueti attributi del martirio; nella parte superiore, sullo sfondo di un paesaggio montano fatto di grossi alberi tra le rocce, compare San Francesco d'Assisi che riceve le stigmate dal Crocifisso che si intravede tra le nubi, motivo ripreso dalla celebre grande tela del Beccaruzzi dipinta oltre un secolo prima per la chiesa del monastero di San Francesco a Conegliano, ora custodita in duomo.

La famiglia Gamba possedeva una villa dominicale anche a Colle Umberto, con annesso un oratorio dedicato ai Santi Antonio di Padova e Gaetano da Thiene ornato da una bella pala d'altare con la Madonna con il Bambino assisa sulle nubi, circondata da angeli con i titolari ritratti in ginocchio in primo piano, sicuramente di mano del Fiorentini, come confermano i caratteri tipologici e compositivi, ma soprattutto la consuetudine di ritrarre nello sfondo elementi presi dal paesaggio reale: in questo caso una veduta di Ca' Gamba sovrastata dal borgo fortificato di Colle con la chiesa di San Pietro e la torre campanaria.

Questa particolare cura nella resa del paesaggio - a dimostrazione dell'ammirazione che



Gaspare Fiorentini: *Pala di San Tommaso da Villanova*,
olio su tela; Conegliano, chiesa di San Rocco, part.

provava per le bellezze naturalistiche dell'ambiente prealpino fatto di campi coltivati solcati da torrenti, colline ubertose punteggiate di alberi e cosparse di ville e centri abitati – permette di assegnargli anche la teletta con il *Martirio di Sant'Eurosia*, proveniente dall'oratorio di San Liberale in Col di Manza, sempre in comune di Colle Umberto, annesso alla villa che la famiglia Fabris di Conegliano aveva avuto in eredità dallo stesso Tiziano Vecellio (il sommo maestro se l'era fatta costruire in cambio del polittico da lui eseguito per l'antica pieve di Castello Roganzuolo).

Un dato veramente piacevole e interessante riguardo al dipinto in questione è costituito dallo squarcio di paesaggio che si apre sulla destra con in primo piano villa Morosini-Lucheschi, seguita da villa Zuliani-Verecondi, dall'abitato di Colle, con in lontananza le città di Ceneda, sovrastata dal castello di San Martino e dalla chiesetta di San Paolo sul colle omonimo, e di Serravalle con il Santuario di Sant'Augusta in un paesaggio collinare e montano solcato dal fiume Meschio: una singolare veduta a volo d'uccello dell'ambiente vittoriese alla fine del Seicento.

Di Gaspare dovrebbe essere anche l'altra paletta, ora di proprietà privata ma che in origine ornava l'altare del citato oratorio, raffigurante la *Madonna col Bambino fra i santi Liberale e Paolo apostolo*; la Madonna col Bambino infatti è ripresa dalla cosiddetta *Madonna dalla gamba lunga* ideata dallo stesso Raffaello e diffusa tramite una stampa di Marcantonio Raimondi, a conferma della consuetudine dei pittori dell'epoca di avvalersi di celebri stampe che circolavano normalmente tra la nobiltà locale e che costituivano una inesauribile fonte di ispirazione, come avvenuto per un altro pittore pressoché contemporaneo, Matthias Gremsl che, originario da Eissenberg, in Austria, si era trasferito a Cison di Valmarino alla corte dei Conti Brandolini dove nel "Libro operai", tuttora esistente nell'archivio di questa famiglia, veniva registrato regolarmente il suo stipendio mensile.

Altra famiglia nobiliare per la quale il nostro deve aver lavorato è quella dei Piazzoni di Serravalle, per il cui oratorio annesso alla villa dominicale che avevano in località Campion, sempre in comune di Colle Umberto, costruito intorno al 1693 sotto l'invocazione della Beata Vergine e di Sant'Antonio abate, aveva dipinto la pala d'altare con la *Madonna col Bambino e i santi Antonio, Osvaldo e Domenico*, oltre al paliotto con *Sant'Antonio di Padova che reca il Bambino*.

Chi scrive ha ritenuto di dovergli attribuire anche le due grandi tele (cm. 200 x 300 ciascuna) che ornano il coro della parrocchiale di San Benedetto di Orsago, datandole a poco prima del 1695³⁶ quando detta chiesa, costruita nel 1676, venne consacrata dall'arcivescovo di Udine Nicolò Gabrieli; anche in questo caso committente di entrambe

36 G. MIES, *Arte e Territorio*, Orsago 2002, pp. 75-77.

le tele è stata una famiglia nobile del luogo, non meglio identificata (forse la famiglia Ninfa che poco distante possedeva una propria villa), come conferma lo stemma con calice contornato da stelle dipinto alla base, ben visibile in primo piano.

Databile al 1686, anno in cui venne costruito l'altare del Rosario nell'arcipretate di Fregona, potrebbe essere la pala (olio su tela, cm. 195 x 110) che tuttora lo orna, raffigurante la *Madonna del Rosario con i santi Domenico, Caterina, Antonio di Padova, Francesco d'Assisi e Osvaldo*, assegnata per la prima volta al Fiorentini da chi scrive³⁷, per delle evidenti affinità tipologiche e compositive con altre opere certe (i Santi Antonio e Francesco sono simili a quelli che compaiono nell'ex-voto della famiglia Collalto del 1689, mentre San Domenico richiama il suo omonimo nel secondo ex-voto, sempre eseguito su commissione dei Collalto, ora custoditi nella chiesa di Sant'Anna a Rizzios di Calalzo, per non parlare del paesaggio che fa da sfondo che riproduce il massiccio del Cansiglio e del Cavallo, caratteristica frequente nella produzione del nostro).

A questo periodo potrebbe essere datata anche la paletta (olio su tela, cm. 99 x 70), ora custodita nel Museo Diocesano di Vittorio Veneto proveniente da un distrutto capitello nei pressi del castello di Conegliano, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Leonardo abate di Limoges e Antonio di Padova*³⁸; interessante anche in questo caso il riferimento reale alla Conegliano, ancora fortificata da mura e torri alla fine del Seicento, dato dal modelletto che San Leonardo, principale patrono della città, regge con la mano sinistra.

Una proposta attributiva a favore di Gaspare Fiorentini è stata fatta dal Fossaluzza³⁹ anche a riguardo della tela (cm. 210 x 125) con l'*Adorazione dei pastori* ora addossata alla parete destra del presbiterio della cattedrale di Ceneda, pur con la riserva dovuta al ricorso ad una "fonte grafica così selezionata" da rendere la composizione piuttosto complessa ed elaborata quanto a struttura compositiva e disposizione delle figure, anche se il Gesù bambino che sgambetta sulla mangiatoia è gemello di altri presenti in composizioni con soggetto simile.

Le due grandi tele rettangolari (cm. 200 x 300 ciascuna), raffiguranti rispettivamente l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi*, tradiscono una impostazione di ascendenza ancora bassanesca nella disposizione delle figure, diversa comunque dalla grande *Adorazione dei Magi*, consegnata il 12 novembre 1689 alla chiesa di San Giovanni Battista nel convento carmelitano a Serravalle di Vittorio Veneto assieme ad altri quattro teleri del pittore Agostino Ridolfi (Belluno 1646 – 1727), uno degli

37 G. MIES, *La Pieve di Santa Maria di Fregona*, Susegana (TV), pp. 50-51.

38 G. MIES, *La devozione dei Sangiacomesi a sant'Antonio di Padova* in "La torre di Veglia", periodico della parrocchia di San Giacomo di Veglia, anno XXXVII, N. 3, maggio/giugno 2007.

39 G. FOSSALUZZA, *Cassamarca*, cit., pp. 106-107.



Gaspare Fiorentini: *Immacolata con la famiglia del conte Scipione Vinciguerra di Collalto* (Pala di Rizzios), 1689, olio su tela, cm. 182 x 157; Rizzios di Calalzo, chiesa di Sant'Anna.

esponenti nell'Alta Marca Trevigiana dello stile *tenebrista*, basato essenzialmente sui contrasti cromatici e chiaroscurali⁴⁰; il contatto tra i due pittori potrebbe essere avvenuto sia ad Orsago, dove il Ridolfi aveva appena dipinto la pala dell'altare maggiore con la *Gloria di San Benedetto*, sia a Serravalle dove lo stesso pittore bellunese ci ha lasciato i suoi capolavori nel *Giudizio universale* (1688) e nel *Diluvio universale* (1689). Ritornando alla committenza privata delle famiglie più abbienti del Coneglianese, sono dell'avviso che anche la nobile famiglia dei Lippomano, proprietari della elegante villa secentesca sulla collina di Monticella, in comune di San Vendemiano, sia ricorsa a lui in occasione della esecuzione della pala d'altare del proprio oratorio; tale pala (cm. 180 x 150 ca.), apparsa nel mercato locale una decina d'anni fa, raffigura la *Madonna col Bambino e i Santi Rocco, Giovanni Battista e Carlo Borromeo* e presenta affinità tipologiche e compositive facilmente riscontrabili nella produzione del nostro.

Ma la committenza di maggior prestigio gli era sicuramente venuta dai Collalto di Susegana, già conti di Treviso, nonché patrizi veneti e principi dell'impero; tale famiglia principesca infatti nel 1689 gli commissionò un singolare quadro ex-voto, tuttora conservato nella chiesa di Sant'Anna a Rizzios di Calanzo, in Cadore, in cui il conte Scipione Vinciguerra si è fatto ritrarre assieme alla moglie Eleonora della Torre e Tasso, al primogenito Antonio Rambaldo di dieci anni, a Rambaldo di tre e a Pietro Orlando, ancora in fasce, davanti al castello di San Salvatore, sotto la protezione dell'Immacolata che compare tra le nubi con i santi Francesco d'Assisi ed Antonio di Padova. L'aspetto interessante del dipinto è costituito dal cartiglio contenuto in un vano della cornice, apparso in occasione del restauro del 1990, dal quale per la prima volta si è avuto notizia dell'origine trentina del pittore; esso infatti presenta la seguente iscrizione: *L'ano 1689 il Mese di Lugio / Antonio Pigatti da Conelgiano Fece / Questa Soaza / et Gaspero Fiore(ntini) da Trento Fece / il Quadro⁴¹...*

In occasione del convegno di studi sui Collalto del 1998 chi scrive ha assegnato al Fiorentini anche altri ex-voto custoditi nella medesima chiesa cadorina; tra questi si segnala il telero triangolare (cm. 196 x 169) raffigurante la *Vergine col Bambino tra i santi Domenico e Francesco d'Assisi* (pure eseguito su commissione dei Collalto, come confermato dallo stemma che compare al vertice) e *L'Immacolata e il Bimbo che appare a sant'Antonio di Padova* (una iscrizione che si può leggere sulla colonna

40 G. MIES, *La Banca Prealpi per l'Arte*, Susegana 2006, pp. 66-68.

41 G. MIES, *Arte e artisti al servizio dei Collalto* in "I Collalto- Atti del Convegno 23 maggio 1998, Castello di San Salvatore – Susegana", 1998, pp. 204-206; P. A. PASSOLUNGI, *Catalogo per Susegana*, Conegliano 1989, p. 48, fig. 22; A. BURLON, F. ROSINA, M. VIZZUTTI, *La chiesa di Rizzios*, Pieve di Cadore (BL), 1990, p. 72, figg. 15, 16, 38.

tronca conferma trattarsi di un ex-voto dello stesso Fiorentini: *Gaspare Fiorentini per sua devotone*). Firmata e datata 1696 è l'*Ultima Cena* della chiesa di San Rocco a Conegliano, dove il campionario di tipi fisionomici nella serie di apostoli che attorniano il Signore è facilmente riscontrabile in altre composizioni, ripetuti pressoché uguali nelle figure di due Re Magi e di alcuni pastori nelle tele di Orsago.

A fronte dell'ultima opera finora conosciuta del Fiorentini, databile per documento al 1700: la *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*, ora custodita nella parrocchiale di Zoppé di San Vendemiano, proveniente dal vicino oratorio dei Santi Sebastiano e Rocco⁴², chi scrive è dell'opinione che il pittore, trentino d'origine ma oramai coneglianese d'elezione, abbia continuato ad operare anche nell'inoltrato Settecento, come conferma l'inedita *Annunciazione* affrescata nella lunetta sopra l'altare maggiore dell'oratorio dell'Annunziata di Susegana, ai piedi della collina San Salvatore, "immagine miracolosa" che in origine si trovava *sul muro esteriore di una privata casa suseganese*, poi inglobata nell'attuale oratorio settecentesco⁴³.

Infatti l'impostazione dell'arcangelo Gabriele che porta l'annuncio a Maria raccolta in preghiera all'interno di una stanza è la stessa che si riscontra nell'*Annunciazione* dipinta su tela per decorare in origine il timpano della cappella della Vergine nel duomo di Motta di Livenza, assegnata dubitativamente al Fiorentini dal Fossaluzza nel 1995⁴⁴. Riconducibili alla sua maniera sono anche i *Santi Pietro e Paolo* affrescati nell'abside del Santuario della Madonna del Ramoncello in Santa Lucia di Piave (TV), di giuspatronato dei Collalto, datati 1713 nell'abside⁴⁵.

Quello che maggiormente sorprende in due delle composizioni sopra citate è il fatto che il pittore ripete, in controparte, lo stesso schema compositivo usato dal nonno Lorenzo *senior* (Borgo Valsugana 1580 ca.- 1644) nella lunetta con l'*Annunciazione* affrescata tra il 1636 e il 1639 nel sottotetto del Santuario della Santissima Vergine di Onea presso Borgo Valsugana, a conferma della disponibilità dei cartoni esistenti nella bottega del capostipite perfino per i pittori della terza generazione, in questo caso del nipote Gaspare per l'appunto. Il ricorso ai consueti motivi iconografici della bottega dei Fiorentini anche a distanza di un secolo (le due Immacolate che compaiono nelle citate opere di Rizzios sono riprese pressoché alla lettera dalla *Immacolata Concezione* dipinta ad affresco dallo stesso Lorenzo *senior* nel santuario di Onea) è evidente

42 G. MIES, *L'Arte in San Vendemiano e il suo territorio: storia, cronaca e memoria*, Dosson (TV) 1999, p. 420, fig. 52.

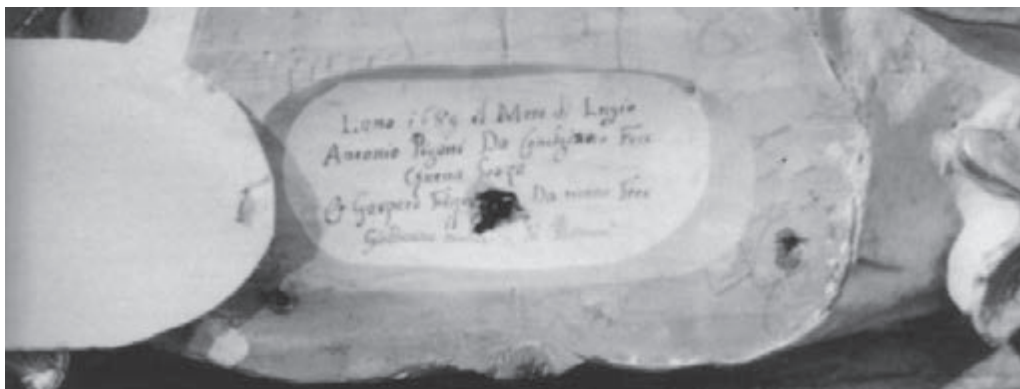
43 P.A. PASSOLUNGI, *Catalogo*, cit., p. 144, fig. 67, tav. XXIII.

44 G. FOSSALUZZA (a cura di), *Cassamarca*, cit., pp. 22-23.

45 I. SOLIGON, *La Madonna del Ramoncello*, Treviso 1988, p. 54.

anche nella pala di *San Tommaso da Villanova* in Conegliano; infatti il modello del Crocifisso da cui San Francesco riceve le stigmate è ripreso da una paletta d'altare, ora di collezione privata, raffigurante *San Cristoforo fra i santi Francesco d'Assisi e Carlo Borromeo*, apparsa qualche anno fa sul mercato locale e che in questa sede per la prima volta viene assegnata al nonno Lorenzo per delle affinità tipologiche e compositive riscontrabili ad esempio nella *Madonna col Bambino tra i santi Fabiano, Barbara e Rocco (Pala Welsperg)* dipinta da quest'ultimo nel 1619 per la chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano di Cavalese. Questo modo di lavorare, che testimonia a favore della serietà del mestiere all'interno di una bottega, era tipico di tante altre illustri famiglie di pittori, come quella del grande Pordenone i cui cartoni preparatori erano utilizzati non solo dal genero Amalteo, ma perfino dal Moretto, a sua volta genero di quest'ultimo. Lo stesso avveniva anche nelle celebri botteghe dei Dal Ponte a Bassano e dei Frigimelica a Belluno, a conferma dell'importanza di quella autentica "officina di arte e di vita" che ha rappresentato per la Valsugana la bottega dei Fiorentini. La riscoperta dei Fiorentini, iniziata da "Studi Trentini di Scienze Storiche" con la pubblicazione della tesi di laurea di Giuliana Cagnoni, è stata poi approfondita e sviluppata dallo studioso Vittorio Fabris che ora concretizza le sue ricerche nella presente mostra estiva che va, non solo a vantaggio degli studi sulla cultura figurativa della Valsugana, ma anche ad onore del Comune di Borgo Valsugana che l'ha promossa.

Giorgio Mies



Gaspere Fiorentini: *Immacolata con la famiglia del conte Scipione Vinciguerra di Collalto* (Pala di Rizzios), 1689, olio su tela, cm. 182 x 157; Rizzios di Calalzo, chiesa di Sant'Anna. Particolare con la scritta, apparsa sotto lo stemma nobiliare, all'apice della cornice, dove si legge: *L'ano 1689 il Mese di Luglio / Antonio Pigani da Conelgiano Fece / Questa Soaza / et Gaspero Fiore (ntino) da Trento Fece / il Quadro / Gio Battista.*

CATALOGO DELLE OPERE



Lorenzo Fiorentini senior, *Pala di Caldonazzo*, part.

LA DECORAZIONE DELLE ANTE D'ORGANO DELLA PIEVE DI SANTA MARIA DI PERGINE

Nel 1597 il giovane Lorenzo Fiorentini, non ancora maggiorenne, accettava un contratto, che veniva per l'appunto firmato dal padre Stefano, per dipingere sui due lati le due grandi ante dell'organo da poco installato nella Pieve di Pergine. Il contratto prevedeva la realizzazione delle portelle nel termine di un anno, esattamente entro il giorno di San Giovanni del (24) Giugno 1598. La consegna definitiva e la prevista stima avvennero, però, due anni dopo, il 21 giugno 1600, e il pittore, diventato nel frattempo maggiorenne, ricevette come compenso per tutta l'opera la somma di 200 scudi *in ragione di 7 troni per scudo*. Per completezza d'informazione vengono riportati in calce alla presente scheda i testi del contratto e della stima nella trascrizione fatta da Nino Forenza (N. FORENZA, L. LAZZERI, *Gli organi di Santa Maria*, Pergine 1980, pp. 82-83).

Una ventina d'anni dopo, Lorenzo Fiorentini, definito per l'occasione "distintissimo pittore", sarà nuovamente chiamato a Pergine a completare la decorazione dell'organo dipingendo il *parapetto in legno che chiudeva l'orchestra nuovamente aggiunta*. *Scrivo in proposito P. De Alessandrini: Lo stesso Nel 1622 all'organo, già eretto fin dal 1590, fu aggiunta l'orchestra con un parapetto di legno intagliato artisticamente da Giambenedetti Vicentino e dipinto dal distintissimo pittore Lorenzo Fiorentini di Borgo* (P. DE ALESSANDRINI, *Memorie di Pergine e del Perginese*, Borgo 1890, p. 95).

Di questi quattro dipinti su tela, fino a qualche tempo fa se n'erano conservati tre, mentre del quarto si è perduto anche il ricordo e non si sa bene cosa rappresentasse.

Attualmente, dopo la sparizione del terzo dipinto rappresentante la *Scala di Giacobbe*, ne sono rimasti due, la *Madonna Annunziata* e l'*Angelo Annunziante*, ridotti in cattive ma non disperate condizioni. Le ante d'organo superstiti, fino a qualche tempo fa erano alloggiate nella chiesetta cimiteriale di San Carlo. In seguito al restauro interno della chiesetta e alla scoperta di nuovi dipinti sulle pareti, le tele sono state spostate da questa sede e depositate in un locale al piano terra della Canonica di Pergine in attesa di una adeguata sistemazione, naturalmente dopo un accurato restauro. Il parroco, don Remo Vanzetta, sarebbe propenso a rimetterle nella sede originaria, cioè, nella vecchia cantoria sopra l'ingresso principale della Pieve. Una proposta più che condivisibile, intesa a valorizzare in modo adeguato le peculiarità pittoriche e scenografiche dei due grandi dipinti.

Lorenzo Fiorentini senior (Borgo Valsugana, 1580 ca. † 1644)

1. *La scala di Giacobbe*, 1598 ca., olio su tela, cm 364 x 198.
Pergine, già nella chiesa parrocchiale, scomparso.

Il dipinto, che rappresentava sicuramente la prima opera certa di Lorenzo Fiorentini senior, aveva come tale un valore storico, oltre che artistico, notevole per la conoscenza del pittore di Borgo e la documentazione della sua opera.

Possiamo farci un'idea dell'opera osservando la foto del quadro, fatta in occasione della catalogazione dei beni storico artistici ecclesiastici, avvenuta negli anni Ottanta del secolo appena trascorso.

La scena, liberamente tratta dal capitolo 28 della *Genesi*, è incentrata sul sogno di Giacobbe con l'aggiunta di altri personaggi che nel testo di riferimento non compaiono.

Sopra il patriarca, addormentato per terra, si innalza in leggera diagonale una scala a pioli che, attraversando tutto il quadro, si congiunge a Dio Padre sbucato improvvisamente dalle nuvole. In basso, un angelo sussurra qualcosa all'orecchio di Giacobbe; allo stesso tempo un secondo angelo sta scendendo dalla scala, mentre un terzo si trova sulla sommità della stessa al cospetto di Dio. In alto, a destra, altri due angioletti librati sulle nuvole reggono un

bianco drappo e dei cartigli svolazzanti con citazioni bibliche in latino. Nella parte bassa, ai lati di Giacobbe, un vecchio e un giovane sono ripresi inginocchiati in devota preghiera. Tutta la scena si svolge in paesaggio lussureggiante e selvaggio - *Quanto è terribile questo luogo*, disse Giacobbe svegliandosi (*Genesi*, 28, 17) - con un tronco di palma rovente in secondo piano, probabile riferimento alla presenza di Dio in quel luogo e al sacrificio fatto da Giacobbe al suo risveglio.

Per i caratteri un po' ingenui ed una certa goffaggine di alcuni personaggi rappresentati, la tela si staccava in modo abbastanza netto da quelle con *l'Annunciata* e con *l'Angelo Annunziante*, facenti parte dello stesso contratto, anche se, per la verità, la figura del *Padre Eterno* fu ripresa tale e quale nella tela con *l'Arcangelo Gabriele*.

Per questi motivi la *Scala di Giacobbe* poteva essere considerata la prima opera impegnativa di Lorenzo e, sicuramente, la prima conosciuta.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini *senior*

2. *Madonna Annunciata*, 1599-1600 ca., olio su tela, cm 343 x 176.
Pergine, già nella chiesa di San Carlo, ora in un deposito della Canonica.

La scena, collocata all'interno della casa di Nazareth, trasformata per l'occasione in un tempio solenne, con palese riferimento a Maria, simbolo della Chiesa, ha al centro del dipinto la figura dell'Annunziata raccolta in assorta preghiera su un inginocchiatoio di legno. Alle sue spalle un pesante tendaggio verde bordato d'oro, alludendo al matrimonio mai consumato, ribadisce la sua eterna verginità. Dal catino absidale della casa-tempio scende la bianca Colomba dello Spirito Santo a realizzare il mistero dell'incarnazione. L'ambientazione architettonica del dipinto, con i suoi toni aulici e altisonanti, appare più ispirata a certi modelli manieristi della pittura veneta (Pordenone, Veronese, Tintoretto, Bassano ecc.) che non a

quelli della contemporanea architettura. La fuga prospettica delle basi di colonne e lesene di questo dipinto e del suo pendant, con l'*Angelo Annunziante*, ci rimanda ad un analogo sfondo architettonico realizzato negli affreschi della Parrocchiale di Cartigliano (Vicenza) da Jacopo e Francesco Bassano negli anni 1575-77.

Particolarmente felice e riuscita appare, altresì, la figura della Vergine, caratterizzata da una fisionomia familiare di ragazza valliva, realizzata con una pennellata già sicura e disinvolta con vibranti e piacevoli effetti di luminosità che ricordano molto da vicino la pittura dei Maestri Bassanesi.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini *senior*

3. *Angelo Annunziante*, 1599-1600 ca., olio su tela, cm 366 x 198.

Pergine, già nella chiesa di San Carlo, ora in un deposito della Canonica.

All'interno della casa-tempio dov'è in preghiera la Vergine sembra irrompere la robusta figura dell'*Arcangelo Gabriele*, sospeso in volo al centro del quadro dal pittore. Nella parte superiore del dipinto, in mezzo ad un turbinio di nuvole, popolato da una folla di angeli e di teste alate di cherubini, spunta la figura del Padre Eterno a braccia allargate e a testa in giù. In basso, nel vuoto della sala, la fuga prospettica delle basi delle colonne scandisce lo spazio in profondità. Delle opere giovanili, questa si presenta come la più complessa per le citazioni iconografiche, la solidità dell'impianto prospettico e compositivo e, soprattutto, per la plastica e convincente figura dell'*Arcangelo Gabriele*. Questa figura, se da

un lato ricorda il citato *Arcangelo Michele* di Bonifacio Veronese (de Pitati) della cappella del Rosario nella basilica veneziana di San Zanipolo (i Santi martiri Giovanni e Paolo), dall'altro, appare molto simile, quasi identico nella posa, all'analogo soggetto dipinto verso la metà del Cinquecento da Andrea Meldolla, detto Schiavone (Zara, 1520 ca., † Venezia, 1563), nelle ante d'organo della chiesa di San Pietro a Belluno (T. CONTE, *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, Milano 1998, pp. 262-263). Una ulteriore prova della complessa formazione e del bagaglio iconografico del giovane Lorenzo Fiorentini.

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

BOTTEA, 1880, p. 47; DE ALESSANDRINI, 1890, pp. 88 e 96; BRENTARI, 1890, p. 352; FORENZA-LAZZERI, 1980, pp. 82-83; RASMO, 1982, p. 318; MICH, 1988, p. 741; COSTA, 1989, pp. 312-314, fig. p. 313; COSTA, 1994, p. 117; CALZONA, 1997, p. 148; CAGNONI, 2003, pp. 57-58, figg. 35-36 pp. 100-101; FABRIS, 2004, pp. 137-138; FABRIS, 2006, p. 96-97 e 104, fig. p. 116.

Contratto tra la Magnifica Comunità di Pergine e il pittore *Lorenzo Fiorentino* (Fiorentini) per la pittura delle ante d'organo della Pieve di Santa Maria Nascente di Pergine, anno 1597, (Archivio Comunale di Pergine. Trascrizione di Nino Forenza, pubblicata in: N. FORENZA – L. LAZZERI, *Gli Organi di Santa Maria, Pergine Valsugana* 1980, p. 82).

Per il p(re)nte si notifica come ivi perso(n)almente costituito Ms. Michel Gentili Sindaco maggior della Chiesa de S.ta Maria de Perzine, il Sp. Ms. Martin Bianchetto Sindaco della Mag(nifi)ca comunità di Perzine, et il Nob. et Mag.co sig.r Josefo Alberti, il Mag.co s.r Mathio Hoffpergher, il Sp. Ms. Peter Pilher, l'eg.o Ms. Michel Lehener, l'eg.o Ms. Georgio Fizzer, Ms. Odorico Spon et Ms. Gioan Sorn, tutti consiglieri della Mag.ca Co.nità, facendo p(er) si, et suoi successori, et p(er) nome delli altri defficienti, considerata in prima p(er) essi S(igno)ri la necessità di far depenzer le portelle dell'organo, et il pontesello, et le altre cose in esso necessarie, volendo, anzi desiderando dar opera, che sia fornita detta opera (...), Jiudicata et considerata l'oblation fatta p(er) l'eg.o Ms. Stefano Fiorentino del Borgo di Valsugana fatta p(er) nome de ms. Lorenzo suo fig.(lio) di pigliar detto assunto

et concluder detta opera la qual conclusa essendo condegna, et meritevole al Iudicio d'un perito in simil arte over dui da esser eletti p(er) ambe le parti, cioè uno per parte di star al loro Iudicio et ditto, et anco interlassar, et condonar R(agne)si dieci del detto et Iudicio, che si farà da essi homini, et dan(n)o, et concedono ampla authorità al p(re)d(ett)o Ms Lorenzo p(re)nte, et tal carico accet(a)nte con p(re)ntia, et consenso del p(re)d(ett)o suo padre a q(ue)sto specialmente il p(re)d(ett)o Ms. Stefano p(er) detto nome del detto suo figliolo p(ro)mettendo et se obligando nelli suoi p(ro)prij beni (...) che il p(re)d(ett)o suo figliolo observerà iuxta la s(o)p(rascrip)ta oblation p(er) ambi loro fatta, et la qual essi sig.ri consiglieri hanno accettado et p(ro)messo osservar con p(or)mission et convention tra di loro espressamente fatta che havendo il p(re)d(ett)o Ms. Lorenzo finita, et conclusa detta opera di dipinger iuxta la designation che li sara fatta da duoi a ciò deputati fidelmente, et sconvenevolmente, iuxta il Iudicio che si farà dalli p(re)d(ett)i periti da esser eletti comunemente esso satisfarlo, et fargli il pagame(n)to in duoi termini cioè è la mità a S.to Andrea dell'anno 1598, et l'altra mità a S.to Zorzi dell'anno 1599, mentre però, et con protesto che esso Ms. Lorenzo Habbi da dar la detta opera da qua a S.to Giovanni di Giugno del s.d.o. anno 1598, come ivi realmente esso Ms. Lorenzo ha p(ro)messo di eseguir.

[Seguono le solite formule e la firma del notaio Gaspare Lehener] A.C.P., Pergamene, V., 92

Stima delle pitture di Lorenzo Fiorentino fatta il 21 luglio 1600 (A. C. P., trascrizione di Nino Forenza).

In Chri(sti) No(m)i(n)e Ame(n). Noi Martin Thoffillo pittore di Mons(igno)r Ill(ustrissi)mo et Re(verendissi)mo di Trento e Jonas Sthromar similm(en)te pittore, et habit(ante) in Roverè, ambi doi homeni eletti da la Mag(nifi)ca Com(uni)tà di Pergine da una, et m(es)s(er) Lorenzo Fiorentino del Borgo di Valsugana parimente pittore dall'altra; intendendo divenire ala nostra estima(tion)e, detta, over dechiaratione sopra la differenza rimessaci per dette parti, in riveder, giudicar, et estimar l'opera, et spesa fatta per d(ett)o m(es)s(er) Lorenzo in dipinger le portelle, o sij quadri del organo esistente nella chiesa de S.ta Maria di Pergine, Onde vista l'authorità a noi per d(ett)e parti data, vista diligentemente

d(ett)a opra, et considerato la quantità di colori in particolar di quelli oltremarini, quali sono de fini, et finalme(n)te visto quello (che) era da veder, et considerato quello (che) era da considerar; Repetito il nome di Chr(ist)o dalò qual procede ogni giusto, et retto giuditio; Dicemo, pronuntiamo, et giudichiamo ut int(us), cioè ch(e) d(ett)a opera merita la suma de S. 200, scudi docento in raggion de troni sette per scudo, et tanto per nostra conscientia la estimiamo, et giudichiamo con ogni miglior modo.

[Seguono le solite formule di rito e la firma con il contrassegno del notaio Andrea Leporini].

A.C.P., Pergamene, V., 60



Bonifacio de' Pitati: *L'Arcangelo Michele*, part.



Andrea Meldolla, detto Schiavone: *Angelo Annunziante*, part.

Lorenzo Fiorentini *senior*

4. *Madonna col Bambino tra i Santi Rocco e Antonio Abate*, 1614 ca., olio su tela, cm 204 x 106, firmata e datata.

Borgo Valsugana, Oratorio di San Rocco.

Opera non presente in Mostra e visibile in loco.

Lapala rappresenta, nella parte alta, la Madonna con il Bambino seduta tra le nuvole, sostenuta da un intreccio di angioletti e affiancata da un coro di angeli musicanti e, nella parte bassa, i Santi Rocco e Antonio Abate con sullo sfondo una bella veduta di Borgo con il monte Ciolino sul quale sono ben visibili i Castelli di San Pietro e Telvana.

Verosimilmente nel XVIII secolo la tela, per essere adattata alla Confraternita dei Santi Rocco e Giorgio, eretta presso l'Oratorio di San Rocco, era stata parzialmente ridipinta nella parte centrale (vedi foto a p. 312 in A. COSTA, *La Pieve di S. Maria del Borgo*, Olle 1989) tanto da renderla iriconoscibile. Accanto alla figura di *Sant'Antonio* era stato aggiunto un *San Giorgio a cavallo che uccideva il drago* e sopra la *Madonna con il Bambino* era stata ridipinta una *Madonna Assunta*.

Il dipinto, liberato nel restauro del 1979 da queste pesanti ridipinture che ne avevano stravolto l'aspetto, si è rivelato come una delle opere più riuscite di Lorenzo Fiorentini, appartenente alla sua maturità artistica, e molto vicina alla pala della *Madonna del Rosario con i Santi Domenico di Guzman e Caterina d'Alessandria* della vicina Pieve e, forse, all'*Annunciazione* di Roncegno, opere che dovrebbero appartenere allo stesso felice periodo del nostro.

La tela di San Rocco è chiaramente ispirata ai dipinti della scuola del Bassano, in particolare a quelli di Leandro e Gerolamo, per impianto scenico, caratterizzazione dei personaggi,

uso del colore, lumeggiatura dei chiaroscuri e trattamento dei panneggi. Non vanno dimenticate in proposito le opere di Jacopo e Francesco Bassano presenti nella Parrocchiale di Civezzano e tutta una serie di lavori con i quali il Fiorentini venne a contatto nel suo alunnato giovanile presso la bottega dei Bassano tra cui alcune opere dei fratelli Luca (Castelfranco Veneto? 1550 ca., † 1619/1640 ca.?) e Giulio Martinelli (Castelfranco Veneto? 1570 ca. † 1630/1640 ca.?) attivi e dotati collaboratori dei Bassano (si veda nel presente catalogo il contributo di Gastone Favero su questi pittori). In particolare le belle figure di angeli musicanti che fanno concerto attorno alla Madonna col Bambino sembrano derivate direttamente dalle analoghe figure della pala con la *Madonna in gloria tra i Santi Marco e Giustina* dipinta da Gerolamo dal Ponte per la parrocchiale di Cison del Grappa.

Scrivo a proposito della nostra pala il RASMO: "[...] nella pala della chiesa di S. Rocco a Borgo, firmata nel 1615, come nel quadro di gonfalone, certo coevo, fatto per la stessa chiesa, che ripete con poche varianti la composizione della pala, manifesta una raggiunta maturità per la buona composizione, per l'esecuzione con pennellate rapide e frizzanti, particolarmente apprezzabili nella veduta di Borgo dello sfondo della pala, per il colorito che attesta, come altri elementi, la conoscenza dell'arte di Jacopo Bassano" (N. RASMO, *Storia dell'Arte nel Trentino*, Trento 1982, p. 318).

Interessante è il dialogo che sembra svolgersi tra i due Santi rappresentati in primo piano in una posa leggermente avvitata, di chiare reminiscenze manieristiche, e con i loro tradizionali attributi: per San Rocco, il corto vestito da pellegrino (detto anche sanrochino o sarrocchino) con il largo cappello sulle spalle, il lungo bordone da viaggio sulla mano sinistra, la calza floscia che lascia scoperta la coscia con il bubbone della peste e il cane con il pane in bocca accucciato ai suoi piedi; per Sant'Antonio Abate, il saio da monaco, il bastone con la tau, il libro della regola, il fuoco nella mano e il porcellino (che sembra un cinghiale) con il campanello, al suo fianco. Sullo sfondo una bella e interessante veduta di

Borgo e del monte Ciolino come si presentavano agli inizi del Seicento. Questa dovrebbe essere la prima rappresentazione organica di Borgo ed ha perciò un notevole valore, oltre che pittorico e sentimentale, anche di rara e preziosa testimonianza storica. Va notata la rassomiglianza tra il Castel Telvana di questo dipinto e il castello che compare nella scena con *San Rocco e L'Angelo* del ciclo di affreschi dipinto dal Corradi nello stesso Oratorio di San Rocco (1516).

Questa veduta, poi, nell'uso di una lumeggiatura fortemente contrastata, nel tocco pittorico rapido e veloce e nell'atmosfera crepuscolare, ricorda molto da vicino il paesaggio che fa da sfondo al *Crocifisso con i Santi Francesco e Antonio di*







La Pala di San Rocco, prima del restauro

Padova (vedi scheda n. 8) della vicina chiesa dei Francescani di Borgo Valsugana.

Va detto, a scanso di equivoci, che la data “1615” riportata da molti studiosi (RASMO, 1982, p. 318; MICH, 1988, p. 741; COSTA, 1989, pp. 312-314, fig. p. 313; COSTA, 1994, p. 117; CALZONA, 1997, p. 148; CAGNONI, 2003) non è completamente leggibile, in quanto l’ultima cifra è stata abrasa e cancellata. Infatti, nel ceppo tagliato, dipinto in primo piano in basso tra i due Santi e sotto il muso del maiale, scritta in dimensioni minuscole e in corsivo, si trova la firma del pittore con la data: “*Laurentius Florentinus / fecit / anno 161.*”.

La data 1614, assegnata dallo scrivente al dipinto, è sostenuta dal ritrovamento nell’Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana di vari pagamenti inerenti l’*Altare di San Rocco* tra i quali va segnalato, per importanza nella determinazione dell’anno di esecuzione della pala, quello relativo all’ancona lignea. Ecco la parte del testo che ci interessa: *Adì 8 giugno [1613] contadi a ms. Giò Batta Pivio di Strigno per intaglio et fattura et legname ò sia palla per l’altare della chiesa di San Rocho come appar suo recever in tutto troni ibi troni 178: 10 carantani” (rese di conto dei massari, della confraternita di S. Rocco. 1540-1757, A. P. B., segn. 1.18.5.2., fasc. 9, c. 56v.). Dal citato documento apprendiamo quindi che l’intagliatore dell’elegante e misurata ancona lignea che fa da degna cornice alla bella tela del Fiorentini si chiamava Giovanni Battista Pivio.*

La datazione proposta per la tela di San Rocco è ulteriormente confermata dal ritrovamento, da parte dello scrivente, di altri *spendimenti* (pagamenti) effettuati nel 1615 dal massaro della suddetta confraternita, riferiti all’acquisto di materiale e accessori o per lavori fatti alla *Pala* e all’*Altare di San Rocco*, che vengono

qui riportati integralmente: *Lì 28 Agosto 1615. per tanti spesi al fabro che hà fatto il ferro per la tella della Palla et altri ferri –Troni 5:- e Item per tãti datti a Simon Spezapredda per haver fatto li busi per il fero della palla et quelli delle portelle troni 1 : 5 (c. 74r.) e ancora Item per tanti pagati à ms Jacomo della Pasqua per ferro, chiodi, et brochete per la palla—troni 10 (c. 74v.); “Item li 15 7bre per tãti contadi per cõprar la tella per coprir la Palla et fillo – troni 6: g 5” e “Item per tanti datti al sartor che ha cusito la sudetta tella – troni 1 : 8:” (c. 77r.).*

Estrato della scolla della confraternità di S.to Rocho per l’anno 1614 – et 1615 administrato per me christan dalle olle massaro delli suddetti dui anni, (A. P. B., segnatura 1.18.5.2, fasc. 12, cc. 74rv - 77r.).

Altro elemento di sostegno a questo argomento è la relazione della Visita Pastorale all’Oratorio di San Rocco fatta il 19 maggio 1612 dal Vescovo di Feltre Agostino Gradenigo dove si dice: “[...]Si visitò quindi la Cappella di s. Rocco sul cimitero, ordinando che l’altare fosse trasportato di fronte alla porta della cappella, vicino alla finestra ivi esistente. Che fosse provveduta una palla con le immagini dei ss. Rocco e Antonio ed altri” (MC. MORIZZO, *Atti Visitati Feltrensi*, ms., 1911, p. 68).

Già nello stesso anno il Comune di Borgo assegnava alla Confraternita di San Rocco la somma di 40 ragnesi per rimuovere l’altare, per la pala e ornamenti (A. COSTA, *Ausugum*, Olle 1994, p. 117). Inoltre, com’è stato sopra dimostrato, l’anno seguente veniva installata l’ancona lignea e, certamente, non dovette passare molto tempo perché quest’ultima fosse completata con il dipinto del Fiorentini.

L'altare ligneo dei Santi Rocco e Antonio Abate

Merita una sia pur breve descrizione l'altare ligneo (anche se si tratta della sola ancona), realizzato nel 1613 da Giovanni Battista Pivio e strettamente connesso alle vicende del dipinto del Fiorentini. Esso si presenta come un interessante esempio di "altare all'italiana" costruito secondo i dettami post-tridentini volti a sostituire i macchinosi altari a portelle di tipo tedesco ed è uno dei pochi esemplari dell'altaristica lignea sopravvissuti, almeno in Valsugana, alla massiccia sostituzione con modelli lapidei, attuata tra il XVIII e il XIX secolo. L'esempio di San Rocco, nella sua linearità e semplicità, si segnala particolarmente interessante in quanto rappresenta un modello di transizione tra il Rinascimento e il Barocco. L'ancona - non è certo se ci sia mai stata anche una base dell'altare - è costituita da una predella

sulla quale s'innalzano due colonne corinzie scanalate, affiancate da due volute, sostenenti una trabeazione dentellata con timpano rettilineo spezzato con al centro una testa di cherubino sormontata da un vaso. Il motivo dei dentelli, in dimensioni ridotte, è ripreso nella cornice della pala centinata e nelle modanature del timpano. L'architrave è intagliato con un motivo a rosette. La funzione dell'anconacornice, studiata per valorizzare la pala dipinta, è ulteriormente valorizzata dal prezioso gioco pittorico creato dal contrasto cromatico tra il nero del fondo e l'oro dei rilievi.

L'altare di San Rocco appare molto simile per forma, qualità dell'intaglio e repertorio decorativo, all'*Altare del Rosario* dell'Antica Pieve di Grigno, assegnato dallo scrivente allo stesso Pivio, in quanto sembra ricavato dal modello di San Rocco (V. FABRIS, *Quando il Santo si fermava a Grigno*, Grigno 2007, p. 60).

Giovanni Battista Pivio

Le notizie su questo valente intagliatore, sconosciuto ai più fino a poco tempo fa, riguardano la sua presenza a Strigno nel secondo decennio del Seicento. Sappiamo che Giobatta (così viene chiamato in alcuni documenti) Pivio, figlio di Giovanni Domenico (Gio Domenico), Cancelliere della giurisdizione di Castel Ivano, il 24 gennaio 1612 si sposa nella Pieve di Strigno con Giuliana figlia di Simone Barizotto, entrambi di Strigno (Registro, "I, Matrimoni dal 1587 al 1621", segnatura: A, 2, 1, Archivio Parrocchiale di Strigno, p. 207). L'altro dato sul nostro è riferito alla nascita

di un figlio che, il 16 dicembre 1614, viene battezzato con il nome di Bortolo (Bartolomeo) da Federico Bettini, pievano di Strigno nella locale Pieve. Dopo di ciò, le notizie su Giobatta Pivio e la sua famiglia, nei registri parrocchiali di Strigno tacciono, segno forse di un suo trasferimento in un altro centro che per il momento ci rimane sconosciuto. L'ipotesi di una sua morte prematura, non figurando nel Primo Libro dei Morti dell'Archivio di Strigno che va dal 1624 al 1687 (?), non è sostenibile in quanto la mancanza di notizie riguarda tutta la famiglia e non solo lui.

Vittorio Fabris



STRIGNO, 24 GENNAIO 1612, ATTO DI MATRIMONIO DI GIO BATTÀ (GIAMBATTISTA) PIVIO CON GIULIANA BAREZOTTO.

“Primo Registro dei Matrimoni, dal 1587 al 1621”, Archivio Parrocchiale di Strigno, segnatura: A, 2, 1, p. 207.

“Adì vintiquattro di genaro del milli e seicento i dodici.

Ms Gio, batta f.o dell'Eg.o ms. Gio, dominico pivio Canc.e della giurisdizion d'Ivano, ha contratto matr.o (matrimonio) co' m.a (madonna) Giuliana f.a di ms. Simon Barizotto tutti dui de strigno nella chiesa parochiale del mede.mo logho, alla presentia di me Fidirico Bettini piovano del ditto logho essendovi per testimonij il Nob. ms. Gio, Giac.o Ricardini Cap.o nel castello d'jvano, et il Nob. et Ecc.mo D. Fidirico pilati Comiss.o di questa giurisdittione, et essendo state fatte le sue denuntie nella n.stra chiesa secondo la forma del Conc. o de Trento:

La prima fu fatta adì trenta ottobrio del milli e seicento e undeci giorno de domenica.

La seconda fu fatta adì vinticinque de decembrio del med.mo Anno, giorno della natività del salvatore nostro Jesù Christo.

La terza fu fatta adì vintisei mese et Anno item giorno di s. Stefano primo martire, et non si ha scoperto alcun'impedimento:...”

BIBLIOGRAFIA:

RASMO, 1982, p. 318; MICH, 1988, p. 741; COSTA, 1989, pp. 312-314, fig. p. 313; COSTA, 1994, p. 117; CALZONA, 1997, p. 148; CAGNONI, 2003, p. 62, fig. 37 p. 102; FABRIS, 2004, pp. 137-138; FABRIS, 2005, pp. 159-164; GIACOMUZZI, 2005, p. 141; FABRIS, 2006, pp. 41-42; FABRIS, 2006, p. 105; FABRIS, 2007, p. 60.

A sinistra, G. Battista Pivio: *Ancona lignea di San Rocco*, 1613, legno intagliato, dipinto e dorato.

Lorenzo Fiorentini *senior*

5. *Madonna del Rosario con i Santi Domenico di Guzman e Caterina d'Alessandria*, 1610 – 1620 ca., olio su tela, cm 320 x 140.

Borgo Valsugana, Pieve della Natività di Maria, altare del Rosario.

Opera non presente in Mostra e visibile in loco.

La *Pala della Madonna del Rosario* è menzionata per la prima volta nel 1642 nella Visita Pastorale fatta tra il 24 e il 25 maggio 1642 dal Vescovo di Feltre Zerbino Lugo (1640-1643) dove si dice tra l'altro: [...] *l'altare del Rosario, pure a settentrione, non consacrato, con pala dorata e ancona dipinta con la Beata Vergine Maria in mezzo e attorno i 15 misteri, più i Santi Caterina e Domenico. Esso altare era della confraternita del SS: Rosario* (M. MORIZZO, *Atti Visitati Feltrensi, Regesto*, ms, A. D. T., p. 106. Quando nel 1737 fu eretto l'attuale altare, la pala, che probabilmente si trovava in un altare ligneo, venne adattata alla nuova sistemazione subendo dei tagli laterali che mutilarono, in modo più o meno vistoso, quattro tondi dei Misteri con la *Natività* e la *Presentazione al Tempio*, a sinistra, e la *Resurrezione* e l'*Apparizione di Gesù nel Cenacolo*, a destra. Nell'Ottocento la pala aveva subito una estesa ridipintura - furono risparmiati solo i quindici Misteri per evidente incapacità del "ridipintore" di aderire alle piccole immagini - che ne aveva compromesso la lettura e che venne rimossa nel restauro operato da Walter Piovan nel 1976-77. Maria seduta sulle nubi con il Bambino stretto sulle ginocchia fa scendere in basso un lungo rosario verso San Domenico che, inginocchiato a terra, lo afferra con la mano destra mentre stringe nella sinistra un candido giglio. Di fronte a lui Santa Caterina d'Alessandria, pure inginocchiata, in abiti principeschi, con la corona in testa e la palma del martirio in mano, assiste rapita alla scena. La presenza

della Santa d'Alessandria, scambiata dal pittore per l'omonima santa senese, potrebbe trovare un precedente iconografico nella stessa Santa che figura nella *Madonna del Rosario e Santi*, firmata e realizzata da Andrea Vicentino, nell'ultimo decennio del XVI secolo, per la Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Tiarno di Sopra (CHINI, 1993, p. 153). Un grande Rosario di grani rossi con i tondi dei 15 Misteri, collegati tra loro da una coroncina di dieci grani rossi con al centro una rosellina bianca alternata ad una rosa, incornicia la Vergine, incoronata da due angioletti in volo ai quali fanno coro sette teste alate di cherubini. Questo dipinto fu assegnato dal Passamani a Gerolamo dal Ponte, il più giovane dei figli di Jacopo anche se non il più dotato, ma si è sempre notato che la Madonna e i Santi presentano delle qualità pittoriche di non elevato livello e comunque inferiori a quelle delle opere dei Bassano. La parte qualitativamente superiore, che portava ad attribuire tutto il dipinto a Gerolamo, è costituita dalle guizzanti e fresche scenette dei *Misteri del Rosario*, realizzate in punta di pennello con tocco felice. Anche il paesaggio sullo sfondo riportato in luce dall'ultimo restauro e il vestito della Santa venivano considerati degni della bottega dei Dal Ponte. Nicolò Rasmus nel 1983 si esprimeva favorevolmente sulla possibile appartenenza di questo dipinto, per affinità stilistiche e materia pittorica, alla mano di Lorenzo Fiorentini: *Fece pure [Lorenzo Fiorentini] varie pale d'altare, fra le quali ricordiamo quella di S. Rocco, a Borgo,*



firmata intorno al 1615 ed il corrispondente gonfalone che documentano la formazione dell'artista in ambiente bassanese, come la giovanile *Annunciazione di Pergine del 1600* e, riteniamo, la pala del *Rosario di Borgo*, significativamente attribuita ad un Bassano, (N. RASMO, 1983, p. 88). La *Madonna del Rosario*, se confrontata con la *Pala di San Rocco* di Lorenzo Fiorentini senior dipinta tra il 1614 e il 1615, rivela nei confronti della seconda parecchie affinità stilistiche e una materia pittorica per vari aspetti estremamente simile; tutte e due le opere, poi, potrebbero far parte del periodo qualitativamente più alto del pittore di Borgo. Una versione più piccola della *Madonna del Rosario* di Borgo si trova nella Parrocchiale di Torcegno. Si tratta di una tela di non grandi dimensioni e di formato ovale, in origine la pala dell'altare del Rosario che, dopo i recenti restauri, presenta impressionanti somiglianze con quella di Borgo e non solo nel gruppo della Madonna col Bambino, ma anche e soprattutto nelle piccole scenette con i quindici Misteri che rappresentano i momenti più significativi della vita di Maria. Essi si dividono in tre gruppi di cinque e precisamente: Misteri Gaudiosi, *Annunciazione*, *Visitazione*, *Natività*, *Circoncisione*, *Gesù nel tempio tra i dottori*; Misteri Dolorosi, *Preghiera nell'Orto*, *Flagellazione*, *Gesù davanti a Caifa*, *Salita al Calvario*, *Crocifissione* e Misteri Gloriosi, *Resurrezione*, *Apparizione nel Cenacolo*, *Pentecoste*, *Assunzione di Maria e Incoronazione di Maria*. Nel dipinto di Borgo vanno letti in senso antiorario. Entrambe le opere evidenziano una chiara derivazione bassanesca riscontrabile in particolare nel modello iconografico della *Madonna col Bambino* mutuato da dipinti di

Jacopo dal Ponte come l'*Apparizione della Madonna col Bambino tra i Santi Crescenzo e Antonio di Padova sopra la piena del torrente Colmeda*, del 1576 e, soprattutto, da alcune pale di Gerolamo Dal Ponte quali la *Madonna del Rosario* della Parrocchiale di Cavaso del Tomba, le *Sante Agata e Apollonia ai piedi della Vergine in gloria* e i *Santi Ermagora e Fortunato e, in cielo, la Madonna col Bambino*, entrambe al Museo Civico di Bassano, la seconda delle quali è presente in mostra. È stato proprio il confronto tra quest'ultima opera e la pala di Borgo ad indurre il Passamani ad attribuire la nostra pala a Gerolamo dal Ponte (B. PASSAMANI, 1978, p. 205).

Il confronto diretto tra i due dipinti rivela molte diversità, non solo nella composizione e nella presenza di personaggi diversi, ma anche nella sostanzialità della trama pittorica, nell'impasto cromatico e nell'uso della luce, tutti elementi ovviamente superiori nella tela del Bassano. Un altro particolare importante, presente nella tela di Borgo e riconducibile direttamente ai modi pittorici di Lorenzo Fiorentini, sono le teste alate di cherubini attorno alla Madonna, in tutto simili a quelle che si vedono nelle tele con il *Crocifisso tra i Santi Francesco e Antonio di Padova* e il *Crocifisso con la Madonna, la Maddalena, San Giovanni e lo Scudo di Borgo*, rispettivamente collocate nelle chiese di San Francesco e nella Pieve di Borgo Valsugana. La *Madonna del Rosario* di Borgo si connota come una delle opere qualitativamente più alte del maestro valsuganotto, confermando le sue doti di abile e pratico, anche se non eccelso, pittore.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

MAGAGNATO, 1952, pp. 53 - 56; COSTA, 1968, p. 10; PASSAMANI, 1978, pp. 203 - 205; CHINI, 1993, p. 154; FABRIS, 2004, p. 104; FABRIS, 2006, p. 105.



Lorenzo Fiorentini *senior*

6. *Madonna del Rosario con i Santi Domenico, Valentino e Caterina da Siena*, 1634-1636 ca., olio su tela, cm 164 x 129.

Torcegno, Parrocchiale dei Santi Andrea e Bartolomeo.

La Pala della *Madonna del Rosario con i Santi Domenico, Valentino martire e Caterina da Siena* è nominata per la prima volta, assieme alla Confraternita del Rosario, nella Visita Pastorale del vescovo di Feltre Zerbino (Bernardino) Lugo, fatta a Torcegno il 5 giugno 1642, dove si dice: [...] *Visitò l'altare del Ss. Rosario nella cappella minore, posta a mezzogiorno, non consacrato, ma portatile, non ancora inserito nella mensa; l'ancona ha l'immagine della Vergine con i 15 misteri, e le figure di S. Domenico Confessore, S. Catarina da Siena, S. Valentino Martire. Si sale a questo altare per due gradini di legno; ha tutto l'occorrente. Vi è aggregata la Confraternita del Ss. Rosario con le consuete indulgenze; ha la pala costruita e dipinta molto bene* (A.V.F., vl. *Visite Pastorali, Zerbino Lugo*, p. 115; G. CANDOTTI, *Torcegno, ieri e oggi*, Torcegno 1996, p. 122).

In una precedente Visita Pastorale, fatta il 27 settembre 1633 dal delegato vescovile del Vescovo Giovanni Paolo Savio, si ordinava tra l'altro: [...] *Che sia fatta una Cappella per far l'altare del S. Rosario, et dirimpetto à quella ne sia fatta una per l'altare di S. Lucia* (G. CANDOTTI, *Torcegno*, cit., p. 118).

Questo ci dice con sufficiente approssimazione che la nostra pala, definita nel 1642 "costruita e dipinta molto bene", venne realizzata qualche anno dopo la visita, e cioè tra il 1634 e il 1636 ca.

La piccola pala ovale dell'altare ligneo del Rosario resterà in sede fino al 1753, quando nel clima di rinnovamento della chiesa, il vecchio

altare ligneo, giudicato troppo modesto e non più all'altezza della nuova situazione, sarà sostituito con un modello lapideo più prezioso e altisonante realizzato da Francesco Oradini. Questo secondo altare sarà portato a termine dall'intagliatore Giovanni Battista Martini in quanto l'Oradini, già infermo, era morto otto giorni prima della consegna dell'opera (F. BERNARD, *La chiesa parrocchiale di Torcegno, in Valsugana*, in "Cultura Atesina", XXII, 1968, p. 10).

L'altare ligneo del Rosario fu venduto dal parroco di allora, don Bartolomeo Fedele da Borgo, alla comunità di Serso per la chiesa di San Giorgio. Nell'occasione dell'installazione del nuovo altare, la paletta, non più rimessa nella nuova sede perché troppo "picciola", fu relegata nel camerino del pulpito della chiesa dove rimase per anni. Essa fu sostituita da una tela di dimensioni maggiori, commissionata dallo stesso parroco di Torcegno al pittore Giorgio Anselmi di Verona (Verona, 1723 - Lendinara, 1797) e andata perduta durante la prima guerra mondiale.

Va quindi respinta l'erronea attribuzione del Candotti (G. CANDOTTI, *Torcegno*, cit., p. 173) della prima *Pala del Rosario* all'Anselmi, autore invece della seconda, dipinta nel 1753. Il dipinto fino a qualche anno fa si presentava in cattivo stato e alterato da pesanti ridipinture che ne impedivano una corretta lettura. Il recente restauro, operato da Lilia Giannotti nel 1998 sotto la direzione di Elvio Mich della Soprintendenza ai Beni storico-artistici e con il contributo della Provincia Autonoma di Trento,



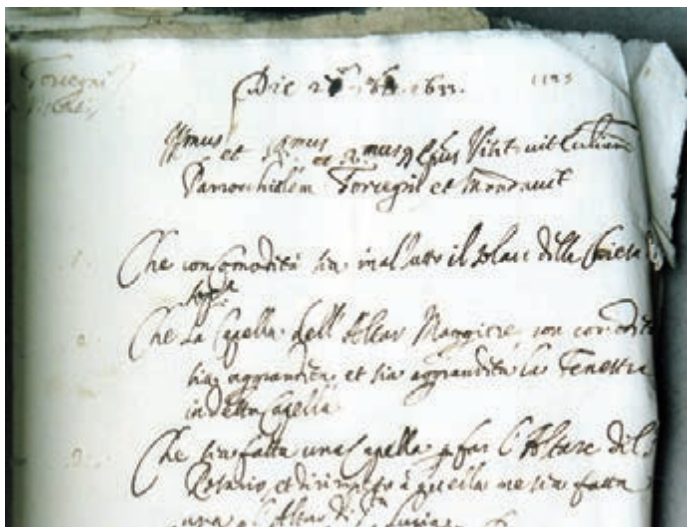
ha ridato vita all'opera permettendo attraverso una migliore lettura della stessa di risalire all'autore. Ciò nonostante, alcuni Misteri come il quinto gaudioso (*Il Ritrovamento di Gesù nel tempio*) e il primo doloroso (*L'Orazione di Gesù nell'orto*) rimangono irrimediabilmente rovinati con estesi graffi e cadute della pellicola pittorica.

La Paletta del Rosario rivela nella figura della Vergine col Bambino e soprattutto nelle piccole scene dei quindici *Misteri* il suo punto di forza e una straordinaria somiglianza iconografica e stilistica con gli analoghi *Misteri* della *Pala del Rosario* di Borgo Valsugana, già attribuita dallo scrivente a Lorenzo Fiorentini senior (V. FABRIS, cit., Borgo Valsugana 2004, p. 104). È questa impressionante somiglianza tra i due dipinti, sicuramente usciti dalla stessa mano, che consolida l'attribuzione al Fiorentini, in

quanto se la prima tela fosse stata realmente dipinta da Gerolamo Dal Ponte, non si spiegherebbe chi abbia poi dipinto la seconda che, come è stato detto sopra, fu eseguita tra il 1634-36, molti anni dopo la morte del pittore di Bassano avvenuta nel 1621.

Rispetto alla pala di Borgo, la lettura dei Quindici Misteri avviene in senso orario e, inoltre, la Santa rappresentata non è più Caterina d'Alessandria ma, giustamente, Caterina da Siena con in più San Valentino posto nel mezzo. Il bel paesaggio che faceva da suggestivo sfondo ai Santi Caterina e Domenico della pala di Borgo, nella nostra pala si è ridotto a minuscoli accenni con una chiesa e qualche casetta sulla cima di alte colline eseguite però con tocco rapido e sicuro.

Vittorio Fabris



26 settembre 1633, Visita Pastorale a Torcegno dove si ordina di erigere l'Altare del Rosario; Feltre, Archivio della curia Vescovile.

BIBLIOGRAFIA:

BERNARD, 1958, p. 10; CANDOTTI, 1996, pp. 118, 122, 173; FABRIS, 2004, p. 104; FABRIS, 2006, p. 105.



Lorenzo Fiorentini *senior*

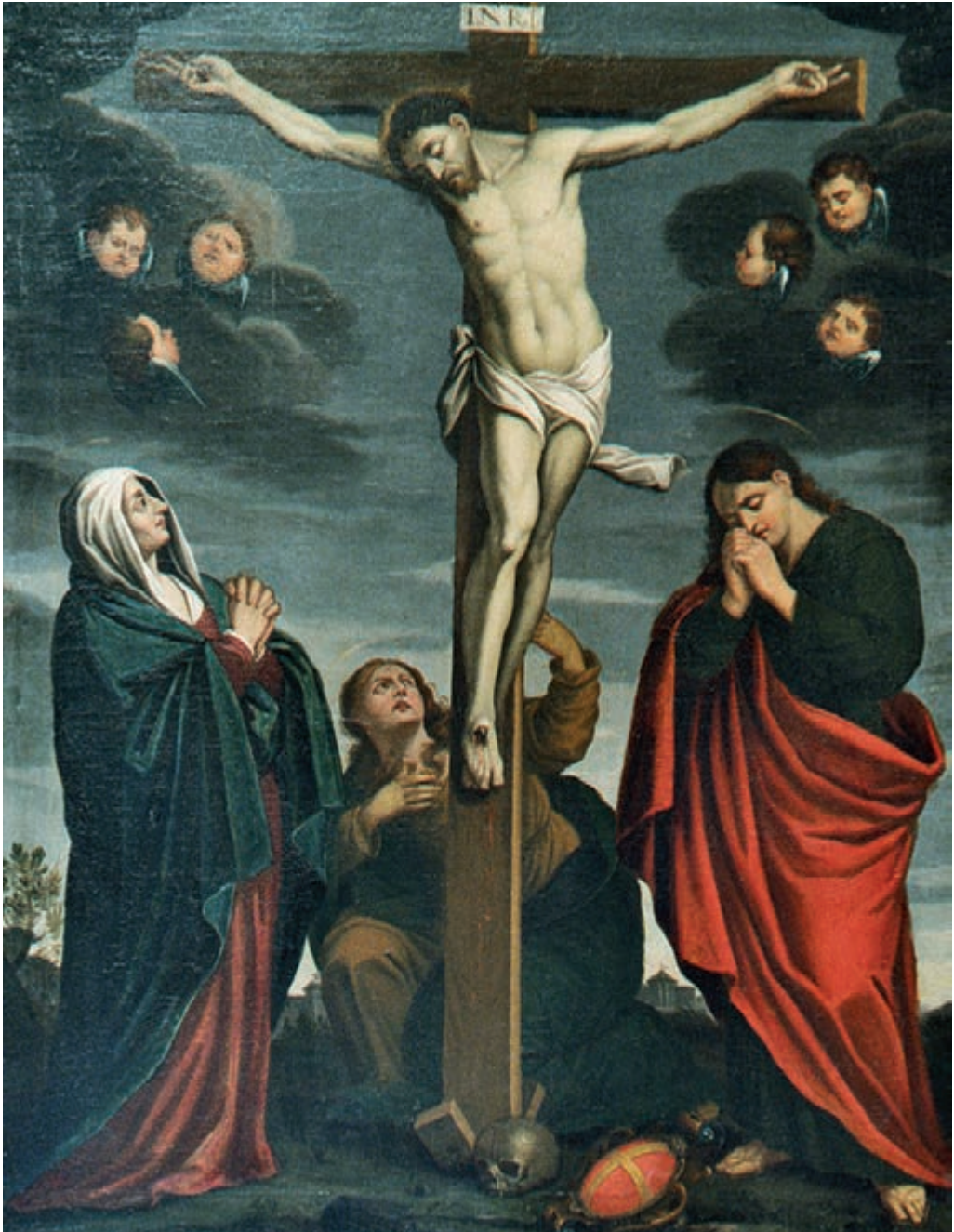
7. *Cristo crocifisso con Maria, San Giovanni Evangelista, la Maddalena e lo stemma della Magnifica Comunità del Borgo*, 1615 - 1619 ca., olio su tela, cm 113,5 x 86,5.
Borgo Valsugana, Pieve di Santa Maria, Sacristia.

Al dipinto, già catalogato come opera di ignoto della prima metà del XVII secolo (vedi scheda del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento, sett. 1980, n. 12.887), venne proposta dallo scrivente nel 2004 l'attribuzione a Lorenzo Fiorentini *senior* (V. FABRIS, *Alla scoperta del Borgo*, cit. p. 117). L'assegnazione al Fiorentini è stata ribadita dallo stesso nel 2006, con nuove e motivate argomentazioni, nel saggio sui Fiorentini apparso sulla rivista *Studi Trentini di Scienze Storiche* (V. FABRIS, *I Fiorentini*, cit. p. 105). Va altresì respinta la proposta assegnazione del dipinto, non motivata sul piano documentario e stilistico, al pittore Bartolomeo Capello di Borgo (1686-1768), avanzata dal Costa (A. COSTA, *La Pieve*, cit. p. 131, fig. p. 127). La tela, molto equilibrata per la composizione rigorosamente simmetrica, per la distribuzione dei colori e il gioco delle luci, esprime un pathos intenso ma nello stesso tempo contenuto. La Madonna, incrociando fortemente le mani per trattenere lo straziante dolore, dirige lo sguardo intenso sul volto del Figlio morente. Le fa eco nel gesto delle mani, dall'altra parte della croce, l'apostolo Giovanni che, chiuso in sé dal dolore, tenta con le mani di frenare il pianto diretto. Il senso di dolore e di tragedia rimbalza sul bel volto della Maddalena che, inginocchiata dietro alla croce e abbracciatala con la mano sinistra, indirizza un intenso ed estremo saluto all'amato Gesù già agonizzante. Sotto i bracci della croce, nel cielo improvvisamente rabbuiato per la morte del Cristo, sei teste alate di cherubini, ripartite

in due gruppi di tre, fanno coro con i loro volti stravolti e piangenti al dolore universale.

In primo piano, accanto al teschio di Adamo, posto simbolicamente ai piedi della croce a testimoniare l'avvenuta redenzione dal peccato, è appoggiato, uno scudo molto elaborato con l'arma della Magnifica Comunità del Borgo. La presenza dello stemma potrebbe riferirsi ad un dono fatto dalla Magnifica Comunità del Borgo alla loro chiesa pievana. Nel basso orizzonte, che si profila contro i bagliori di un crepuscolo improvviso, si stagliano le silhouette di alcuni edifici classici a rappresentare la città di Gerusalemme.

Questa bella e interessante tela, se analizzata più attentamente e confrontata con alcune opere di Lorenzo Fiorentini come il *Crocifisso con la Madonna, Maria Maddalena e San Giovanni* della chiesa francescana di Pergine, opera firmata e datata 1623 (vedi scheda nr. 9), o il *Crocifisso tra i Santi Francesco e Antonio di Padova* (vedi scheda nr. 8) della chiesa di San Francesco di Borgo (V. FABRIS, *I Fiorentini*, cit., p. 105), rivela tali e tante affinità con questi due dipinti da poter essere ascritta con relativa sicurezza al medesimo autore. Iconograficamente e stilisticamente il piccolo *Crocifisso* della sacristia di Borgo sembra addirittura anticipare il più imponente *Crocifisso* dei Francescani di Pergine. Lo provano, per esempio, la figura di *San Giovanni*, identica nei due dipinti, e quella della *Vergine* che, pur discostandosi nella posa, presenta una medesima fisionomia e uno stesso profilo facciale. Altrettante affinità

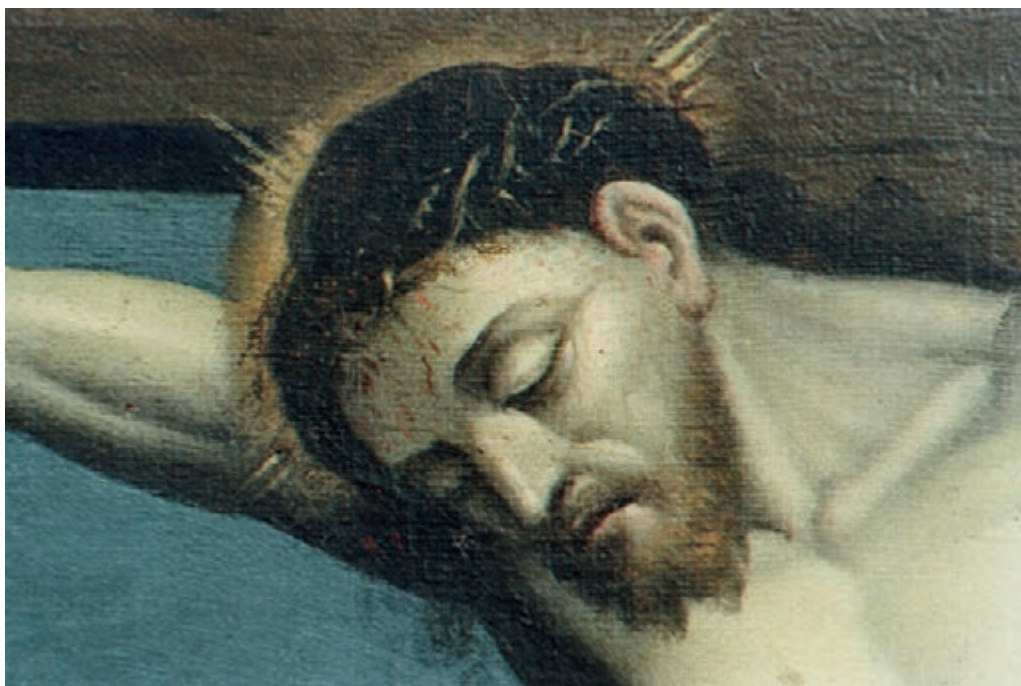


si ritrovano nel *Cristo crocifisso*, uguale per postura e disegno nelle due tele, rilevabili soprattutto nei particolari della articolazione delle dita, della posizione delle ginocchia e della forma del perizoma.

Diversa invece appare nelle due opere la figura della Maddalena, messa frontalmente dietro alla croce, a Borgo, e di spalle, davanti alla croce, a Pergine. Una rappresentazione della Santa simile alla prima si può vedere nella *Pala del Crocifisso* (La Maddalena ai piedi

della croce), dipinta dopo il 1633 dal pittore genovese Bernardo Strozzi per la Parrocchiale di Tiarno di Sopra. La buona qualità pittorica, fa del *Crocifisso di Borgo* una delle opere più riuscite di Lorenzo Fiorentini, collocandosi subito dopo la pala di *San Rocco* di Borgo e prima della *Madonna con i Santi Fabiano, Barbara e Rocco* (Pala Welsperg, 1619), di Cavalese, cioè tra il 1614 e il 1619.

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

COSTA, 1989, p. 131, fig. p. 257; FABRIS, 2004, pp. 116-117; FABRIS, 2006, p. 105, fig. p. 116.



Lorenzo Fiorentini *senior*

8. *Crocifisso tra i Santi Francesco e Antonio di Padova*, 1617-1623 ca., olio su tela, cm 270 x 265. Borgo Valsugana, chiesa dei Santi Francesco e Cristoforo.
Opera non presente in Mostra e visibile in loco.

Al centro della parete nord della chiesa dedicata ai Santi Francesco e Cristoforo, annessa al convento francescano di Borgo, campeggia solitaria una grande tela quadrangolare con *Cristo Crocifisso tra i Santi Francesco e Antonio di Padova in preghiera*.

L'opera era ritenuta fino a qualche tempo fa di autore anonimo della prima metà del XVII secolo (vedi scheda di catalogazione del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento, n. 12.722 del 1980). Remo Stenico la classifica come: "[...] dipinto raff. S. Antonio e s. Francesco ai piedi del crocifisso, fine sec. XVII - inizio sec. XVIII, Lorenzo Fiorentini (1580-1644), olio su tela ecc." (R. STENICO, *I Frati Minori a Borgo Valsugana*, Borgo Valsugana 2003, p. 378). Nella catalogazione dello Stenico si nota una contraddizione tra il periodo assegnato al dipinto e l'attribuzione al pittore: "sec. XVII - inizio sec. XVIII, Lorenzo Fiorentini (1580-1644)". Il quadro, confrontato con analoghi dipinti presenti in zona come il *Crocifisso, la Madonna, la Maddalena, San Giovanni e lo stemma di Borgo*, della sacristia della Pieve di Borgo (vedi scheda n. 7) e il *Crocifisso, la Madonna, la Maddalena, San Giovanni*, della Chiesa dei Francescani di Pergine (vedi scheda), opere entrambe ascritte a Lorenzo Fiorentini *senior*, ha rivelato, nei confronti di queste, notevoli affinità stilistiche, iconografiche e pittoriche e perciò può essere assegnato al medesimo pittore. In questo senso, il nostro *Crocifisso* nella produzione del Fiorentini andrebbe a collocarsi tra la piccola

pala della sacristia di Borgo e la più grande tela dei Francescani di Pergine, vale a dire in un periodo compreso, grosso modo, tra il 1616 ca. e il 1623, corrispondente alla piena affermazione artistica del Fiorentini che nel 1622 fu definito "distintissimo pittore" (vedi scheda n. 2).

Come in altri dipinti, il Fiorentini usa anche per questo il collaudato schema simmetrico, ponendo al centro il Cristo crocifisso su un'alta croce, circondato da uno stuolo di teste di cherubini e in basso, ai lati della croce, i due Santi in preghiera.

Particolare significato assume, nel contesto della mistica francescana, la presenza accanto alla croce dei Santi Francesco e Antonio di Padova, le due anime dell'Ordine Mendicante, entrambi inginocchiati in preghiera ai piedi del Crocifisso, in una posizione da formare con i loro corpi una simbolica croce a "Tau", tanto cara a San Francesco. A terra, ai piedi della croce, il teschio di Adamo, nel ricordarci il fine ultimo della Redenzione, ci richiama alla mente la *Sorella Morte* di San Francesco.

Non va dimenticato inoltre che, quando venne commissionato il dipinto, il convento di Borgo faceva ancora parte della Provincia Francescana Veneta di Sant'Antonio di Padova.

Il Santo d'Assisi messo di profilo, nonostante l'aspetto inconsueto dovuto alla forte caratterizzazione del volto, è riconoscibile per le stimmate visibili sulle mani incrociate sul petto e sui piedi.

È altresì insolita, ma molto vera e umana,



la fisionomia di Sant'Antonio di Padova, assai lontana dalle sdolciate e sentimentali immagini del Santo che hanno riempito il mondo dopo il Concilio Tridentino, ma soprattutto negli ultimi tre secoli.

Sant'Antonio è rappresentato frontalmente, a mani giunte con il candido giglio in mano e il libro della regola a terra. Il volto ascetico e volitivo è incorniciato da una severa barba che, in mancanza dei tradizionali attributi (il giglio e il libro), indurrebbe a scambiare per San Francesco.

Il deciso realismo dei due Santi è tale da sembrare un vero e proprio ritratto di persone realmente esistenti.

Nel dipinto è dato un particolare risalto al paesaggio, colto nell'ora del crepuscolo, nell'incantevole e inquietante trascolorare che precede il buio della notte rendendo indefinita e irrealista ogni cosa. Nell'ampia veduta, coronata da un dolce profilo di colline, si ergono su speroni rocciosi le sagome di un castello e di alcune abitazioni, vago ricordo di Castel

Telvana e del Convento Franciscano, realizzate con tocco veloce e in punta di pennello come nella Veduta di Borgo della Pala di San Rocco. È questo un altro importante elemento che consolida l'attribuzione di questa bella e preziosa opera al pittore di Borgo Valsugana.

Il supporto del dipinto è formato da cinque strisce di tela di canapa grezza, tre centrali di ca. 82 cm. e due laterali di ca. 10 cm., cucite assieme. Tolto in anni imprecisati dal suo telaio, era stato collocato su una corda tesa tra due chiodi, con immaginabili danni per la pellicola pittorica.

Al momento del restauro, eseguito nel 1986, la tela si presentava in pessime condizioni con lacerazioni, strappi, tagli, rattoppi, cadute del fondo di preparazione, cretature, e altro ancora. Il paziente lavoro del restauratore Ottorino Tassello di Bassano del Grappa ha recuperato il dipinto riportandolo ad un buon livello di leggibilità.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

ONORATI, 1982, p. 178; STENICO, 2003, p. 378; FABRIS, 2004, pp. 47-48; FABRIS, 2006, p. 105.



Lorenzo Fiorentini *senior*

9. *Crocifisso con la Madonna, San Giovanni e la Maddalena*, firmata e datata 1623, olio su tela, cm 277 x 185.

Pergine, chiesa del Redentore; già nel convento dei Francescani, al primo piano.

La grande tela, eseguita per la chiesa dei Francescani di Pergine, probabilmente si trovava in origine al centro del coro della chiesa come il *Crocifisso tra i Santi Francesco d'Assisi e Antonio di Padova* del convento francescano di Borgo, ascrivito allo stesso pittore.

Non si possiedono notizie storiche su questo grande dipinto.

La scena, costruita in modo rigidamente simmetrico, vede al centro Gesù crocifisso, sotto la croce la Maddalena e ai lati la Madonna e San Giovanni Evangelista.

L'immagine del Cristo morente inchiodato su un'alta croce si staglia con il corpo livido nell'oscurità compatta di un cielo catramoso e privo di vita. Sono infatti assenti i cherubini che compaiono in analoghi dipinti dello stesso pittore. In basso, Maria Maddalena, in ginocchio ai piedi della croce nell'atto di abbracciarla, è rappresentata di profilo e con una folta chioma di capelli che scendono fino ai fianchi.

A destra (a sinistra nel quadro), in piedi, la Madonna affranta dal dolore guarda il Figlio morente sulla croce, allargando le braccia in un gesto sconsolato al limite della disperazione; dall'altro lato, l'apostolo Giovanni, vinto dal dolore, china il capo sulle mani incrociate, in

preda a un pianto diretto. Il senso di morte e di dolore che regna nel dipinto è ulteriormente accentuato dal cielo buio, dal senso di desolazione e dall'atmosfera plumbea che avvolge figure e paesaggio.

Nei bagliori di un lontano crepuscolo calato anzitempo - *Era verso mezzogiorno, quando il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio*, (Lc., 23, 44) recita il testo di Luca - si stagliano nel basso orizzonte i lontani profili di una città turrita, simbolica rappresentazione della Gerusalemme celeste.

La tela di Pergine è firmata e datata, in basso a destra: "*Laurentius Flor. / pinx(it) / 1623*". Essa si presenta molto vicina iconograficamente e stilisticamente sia al più piccolo *Crocifisso* della sacrestia della Pieve di Borgo Valsugana (vedi scheda nr. 7), sia al citato *Crocifisso dei Francescani*, sempre a Borgo, rispetto ai quali si differenzia per la maggiore drammaticità e per una pittura più ruvida e immediata. L'autografia del nostro dipinto, nella sua straordinaria somiglianza con le citate opere di Borgo, diventa un importante e ulteriore elemento di conferma dell'appartenenza di quest'ultime al pennello di Lorenzo Fiorentini *senior*.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

RASMO, 1982, p. 318; MICH, 1988, p. 741; CALZONA, 1997, p. 149; PIATTI, 1998, fig. p. 845; CAGNONI, 2003, p. 55; FABRIS, 2006, p. 106.



Lorenzo Fiorentini *senior*

10. *Madonna col Bambino tra i Santi Fabiano, Barbara e Rocco* (Pala Welsperg), firmata e datata 1619, olio su tela, cm 188 x 90.

Cavalese, chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano.

La storia del dipinto, ora collocato in un altarinio a sinistra dell'altare maggiore della chiesa dedicata ai Santi Fabiano e Sebastiano, è strettamente legata alle vicende della nobile famiglia Welsperg, titolare, al tempo in cui venne dipinto il quadro, dell'omonimo "beneficio perpetuo" eretto presso l'allora cappella dei Santi Fabiano e Sebastiano, dipendente dalla Parrocchiale di Cavalese. La chiesetta, dedicata ai Santi della peste Fabiano e Sebastiano, venne eretta con molta probabilità, contestualmente al *Beneficio Welsperg* (o di San Sebastiano) nel 1464 durante un'epidemia di peste. L'edificio attuale, ampiamente rimaneggiato nel 1970, è una ricostruzione di quello antico fatta nella seconda metà dell'Ottocento.

Cappella e beneficio furono fondati dal barone Osvaldo, figlio di Giovanni V Welsperg, sposato con Margherita Fuchs di Fuchsberg, morto nel 1501 (C. RACCHINI, *Genealogia dei conti di Welsperg*, Pisa 1875, p. 24), il quale dal 1469 al 1478 fu giudice della Giurisdizione tirolese di Egna da cui dipendevano Castello (di Fiemme), Capriana e Valfloriana. La presenza di Osvaldo Welsperg a Cavalese è confermata da un atto di compravendita (acquisto di una proprietà agraria situata nei dintorni di Cavalese) fatto per conto dello stesso nobile, stilato a Cavalese "super plazum, ante ecclesiam Sancti Sebastiani" (sulla piazza, davanti alla chiesa di San Sebastiano), il 26 maggio 1494 presso il notaio Alessandro del fu Andrea Cirambelli di Gandino (Bergamo), abitante a Cavalese,

dove si dice: "[...] *vendiderunt Magnifico et Generoso Domino Usbaldo Vallis Perger, militi, habitatori ville Cavalesii, ibidem presenti...*" e cioè: "[...] vendettero al Magnifico e Generoso Signore Osvaldo Welsperg, di professione soldato, abitante nella villa di Cavalese e qui presente..." (Il documento, segnalatomi dal prof. Italo Giordani, che ringrazio sentitamente, è conservato presso l'A. S. di Trento, Archivio Sporo, capsula J, doc. n. 3). La presenza di una casa intestata ai Welsperg è comprovata dall'*elenco dei fuochi (case) di Fiemme* del 1503, dove al n. 09 figura *l'abitazione dei Welsperg, in cui dimora il sacerdote primissario della chiesa di S. Sebastiano* (I. GIORDANI, *Processi per stregoneria in Valle di Fiemme*. 1501, 1504-1506, Cavalese 2005, p. 33).

Questa premessa ci aiuta a capire il significato della presenza dello stemma che campeggia sulla torre al centro del quadro e da questo risalire al committente, o meglio, ai committenti dell'opera. Lo stemma, che rappresenta nel partito destro (sinistra per chi osserva) l'arma dei Welsperg e, in quello sinistro, l'arma dei Lodron-Laterano, è sicuramente quello di Jacopo Annibale, barone di Welsperg e dinasta di Primiero, secondogenito di Sigismondo IV, nato a Borgo Valsugana nel 1593, sposato nel 1614 con Beatrice, contessa di Lodron-Laterano e morto prematuramente nel 1620 a soli 27 anni d'età. La contessa Beatrice, sorella di Paride Lodron, arcivescovo di Salisburgo, si risposerà con Francesco Spaur. Nel 1618 tutti i possedimenti e le giurisdizioni della famiglia



Welsperg di Borgo Valsugana, vennero divise fra i fratelli Jacopo Annibale e Sigismondo-Wolfango Teodorico, figli superstiti di Sigismondo IV. Jacopo Annibale si ritenne per sé la giurisdizione di Primiero, comprese le miniere, lasciando tutto il resto al fratello (C. RACCHINI, *Genealogia*, cit., pp. 29-30). È lecito pensare che, prima di lasciare Borgo per il Primiero, i nostri committenti abbiano voluto ingraziarsi alcuni Santi, e tra questi Santa Barbara, patrona per antonomasia dei minatori, e, nello stesso tempo, fare un gesto di magnanimità nei confronti di un'antica istituzione di famiglia, quale era il Beneficio di San Sebastiano, donando ad essa una bella pala d'altare eseguita dal migliore pittore della Valsugana, in quel momento. Non è perciò casuale che Lorenzo Fiorentini, firmando il dipinto "*Laurentius Florentinus / Burgi Ausugi / pinxit*", senta il bisogno di specificare la sua cittadinanza "di Borgo Valsugana", cosa che non si ritroverà mai più su nessun altro suo dipinto. Un'altra ipotesi possibile sui motivi che portarono la famiglia Welsperg-Lodron a donare la pala alla chiesa di Cavalese, potrebbe risiedere in una forma di ringraziamento, da parte della stessa famiglia, alla Madonna e ai Santi rappresentati nel dipinto, per l'avvenuta elezione di Paride Lodron alla cattedra arcivescovile di Salisburgo, avvenuta il 13 novembre 1619.

La firma è scritta in corsivo su un concio alla base della torre, vicino al musetto del cagnolino di San Rocco. La data "1619" si legge invece al centro della torre, sotto lo stemma Welsperg-Lodron.

La pala, com'è stato accennato, rappresenta la *Madonna col Bambino* e i *Santi Fabiano, Barbara e Rocco*, escludendo, stranamente, la figura di San Sebastiano, nonostante il Beneficio Welsperg sia stato dedicato fin dall'origine anche a questo Santo.

Dal punto di vista tecnico-compositivo il Fiorentini, diversamente da altri suoi lavori improntati su una costruzione totalmente simmetrica, in questo dipinto gioca su due diversi equilibri, statico, per la zona superiore rigorosamente simmetrica, e dinamico per quella inferiore, dove invece sembra prevalere l'elemento asimmetrico. Perno della composizione è la bassa torre di Santa Barbara la quale però, trovandosi in posizione disassata e spostata leggermente sulla destra, viene compensata nell'equilibrio generale e nella distribuzione degli elementi compositivi dalla presenza dell'albero posto sul margine destro del quadro.

Nella parte superiore del dipinto campeggia la figura della *Vergine col Bambino* assisa sulle nuvole e affiancata dalle immancabili teste alate di cherubini divise in due gruppi di tre che, nella loro particolare fisionomia, possono essere considerate uno degli elementi di più facile riconoscimento delle opere a carattere sacro di Lorenzo senior, del Figlio Giacomo e, in genere, della bottega dei Fiorentini.

Il Bambino si erge ritto in piedi sulle ginocchia della Madre, benedicendo con la mano destra e reggendo il globo crociato con la sinistra. L'iconografia di questo gruppo sarà ripresa tale e quale, con minime varianti, nella più tarda *Pala di Santa Brigida* del 1631.

Più interessante si presenta la zona inferiore dove il pittore dedica una maggior attenzione alla definizione e caratterizzazione dei personaggi che mette in scena. Iniziando la lettura da sinistra, incontriamo la bella figura di *San Fabiano Papa*, rappresentato in sontuosi paramenti con un prezioso triregno sul capo, un piviale bordato d'oro sulle spalle che lascia scoperta la cotta bianca di seta plissettata, le pantofole rosse, la croce astile a tre bracci e un libro aperto tra le mani inguantate. Il suo sguardo pensieroso è rivolto

leggermente in alto, a destra, fuori del quadro. Gli è accanto, una giovane e delicata Santa Barbara con la bella testa bionda coperta da un fazzoletto annodato sulla sommità del capo e con indosso un mantello marrone che le copre parzialmente il vestito, di un simbolico colore rosso vivo, stretto da un nastro allacciato alto in vita. La fanciulla rivolge lo sguardo dolce e un po' malinconico alla torre che accarezza con la mano destra stringendo con la sinistra la palma, prefigurazione del suo martirio e della vittoria sulla morte. L'attributo della torre, quella in cui la Santa fu rinchiusa dal padre tiranno, ha le tre caratteristiche finestre simbolo della trinità; sotto quella centrale è ben visibile il citato stemma dei Welsperg – Lodron.

Chiude il gruppo di Santi la vigorosa figura di San Rocco raffigurata con il corpo leggermente inarcato all'indietro, nell'atto di mostrare con l'indice della mano sinistra il bubbone della peste sulla coscia parzialmente scoperta.



L'abbigliamento è quello tradizionale del pellegrino, reso familiare dalle numerose immagini del Santo che ci sono pervenute. La particolare fisionomia del nostro si richiama direttamente ai consolidati modelli bassaneschi riscontrabili in diverse opere dei Dal Ponte e di altri artisti veneti, senza dimenticare le efficaci immagini di San Rocco, dipinte dal Corradi nell'omonimo Oratorio di Borgo Valsugana (V. FABRIS, *l'Oratorio di San Rocco*, Borgo Valsugana 2006). Completa la scena il cagnolino bianco del Santo ripreso nell'atto di uscire da dietro la torre con il pane in bocca. L'unico elemento paesaggistico presente nel dipinto, è dato da un tronco d'albero posto sul margine destro come a richiamare l'assenza in queste sacre Conversazioni dedicate ai santi della peste, di San Sebastiano, normalmente rappresentato legato ad un tronco e trafitto dalle frecce.

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

RACCHINI, 1875, pp. 29-30; BRENTARI, 1895, p. 114; GORFER, 1977, p. 538; RASMO, 1982, p.

318; MICH, 1988, p. 741; CALZONA, 1997, p. 148; CAGNONI, 2003, pp. 60-61; GIACOMUZZI, 2005, p. 141; GIORDANI, 2005, p. 33; FABRIS, 2006, p. 105.

Lorenzo Fiorentini *senior*

11. *Madonna col Bambino e i Santi Carlo Borromeo, Francesco, Sisto, Rocco e Sebastiano*, firmata e datata 1631, olio su tela cm 226 x 128. Caldonazzo, Parrocchiale di San Sisto Papa.

Il dipinto, appeso alla parete sinistra del presbiterio della Parrocchiale di Caldonazzo, dedicata a San Sisto II Papa, costituiva in origine la pala dell'altare maggiore di detta chiesa.

La pala, in origine con la parte superiore centinata, fu terminata sul finire del 1631 e consegnata alla chiesa il 21 febbraio 1632, "quale voto di gratitudine dell'intera giurisdizione, espresso dal barone Osvaldo III Trapp e dalla seconda moglie Isabella Lodron per lo scampato pericolo dell'epidemia di peste bubbonica di manzoniana memoria" (L. BRIDA, *La Parrocchiale di S. Sisto in Caldonazzo*, in STSS, 1982, p. 17). Lo si può verificare leggendo la lunga notazione scritta sul tavolato che regge posteriormente la tela. Ecco il testo:

"AD · LAVDEM · GLORIAM · ET · HONOREM · OMNIPOTENTIS · DEI · PERPETVVM · EIVSQVE · SANCTISSAMÆ · GLORIOSISSIMÆ · ET · IMMACVLATÆ · SEMPER · VIRGINIS · ET · MATRIS · MARIE · SANCTORVMQVE · PATRONORVM · ADVOCATORVM · ET · INTERCESSORVM · SVORVM · SIXTI · FRANCISCI · CAROLI · SEBASTIANI · ET · ROCHI · EO · QVOD · CVM · AÑO · DÑI · MILLESIMO · SEXCENTESIMO · TRIGESIMO · SVBSEQUENTIQVE · TRIGESIMO · PRIMO · CRVDELISSIMVS · PESTILENTIÆ · MORBVS · TOTAM · FERE · IVRISDICTIONEM · ISTAM · VBIQVE · CIRCVMDEDERAT · IN · EA · TAMEN · SPECIALI · GRATIA · DEI · NEC · MINIMVS · QVIDEM · PERIERAT · IN · DEVOTISSIMAM · ERGO · ATQVE · HVMLISSIMAM · GRATIARVM · ACTIONVM · IBIDEM · CONTINVVM · MANENTEM · PROPRIYS · SVMPITIBVS · HAEC · FIERI · ET · PERFICI · CVRAVIT · ILLVSTRISSIMVS · DOMINVS ·

OSBALDVS · TROPP · BARO · BISENI · ET · CALDONATY · DÑS · CORBVRGY · ET · CAMPI · PRÆFECTVS · AVLÆ · HÆREDITARIVS · INCLYTI · COMITATVS · TYROLIS · SERENISSIMIQVE · LEOPOLDI · ARCHIDVCIS · AVSTRIÆ · PRESES. · IN · GLVRENS · ET · MALS · VNA · CVM · DILECTA · EIVS · VXORE · DOMINA · ISABELLA · TRAPPIA · COMITISSA · NATA · LODRONI · AD · PERPETVAM · REI · MEMORIAM · AÑO · DÑI · MILLESIMO · SEXCENTESIMO · TRIGESIMO · SECVNDO · VIGESIMO · PRIMO · MENSIS · FEBRVARY."

A lode, gloria e perpetuo onore di Dio Onnipotente e della sua Santissima, Gloriosissima, Immacolata e sempre Vergine Madre Maria e dei suoi Santi patroni, avvocati e intercessori Sisto, Francesco, Carlo, Sebastiano e Rocco, e poichè il crudelissimo morbo della peste aveva circondato da ogni dove questa nostra giurisdizione nell'anno del signore 1630 e nel successivo (16)31, ciò nonostante, non essendo in essa morto nessuno per speciale grazia di Dio, per cui l'illustrissimo signor Osvaldo Trapp, barone di Beseno e Caldonazzo, signore di Coburgo e Campo, preposto ereditario dell'inclita Contea del Tirolo e del serenissimo Arciduca d'Austria Leopoldo, domiciliato al presente in Gloreza e Malles assieme alla sua diletta consorte donna Isabella Trapp nata contessa Lodron, come umilissimo e devotissimo ringraziamento mantenuto nel tempo, si curò di far eseguire quest'opera con propri denari, a perpetua memoria dell'evento, nella anno del Signore 1632, il giorno 21 febbraio.

Il dipinto, impostato secondo un collaudato schema simmetrico usato spesso dal Fiorentini,



è diviso verticalmente in due zone nettamente distinte con la Vergine e il Bambino tra un coro di angeli, nella parte superiore, e il gruppo serrato dei cinque Santi, Carlo Borromeo, Francesco, Sisto II Papa, Sebastiano e Rocco, in quella inferiore.

Maria, con lo sguardo fisso fuori del quadro, è sulle nubi con il Bambino sulle ginocchia in atteggiamento benedicente e con il globo crociato nella manina sinistra. Madre e Figlio sono circondati da uno stuolo di angeli musicanti e salmodianti, ripresi in diversi atteggiamenti e con vari strumenti musicali. Ai loro piedi veleggiano tra i grossi nuvoloni cinque teste alate di cherubini, una presenza quasi obbligata nei dipinti a soggetto sacro dei Fiorentini. Il bel concerto di angeli è una ripresa con qualche variazione dell'analogo soggetto dipinto dallo stesso Fiorentini nella pala di San Rocco a Borgo Valsugana (vedi scheda n. 4), a sua volta derivato da alcune figure di angeli che compaiono nella pala di Gerolamo dal Ponte, realizzata per l'altare maggiore della Parrocchiale di Cismon del Grappa. Nel registro inferiore, la figura frontale del Santo Papa, ripreso in parte dall'immagine di San Fabiano della pala Welsperg di Cavalese (vedi scheda) e rappresentato in paramenti pontificali con le mani giunte e lo sguardo rivolto devotamente al cielo in direzione della Vergine Maria, si connota come il perno di tutta la composizione e fa da elemento di raccordo tra le due zone del dipinto. Una lunga e sottile croce astile a tre bracci attraversa diagonalmente la figura del Santo creando un elemento di dinamismo nella composizione che appare sostanzialmente statica. Il suo volto particolarmente bello, intenso e personale lascia intuire che potrebbe trattarsi di un ritratto, forse quello del committente.

Al patrono della chiesa fanno ala

simmetricamente gli altri quattro Santi allineati su due piani diversi: San Carlo Borromeo e San Rocco in primo piano e, in secondo, San Francesco e San Sebastiano. San Carlo Borromeo, in abiti cardinalizi con la mantellina rossa e la cotta bianca sopra un abito scuro, è rappresentato di profilo a mani giunte con il volto caratterizzato dal grosso naso. La luminosità e la vivacità dei suoi paramenti, contrapponendosi all'opacità del saio marrone di San Francesco, raffigurato dietro di lui con le mani stigmatizzate incrociate sul petto e stringenti il Crocifisso, si collega cromaticamente e luministicamente ai colori del sontuoso abbigliamento papale di San Sisto. La parte destra del dipinto, come una zona a sé stante, è occupata dalle figure di San Sebastiano e San Rocco rappresentati secondo la consueta iconografia rinascimentale. Entrambi si richiamano alle medesime figure della contemporanea pala di Santa Brigida, in particolare la figura di San Rocco che sembra ricavata da un'unica matrice, secondo l'uso frequente che se ne faceva nella bottega dei Dal Ponte. Ugualmente, la tavolozza del dipinto, connotata da un vivace cromatismo, sostenuto da un sapiente gioco di velature e mezze tinte, appare ispirata alla pittura manierista veneta e, più precisamente, a quella bassanesca.

Tra le gambe dei due Santi di destra spunta il simpatico musetto dai tratti umani del cane di San Rocco, accucciato con la pagnotta in bocca.

Sul sasso in primo piano, posto tra il piede destro di San Sebastiano e il cane di San Rocco, si legge: *Laurentius Florentinus fecit año. 1631.*

Il recentissimo restauro del dipinto, operato dalla ditta Giotto s.n.c., sotto la direzione di Elvio Mich della Soprintendenza ai Beni storico-artistici e con il contributo finanziario

della Provincia Autonoma di Trento, ha recuperato il supporto tessile e la planimetria del dipinto schiodandolo dal tavolato di supporto e montandolo su un telaio, riparato i buchi, integrato le lacune ed eliminato gli strati di sporcizia che ne deturpavano l'aspetto rendendone difficile la lettura. L'opera che si è rivelata di buon livello è alla pari con le migliori testimonianze della produzione del Fiorentini come la pala di *San Rocco* dell'omonimo oratorio, la pala della *Madonna del Rosario* della Pieve, il *Crocifisso* della sacristia di Borgo e il *Crocifisso con i Santi Antonio e Francesco* della chiesa dei Francescani, sempre a Borgo Valsugana. Non ci sembra quindi di poter condividere

il giudizio negativo sulle opere tarde del Fiorentini espresso da alcuni studiosi, in particolare dalla Calzona, la dove dice: *Grazie al buon esito di quest'opera (si parla della pala di San Rocco) si succedettero con una certa continuità diverse commissioni, anche al di fuori della Valsugana, che però singolarmente attestano un'involuzione dell'artista; non riuscendo più ad esprimere il livello della pala di San Rocco, sembra regredire nei dipinti sopravvissuti verso forme sempre più rigide e arcaiche* (L. CALZONA, "Fiorentini Lorenzo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, p. 148).

Vittorio Fabris



Scrittura dedicatoria posta sul tavolato che sostiene la tela.

BIBLIOGRAFIA:

GORFER, 1977, p. 853; BRIDA, 1982, pp. 17-20, fig. p. 19; ONORATI, 1982, p.189; RASMO, 1982, p. 318; MICH, 1988, p. 741; CHINI, 1993, p. 232, fig. p. 234; CALZONA, 1997, p. 149; CAGNONI, 2003, p. 60; FABRIS, 2006, p. 106.

Lorenzo Fiorentini *senior*

12. *Madonna col Bambino e i Santi Brigida, Fabiano, Sebastiano e Rocco*, firmata e datata 1631, olio su tela, cm 159 x 96,5.

Roncegno, chiesa di Santa Brigida.

Non presente in Mostra, visibile in loco.

Si tratta dell'opera gemella della Pala di Caldonazzo, anche se di dimensioni più ridotte rispetto a questa, eseguite entrambe in occasione della peste che sconvolse Trento nel 1630 e che arrivò in Valsugana qualche anno più tardi, nel 1634.

Sui quattro Santi rappresentati nel dipinto, tre erano invocati per proteggersi dalla peste anche se San Fabiano Papa venne incluso tra i protettori solo perché la sua festa cade nello stesso giorno di San Sebastiano, cioè il 20 gennaio. Il dipinto, ispirato alle *Sacre Conversazioni* della pittura cinquecentesca veneziana, rappresenta in alto, la *Madonna col Bambino assisa tra le nuvole e contornata da teste alate di cherubini* e, in basso, *Santa Brigida*, titolare della Chiesa, *San Fabiano*, *San Sebastiano* e *San Rocco*. La Pala di Santa Brigida, rispetto ad altri dipinti del Fiorentini, nonostante il cattivo stato di conservazione ed alcune evidenti ridipinture, soprattutto nella parte superiore, si presenta più interessante e articolata nel gioco chiaroscurale, nella definizione dei panneggi, delle posture dei personaggi, nelle diverse direzioni degli sguardi e nella vivace atmosfera che regna nel quadro. Il gruppo della Vergine col Bambino sembra la parte meno riuscita per l'opacità del colore e una certa trascuratezza nella definizione dei particolari. Ciò, più che al pittore, sembra dovuto a ridipinture, più o meno estese, avvenute in momenti diversi.

Nel registro inferiore, partendo da sinistra troviamo Santa Brigida, raffigurata con l'abito

monacale e a piedi nudi, che regge con la mano sinistra un secchiello con l'aspersorio e un lungo giglio bianco, mentre con la destra benedice qualcuno che si trova fuori del quadro e al quale indirizza lo sguardo. Dal punto di vista iconografico l'immagine sembra rappresentare più Santa Brigida d'Irlanda che non Santa Brigida di Svezia, mentre dal punto di vista stilistico, la nostra Santa sembra un'eco della figura di *Santa Marta* della pala con *Il Padre Eterno*, *San Lazzaro*, *San Valentino e altri Santi*, del Duomo di Rosà (Vicenza), firmata da Gian Battista Dal Ponte e da Luca Martinelli nel 1593, ulteriore prova della frequentazione del Fiorentini in giovane età della bottega dei Dal Ponte.

Alle spalle di Santa Brigida è raffigurato un insolito San Fabiano, in paramenti vescovili anziché papali come normalmente avviene e come compare nella Pala Welsperg di Cavalese dello stesso pittore. Il Santo messo di profilo, la mitra sul capo, il volto severo incorniciato da una lunga barba scura, sembra osservare attentamente la bianca colomba posata sul riccio del pastorale che stringe con la mano sinistra. Egli sembra non accorgersi della presenza di San Sebastiano con il corpo nudo trapassato da quattro frecce, legato ad un albero dal cui tronco cavo alcuni rami germogliati si protendono simbolicamente verso il cielo. L'immagine del martire lascia trasparire l'ispirazione ad analoghi soggetti come al *San Sebastiano* della pala di Francesco Vecellio raffigurante la *Madonna col Bambino*



tra i Santi Rocco e Sebastiano della chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore, opera già assegnata al più celebre fratello Tiziano o allo stesso santo della *Pala dei Martiri* della Pieve di Borgo, dipinta dal Cesare Vecellio.

Chiude la scena San Rocco, nel tradizionale abbigliamento del pellegrino, ripreso in un intenso dialogo con la soprastante Vergine e con lo stesso Bambino, osservato dall'inseparabile cane con la pagnotta in bocca.

Sullo sfondo, tra le due figure centrali emerge un brano di paesaggio roccioso con un castello a mezzacosta ed un profilo di montagna che ricorda il Monte Lefre in Valsugana.

Sul sasso in primo piano posto davanti ai piedi di San Fabiano si legge: *Laurentius Florentinus / fecit Anno / 1631*. Nell'insieme il dipinto si connota come una buona opera della maturità artistica di Lorenzo Fiorentini *senior*, che anticipa di qualche anno il ciclo di affreschi di Onea.

In tal senso esso andrebbe recuperato con un accurato restauro che, dopo averlo liberato dal sudiciume e da alcune ridipinture, ne rimetta in luce gli indubbi valori pittorici, iconografici e devozionali.

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

GORFER, 1977, p. 853; BRIDA, 1982, pp. 17-20, fig. p. 19; RASMO, 1982, p. 318; MICH, 1988, p. 741; CALZONA, 1997, p. 149; CAGNONI, 2003, p. 60; FABRIS, 2005, pp. 163; FABRIS, 2006, p. 106.



Lorenzo Fiorentini *senior*

13. *San Girolamo*, 1633 ca., olio su tela, cm 88,2 x 73,5.
Borgo Valsugana, Monastero di San Damiano.

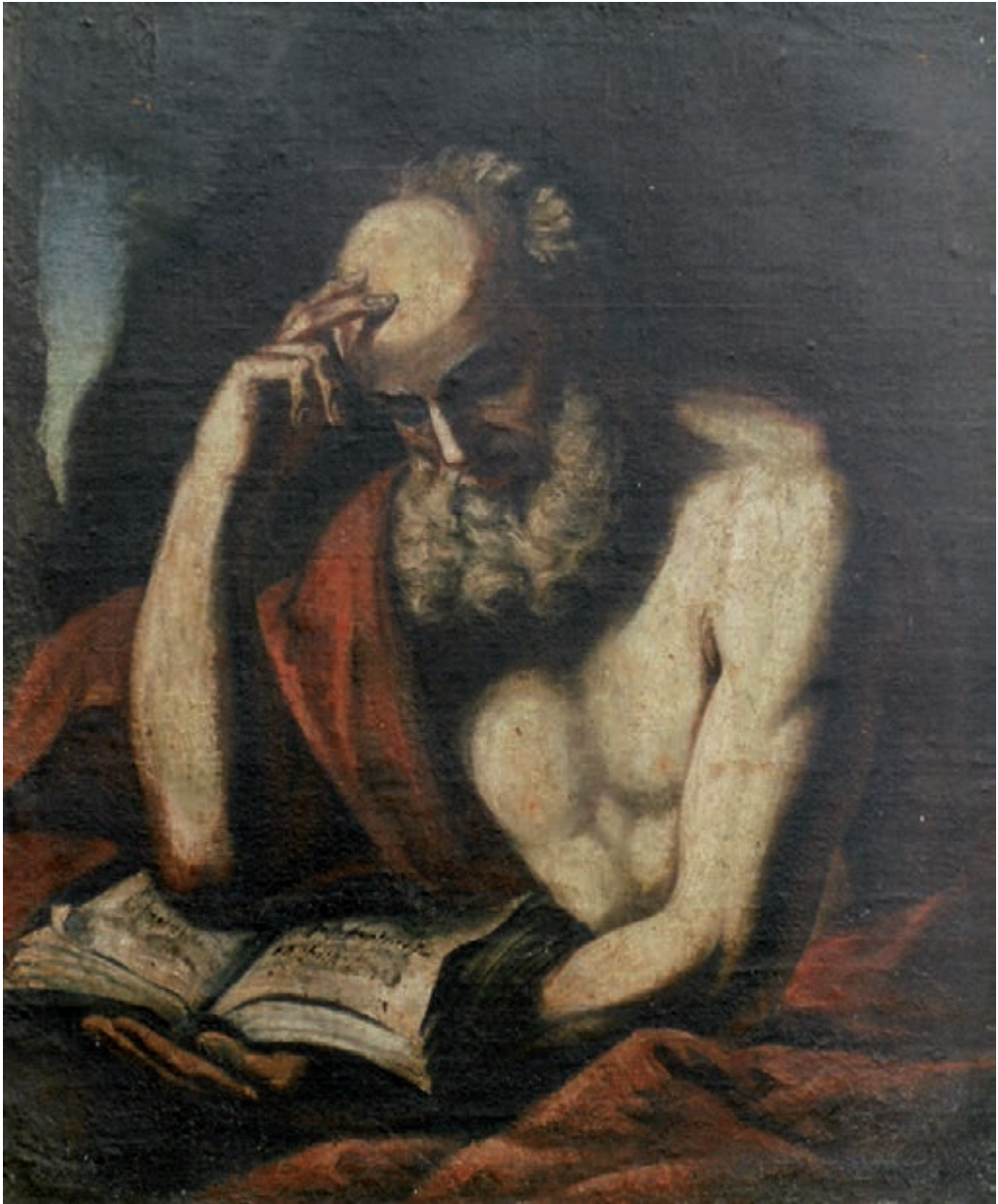
La piccola tela venne dipinta come pala per l'altare della cappella di San Girolamo, fatta costruire *sul monte dei frati*, cioè all'interno del convento francescano, dai fratelli Bertondello, i dottori Giammaria e Girolamo, tra il 1628 e il 1633. Sappiamo che la cappella, dedicata a *Maria Vergine e a San Girolamo*, fu benedetta dal Guardiano P. Marcantonio da Venezia il 30 settembre 1633. Il dipinto è da sempre attribuito a Lorenzo Fiorentini il quale curò pure la decorazione della cappella fornendo probabilmente anche i disegni del progetto dell'edificio, [...] *Il 21 settembre 1631 il dott. Girolamo Bertondelli affidò la copertura [...]; il 29 fece contratto [...] per altri lavori di abbellimento secondo il disegno del sig. Lorenzo Fiorentini di Borgo con la spesa di 38 Ragnesi*". (R. STENICO, *I Frati Minori a Borgo Valsugana*, cit., p. 54; MC. MORIZZO, *I Francescani nel Trentino. Vol. I (1210-1719)*, Ms, p. 120 in margine). L'attribuzione al Fiorentini è stata confermata da tutti coloro che si sono occupati dell'argomento, tra i quali ricordiamo: S. WEBER, *Artisti Trentini*, Trento 1933, p. 143; N. RASMO, *Storia dell'Arte*, cit., p. 318; E. MICH, *Fiorentini Lorenzo*, Milano 1988, p. 741; L. CALZONA, *Fiorentini Lorenzo*, cit., pp. 148; G. CAGNONI, *All'ombra degli ontani*, cit., p. 56; V. FABRIS, *Alla scoperta del Borgo*, cit., p. 53. Il Padre della Chiesa, autore della traduzione della Bibbia dal greco al latino, conosciuta come

Vulgata, è raffigurato all'interno di una grotta, sotto il tradizionale aspetto del vecchio eremita, a torso quasi completamente nudo, coperto solo in parte da un rosso mantello che si espande poi in tutta la parte inferiore del quadro. San Gerolamo che, nonostante l'età avanzata, conserva ancora un corpo muscoloso che sprigiona vigore, è rappresentato profondamente immerso nella lettura di un libro, la Bibbia, aperto sul palmo della mano sinistra. Il Santo è privo dei tradizionali attributi, quali il galero cardinalizio, il teschio, il crocifisso e il leone. Egli appoggia sulle dita, medio e anulare della mano destra, il cranio pelato in una posa che ricorda quelle di certe immagini di filosofi antichi ed ha un volto severo, incorniciato da una folta barba. Una luce quasi radente proveniente da una spaccatura della roccia, alla sinistra del quadro, illumina il Santo, immerso parzialmente nell'ombra della grotta, creando dei forti contrasti luministici che mettono in risalto la plasticità e la vigoria del suo corpo. Con questa soluzione il pittore dimostra di essere a conoscenza delle soluzioni luministiche della pittura manierista a cavallo dei secoli XVI e XVII. Sulla pagina sinistra della Bibbia aperta sono scritte alcune parole, in seguito pasticciate, dove però si legge ancora un "fior.."; potrebbe essere ciò che resta della firma dell'autore.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

WEBER, 1933, p. 143; RASMO, 1982, p. 318; MICH, 1988, p. 741; CALZONA, 1997, p. 148; CAGNONI, 2003, p. 56; STENICO, 2003, p. 287; FABRIS, 2004, p. 53; FABRIS, 2006, p. 105.



Lorenzo Fiorentini *senior*

14. *Angeli reggenti l'Icona della Vergine di Onea* (Cornice del miracoloso affresco della Madonna dell'Aiuto), 1636 ca., olio su tela.

Borgo Valsugana, Santuario di Onea, altare maggiore.

Opera non presente in Mostra, visibile in loco.

La larga cornice venne pensata per valorizzare la miracolosa immagine della *Madonna dell'Aiuto* dipinta a fresco su un'edicola di campagna, staccata dalla sua sede nel 1621 (V. FABRIS, *Alla scoperta del Borgo*, Borgo Valsugana 2004, p. 168) e riposizionata su un diverso supporto al centro del costruendo altare maggiore, ma probabilmente, anche per mascherare l'adattamento alla nuova sede dell'affresco. Il dipinto del Fiorentini, oltre ad assolvere la funzione di cornice, sembra riprendere la tematica molto diffusa nell'arte orientale e, in qualche caso anche in quella occidentale, del quadro nel quadro, nel nostro caso l'*Offerta di una Sacra Icona alla Madonna*.

Nella parte bassa del dipinto, due angioletti sostengono il quadro incorniciato della *Madonna dell'Aiuto*, ai lati teste alate di cherubini riempiono con la loro presenza lo spazio vuoto della cornice, mentre nella parte

alta un altro gruppo di angioletti fa ressa attorno ad una ricca e preziosa corona d'oro per poterla porre sul capo dell'immagine dipinta, mentre un secondo angioletto completa l'atto dell'incoronazione della Vergine portandole uno scettro d'oro. Come si vede in questi particolari, il gioco della finzione è spinto al massimo. Il Fiorentini dimostra così di aver acquisito in pieno lo spirito teatrale e il gusto della finzione tipici del Barocco.

L'opera, di buon livello, rivela nel suo autore una buona padronanza dei mezzi tecnici unita ad un disegno sicuro e anatomicamente abbastanza preciso e convincente.

Questo dipinto assieme alle altre opere su tela che vedremo nel prosieguo, tutte di buona qualità, smentisce quanti hanno voluto vedere nell'ultima attività del Maestro di Borgo Valsugana, una caduta di stile e qualità.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

CAGNONI, 2003; FABRIS, 2004, pp. 168-169; FABRIS, 2006, p. 106.



Lorenzo Fiorentini *senior*

15-20. *Sei pannelli mobili applicati alla volta dell'aula rappresentanti Angeli e iscrizioni mariane.*

Borgo Valsugana, Santuario di Onea.

Le opere non sono presenti in Mostra e sono visibili in loco.

Le decorazioni del soffitto non vennero dipinte ad affresco ma ad olio su supporti mobili, per la struttura decisamente meno stabile e più fragile della volta. Diversamente dalla volta a botte del presbiterio, di modeste dimensioni e costruita con la tecnica tradizionale dei conci di pietra, quella della navata per la sua ampiezza deve da subito aver rappresentato un problema di non facile soluzione (vedi il rifacimento del 1662). La copertura attuale si presenta come una volta a botte lunettata, costruita su uno scheletro di centine di legno tamponate da canne e intonaco. Una soluzione intelligente e ardita ma anche estremamente fragile che ha sconsigliato al pittore di stendere dei dipinti stabili. I sei grandi pentagoni irregolari, inseriti entro una larga e piatta cornice dipinta a imitazione del marmo rosso di Trento, rappresentano ciascuno tre angioletti alati (cherubini) che sostengono con pose molto ricercate, quasi funamboliche, sei diversi supporti con versetti inneggianti alla vita di Maria. Queste scritte, vere e proprie didascalie, sono direttamente collegate alle sei lunette delle pareti. Dal punto di vista artistico, l'autore di queste tele dimostra oltre che estro e fantasia anche tratto sicuro, buona conoscenza anatomica e padronanza tecnica. Confrontati con il pur interessante affresco dell'Incoronazione, questi cherubini rivelano una paternità decisamente diversa, più matura

stilisticamente e forse anche più avanti nel tempo. Va detto che l'iconografia degli angioletti della volta, ampiamente diffusa nelle figure dei putti e geni alati del linguaggio rinascimentale, trova un suo precedente di straordinaria rassomiglianza in un gruppo di *putti volanti con ghirlande* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) dipinto da Paris Bordon (Treviso, 1500 † Venezia, 1571) per un modelletto da soffitto o da sovrapporta. Non abbiamo elementi per dire se il nostro pittore sia stato a conoscenza del citato dipinto o se ne abbia visto l'immagine riportata in qualche disegno di bottega, il fatto è che le somiglianze tra i putti di Paris Bordon e gli angioletti di Onea, compresi quelli della cornice dell'icona, sono impressionanti e forse non casuali.

Gli ovali sopra le lunette che campeggiano al centro delle vele hanno stranamente la stessa identica cornice dei putti, ma anziché portare dipinti gli Evangelisti e i Santi Pietro e Paolo, sono coperti da pannelli imitanti il marmo nero vermiculato.

Sarebbe interessante sapere dove siano finiti gli ovali con i santi sopradetti di cui parla una memoria della seconda metà del XIX secolo conservata nell'Archivio Storico Parrocchiale di Borgo. Forse una indagine più approfondita sugli avvenimenti seguiti alla *Memoria Daldosso* potrebbe fornire qualche risposta sulla fine di questi dipinti.

La lettura dei pannelli inizia da quello vicino all'arco santo e prosegue verso la facciata.

15. *Tre Angeli reggenti uno scudo ovale* con la scritta “CONCEPTIO TVA DEI GENITRIX VIRGO GAVDIVM ANNVTIATIV VNIVERSO MVNDO”, olio su tela, 1636-39 ca.

“La tua Concezione o Vergine Madre di Dio ha annunciato la gioia in tutto il mondo”. Il versetto, tratto dalla liturgia mariana, è chiaramente riferito alla lunetta

dell’*Immacolata Concezione* con lo scopo di esaltarne il contenuto e ribadire l’eccezionalità dell’evento.



16. *Tre angeli reggenti un grande libro aperto* con la scritta “BENEDICTA TV INTER MVLIERES ET BENEDICTVS FRVCTVS VENTRIS TVI”, olio su tela, 1636-39 ca.

“Benedetta tu fra le donne e benedetto il frutto del tuo grembo”; versetto facente parte dell’Ave Maria e del vangelo di Luca (Lc. 1, 42) riferito all’esclamazione di Elisabetta nel constatare l’intervento divino nel frutto presente nel

ventre della cugina Maria. La scritta a carattere didascalico rimanda direttamente alla lunetta della *Visitazione* con l’incontro di Elisabetta e Maria sulla porta di casa.



17. *Tre angeli tra le nuvole reggenti un cartiglio* con la scritta “NATIVITAS TVA EX SEMINE ABRAHÆ ORTA DE TRIBV IYDA CLARA EX STIRPE DAVID”, olio su tela, 1636-39 ca.

“Tu sei nata dalla discendenza di Abramo, dalla tribù di Giuda e dall’illustre stirpe di Davide.

Questa espressione profetica che si riferisce di per sé al Messia, viene applicata dalla liturgia mariana alla Nascita della Vergine, nel caso specifico rappresentata nella vicina lunetta a sinistra. Essa, sottolineando la diretta discendenza della Vergine, attraverso

la regale stirpe di Davide e la tribù di Giuda, dal patriarca Abramo, vuole condensare simbolicamente nella figura di Maria tutto l’Antico Testamento e, nello stesso tempo, aprire la via al Nuovo ovvero alla Nascita di Cristo e conseguentemente della Chiesa.

Nel riquadro va notata la posa dei tre angeli tesa a formare un antico simbolo solare.



18. *Angeli tra le nuvole reggenti una targa con la scritta "SPIRITVS SANCTVS SVPERVENIET IN TE, ET VIRTVS ALTISSIMI OBVMBRABIT TIBI"*, olio su tela, 1636-39 ca.

“Lo spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell’Altissimo” (Lc. 1, 35); sono le parole che l’Evangelista Luca fa pronunciare allo Spirito Santo, in risposta alla Vergine Maria che chiedeva spiegazione per il prodigio del suo concepimento. Il supporto

lapideo all’antica dà valore storico a queste parole.

Anche in questo riquadro gli angeli che reggono la targa sono disposti secondo un ordine radiale. La scritta è ovviamente riferita alla lunetta dell’*Annunciazione*.



19. *Tre Angeli reggenti un drappo* con la scritta “IN LVCEM AVTEM ÆDITVR IN DOMO PROBATICÆ IOACHIN ATQVE AD TEMPLVM ADDUCITVR”, olio su tela, 1636-39 ca.

“Poi, dopo che (Maria) venne alla luce nella casa del pastore Gioacchino, venne condotta al Tempio”; frase di incerta origine, probabilmente mutuata dal Vangelo apocrifo della Natività di Maria e chiaramente riferita

alla lunetta con la *Presentazione al Tempio di Maria*, descritta nei Vangeli Apocrifi e nella *Legenda Aurea*. Il supporto a forma di drappo è un’allusione ai paramenti del tempio dove Maria rimarrà per undici anni.



20. *Tre angeli attorno ad un cartiglio ovale* con la scritta “CVM ESSET DESPONSATA MATER IESV MARIA IOSEPH”, olio su tela, 1636-39 ca.

“Maria Madre di Gesù, essendo promessa sposa di Giuseppe”; il passo citato è estrapolato dal racconto della Nascita di Gesù dell’Evangelista Matteo (Mt., 1, 18), che recita: *Christi autem generatio sic erat: cum esset desponsata mater eius Maria Ioseph, antequam convenirent, inventa est de utero habens de Spiritu sancto*. “Ecco come avvenne la nascita di Gesù Cristo. Sua madre Maria essendo promessa sposa di Giuseppe si trovò incinta per opera dello Spirito Santo”. L’autore del dipinto, o chi per esso, allo scopo di una immediata

comprensione del passo di Matteo anche alle classi meno colte, cambiando l’ordine delle lettere, trasforma la parola “eius” in “Iesus”. L’incrocio dei due angeli che sostengono il cartiglio è una chiara allusione alla lunetta rappresentante i Solenni Sponsali di Maria e Giuseppe, mentre la scritta del cartiglio anticipa idealmente la sottostante *Adorazione dei Magi* ovvero l’*Epifania del Signore*, cioè la prima reale manifestazione di Gesù al mondo.

Vittorio Fabris



Paris Bordone: *Putti volanti con ghirlande*, 1550 ca., olio su tavola; Venezia, Gallerie dell’Accademia.

BIBLIOGRAFIA:

CAGNONI, 2003, pp. 54-55, figg. pp. 93-98, FABRIS, 2004, p. 166; FABRIS, 2006, pp. 106-107.



Giacomo Fiorentini (Borgo Valsugana, 1612 ca. † 1660)

21. *Madonna dello Scapolare con i Santi Francesco e Apollonia*, firmata e datata 1642, olio su tela, cm 262 x 141.

Calceranica, chiesa dell'Assunta.

Nel regesto della Visita Pastorale alla Parrocchiale di Calceranica, fatta il primo giugno 1642 dal Vescovo di Feltre Zerbino (Bernardino) Lugo si dice tra l'altro: [...] *L'altare del Rosario in una cappella in cornu epistolae, avea l'ancòna del Rosario, ed ivi era eretta la confraternita del Rosario. All'opposta parte vi era la cappella dell'altare di s. Francesco e s. Apollonia, ma senza ancona* (Mc. MORIZZO, *Atti Visitati Feltrensi*, ms., Feltre 1911, A. D. T., p. 104).

Sappiamo dal Weber che lo scultore e intagliatore di Pergine, Giovanni Antonio Minati, “nel 1625 indorò la pala di altare nella parrocchiale di Calceranica ed ebbe un compenso di R. (Ragnesi) 20. Nel 1629 ebbe R. 9 e car. (Carantani) 28 per compito pagamento della pala. [...] Nel 1641 per aver indorato la pala di S. Francesco nella parrocchiale di Calceranica tr. (Troni) 69; nel 1643 per lo stesso titolo tr. 144” (S. WEBER, *Artisti Trentini*, cit., pp. 241-242).

Come riportato sopra, le testimonianze sembrano concordare sulla presenza, nel 1642, nella Parrocchiale di Calceranica di un altare dedicato ai Santi Francesco e Apollonia. Ed è proprio a questi Santi e alla Madonna del Carmine, o dello Scapolare, che è dedicata la grande tela di Giacomo Fiorentini che si trova tuttora in loco inserita nel medesimo altare ligneo dorato, pregevole opera del citato Giovanni Antonio Minati.

Questa di Calceranica è finora l'unica opera certa (cioè firmata e datata e su supporto mobile) di Giacomo, il figlio maggiore di Lorenzo

Fiorentini, e pertanto può essere usata come termine di paragone e di confronto per altre opere presenti in valle aventi caratteristiche simili e, più o meno, dello stesso periodo, che finora, non avendo trovato un'attribuzione sicura, sono state catalogate come opere di “ignoto”.

Il dipinto, seguendo una collaudata prassi del padre, si presenta costruito secondo un principio di simmetria e dualità ponendo la *Madonna col Bambino* tra le immancabili *teste alate di Cherubini*, nel registro superiore e, in quello inferiore, i *Santi Francesco e Apollonia* disposti ai lati di un brano paesaggistico centrale.

La Vergine, assisa su nuvole scure dalle forme rotondeggianti e opache, tiene in grembo un vispo e paffuto Bambino dai capelli biondo-rossastri, stringente nella manina sinistra un candido narciso. Il fiore, citato nel Cantico dei Cantici “Io sono un narciso di Saron, / un giglio delle valli” (Ct, 2-1), è un chiaro riferimento alla “primavera” della nuova Era Cristiana e al destino escatologico dell'uomo. Assieme al fiore il piccolo Gesù tiene tra le mani le cordicelle degli scapolari con dipinte le tradizionali immagini di Maria col Bambino, lasciati cadere fin oltre le ginocchia della Madre. Maria, connotata da un'espressione dolcemente triste e quasi malinconica, indossa un ampio mantello verde-blu che lascia parzialmente scoperto il vestito rosso-lilla. Il capo, coperto da un *maphorion* (velo) grigio-azzurro, è cinto da una corona gemmata a cinque punte che nella sua piatezza sembra posticcia. Al



gruppo centrale fanno coro le cinque teste alate di Cherubini, paffute e rosee come quella del Bambino. In basso a sinistra, sullo sfondo di una grotta dai contorni luminosi riconoscibile come quella del Monte della Verna, si staglia la mistica figura stigmatizzata di San Francesco rappresentato, secondo la tradizionale iconografia, con saio marrone, sandali ai piedi, con le mani incrociate sul petto stringenti una croce priva del Crocifisso ed un Rosario. Gli fa eco, nella parte destra del dipinto, Santa Apollonia, raffigurata come una graziosa fanciulla dai lineamenti delicati e, a giudicare dall'abbigliamento e dai gioielli, di elevata condizione sociale. Ella indossa un elegante vestito rosso-aranciato con sboffi bianchi alle maniche, stretto in vita da un nastro verde e parzialmente coperto da un prezioso mantello argentato, damascato in oro, con risvolti verdi. Completano l'abbigliamento due orecchini e un collier di perle, simbolo di purezza e castità. La Santa stringe nella mano destra una vistosa tenaglia con il dente strappato, suo tradizionale attributo, e nella sinistra la verde palma del martirio. La presenza e il culto di Santa Apollonia, protettrice per antonomasia dal mal di denti, nel passato hanno avuto in Valsugana, come in altre valli, una discreta diffusione dovuta probabilmente alla frequenza di questa patologia; ricordiamo in tal senso l'Altare di Santa Apollonia, con la relativa pala datata 1651, eretto da Simone Paterno intorno alla metà del XVII secolo nella chiesa di Santa Croce a Spera, chiamata in seguito "di Santa Apollonia" o l'immagine della stessa Santa, dipinta ad affresco sull'*Altare della Madonna Assunta* nell'Antica Pieve di Grigno, risalente al terzo decennio del XVII secolo, (V. FABRIS, *Quando il Santo*, cit., pp. 70-71). Interessante è altresì il paesaggio dello sfondo dove si vede un ponte ad unica arcata e con una torre di guardia,

gettato sopra un torrente incassato tra le rocce e vivacizzato da una cascatella. La grande arcata del ponte fa da cornice ad una chiesa gotica con il campanile posta in lontananza che sembra ricordare un po' la stessa Pieve. Alcune minuscole figurine, un soldato armato messo a guardia del ponte e due anatroccoli bianchi che nuotano in un'ansa del torrente, completano il paesaggio. Questo paesaggio, se dal punto di vista della materia pittorica si rifà ai modelli paterni inseriti in alcune pale d'altare come ad esempio la pala di *San Rocco*, il *Crocifisso* della chiesa dei Francescani e la pala del *Rosario* della Pieve di Borgo, dall'altro esprime, proprio nella presenza di minuscoli particolari apparentemente insignificanti, un amore per le cose minute e un gusto per la narrazione che rendendo accattivante l'opera, aiutano a superare i limiti di una pittura sostanzialmente modesta e radicata nell'immaginario popolare. Il dipinto, pur risentendo di un certo calligrafismo riscontrabile nei contorni un po' secchi delle figure e nella minuzia descrittiva di persone e oggetti, caratteristiche peraltro comuni a gran parte dei Fiorentini, presenta una sua coerenza formale e compositiva particolarmente apprezzabile nelle immagini serene dei personaggi e nella delicata tavolozza giocata sulle gamme dei grigi, dei bruni, dei gialli e dei verdi spenti, contrappuntate da limitate zone di azzurro, oro, rosa, lilla e rosso arancio.

La firma "*Jacobus Florentinus / faciebat / Anno 1642*" è scritta sul sasso, in basso a destra, sotto il piede sinistro di Santa Apollonia. La pala è stata restaurata nel 1996-97 da Lilia Gianotti sotto la direzione di Elvio Mich della Soprintendenza per i Beni storico-artistici della Provincia Autonoma di Trento.

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

BRENTARI, 1890, p. 189; WEBER, 1933, ed 1977, p. 143; GORFER, 1977, p. 848; ONORATI, 1982, p. 189; RASMO, 1982, p. 318; MICH, 1988, p. 741; CALZONA, 1997, p. 149; CAGNONI, 2003, p. 34, fig. p. 106; FABRIS, 2006, p. 108, fig. p. 119.

Lorenzo Fiorentini junior (Borgo Valsugana, 1638 † 1696)

22. *Madonna col Bambino fra le nuvole tra i Santi Antonio di Padova e Rocco, a terra i Santi Vittore, Giovanni Evangelista e Corona*, 1679, opera firmata e datata, olio su tela, cm 182 x 92. Spera, chiesa di Santa Croce o di Santa Apollonia.

Nonostante la fama goduta in vita dal Fiorentini come pittore e miniaturista, non si conoscono per il momento altre opere attribuibili con sicurezza a lui tranne una meridiana, firmata, scoperta nel 2005 su una parete esterna del Monastero di San Damiano a Borgo Valsugana e catalogata più avanti.

Il dipinto del Fiorentini sembra costituire un'unità organica con l'altare ligneo finemente intagliato e dorato, attribuito recentemente per motivi stilistici ai fratelli Giovanni e Melchiorre Zugna, intagliatori della val Badia, accasati nel 1660 nel vicino centro di Strigno avendo sposato due donne del luogo (R. COLBACCHINI, *Altari e sculture lignee del Seicento*, Trento 2003, pp. 469, 485 e fig. p. 465).

Non si conosce il nome del committente della pala di Spera, né i motivi connessi alla sua realizzazione, però dalla presenza nel dipinto di due Santi Vittore e Corona, noti protettori della città di Feltre, è probabile che la committenza sia venuta da qualche ambiente laico o religioso di quella città. La prima citazione dell'altare e, indirettamente, della pala si trova negli Atti Visitali relativi alla Visita Pastorale del Vescovo di Feltre, Pietro Maria Suarez, fatta alla chiesa di Santa Croce a Spera l'11 giugno 1726 dove si dice: [...] *La chiesa di Spera avea anche l'altare dei ss. Vittore e Corona* (Mc. MORIZZO, *Atti Visitali Feltrensi*, ms, Feltre 1911, p. 110).

La tela è concepita secondo un collaudato modello, molto in uso nella bottega dei Fiorentini e in particolare nelle opere di

Lorenzo senior, consistente in un impianto frontale basato sulle simmetrie e articolato verticalmente in due zone nettamente distinte che vedono, nella parte alta, la Madonna col Bambino tra le nuvole, affiancata da cherubini, angeli musicanti e, in quella bassa, un secondo gruppo di Santi, tre o cinque, o solo due, in contemplazione o in dialogo con i fedeli.

Nel nostro dipinto il registro superiore risulta particolarmente affollato per la presenza, oltre che del citato gruppo della Madonna col Bambino e Angeli, dei Santi Antonio di Padova e Rocco.

Maria, raffigurata con un volto dolcissimo e lievemente velato di tristezza, è seduta su un trono di nuvole con in grembo il Bambino nudo messo di traverso con posa e fisionomie che ricordano l'analogo Bambino della *paletta del Rosario* di Torcegno, attribuita a Lorenzo senior (vedi scheda n. 6). Alle sue spalle un sole radioso, richiamandosi alla "donna vestita di sole" dell'Apocalisse (*Apocalisse* 12,1), crea una gigantesca aureola che diventa la sorgente di luce di tutto il dipinto. Nella parte superiore, ai bordi della corona solare sopra il capo di Maria, due cherubini librati in volo sostengono una preziosa corona gemmata pronti a incoronare la Vergine. Fanno ala al gruppo della Madre col Bambino i Santi Antonio e Rocco uscenti dalla nuvolaglia scura. Il Santo di Padova, dal volto particolarmente mite, incrocia umilmente le mani sul petto, mentre sopra il suo capo scende un angioletto con in mano un candido giglio, uno dei suoi principali attributi. Gli fa da pendant, alla



sinistra della Vergine, San Rocco vestito da pellegrino con un lungo bordone, lo sguardo umile e rassegnato, nell'atto di scostarsi l'indumento per mostrare la coscia sinistra con il bubbone della peste. Sopra la testa, un angioletto inginocchiato reca un serto di fiori bianchi e rossi, simbolicamente riferiti ai patimenti e alla purezza del Santo.

Ai piedi della Vergine un trio di teste alate di cherubini sembra ribadire nelle inconfondibili forme l'appartenenza stilistica del dipinto alla bottega dei Fiorentini. La terna di Santi rappresentata sul registro inferiore del quadro sembra non accorgersi del gruppo che sta sopra. Al centro campeggia l'elegante figura di San Giovanni Evangelista affiancata da San Vittore nei panni del guerriero e da Santa Corona nelle vesti della martire. L'evangelista, dal volto teneramente malinconico e un po' effeminato, incorniciato da una folta chioma di capelli che scende oltre le spalle, è abbigliato con la tradizionale tunica verde coperta da un mantello rosso. Nella mano sinistra stringe un calice dorato dal quale esce un serpentello che benedice con la mano destra facendo il segno della croce. La rappresentazione è riferita al noto episodio, narrato nella *Legenda Aurea*, nel quale il Santo dovette, per dimostrare la verità di Gesù, sottoporsi alla prova del calice avvelenato. L'attributo del calice con il serpente è abbastanza frequente in moltissime rappresentazioni di San Giovanni, a partire dal Medioevo e fino ai nostri giorni.

San Vittore, bardato con una pesante armatura metallica, stringe nella mano sinistra l'impugnatura della spada che porta al fianco, mentre regge con la destra uno svolazzante stendardo bianco con un castello che non si fatica a immaginare essere quello della città di Feltre. Egli dirige lo sguardo in basso in direzione dei potenziali fedeli.

In basso, dietro a San Vittore, è rappresentata

una simbolica fortezza, espressione della sua principale virtù. La precisione descrittiva di questa figura, fin troppo insistita, probabile retaggio della passata attività di miniatore del Fiorentini, finisce col renderla un po' goffa e rigida, diversamente da quella di Santa Corona rappresentata in modo più sciolto e naturale, in una posa di tre quarti, alla sinistra di San Giovanni. La Santa, avvolta in un ampio mantello rosso che richiama il sangue versato, regge nella mano sinistra la simbolica corona, allusione al suo e tiene nella destra la palma del martirio. Il suo volto nobile e delicato, raggianti di luce e grazia, rivolge lo sguardo nella stessa direzione del compagno Vittore.

Degno di nota è altresì il bel paesaggio che fa da sfondo alla Sacra Conversazione e che ha tutta l'aria di essere una veduta dal vero di un angolo della Valsugana. Nella montagna rappresentata si riconosce la nota sagoma del Monte Lefre. In primo piano, su un foglio abbandonato a terra tra i piedi di San Giovanni e quelli di Santa Corona, si legge "LORENZO FIORENT(INI) FECE · MDCLXXIX".

Nell'insieme l'opera, nel suo linguaggio semplice, efficace, molto colorato e immediatamente comprensibile da tutti gli strati della popolazione, esprime in modi sereni e pacati una religiosità popolare difficilmente riscontrabile in opere di maestri più elevati.

Stilisticamente il dipinto si collega in modo abbastanza scontato agli stilemi della bottega dei Fiorentini, alla quale apparteneva anche il nostro, con una particolare predilezione per i volti dolci e un po' malinconici che mette ai suoi personaggi. Rispetto alle opere del nonno Lorenzo o dei fratelli Gaspare e Giuseppe Antonio, la pala di Lorenzo *junior* si caratterizza per una linea disegnativa più marcata e non sempre impeccabile, una tavolozza meno ricca unitamente ad un uso della luce più secco e meno articolato che tende a rendere le figure

un po' rigide e metalliche, come si può vedere nel San Vittore e, in modo meno evidente, nel San Giovanni. In questo senso si nota una certa affinità stilistica tra questo dipinto e la pala di Calceranica, firmata nel 1642 da Giacomo Fiorentini, zio di Lorenzo.

In considerazione di ciò non possiamo essere totalmente d'accordo con il RASMO quando dice: [...] (*Lorenzo ci lasciò una pala d'altare*

firmata nel 1679 nella chiesa di S. Apollonia a Spera che manifesta, assieme ad una disinvolta esecuzione, certe durezza metalliche ereditate dal padre (sic), che tendono a far pensare che il suo favore alla Corte di Innsbruck fosse sintomo di una certa penuria di buoni pittori (N. RASMO, *Storia dell'arte*, cit., p. 318).

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

GORFER, 1977, p. 920; RASMO, 1982, p. 318; CAGNONI, 2003, p. 31, n. 78, fig. 40 a p. 105; FABRIS, 2006, p. 108, fig. p. 117.

Gaspare Fiorentini (Borgo Valsugana, 1642 † Conegliano (?) dopo il 1700)

23. *San Martino che divide il mantello col povero fra i Santi Antonio di Padova e Floriano.*

Olio su tavola, cm 260 x 160.

“Luminaria P(ose) 28 DI (aprile?) 1678” (iscrizione posta sul retro della tavola).

Colle Umberto, chiesa arcipretale di San Martino.

Opera non presente in mostra e visibile in loco.

Il dipinto, che orna l'altare maggiore della chiesa arcipretale di San Martino di Colle Umberto, ritrae al centro il titolare San Martino a cavallo in abiti militari nel momento in cui divide la clamide con la spada per darne la metà ad un povero che gli si para davanti chiedendogli la carità. Tale episodio è tratto dalla leggenda secondo cui, durante il servizio di ronda in qualità di *circitor*, ossia di ufficiale romano incaricato della sorveglianza notturna alle guarnigioni ed ai posti di guardia della città di Amiens, in Gallia, incontra un povero seminudo per l'appunto, che la notte seguente gli apparirà in sogno vestito dell'altra metà del mantello, dicendogli di essere Gesù stesso. L'amore verso il prossimo e la particolare forza d'animo valsero al soldato una grande ammirazione presso la gente al punto che gli abitanti di Tours lo proclamarono vescovo, venerandolo come uno dei santi più noti del mondo occidentale. Ai lati compaiono i patroni Sant'Antonio di Padova, a sinistra, riconoscibile dal giglio, e a destra san Floriano e martire di Lorch, con l'attributo della mucca ai suoi piedi in segno della sua protezione sul bestiame. Ritenuta dalla tradizione genericamente come opera del Pordenone, la data del 1678 letta sul retro della tavola in occasione del restauro

del 1987 e la pubblicazione sul bollettino parrocchiale *L'unione* (dicembre 1987, Anno XXI, N. 4, pp. 1-2) da parte del parroco don Antonio Rosolen di una serie di spese registrate nel libro della *Luminaria S. Martino – Amministrazione dal 1636 al 1679*, relative a pagamenti fatti tra il 29 dicembre 1677 e il 29 aprile 1678 al (...) *Sig. Gasparo Fiorentin Pittor*, hanno consentito di determinare con certezza la paternità dell'opera, che per la particolare ricerca degli effetti plastici e cromatici si qualifica come una delle opere migliori del componente della dinastia di pittori della Valsugana. Questi documenti sono alla base della ricostruzione della personalità artistica del pittore di origine della Valsugana, ma coneglianese di adozione, di cui fino ad allora si conosceva solo l'*Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Giovanni Battista a Serravalle di Vittorio Veneto, l'ex-voto con l'*Immacolata con la famiglia del conte Vinciguerra V di Collalto* (1689) nella chiesa di Sant'Anna di Rizzio a Calalzo di Cadore e l'*Ultima Cena* della chiesa di San Rocco a Conegliano, firmata e datata 1696. Restauro: Renza Clochiatti Garla, 1987.

Giorgio Mies

BIBLIOGRAFIA:

A. ROSOLEN, 1987, p. 1; G. MIES, 1994, pp. 210-211, fig. 145; G. FOSSALUZZA, 1995, p. 22; G. MIES, 1999, p. 428 e 2006, p. 101; V. FABRIS, 2006, p. 109.



Gaspare Fiorentini

24. *Adorazione dei Magi*, olio su tela, cm 500 x 180.
Vittorio Veneto, chiesa di San Giovanni Battista a Serravalle.

La grande tela fino qualche decina di anni fa era riparata in cattive condizioni di conservazione in un ripostiglio del monastero francescano annesso alla chiesa di San Giovanni Battista a Serravalle di Vittorio Veneto; intorno al 1999 è stata oggetto di un restauro conservativo che ha consentito di esporla al pubblico, sopra la bussola dell'ingresso principale della chiesa, addossata alla retrofacciata. Raffigura il tema dell'adorazione del bambino Gesù appena nato nella grotta di Betlemme da parte dei sapienti della terra, i tre Re Magi, venuti dall'Oriente portando in dono oro, incenso e mirra.

La composizione si snoda secondo uno schema abbastanza consueto che prevede il gruppo della sacra Famiglia, Giuseppe e la Madonna con il Bambino tra le ginocchia, ritratti a sinistra, mentre da destra entrano in scena i Magi con il loro seguito di aiutanti ed animali, disposti diagonalmente in modo da attirare l'attenzione dello spettatore sulla figura centrale del Salvatore. Lo schema

compositivo richiama la composizione con lo stesso soggetto che verrà dipinta verso il 1696 per la parrocchiale di Orsago, pur con qualche variante di rilievo come la presenza di san Giuseppe spostato all'estrema sinistra ritratto in atteggiamento premuroso nel presentare il Bambino ai Re Magi; anche i caratteri tipologici con cui vengono definiti i protagonisti maschili trovano facile riscontro in quel campionario di fisionomie che è dato dalla serie di apostoli che attorniano Gesù nell'*Ultima Cena* di Conegliano, firmata e datata 1696.

L'opera risulta firmata, ma non datata, anche se la constatazione che è stata consegnata alla chiesa di San Giovanni Battista a Serravalle assieme ad altri cinque "Quadri grandi" il 12 novembre 1689, consente di datarla a quell'anno (G. MIES, *La Banca Prealpi per l'Arte*, Susegana 2006, p. 66).

Restauro conservativo: Saviano Bellè, 1999.

Giorgio Mies

BIBLIOGRAFIA:

N. FALDON, 1983, p. 14; G. MIES, 1994, p. 211; G. FOSSALUZZA, 1995, p. 22; G. MIES, 2006, p. 68; V. FABRIS, 2006, p. 109.



Gaspare Fiorentini

25. *Ultima Cena*, firmata “G. Fiorentini 1696”, olio su tela, cm 290 x 185. Conegliano, chiesa di San Rocco.

Nel *Catalogo* delle opere d’arte di Conegliano e Distretto, redatto il 20 settembre 1921 da Adolfo Vidal, ora custodito nella Biblioteca comunale, lo storico coneglianese a proposito di questo dipinto, citato tra altri nella chiesa di San Rocco, scrive: “N. 2 - Cena del Signore, quadro rettangolare ad olio su tela. Epoca, sec XVII. Scuola del Tiziano - Nota: Vedi Catalogo del Malvolti al N. 31 e il Dizionario del Corona che l’attribuisce al Silvio, allievo di Tiziano”.

In effetti il Malvolti, nel suo manoscritto *Catalogo delle migliori pittore esistenti nella città e territorio di Conegliano* redatto nel 1774, scrive: “XXXI. Nel convento delle RR. Madri Domenicane di S. Rocco. Un quadro rappresentante la Cena del Signore di mediocre grandezza della scuola di Tiziano ma alquanto pregiudicato”. Luigi Menegazzi, nel pubblicare nel 1964 detto Catalogo, alla p. 14, nota 37, fa sapere che il dipinto, già giudicato dal Botteon nel 1901 “in pessime condizioni, tutto affumicato e scrostato” (...) *probabilmente scomparve durante la prima guerra mondiale*. Notizie più dettagliate sul dipinto, in origine nel Refettorio delle Monache Domenicane, ed ora

esposto nella chiesa di San Rocco, si possono trovare nell’opuscolo di Nilo Faldon dal titolo: *Un avvenimento religioso ed artistico nella chiesa di San Rocco di Conegliano*, edito il 19 novembre 1983 dalla parrocchia in occasione della presentazione del restauro della tela fatto da Renza Clochiatti Garla tra il 1982 e il 1983. L’opera presenta i Signore al centro di una tavola ad U, attorniato dai dodici apostoli, divisi sei a destra e gli altri sei a sinistra secondo lo schema tradizionale, all’interno di una stanza illuminata da un grosso lampadario con lucerne che pende dal soffitto.

L’impostazione del dipinto tiene conto della fonte di luce che scende dall’alto sulle singole figure di apostoli, sulla base di una accentuazione chiaroscurale di ascendenza tipicamente “tenebrosa”; interessante il campionario fisionomico che ricorre di frequente nella produzione del pittore, tanto da costituire un elemento di tutto rilievo in fase di attribuzione di nuove opere ascrivibili alla sua maniera.

Restauro: Renza Clochiatti Garla, 1983.

Giorgio Mies

BIBLIOGRAFIA:

D. M. FEDERICI, 1803, II, p. 53; V. BOTTEON, 1901, p. 66; L. MENEGAZZI, 1964, p. 14; N. FALDON, 1983, pp. 6-9; G. MIES, 1994, p. 211; G. FOSSALUZZA, 1995, p. 22; G. MIES, 2006, p. 68; V. FABRIS, 2006, p. 109.



Gaspare Fiorentini

26. *Madonna col Bambino fra i Santi Sebastiano e Rocco*, olio su tela, cm 132 x 100.
Zoppé (fraz. di San Vendemiano, Treviso), chiesa parrocchiale.

Il dipinto ad olio su tela, proveniente dalla cappella dei Santi Sebastiano e Rocco di Zoppé di San Vendemiano, di cui ornava l'altare maggiore, è attualmente custodito nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo per motivi precauzionali. Resa nota per la prima volta da chi scrive nel 1999 in uno studio sull'arte del comune di San Vendemiano (TV) apparso nel volume *San Vendemiano e il suo territorio: storia, cronaca e memoria*, pp. 420-421, la paternità della paletta è confermata dal seguente documento tratto dal registro della Luminaria, esistente nell'archivio parrocchiale, relativo all'esercizio 1699-1700: *Spesi nella palla e pittura nella chiesiola d'ordine dell'illustrissimo e reverendissimo monsignor Patriarca, signor Gasparo Fiorentini pittor in Conegliano L. 74:8*.

L'opera, impostata secondo uno schema piramidale di evidente semplicità formale, presenta nella parte superiore la Madonna assisa sulle nubi con il Bambino in piedi sulle sue ginocchia in atto di benedire con la destra un sinuoso san Sebastiano che compare in primo piano a sinistra legato ad un tronco; contrapposto figura il contitolare, nonché compatrono degli appestati, san Rocco avvolto in un ampio mantello violaceo, la veste verdognola, con la destra poggiata sul

bordone da pellegrino e la sinistra additante la gamba piagata, mentre il cane ai suoi piedi gli porge un pezzo di pane.

Si tratta di una Sacra Conversazione, accattivante per il sapore agreste del paesaggio collinare che fa da sfondo ai piedi delle Prealpi Trevigiane bene individuate dalla catena del Col Visentin, basata su delle scelte coloristiche di ascendenza ancora "tenebrosa", ben lontano comunque dallo schiarimento di gusto rococò che proprio in quegli anni il bellunese Sebastiano Ricci andava elaborando nelle zone limitrofe, come nel sorprendente *Crocifisso e le anime del Purgatorio* nell'arcipretale di Fregona del 1704, o nella coeva decorazione del Palazzo Fulcis-De Bertoldi di Belluno.

Allo stato attuale della ricerca, è l'ultima opera documentata di Gaspare Fiorentini, anche se in questa sede è stata ipotizzata una attività posteriore, che si sarebbe protratta fino al secondo decennio del Settecento quando la scena artistica locale era occupata da artisti votati ad una fortuna più vasta, come il bellunese Antonio Lazzarini, allievo di Agostino Ridolfi e a sua volta maestro del più dotato Gaspare Diziani.

Restauro, Renza Clochiatti Garla, 1997.

Giorgio Mies

BIBLIOGRAFIA:

G. MIES, 1998, p. 51, 1999, pp. 420-421, 2002, pp. 96-97 e 2006, p. 101.



GIUSEPPE ANTONIO FIORENTINI E I DIPINTI DEL CONVENTO FRANCESCANO DEI SANTI QUIRICO E GIULITTA A CAMPO LOMASO

Le sei tele qui sotto descritte si trovano appese alle pareti di un buio corridoio al primo piano del convento francescano di Campo Lomaso. Sono tutte datate e firmate da Giuseppe Antonio Fiorentini; su alcune di esse il nome è scritto per esteso, su altre con le sole iniziali *G. A. F.* precedute dalla data 1675 e seguite da *fece, fecit* o dalla sola *F.*

La presenza di questo nutrito gruppo di opere raffiguranti ritratti di Santi o Beati, appartenenti all'Ordine o al Terz'Ordine Francescano, può essere spiegata con l'esigenza di dotare la sala capitolare o il refettorio del neo-eretto (1664) convento di Campo Lomaso, dedicato ai Santi Quirico e Giulitta (o Julitta), con una prestigiosa galleria dei personaggi "illustri" della *Famiglia di San Francesco*. È altresì significativo che per questa impegnativa impresa sia stato chiamato un pittore di Borgo Valsugana, per la verità abbastanza giovane. Si può arguire che a questa commissione abbia contribuito la personalità del padre francescano Serafico Fiorentini, primo cugino di Francesco, padre di Giuseppe Antonio. Qualche anno prima P. Serafico aveva già presieduto alla costruzione del convento di Cles e nel 1677 si adopererà attivamente per far arrivare a Borgo Valsugana il corpo del martire San Prospero.

I dipinti, che misurano mediamente cm 215 x 125, rappresentano, a grandezza naturale o quasi, dei ritratti di santi o beati francescani in pose stanti. La pellicola pittorica che presentava ampie lacune è stata fissata e consolidata da un accurato restauro conservativo attuato con la foderatura e l'applicazione delle tele su nuovi telai. Le sei tele del Fiorentini sono state restaurate tra il 1995 e il 2000 sotto la direzione di Elvio Mich del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento in diretta amministrazione. Nello specifico una delle sei tele è stata restaurata in diretta amministrazione presso il laboratorio di Torre Vanga dell'allora Servizio Beni Culturali (attuale Soprintendenza per i Beni Storico-artistici) da Roberto Perini e Francesca Raffaelli nel 1995, con la direzione di Elvio Mich. Le rimanenti sono state restaurate, su contributo della Provincia Autonoma di Trento, da Carla Caimi di Trento tra il 1998 e il 2000.



Giuseppe Antonio Fiorentini (Borgo Valsugana, 1647 † 1702)

27. *San Bonaventura da Bagnoregio*, olio su tela, cm. 213 x 122.

Firmato, “1675 G.A.F. fecit”, in basso a destra, sotto la scritta “S. BONAVENTURA”.

Il dipinto, di grande formato, rappresenta a figura intera e a grandezza quasi naturale il Santo francescano, diventato cardinale e autore della prima biografia di San Francesco. San Bonaventura, (Bagnoregio ca. 1221 † Lione 1274), al secolo Giovanni di Fidanza, è considerato uno dei principali teologi della Chiesa Cattolica e certamente il più importante dell'Ordine Francescano, dov'è chiamato “secondo fondatore”. Fu uno degli organizzatori e animatori del Concilio di Lione dove, durante la quarta sessione, morì all'improvviso all'alba di domenica 15 luglio 1274. Nonostante la fama e l'aura di santità che lo circondò in vita, la sua canonizzazione avvenne solo nel 1482 per opera del papa Sisto IV che lo proclamò anche Dottore della Chiesa. Date queste premesse, il ritratto ideale del Fiorentini si presentava molto impegnativo. Egli scelse di rappresentare San Bonaventura in semplici paramenti sacerdotali, coperti da una mantellina cardinalizia e in assorta meditazione davanti ad un piccolo crocifisso da tavolo. Il santo regge sotto il braccio destro un grosso volume rosso (il libro della regola francescana ?) mentre si porta la sinistra al petto in segno di contrizione. Appoggiato a terra, dietro di lui, si vede l'ampio galero cardinalizio. La figura di San Bonaventura

appare monumentale come la sua opera e il suo pensiero ma, nello stesso tempo, anche molto umana e semplice come la sua persona. Nella grande figura stante del Santo risalta, per contrasto, la testa tonsurata relativamente piccola, caratterizzata da un realismo fisionomico da sembrare un vero e autentico ritratto. Nel tratteggiare il suo sguardo rivolto al crocifisso, contrito e carico di una spiritualità intensa, il pittore dimostra tutta la sua abilità.

Il trattamento pittorico della fitta plissettatura del camice con vibranti effetti luministici è un chiaro riferimento alle opere del nonno Lorenzo e indirettamente a quelle dei Bassano.

Quest'opera, assieme a quella che segue, per posa ed elementi iconografici sembra direttamente ispirata ai due ritratti di *San Carlo Borromeo* e del cardinale *Marco Sittico Altemps* (olio su tela, cm 231 x 118, 1613. Gallese (Viterbo), Castello Altemps, Collezione duca di Gallese) di Ottavio Leoni. È probabile che il pittore ne sia venuto a conoscenza attraverso una stampa (I. ROGGER, *I luoghi del Concilio*, in L. DAL PRÀ, *I Madruzzo*, cit., pp. 129-131.d).

Delle tele di Giuseppe Antonio Fiorentini, presenti nel convento di Campo Lomaso, questa è una delle meglio conservate.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, pp. 110-112.



Giuseppe Antonio Fiorentini

28. *Beato Giacomo della Marca*, olio su tela, cm 213 x 122. Porta la scritta, in basso a destra, “B. GIACOMO DELLA MARCA”. La firma e la data sono ormai illeggibili.

San Giacomo della Marca, che al tempo del dipinto era solo Beato, nacque a Monteprandone (Ascoli Piceno) del 1394 da Antonio Gangli e Tonna (Antonia) ed essendo di *Domenica venne battezzato con il nome di Domenico*. Compiuti gli studi di giurisprudenza a Perugia e ricevuta la nomina di notaio a Firenze, verso il 1415, in seguito alla visita del Santuario della Verna e alla conoscenza dei frati di San Francesco, decise di vestire l'abito francescano, con il nome di frate Jacobo, facendo nell'agosto del 1416 la solenne professione di fede. Seguace di San Bernardino da Siena, ne sostenne le idee proseguendone l'opera dopo la morte. Come il suo maestro, fu abile predicatore combattendo le eresie e in particolare i vizi più diffusi come l'usura, fondando i Monti di Pietà. Viaggiò molto svolgendo importanti incarichi e missioni pastorali, in Italia e all'estero.

Lasciò numerosi scritti teologici e pastorali. Morì a Napoli nel 1476 nel convento della Trinità. Nonostante che già in vita, e particolarmente appena morto, il popolo gli attribuisse l'appellativo di beato e di santo, la sua canonizzazione avvenne solo nel 1726, quando il 10 dicembre Benedetto XIII lo iscrisse nell'albo dei Santi. La nota biografica riportata aiuta a capire meglio il ritratto ideale del Santo eseguito dal Fiorentini e, forse, a

scoprire le motivazioni che indussero i frati di Campo Lomaso a commissionare al nostro queste grandi tele.

Del personaggio sopra descritto, il pittore ha colto in modo molto eloquente gli aspetti più funzionali all'ordine francescano e cioè la grandezza morale, la spiritualità, la ferrea volontà, lo spirito di sacrificio, la determinazione e la sobrietà.

Il Santo teologo e predicatore, con il volto estenuato dai digiuni e dalla penitenza, tiene sotto il braccio sinistro l'immane libro, stringendo con la mano destra un calice, attribuito riferito ad una disputa sul Sangue di Gesù tenuta a Brescia. Sul mobile accanto è posata la mitra vescovile in riferimento al suo rifiuto della dignità episcopale. È probabile che il nostro si sia servito per questo ritratto della tradizionale iconografia, dipinti e soprattutto stampe, riproducenti il Santo, che certamente circolavano nei conventi francescani e non solo, senza togliere nulla all'opera che nella sua asciuttezza e monumentalità rende omaggio al personaggio e all'autore del dipinto.

Attualmente la tela si presenta in condizioni di leggibilità non buone.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, pp. 110-112.



Giuseppe Antonio Fiorentini

29. *San Luigi IX*, olio su tela, cm. 215 x 124. Porta la scritta, “S. LVDOVICVS / NONVS / GALLO. REX”, seguita dalla data “1675” e dalla firma “Giosef Antoni Fiorentini F”.

San Luigi IX, re di Francia, nacque a Poissy nel 1214 da Luigi VIII e Bianca di Castiglia. Il suo nome corrisponde alla forma latina del merovingio Chlodwig (Ludovicus, in francese: Luis). Ricevette dalla madre una rigida educazione improntata ai sentimenti religiosi più nobili diventando un ottimo sovrano, pacifico, giusto e rispettato, l’incarnazione del re medievale. Nel 1234 sposò Margherita di Provenza. Terziario francescano, visse nella Reggia come in un monastero, facendo molta elemosina ai poveri e condividendo con essi il cibo e anche le sofferenze. Fece costruire nel 1243-48 la splendida *Sainte Chapelle* a Parigi e finanziò generosamente il Collegio della Sorbona. I suoi ideali cristiani e la passione religiosa lo portarono a bandire due crociate in Terra Santa che si rivelarono però fallimentari. Nella prima, l’esercito cristiano fu battuto e decimato dalla peste mentre lo stesso re cadde prigioniero; nella seconda, ancor più sfortunata della prima, Luigi IX, ammalatosi di tifo, morì nei pressi di Tunisi nel 1270. Fu canonizzato da Bonifacio VIII nel 1297 e il suo culto fu propagato in tutta Europa soprattutto ad opera dei Francescani.

Diversamente dai dipinti sopra descritti, in

questo ritratto aulico il pittore pone l’accento sulla regalità del personaggio rappresentato, non tralasciando di esaltare, attraverso una sottile introspezione visibile nella definizione dei lineamenti e dell’espressione del volto, le sue virtù morali e la passione religiosa. San Luigi IX è raffigurato paludato con un pesante e fastoso mantello gettato sopra una corta tunica, con lo scettro nella mano destra e corona sul capo. Sul petto pende una preziosa croce perlata, riferimento alle sue crociate in Terra Santa. Il pittore, pur soffermandosi a descrivere minuziosamente le preziosità e i particolari dell’abbigliamento regale, riesce, attraverso l’uso di una tavolozza tonale, a non disperdersi in particolarismi, dando altresì un carattere unitario all’insieme. Appoggiato sullo stipetto alla destra del re, compare lo stesso crocifisso ligneo con il teschio alla base, presente nel quadro di San Bonaventura. Il dipinto si presenta discretamente conservato nella parte centrale, in particolare quella con il busto e le mani del Santo, mentre le zone periferiche sono visibilmente consunte e abrase con pochissima pellicola pittorica.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, pp. 110-112.



Giuseppe Antonio Fiorentini

30. *Sant'Elisabetta regina del Portogallo*, olio su tela, cm 210 x 123.

Nella parte bassa si legge, “ S. ELISABETH REGINA PORTUGALLÆ . / 1675 / G.A.F. fece”.

Santa Elisabetta, regina del Portogallo, nacque a Saragozza nel 1271 da Pietro III d'Aragona e da Costanza, figlia di Manfredi, re di Sicilia e nipote dell'imperatore Federico II. Fu battezzata con il nome di Elisabetta in onore della sua famosa zia, Santa Elisabetta regina d'Ungheria. A 12 anni andò sposa a Dionigi, re del Portogallo, diventandone regina. L'infelice unione, dovuta alla leggerezza e ai tradimenti del marito, venne sopportata con pazienza e cristiana rassegnazione dalla regina la quale, per espriare le colpe del marito, si dedicò ad opere caritatevoli mortificandosi e pregando per la sua conversione. Le sue preghiere furono esaudite perché il re, poco prima di morire nel 1325, si convertì. Rimasta vedova, Elisabetta si diede interamente alle opere di bene, vendendo i suoi averi e le sue gemme e dandone il ricavato ai poveri e ai conventi. Ella stessa rivestì l'abito dei Terziari Francescani e, dopo un viaggio a piedi nudi a Santiago de Compostela, si chiuse nel monastero delle Clarisse di Coimbra da lei fondato.

Uscì dal convento per sedare una rivalità tra suo figlio Alfonso IV e suo genero, il re Ferdinando di Castiglia, ma le enormi fatiche del viaggio minarono la sua salute e, colpita da violentissima febbre, spirò tra le braccia del figlio e della nuora il 4 luglio 1336 a Estremoz. Fu canonizzata dal papa Urbano VIII il 25 maggio del 1625. Nel dipinto la Santa è

rappresentata con l'abito delle Clarisse, la corona regale sopra il velo, un cespo di rose nel grembo e a piedi nudi.

L'attributo delle rose, simbolo della sua grande pietà e della sua abnegazione nel curare gli infermi più ripugnati, l'accomuna alla regina d'Ungheria, con la quale ha molte virtù in comune.

I piedi nudi sono riferiti, molto probabilmente, al citato pellegrinaggio sulla tomba dell'Apostolo Giacomo, ma anche alle continue privazioni della Santa.

Anche in questo ritratto ideale, il Fiorentini riesce a trasfondere la grande nobiltà d'animo, unitamente alla bellezza fisica e spirituale del personaggio rappresentato.

In questo senso appare particolarmente felice il volto della Santa, per l'intensa luce che emana, per il senso di serena sofferenza e per la bellezza e dolcezza dei lineamenti. La luce che scivola sul volto, accarezzandolo delicatamente, s'increspa improvvisamente nella capricciosa pieghettatura della cuffia bianca che copre il collo, frangendosi nelle svariate tonalità del bianco e del grigio. Una soluzione non da poco!

È strano notare che, anche in questo dipinto, la parte meglio conservata è la porzione superiore della figura con il busto e il volto della Santa.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, pp. 110-112.



Giuseppe Antonio Fiorentini

31. *San Ludovico da Tolosa*, olio su tela, cm. 212 x 124. In basso al centro si legge: S. LVDVICVS. Della firma, ormai illeggibile, si riesce a decifrare solo la data “1675”, scritta vicino alla base del crocifisso da tavolo.

San Ludovico nacque nel febbraio del 1274 probabilmente a Brignoles, in Provenza. Secondogenito del futuro re di Napoli, Carlo II d'Angiò (detto lo Zoppo), e di Maria, figlia del re d'Ungheria Stefano IV e sorella di Santa Elisabetta d'Ungheria, Ludovico conta nella genealogia della famiglia vari esempi di Santi che furono da esempio nella sua breve vita.

A soli 14 anni fu scambiato, assieme a due fratelli, come ostaggio per la liberazione del padre, prigioniero del re Alfonso IV d'Aragona, rimanendo in Cataloga per sette anni e vivendo assieme a due francescani. La terribile prova minò radicalmente la sua fragile salute. Tornato in libertà ricevette la tonsura e poco tempo dopo, in seguito alla morte del fratello maggiore, rinunciò al trono in favore del fratello cadetto Roberto. Il 19 maggio 1296 ricevette l'ordinazione sacerdotale a Napoli, il 24 dicembre vestì l'abito Franciscano e il 30 venne nominato Vescovo di Tolosa in San Pietro a Roma dal papa Bonifacio VIII. Nella primavera del 1297 prese possesso della sua sede vescovile a Tolosa e, al ritorno da una missione pacificatrice in Catalogna, mentre si trovava a Brignoles, ammalatosi gravemente, morì. L'amore per i poveri e il desiderio di seguire le orme del Cristo povero, il disprezzo per ogni pompa e mondanità, il rifiuto delle comodità e degli onori, furono gli elementi decisivi per la sua canonizzazione che avvenne il 7 aprile 1317, a soli 20 anni dalla morte, per

opera di Giovanni XXII. Nonostante il Santo avesse rinunciato agli abiti vescovili in favore del saio francescano, il Fiorentini lo ritrae paludato di tutto punto da Vescovo, con ricco piviale gemmato sulle spalle, la mitria sul capo, i guanti alle mani, un lungo pastorale nella mano destra che ha l'anello vescovile infilato nell'indice, sopra il guanto.

Il giovane Vescovo, mentre guarda serenamente fuori del quadro, mostra la mano destra aperta, ad indicare che non possiede nulla. Sul tavolo coperto da un pesante panno rosso ricadente fino a terra, sono appoggiati tre volumi chiusi e uno aperto ed un crocifisso, con alla base il teschio di Adamo, poggiante su un piedistallo in legno molto arzigogolato e simile a quelli che compaiono nei ritratti dei Santi Bonaventura da Bagnoregio e Luigi IX. Abbandonata ai suoi piedi, sta la corona regale, simbolo della sua rinuncia al trono.

L'asta del pastorale, attraversando diagonalmente tutto il quadro, origina un moto dinamico che si contrappone all'immagine sostanzialmente statica del personaggio rappresentato. Ricorre anche in questo dipinto, come nel *San Luigi IX*, la decorazione a gemme e perline dei paramenti.

Nell'insieme il dipinto si presenta ben equilibrato sia nella distribuzione dei vari elementi, sia nel gioco di luci e ombre.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, pp. 110-112.



Giuseppe Antonio Fiorentini

32. *Santa Rosa da Viterbo*; olio su tela, cm. 212 x 125,5. Su un gradino di pietra nella parte medio-bassa di destra si legge “S. ROSA” e, più sotto, “1675 / Giosef Ant. Fior. Fior.ni Fecit/”.

La vita di Santa Rosa è in gran parte avvolta nella leggenda. Secondo la tradizione Rosa nacque a Viterbo verso il 1233 da Giovanni e Caterina, due modesti contadini che abitavano nei pressi della parrocchia di Santa Maria in Poggio. Colpita nell'adolescenza da una grave malattia decise, una volta guarita, di farsi Terziaria Francescana e pur non essendo stata accettata nell'Ordine, iniziò ugualmente un'intensa attività di predicazione incitando il popolo alla preghiera e alla penitenza e combattendo energicamente le eresie catare e patavine, caldeggiate dall'imperatore Federico II. Per questi motivi Rosa e tutta la sua famiglia furono costretti ad un temporaneo esilio a Soriano nel Cimino. Tornata a Viterbo dopo la morte dell'Imperatore, la Santa chiese, senza ottenere, di entrare nel convento delle Povere Dame di San Damiano, dette *Damianite*, come si chiamavano allora le Clarisse. Poco tempo dopo, verso il 1251 o 1252, a soli 18 anni, Rosa muore consumata dalla tubercolosi circondata da un alone di santità che crescerà sempre di più con l'andar degli anni diffondendosi dapprima in Italia e Europa e poi anche nelle Americhe e in altri continenti.

Nonostante ciò, la canonizzazione ufficiale di Santa Rosa di fatto non è mai avvenuta. Il primo processo canonico, iniziato sotto Eugenio IV, si arenò per ragioni sconosciute e il secondo, arrivato alla vigilia della proclamazione della santità, fu interrotto per la sopraggiunta morte del papa Callisto III avvenuta il 6 agosto 1458. Ciò nonostante Rosa da Viterbo sarà inserita dal Baronio nell'edizione del 1583 del *Martirologio Romano* al 4 settembre.

Fra i dipinti di Campo Lomaso di Giuseppe Antonio Fiorentini, questo è senza dubbio il più accattivante per tutta una serie di motivi, quali il numero e la varietà dei personaggi rappresentati, la presenza del paesaggio, l'espressione delle figure, la qualità del disegno, il gioco di luci e ombre, la tavolozza più ricca e altro ancora.

Qui la Santa in abito da Clarissa, non è più rappresentata sola, in posizione stante e isolata dal contesto ambientale o all'interno di una stanzetta, ma è ripresa immersa nel paesaggio, in una posa molto naturale, seduta su un alto masso – *doveva salire su qualche pietra per farsi scorgere dagli uditori* - all'ombra di un frondoso albero, infervorata a parlare ad un gruppetto di persone sedute attorno a lei. Mentre parla, la Santa indica con l'indice della mano destra qualcosa che sta in alto e che non si fatica ad immaginare che sia la Madonna o qualche altro Personaggio Celeste, mentre dalla direzione dello sguardo sembra rivolgere la parola all'uomo barbuto che ha di fronte, caratterizzato da un abbigliamento all'orientale, identificabile, come si vedrà più avanti, nel mago di Vitorchiano convertito da Rosa. Alla discussione partecipano anche le due giovani donne e un secondo uomo barbuto, con in capo uno zuccotto, raffigurato in posizione defilata e quasi nascosto dalle teste dei due personaggi di sinistra. La prima ragazza, a sinistra, ripresa di profilo, ascolta rapita la Santa fissandola attentamente. Il suo volto giovane e l'incarnato roseo, accentuato dai capelli scuri e impreziosito da un *collier* di perle, contrasta con il viso rugoso e bruciato



dal sole e con la barba canuta del vecchio. La seconda ragazza, una giovane madre, bella ed elegante, mentre abbraccia amorevolmente la testa ricciuta del bambino che sta per addormentarsi, posandogli delicatamente una mano sulla spalla, si gira con fare interrogativo verso la Santa, come colpita da una rivelazione.

Nell'abbigliamento e nei lineamenti del volto Santa Rosa assomiglia molto a Santa Elisabetta del Portogallo del quadro precedentemente descritto. Evidentemente il pittore ha usato per entrambe lo stesso modello. La corona regale di Santa Elisabetta è diventata, sul capo di Santa Rosa, una corona di rose, suo principale attributo e in sintonia con il nome Rosa. Sullo sfondo di un cielo striato dalle nuvole, si vede in lontananza una costruzione simile ad una fortezza. La scena rappresentata, tratta dai racconti leggendari della vita della Santa sulla sua intensa attività di predicatrice in difesa dell'ortodossia della fede cattolica, potrebbe riferirsi nello specifico, al momento successivo alla vittoria sul mago di Vitorchiano. Narrano le leggende che Rosa, passando da Soriano a Vitorchiano, si scontrò con un uomo che dicendosi mago teneva in soggezione tutto il paese. La giovinetta per dimostrare la sua verità, dopo aver fatto accendere sulla piazza del paese una enorme catasta di legna, salì

sul rogo e vi rimase imperturbata per tre ore, rimanendo completamente illesa. Alla vista del prodigio, il sedicente mago si prostrò vinto ai suoi piedi e si convertì.

In questo dipinto il pittore, abbandonando i tradizionali schemi rappresentativi della bottega, basati su frontalità e simmetria, crea un'opera affatto originale, di grande naturalezza ed equilibrio formale, ispirata, forse, ad un realismo di marca lombarda come ad esempio quello dei fratelli Campi o del Cerano senza tralasciare analoghi modelli della pittura veneta del primo Seicento. Un'autentica prova di bravura sono le mani di Santa Rosa e della giovane madre, flessuose, delicate ed espressive, come raramente si vedono nei quadri dei Fiorentini. Altrettanto interessante è la varietà dei volti dei sei personaggi, definite con un realismo curato, sobrio e indagatore

Ci si trova quindi di fronte ad un artista dalla personalità abbastanza complessa la cui produzione, superando i limiti un po' asfittici e di una committenza locale, si avvicina per molti aspetti a quella del fratello Gaspare, rinomato pittore, emigrato in terra veneta e autore di opere di valore, come la pala della chiesa di San Martino a Colle Umberto (vedi scheda n. 23).

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, pp. 110-112.



Lorenzo Fiorentini senior (attr.)

33. *Ultima Cena*, primi decenni del XVII sec., olio su tela, cm 101 x 157.

Borgo Valsugana, refettorio del monastero di San Damiano, già convento di San Francesco.

Non ci sono dati certi su questa interessante *Ultima Cena*, ma si presuppone che essa sia stata pensata ed eseguita per il refettorio del convento francescano di Borgo Valsugana, dove si trova ancor oggi, anche se il locale non fa più parte del convento ma del monastero delle clarisse di San Damiano.

Lo stato di conservazione del dipinto sembra discreto ma, una più chiara lettura e valutazione dello stesso, potrebbe essere resa possibile solo da un auspicabile e necessario restauro.

All'altezza del volto di Cristo si nota una crepa orizzontale coperta maldestramente da un grumo di colore scuro, che lascia vedere un antico strappo sulla tela in seguito ricucito. Sui margini verticali della tela sono chiaramente visibili due strisce scure non dipinte, larghe 3-4 cm, dovute ad una diversa sistemazione del quadro.

L'iconografia dell'*Ultima Cena* di Borgo è molto simile a un bozzetto con analogo soggetto, conservato nel Museo Civico di Bassano del Grappa, attribuito a Francesco dal Ponte, tanto da sembrarne una copia in formato e dimensioni diverse.

Ritroviamo altresì delle analogie iconografiche con la Cena di Borgo anche in alcune Cene di Leandro Bassano, in particolare nell'*Ultima Cena* della chiesa veneziana di Santa Maria Formosa, dipinta verso il 1578 e ripresa in varie versioni, come in quella conservata nel castello rinascimentale di Opočno (Boemia Orientale), ascrivibile alla tarda attività del pittore bassanese. Le analogie figurative che emergono dal confronto visivo tra le citate opere e in particolare il bozzetto del Museo di

Bassano e la *Cena* di Borgo Valsugana sono tali e tante da non poter essere considerate casuali o semplicemente ispirate ad un archetipo comune.

Si può quindi sostenere con una certa sicurezza che l'autore della nostra Cena abbia preso a modello in prima istanza il bozzetto di Francesco il giovane, non tralasciando di citare alcuni particolari della Cena di Santa Maria Formosa di Leandro, vista probabilmente attraverso dei disegni preparatori o dei cartoni.

La *Cena di Borgo*, che adotta un taglio frontale, è sviluppata in larghezza attorno ad un tavolo rettangolare in un ambiente architettonico appena accennato e con un'apertura sull'esterno. Diversamente, quella del Museo di Bassano ha una dimensione verticale impostata su una prospettiva accidentale, svolgendosi tutta attorno ad un tavolo ovale ed avente uno sfondo architettonico monumentale, ben articolato e ambientato in un locale completamente chiuso.

Molto più simili nell'impostazione spaziale della nostra sono invece le *Cene* di Leandro, che però differiscono per una serie di particolari di non secondaria importanza, come per esempio la figura e la posa dell'apostolo Giovanni o di qualche altro apostolo.

Tornando al confronto con il bozzetto di Francesco, pur partendo da impostazioni spaziali assai diverse, ritroviamo nei due dipinti le medesime figure, con le stesse pose, le stesse fisionomie e la stessa gestualità. Lo si nota, per esempio, nel gruppo centrale formato da Gesù attorniato dagli apostoli



Leandro dal Ponte detto Bassano: *Ultima Cena*, 1578 ca., olio su tela; Venezia, chiesa di Santa Maria Formosa.

Pietro, Giovanni e Matteo (?), nella figura di Giuda, nel monumentale apostolo ripreso di spalle con il gatto rannicchiato ai suoi piedi, nel garzone raffigurato sull'angolo sinistro in atto di travasare il vino e in alcuni servitori che compaiono sullo sfondo, mentre, in altre figure di apostoli, di qualche inserviente e di alcuni oggetti, si riconosce la derivazione dal modello di Leandro. Le differenze sostanziali tra la *Cena* di Borgo e i dipinti dei Bassano, in particolar modo tra il nostro dipinto e il bozzetto, sono invece evidenti nell'uso delle luci e nel gioco chiaroscurale. Nel bozzetto la sorgente di luce maggiore proviene da una candela accesa simbolicamente davanti al Cristo benedicente.

La sua luce, espandendosi in modo radente sui convitati, sugli oggetti e sulle membrature architettoniche, crea sulle loro superfici dei profondi contrasti di luce e ombra che rendono molto bene la drammaticità del momento e il clima di trepidante attesa creatosi nel Cenacolo al momento della rivelazione del traditore. Nel nostro dipinto una diversa illuminazione, realizzata con una fonte proveniente dall'alto, a sinistra del quadro, creando un certo appiattimento nelle figure e negli oggetti, finisce col disperdere nell'elencazione dei particolari il momento pregnante, reso invece in modo magistrale dal Bassano.

In conclusione, le due opere si presentano stilisticamente e qualitativamente assai diverse, risultando più che evidente la netta superiorità del Bozzetto di Francesco dal Ponte

sulla *Cena* di Borgo. Ciò nonostante, il palese riferimento pittorico ai modi dei Bassano viene risolto in chiave abbastanza personale e matura e induce ad un sincero apprezzamento anche della seconda.

Pur di qualità inferiore rispetto ai citati esempi dei Bassano, il dipinto di Borgo rivela una buona sicurezza nel disegno, una pennellata sostanzialmente fluida ed efficace con un impasto cromatico abbastanza calibrato e giocato sulle tonalità calde. Particolarmente accattivanti sono le rifiniture fatte in punta di pennello in modo rapido e guizzante alla maniera dei Bassano, come si può notare nei particolari dei volti, nelle barbe, nelle stoviglie e in altri punti ancora. Queste caratteristiche si possono altresì riscontrare in alcuni dipinti appartenenti alla maturità artistica di Lorenzo Fiorentini senior, come per esempio la pala di *San Rocco*, la pala del *Beneficio Welsperg* di Cavalese, la *Madonna del Rosario* della Pieve di Borgo e l'analoga piccola pala di Torcegno, ma anche nei tre drammatici *Crocifissi* dei Francescani di Pergine, del Monastero di San Damiano e della sacristia della Pieve di Borgo Valsugana. Alla luce di queste nuove conoscenze, osservazioni e confronti si potrebbe ascrivere con un relativo margine di sicurezza questo bel dipinto a Lorenzo Fiorentini senior più che alla sua bottega, come propose lo scrivente nel 2004 (V. FABRIS, *Alla scoperta del Borgo*, cit., p. 52).

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

GORFER, 1977, p. 890; STENICO, 2003, p. 379; FABRIS, 2004, p. 52; FABRIS, 2006, p. 112.



Francesco dal Ponte il Giovane detto *Bassano* (attr.): *Ultima Cena*, olio su tavola;
Bassano del Grappa, Museo Civico, part.

Lorenzo Fiorentini *senior* (attr.)

34. *Annunciazione*, circa 1610-20, olio su tela, cm 227 x 136,5.
Roncegno, Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, primo altare a sinistra.

La secentesca pala d'altare con l'*Annunciazione* si rivela di particolare interesse per l'iconografia e lo stile d'esecuzione. Già ad una prima sommaria analisi visiva la tela sembra vicina alla bottega dei Fiorentini di Borgo Valsugana. Al di là del dato locale, vale a dire del fatto che la bottega dei Fiorentini, salvo qualche eccezione, ha dominato la scena artistica della Valsugana nel secolo XVII, rimane il fatto che molti elementi presenti nella tela portano a pensare in questa direzione.

Prendiamo per esempio la posa dell'Arcangelo Gabriele che, in quel suo presentarsi all'improvviso nella stanza di Nazareth, richiama l'analogo *Angelo* della giovanile *Annunciazione* di Pergine (1598-1600), già nella chiesetta di San Carlo e in origine ante d'organo della locale Pieve di Santa Maria (vedi scheda n. 3).

L'opera di Pergine appare chiaramente ispirata alla medesima figura dell'*Arcangelo Gabriele* che compare in una delle ante d'organo dipinte dallo Schiavone verso la metà del XVI secolo per la chiesa di San Pietro a Belluno (vedi scheda n. 3). Entrambe le opere, quella del Fiorentini e quella dello Schiavone, sono mutuate, a parere dello scrivente, dalla figura dell'*Arcangelo Michele* di Bonifacio de' Pitati (detto *Veronese*), attualmente collocata nella Cappella del Rosario della Basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo.

Molti particolari dell'*Angelo Annunziante* della pala di Roncegno, come la conformazione della testa con il lungo collo, il taglio degli occhi e la forma dell'orecchio, la fronte spaziosa, il profilo facciale con il naso appuntito, il gesto

del braccio destro e il giglio che brandisce con la mano sinistra, sono tutti elementi che hanno una notevole somiglianza con analoghi elementi dell'*Angelo* dell'*Annunciazione* di Pergine. Ancor più evidenti sono le analogie e le somiglianze tra le due opere nello stuolo di *Angeli* e *Angioletti* che popolano la nuvolaglia della parte alta dei due dipinti, riscontrabili nelle pose, nei caratteri somatici e nello stile di esecuzione di queste figure che sembrerebbero fatte da una stessa mano anche se quelle della nostra *Annunciazione* tenderebbero a collocarsi in un periodo più maturo dell'artista.

La figura del bel dipinto di Roncegno che lascia più perplessi è quella della *Vergine Annunziata*, un modello figurativo che sembrerebbe un po' lontano dalle conosciute iconografie del Fiorentini, ma che rientra comunque in quel filone della pittura veneta cinquecentesca alla quale, come è stato dimostrato, il Fiorentini si è servito a piene mani. La posa della Madonna unitamente ad una certa predilezione per le tonalità fredde, evidenti soprattutto nei colori dell'Arcangelo Gabriele, sembrano rimandare alla pittura manierista veneta della seconda metà del Cinquecento, diversamente, il nervoso e un po' legnoso panneggio delle vesti dello stesso appare come un retaggio di certa scultura lignea della tradizione trentino-tirolese.

Un altro aspetto notevole del dipinto è ravvisabile in quel delizioso brano di "natura morta", in primo piano a sinistra, costituita dalla sedia e dal cestino da lavoro di Maria; un particolare quest'ultimo presente in alcuni dipinti del Cinquecento con analogo soggetto che troviamo ad esempio nella stupenda



Annunciazione del Tiziano della Scuola Grande di San Rocco di Venezia.

Altrettanto pregevole è lo squarcio di paesaggio immerso in un'atmosfera quasi romantica che si apre sullo sfondo del dipinto nella parte sinistra sotto la figura dell'angelo. Si potrebbero vedere in questo paesaggio dei simbolici rimandi alla vita e alla figura della Vergine.

Il dipinto si presenta complessivamente di buona fattura, con punte particolarmente apprezzabili nei molti particolari evidenziati quali la pennellata abbastanza fluida e scorrevole,

l'uso di una tavolozza sufficientemente ricca e isolita, quasi ricercata, unitamente ai molti (diversi) elementi stilistici e iconografici appartenenti al repertorio di Lorenzo *senior*. Pertanto si sarebbe indotti ad assegnare questa bella *Annunciazione* al citato Lorenzo *senior* più che al figlio Giacomo, come già proposto nel 2006 (V. FABRIS, *I Fiorentini*, cit., p. 108), e collocare quindi la tela all'inizio o poco oltre la metà del secondo decennio del Seicento, nel periodo della maturità artistica del nostro, il periodo per intenderci della Pala di San Rocco e di quella del Rosario della Pieve di Borgo.

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, p. 108;

L'altare della Vergine Annunziata

Il secondo altare, realizzato nel 1688 dal lapicida lombardo, naturalizzato vicentino, **Giovanni Merlo** (Albogasio di Valsolda, Como, ? – Vicenza ? 1708), è dedicato alla *Vergine Annunziata* e proviene anch'esso da un altro edificio: era in origine un altare laterale della chiesa della SS. Trinità, annessa al convento delle clarisse di Trento. Venne acquistato, per essere posto nell'attuale sede, dal dott. Francesco Trogher di Roncegno nel 1804, dopo la soppressione del citato convento di Trento e la conseguente sconsecrazione della chiesa annessa. Il supporto dell'altare in pietra

tenera di Nanto con tarsie in marmi policromi ha quattro colonne in Mischio di Valcaregna (marmo giallo venato di rosso, bianco e viola, proveniente dalle omonime cave nei pressi di Mori) con capitelli corinzi della stessa pietra di base, sostenenti una trabeazione classicheggiante con timpano triangolare popolato da angioletti e statue allegoriche. La base dell'altare e l'antependio presentano una raffinata e colorata tarsia marmorea mistilinea con motivi geometrizzanti, caratteristica dello stile dei Merlo e, in particolare, di Giovanni. La cimasa è un'aggiunta settecentesca.

Vittorio Fabris



Pittore dell'Ambito di Lorenzo Fiorentini senior

35. *Madonna col Bambino tra Angeli musicanti con, in basso, San Francesco in estasi*, prima metà del XVII secolo ca., olio su tela, cm 206 x 106.
Borgo Valsugana, Monastero di San Damiano.

La Madonna, con la testa coperta da un lungo mantello blu che le scende fino ai piedi coprendo in parte il vestito rosso, tiene seduto sul grembo il piccolo Gesù, vestito di una tunichetta verde-blu coperta da un mantello marrone. Il Bimbo lascia cadere dalla mano destra la cordicella francescana con i tre nodi che ricordano i tre voti dell'ordine mendicante: *povertà, obbedienza, castità*. Attorno alla Vergine si assiepano sulle nuvole numerosi angeli intenti a suonare gli strumenti più diversi e a cantare inni e salmi. Al centro del dipinto, un angelo in volo nell'atto di suonare la viola e dipinto con uno sgargiante abito rosa albicocca, assume al ruolo di trait d'union tra il gruppo della Vergine in alto e il San Francesco in deliquio in basso.

Va notato che la Madonna col Bambino sembra direttamente mutuata nell'iconografia della parte superiore da un affresco di Luca Martinelli, rappresentante la *Vergine col Bambino tra i Santi Francesco e Antonio di Padova*, dipinto nel 1613 sulla lunetta del portale principale (protiro) della chiesa di San Francesco a Bassano. La citazione dell'affresco del Martinelli, nel confermare la frequentazione dell'ambiente bassanese da parte dell'autore del nostro dipinto, getta luce sul probabile autore che andrebbe ricercato in Lorenzo Fiorentini senior o nell'ambito della sua bottega.

A confermare questa ipotesi concorrono altri elementi iconografici e stilistici quali le figure degli angeli musicanti del coro, chiaramente riprese da altri dipinti del Fiorentini come per

esempio le pale di San Rocco e di Caldonazzo (vedi schede) o l'angelo con la viola, molto vicino, pur nella pasticciata ridipintura, alle medesime figure dell'Incoronazione di Maria del santuario di Onea (vedi scheda).

Il dipinto si trova normalmente appeso sulla parete di un vano scale del Monastero di San Damiano a Borgo Valsugana. Le sue condizioni sono poco meno che discrete e ciò è dovuto alla presenza di vaste zone ridipinte, all'allentamento della tela sul telaio, allo strato di sudiciume che copre in modo più o meno esteso tutta la superficie pittorica, a qualche piccolo strappo e lacerazione e ad altri difetti di minor importanza.

Fatte queste considerazioni, non va sottovalutata la particolare iconografia della tela e la qualità pittorica delle parti originali che, ad un primo esame visivo, risultano essere di buon livello. Le ridipinture più evidenti, fatte in modo maldestro e pesante, sono visibili soprattutto nella figura centrale dell'angelo con la viola. A questo punto vale la pena di riportare la lunga scritta vergata col pennello e a lettere maiuscole sul retro del quadro:

“Da principio era rettangolare. A quanto si può arguire questa pala, in origine era destinata ad altro uso, al centro aveva 3 teste alate, una in mezzo e 2 ai lati. In un II tempo venne dipinta da mano meno esperta, la metà inferiore, sopresse le 2 teste ai lati, a quella centrale venne aggiunto il corpo e le grandi ali e messo in mano al bambino benedicente, il cordoncino. In un III tempo la parte inferiore venne tartassata e in gran parte ridipinta



sopprimendo particolari. In un IV tempo si tentò di riparare i guasti. Feci quod potui, pauca sed cum satisfactione (ho fatto ciò che ho potuto, poche cose ma con soddisfazione). Segue il simbolo di un tridente con sopra le iniziali “A G” e sotto la data “1932”.

Si tratta di una nota non del tutto attendibile e che non trova quindi un totale riscontro nell’analisi oggettiva del dipinto, proprio a partire dal primo punto. Se si osservano attentamente le figure degli angeli musicanti dipinti sulla parte alta del quadro, ci si accorgerà che questi non sono stati minimamente intaccati o mutilati dalla centinatura del dipinto, risultando essi perfettamente adattati a questa dimensione. Lo stesso discorso può valere per il secondo punto, dove la figura di *San Francesco in estasi* non sembra affatto dipinta da una mano inesperta. Decisamente pasticciata e incongruente è, nella parte inferiore, la citata figura dell’angelo con la viola, non si capisce bene in che punto del corpo siano attaccate le gambe, in particolare la gamba sinistra che sembra aggiunta a caso. Poco convincente è altresì il paesaggio sullo sfondo – si vede al centro una chiesetta con campanile-, in particolare il cielo dove si notano delle infelici ridipinture.

Diversamente, la parte superiore con la Madonna e il coro di angeli si dimostra stilisticamente coerente, ben articolata nelle figurette degli angioletti musicanti, tratteggiati con brio, freschezza e vivacità di colori. Le

affinità stilistiche e iconografiche del nostro dipinto con alcune opere del Fiorentini e della sua bottega, precedentemente evidenziate, inducono ad assegnarlo con riserva alla mano dello stesso pittore o, comunque, a ritenerlo frutto della stessa bottega.

Vittorio Fabris



Luca Martinelli: *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Antonio di Padova*, 1612, affresco; Bassano del Grappa, Chiesa di San Francesco, lunetta del protiro, part.

BIBLIOGRAFIA:

STENICO, 2003, p. 287; FABRIS, 2004, p. 53; FABRIS, 2006, p. 112



Pittore nell'Ambito di Giacomo Fiorentini

36. *Sant'Antonio di Padova col Bambino*, datato 1647, olio su tela, cm 203 x 103,5.
Borgo Valsugana, chiesa di San Francesco.
Opera non presente in Mostra e visibile in loco.

L'immagine del Santo avvolta nell'ampio saio francescano e occupante metà della tela, s'inarca di fronte alla piccola figura nuda di Gesù Bambino, apparsa all'improvviso sopra un libro aperto appoggiato ad un alto tavolinetto coperto da un vivace drappo rosso. I raggi di luce che escono dalla testa e dal corpo del divino fanciullo investono l'umile figura di Sant'Antonio caratterizzato da un volto fanciullesco e imberbe, quasi ingenuo, il quale in segno di estatica adorazione si porta umilmente la mano destra sul petto esibendo con la sinistra il classico giglio bianco, segno di assoluta castità. L'iconografia del dipinto con il *Bambino Gesù che appare al Santo di Padova* presente in modo sporadico dalla fine del XV secolo trova una crescente diffusione e devozione, a partire dal periodo della Controriforma e soprattutto nei secoli XVII e XVIII, evolvendosi in quell'immagine, molto consueta ai nostri giorni, del Sant'Antonio che tiene in braccio il Bambino Gesù, segno di un atteggiamento più intimistico e sentimentale nel culto del Santo e di un diverso orientamento della pietà popolare. In questo senso il dipinto di Borgo appare iconograficamente vicino alla pala con *L'apparizione del Bambino Gesù a Sant'Antonio di Padova*, eseguita da Pietro Ricchi detto il Lucchese nel 1652 per l'altare maggiore della chiesa del convento francescano di Cles e replicata in varie copie, una delle quali, opera di un imitatore del Ricchi, si trova nella chiesa del Redentore o dei Francescani, di

Pergine (E. CHINI, *Nuove opere di Martino Teofilo Polacco, Fra Semplice da Verona, Pietro Ricchi e Domenico Zeni* in: "Studi Trentini di Scienze Storiche" LX 1981, pp. 262-264). La tela di Borgo, pur rivelando una qualità pittorica di non elevato livello, sembrerebbe stilisticamente molto vicina ai modi narrativi e un po' didascalici della pittura di Giacomo Fiorentini e della sua bottega la quale, verso la metà del secolo XVII, dopo l'impresa decorativa di Onea e quasi sicuramente anche della Santa Casa di Loreto a Strigno, era arrivata al massimo del prestigio e della notorietà in Valsugana e nel circondario. Degna di nota è pure l'ancona lignea, prezioso e ormai raro esempio dell'altare lignea barocca della metà del Seicento. Il repertorio dei riccioli degli ovuli, delle palmette, dei dentelli, delle teste di cherubini e di ogni altro motivo, trova nell'Altare di Sant'Antonio una degna rappresentazione. Ciò nonostante questi elementi decorativi, di per sé diversi, vengono usati in modo equilibrato e armonico e sono ulteriormente impreziositi dal contrasto cromatico che si crea tra le dorature dei rilievi e il fondo scuro dell'altare. È un vero peccato che altri tre esemplari di questo sapiente connubio tra arte e artigianato, già esistenti in questa chiesa, siano andati distrutti in modo sconsiderato durante la radicale ristrutturazione dell'edificio avvenuta negli anni 1953-1954.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

STENICO, 2003, p. 378, FABRIS, 2004, p. 48; FABRIS, 2006, p. 108.



LA DECORAZIONE PITTORICA DELLO STUDIOLO DI PALAZZO CESCHI DI SANTA CROCE

Il Palazzo Ceschi di Santa Croce

Il Palazzo Ceschi di Santa Croce, attuale sede del Comprensorio C 3 della Provincia di Trento, è il primo vero “palazzo rinascimentale” costruito ex novo a Borgo. Esso sorge su uno spiazzo sulla riva destra del Brenta, lungo la strada che portava a Bassano, in quello che doveva essere il limite orientale del centro abitato nella seconda metà del Cinquecento. La scelta del luogo di costruzione, tra il paese e l’aperta campagna, non è casuale in quanto l’edificio si colloca nel contesto edilizio urbano di Borgo come modello molto dignitoso di casa padronale-agricola, ispirata agli esempi veneti ma anche trentino tirolese “*come residenza e sede di famiglie nobili, conforme l’uso antichissimo nel Tirolo e Germania*” (*Memorie della Famiglia Ceschi*, ms., versione in fotocopia, doc. n. 50, Biblioteca Comunale di Borgo, pag. 25.).

Sembra infatti che in quel periodo, oltre al palazzo, lungo l’antica via Imperiale non ci fosse altro che l’*Hospitale* di San Lorenzo con l’annessa cappella.

Sul lato nord di palazzo Ceschi, quello che dà sull’attuale Corso Ausugum, è ancora visibile a circa quattro metri d’altezza l’imposta dell’arco del portale che chiudeva, a oriente come a occidente, il Borgo sulla via maestra. Il secondo portale, quello occidentale che sorgeva nei pressi dell’attuale piazzetta del Teatro Vecchio sulla via di Roncegno, è ben visibile, sormontato da merli, nella veduta di Borgo disegnata da Matthæus Merian nel 1649 per la “*Topographia Provinciarum Austriacarum ecc.*”, 1649. Di una “Porta superiore verso oriente” si parla nella sintetica descrizione di Telvana e Borgo che accompagna la tavola con l’omonima veduta del Merian che sarà ripresa con minime variazioni da Gabriel Bodnher verso il 1720 in una sua incisione molto più diffusa dell’originale.

Il complesso di edifici che formano il palazzo, costituito dalla signorile casa padronale e dai rustici annessi finalizzati alla conduzione dei fondi (la famiglia Ceschi possedeva nelle vicinanze del palazzo e in altre zone del paese numerosi beni fondiari coltivati a vigneti, prati, gelsi e altre colture.), venne fatto costruire da Sisto e Francesco Ceschi - secondo il citato manoscritto (*Memorie*, cit. p. 25) la costruzione sarebbe attribuita al solo Francesco - nella seconda metà del Cinquecento e terminato nella sua prima fase nel 1577, come si evince dalla data incisa su un concio angolare del palazzo. Già prima della fine del secolo il palazzo venne ingrandito e ampliato, soprattutto nelle “dipendenze”, da Antonio Ceschi, figlio primogenito di Francesco, come risulta in un passo della citata *Memoria: Visse [Antonio] e si trattò cavallerescamente, ingrandì e ampliò in Borgo il palazzo già fabbricato da Francesco, ed avendolo con solenne contratto con la comunità del Borgo, esentato da tutti gli aggravi e fassioni comunali, gli ottenne dal prelodato Arciduca il titolo reale di “Santa Croce” con nobilitazione del medesimo, franchigia ed immunità in ampia forma. [...] fabbricò anco in fondo al Borgo verso oriente un gran stallone nominato poi “Fabrica”* (*Memorie*, cit., p. 32).

Il nucleo centrale venne, nelle epoche successive, ampliato e rimaneggiato riuscendo però a conservare sempre il suo aspetto signorile.

La costruzione rinascimentale si sviluppava su tre piani più un sottotetto su una pianta quadrata

leggermente asimmetrica. Rispetto ai più antichi palazzi d'impianto gotico e del primo Cinquecento, presenti nel tessuto urbano di Borgo, quello dei Ceschi adottava il sistema delle stanze distribuite ai lati di un largo corridoio centrale con varie funzioni, messo in comunicazione da una scala interna. Questo particolare della scala interna rappresentava di fatto una soluzione più moderna e in linea, per esempio, con le costruzioni palladiane. Esternamente il palazzo è connotato da forme severe che nella loro essenziale geometricità e nell'uso discreto degli aggetti e degli elementi lapidei creano una armonica coesistenza tra le parti. L'asimmetrica distribuzione dei fori rettangolari e rotondi ai lati della partitura verticale centrale costituita dal portale in pietra e dalla sequenza delle due bifore sovrapposte, la seconda delle quali aperta su un balcone, è l'elemento più caratterizzante della costruzione e diventerà il modello per alcuni palazzi di Borgo che verranno costruiti in seguito.



Lorenzo Fiorentini *senior*

37. *Arti Liberali* (Grammatica, Logica, Retorica, Geometria, Aritmetica, Astronomia, Musica) più *la Medicina* (?), *coppie di Sapienti dell'Antichità, decorazioni fitomorfe, clipei con teste di imperatori romani e soli radiati e pile di volumi*, firmato e datato 162(?), pittura su calce in monocromato.

Borgo Valsugana, Palazzo Ceschi di Santa Croce, studiolo.

Visitabile in loco.

Gli ovali con le *Arti Liberali* misurano mediamente cm 115 x 82, le lunette con le *Coppie di Sapienti dell'Antichità*, cm 79 x 170; tutta la sala, un rettangolo leggermente irregolare, misura mediamente cm 540 x 472, esclusi gli sguanci di porte e finestre. L'altezza massima al centro della sala è di cm 330, i peducci, o unghie, in marmo delle volte si trovano a cm. 193 dal pavimento.

Gioiello del palazzo è una saletta al pianterreno, a sinistra dell'ingresso, a pianta leggermente rettangolare e coperta da un'originale volta a spicchi d'ombrello con due finestre sul lato a mattina. Una decorazione murale copre completamente gli spicchi della volta, la parte superiore delle pareti con le lunette e gli sguanci delle finestre.

Negli otto spicchi sono rappresentate, all'interno di ovali incorniciati da ghirlande di fiori trattate a monocromo, le sette arti liberali più una ottava, identificata come la *Medicina*. Nelle lunette troviamo ritratti, a mezza figura e sempre in monocromato, quattro coppie di esponenti della cultura del Mondo Antico, e non solo - si veda per esempio la presenza, nella prima lunetta di destra, del giurista Paolo di Castro, nato a Castro (Viterbo) intorno al 1360, professore ad Avignone, Siena, Firenze, Bologna e Padova, morto a Padova nel 1441-rappresentati in posa contrapposta e messi in relazione con le arti liberali della volta (N. RASMO, *Borgo Valsugana, Palazzo Ceschi. Affreschi dello Studiolo*, 1983, p. 88).

Le restanti lunette erano decorate da soli radiati e da pile di libri e, forse, anche con

stucchi a rilievo, come si può vedere nella lunetta sopra la porta d'ingresso, l'unica ancora parzialmente leggibile. Il complesso e dotto programma iconografico, ispirato ancora agli ideali rinascimentali, era completato da clipei con ritratti di imperatori romani, ricavati probabilmente da antiche monete o medaglie, posti nei pennacchi sopra le lunette. Dei 12 ritratti di imperatori romani ne rimangono visibili solo tre. Fregi floreali, imitanti il bassorilievo, sottolineano le linee d'incontro tra gli spicchi. Rosette dorate imitanti il metallo sbalzato coprono i punti di cerniera degli spicchi e la chiave di volta posta al centro. Cespi di foglie d'acanto, sempre dorate, mascherano impreziosendolo l'innesto ad unghia delle vele con le pareti laterali. Le figure delle arti liberali sono trattate a sanguigna a imitazione dei disegni rinascimentali, lo spazio esterno agli ovali che le contengono è dipinto con motivi floreali e fogliami rosso bruno con lumeggiature bianche ad imitazione di certi tessuti damascati.

L'elaborata decorazione della volta e delle pareti è eseguita prevalentemente a calce e a zone monocrome con una tecnica particolare

imitante tutta una serie di materiali e forme di espressione come il disegno, la scultura, il bassorilievo, i metalli preziosi e sbalzati, i tessuti, i marmi e gli stucchi. Essa è firmata sulla cornice sotto il busto di Ippocrate da Lorenzo Fiorentini e datata 162. La firma prima del restauro era ancora leggibile anche se con una certa difficoltà. In essa si leggeva: *Lorenzo Fiorentini Pinse Anno 162*. L'ultima cifra, quasi completamente scomparsa, dai pochi tratti rimasti poteva essere un "4". Il recente restauro, eliminando le ridipinture del restauratore Tassello, ha praticamente reso illeggibile tutta la scritta.

La saletta doveva certamente rappresentare lo studiolo di uno dei componenti la famiglia Ceschi, vissuto tra la fine del XVI secolo e la prima metà del XVII, dotato di una formazione umanistica raffinata, a giudicare dalle sofisticate soluzioni adottate nella decorazione dell'ambiente.

Ci si chiede a quale componente la famiglia Ceschi era destinato questo raffinato ambiente e chi sia stato il committente.

Le arti liberali.

Come già accennato nella volta sono raffigurate all'interno di ghirlande floreali le sette arti liberali secondo la classificazione di Boezio (480-525) e Cassiodoro (490-583), vale a dire il *Trivio* con la *Grammatica*, la *Retorica* e la *Logica* e il *Quadrivio* con l'*Aritmetica*, l'*Astronomia*, la *Geometria* e la *Musica*. A queste si accompagna la *Medicina*, forse perché il committente era, oltre che uomo di cultura, anche medico, come afferma il Bertondello (o Bertondelli) quando dice: *La (famiglia) Ceschi è nobile matricolata, gode dell'antichità, & delle prerogative insieme, possiede anco feudi Arciducali; & hebbe la Giurisdittione di Chinisperg. Nelle lettere hà*

avuto Fisici, Medici, & molti Iur. Consulti, che con decoro grande sostennero molte cariche pubbliche" come il Signor Dottor Carlo ..etc. (G. BERTONDELLI, *Ristretto della Valsugana*, Padova 1665, p. 27).

Ciascuna *Arte* è rappresentata da una giovane donna recante gli attributi della disciplina e realizzata con un chiaroscuro di sanguigna alla moda rinascimentale. Alcune di queste figure come la Grammatica, la Logica, la Retorica, la Sapienza e la Musica, riprendono quasi alla lettera, nel disegno o nella descrizione, le analoghe figure apparse nella seconda edizione, quella del 1603, dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Altre figure invece come l'*Astronomia*, l'*Aritmetica* e la *Geometria*, non trovando riscontro nelle descrizioni del Ripa, potrebbero essere state ricavate da testi e stampe a noi sconosciuti o potrebbero essere più semplicemente frutto della fantasia dell'artista. Vediamo ora le figure delle Arti confrontandole per quanto possibile con le descrizioni del Ripa:

Grammatica: *Giovane donna che nella destra mano tiene un breve, scritto in lettere latine, le quali dicono "Vox letterata & articolata, debito modo pronunciata", & nella sinistra una sferza, etc, (Iconologia, p. 167).*

La parte della descrizione riportata coincide quasi perfettamente con l'immagine dello studiolo dove si vede una giovane brandire una sferza nella mano destra ed esibire con la sinistra un cartiglio dove sono tracciate delle lettere, ormai indecifrabili.

Logica: *Giovane pallida con capelli intricati, e sparsi di convenevole lunghezza: nella mano destra tiene un mazzo di fiori, con un motto sopra, che dichi "Verum et falsum", e nella sinistra un serpente (Iconologia p. 257).*

Nell'affresco l'unico elemento corrispondente alla descrizione è il serpente avvolto attorno al braccio destro anziché sinistro. La giovane donna, raffigurata di profilo e in atteggiamento di dialogare con qualcuno, a giudicare dalla gestualità delle mani, è vestita all'orientale con un vistoso turbante al capo e la gonna allacciata da una grossa cintura bassa sul ventre che lascia scoperto l'ombelico. La figura è immersa in un paesaggio arido e sassoso con probabile riferimento simbolico alle difficoltà che deve superare l'arte della logica.

Retorica: la figura di quest'*Arte* dipinta nello studiolo, corrisponde con molta precisione, al testo del Ripa, sia nella descrizione, sia nella xilografia che l'accompagna, alla rappresentazione della **Sapienza**. Ecco il testo: *Giovane in una notte oscura, vestita di*

color turchino, nella destra mano tiene una lampada piena d'olio accesa, & nella sinistra un libro (Iconologia, p. 391).

Il pittore deve aver copiato l'incisione del Ripa, tanto sono uguali le due figure, variando solo l'ambientazione che, nell'originale, è notturna, mentre nel nostro affresco è diurna, vanificando in questo modo il significato e la funzione del lume acceso.

Astronomia: non compare nel citato testo. Nell'immagine affrescata si vede una giovane donna in un paesaggio aperto che esibisce con la mano destra alzata il disco dell'astrolabio, appeso ad un filo, tenendo nella mano sinistra una grande mappa delle costellazioni appoggiata a terra. Nella mappa il pittore ha accuratamente disegnato i Segni dello Zodiaco e di qualche altra costellazione.



Grammatica



Logica



Retorica



Cesare Ripa, *La Sapienza*

Geometria: Donna che tenga in una mano un perpendicolo, e con l'altra un compasso: nel perpendicolo si rappresenta il moto, il tempo, & la gravezza dei corpi. Nel compasso la linea, la superficie, & la profondità, nelle quali consiste il general soggetto della Geometria (*Iconologia*, p. 158) L'unico elemento in comune con la figura dell'affresco è il compasso. La giovane donna, seduta ad un tavolo, con una corona turrata sul capo, è intenta a misurare con un compasso un mappamondo. La Geometria è qui rappresentata nel suo originale valore semantico di "misurazione della Terra", tanto più che essa corrisponde idealmente al personaggio di Tolomeo facente parte della serie dei *Sapienti del Mondo Antico* rappresentati nelle lunette della volta,

raffigurato anch'egli con il compasso in mano nell'atto di misurare un mappamondo.

Ritroviamo un accenno alla figura rappresentata dal Fiorentini nella descrizione della *Terra* del Ripa: *Donna con un Castello in capo [...]*, (*Iconologia*, p. 115).

Aritmetica: non compare nell'*Iconologia*. L'ovale mostra una giovane donna in piedi in una posa "melanconica" con la testa reclinata sulla mano sinistra e il gomito appoggiato ad un alto scrittoio, mentre legge, segnando con l'indice destro dei segni su un foglio posto sopra un volume chiuso. Nel paesaggio sullo sfondo compare una chiesa con un campanile con la cima diroccata. Difficile dire se questa suggestiva ed enigmatica



Astronomia



Geometria

immagine rappresenti veramente l'*Aritmetica* o piuttosto qualcos'altro come la *Filosofia* o la *Malinconia*, o "Melancholia" (quest'ultima resa celebre da un'incisione del Dürer) o altro ancora.

Musica: nel testo del Ripa ci sono ben cinque descrizioni di quest'Arte. La descrizione che più si avvicina all'affresco è la seconda: *Donna, che con ambedue le mani tiene la lira di Appolline, & a' piedi hà varij stromenti musicali. Gli editti per la Musica fingevano una lingua con quattro denti, come ha raccolto Pierio Valeriano (Iconologia p. 308)*. Rispetto al citato testo, la giovane rappresentata nell'affresco, al posto della lira di Apollo suona un liuto, mentre corrispondono perfettamente alla descrizione del Ripa i vari strumenti musicali messi ai suoi piedi ai quali

il pittore ha aggiunto anche degli spartiti. È questa una delle immagini più eleganti e meglio conservate di tutto il ciclo.

Medicina: questa rappresentazione corrisponde solo in parte a quella che compare nell'*Iconologia*, preceduta dalla puntuale descrizione: [...] *Gli si cinge il capo di una ghirlanda di alloro, perché questo albero giova à molte infermità & solevasi alle Kalende di Gennaro dà Romani dare alli muovi magistrati alcune foglie di lauro, in segno che havessero da conservarsi sani tutto l'anno, perché fu creduto il lauro conferisse assai alla Sanità.[...] Il bastone tutto nodoso, significa la difficoltà della Medicina, & la serpe fu insegna di Esculapio, Dio della Medicina, come cedettero falsamente i Gentili (Iconologia, p. 268)*.



Aritmetica



Musica



Medicina



Cesare Ripa, *La Medicina*.



...nus? e Paolo de Castro...

La figura dell'affresco è ritratta con il serto d'alloro, il *Caduceo* sulla mano destra e un bastoncino sulla sinistra. Va notato che, nonostante molti studiosi abbiano identificato questa immagine come la rappresentazione della Medicina, la presenza tra le mani della fanciulla del Caduceo di Mercurio al posto del *Bastone di Esculapio*, come dovrebbe essere, induce a pensare che il nostro affresco possa rappresentare qualcos'altro, come ad esempio l'emblema della *Fama Chiara* (*Iconologia*, pp. 123-124) o dell'*Eloquenza* (*arte oratoria*) (*Iconologia*, p. 115), arti nelle quali i Ceschi erano altrettanto famosi. L'immagine potrebbe altresì rappresentare, più semplicemente, la nuova "Arte del Commercio", un'arte assiduamente e proficuamente praticata dalla nobile famiglia Ceschi.

Tre coppie di Sapienti del Mondo Antico (in ordine quattro)

Ad ognuna delle otto *Arti* della volta corrispondeva un *Sapiente del Mondo Antico*,

ritratto in coppia nelle lunette sottostanti e identificabile dal nome scritto sulla cornice. Una coppia di questi esponenti della cultura antica, quella dipinta sulla lunetta della parete a mattina, è completamente scomparsa. Nelle tre lunette della parete a sera, meglio conservate, partendo da sinistra troviamo la coppia formata da un personaggio non identificabile per la scomparsa di parte del nome – sono rimaste solo le lettere "NVS" – e *Paolo de Castro* (PAVLVS DE CASTRO) associato alla *Retorica* o alla *Sapienza*. (Paolo di Castro, giurista, nato a Castro intorno al 1360, professore ad Avignone, Siena, Firenze, Bologna e Padova, morì a Padova nel 1441).

Segue la coppia di *Tolomeo* (PTOLOMÆVS) e *Cornelio Tacito* (CORNELIVS TACITVS) associato all'*Astronomia* o alla *Geometria*, il primo e alla *Grammatica* o alla *Retorica*, il secondo. L'ultima coppia è formata da *Ippocrate* (HIPOCRATES) e *Aristotele* (ARISTOTELES) associati rispettivamente alla *Medicina* e alla *Logica*. Tutti i personaggi indossano curiosamente abiti del Seicento. Anche i



Tolomeo e Cornelio Tacito



Ippocrate e Aristotele

ritratti di imperatori romani rappresentati nei clipei delle vele dovevano avere dei nessi con il resto degli affreschi.

Stilisticamente questi dipinti, che non sono propriamente degli affreschi, rappresentano un “unicum” nella produzione del Fiorentini, manifestando ulteriormente la sua versatilità pittorica e le fonti della sua formazione che potrebbero, in questo senso, spingersi ben oltre la bottega dei Bassano. Nei temi e nei modi dei dipinti dello studiolo emerge la conoscenza di un variegato e sofisticato panorama culturale che da Verona, passando per Vicenza e Padova, si spinge fino a Venezia. Il prezioso ciclo venne restaurato nel 1980 da Ottorino Tassello. Purtroppo una destinazione d’uso inadatta ad un simile ambiente - adibito ad ufficio e di

conseguenza con un clima caldo umido - ha determinato nel corso degli ultimi anni un vistoso degrado che ne aveva compromesso la conservazione e la leggibilità.

Nel 2005 l’Amministrazione comunale, sensibile a questi problemi, preso atto della situazione di pericolosa precarietà per il bene in oggetto e del vistoso degrado dei dipinti murali, deliberava un radicale restauro allo studiolo che veniva affidato ad Enrica Vinante, sotto la direzione di Claudio Strocchi e con il contributo finanziario della Provincia Autonoma di Trento.

Il restauro, concluso alla fine del 2006, ha ridato vita allo studiolo.

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

RASMO, 1983, p. 88; FABRIS, 2004, pp. 28-39; FABRIS, 2006, p. 113, figg. p. 118.

Lorenzo Fiorentini *senior*

38. *Ancona d'altare dipinta* (frammento con la cimasa), 1630-33, affresco.
Borgo Valsugana, Monastero di San Damiano, cappella di San Girolamo.

Sappiamo dalla Cronaca di Padre Marco Morizzo che Lorenzo Fiorentini venne incaricato dai fratelli Bertondello di fornire i disegni per la copertura e l'abbellimento della cappella da loro stessi fatta costruire sul monte dei frati, vale a dire all'interno delle proprietà del convento, al limitare del bosco, là dove il fianco del monte Ciolino comincia a salire rapidamente. Ecco il testo: [...] *Il 21 settembre 1631 il dott. Girolamo Bertondelli affidò la copertura [...]; il 29 fece contratto [...] per altri lavori di abbellimento secondo il disegno del sig. Lorenzo Fiorentini di Borgo con la spesa di 38 Ragnesi* (R. STENICO, *I Frati Minori a Borgo Valsugana*, cit., p. 54; MC. MORIZZO, *I Francescani nel Trentino. Vol. I (1210-1719)*, Ms, p. 120 in margine). La cappella, progettata e costruita da Lorenzo Fiorentini per i fratelli Bertondello è un'armonica costruzione

ottagonale; l'interno coperto da una volta radiale ad otto spicchi era arricchito da un altare dipinto a fresco del quale rimane la sola cimasa ed un frammento poco significativo dell'ancona il quale ci fa però intuire che, in origine, doveva essere dipinta a fresco anche la pala d'altare. Alla cappella recentemente è stato rifatto il tetto; l'interno è però ancora molto degradato ed è attualmente adibito a deposito attrezzi. Quel poco che rimane dell'affresco è però sufficiente per capire che la qualità dell'opera era di buon livello e degna d'attenzione. Questa decorazione murale viene a collocarsi tra quella dello Studiolo del Palazzo Ceschi di Santa Croce, 1624 ca. e quella più vasta e impegnativa del santuario di Onea, 1636-39.

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, p. 114.

LA DECORAZIONE PITTORICA DEL SANTUARIO DI ONEA A BORGO VALSUGANA

Lorenzo Fiorentini senior e aiuti, *Decorazione ad affresco del santuario di Onea*
Borgo Valsugana, loc. Madonna di Onea.
Visitabile in loco.

Il santuario venne costruito per volere della Magnifica Comunità di Borgo su progetto del pittore – architetto Lorenzo Fiorentini tra il 1621 e il 1639, attorno ad un antico affresco della Madonna dell’Aiuto ritenuto miracoloso, dipinto all’interno di un’edicola situata originariamente in una località più a monte. Tra il 1636 e il 1639 Lorenzo Fiorentini progetta e realizza la decorazione interna dell’edificio, affreschi e tele ad olio, con l’aiuto dei figli Francesco e Giacomo e, forse, di qualche altro pittore locale. Il 1639 (MDCXXXIX) inciso sulla base del timpano della facciata segna la data di conclusione dei lavori dell’edificio, inteso come struttura architettonica nel suo complesso, anche se restavano da completare il campanile e il portale in pietra.

Il 19 maggio del 1640 viene *cantata* la prima Messa nel nuovo santuario di Onea, che però non doveva ancora essere completato se nel 1642 Lorenzo Fiorentini dà al maestro “tajapiera” Giovanantonio Parisi il disegno del portale della chiesa. Solo nel 1654 con la conclusione del campanile la chiesa può dirsi definitivamente conclusa.

L’interno dell’edificio, relativamente semplice e povero di decorazioni nella parte bassa - il movimento pittorico e chiaroscurale è lasciato ai pochi elementi architettonici e alle sei vetrate istoriate, peraltro abbastanza recenti – si anima all’improvviso nella parte alta e nelle volte con una ricchezza di decorazioni e di colori davvero sorprendente.

In questo spazio inaccessibile ai fedeli, una specie di anticamera del Paradiso, è esaltata la storia e la gloria di Maria Santissima, dalla Nascita all’Incoronazione finale.

Il progetto iconografico, finalizzato all’esegesi mariana, venne studiato in modo che il pellegrino, o il semplice fedele, entrando nel santuario segua un percorso ben definito: dopo essersi diretto immediatamente all’altare per venerare la Miracolosa Immagine, girandosi sulla sinistra e alzando la testa, inizierà un mistico viaggio che, partendo dalla esaltazione della **Immacolata Concezione** e passando attraverso i fatti più salienti della vita della Vergine, cioè la **Nascita**, la **Presentazione al Tempio**, i **Solenni Sponsali**, l’**Annunciazione**, la **Visitazione** e l’**Adorazione dei Magi**, arriverà all’**Assunzione** e all’**Incoronazione** finale rappresentate sulla lunetta e sulla volta del presbiterio. Uscendo poi e riguardando il soffitto, sarà nuovamente indotto a meditare o a recitare un’ultima preghiera alla Vergine Santissima leggendo i passi della vita e le virtù di Maria scritte sui cartigli portati dagli angeli della volta.

Un sapiente percorso studiato per stupire ed esaltare ma anche per convincere e istruire, perfettamente aderente alle indicazioni sull’arte post-tridentina del cardinale Gabriele Paleotti e degli altri teologi trattatisti.

Tra le vele delle lunette, sei ovali scuri, con vistose cornici in stucco dipinto in finto marmo ammonitico, sostituendo gli originali dipinti con gli **Evangelisti** e i **Santi Pietro e Paolo**, ravvivano la grande volta a botte lunettata che ha lo spazio centrale animato da altrettanti poligoni a pentagono irregolare contornati dalle medesime cornici e contenenti dei dipinti ad olio

su tela. Le tele rappresentano degli angeli in volo che portano dei cartigli con scritte inneggianti alla vita e alle virtù della Madonna. La parte superiore della controfacciata è scandita dalla vetrata istoriata dell'oculo centrale raffigurante la *Madonna Pellegrina*, realizzata nel 1950 da Scipione Ballardini da Verona, e soprattutto dall'affresco con l'*Adorazione dei Magi* che occupa tutto il lunettone. L'altare barocco, costruito attorno alla miracolosa immagine della *Madonna dell' Aiuto*, divide il presbiterio in due ambienti distinti. Le figure di angeli sedute sulle ali del timpano spezzato creano una ideale continuità tra lo spazio reale delle sculture e lo spazio illusorio degli angeli dipinti sulla volta.





Descrizione dei dipinti

Come già accennato, tutti i dipinti di Onea, affreschi ed oli, sono stati concepiti come un unico grande progetto esegetico-pittorico e sono strettamente legati alla funzione e connotazione dell'edificio. Per questo è facile pensare che il progettista del santuario sia anche l'autore del progetto iconografico e l'esecutore materiale di buona parte dei dipinti.

Confrontando questi dipinti, che non sono però omogenei e non segnano un percorso stilistico ben definito, con i putti e gli angeli dipinti ad olio sul soffitto e sulla cornice posta alla "Sacra Immagine di Honea", si riscontrano analogie stilistiche e somiglianze in molte parti, soprattutto nelle teste e in alcune pose degli angioletti.

Non si conoscono altre opere ad affresco a carattere sacro di sicura attribuzione al Fiorentini prima del ciclo di Onea. Prima di questa impresa pittorica il nostro realizzò verso il 1622 un ciclo profano a monocromo con le *Sette Arti Liberali* più la *Medicina* e coppie di *Sapienti del Mondo Antico*, dipinto sulla volta e sulle lunette di una saletta al pianterreno del Palazzo Ceschi a Borgo (vedi scheda). La saletta doveva servire da studiolo al medico, il dott. Giulio Ceschi di Santa Croce. Per il loro particolare carattere quindi, questi affreschi non possono servire che in minima parte come termine di confronto con l'impegnativa opera di Onea.

Al Fiorentini andrebbe ascritto l'affresco, molto lacunoso, che si trova nella cappella di San Girolamo nell'orto dei frati all'interno del monastero di San Damiano a Borgo Valsugana (vedi scheda). Allo stesso maestro o alla sua scuola si potrebbe assegnare anche l'affresco, molto ritoccato e lacunoso, rappresentante la Madonna col Bambino tra i Santi Carlo Borromeo e Francesco, attualmente pala d'altare del Santuario della Madonna della Rocchetta di Ospedaletto, ma dipinto originariamente su un'edicola (vedi scheda).

Tornando al santuario di Onea, una corretta lettura degli affreschi deve iniziare dalla prima lunetta in *cornu evangelii* (a sinistra dell'altare) dove è rappresentata l'*Immacolata Concezione*, e proseguire in senso antiorario con la *Natività di Maria*, la *Presentazione al Tempio*, lo *Sposalizio di Maria e Giuseppe*, l'*Annunciazione* e la *Visitazione*; passare quindi all'*Adorazione dei Magi* della controfacciata, all'*Assunzione della Vergine* della lunetta absidale, terminando con la grande apoteosi dell'*Incoronazione di Maria* sviluppata su tutta la volta del presbiterio.

Lorenzo Fiorentini senior

39. *L'Immacolata Concezione*, 1636-1637 ca., cm 230 x 405 ca., prima lunetta a sinistra partendo dal presbiterio.

Il modello iconografico di questo dipinto è quello che si è andato definendo nella seconda metà del Cinquecento, ma che trova le sue radici già nel secolo precedente. Anche se il dogma dell'Immacolata Concezione sarà solennemente proclamato solo nel 1854 da Pio IX, qualche anno prima dell'apertura del Concilio Vaticano Primo, l'idea della "Madonna concepita senza peccato" era andata diffondendosi nel mondo cattolico, in modo più o meno preciso e definito e con un'iconografia non ben codificata, già a partire dal XIII secolo. Nell'affresco di Onea, Maria, una giovane fanciulla dai lineamenti delicati, vestita di rosso con un manto azzurro dai risvolti verdi, appare raccolta in preghiera tra le nuvole, in piedi sopra una bianca falce lunare con attorcigliato il serpente stringente una mela tra i denti. Il piede sinistro della Vergine schiaccia la testa del serpente a simboleggiare la Redenzione e la vittoria sul peccato, oltre che il suo ruolo di "Nuova Eva". Maria ha alle spalle un sole radioso e porta sul capo una corona di dodici stelle, simbolo delle 12 tribù d'Israele o dei 12 Apostoli o della Chiesa stessa. L'immagine si richiama direttamente al primo versetto del secondo capitolo dell'Apocalisse: *Nel cielo poi apparve un segno grandioso, una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle* (Apocalisse, 12, 1). L'Immacolata è attorniata da uno stuolo di angeli e angioletti plaudenti e da quattordici teste alate di cherubini, rappresentati in vario modo. Tra le nuvole del cielo compaiono, a destra di Maria, il sole e una bianca porta e a sinistra la luna e una scala luminosa. Gli attributi del Sole e della Luna si rifanno ad un versetto del *Cantico dei Cantici* che recita: *Chi è costei che sorge come*

l'aurora, bella come la Luna, fulgida come il Sole (Cantico, 6, 10)", mentre gli attributi della porta e della scala, tratti dal cap. 28 della *Genesi*, si riferiscono alla *Porta del cielo* (Ianua Cæli) e alla *Scala di Giacobbe*, diventata poi nella tradizione cristiana orientale la *Scala Salvifica* o dell'*Intercessione*. Sotto le nuvole, un lussureggiante paesaggio rappresenta l'Eden o il *Giardino Chiuso* (Hortus Conclusus), altro simbolo dell'Immacolata tratto dal *Cantico dei Cantici* – *Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata* (Cantico, 4, 12) - e molto caro all'iconografia mariana tardo medievale. Nel giardino chiuso crescono rigogliosi l'ulivo – simbolo della *Sapienza* di Maria – *come un ulivo maestoso nella pianura* (*Siracide*, 24-13), e la palma – simbolo della bellezza e grandezza dell'Immacolata – *La tua statura rassomiglia a una palma* ..(Cantico, 7, 8). Accanto all'ulivo si trova la *Fontana sigillata* (Cantico, 4, 12) o *Pozzo d'acqua viva* e vicino alla Palma zampilla una fontana - *Fontana che irrori i giardini*, (Cantico. 4, 15) altri simboli presi dal *Cantico dei Cantici* e riferiti alla purezza, verginità e sapienza della Madonna, nonché alla sua ininterrotta distribuzione di grazie.

Come si vede, il pittore riesce, in modo semplice e convincente, a condensare e a comunicare in una sola immagine un gran numero di simboli e concetti di non facile lettura. L'affresco, particolarmente luminoso ed equilibrato nella distribuzione delle figure e nella scelta dei colori, rivela un'esecuzione rapida e sicura con un disegno abbastanza preciso. Esso è ascrivibile totalmente a Lorenzo senior.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini *senior*

40. *La Natività di Maria*, 1636-37 ca., cm 230 x 400 ca., lunetta centrale di sinistra.

Il tema del dipinto, trae le sue fonti scritte dai vangeli apocrifi (*Protovangelo di Giacomo*, *Pseudo Matteo*, *Vangelo della Nascita di Maria*) e dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze.

Il passo, principale fonte iconografica, ripetuto con poche varianti in tutti i testi citati, dice: *Poi, dopo questi fatti, Anna diede alla luce una bimba e le pose nome Maria*, (*Vangelo dello Pseudo Matteo*, IV, 1, in: M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Torino 1990, p. 71).

La scena si svolge in un interno moderatamente lussuoso: un letto a baldacchino con traversa intagliata e colonne tornite alle estremità, un caminetto acceso in marmo bianco con la cappa sostenuta da due erme alate e un comò dalla linea sinuosa con decorazioni ad intaglio sulla sinistra.

Anna, seduta sul letto di parto dal quale scende un ampio e voluminoso tendaggio verde uguale al coprietto, ha da poco dato alla luce Maria. Una donna si sta occupando di lei, mentre tre ancelle si apprestano a fare il primo bagno alla neonata che, in braccio alla levatrice, già lancia sorrisi alle ragazze che le stanno intorno.

Una quinta ragazza, in piedi vicino al caminetto, sta scaldando l'asciugamano per la piccola Maria.

Nonostante il tema iconografico si presti molto

a questo tipo di situazioni, l'opera si presenta particolarmente delicata e pervasa da un clima di gioiosa intimità familiare. La felice scelta della scala cromatica con la contrapposizione e l'intersezione tonale tra i caldi gialli, bruni, rossi e arancioni e i verdi, azzurri, violetti e bianchi crea un movimentato e vibrante gioco di luci che contribuisce a sottolineare il trepido avvicinarsi delle ancelle attorno alla puerpera e alla neonata.

Questi motivi uniti al vivace tono narrativo, fanno di questa scena una delle più riuscite e accattivanti dell'intero ciclo di Onea.

Modelli analoghi e, probabili fonte di ispirazione per il pittore, si possono trovare oltre che nel celebre affresco *Natività di Maria* degli Scrovegni a Padova, in un analogo affresco di Andrea del Sarto dipinto nel chiostro dell'Annunziata a Firenze o in un'altra *Natività di Maria* dipinta da Guido Reni per la Cappella del Quirinale a Roma e anche in altri pittori in ambito emiliano. In tutti questi dipinti compare il motivo del caminetto acceso.

Forse il Fiorentini era venuto a conoscenza di queste opere attraverso le incisioni che in quel tempo sostituivano i moderni mezzi di riproduzione delle immagini.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini senior

41. *La Presentazione al Tempio di Maria*, 1636-37 ca., cm 230 x 400 ca., terza lunetta di sinistra.

Anche questo tema è tratto, come il precedente, dalla *Legenda Aurea* e dai *Vangeli Apocrifi*, dove si dice: *E al terzo anno, avendola svezzata, Gioacchino e sua moglie Anna andarono insieme al Tempio del Signore e offrendo vittime al Signore affidarono la loro piccola bimba, Maria, perché abitasse con le giovinette che trascorrevano giorno e notte nell'adorazione di Dio (Vangelo dello Pseudo Matteo, p. 71).*

L'immagine della Presentazione al Tempio è tutta imperniata sulla prospettiva accidentale della gradinata, studiata per dare un senso di imponenza al tempio del quale, peraltro, si vede solo l'entrata. Secondo i testi apocrifi, la piccola Maria, di soli tre anni, sale con decisione e sicurezza, senza girarsi indietro a salutare i genitori, i quindici gradini del tempio di Gerusalemme, sotto lo sguardo sgomento e incredulo degli astanti. Il pittore qui interpreta quasi alla lettera il testo dello Pseudo-Matteo che recita: *Quando essa fu posta davanti al Tempio del Signore salì così di corsa i quindici gradini che non si volse affatto a guardare indietro, né – come di solito si fa nell'infanzia – cercò i genitori. E di questo fatto tutti restarono attoniti per lo stupore, tanto che gli stessi pontefici del Tempio se ne meravigliarono (Vangelo dello Pseudo Matteo IV, 1).* Nel caso specifico, i quindici gradini del tempio, sono ridotti a cinque in analogia con i cinque Misteri Gaudiosi del Rosario. Al sommo della gradinata il Gran Sacerdote in solenni paramenti con in capo il classico

“Mitznefet” (copricapo simile ad una mitra vescovile con un'apertura a mezzaluna al centro, per far passare la fascetta che lo fissa alla testa, portato nelle solennità ebraiche dai grandi sacerdoti) e assistito da due chierichetti con i ceri accesi accoglie a braccia aperte la Divina Fanciulla. Sullo sfondo un edificio classicheggiante di ascendenza palladiana, a pianta circolare, ambienta il fatto in una città ideale dal sapore familiare. Un cane sulla sinistra e uno storpio seduto sui gradini del tempio a destra nel completare la scena ci riportano alla realtà quotidiana. La figura dello storpio appare come una chiara citazione di alcuni dipinti del Tintoretto (*Ultime Cene* di San Rocco e di Santo Stefano a Venezia), mentre il cagnolino bianco ricorda molto da vicino un analogo soggetto dipinto dal Veronese nella *Villa Barbaro* a Maser.

Pur usando pochi elementi scenografici e un numero limitato di comparse, il Fiorentini riesce a ricreare in modo efficace e convincente il clima del racconto apocrifo, dando a questo una pacata dimensione paesana riscontrabile nel carattere dei personaggi rappresentati e nell'ambientazione architettonica dove il pittore fa una grande profusione di marmi locali, il rosso ammonitico di Trento e di Asiago, usati per la gradinata e le colonne del tempio che, vivacizzando tutta la composizione, la connotano con un simpatico tocco di colore locale.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini *senior*

42. *I solenni Sponsali di Maria e Giuseppe*, cm 230 x 405 ca., 1636-37 ca., prima lunetta di destra partendo dall'ingresso.

Dello Sposalizio di Maria con Giuseppe, o più precisamente della "Promessa di Matrimonio" tra la Vergine Maria e il falegname Giuseppe, si accenna nel vangelo di Matteo come ricorda la scritta del quadro della volta (vedi scheda). L'avvenimento è raccontato con dovizia di particolari nei *Vangeli apocrifi* e nella *Legenda Aurea*.

Nell'affresco il fatto si svolge all'interno di un grande tempio, lo stesso delle scene precedenti, connotato da un altare maggiore dove spiccano le due tavole mosaiche, da grosse colonne di marmo verde e da due imponenti plinti con tarsie marmoree fungenti nell'economia compositiva del dipinto da quinte teatrali.

Maria in piedi sul penultimo gradino dell'altare sta per ricevere l'anello al dito da Giuseppe, inginocchiato di fronte a lei sull'ultimo gradino.

Il promesso sposo, avvolto in un ampio mantello arancione e visibilmente emozionato, tiene nella mano sinistra la verga fiorita come

prova della volontà divina nell'essere stato scelto a diventare lo sposo della Vergine Maria. Il sommo pontefice Abiathar che si appresta a benedire i due promessi sposi è lo stesso della *Presentazione al tempio*, così come il chierichetto che incensa l'aria con il turibolo. Secondo una tecnica appresa nella bottega dei Bassano, il Fiorentini, come in altre sue opere, usa le stesse sagome delle figure cambiando solo la posizione o qualche altro particolare.

Anche in questa scena particolarmente semplice, efficace e luminosa, i personaggi, pur ridotti all'essenziale, risultano abbastanza credibili nell'aspetto e negli atteggiamenti e armonizzati con l'ambiente architettonico. Va notato come il riferimento alle tavole della legge e la cura con la quale il pittore descrive i paramenti sacerdotali rientri in un tentativo di rendere credibile anche dal punto di vista filologico la narrazione.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini *senior*

43. *L'Annunciazione a Maria*, 1636-37 ca., cm 230 x 400 ca., lunetta centrale di destra.

Episodio tra i più rappresentati di tutta l'arte cristiana che trae le sue fonti oltre che dal Vangelo di Luca, dagli scritti apocrifi neotestamentari ricchi come sempre di particolari. Maria, promessa sposa di Giuseppe, sta pregando inginocchiata su un elegante inginocchiatoio, quando viene sorpresa dall'arrivo in volo, secondo i canoni figurativi della Controriforma, dell'Arcangelo Gabriele con il fatale annuncio. L'angelo, sospeso a mezz'aria in mezzo ad un turbinio di bianche nuvole, mentre indica con l'indice destro la volontà divina espressa dalla colomba dello Spirito Santo che gli sta sopra, reca nella mano sinistra un lungo stelo di candidi gigli simbolo dei tre stadi della verginità di Maria: prima, durante e dopo il parto.

Nell'affresco il fatto è ambientato all'interno di un tempio, forse lo stesso edificio della scena precedente, come lascia intuire il particolare della base specchiata della colonna di destra, la stessa che compare nello *Sposalizio*. Il riferimento al tempio come simbolo della Chiesa è abbastanza evidente nel momento in cui Maria, accogliendo il "Seme divino", diventa l'immagine vivente della nuova religione. La scena è completata da pochi ma significativi elementi quali il pesante tendaggio rosso annodato e la prospettiva dei quadroni

di marmo bianco e rosso del pavimento, che articolando lo spazio in profondità, ne aumentano il senso di mistero e di attesa.

Tra l'Annunziata e l'Arcangelo Gabriele si trova un ricercato vaso di fiori variopinti, perno ideale di tutta la composizione. Vaso e fiori simboleggiano le virtù di Maria e alludono agli avvenimenti futuri. In primo piano, vicino all'inginocchiatoio che nella linea sinuosa della voluta riprende la forma rotondeggiante del vaso di fiori, due bianche colombe sono intente a beccare sul pavimento. Sono un'anticipazione della Circoncisione di Gesù. Secondo la tradizione ebraica, in occasione della Circoncisione, si doveva fare dono al tempio di un paio di tortore e due colombi giovani.

La figura della Vergine ricorda molto certe Madonne bassanesche, mentre il bellissimo angelo librato in aria e con le ali dispiegate sembra una citazione dell'*Annunciazione* del Veronese conservata nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

La gamma cromatica, pur limitata ad una tavolozza non molto estesa, è mantenuta su toni molto luminosi e perfettamente accordati, particolarmente indicati per questa scena.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini *senior*

44. *La Visitazione di Maria ad Elisabetta*, 1636-37 ca., cm 230 x 405 ca., terza lunetta di destra.

Recita il testo di Luca: *In quei giorni Maria si mise in viaggio verso la montagna e raggiunse in fretta una città di Giuda. Entrata nella casa di Zaccaria, salutò Elisabetta.* (Lc. 1, 39). La citazione aiuta a capire l'ambientazione alpina dell'episodio descritto: uno spunto che offre al pittore l'occasione per descrivere un gustoso brano paesaggistico dal sapore valsuganotto. Elisabetta corre incontro alla più giovane cugina Maria, arrivata sulla soglia di casa, e inginocchiandosi l'abbraccia. Zaccaria le è accanto meravigliato, mentre un po' più lontano Giuseppe sta arrivando trafelato. Dal grosso fagotto che porta sottobraccio e dall'espressione stanca si capisce che ha percorso un lungo cammino. Sull'uscio di casa tre donne osservano incuriosite la scena. Un edificio di forme classiche, simile a quello che compare nella *Presentazione al Tempio*, dà un tono di magniloquenza alla rappresentazione. In quest'opera, particolarmente riuscita e gradevole, risalta il gruppo centrale costituito dalla figura aperta e umanissima del vecchio

sacerdote Zaccaria, che prosegue idealmente e cromaticamente in quella di Elisabetta, per finire nella delicata immagine di Maria. La tavolozza, pur limitata a poche tinte, viene orchestrata abilmente in un gioco di contrasti e accordi per colori complementari tra primari e secondari (rosso-verde-viola, verde-arancio, viola- giallo, rosso- blu-viola) con possibile riferimento al contrasto di età tra le due donne e di estrazione sociale tra i due sposi.

Altrettanto originale è la figura di Giuseppe, quasi un'istantanea, colto mentre sta arrivando visibilmente provato dal lungo viaggio e parzialmente nascosto dalla scarpata che sta risalendo.

È nella resa di questi particolari, nella capacità di raccontare con convinzione e autentica sensibilità le cose di tutti i giorni, nel saper rendere credibili queste genuine atmosfere paesane, il maggior pregio dei dipinti del Fiorentini.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini *senior* e aiuti

45. *L'Adorazione dei Magi*, 1637-38 ca., cm 4,80 x 8,80 ca., lunettone della controfacciata.

Lo scarno racconto di Matteo ha trovato nei vangeli apocrifi e negli scritti medievali ampio sviluppo e una notevole diffusione, diventando uno dei temi preferiti dell'arte cristiana di tutti i tempi. Nel programma iconografico mariano di Onega viene privilegiato il momento dell'Epifania (la manifestazione al mondo dell'umanità di Dio) rispetto alla Natività, perché in questa manifestazione di Dio Maria assume ufficialmente il ruolo di Deipara (Madre di Dio). Per capire ciò basta osservare come in tutte le rappresentazioni dell'Epifania o dell'Adorazione dei Magi la Madonna figura sempre assisa su un trono e con in braccio il Divino Figliolo.

La composizione di Onega si sviluppa quasi tutta su un unico piano e attorno al rosone centrale, una specie di grande cometa. A sinistra, la capanna della Natività è diventata un tempio classico in rovina, simbolo del mondo pagano che soccombe alla venuta di Cristo. Maria, avvolta in ampie vesti e con il Bambino nudo sulle ginocchia, regalmente seduta su un gradino di questo tempio, riceve l'omaggio del vecchio Baldassarre, il Re di pelle bianca rappresentante l'Europa, che in segno di ossequio e totale sottomissione bacia il piede al piccolo Gesù. Ha il capo scoperto, la corona e il dono sono appoggiati a terra. Ai suoi piedi un paggio pulisce con una spazzola sulla mano sinistra il pavimento, mentre con la destra tiene sollevato il bordo del lungo mantello. Appoggiato al muro del tempio e sopra un gradino, anche se un po' in disparte sta Giuseppe, a capo chino e silenzioso. La sua posa statuaria e ben salda sui piedi e la posizione in primo piano stanno ad indicare

un rinato interesse di culto e attenzione verso questo Santo dopo il Concilio di Trento. Sopra il gruppo, dalla grande nuvola con il coro di angeli scendono i raggi luminosi della Cometa. La solennità di questo momento snodandosi verso destra assume i toni concitati della mondanità e della curiosità per l'esotico. I restanti Magi, Gaspere l'asiatico e Melchiorre l'africano, stanno per entrare in scena con i loro doni seguiti da un piccolo paggio elegantemente vestito e dall'immane cane. Alle loro spalle un gruppo di servi sta gesticolando e arremggiando attorno a qualcosa che non si vede, mentre davanti a loro uno schiavo inginocchiato a terra sta rovistando in un forziere aperto. Sullo sfondo di un cielo che volge al tramonto, si vede una città dai contorni esotici e il corteo dei Magi con i cammelli che si avvicina. Per molti aspetti il grande affresco si richiama ad analoghe composizioni di Bassano ma anche del Veronese. Interessante e spiritoso appare, nel contesto dell'Adorazione, il particolare del paggio che spazzola il terreno. Lo stesso repertorio di personaggi di varia umanità, che si muovono nella parte destra del dipinto, se da un lato ci riportano alla pittura veneta del Cinquecento, dall'altro confermano la vena di pittore originale e fantasioso del Fiorentini. Singolari nel contesto cromatico dell'opera appaiono i verdi intensi del vestito dello schiavo chino sul forziere e degli altri personaggi lì accanto. Bella e aggraziata la figurina del paggio del terzo Mago che avanza in primo piano tenendo in mano una coppa. Il cane che gli sta davanti appare come un omaggio al Veronese.

Su una pietra modanata, frammento di

cornicione, posta al centro del dipinto sotto il rosone, si legge la data 1768 e le iniziali “N. S. P.”. Queste iniziali, non ancora decifrate, potrebbero riferirsi all’autore di un intervento di restauro avvenuto nel 1768. Proprio in quegli anni, a Borgo, Giovanni Scajario stava affrescando la chiesa di Sant’ Anna nel programma di rinnovamento e abbellimento della chiesa voluto dal parroco don Rusca. Si potrebbe avanzare l’ipotesi che le lettere N. S. P., vogliano dire “Nane (diminutivo veneto

di Giovanni) Scajario Pinxit”. A sostegno di questa ipotesi, ci sarebbe il paesaggio dello sfondo e forse gli angioletti sopra la capanna che richiamano, per il tratto veloce e immediato con cui sono definiti, analoghi esempi dello Scajario. Il pittore di Asiago potrebbe quindi aver restaurato e rifatto in qualche parte l’affresco del Fiorentini.

Vittorio Fabris



Lorenzo Fiorentini *senior* e aiuti

46. *Maria Assunta in cielo*, 1637-39 ca., cm 250 x 420 ca., lunetta di fondo del presbiterio.

Le fonti scritte dell'Assunzione di Maria si trovano nel libro apocrifo del "Transitus Mariae," un testo del IV secolo attribuito a Melitone di Sardi o addirittura allo stesso Giovanni Evangelista, e ripreso nella *Legenda Aurea*.

Iconograficamente l'Assunzione comincia a comparire in pittura nella prima metà del XIV secolo, perlopiù come episodio aggiunto alla "Dormitio Virginis" o al "Transitus Mariae". Nel XV secolo il tema dell'Assunzione si diffonde rapidamente nel mondo cristiano, dapprima con la Vergine all'interno della Mandorla portata in cielo dagli angeli e, in seguito, sospinta liberamente in alto dagli angeli.

Un deciso sviluppo di questa forma iconografica avviene dopo la comparsa nel 1518 della celebre "Assunta" dipinta da Tiziano per la Basilica dei Frari a Venezia, opera che suscitò grande meraviglia e ammirazione e che divenne modello insuperato per generazioni di pittori di tutta Europa. Il tema dell'Assunzione di Maria Santissima, fatto proprio dalla Controriforma Cattolica, trova un'ampia ed eloquente diffusione soprattutto in Italia, in Spagna e in genere in tutto il mondo cattolico, compresi i paesi tedeschi di culto latino.

Nel ristretto spazio della lunetta, Maria assisa tra le nuvole, con le braccia aperte in segno di intercessione, viene portata in cielo

dall'angelo che sta sotto di lei. In basso, sulla terra, il sarcofago di marmo aperto con attorno i dodici apostoli colti di sorpresa.

Alcuni guardano mesti la tomba vuota, altri pregano e altri ancora seguono con incredulità e stupore l'ascesa di Maria.

La composizione, pensata per essere vista da sotto in su, si presenta divisa in due parti dall'arco di cielo che si frapponne tra le nuvole con Maria e gli angeli e il gruppo degli apostoli attorno al sarcofago vuoto.

L'intonazione cromatica è giocata sul contrasto di colori caldi e freddi e contribuisce a rendere più eccitante e drammatico questo momento. Osservato nei particolari l'affresco rivela una spiccata attenzione del pittore per la caratterizzazione dei personaggi e la resa dei "moti dell'animo" di ciascuno.

Anche l'ardita posa dell'angelo è un'ulteriore prova di bravura.

Il dipinto presenta seri problemi di conservazione. L'umidità della parete mostra i suoi effetti un po' dovunque con muffe, alterazioni di colore ed evidenziazione negativa degli interventi di restauro del 1932, condotti con criteri che oggi sarebbero discutibili. È auspicabile un intervento di restauro che ne blocchi il degrado e riporti il dipinto ad una situazione di leggibilità accettabile.

Vittorio Fabris



Lorenzo senior, Giacomo e Francesco Fiorentini (?)

47. *Gloria e Incoronazione* di Maria, 1638/1639 ca., volta del presbiterio.

Il tema dell'Incoronazione di Maria, pur basandosi su una tradizione extrabiblica, riveste un'eccezionale rilevanza per il Cattolicesimo, ribadendo il ruolo di "Regina del Cielo" per la Vergine Madre di Gesù. Il tema, già presente nell'arte cristiana in modo più o meno esplicito fin dall'XI secolo, trova un ampio sviluppo a partire dal XV secolo e fino a tutto il XVII. Celebri in questo senso sono i dipinti di Gentile da Fabriano, del Beato Angelico, di Raffaello, di Tintoretto, di Velasquez e di molti altri. Nell'arco alpino questo tema, ripreso dai timpani delle cattedrali gotiche, diventa tra il XV e il XVI secolo il soggetto principale dello scrigno degli altari a portelle o *Flügelaltar*, opere che hanno raggiunto per mezzo di Michael Pacher livelli di altissima qualità come si può vedere a Gries o a San Wolfango. A Onea, questa grande composizione che diventa la coronazione di tutto il ciclo mariano venne dipinta probabilmente dai figli Giacomo e Francesco con l'aiuto di qualche allievo, in quanto Lorenzo Fiorentini già nel 1638 aveva rinunciato alla carica di sindaco per motivi di salute. È logico quindi dedurre che il maestro quasi sessantenne meno che mai sia salito sugli alti ponteggi della volta per dipingere. Nonostante la qualità pittorica dell'Incoronazione sia palesemente inferiore rispetto alle lunette, il dipinto, per i motivi che vedremo qui di seguito, sembra concepito da una personalità di rilievo identificabile nel Fiorentini senior. L'evento dell'*Incoronazione di Maria* da parte della Trinità, importantissimo nella logica esegetica dei dipinti, è svolto nel nostro affresco in un modo del tutto particolare ed estremamente interessante. Al

centro della volta è rappresentata la Vergine Maria con le mani incrociate sul petto che sta per essere incoronata dalle persone del Figlio, coperto solo da un ampio mantello rosso, e del Padre, raffigurato nel tradizionale aspetto del vecchio con lunga barba, scettro divino e globo terraqueo. Sopra di loro, in un nimbo raggiato di luce, la candida colomba dello Spirito Santo assiste in volo all'evento; più in alto vi sono due angeli incensanti con turiboli. Tutto attorno, librata in volo o seduta sulle nuvole, si muove, canta e suona una folla di angeli, cherubini, serafini e altri personaggi celesti in un tripudio universale. È importante notare in questa variopinta folla una folta presenza di angeli musicanti suonanti svariati strumenti musicali. Il pittore cerca in questo modo di rappresentare il concetto dell'armonia celeste. È come se volesse farci sentire quel concerto meraviglioso eseguito dagli angeli in omaggio all'Incoronazione di Maria. In questo contesto, particolarmente felice appare la scena con l'angelo organista seduto su una nuvola nell'atto di suonare lo strumento accompagnato dal canto di angeli e angioletti che gli stanno attorno. Un particolare che sembrerebbe dimostrare la conoscenza dell'autore di un'opera del Tintoretto con soggetto molto simile raffigurante *La contesa tra le Muse e le Pieridi* (Verona, Museo di Castelvecchio) e forse anche di un'opera di Martino Teofilo Polacco (Trento Santa Maria Maggiore).

Altrettanto accattivante è la robusta figura dell'angelo intenta a suonare un grosso contrabbasso o quella dell'angelo che suona un grande liuto. In questa predilezione per le



figure di angeli musicanti, un ruolo importante deve aver avuto la passione per la musica dei componenti la famiglia Fiorentini e il fatto che molti di essi, come risulta da una testimonianza fatta da Francesco Fiorentini e citata in precedenza, si diletavano di musica e come tali dovevano avere una certa dimestichezza con gli strumenti musicali. Dal punto di vista pittorico, l'affresco lascia un po' perplessi per la sommarietà con cui sono eseguite molte figure. Ciò potrebbe essere dovuto a maldestre ridipinture fatte in periodi diversi, anche se l'unico restauro documentato

è quello eseguito nel 1932. Per questi motivi una lettura critica del grande affresco si presenta assai problematica. Nonostante ciò la grande composizione con l'*Incoronazione di Maria* ha conservato un suo fascino, derivante dal clima di allegra confusione che vi regna, dalla numerosa presenza di angeli musicanti e cantanti che, accompagnati dai più diversi strumenti, danno un senso di musicalità e di estrema libertà e, non ultimo, dalla calda intonazione del dipinto.

Vittorio Fabris





Lorenzo senior, Giacomo, Francesco Fiorentini e aiuti

48. *Fregio decorativo con due scudi ovaliformi arricciati con scritte dedicatorie e due angeli reggenti l'arma della Comunità di Borgo* 1638-39, affresco in monocromato, arco santo.

Il fregio che corona l'arco santo è dipinto in modo da creare una forte illusione di tridimensionalità. Su un fondo damascato a motivi vegetali rosso-ocra si stagliano i finti rilievi in marmo bianco. Essi sono costituiti da due imponenti scudi ovaliformi inseriti in sinuose cornici dai bordi arricciati -tipici del repertorio barocco - posti ai piedi dell'arco, e da due angeli o geni alati stanti reggenti un grande scudo sfrangiato dove campeggia lo stemma della Comunità di Borgo, una croce patente d'oro in campo rosso. Il testo degli scudi inizia a sinistra con: **“Dum preces huic Deiparæ Virgini Fidelium oblatae remote supra Honeam prius sitæ, exauditæ fuere. Postea acclamante Burgi Populo pro innumeris gratijs acceptis, Imago hæc, ut publico devotionis obsequio magis coleretur, istuc Visitationis eius festo devote translata est”** e prosegue in quello di destra con: **“Ad cuius honorem Templum hoc (dum misericordes suos oculos ad piè postulata quotidie convertendo, clementissime**

exaudit.) ab hac Burgensi Universitate demissè erectum fuit, et ædificatum. Anno A Partu Virgineo MDCXXXIX” Traduzione libera: “Essendo state esaudite le preghiere dei Fedeli alla Vergine Madre di Dio, esposta in precedenza in un luogo remoto sopra (a monte di) Honea, e in seguito trasferita in questo luogo nel giorno della sua Visitazione fra le acclamazioni del Popolo di Borgo, grato per le innumerevoli grazie ricevute, affinché fosse maggiormente e degnamente onorata. In suo onore - nel luogo dove (la Vergine) volgendo quotidianamente i suoi occhi misericordiosi alle pie richieste, le esaudisce in modo clementissimo - la Comunità di Borgo decise di erigere e costruire questo Tempio in posizione più favorevole”. Anche in questo caso l'ideazione dell'affresco spetterebbe a Lorenzo senior, mentre l'esecuzione, per i motivi sopra esposti, andrebbe ai figli o alla bottega.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

COSTA, 1989; COSTA 1994; CAGNONI, 2003; FABRIS, 2004, pp. 159-179, FABRIS, 2006, p. 113-114.



Ambito di Lorenzo Fiorentini senior (?)

49. *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Carlo Borromeo*, prima metà del XVII sec. ca., affresco.

Ospedaletto, Santuario della Madonna della Rocchetta.

Visitabile in loco.

La chiesa della Madonna della Rocchetta (piccolo fuso), venne costruita nel 1663 inglobando una precedente edicola dedicata a Maria Ausiliatrice. L'affresco, dipinto originariamente sull'edicola, rappresenta la Madonna col Bambino in trono fra i Santi Francesco d'Assisi e Carlo Borromeo (e non San Domenico come erroneamente riportato da Lorenzi e Folgheraiter, vedi, D. LORENZI, *Ospedaletto tra storia e leggenda*, Trento 1991, fig. p. 129; A. FOLGHERAITER, *I Sentieri dell'Infinito*, Trento 1999, fig. p. 216).

Maria, seduta su un trono marmoreo, tiene ritto sulle ginocchia il Divino Bambino. Alla sua destra, con le mani stigmatizzate incrociate sul petto, c'è San Francesco d'Assisi, rappresentato secondo i tradizionali schemi, al quale fa da pendant dall'altra parte della Madonna San Carlo Borromeo, in abiti cardinalizi e contraddistinto dal tipico profilo facciale con il grosso naso. L'affresco, molto rimaneggiato e di difficile attribuzione, presenta tuttavia dei

caratteri iconografici e stilistici come le figure di San Carlo Borromeo e di San Francesco, riconducibili nell'ambito dei Fiorentini; in particolare la figura di San Carlo Borromeo, diffusa precocemente in Valsugana in virtù della sua parentela con i Welsperg, dinasti di Telvana (Sigismondo IV aveva sposato Chiara d'Altemps, nipote del Santo), appare molto simile a quella dell'analogo Santo della pala di Caldonazzo, dipinta da Lorenzo senior nel 1631 (vedi scheda).

Anche l'iconografia della Vergine con il Bambino in piedi sulle ginocchia ha un che di familiare riconducibile alla pala di Santa Brigida (vedi scheda) dello stesso pittore. Altri caratteri del dipinto, come una certa leggerezza nel tratteggiare le figure e l'intonazione popolareggiante, sembrano più prossimi alla bottega del Fiorentini, cioè alla produzione dei figli Giacomo e Francesco e dei loro aiuti.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

LORENZI, 1991, fig. p. 129; FOLGHERAITER, 1999, fig. p. 216; FABRIS, 2006, p. 115.



Ambito di Giacomo e Francesco Fiorentini

50. *Madonna di Loreto con scene riproducenti gli antichi affreschi (sec. XIV) della Santa Casa di Nazareth trasportata miracolosamente a Loreto, 1645-1647 ca., affreschi.*

Chiesa di Loreto, Strigno.

Visitabile in loco.

La chiesetta, che originariamente sorgeva al limitare dell'abitato di Strigno, sul luogo di un probabile cimitero ebraico, venne costruita per volere di un certo Giuseppe Bertagnoni, proprietario del fondo, il quale nel 1632 inviò una supplica al Vescovo di Feltre, Giovanni Paolo Savio, per ottenere la licenza di costruire una chiesetta dedicata alla Madonna di Loreto, particolarmente venerata dopo il Concilio di Trento. L'iniziativa fu portata avanti dal parroco di Strigno don Gaspare di Castelrotto, proveniente da una nobile famiglia locale. Scrive il Bertondelli in proposito: [...] [Gaspare Castelrotto] *prese assonto con semplicissime elemosine di far fabricare in quella sua Parochiale la Capella Lauretana à tutta similitudine della vera come il Verbo Divino s'incarnò; perfezionata, che l'ebbe à 7 di maggio dell'anno 1645 in quella collocò la Sacra Immagine Lauretana* (G. BERTONDELLI, *Ristretto della Valsugana*, Padova 1665, p. 35).

Il singolare ciclo affrescato che copre gran parte delle pareti, tre su quattro, della chiesa della Madonna di Loreto a Strigno, dal 1828 inglobata nel nuovo cimitero (F. ROMAGNA, *Il Pevado di Strigno*, Strigno 1981, p. 152), non ha ancora trovato un autore sicuro.

Partendo da un'indicazione del Rasmus dove dice: *Dell'autore di questa singolare abilissima imitazione non sappiamo nulla, ma non ci sembra inverosimile supporre che*

sia da ricercare fra gli affrescatori della chiesa di Onea presso Borgo, cioè fra i pittori Fiorentini; certo gli autori dell'imitazione dovettero andare di persona a Loreto per fare le rilevazioni necessarie sul posto (N. RASMO, *Affreschi e sculture*, cit., p. 93.) e approfondendo l'analisi stilistica e la tecnica pittorica usata in questo contesto, si potrebbe concordare con il Rasmus e assegnare l'intero ciclo pittorico alla prolifica bottega dei Fiorentini, molto attiva in quel periodo in Valsugana, in particolare ai figli di Lorenzo, Giacomo e Francesco, con qualche intervento di bottega. L'interessante ciclo in stile neomedievale realizzato probabilmente tra il 1645 e il 1647, come è stato detto sopra, risulterebbe una copia perfetta degli affreschi di autori vari, dipinti durante tutto il XIV secolo nella Santa Casa di Loreto. Considerato che nel 1921 la chiesa madre di Loreto venne devastata da un furioso incendio che distrusse gran parte delle pitture, la copia di Strigno venne ad assumere, proprio per la pignoleria dell'imitazione, un'importanza fondamentale per la conoscenza del monumento originale.

La Santa Casa di Strigno con la sua decorazione rappresenta, assieme alla gemella di Madruzzo, un "unicum" nel panorama pittorico trentino del XVII secolo e come tale meriterebbe di essere analizzata e studiata con particolare attenzione e confrontata con la contemporanea produzione architettonica e pittorica, sia locale che extra regionale.



Descrizione degli affreschi

Parete sud

Iniziando da questa parete e procedendo in senso orario, incontriamo una prima scena rappresentante la *Vergine col Bambino*, posta nel registro superiore di un'ampia fascia affrescata a imitazione di un muro ad *opus incertum*. Il Bambino, in piedi sulle ginocchia della Madre, veste una lunga tunichetta gialla che lo copre fino ai piedi. Madre e Figlio sono in un atteggiamento di delicata tenerezza. Sopra di loro è sospesa su una corda una palla di cannone, in tutto simile a quella vera, messa come ex voto nella Santa Casa a Loreto. Va detto, per inciso, che l'immagine della Vergine col Bambino è ripetuta con alcune varianti per ben sette volte all'interno del ciclo. Proseguendo, dopo un tratto di muro, s'incontra un frammento di Santo acefalo, attraversato da una grossa foglia di palma e con un libro in mano. Subito dopo si vede un'altra immagine della Madonna col Bambino in piedi sulle ginocchia e mancante di tutta la parte superiore, coperta dal finto muro. La Vergine sembra indirizzare lo sguardo verso una figurina femminile vestita di rosso, forse una committente, inginocchiata in preghiera ai piedi del gruppo. Alle spalle dell'orante, un Santo vestito di bianco con un sopraticcia rosso, la fronte spaziata e il viso incorniciato da una lunga barba, poggia la mano destra sul capo della donna inginocchiata, tenendo sotto l'altro braccio un libro e in mano qualcosa di simile a un lungo coltello. Potrebbe trattarsi di San Bartolomeo, a giudicare dall'aspetto e dall'attributo del pugnale, e a giudicare dalla posa del Santo non stentiamo a capire che la ragazza inginocchiata doveva chiamarsi Bartolomea. Entrambi indirizzano lo sguardo fuori del quadro verso l'osservatore. Gli è vicino, quasi di spalle, un altro Santo vestito

con saio chiaro sotto un pesante mantello rosso. Tiene un libro nella mano sinistra e un campanello nella destra. La bella testa con lunghi capelli e folta barba brizzolata è coperta da uno zucchetto. Nella figura riconosciamo Sant'Antonio Abate. La parete si conclude con la figura di un Santo Cavaliere con scudo crociato e cavallo bardato, che sembra uscire da una grotta. Si tratta certamente di San Giorgio anche se la tradizione popolare lo ha a volte scambiato per Sant'Ippolito.

Parete ovest

È la più complessa per numero di figure e significato delle immagini disposte su più registri e con al centro, sopra la finestra, un finto crocifisso ligneo dipinto trecentesco. Partendo dal basso a sinistra troviamo il busto bellissimo di una giovane Santa con un lungo velo bianco in testa e un vestito giallo. Vicino è dipinto un busto di Angelo riccioluto vestito di rosso con in mano una esile croce astile. Sopra le due figure è dipinta una terza Madonna col Bambino che sembra sospesa a mezz'aria dentro una conca. Lo sfondo è costituito da una costruzione architettonica resa con campiture rosse su fondo bianco, più simile ad un grande libro che ad un trono. Inginocchiato, in basso, a destra, un piccolo orante si staglia con il suo vestito grigio-azzurro (in origine poteva essere verde) sul fondo rosso. La parte sinistra della parete è conclusa, in alto, da due angeli riccioluti con scudi, e nella zona mediana, da una figura maschile stante, con cuffia rossa in testa ricadente sulle spalle ed un lungo vestito, partito verticalmente di bianco e di rosso con la banda bianca contrappuntata da fasce a scaglioni rosse. Secondo il Romagna questa figura rappresenterebbe il re di Francia San Luigi IX che nel 1251 si recò pellegrino a Nazareth (F. ROMAGNA, *Il Pievado*, cit. p. 147).



Parete sud



Parete ovest

A destra del Crocifisso, una tenera Madonna abbraccia di spalle un Bambino vestito di un lungo abito grigio-verde, in piedi su una pedana di marmo e stringente tra le mani una bianca colomba il cui candore è accentuato dallo sfondo rosso. Poco oltre, riconosciamo dall'aspetto e dagli attributi una seconda rappresentazione di Sant'Antonio Abate. Sotto, sulla parte mediana dell'affresco, vediamo un'originale rappresentazione di Maria *Lactans*, con un Bambino che in una strana posizione succhia avidamente il latte materno. La parete si conclude con i frammenti delle teste di una Santa e di un Santo.

Parete nord

Sopra la porta laterale c'è una seconda Madonna *Lactans* affiancata da due angeli con scudi. Segue un tratto di muro dipinto interrotto da una grande scena inquadrata entro cornici con motivi a tarsia marmorea. A sinistra, vediamo Maria Regina col Bambino, entrambi incoronati, seduta su un trono marmoreo con ricercati braccioli incastonati terminanti con simboliche mezzelune (è la settima rappresentazione). Il Bambino vestito di un lungo abito bianco rivolge lo sguardo pensieroso in basso, verso i fedeli. Subito oltre, si staglia sul fondo bruno grigio l'imponente figura di Santa Caterina d'Alessandria. È vestita con un semplice abito verdastro ricadente senza pieghe sui piedi. Imbraccia con la destra la ruota dentata, strumento del suo martirio sottolineato dalla palma che tiene nella mano sinistra. Sul capo una corona dorata, simile a

quella della Madonna che le sta accanto, lascia cadere sulle spalle i lunghi boccoli biondi. La scena si conclude con l'immagine di un Santo avanti negli anni, con mantello marrone simile ad un saio, lunga barba grigia e libro sotto il braccio. È stato identificato da taluni con San Giuseppe.

Vittorio Fabris



Parete sud

BIBLIOGRAFIA:

BERTONDELLI, 1665, p. 35; GORFER, 1977, p. 915; ROMAGNA, 1981, pp. 145-149; RASMO, 1983, p. 93; PIONER, 1990; DAL PRÀ, 1993, p. 219; FABRIS, 2006, p. 115.



Due particolari della parete nord.



Giacomo e Francesco Fiorentini (Borgo Valsugana, 1614 † 1681)

51. *Stemma della Comunità di Borgo con cartiglio e Meridiana*, affresco, firmato “Jacobus et Franciscus Fiorentini” e datato 1653.

Borgo Valsugana, Casa dell’Antica Comunità del Borgo.

Francesco Fiorentini (?)

52. *Stemma della Casa d’Austria*, affresco, 1659 ca.

Borgo Valsugana, Casa dell’Antica Comunità del Borgo.

L’edificio un tempo sede della “Magnifica Comunità” è un’opera del XVI secolo rimaneggiata alla metà del secolo successivo, che nell’aspetto si richiama alle case torri medievali di Trento. Costruito a ridosso dello sperone roccioso che scende fino a lambire i locali del pianterreno, si sviluppa su cinque piani più un sottotetto illuminato da due oculi ovali sottolineati da una cornice grigia dentata. La facciata purtroppo risulta visibilmente alterata dall’apertura, fatta in tempi non troppo lontani, per le vetrine dei negozi situati al piano terra.

Nel 1604 il popolo del Borgo in un’adunanza generale decise di acquistare un antico palazzo di fronte al *Ponte di Piazza* per farne la sede del Consiglio della Magnifica Comunità. Tra la decisione e la realizzazione passò però oltre mezzo secolo e solo nel 1659 il progetto poté dirsi concluso.

Il palazzo è descritto dal Montebello in questi termini: “Sulla Brenta fra la contrada maggiore e la piazza c’è un largo ponte fabbricato di pietra a volta l’anno 1498. La casa della Comunità è in faccia al detto ponte nella contrada : c’è in essa un copioso archivio di scritture, intorno a cui nel secolo passato travagliò con molta sua lode il notajo archivista Leonardo Fiorentini, il quale

di tali scritture formò circa quaranta volumi disponendo in ciascuno le correlative materie, e legò i pacchetti in pergamene segnandole con numeri; indi vi aggiunse un copioso indice, in cui esprime il contenuto delle pergamene col rispettivo numero, poi delle carte raccolte nei libri. Nella facciata c’è dipinta l’arma di Casa d’Austria col motto nella parte superiore *Immortalitati tanti Principis*, e nella inferiore *Immortale devotionis monumentum*. La fabbrica della presente casa fu terminata l’anno 1659, quando l’Arciduca Ferdinando Carlo ricuperò la giurisdizione dal Barone Fedrigazzi, ond’è da dirsi, che tal’iscrizione si riferisca a quell’Arciduca. Sotto di essa fra l’arma della Comunità una croce d’oro in campo rosso. Forse in questo sito o altrove la Comunità aveva certamente casa anche prima dell’ultima distruzione di Borgo, poiché un documento del 1285. Porta il luogo della pubblicazione *in domo Communis Ausugi*.” (A. MONTEBELLO, *Notizie Storiche*, cit., p. 285).

La ricostruzione del palazzo può dunque essere compresa tra le date 1653 e 1659 che figurano rispettivamente sulla meridiana e sulle chiavi di volta delle edicole del ponte.

Lo stemma dipinto sul registro superiore della facciata rappresenta, come si è detto, l’arma



della Casa d'Austria o meglio del Granducato d'Austria, *Di rosso, alla fascia d'argento diasprato*.

Lo scudo a cartoccio che lo contiene è circondato dalla catena dell'Ordine del Toson d'oro, il prestigioso ordine cavalleresco creato dal duca di Borgogna Filippo II, detto *il Buono*, il 10 gennaio 1429 e passato alla casa d'Austria con il matrimonio dell'arciduca Massimiliano con Maria di Borgogna (19.8.1477), figlia di Carlo *il Temerario*. L'Ordine, composto inizialmente di 24 cavalieri, venne ampliato a 50 e posto sotto la protezione di Sant'Andrea Apostolo, nel 1516, da Carlo I, re di Spagna, il futuro imperatore Carlo V che divenne anche capo dell'Ordine.

L'affresco, realizzato con estrema cura e perizia, appare nella sua contenuta ridondanza come un ossequioso e dovuto omaggio agli arciduchi d'Austria, sovrani della Giurisdizione.

Il motto "IMMORTALITATI TANTI PRINCIPIS" e "IMMORTALE DEVOTIONIS MONVMENTVM" (Monumento immortale di devozione all'immortalità di un principe così grande), ispirato forse dal Bertondelli, che in materia era uno specialista, e riportato sui cartigli superiore e inferiore dell'arma, rappresenta un importante elemento di datazione dell'affresco, che dovrebbe essere stato eseguito nel 1659 in occasione del ritorno della giurisdizione di Telvana ai Duchi d'Austria nella persona dell'Arciduca Ferdinando Carlo, dopo una parentesi di due secoli, come giustamente scrive il Montebello. In tal senso il nostro affresco potrebbe essere stato aggiunto proprio in occasione di questo evento.

Diversamente, lo stemma della Magnifica Comunità dipinto nel registro mediano della facciata si presenta decisamente più sobrio anche se non mancano elementi di abbellimento. Lo stemma della Magnifica Comunità del Borgo, *Di rosso, alla croce patente d'oro*, è inserito,

come quello sopra, in uno scudo accartocciato, timbrato (messo al posto del cimiero) da un serafino (o cherubino), dipinto in monocromo a imitazione della scultura e arricchito da volute, rami di palma, fogliami e nastri svolazzanti, il tutto realizzato in modo da creare un effetto di tridimensionalità.

Lo stile di questo stemma, secondo Luciano Borrelli, sarebbe tipico dell'ultimo quarto del XVI secolo. In effetti se si osserva la base di una delle edicole del ponte si noterà sullo specchio la presenza di uno stemma simile a quelli sopra descritti, che secondo la tradizione doveva appartenere alla decorazione cinquecentesca del vecchio ponte. Il modello dello scudo a cartoccio lo si ritrova nel medesimo scudo messo ai piedi della croce nella paletta della sacristia della pieve dipinta da Lorenzo Fiorentini nel secondo decennio del seicento (vedi scheda). Motivo che verrà poi ripreso dagli stessi Fiorentini nella decorazione del santuario mariano di Onea, all'interno, sull'arco santo (1639 ca.) e, all'esterno, sul fastigio del portale (1642).

Rispetto alla soprastante arma della Casa d'Austria, questa del Borgo presenta una fattura più precisa ma anche più sobria e intonata alla minore importanza della Comunità del Borgo rispetto alla Casa dominante. Potremmo assegnare questo affresco a Francesco Fiorentini e l'altro al fratello Giacomo in quanto più vicino al suo stile un po' calligrafico.

Il cartiglio sottostante con il motto "DESIDERABILIS MEA BENE REGENTIBVS V(M)BRA", (La mia ombra è desiderata da coloro che governano rettamente, cioè il bravo amministratore non spreca il tempo), anche questo di probabile matrice bertondelliana, e la data 1653, fa da *trait d'union* con la meridiana sottostante che porta le firme di JACOBVS ET FRANCISCVS FIORENTINI.

La creazione di orologi solari, oltre all'abilità pittorica, presupponeva delle conoscenze teoriche molto precise. Non sappiamo quale

dei due fratelli fosse l'esperto di gnomonica, ma per il fatto che nelle meridiane realizzate dai loro figli compaia sempre il nome di Carlo Antonio, dottore e maestro di posta (vedi l'*Appendice* nel catalogo) figlio di Giacomo, si

ritiene che il teorico fosse proprio quest'ultimo che, oltre a pittore, era anche uomo di legge (fu vice cancelliere di Telvana).

Vittorio Fabris



BIBLIOGRAFIA:

MONTEBELLO, MDCCXCIII, p. 285; CALZONA, 1997, p. 149; COSTA, 1999, pp. 193-195; FABRIS, 2004, p. 40; Fabris, 2006, p. 114.

Francesco Fiorentini (attr.)

53. *San Rocco*, 1659, affresco staccato, cm 140 x 70,5. Già a Borgo Valsugana nell'edicola est del Ponte Veneziano.

Borgo Valsugana, Municipio, Sala del Sindaco.

Il dipinto, avente la parte superiore centinata, proviene dall'edicola orientale del Ponte Veneziano (Ponte di piazza) dedicata a San Rocco, il Santo protettore dalla peste per antonomasia.

San Rocco è rappresentato nella tradizionale iconografia con lungo bordone e zucca nell'atto di mostrare il bubbone della peste sulla coscia sinistra. Nel dipinto il Santo è ripreso come se si trovasse effettivamente sul luogo, avendo immediatamente dietro alle spalle il parapetto in pietra dello stesso ponte e, sullo sfondo, una veduta di Castel Telvana. L'affresco manca purtroppo di tutta la parte inferiore, compresa quella con l'immane cagnolino col pane in bocca, visibile nella tempera di Sigismondo Nardi eseguita in sostituzione dell'affresco.

La tradizionale attribuzione del dipinto a Giacomo Fiorentini si basava su una discutibile testimonianza conservata nell'Archivio Parrocchiale di Borgo, ricavata da un passo della *Cronaca di Borgo* del Morizzo dove dice: [...] *Ma il Comune volle che il Ponte avesse i due attuali tabernacoli (Capitelli) e domandò al pittore Giangiacomo Fiorentini di Borgo che facesse due dipinti su lastre di rame, l'uno con la Vergine e il Bambino in grembo, corteggiati da Cherubini e abbasso S. Rocco e S. Francesco in ginocchio con l'arma del Comune; l'altro S. Antonio in alto e abbasso una iscrizione con lettere Maiuscole e con l'arma del Comune: detto Pittore per questi due dipinti ebbe chiesto talleri Quindici; così che sapendoli troppo al Comune, egli divisò invece dei due sopradetti dipinti, fargli fare*

due a freschi, i quali ora sono scomparsi... (Mz. MORIZZO, *Cronaca di Borgo*, cit., ms. n. 284, FBSB Trento, c. 195v.). Ecco la presunta dichiarazione non datata di Giacomo Fiorentini Pittore: *Per l'opera di pittura propostami per parte della magnifica comunità di Borgo cioè per li due quadri per li capitelli del ponte grande, in uno de quali doverà essere figurata in alto Maria Vergine con nostro Signore Bambino in grembo corteggiata da Cherubini, et a basso li nostri protettori St. Rocco et St. Francesco in ginocchioni ed L'arma d'essa Mag.ca Comunità; Et nell'altro St. Antonio di Padova dal mezzo in su, e più in basso in un cartelozzo l'incisione in lettere maiuscole, che a tal effetto sarà consegnata, medesimamente con l'arma dell'istessa Magnifica Comunità, il tutto con buoni, e fini collori a oglio proporzionati a tal opera e etc. ciò sopra le due piastre di rame ben aggiustate e pulite che mi doveranno essere consegnate in vece della tela, in tutto la somma di talleri almeno quindici, Dico talleri 15.=. / Io Giacomo Fiorentini Pittore.* (Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana).

Il supporto cartaceo del testo, un mezzo foglio di protocollo rigato e ingiallito, sembra non andare oltre l'inizio del XX o, tutt'al più, la fine del XIX secolo, inoltre, le caratteristiche descritte nel testo non corrispondono a quelle del dipinto o dei dipinti (una foto delle copie del Nardi degli affreschi staccati è stata riprodotta in, SCUOLA DI PREPARAZIONE SOCIALE, *Capitelli Votivi in Valsugana e Tesino*, Trento 1989, p. 25).



Il nostro dipinto evidenzia delle qualità stilistiche e iconografiche legate direttamente ai modi del padre, Lorenzo *senior* e, indirettamente, alla scuola dei Bassano, come ad esempio una certa sicurezza e morbidezza di tratto nel disegno, una pennellata sciolta e scorrevole ed un impasto cromatico denso e pregnante. Qualità queste che non sono altrettanto evidenti nell'unico dipinto certo di Giacomo Fiorentini, vale a dire la pala d'altare dell'antica Pieve di Calceranica raffigurante la *Madonna dello scapolare tra i Santi Francesco e Apollonia*, firmata e datata 1642 (vedi scheda), opera di un certo pregio, ma definita pittoricamente in modo più calligrafico e artigianale del San Rocco di Borgo. In base a queste considerazioni e al confronto stilistico tra le due opere è lecito ipotizzare che il nostro affresco non sia ascrivibile a Giacomo ma piuttosto al fratello Francesco, pittore del quale a tutt'oggi non si conosce nessuna opera singola, ma che sappiamo autore assieme al fratello Giacomo degli affreschi dell'*Antica Casa della Comunità di Borgo*, dove su un filatterio della Meridiana compare la firma "Jacobus et Franciscus Florentini", completata dalla data "1653" scritta su un altro filatterio posto sotto lo *Stemma della Comunità del Borgo*

(vedi scheda 51). L'affresco, assieme a quello dell'edicola di fronte (occidentale) recante l'immagine di San Giovanni Nepomuceno, protettore dai pericoli dell'acqua, venne staccato nel 1903 e sostituito con analoghi dipinti a tempera su rame eseguiti dal pittore marchigiano Sigismondo Nardi.

Le opere del Nardi in seguito a grave deterioramento furono tolte dalla loro sede e portate a Trento nei depositi del Castello del Buonconsiglio dove tuttora si trovano.

Dei due dipinti del Fiorentini, o dei Fiorentini, in quanto il secondo potrebbe essere stato di mano di Giacomo, è rimasto solo il San Rocco che fu recuperato e restaurato nel 1978 con il contributo della CARITRO, mentre del San Giovanni Nepomuceno si sono perse da tempo le tracce.

L'attuale stato di conservazione del dipinto è nell'insieme discreto, anche se presenta una diffusa ticchiolatura sulla pellicola pittorica con una vasta lacuna nella parte inferiore e altre, di dimensioni più limitate, in quella centrale dovute alla caduta dell'intonaco di base avvenuta probabilmente quando l'affresco si trovava ancora in sede.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

MORIZZO, ms. n. 284, FBSB, c. 195v.; SCUOLA DI PREPARAZIONE SOCIALE, 1989, p. 25; FABRIS, 2004, p. 69; FABRIS, 2006, p. 114; FABRIS 2007, pp. 58-59.



Bottega dei Fiorentini

54. *Meridiana della chiesa dei Santi Valentino e Martino*, 1664 ca., affresco. Scurelle, chiesa dei Santi Martino e Valentino.

La meridiana bruciata dal sole, che ancora si vede dipinta sulla parete sud della chiesa dei Santi Martino e Valentino a Scurelle, risale alla ristrutturazione dell'edificio avvenuta verso la metà del XVII secolo. Risale al 1664 l'apertura della porta laterale che ha barbaramente mutilato il prezioso dipinto, attribuendo all'ambito di Francesco Corradi di Borgo (prima metà del XVI sec.), rappresentante il *Dono di San Martino*, distruggendone completamente tutta la parte destra con la figura del povero. Il Santo cavaliere, caratterizzato da lineamenti nobili e delicati e da un viso ovale incorniciato da una folta capigliatura bionda, è in sella ad un bianco destriero nell'atto di tagliare in due con la spada la sua clamide (mantello) azzurra.

La meridiana, nella quale fino a qualche tempo fa si leggeva la data 1664, si trova dipinta sul registro medio della parete all'altezza del presbiterio. La parte destra della meridiana è stata visibilmente mutilata e alterata dalla costruzione della sacristia e del relativo tetto.

La struttura dell'orologio solare con il ricercato disegno dei sinuosi cartigli rivela notevoli affinità stilistiche con le meridiane realizzate dalla bottega dei Fiorentini (Giacomo e Francesco) a Borgo Valsugana, nell'*Antica Casa della Comunità*, nel monastero di San Damiano (Lorenzo e Carlo Antonio) e nel maso Pasqualini (Lorenzo e Carlo Antonio ?) alle Spagolle. Secondo questi confronti e

considerato il fatto che non dovrebbero esserci stati in zona molti esperti capaci di progettare, disegnare e realizzare delle meridiane, si potrebbe quindi arguire che anche la meridiana di San Valentino possa essere uscita dalla bottega dei Fiorentini.

Sotto la meridiana si nota un piccolo lacerto d'affresco appartenente ai cicli precedenti.

Vittorio Fabris





Carlo Antonio (Borgo Valsugana, 1641 † 1716) e **Gaspare Fiorentini**

55. *Meridiana con Segni Zodiacali*: 1665 (1668), firmata “CAROLUS - GASPARUS FLORENTINI FECERUNT”, affresco, cm 220 x 280.
Rovereto, Convento di San Rocco.

La meridiana, dipinta sulla facciata dell’Antica casa della Comunità di Borgo, dovette avere un grande successo tra la popolazione della Valle, se ritroviamo, a distanza di poco più di un decennio, altre opere in Valsugana e nel Trentino, assimilabili a questa e, ciò che conta di più, firmate dai figli di Giacomo e Francesco. Le meridiane del Convento di San Rocco a Rovereto e quella del Convento Franciscano di Borgo Valsugana, ne sono una prova inconfutabile. Nella meridiana di Rovereto, prima del rimaneggiamento e della ridipintura avvenuta nel corso del Novecento, oltre alla data “MDCLXVIII” si leggeva anche la firma completa degli autori: “CAROLUS ANTONIUS – GASPARUS FLORENTINI FECERUNT”. Il dato è stato ricavato da un confronto dell’attuale dipinto con un disegno della Meridiana eseguito alla fine dell’Ottocento e conservato al Ferdineandem di Innsbruck.

La partecipazione in questa ed altre imprese di Carlo Antonio Fiorentini, secondogenito di Giacomo, fa supporre nel “maestro di posta” anche un esperto gnomonista.

Molto probabilmente, oltre alla professione

di maestro di posta, Carlo Antonio esercitava anche quella di “gnomonista” (progettista e costruttore di meridiane) in collaborazione con i cugini Gasparo e Lorenzo, figli di Francesco, qualificati pittori ed esecutori dei progetti. In questa singolare arte i tre potevano vantare un precedente nella bella meridiana realizzata nel 1653 dai loro genitori, Giacomo e Francesco, sulla facciata dell’Antico Palazzo della Comunità di Borgo Valsugana. L’attività dei nipoti di Lorenzo Fiorentini senior come costruttori di meridiane potrebbe trovare in valle e, non solo, nuove testimonianze come sembrerebbe confrontando lo stile delle meridiane firmate da essi con quelle del Maso Pasqualini in località Spagolle (Castelnuovo), quella della chiesa dei Santi Martino e Valentino di Scurelle, datata (1664); esse appaiono molto simili soprattutto nel disegno nei cartigli a quella del Monastero di San Damiano. C’è da pensare che anche queste potrebbero essere ascritte ai Fiorentini; nella meridiana rivolta a mattina si legge la data 1666.

Vittorio Fabris

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS, 2006, p. 115.



Bottega dei Fiorentini (Gaspare e Carlo Antonio ?)

56. 2 *Meridiane, una a mattina e l'altra a sera*, affreschi, 1666.

Maso Pasqualini in località Spagolle (Castelnuovo).

Il Maso Pasqualini, situato in località Spagolle, comprendente la casa padronale e i rustici, si presenta sviluppato ad U attorno ad un cortile centrale chiuso sul lato nord da un muro di cinta sul quale si apre l'ingresso alla campagna. Esternamente al muro del cortile, a destra dell'ingresso, si erge la barocca cappella di palazzo edificata nel 1668 e dedicata a San Bartolomeo.

Gli edifici - maso, rustici e cappella - appartengono attualmente alla Fondazione Luciano e Agostino de Bellat e, pur trovandosi nel territorio del Comune di Castelnuovo, rientrano nella Curazia di Olle dipendente dalla Parrocchia di Borgo Valsugana.

La casa padronale, che occupa l'ala orientale del complesso, presenta sull'angolo della facciata a mattina, verso lo spigolo nord, una meridiana vivacizzata da uno svolazzante cartiglio valorizzato dal recente restauro. Il restauro ha rimesso in luce, oltre ad una parte delle scritte, la data 1666 che potrebbe essere quella di costruzione o di ristrutturazione del maso. È interessante notare che questa meridiana (a cui ora manca lo gnomone) per la sua posizione segnava solo le ore del mattino; quelle del pomeriggio venivano scandite da un'altra meridiana dipinta sulla parete rivolta a sera,

in posizione simmetrica rispetto alla prima. Le fluide linee dei cartigli e gli svolazzanti filatteri presentano un aspetto familiare che li collega ai citati esempi delle meridiane realizzate dalla bottega dei Fiorentini. È quindi molto probabile che anche queste meridiane siano opera loro. A riprova di ciò è importante sapere che i Pasqualini erano doppiamente imparentati con i Fiorentini, sia pur quelli del ramo di Tione, avendo lo *speziaro* Bartolomeo Fiorentini sposato nel 1658 Chiara, figlia di Bartolomeo Pasqualini. A sua volta Elisabetta Fiorentini, sorella di Bartolomeo, sposerà nel 1659 Francesco Pasqualini, fratello di Chiara (vedi in, *Appendice*, "I Fiorentini di Tione").

L'edificio, di buona fattura e ben proporzionato, evidenzia dei rimaneggiamenti attuati in periodi diversi. Il rustico è aperto nella parte centrale da una serie di arcate che nella loro armonica euritmia, lontana reminiscenza di portici rinascimentali e di barchesse palladiane, danno un sapore tutto veneto alla costruzione. Probabilmente la parte più antica del "maso" va oltre la data che appare nella meridiana, a giudicare dalle strutture architettoniche di alcune costruzioni ancora esistenti.

Vittorio Fabris



Carlo Antonio e Lorenzo Fiorentini junior

57. *Meridiana con Segni Zodiacali e Arma Francescana*, post 1677, opera firmata. Borgo Valsugana, Monastero di San Damiano, ala orientale, ex Provincialato.

La bella meridiana si trova dipinta sulla parete a mattina del Provincialato, un'ala aggiunta al Convento (ora Monastero di San Damiano) nel 1677 (R. STENICO, *I Frati Minori a Borgo Valsugana*, cit. pp. 56-58).

La meridiana, scialbata in epoca imprecisata, è venuta alla luce nel 2005 durante i recenti lavori di restauro all'edificio dell'ex Provincialato facente parte del complesso monastico di San Damiano.

Osservando con più attenzione l'affresco si notano una serie di correzioni e ripensamenti nella struttura astronomica dell'orologio solare riscontrabili da un doppio tracciato delle linee astronomiche ed equinoziali e dallo spostamento di alcune ore.

Secondo il parere di Giuseppe Tavernini, un esperto nel settore, la meridiana venne completamente rifatta nella struttura solare, perché la prima volta si erano sbagliati i calcoli di declinazione solare.

Della prima versione si è conservata tutta la parte decorativa con gli artistici cartigli, lo stemma francescano e il sole raggiato.

Al di là del problema tecnico, essa si caratterizza per il disegno molto elaborato degli svolazzanti cartigli e filatteri, in sintonia con lo stile del tempo che vedeva nel bizzarro e nell'artificioso una prova di virtuosismo

e capacità inventiva. Al centro del dipinto campeggia dentro uno scudo a cartoccio l'*Arma Francescana*, rappresentata dal braccio nudo di Cristo incrociato con il braccio vestito di San Francesco e con in mezzo la croce. L'apertura di una finestra, fatta in un momento successivo alla costruzione della meridiana, ha parzialmente distrutto la parte superiore della stessa dove ora rimane sopra lo gnomone solo un lacerto del sole raggiato contenente all'interno il noto monogramma di Cristo e i tre chiodi della croce, altri importanti simboli del mondo Francescano.

In alto, su un risvolto del cartiglio destro, vicino al segno del Sagittario, si legge la firma "CAR·(..) / LORENZI / Fiorentini ...". L'iscrizione, parzialmente lacunosa, è scritta parte in stampatello e parte in corsivo, segno evidente di un rimaneggiamento postumo. In origine doveva essere: "CAROLVS – LAVRENTIVS FLORENTINI FECERVNT" così come si legge nella Meridiana di San Rocco a Rovereto dove al posto di Lorenzo compare la firma di Gaspare.

Un'altra meridiana di dimensioni minori e meno complessa di questa è visibile sulla parete a mezzogiorno dello stesso edificio.

Vittorio Fabris



OPERE CITATE NEI DOCUMENTI, NON PIÙ ESISTENTI O SCOMPARSE

Lorenzo Fiorentini *senior*

- 1) *Piccola pala d'altare con San Giorgio*: 1613, già nella chiesa di San Giorgio al Monte¹.
- 2) *Croce dipinta e indorata*: 1613, già nell'oratorio di San Rocco a Borgo Valsugana².
- 3) *Gonfalone con i Santi Rocco e Antonio Abate (recto) e San Giorgio (verso)*: 1615, dipinto per l'omonima Confraternita di Borgo Valsugana³.
- 4) *San Lorenzo implorante la protezione della Vergine sopra i suoi fedeli*, già nella cappella del vecchio Ospedale di San Lorenzo a Borgo Valsugana, trafugata durante la Grande Guerra e non più ritrovata⁴(?).
- 5) *San Giovanni Evangelista*: 1636-38, olio su tela ovale. Già sulla volta del Santuario della Madonna di Onea⁵.
- 6) *San Luca Evangelista*: 1636-38, olio su tela ovale. Idem come sopra.
- 7) *San Marco Evangelista*: 1636-38, olio su tela ovale. Idem.
- 8) *San Matteo Evangelista*: 1636-38, olio su tela ovale. Idem.
- 9) *San Paolo Apostolo*: 1636-38, olio su tela ovale. Idem.
- 10) *San Pietro Apostolo*: 1636-38, olio su tela ovale. Idem⁶

1 *Spendimento della Confraternita dei Santi Rocco e Giorgio, anni 1612 -1613*, A. P. B., 1.18.5.2., fasc. 9, c. 57 r.

2 *Ibidem*, c. 56 r.

3 *Ibidem*, c. 79 r.

4 *Visita Pastorale 1912*, segn. 1.18.7.1, e *Memorie Sulla Parrocchia di Borgo Raccolte da Don Antonio Daldosso Arciprete. 1870*, Ms., A. P. B., segn. 1.18.14.3., p. 514. Il cronista, non specificando il nome proprio dell'autore, lascia supporre che potrebbe essere uno dei tanti Fiorentini.

5 La presenza dei sei ovali con gli Evangelisti e i Santi Pietro e Paolo è riportata in "*Memoria del secolo XVII e d'Onea*", un breve manoscritto redatto dall'arciprete di Borgo don Casagrande, datato 7 sett. 1848 e conservato nell'A. P. di Borgo. *Memoria del Secolo XVII e d'Onea*, Ms., A. P. B., 1.18.3.2., fasc. 6, cc. nn.

6 Di tutti e sei gli ovali si perdettero le tracce già all'inizio del '900. V. FABRIS, *Alla Scoperta del Borgo*, cit., p. 167.

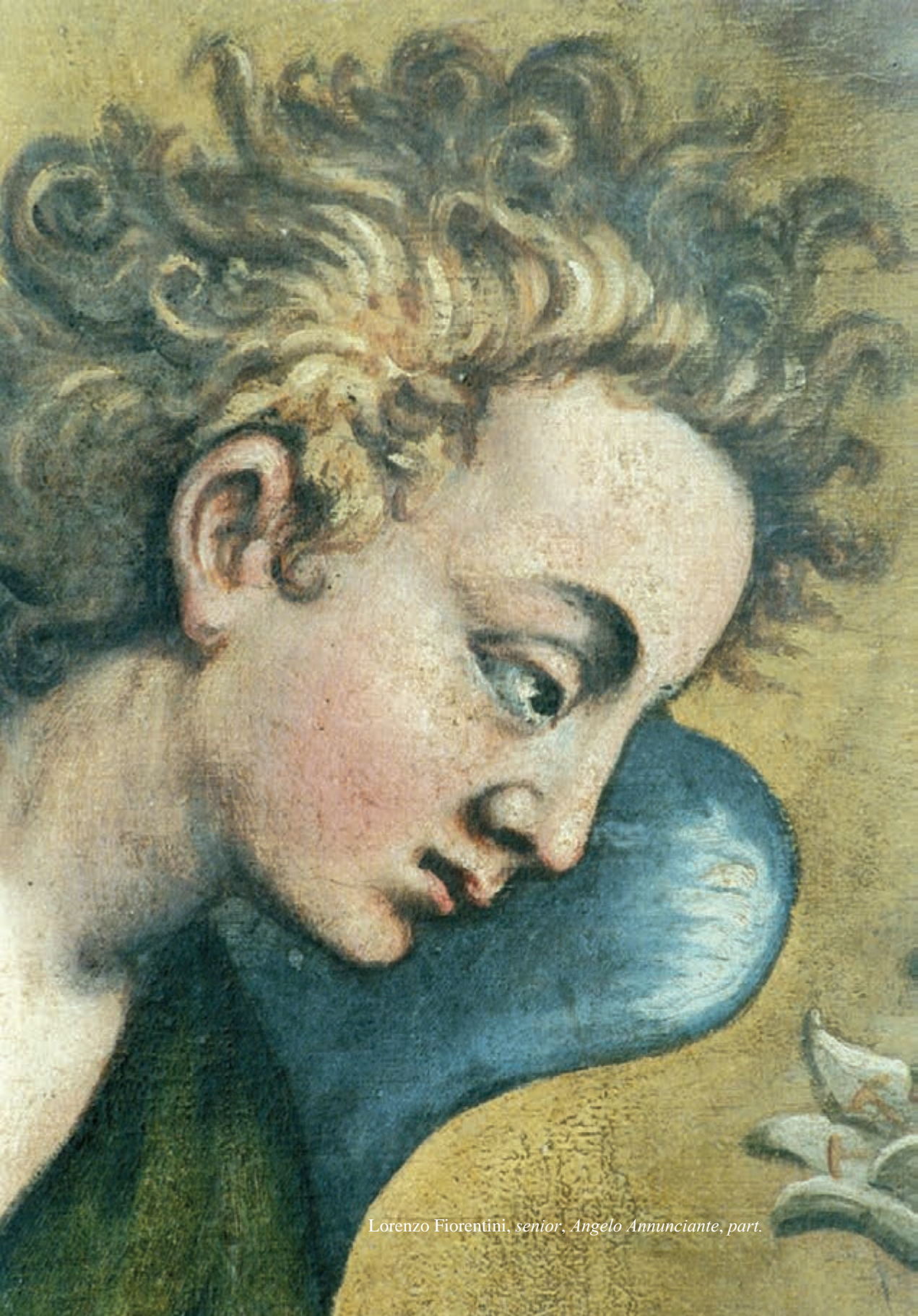
Giacomo Fiorentini

- 11) *Gonfalone con i Santi Rocco, Antonio Abate e San Giorgio* (sul verso), dipinto nel 1646 per l'omonima confraternita.

Dipinti murali firmati o attribuiti in base a documentazione a Giacomo (Jacopo) e Francesco Fiorentini:

Dipinti murali firmati o attribuiti in base a documentazione a Giacomo (Jacopo) e Francesco Fiorentini:

- 12) *San Giovanni Nepomuceno*: 1659, affresco (disperso) cm 140 x 70,5. Già a Borgo Valsugana nell'edicola ovest del Ponte Veneziano.



Lorenzo Fiorentini, *senior*, *Angelo Annunciante*, part.

APPENDICE

I dati anagrafici delle famiglie Fiorentini

Per una visione d'insieme delle famiglie Fiorentini, presenti a Borgo Valsugana nel XVII secolo, si rimanda agli alberi genealogici pubblicati più avanti.

Per quanto riguarda il complesso delle conoscenze anagrafiche relative alla famiglia Fiorentini, le ricerche condotte nell'Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana hanno fruttato non solo delle interessanti novità ma anche delle rettifiche su alcuni dati creduti finora certi.

Se, in mancanza di un documento sicuro, rimane ancora indefinita e compresa tra il 1580 e il 1584 la data di nascita di Lorenzo *senior* - io sarei più propenso per tutta una serie di motivi, già esposti oralmente in più occasioni e tutt'ora sostenibili¹, per la prima data – tuttavia si conoscono con precisione molti altri particolari relativi alla data e al luogo del suo matrimonio, alla nascita e al battesimo dei figli, alla sua partecipazione alla vita sociale, a commissioni e a pagamenti per opere varie eseguite, e ai libri dei conti tenuti dal pittore durante il suo “massariato” per il santuario di Onea.

Lo stesso vale per il nipote Lorenzo *junior*, a tutt'oggi ritenuto figlio di Giacomo, che risulta invece essere figlio di Francesco e fratello di altri due pittori, Gasparo e Giuseppe Antonio.

Allo stesso modo anche la data di nascita di Giacomo Fiorentini, figlio di Lorenzo *senior*, subisce un cambiamento collocandosi nel 1612 e non nel 1607².

1 Lorenzo, anche se l'atto di morte parla di un'età di sessant'anni circa, non poteva essere nato nel 1584 per almeno due motivi: 1°, egli viene chiamato nel 1597 a eseguire le ante d'organo per la chiesa parrocchiale di Pergine che consegnerà tra il 1599 e il 1600. È impensabile che una commissione così impegnativa e importante fosse affidata ad uno sconosciuto ragazzino di 13/14 anni; 2°, il matrimonio di Lorenzo e Anna Masiera celebrato il 19 novembre 1601. Era raro anche a quei tempi sposarsi a 17 anni, più normale a 21. Anche in questo caso non regge la data di nascita del 1584. Va detto inoltre che storici e studiosi come per es. l'AMBROSI (1880), il THIEME-BECKER (1915), il GEROLA (1930), il WEBER (1933) e il MICH (1988) pongono verso il 1580 tale data.

2 Nel *Libro I dei Battezzati dall'anno 1586 all'anno 1616* dell'Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana risultano ben tre figli di Lorenzo e Anna battezzati con il nome di Jacopo o Giacomo. Era, infatti, un'usanza diffusa fino a circa mezzo secolo fa imporre il nome dei figli, morti in tenera età o subito dopo il parto, ai nuovi venuti. Per questi motivi il Giacomo in questione non può che essere il terzo della serie. Anche il RASMO, che in un primo momento collocava la nascita di Giacomo nel 1607, nel 1983 la spostava giustamente al 1612.

Il ceppo più antico dei Fiorentini di Borgo Valsugana

Bartolomeo Fiorentini³, forse padre di Stefano e *Piero* (Pietro), viene nominato nell'elenco degli iscritti alla confraternita di San Rocco come padre di *Piero*.

Un **Pietro Fiorentini**, forse fratello di Stefano, figura tra i consoli della “Magnifica Comunità del Borgo” negli anni 1577 e 1583. Doveva essere sposato con una certa **Maria**.

Francesca, figlia di Pietro Fiorentini, è menzionata in un atto di battesimo nel 1593⁴. Nella prima registrazione dei nuclei familiari (*Stati delle Anime*), fatta nella Parrocchia di Borgo Valsugana verso la fine del sec. XVI⁵, Francesca figura *in casa* con la madre *Maria Fiorentina, vedova*.

Antonio Fiorentini⁶, il suo nome compare nel citato elenco dei confratelli della Scuola di San Rocco.

Stefano Fiorentini, maestro di posta (?), sposato con Margherita.

Si conoscono i nomi di quattro dei loro figli (Fiorentino, Leonardo, Lorenzo e Desiderio) oltre a quello di un famiglia, Domenico o meglio Giandomenico.

Nel 1576 figura fra i consoli della Magnifica Comunità del Borgo e nel 1680 ricopre la carica di sindaco della stessa Comunità in coppia con Paolo (di) Gelmo.

Non si conosce la data di nascita di Stefano; quella di morte dovrebbe essere compresa tra il 1597 e il 1599⁷; la moglie Margherita⁸ muore a Borgo il 24 agosto 1612.

3 “† Piero de(l) maĝ(nifi)co barth(olom)io fiorentini”, *Libro delj nomj et cognomj...*, cit., c. 2v.

4 Vedi nota 10.

5 *Libro dell'Anime della Parochia del Borgo de Valsugana.[..]*, Ms. s.d., in, *Liber animarum a. c. 1600*, sec. XVI – sec. XVII, A. P. B., segn. 1.8.1, c. 17v.

6 *Libro delj nomj et cognomj...*, cit., c. 10r.

7 Nel *Liber animarum a. c. 1600*, cit., compilato tra il 1593 e il 1599 da Leonardo Mazzoleni, pievano di Borgo, alla carta 84 è descritta la situazione della famiglia di Stefano Fiorentino; accanto al nome del capofamiglia è stata apposta in un secondo momento una croce, evidente riferimento alla sua sopravvenuta morte. Nel successivo *Stato delle Anime*, compilato dal cappellano Vincenzo Gibetti nel 1600, a c. 131 non si parla più di Stefano Fiorentino ma di *Heredi del q. ms. Stefano Fiorentino* (A. P. B., *Liber animarum a. c. 1600*, segn. 1.8.1.); l'avvenuta morte di Stefano viene ribadita il 13 aprile 1601 nell'atto di battesimo di Domenica, figlia di Giacomo di Giotto dove figura come compare *ms. Fiorentin q. ms. Stefano. Libro I dei battezzati, 1586 luglio 6 – 1616 luglio 4*, A. P. B., segnatura: 1,1,1, p. 128.

8 *Descriptio animarum*, cit., c. 22r.

Prima generazione dei Fiorentini noti (i figli di Stefano e Margherita).

Domenico Fiorentini (o Giovandomenico Fiorentino).

Forse nipote⁹ di Stefano, figura sposato in prime nozze con *Tomassa* (Tommasa), morta il 10 agosto del 1587 e dalla quale ha avuto il figlio Stefano. Il 29 settembre 1589 è battezzata la figlia Antonia¹⁰, nata dal secondo matrimonio di Domenico con *Magdalena* che però risulta già defunta nel 1600¹¹.

Desiderio

Di questo figlio di Stefano e Margherita si conosce solo la data di morte: l'8 febbraio 1588¹².

Fiorentino Fiorentini, maestro di posta¹³ e “speziario”.

Figlio di Stefano e Margherita, fratello di Lorenzo e Leonardo, nasce a Borgo Valsugana, verso il 1565/69.¹⁴

Si sposa a Borgo Valsugana con Maria della Valle il 9 luglio 1589¹⁵. Dal matrimonio nascono cinque figli: Fiorentina¹⁶, battezzata a Borgo il 12 settembre 1591; Stefano¹⁷,

9 Nello “Stato delle anime” è registrato come “famiglio”. *Liber animarum a.c. 1600*, A. P. B., segn. 1.8.1., p. 68.

10 *Libro I dei Battezzati*, cit., p. 28.

11 Nell'elenco dei confratelli defunti della Scuola dei Santi Rocco e Giorgio redatto nel 1600 si legge: “Per l'anima de Mag(dale)na fu mogier de D(o)mē(ne)go Fiorentin”, *Liber delj nomj et cognomj*, cit, c. 10r.

12 *Liber animarum*, cit. c. 67.

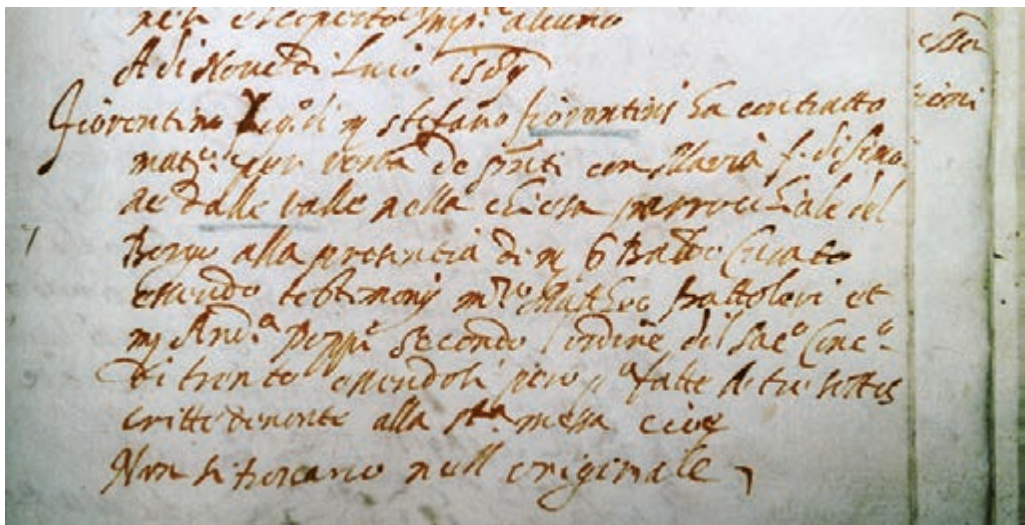
13 L'appellativo “Maestro della posta”, aggiunto al nome di Fiorentino Fiorentini, oltre a essere esplicitamente espresso nella citata *Cronaca II di Borgo* del Morizzo relativa agli anni 1634, 1635, 1637 ecc. compare anche nell'atto di morte dello stesso Fiorentino avvenuta nel novembre 1643.

14 La data di nascita viene ricavata ipotizzando che si sia sposato tra i 20 e i 25 anni, come accadeva di solito per i giovani di quel tempo.

15 *To[mo] I. Matrimoni dal 1586 al 1612*, A. P. B., segnatura 1.3.1, p. 19.

16 *Libro I dei Battezzati*, cit., p. 37.

17 Una nota aggiunta alla pagina 6 del *I volume dell'Indice dei morti dal 1613 al 1679*, con inchiostro più scuro in margine al nome di Stefano Fiorentini, dice: “Vesti l'abito dei magnifici Francescani a Venezia. Distinto predicatore insegnò filosofia. Fu missionario apostolico in Albania. Presiedette alla fabbrica del Convento di Cles e fu il primo che pose il Santissimo in quella chiesa. Mori a Venezia il 24 luglio 1685”. La data di morte farebbe pensare che il personaggio in questione sia morto a 92 anni; in realtà si tratta di una svista dell'anonimo notista in quanto la nota dovrebbe essere riferita al *Zuan* (Giovanni) Stefano, figlio del notaio Leonardo, nato il 9 ottobre 1608, come risulta dal *Libro I dei Battezzati*, dall'anno 1586 all'anno 1616.



Atto di matrimonio di Fiorentino Fiorentini

battezzato il 28 aprile 1593¹⁸; Martino Antonio¹⁹ battezzato il 15 dicembre 1594; Paolo²⁰, battezzato il 20 gennaio 1596 e Margherita²¹, battezzata il 22 settembre 1598.

Nel 1611 riveste la carica di sindaco²² della Comunità in coppia con il notaio Gasparo Bertondello. Il 6 agosto 1615 muore a Borgo Valsugana la moglie Maria²³.

Fiorentino viene rieletto sindaco nel 1622²⁴, assieme a Gianmaria Bertondello e, nel

18 *Libro I dei Battezzati*, cit., p. 70.

19 *Ibidem*, p. 84.

20 *Ibidem*, p. 94.

21 *Ibidem*, p. 113.

22 Nella *Cronaca di Borgo II* del Morizzo, figura come sindaco negli anni 1611 e 1622 con accanto al nome la professione di “speziaro”. Non è possibile che si tratti di Fiorentino Fiorentini da Tione sempre indicato come “speziaro” o “speciale” in quanto quest’ultimo, nato a Tione il 22 novembre 1606, aveva poco più di quattro anni nel 1611 e di quindici nel 1622. M. MORIZZO, *Cronaca II*, cit., cc. 30r e 54r; M. Morizzo, *Serie dei Parrochi*, cit., pp. 42-43.

23 *I. Indice dei morti del tomo I dal 1613 sino al 1679, compilato dal reverendissimo signor arciprete Antonio Frigo del Borgo. 1613 luglio 2 – 1679 aprile 8.* A. P. B., segn. 1.6.1., p. 95.

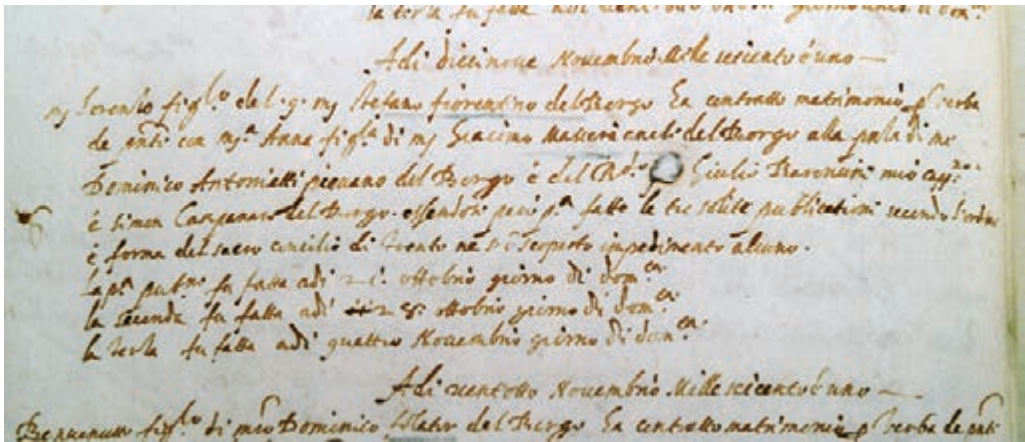
24 Diversamente da quanto riportato dal Morizzo, ripreso poi dal Costa e da altri studiosi, il Fiorentino che viene rieletto sindaco nel 1622 non è lo speziale di Tione ma il fratello di Lorenzo e Leonardo, *Costruzione della chiesa di Onea. 1621*, segn. 1.18.3.2, c. 98 v.

1633, in coppia con lo speziale Baldassare Bressanin²⁵. Fiorentino muore a Borgo il primo novembre 1643 e viene sepolto il giorno dopo nel locale cimitero²⁶.

Lorenzo Fiorentini senior²⁷, pittore e architetto.

Nasce a Borgo Valsugana nel 1580 da Stefano e Margherita.

Il 19 novembre 1601 contrae matrimonio²⁸ con *Madonna* Anna, figlia di Giacomo Masiera e di *Zuana* (Giovanna), nella chiesa parrocchiale di Borgo Valsugana.



Atto di matrimonio di Lorenzo Fiorentini

Dal matrimonio nasceranno nove figli, alcuni dei quali moriranno in età infantile.

L'8 ottobre del 1602 è battezzato il primogenito Giacomo²⁹ che morirà in tenera età. Il 12 luglio 1605 è battezzata la figlia Margherita; padrino Giacomo Ceschi di Santa Croce e madrina Pasqua Fitzera³⁰. L'8 giugno del 1607 è battezzato un altro figlio con il nome

25 Non può trattarsi dello speziale di Tione per il fatto che questo Fiorentino Fiorentini riceverà solo nel 1639 la *Vicinia* (cittadinanza) di Borgo Valsugana. Inoltre sappiamo, sempre dal Morizzo, che il Fiorentino eletto sindaco nel 1633 *non voleva accettare ma fu costretto*, probabilmente si sentiva troppo vecchio o ammalato. M. MORIZZO, *Serie dei Parochi e Sindaci di Borgo Valsugana*, cit., pp. 42 e 44.

26 *Liber defunctorum ab anno 1608 usque ad annum 1979. 1608 febbraio 2 – 1679 aprile 9*, A. P. B., segn. 1.5.1., p. 135.

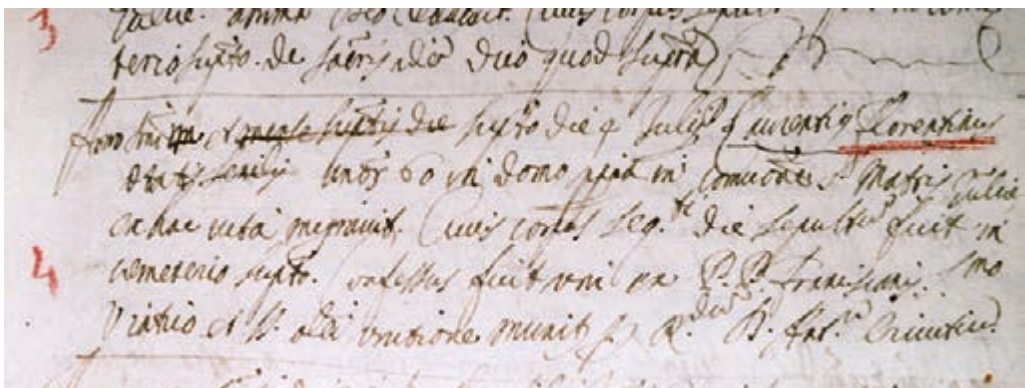
27 Per distinguerlo dal nipote Lorenzo *junior*, figlio di Francesco, a sua volta pittore.

28 *Tofmo] I. Matrimoni dal 1586 al 1612*, A. P. B., segnatura: 1.3.1., p. 68.

29 *Libro I dei Battezzati*, cit., p. 140

30 *Ibidem*, p. 171.

di Giacomo³¹ che a sua volta morirà in età infantile. Il 22 marzo 1609 viene battezzato il figlio Francesco³²; morirà all'età di quattro anni, il 17 maggio 1613³³. Il 30 giugno 1612 è battezzato un terzo figlio con il nome di *Jacomo*³⁴ (Giacomo), da identificarsi con il pittore Giacomo o Jacobus; padrino, Leonardo Semperpergher e madrina, Maria, moglie di Francesco Semperpergher. Il 3 novembre 1614 è battezzato un altro figlio, il futuro pittore, con il nome di Francesco³⁵. Il 28 dicembre 1617 riceve il Battesimo la figlia Giovanna³⁶. Il 26 agosto 1620 è battezzato il penultimo figlio con il nome di Lorenzo³⁷. Il 3 ottobre 1621 è battezzata l'ultima figlia con il nome di Fiorentina.³⁸ Morirà a dieci anni il 21 gennaio 1631³⁹. Nel 1627 è eletto per la prima volta sindaco di Borgo Valsugana in coppia con Grando Grandi, figlio del dott. Pietro. Il 17 luglio 1634 muore la moglie Anna⁴⁰. Nel 1638 viene rieletto sindaco assieme al dott. Paolo Fitzer, rinunciando però alla carica per infermità; morirà sei anni dopo, il 4 luglio 1644 nella sua casa di Borgo Valsugana e verrà sepolto nel locale cimitero⁴¹.



Atto di morte di Lorenzo Fiorentini

31 *Ibidem*, p. 189 (173).

32 *Ibidem*, p. 210.

33 *Descriptio animarum*, cit., c. 23 r.

34 *Libro I dei Battezzati*, cit., p. 270.

35 *Ibidem*, p. 301.

36 *Liber baptizatorum Burgi Ausugi*, cit., A. P. B., segnatura 1.1.2., p. 22.

37 *Ibidem*, p. 59.

38 *Liber baptizatorum Burgi Ausugii[...] de mense iulii MDCXVI [usque ad diem] 9 aprilis inclusive 16[40]*. B. Comincia dal 1616 sino al 1640, A. P. B., segn. 1.2.1., p. 80.

39 *Liber Defunctorum ab anno 1608 usque ad annum 1679*, A. P. B., segn. 1.5.1., p. 142.

40 *Ibidem*, p. 118.

41 *Ibidem*, p. 142.

Leonardo Fiorentini, notaio e cancelliere di Telvana.

Figlio di Stefano, fratello di Lorenzo e di Fiorentino, nasce a Borgo Valsugana verso il 1582.

Il 13 gennaio 1603 contrae matrimonio nella chiesa parrocchiale di Borgo con Gasparina, figlia di Leonardo Grandi⁴² e di Giulia.

Tra il 1598 e il 1637 esercita la professione di notaio e cancelliere di Telvana.

Nel 1606 è eletto sindaco di Borgo in coppia con Gianmaria de Tiso.

Il 9 ottobre 1608⁴³ è battezzato il figlio *Zuan* (Giovanni) Stefano⁴⁴. Vestirà l'abito dei Riformati Francescani con il nome di P. Serafico, nella provincia francescana di Venezia, e si prodigherà per fare arrivare il corpo del Martire San Prospero a Borgo Valsugana nel 1678. Morirà a Venezia il 24 luglio 1685. Il 15 maggio 1612⁴⁵ è battezzato il figlio Vettor che morirà il 28 gennaio 1613⁴⁶.

Nel 1614 viene rieletto sindaco di Borgo assieme a Giambattista di Gelmo e nuovamente nel 1616 con il dott. Paolo Fitzer. Il 30 ottobre 1616 è battezzata la figlia Margherita⁴⁷, padrino, Leonardo Semperpergher e madrina, Margherita Masiera. Il 19 aprile 1621 è battezzato il figlio Lorenzo⁴⁸, che diventerà a sua volta notaio di Borgo Valsugana e cancelliere di Castel Telvana.

Nel giugno del 1632 muore la figlia Margherita⁴⁹.

Leonardo muore a Borgo Valsugana il 17 ottobre 1637⁵⁰. Non si conosce la data di morte della moglie Gasparina.

Seconda generazione delle famiglie Fiorentini (i figli di Fiorentino, Lorenzo e Leonardo).

Stefano Fiorentini, maestro di posta.

Figlio di Fiorentino e Maria della Valle, nasce a Borgo Valsugana il 28 aprile 1593. Si sposa con Domenica Mattea e dal matrimonio nascono sette figli: Fiorentino⁵¹,

42 *To[mo] I. Matrimoni dal 1586 al 1612*. A. P. B., segn. 1.3.1., p. 72.

43 *Libro I dei Battezzati*, cit., p. 203.

44 Vedi nota 17.

45 *Libro I dei Battezzati dall'anno 1586 all'anno 1616*, A. P. B., segn. 1.1.1., p. 269.

46 *Libro dei Morti*, cit., p. 22.

47 *Liber baptizatorum Burgi Ausugi [..]*, cit., p. 6.

48 *Ibidem*, p. 73.

49 *Liber Defunctorum ab anno 1608 usque ad annum 1679*, A. P. B., segn. 1.5.1., p. 116.

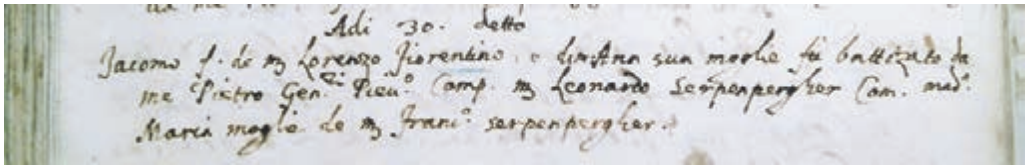
50 *Ibidem*. p. 123.

51 *Liber baptizatorum Burgi Ausugi [..]*, cit., p. 21.

battezzato il 25 novembre 1617; Giovanni Giacomo⁵², battezzato il 28 giugno 1621; Francesco⁵³, battezzato l'8 gennaio 1623; Ferdinando⁵⁴, battezzato il 24 agosto 1624 (eserciterà la professione di *Maestro di Posta* come il padre, il nonno e il bisnonno; Maria Maddalena⁵⁵, battezzata il 28 settembre 1628 e morta il 19 marzo 1630⁵⁶; Leonardo, battezzato il 9 gennaio 1631 con padrino Marco Dordi e madrina Anna Maria, moglie di Gerolamo Bertondello⁵⁷; Maria Maddalena⁵⁸, battezzata il 23 luglio 1633. Il 4 dicembre 1651 Stefano muore a Borgo Valsugana all'età di *sessant'anni circa*⁵⁹; la moglie Domenica Mattea morirà a Borgo Valsugana alla stessa età del marito⁶⁰, il 7 gennaio 1659.

Giacomo Fiorentini, pittore e vice cancelliere di Telvana dal 1635 al 1638⁶¹.

Nasce a Borgo Valsugana da Lorenzo e Anna Masiera e viene battezzato il 30 giugno 1612.



30 giugno 1612, Battesimo di Giacomo Fiorentini

Nel 1636 figura come vicecancelliere di Telvana alle dipendenze del titolare, lo zio Leonardo⁶². Il primo giugno 1638⁶³ sposa *Madonna* Francesca, figlia di Marco Dordi⁶⁴.

52 *Ibidem*, p. 76.

53 *Ibidem*, p. 96.

54 *Ibidem*, p. 127.

55 *Ibidem*, p. 187.

56 *Liber Defunctorum ab anno 1608*, cit. p. 113.

57 *Liber Baptizarorum Burgi Ausugi*, cit. p. 221.

58 *Ibidem*, p. 259.

59 *Liber Defunctorum*, cit., p. 239.

60 *Ibidem*, p. 294.

61 M. MORIZZO, *Cronaca II*, cit., c. 178 r.

62 *Ibidem*.

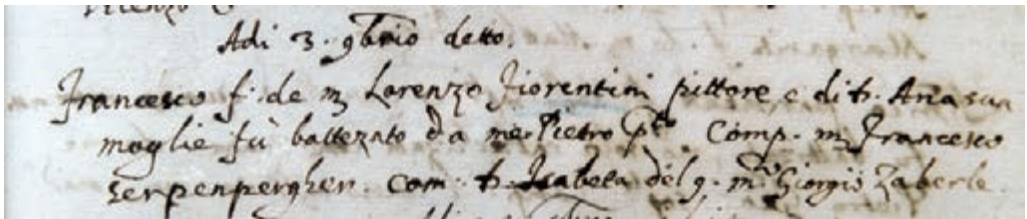
63 *[Lib]er matrimoniorum ab anno [...] usque ad annum 1612, usque ad 1666 in cui termina. 1612 agosto 21 – 1666 novembre 27*, A. P. B., segnatura: 1.3.2, p. 132.

64 Francesca, figlia di Caterina, prima moglie di Marco Dordi, è battezzata il 6 ottobre 1620; padrino, Armenio Buffà e madrina Domenica, moglie di Giovanni della Pasqua, *Liber baptizarorum*, cit. p. 63.

Il 23 maggio 1639 è battezzata con il nome di Anna⁶⁵ la figlia primogenita. Anna si sposerà nella chiesetta di San Lorenzo presso l'Ospedale, il 15 gennaio 1660, con Francesco, figlio di Simone Naurizio. Il 18 maggio 1641 è battezzato il figlio Carlo Antonio⁶⁶, padrino Giorgio Fusio, vicario di Telvana e madrina Anna Maria, moglie del dott. Girolamo Bertondello. Il 24 novembre 1643 è battezzato il figlio Marco Antonio⁶⁷ con padrino *Baldissara* (Baldassare) Hippoliti e madrina Domenica, moglie di Antonio Bruni. Marco morirà il 6 febbraio 1647⁶⁸. Il 14 marzo 1646 è battezzata la figlia *Catherina Theresia* (Caterina Teresa). Padrini il signor Giovanni Battista Ceschi di Santa Croce e madrina la signora Elisabetta, coniuge di Antonio Poppi⁶⁹. Il 2 maggio 1648 è battezzato un altro figlio con il nome di Marco Antonio⁷⁰; padrino, Fiorentino Fiorentini, speciale, e madrina, Elisabetta, coniuge, in seconde nozze, di Marco Dordi. Il 18 aprile 1649 muore a soli 29 anni la moglie Francesca che viene sepolta nel locale cimitero⁷¹. Il 15 ottobre 1650 si risposa con Elisabetta, vedova di Marco Dordi⁷². Nel 1656 ricopre la carica di sindaco di Borgo Valsugana in coppia con *Bortolo* (Bartolomeo) Pasqualini. Giacomo muore a soli 48 anni il 7 agosto del 1660 nella sua casa di Borgo Valsugana e viene sepolto nel locale cimitero⁷³.

Francesco Fiorentini, pittore.

Sesto figlio di Lorenzo e Anna Masiera, nasce a Borgo Valsugana nel 1614.



3 novembre 1614, Battesimo di Francesco Fiorentini

65 *Liber baptizatorum Burgi*, cit., p. 340.

66 *Volume III. Nati dall'anno 1640 all'anno 1654. 1640 aprile 15 – 1654 luglio 29*, A. P. B., segnatura: 1.1.3., p. 22.

67 *Ibidem*, p. 64.

68 *Liber defunctorum*, cit. p. 172.

69 *Volume III. Nati dall'anno 1640*, cit., p. 112.

70 *Ibidem*. p. 165.

71 *Liber Defunctorum*, cit., p. 201.

72 *[Lib]er matrimoniorum ab anno [...]*, cit., p. 213. Elisabetta, seconda moglie di Marco Dordi, era la matrigna di Francesca, prima moglie di Giacomo Fiorentini (n. d. r.).

73 *Liber Defunctorum*, cit., p. 325.

Il 23 ottobre 1636⁷⁴ sposa *Madonna* Anna Elisabetta⁷⁵ figlia di Gasparo Sengmüller (o Sengmüllner) e Anna Maria⁷⁶. Dal matrimonio nasceranno dieci figli, quattro dei quali moriranno in tenera età. Il 21 luglio 1637 è battezzato con il nome di Lorenzo⁷⁷ il figlio primogenito che morirà il 9 agosto dello stesso anno⁷⁸. Il 19 agosto 1638 è battezzato il secondogenito con lo stesso nome di Lorenzo⁷⁹. Il 23 marzo 1640 è battezzato il figlio Giovanni Rodolfo⁸⁰. Il 16 febbraio 1642 è battezzato il quarto figlio con il nome di *Gasparo*⁸¹ (Gaspere). Il 9 settembre 1643 è battezzata la figlia Margherita⁸²; morirà il 16 febbraio 1645⁸³. Il 31 ottobre 1644 è battezzata la figlia *Joanna* (Giovanna)⁸⁴. Il 25 marzo 1646 è battezzata la terza figlia con il nome di Anna Maria⁸⁵; morirà il 16 marzo 1719 a 72 anni circa di età⁸⁶. Il 10 aprile del 1647 è battezzato l'ottavo figlio con il nome di *Josepho* (Giuseppe) Antonio⁸⁷. Il 6 febbraio 1649 è battezzato il nono figlio con il nome di Giovanni Battista⁸⁸; morirà a soli 8 anni il 28 aprile 1657⁸⁹. Il 6 febbraio 1651 è battezzato l'ultimo figlio col nome di Jacopo⁹⁰. Nel 1658 Francesco viene eletto sindaco di Borgo Valsugana in coppia con il notaio Bortolo Capello. Il 16 settembre 1661 muore a circa 55 anni di età la moglie Anna Elisabetta⁹¹. Nel 1675 è rieletto alla stessa carica di sindaco⁹² al fianco di Giovanni Capra di Telve di Sopra. L'8 aprile 1681 Francesco muore a Borgo Valsugana dove viene sepolto il giorno dopo⁹³.

74 *[Lib]er matrimoniorum*, cit., p. 123.

75 Anna Elisabetta è battezzata il 17 agosto 1616. *Liber baptizatorum*, cit. p. 4.

76 Anna Maria, moglie di Gasparo Sengmüller, muore a Borgo il 19 maggio 1662. *Liber defunctorum*, cit., p. 556.

77 *Liber baptizatorum Burgi Ausugi [..]*, cit., p. 313.

78 *Liber Defunctorum*, cit., p. 122.

79 *Libro dei Nati*, cit., p. 331.

80 *Ibidem*, p. 358.

81 *Volume III*, cit., p. 33.

82 *Ibidem*, p. 60.

83 *Liber defunctorum*, cit., p. 147.

84 *Ibidem*, p. 77.

85 *Ibidem*, p. 111.

86 *Liber mortuorum ab anno 1679 usque ad annum 1728. 1679 aprile 19 – 1728 ottobre 21*, segn. 1.5.2., p. 467.

87 *Ibidem*, p. 133.

88 *Ibidem*, p. 183.

89 *Liber defunctorum*, cit., p. 279.

90 *Volume III*, cit., p. 228.

91 *Liber defunctorum*, cit., p. 445.

92 Mz. MORIZZO, *Serie di Parrochi e Sindaci*, cit., p. 48; *Cronaca II*, cit., c. 240r.

93 *Liber Mortuorum ab anno 1679 usque*, cit., p. 50.

Lorenzo Fiorentini, cancelliere di Castel Telvana.

Quarto figlio di Leonardo e Gasparina Grandi, nasce a Borgo Valsugana il 19 aprile 1621. Nel 1637, a soli 16 anni, figura come vicecancelliere di Telvana⁹⁴, forse in un ruolo temporaneo in seguito alla morte del padre.

Il 10 marzo 1648 è battezzata la figlia Margherita⁹⁵. Nell'atto, Lorenzo definito Cancelliere Criminale di Telvana, risulta coniugato a *Madonna* Elisabetta. Il 9 aprile 1649 è battezzato nella chiesa arcipretale di Borgo Valsugana il figlio Leonardo e, nuovamente, nella registrazione del battesimo,⁹⁶ accanto al nome del padre Lorenzo viene ribadita la professione di Cancelliere di Castel Telvana in diritto criminale. Leonardo eserciterà a sua volta la professione di famiglia, di notaio e cancelliere. Il 29 marzo 1651 è battezzata la figlia Francesca⁹⁷; il 3 novembre 1652 è battezzata una prima figlia con il nome Giulia⁹⁸, che non sopravvivrà. Una seconda Giulia⁹⁹ è battezzata il 16 dicembre 1653; si sposerà il 30 giugno 1677 con Francesco Zanetti¹⁰⁰. Il 6 gennaio 1656 è battezzata la figlia Elena¹⁰¹, l'ultima.

Lorenzo muore il 19 luglio 1657 a soli 36 anni d'età¹⁰²; la moglie Elisabetta si spegnerà il 15 gennaio 1671 all'età di cinquanta anni¹⁰³.

Terza generazione delle famiglie Fiorentini (i nipoti di Lorenzo senior; figli di Francesco).

Lorenzo Fiorentini junior, pittore e miniaturista.

Nasce a Borgo Valsugana da Francesco e Anna Elisabetta Sengmüller ed è battezzato il 19 agosto 1638. Spesso confuso con il nonno Lorenzo, ebbe in vita un certo successo come pittore, dimostrato dai termini elogiativi che compaiono nell'atto di morte¹⁰⁴.

94 M. MORIZZO, *Cronaca II*, cit., c. 178 r.

95 *Volume III. Nati dall'anno 1640*, cit., p. 158.

96 *Ibidem*, p. 187.

97 *Ibidem*, p. 231.

98 *Ibidem*, p. 270.

99 *Ibidem*, p. 298.

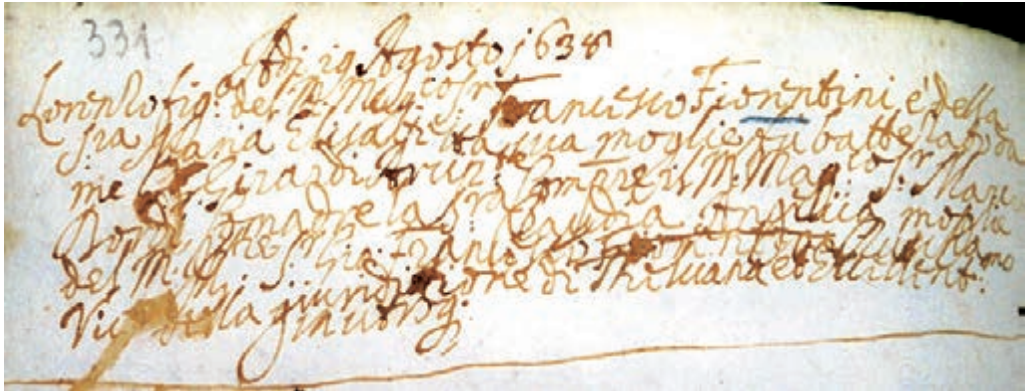
100 *Liber matrimoniorum*, cit., p. 118.

101 *Baptizatorum liber inceptus primo augusti anno 1654 usque ad 27 octobris 1680. 1654 agosto 1 – 1680 novembre 2*, A. P. B., segn. I.1.4., p. 32.

102 *Liber defunctorum*, cit. p. 281.

103 *Ibidem*, p. 506.

104 Si riporta per completezza d'informazione l'atto di morte: "Die 5 Martij 1696 – [n]53 Nobilis et Magnificus D(ominus) Laurentius Florentini annorum quinquaginta septem Sac(ramen)tis Pœ(nite)ntia, Eucha(risti)æ, et Extremæ Untionis munitus pace in D(omi)no obiit, et die septima in cœmeterio Burgi sepultus fuit", *Liber mortuorum ab anno 1679*, cit., p. 272.



Atto di Battesimo di Lorenzo Fiorentini junior

Fu per un certo tempo pittore alla corte di Innsbruck dove secondo il Weber avrebbe eseguito i ritratti in miniatura dell'Arciduca Francesco e dell'Imperatrice Margherita. Rimane celibe per tutta la vita.

Lorenzo muore a Borgo Valsugana il 5 marzo 1696¹⁰⁵ e viene sepolto nel locale cimitero.

Giovanni Rodolfo Fiorentini, economo della famiglia e musicista dilettante.

Nasce a Borgo Valsugana da Francesco e Anna Elisabetta Sengmüller ed è battezzato il 23 marzo 1640.

Nel 1673 in una deposizione del padre, fatta al vicario di Telvana, veniamo a sapere che: *il 2° [figlio] Giovanni Rodolfo tende l'economia di casa e suona di basso, di violin, et di citera;*¹⁰⁶. Dai registri dell'Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana non risulta che Giovanni Rodolfo si sia mai sposato.

Giovanni Rodolfo muore a Borgo Valsugana il 3 aprile 1703 e viene sepolto il giorno dopo nel locale cimitero¹⁰⁷.

Gasparo Fiorentini, pittore e musicista dilettante.

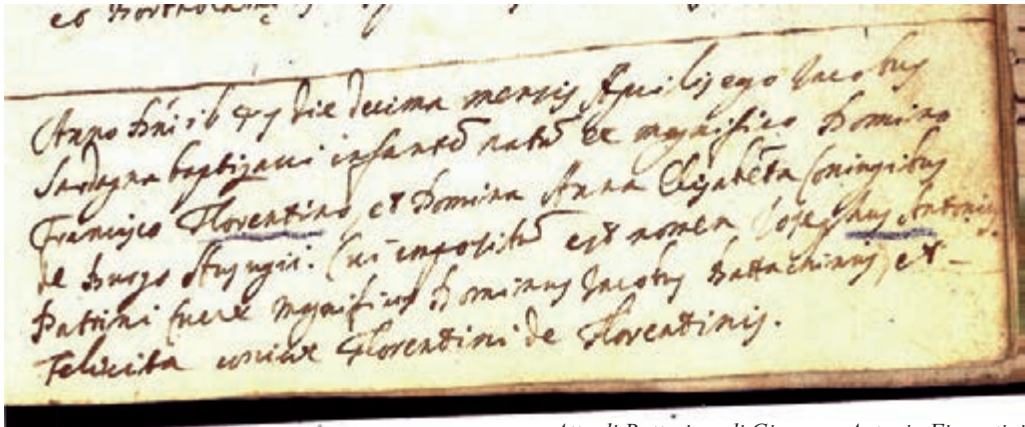
Gasparo (Gaspere) Fiorentini nasce a Borgo Valsugana da Francesco ed Anna Elisabetta Sengmüller ed è battezzato il 16 febbraio 1642.

In una testimonianza del padre Francesco fatta agli organi di polizia nel 1673, Gasparo, terzo figlio del pittore e pure lui pittore ad olio e d'affresco nonché suonatore di

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ MZ. MORIZZO, *Cronaca II*, cit., c. 254 v.

¹⁰⁷ *Liber mortuorum ab anno 1679*, cit., p. 325.



Atto di Battesimo di Giuseppe Antonio Fiorentini

Il 2 marzo 1687 è battezzata a Borgo Valsugana la figlia Elisabetta Lucia¹¹¹, nata il giorno precedente.

Il 9 dicembre 1688 nasce il secondogenito, che viene battezzato il giorno seguente nella chiesa parrocchiale di Borgo Valsugana con il nome di Francesco Antonio¹¹².

Il 14 aprile 1692 è battezzato a Borgo Valsugana il terzo figlio con il nome di Pietro Antonio¹¹³, che morirà dopo soli quattro giorni¹¹⁴.

Giuseppe Antonio muore nella sua casa di Borgo Valsugana il 27 novembre del 1702 all'età di circa 54 anni¹¹⁵.

*Altri esponenti dell'antica famiglia Fiorentini di Borgo Valsugana*¹¹⁶.

Ferdinando Fiorentini, maestro di posta.

Figlio di Stefano e di Domenica Mattea, nasce a Borgo Valsugana il 24 agosto 1624.

111 *Liber baptizatorum. 1680. fino al 1713. 1680 novembre – 1713 aprile* 7, A. P. B., segn. 1.1.5., p. 155.

112 *Ibidem*, p. 203.

113 *Ibidem*, p. 287.

114 *Liber Mortuorum ab an. 1679*, cit., p. 218.

115 *Ibidem*, p. 318.

116 A Borgo nel XVII secolo esistevano già più nuclei familiari con questo cognome. Nei registri dei Nati e Battezzati, dei Matrimoni e dei Morti dell'A. P. di Borgo Valsugana, inerenti al periodo compreso tra la fine del XVI e tutto il XVII secolo, i nomi propri dei Fiorentini si ripetono e si confondono con quelli del ramo proveniente da Tione. Per una più chiara visione d'insieme si rimanda agli alberi genealogici dei due rami pubblicati di seguito.

Diventato adulto proseguirà nella professione di Maestro di Posta come il padre, il nonno e il bisnonno.

Il 21 novembre 1653¹¹⁷ sposa *Madonna* Margherita Stefanina che morirà però qualche mese dopo, il 26 gennaio 1654 a soli trentatré anni di età.

Passato il lutto, si risposa con Caterina e da questo secondo matrimonio nascono cinque figli maschi: Ottavio Antonio, battezzato il 22 maggio 1658¹¹⁸; Giovanni Battista, battezzato il 30 maggio 1659¹¹⁹; Stefano Antonio, battezzato il 27 febbraio 1661¹²⁰ e morto infante; Stefano Antonio, battezzato il 17 settembre 1663¹²¹, con padrini il dottor *Gieronimo* Bertondello e la signora Giulia Caterina, moglie del nobile Carlo Ceschi di S. Croce; Francesco, battezzato il 14 luglio 1665¹²² con padrini Antonio Barezza e Margherita, moglie del signor Camillo Cappello.

Ferdinando muore a Borgo Valsugana il 9 febbraio 1668 a soli 43 anni di età¹²³.

Carlo Antonio Fiorentini, maestro di posta e “gnomonista”¹²⁴.

Secondogenito di Giacomo (il pittore e vicecancelliere di Telvana, figlio di Lorenzo *senior*) e Francesca, nasce a Borgo Valsugana il 18 maggio 1641. Eserciterà la professione di maestro di posta come il bisnonno e alcuni suoi parenti. Carlo Antonio, nominato col

117 [Lib]er matrimoniorum ab anno [...] usque ad annum 1612, usque ad 1666 in cui termina, A. P. B., segn. 1.3.2., p. 251.

118 *Baptizatorum liber inceptus*, cit., p. 80.

119 *Ibidem*, p. 101.

120 *Ibidem*, p. 139.

121 *Ibidem*, p. 197.

122 *Ibidem*, p. 248.

123 *Liber Defunctorum ab anno 1608 usque ad anno 1679*, cit., p. 453.

124 Esperto di gnomonica. La scritta “CAROLUS” - GASPARUS FLORENTINI FECERUNT” è bene evidente sotto lo gnomone di una meridiana dipinta su una parete del Convento di San Rocco a Rovereto. “CAR.(lo o olus ?) – LORENZI Fiorentini” si ritrova nuovamente in un’altra meridiana, realizzata verso la fine dell’ottavo decennio del XVII secolo e venuta alla luce recentemente nel Monastero di S. Damiano a Borgo Valsugana. Si tratta evidentemente di Carlo Antonio (vedi nota 89), Gaspare e Lorenzo Fiorentini di Borgo Valsugana. Il fatto che il nome di Carlo compaia in entrambe le meridiane fa supporre una sua specializzazione specifica in questo campo. Molto probabilmente oltre alla professione di maestro di posta, Carlo Antonio esercitava anche quella di “gnomonista” (progettista e costruttore di meridiane) in collaborazione con i cugini Gasparo e Lorenzo, figli di Francesco, qualificati pittori ed esecutori dei progetti. In questa singolare arte i tre potevano vantare un precedente nella bella meridiana realizzata nel 1653 dai loro genitori, Giacomo e Francesco, sulla facciata dell’Antico Palazzo della Comunità di Borgo Valsugana. Confrontando lo stile delle meridiane del Maso Pasqualini in località Spagolle (Castelnuovo), molto simili nei cartigli a quella del Monastero di San Damiano, c’è da pensare che anche queste potrebbero essere ascritte ai Fiorentini; nella meridiana rivolta a mattina si legge la data 1666.

titolo di “dottore”¹²⁵, sposa verso il 1670 *Madonna* Francesca. Dal matrimonio nascono nove figli: Giovanni Giacomo¹²⁶, battezzato il 22 gennaio 1671; Dorotea¹²⁷, nata il 18 aprile 1672 e morta nello stesso giorno; Felice Antonio Bonaventura¹²⁸, battezzato il 17 maggio 1673; Ottavio Ferdinando¹²⁹, battezzato il 18 luglio 1674 e morto il 15 agosto dello stesso anno¹³⁰; Ottavio Ferdinando¹³¹, battezzato il 10 aprile 1676 e morto dopo poche ore¹³²; Ottavio Ferdinando¹³³, battezzato il 9 maggio 1677 e morto 2 giorni dopo; Dorotea Francesca¹³⁴, battezzata il 16 novembre 1678; *Theresia* (Teresa) Felicità¹³⁵, battezzata il 12 febbraio 1689; Anna Dorotea Francesca¹³⁶, battezzata il 20 aprile 1693. Carlo Antonio, eletto sindaco di Borgo Valsugana nel 1683¹³⁷ assieme a Gianmaria Ferrai e nel 1694 in coppia con Antonio Pasqua¹³⁸, morirà nel paese natale il 18 novembre 1696¹³⁹; la vedova Francesca sopravvivrà per altri 20 anni spegnendosi a Borgo Valsugana il 2 agosto del 1716 all’età di 64 anni¹⁴⁰.

Leonardo Fiorentini, notaio e cancelliere di Telvana.

Secondogenito di Lorenzo ed Elisabetta, nasce a Borgo Valsugana il 29 aprile 1649.

Prosegue l’attività giuridica del padre e del nonno del quale porta anche il nome.

Il 22 novembre 1672 si sposa nella *Pieve del Borgo* con *Madonna* Bartolomea, figlia di Giovanni Bruni¹⁴¹.

Dai registri parrocchiali non risulta che dal matrimonio siano nati dei figli.

Leonardo muore a Borgo Valsugana il 9 maggio 1682 a soli 33 anni di età¹⁴².

125 M. Morizzo, *Serie dei Parrochi e Sindaci*, cit., p. 48.

126 *Baptizatorum liber inceptus*, cit., p. 397.

127 *Liber Defunctorum*, cit., p. 521.

128 *Baptizatorum liber inceptus*, cit., p. 461.

129 *Ibidem*, p. 489.

130 *Liber Defunctorum*, cit., p. 555.

131 *Baptizatorum liber inceptus*, cit., p. 523.

132 *Liber Defunctorum...*, cit., p.570.

133 *Baptizatorum liber inceptus*, cit., p. 547.

134 *Ibidem*, p. 580.

135 *Liber Baptizatorum. 1680.*, cit., p. 207.

136 *Ibidem*, p. 308.

137 M. MORIZZO, *Serie di Parrochi e Sindaci*, cit. p. 48.

138 *Ibidem*, p. 49.

139 *Liber Mortuorum*, cit., p. 271.

140 *Ibidem*, p. 436.

141 *Liber matrimoniorum inceptus*, cit., p. 77.

142 *Liber mortuorum ab an. 1679*, cit., p. 69.

I FIORENTINI DI TIONE

Le famiglie Fiorentini, attualmente estinte a Borgo Valsugana anche se sopravvivono con alcuni componenti a Roncegno, erano molto numerose nel XVII e XVIII secolo e distinte in due rami di diversa provenienza. Secondo un manoscritto conservato nell'Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana, al nucleo più antico dei Fiorentini si sarebbe aggiunta negli ultimi decenni del XVI secolo una seconda famiglia proveniente da Tione di Trento. Secondo le ricerche dello scrivente nell'Archivio Parrocchiale di Borgo Valsugana, risulta però che il nucleo proveniente da Tione arrivò a Borgo Valsugana solo nel quarto decennio del '600 e non prima. Lo provano i dati anagrafici (e le note in margine a questi) di Giovanni e Fiorentino Fiorentini. Nei registri parrocchiali non si trova traccia né delle loro nascite (avvenute rispettivamente verso il 1607 e 1612) né dei loro matrimoni. Va notata la singolare coincidenza delle loro morti e quella di Felicita, moglie di Fiorentino, avvenute nell'arco di soli due mesi. Quali le cause?

I Fiorentini di Tione eserciteranno principalmente la professione di *speziali* e beneficeranno assieme all'altro ramo dell'antica famiglia del diploma imperiale di nobiltà. Un'altra stranezza che non va ignorata è che i rami delle due famiglie, quella di Borgo Valsugana e quella di Tione, si trovano ad avere spesso gli stessi nomi. Queste omonimie, molto frequenti soprattutto a partire dalla metà del Seicento, se creano per lo studioso un groviglio non facilmente districabile e una difficoltà nell'esatta determinazione delle parentele, suggeriscono anche la seguente ipotesi: la comune professione di *speciale* e le ricorrenti omonimie non sarebbero casuali ma deriverebbero dal fatto che i Fiorentini di Tione altro non sarebbero che un ramo dell'antica famiglia di Borgo Valsugana, trapiantata colà nella seconda metà del XVI secolo e ritornata con alcuni componenti in Valsugana verso il quarto decennio del secolo successivo. Il Bartolomeo *Speciale* di Tione, padre di Fiorentino Fiorentini *Speciale*, potrebbe essere stato un fratello di Stefano Fiorentini di Borgo Valsugana, padre del pittore Lorenzo. In questo modo si spiegherebbe anche il motivo per cui il diploma di nobiltà concesso alla famiglia Fiorentini venne esteso a tutti e due i rami, come provano i titoli assegnati ai vari componenti delle famiglie riportati negli atti ufficiali (battesimo, matrimonio, morte etc.).

Fiorentino Fiorentini, speziaro o “speciale”.

Fiorentino, “figlio di Bartolomeo speciale e di Caterina da Giuglià, ora abitante a Tione¹⁴³”, è battezzato a Tione il 22 novembre 1606. È presente a Borgo Valsugana intorno alla metà degli anni trenta del Seicento e risulta sposato a una certa *Madonna*

143 Nota fornitami da P. Remo Stenico, che ringrazio per la gentile segnalazione, tratta dall'Archivio Parrocchiale di Tione, *Volume I dei nati 1596 -1611*, fascicolo V, c. 2v.

Felicita. Dal matrimonio nascono otto figli: Bartolomeo¹⁴⁴, battezzato il 6 aprile 1633, padrino, Pietro Fitzer e madrina, Anna Maria, moglie del dott. Girolamo Bertondello; Caterina¹⁴⁵, battezzata l'8 marzo 1635 (morirà il 7 settembre 1637¹⁴⁶), padrino, l'arciprete G. G. Girardi e madrina, Anna Maria Bertondello; Elisabetta¹⁴⁷, battezzata il 3 gennaio 1637; Caterina¹⁴⁸, battezzata il 30 dicembre 1638; Giovanni Giacomo¹⁴⁹, battezzato il 22 novembre 1640; Lucia¹⁵⁰, battezzata il 9 aprile 1643; Antonio¹⁵¹, battezzato il 17 luglio 1645; Francesco¹⁵², l'ultimo figlio battezzato il 22 novembre 1647, padrino, Antonio *de Brunis* (Bruni) e madrina, Giustina, moglie di Bartolomeo Pasqualini. Nel 1642 è eletto sindaco¹⁵³ assieme al dott. Bernardino Dell'Oglio, notaio e cancelliere di Telvana.

Il 16 aprile 1649 muore a Borgo Valsugana all'età di 40 anni la moglie Felicita¹⁵⁴.

Fiorentino muore a Borgo il 17 maggio 1649 all'età di 42 anni¹⁵⁵.

Giovanni Fiorentini

Forse fratello minore di Fiorentino, speziaro e sindaco di Borgo Valsugana nel 1642, nasce verso il 1612 a Tione risultando sposato, al suo apparire a Borgo Valsugana, con *Madonna Anna*.

Il 25 maggio 1649 è battezzato Francesco, nato il 23, figlio di *Joannis Florensis* (Giovanni Fiorentini) e di Anna, sua coniuge. Padrini: il nobile Armenio Buffa di Monte Gilio, capitano di Castellalto, e il nobile dott. Antonio Poppi commissario di Castel Telvana¹⁵⁶.

Giovanni muore a Borgo Valsugana il 13 giugno 1649 all'età di 37 anni¹⁵⁷.

144 *Liber baptizatorum Burgi Ausugii*, cit., p. 254.

145 *Ibidem*, c. 280.

146 *Liber defunctorum ab anno 1608*, cit. p. 123.

147 *Liber baptizatorum Burgi Ausugii*, cit., p. 307.

148 *Ibidem*, p. 337.

149 *Volume III. Nati dall'anno 1640 all'anno 1654*, cit., p. 12.

150 *Ibidem*, p. 53.

151 *Ibidem*, p. 92.

152 *Ibidem*, p. 149. Francesco, dottore in diritto canonico e civile e parroco di Roncegno, morirà a Borgo il 10 dicembre 1698. *Liber mortuorum*, cit. p. 289.

153 M. MORIZZO, *Serie dei Parrochi e Sindaci*, cit., p. 45.

154 *Liber Defunctorum..1608/1679*, cit., p. 201.

155 *Ibidem*, p. 204.

156 *Volume III. Nati dall'anno 1640*, cit., p. 190.

157 *Liber Defunctorum*, cit. p. 206.

Alcuni figli di Fiorentino Fiorentini speziaro.

Bartolomeo, speziaro.

Primogenito di Fiorentino e Felicita, nato a Borgo Valsugana il 6 aprile 1633, continuerà la professione paterna di speziaro.

Il 28 novembre 1658 si sposa con *Madonna Clara* (Chiara)¹⁵⁸, figlia di Bartolomeo Pasqualini e di Giustina; testimoni, il dott. Gerolamo Bertondello e Pietro Gioseffo Ceschi di Santa Croce¹⁵⁹.

Dal matrimonio nasceranno 13 figli: Fiorentino¹⁶⁰, battezzato il 28 novembre 1659 e morto il giorno dopo¹⁶¹; un altro Fiorentino¹⁶², battezzato il 5 febbraio 1661 e morto a circa 11 anni il 3 ottobre 1671¹⁶³; Bartolomeo Giorgio¹⁶⁴, battezzato il 23 aprile 1663 e morto dopo 7 giorni, il 30 dello stesso mese¹⁶⁵; Felicita Giustina¹⁶⁶, battezzata il 16 maggio 1664; Bartolomeo Antonio¹⁶⁷, battezzato il 28 maggio 1666 e morto il 16 giugno 1666¹⁶⁸; Elisabetta Giustina¹⁶⁹, battezzata il 13 luglio 1667; Giovanni Battista¹⁷⁰, battezzato il 22 febbraio 1670, eserciterà la professione di chirurgo; Chiara Teresa¹⁷¹, battezzata il 7 dicembre 1671; Fiorentino¹⁷², battezzato il 18 agosto 1673; Fiorentina Francesca¹⁷³, battezzata il 28 settembre 1674, Giuseppe¹⁷⁴, battezzato il 20 dicembre 1676 ed Elisabetta *Theresia* (Teresa)¹⁷⁵, battezzata il 28 novembre 1678.

158 Chiara, Pasqualini è battezzata a Borgo il 22 settembre 1643. *Volume III. Nati dall'anno 1640.*, cit., p. 61.

159 [*Lib*]er *matrimoniorum*, cit., p. 287.

160 *Baptizatorum liber*, cit., p. 110.

161 *Registro dei morti*, cit., p. 310.

162 *Baptizatorum liber*, cit., p. 137.

163 *Liber mortuorum*, cit. p. 515.

164 *Baptizatorum liber*, cit., p. 186.

165 *Liber mortuorum*, cit., p. 368.

166 *Baptizatorum liber*, cit., p. 214.

167 *Ibidem*, p. 271.

168 *Liber mortuorum*, cit., p. 418.

169 *Baptizatorum liber*, cit., p. 302.

170 *Ibidem*, p. 372.

171 *Ibidem*, p. 423.

172 *Ibidem*, p. 465.

173 *Ibidem*, p. 493.

174 *Ibidem*, p. 539.

175 *Ibidem*, p. 580.

Bartolomeo si spegne a Borgo Valsugana il 18 aprile 1680 a 47 anni di età¹⁷⁶.

Margherita Caterina, la 13 figlia, è battezzata il 16 dicembre 1680¹⁷⁷, otto mesi dopo la morte del padre; vivrà solo tre giorni¹⁷⁸.

La vedova Chiara morirà il 22 giugno 1715¹⁷⁹ a 70 anni d'età (in realtà quasi 72).

Elisabetta, figlia di Fiorentino e di Felicita, nasce a Borgo Valsugana il 3 gennaio del 1637; sposerà il cognato Francesco Pasqualini il 12 febbraio 1659. Al matrimonio faranno da testimoni il dottor Girolamo Bertondello e Francesco Alpruni¹⁸⁰.

Giovanni Giacomo, avvocato.

Quinto figlio di Fiorentino e Felicita, nasce a Borgo Valsugana il 21 novembre 1640. Si laurea in legge all'Università di Padova e intraprende la carriera giuridica di avvocato. Svolge la sua professione prevalentemente a Borgo Valsugana. Il 16 aprile 1670 sposa Maria Elisabetta, figlia di Giorgio Fusio¹⁸¹, nata il 22 dicembre 1641¹⁸². Dal matrimonio nasceranno 10 figli: Giovanni Francesco¹⁸³, battezzato il 26 giugno 1671; Felicita Francesca¹⁸⁴, battezzata l'8 novembre 1673; Giorgio Fiorentino¹⁸⁵, battezzato il 24 gennaio 1675; Elena Teresa, battezzata il 12 novembre 1675¹⁸⁶ e morta il giorno dopo¹⁸⁷; Giovanni Antonio¹⁸⁸, battezzato il 16 novembre 1676 e morto l'anno dopo, il 3 novembre 1677¹⁸⁹; Prospero Antonio¹⁹⁰, battezzato il 5 agosto 1680 e morto a tre anni il 23 maggio 1683¹⁹¹; Elena Teresa¹⁹², battezzata il 22 giugno 1683, morirà a cinque anni,

176 L'età effettiva del defunto non concorda con quella riportata nell'atto di morte dove si dice "morto a circa 38 anni". *Liber mortuorum ab anno*, cit. p. 29.

177 *Liber baptizatorum. 1680 fino al 1713*, p. 4.

178 *Liber mortuorum*, cit. p. 41.

179 *Liber mortuorum ab anno 1679..*, cit., p. 416.

180 *Liber matrimoniorum inceptus*, cit. p. 290.

181 *Ibidem*, pp. 47-48.

182 *Volume III. Nati dall'anno 1640*, cit. p. 31.

183 *Baptizatorum liber inceptus*, cit., p. 412.

184 *Baptizatorum liber*, cit., p. 472.

185 *Ibidem*, p. 499.

186 *Ibidem*, p. 515.

187 *LiberDefunctorum..1608-1679..*, cit. p. 556.

188 *Ibidem*, p. 536.

189 *Registro dei morti*, cit., p. 601.

190 *Baptizatorum liber*, cit., p. 605.

191 *Liber mortuorum*, cit., p. 85.

192 *Liber baptizatorum*, cit., p. 58.

il 13 settembre 1688¹⁹³; Giorgio Antonio¹⁹⁴, battezzato il 17 aprile 1685, morirà il primo agosto 1687¹⁹⁵; Felicita Francesca¹⁹⁶, battezzata il 25 marzo 1687; Giorgio Antonio¹⁹⁷, battezzato il 17 aprile 1691, decimo e ultimo figlio, morirà il 24 dicembre dello stesso anno¹⁹⁸. Il 27 novembre 1699 muore la moglie Maria Elisabetta¹⁹⁹, all'età di circa 50 anni. Giovanni Giacomo morirà a Borgo Valsugana il 10 maggio 1719.²⁰⁰

193 *Liber mortuorum*, cit., p. 151.

194 *Liber baptizatorum*, cit., p. 111.

195 *Liber mortuorum*, cit., p. 138.

196 *Liber baptizatorum*, p. 158.

197 *Ibidem*, p. 259.

198 *Liber mortuorum*, cit., p. 213.

199 *Ibidem*, p. 296.

200 *Ibidem*, p. 469.

Liber Defunctorum

Ab anno 1608.

usque ad annum 1679.

2410
415

FAROCCHIA DI
BORGO VALLE
1.5.1
ARCHIVIO
STORICO

Liber Defunctorum ab anno 1608 - usque ad annum 1679, A. P. B.

FONTI ARCHIVISTICHE

Borgo Valsugana, Archivio della Parrocchia (A. P. B.):

Serie 1, Registri dei nati e battezzati, 1586 – 1962:

“Libro I dei battezzati” 1586luglio 6 – 1616 luglio 4, segnatura, 1.1.1.

“Liber baptizatorum Burgi Ausugi [...] de mense iulii MDCXVI [usque ad diem] 9 aprilis inclusive 16[40]. B. Comincia del 1616 sino al 1640”, 1616 luglio 28 – 1640 aprile 9, segn. 1.1.2.

“Volume III. Nati dall’anno 1640 all’anno 1654”, 1640 aprile 15 – 1654 luglio 29, segn. 1.1.13.

“Baptizatorum liber inceptus primo augusti anno 1654 usque ad 27 octobris 1680”, 1654 agosto 1 -1680 novembre 2, segn. 1.1.4.

“Liber Baptizatorum. 1680 fino al 1713”, 1680 novembre 2 – 1713 aprile 7, segn. 1.1.5.

Serie 2, Indici dei registri dei nati e battezzati, 1680 -1832:

“Indice dei nati. Tomo V”, 1680- 1695, segn. 1.2.1.

Serie 3, Registri dei matrimoni, 1586 – 1948:

“To[m]o I. Matrimoni dal 1586 al 1612”, 1586 giugno 17 – 1612 agosto 12, segn. 1.3.1.

“[Lib]er matrimoniorum ab anno[...] usque ad annum 1612, usque ad 1666 in cui termina”, 1612 agosto 21 – 1666 novembre 27, segn. 1.3.2.

“liber matrimoniorum inceptus anno 1667 usque ad 5 iuni anni 1714”, 1667 gennaio 26 – 1714 giugno 5. segn. 1.3.3.

Serie 4, Indici dei registri dei matrimoni, 1586 – 1795:

“I. Indice n. due dei registri dei matrimoni contratti a Borgo dall’anno 1586 al 1666 e poi dal 1667 all’anno 1714”, 1586 giugno 17 – 1714 aprile 26, segn. 1.4.1.

Serie 5, Registri dei morti, 1608 – 1959:

“Liber defunctorum ab anno 1608 usque ad anno 1679”, 1608 febbraio 2 – 1679 aprile 9, segn. 1.5.1.

“Descriptio animarum totius parochiae ecclesiae Sanctae Mariae Burgi Vallis Ausugiae scripta manu Rochi Piscatoris, clerici Burgi p(raedicti), nomine et commissione nobilis st amodum reverendi et excelentissimi domni Petri Ianuarii Tridenti i(uris) u(trisque) doctoeis et sacrae theologiae magisteri, eiusdem ecclesiae plebani meritissimi”, 1608 novembre 21, segn. 1.5.1.

Registro dei morti, 1613 luglio 2 – 1679 aprile 9, segn. 1.5.1.

“Liber mortuorum ab anno 1679 usque ad anno 1728”, 1679 aprile 19 – 1728 ottobre 21, segn. 1.5.2.

Serie 6, Indici dei registri dei morti, 1613 -1825:

“I. Indice dei morti del tomo I dal 1613 sino al 1679, compilato dal reverendissimo signor arciprete Antonio Frigo del Borgo”, 1613 luglio 2 – 1770 aprile 8, segn. 1.6.1.

“II. Indice dei morti del Tomo II dal 1679 sino al 1728 compilato dal reverendissimo signor arciprete Antonio Frigo di Borgo”, 16550 aprile 17 - 1728 ottobre 13, segn. 1.6.2.

Serie 8, Stati delle anime, sec. XVI – sec. XX:

“Liber animarum a.c. 1600”, sec. XVI – sec. XVII, segn. 1.8.1.

Serie 13, Carteggio ed atti attinenti all’anagrafe, 1633 – 1952:

Stati delle anime, [1867 - 1884], segn. 1.13.6.

Sottoserie 18. 3, Chiese filiali e cappelle, 1612 – 1996:

“Costruzione della chiesa di Honea. 1621” 1619 (copia) – 1654.

Note dei conti tenute dai massari della fabbrica della chiesa. Segn. 1.18.3.2.

Sottoserie 18.4, Memorie, celebrazioni e ricorrenze, 1671 – 1951:

“Memorie sulla parrocchia di Borgo raccolte da don Antonio Daldosso arciprete. 1870”, [1870] – 1924, Ms., segn. 1.18.14.3.

Sottoserie 18.5, Confraternite e altre associazioni. 1516 (copia) – 1945:

Rese di conto dei massari della confraternita di S. Rocco. 1540-1757, segn. 1.18.5.2.

“Libro deli nomi et cognomi de tuti li fratelli della confraternita de Santo Rocho del Borgo fatto l’anno 1573”. 1572-1609. segn. 1.18.5.2.

“Urbario della venerabile confraternita di S. Rocco e S. Giorgio”, 1518 novembre 1 – 1591 febbraio 19, con annotazioni fino al 1647, segn. 1.18.5.2.

“Libro della scola delli gloriosi Santi Rocho et Giorgio del Borgo Valsugana MDCX essendo massaro il reverendo Rocho pescatore”, 1611 novembre 11 -1766, segn. 1.18.5.2.

Pergine Valsugana, Archivio Comunale:

Pergamene (PAc): V, 60, V, 92.

Trento, Archivio di Stato:

Atti dei notai - Giudizio di Borgo Valsugana (AST A. n.) Fiorentini Leonardo.

Trento, Archivio Curia Provinciale Frati Minori:

Manoscritti (ACPFM, Ms.): Morizzo Marco,

*I Francescani nel Trentino. Opera compilata sulle
Cronache della Riformata Provincia di San Vigilio.
Vol. I (1210-1719), Trento.*

Trento, Fondazione Biblioteca S. Bernardino:

Manoscritti (TFBSB, Ms.): Morizzo Maurizio,

Cronaca di Borgo della Valsugana I° 45-1595.

Cronaca di Borgo della Valsugana II° 1596-1679.

BIBLIOGRAFIA:

- LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO, *Le arti figurative*, in *Storia di Bassano*, Bassano del Grappa, Comitato per la storia di Bassano 1980
- LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO, voce "Dal Ponte, Gerolamo" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1986
- LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO, *Jacopo Bassano i Dal Ponte: una dinastia di pittori. Opere nel Veneto*, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti 1992
- ALBERTO ALPAGO NOVELLO, *Da Altino a Maia sulla via Claudia*, Milano, Cavour 1972
- FRANCESCO AMBROSI, *La Valsugana descritta al viaggiatore*. Borgo, Marchetto 1887
- FRANCESCO AMBROSI, *Scrittori ed artisti Trentini*, Trento, Zippel 1894
- EDOARDO ARSLAN, *I Bassano*, Bologna, 1931
- EDOARDO ARSLAN, *I Bassano*, 2 voll., Milano, Ceschina 1960
- LUISA ATTARDI, *Ciclo di tele (1575 circa)*, in LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO e VITTORIA ROMANI (a cura di) *Sulle Tracce di Jacopo Bassano*, Bassano del Grappa, Associazione Amici del Museo Civico 1994
- ALESSANDRO BALLARIN, *Jacopo Bassano 1573-1580*, in BEVERLY LOUISE BROWN e PAOLA MARINI (a cura di), in *Jacopo Bassano: c. 1510-1592*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1992
- ALESSANDRO BALLARIN, *Le pale d'altare degli anni settanta*, in VITTORIA ROMANI (a cura di), *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, II voll, Cittadella, Bertonecello artigrafiche 1995
- PIERO BARGELLINI, *Nuovi santi del giorno*, Firenze, Vallecchi 1960
- EMMANUEL BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous le pays*, IX, Paris, Grund, 1999
- FORTUNATO BERNARD, *La chiesa parrocchiale di Torcegno in Valsugana*, in "Cultura Atesina", XXII, 1968
- GIROLAMO BERTONDELLI, *Ristretto della Valsugana et delle Gratie miracolose della Madonna Santissima d'Honea in quella situata*, Padova, Pasquali 1665
- BIBLIOTECA SANCTORUM, Roma, Città Nuova, 1987-1990
- SERGIO BETTINI, *L'arte di Jacopo Bassano*, Bologna, Apollo 1933
- L. BORGIO, *Jacopo Bassano's "Temptation of Saint Anthony"*, in "The Burlington Magazine", CXVII, London, The Burlington Magazine 1975
- BORGIO VALSUGANA PARROCCHIA, *Archivio della Parrocchia di Borgo Valsugana: inventario: (1468-1946)*, Cooperativa Koinè (a cura di), s.l. , s.n. 1998
- ROBERTO BOSI, *Santuari italiani*, Trento, Calderini 1997
- TOMMASO VIRGILIO BOTTEA, *Memorie di Pergine e del Perginese*, Trento, Monauni 1980

- O. BRENTARI, *Il Museo di Bassano*, Bassano del Grappa, 1881
- OTTONE BRENTARI, *Guida del Trentino. Trentino Orientale. Parte prima: Val d'Adige inferiore e Valsugana*. I, Bassano 1890; rist. an. Sala Bolognese, Forni 2003
- LUCIANO BRIDA, *La parrocchiale di S. Sisto in Caldonazzo*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", sez. II, 1, LX, Trento 1982
- BEVERLY LOUISE BROWN, PAOLA MARINI, *Jacopo Bassano: c. 1510-1592*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1992
- AUGUSTO BURLON, FLAVIO ROSINA, MARCELLO VIZZUTTI, *La chiesa di Rizzios*, Pieve di Cadore (BL), Tipografia Tiziano 1990
- GIULIANA CAGNONI, *All'ombra degli ontani. Onea santuario mariano del Seicento*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche 2003
- LUCIA CALZONA, *Fiorentini Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997
- GIULIO CANDOTTI, *Torcegno, ieri e oggi: cenni storici, religiosi, socio-economici, anagrafici e culturali di una piccola comunità montana dal 1184 al 1996*, Feltre, Stampa Castaldi 1997
- ANTONIO CARLINI, MIRKO SALTORI, *Sulle rive del Brenta. Musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Soprintendenza per i Beni Culturali e Archivistici 2005
- GIAN BATTISTA CERVELLINI, *Ancora per l'elenco delle opere della scuola pittorica bassanese*, in "Bollettino del Museo Civico di Bassano", III, 3, 1906
- EZIO CHINI, *Nuove opere di Martino Teofilo Polacco, Fra Semplice da Verona, Pietro Ricchi e Domenico Zeni*, Trento, TEMI 1981
- EZIO CHINI, *La pittura in Trentino e in Alto Adige nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa 1989
- EZIO CHINI, *Aspetti della pittura in Trentino nell'età dei principi vescovi Madruzzo (1539-1658)*, in LAURA DAL PRÀ (a cura di) *I Madruzzo e l'Europa. 1538-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Milano-Firenze, Charta 1993
- EZIO CHINI, *Jacopo dal Ponte detto il Bassano*, in DOMENICA PRIMIERANO (a cura di) *L'immagine di San Vigilio tra storia e leggenda*, Trento, Museo Diocesano Tridentino 2000
- EZIO CHINI, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in MARCO BELLABARBA, GIUSEPPE OLMI (a cura di) *Storia del Trentino. L'età moderna*, vol. IV, Bologna, Il Mulino 2002
- RAFFAELLA COLBACCHINI, *Altari e scultura lignea del Seicento*, in ANDREA BACCHI e LUCIANA GIACOMELLI (a cura di) *La Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, Trento, PAT e Università degli Studi di Trento 2003
- TIZIANA CONTE, *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, Milano, Charta 1998
- ARMANDO COSTA, *La Pieve di S. Maria del Borgo*, Olle, Cassa Rurale di Olle 1989

- ARMANDO COSTA, *Ausugum, Appunti per una storia del Borgo della Valsugana*, 2 voll., Olle, Cassa Rurale di Olle 1993-1994
- ARMANDO COSTA ARMANDO, GIOVANNI KEZICH, FIORENZO DE GASPERI, *Guida ai beni culturali di Borgo Valsugana*, Borgo Valsugana, Gaiardo 1991
- LORENZO CRICO, *Lettere sulle arti trivigiane*, Treviso, Tipografia Andreola 1833
- LIVIO DALLABRIDA, *Santuari mariani del Trentino*, Trento, Argentarium 1988
- LAURA DAL PRÀ, *Per una lettura dell'arte sacra tra tardo Rinascimento e Barocco nel principato vescovile*, in LAURA DAL PRÀ (a cura di) *I Madruzzo*, Firenze, Charta 1993
- GIOVANNI DELLANTONIO, *L'architettura religiosa come specchio del costruire*, in MARCO BELLABARBA, GIUSEPPE OLMI (a cura di), *Storia del Trentino. L'età moderna*, vol. IV, Bologna, Il Mulino 2000
- PIETRO DE ALESSANDRINI, *Memorie di Pergine e del Perginese*, Borgo, Marchese 1890
- CARLO FRANCESCO DE POMPEATI, *Memorie che riguardano principalmente la chiesa e la canonica di Civezzano*, Trento, Monauni 1784
- C. DONZELLI, G.M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze, 1967
- GIULIANA ERICANI, *San Martino e il povero con sant'Antonio abate*, in *Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte*, Milano, Skira 2006
- GIULIANA ERICANI, *Il Paradiso, 1575-1577*, in ALESSIO GERETTI (a cura di) *Apocalisse. L'ultima Rivelazione*, Milano, Skira 2007
- VITTORIO FABRIS, *Alla scoperta del Borgo*, Borgo Valsugana, Comune di Borgo Valsugana 2004
- VITTORIO FABRIS, *Appendice. Note e approfondimenti stilistico-iconografici su alcune opere e autori citati nel testo*, in CHIARA SEGNANA, *Il ruolo della famiglia Giovanelli nella promozione delle arti in Valsugana fra il XVII e il XVIII secolo*, Borgo Valsugana, Comune di Borgo Valsugana 2005
- VITTORIO FABRIS, *L'oratorio di San Rocco*, Borgo Valsugana, Comune di Borgo Valsugana 2006
- VITTORIO FABRIS, *I Fiorentini, una dinastia di pittori nella Valsugana del Seicento*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", annata LXXXV - Sez. 1 – N. 2, 2006
- VITTORIO FABRIS, *Quando il Santo si fermava a Grigno: le chiese del Comune di Grigno fra tradizione e modernità*, Grigno, Comune di Grigno, 2007
- DOMENICO MARIA FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal 1100 al 1800 per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, II, Venezia 1803
- CARLO FERRARI, *Cenni di Storia della Valsugana, con particolare riguardo a quella di Borgo*, Borgo Valsugana, Cassa di risparmio di Trento e Rovereto 1983
- ALBERTO FOLGHERAITER, *Santuari del Trentino, itinerari di devozione*, Trento, Curcu & Genovese 1984
- ALBERTO FOLGHERAITER, *I custodi del silenzio: storia degli eremiti nel Trentino*, Trento,

Curcu & Genovese 1995

ALBERTO FOLGHERAITER, *I sentieri dell'Infinito. Storia dei Santuari del Trentino-Alto Adige*, Trento, Curcu & Genovese 1999

NINO FORENZA, LODOVICO LAZZARI, *Gli organi di Santa Maria in Pergine*, Pergine Valsugana, Associazione Amici della storia-Gruppo Amici della musica e del teatro 1980

GIORGIO FOSSALUZZA (a cura di) *Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 1987-1995*, Treviso, Cassamarca 1995

UMBERTO FRISANCO, *Le chiese di Pergine*, Pergine Valsugana, Parrocchia di Pergine Valsugana 1988

GIUSEPPE GEROLA, *Catalogo dei dipinti del Museo (sezione bassanese)*, in "Bollettino del Museo Civico di Bassano", n. 3, 1906

GIUSEPPE GEROLA, *Per l'elenco delle opere dei pittori Da Ponte*, Venezia, Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti 1906

GIUSEPPE GEROLA, *Artisti trentini all'estero*, Trento, Scotoni 1930

GUIDO GIACOMUZZI (a cura di), *Val di Fiemme. Storia, arte, paesaggio*, Trento, Giordani 2005

ITALO GIORDANI, *Processi per stregoneria in Valle di Fiemme: 1501, 1504-1506*, Trento, Alcione 2005

LOUIS GOOSEN, *Dizionario dei santi: storia, letteratura, arte e musica*, Milano, ESBMO 2000

ALDO GORFER, *Le valli del Trentino. Trentino Orientale*, Trento, Manfrini 1977

GIUSEPPE GRASSI, *Miracoli dipinti. Saggio sulla pittura votiva trentina*, Trento, Temi 1967

ADRIANO GUELFI CAMAJANI, *Famiglie nobili del Trentino*, Genova, Studio araldico 1964

ELIO GUERRIERO, DORINO TUNIZ, (a cura di), *Il grande libro dei santi: dizionario enciclopedico*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline 1998

GIAN BATTISTA HOLZHAUSER, *Memorie intorno alla Chiesa Arcipretale di Borgo Valsugana*, Trento, Artigianelli 1941

PIERCARLO JORIO, LAURA BORELLO, *Santuari mariani dell'arco alpino italiano*, Ivrea, Priuli & Verlucca 1993

LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti*, III, Bassano, Tipografia Remondini 1818

MAURO LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milano, Electa 2001

F. LUGATO, *Francesco dal Ponte il Giovane. Vita e opere*, in "l'Illustre bassanese", n.15 gennaio, Minchio 1992

LICISCO MAGAGNATO, *Mostra di dipinti dei bassano recentemente restaurati*, Venezia, Neri Pozza 1952

- L. MAGAGNATO, *Mostra dei dipinti dei Bassano recentemente restaurati*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 1952), Venezia, 1952
- MARIANO MAINES, *I santuari trentini tra storia e attualità*, Trento, Provincia autonoma di Trento 1993
- ANTONIO MARCHESI, *Architettura nel territorio di Civezzano. Dai documenti alla tutela*, Trento, Arca 1991
- DOMENICO MARCUCCI, *Santuari mariani d'Italia: storia, fede, arte*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline 1987
- MERIAN MATTHÄUS, *Merians Tyrol: dall'opera di Topographia Germaniae, Frankfurt 1649*, Trento, Panorama 1988
- MICHEL'ANGELO MARIANI, *Trento con il Sacro Concilio et altri Notabili*, Trento, Zanetti Carlo, 1673; rist. an. Milano, L'ariete 1970
- LUIGI MENEGAZZI, *Di Giambattista Cima da Conegliano e di Silvestro de Arrosti da Ceneda*, Venezia, Arte venete 1964
- ELVIO MICH, *Fiorentini Lorenzo*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa 1989
- GIORGIO MIES, *Arte, Il Comune di Colle Umberto. Storia, arte, toponomastica*, Colle Umberto, s.n. 1994
- GIORGIO MIES, *Arte e artisti al servizio dei Collalto*, in GIORGIO MIES (a cura di), *I Collalto. Atti del Convegno 23 maggio 1998*, Castello di San salvatore, Susegana 1998
- GIORGIO MIES, *Arte e Territorio*, Orsago, Banca di Credito Cooperativo 1999
- GIORGIO MIES, *L'Arte in San Vendemiano e il suo territorio: storia, cronaca e memoria*, Dosson (TV), s.n. 1999
- GIORGIO MIES, *La Banca Prealpi per l'Arte*, Susegana, s.n. 2006
- GIORGIO MIES, *La devozione dei Sangiacomesi a sant'Antonio di Padova*, in "La torre di Veglia", periodico della parrocchia di San Giacomo di Veglia, anno XXXVII, N. 3, maggio/giugno 2007
- GIUSEPPE ANDREA MONTEBELLO, *Notizie storiche, topografiche e religiose della Valsugana e di Primiero*. Rovereto MDCCXCIII, Marchesani Luigi 1793; rist. an. Bologna, Forni 1986
- MARCO MORIZZO, *L'archivio municipale di Borgo*, in "Tridentum", fasc. III_IV, XII 1910
- MARCO MORIZZO, *Stampe dell'Archivio municipale di Borgo Valsugana*, in "Tridentum", 1910
- MARCO MORIZZO, *I Francescani nel Trentino. Vol. I 1210-1719*, ms.
- MARCO MORIZZO, *Atti Visitali Feltrensi*, ms., Feltre 1911
- MAURIZIO MORIZZO, *Cronaca di Borgo e della Valsugana, II 1596 - 1679*, ms.
- MAURIZIO MORIZZO, *Serie dei Parrochi e Sindaci di Borgo Valsugana preceduta da*

rispettivi cenni storici coll'aggiunta di quattro inventari, Borgo, Marchetto 1886

MICHELANGELO MURARO, *Il libro secondo di Francesco e Jacopo Dal Ponte*, Bassano del Grappa, Verci 1992

ELISEO ONORATI, *Presenza francescana e iconografia di s. Francesco nel Trentino*, Trento, Biblioteca PP. Francescani 1983

RODOLFO PALLUCCHINI, *Bassano*, Bologna, Capitol 1982

BRUNO PASSAMANI, *Restauro e acquisizioni 1973-1978*, Trento, Provincia Autonoma di trento, Assessorato alle attività culturali 1978

C. PAROLI, *Sopra i Quadri che ornano la Sala della Congregazione Municipale della R. Città di Bassano, ecc.*, ms., Museo Biblioteca Archivio di Bassano, 1813

PIER ANGELO PASSOLUNGHY, *Catalogo per Susegana*, Conegliano, s.n. 1989

FABIO PEDROTTI, *La Valsugana e le Valli limitrofe*, Trento, Trento 2000 1995

SALVATORE PIATTI, *Pergine: i suoi Frati e il convento*, Pergine Valsugana, Convento Franciscano 2000

REMO PIONER, *Strigno: appunti di storia locale*, Strigno, s.n. 1982

REMO PIONER, *La Chiesetta di Loreto a Strigno*, s.l., s.n. 1990

COSMO RACCHINI, *Genealogia dei Conti de Welsperg discendenti dagli antichi Guelfi d'Altdorf*, in "Giornale araldico genealogico-diplomatico", Pisa, a. II, nn. 8-9 (feb.-mar. 1875).

NICOLÒ RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Dolomia 1988

NICOLÒ RASMO, *Borgo Valsugana, Palazzo Ceschi. Affreschi dello Studiolo*, in *Beni culturali nel Trentino. Affreschi e Sculture*, a cura della Provincia Autonoma di Trento, Assessorato alle Attività Culturali, Trento, Castello del Buonconsiglio luglio/dicembre 1983

WILLIAM R. REARICK, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510-1592*, in BEVERLY LOUISE BROWN e PAOLA MARINI (a cura di) *Jacopo Bassano*, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio 1998

CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le Vite degli illustri Pittori veneti e dello Stato*, Venezia 1648; rist. an. Bologna, Forni 1999

CESARE RIPA, *Iconologia*, Milano, Editori associati 1993

GABRIELE RIZZI, *Santi, santuari eremi della Diocesi di Trento*, Trento, Tridentum 1919

FERRUCCIO ROMAGNA, *Il Pievado di Strigno*, Strigno, Argentarium 1981

ANTONIO ROSOLEN, "L'Unione", Dicembre 1987, a. XXI, n.4

LIVIO ROSSI, FRANCESCO SIMONETTO, *Guida di Borgo*, Borgo Valsugana, Gaiardo 1988

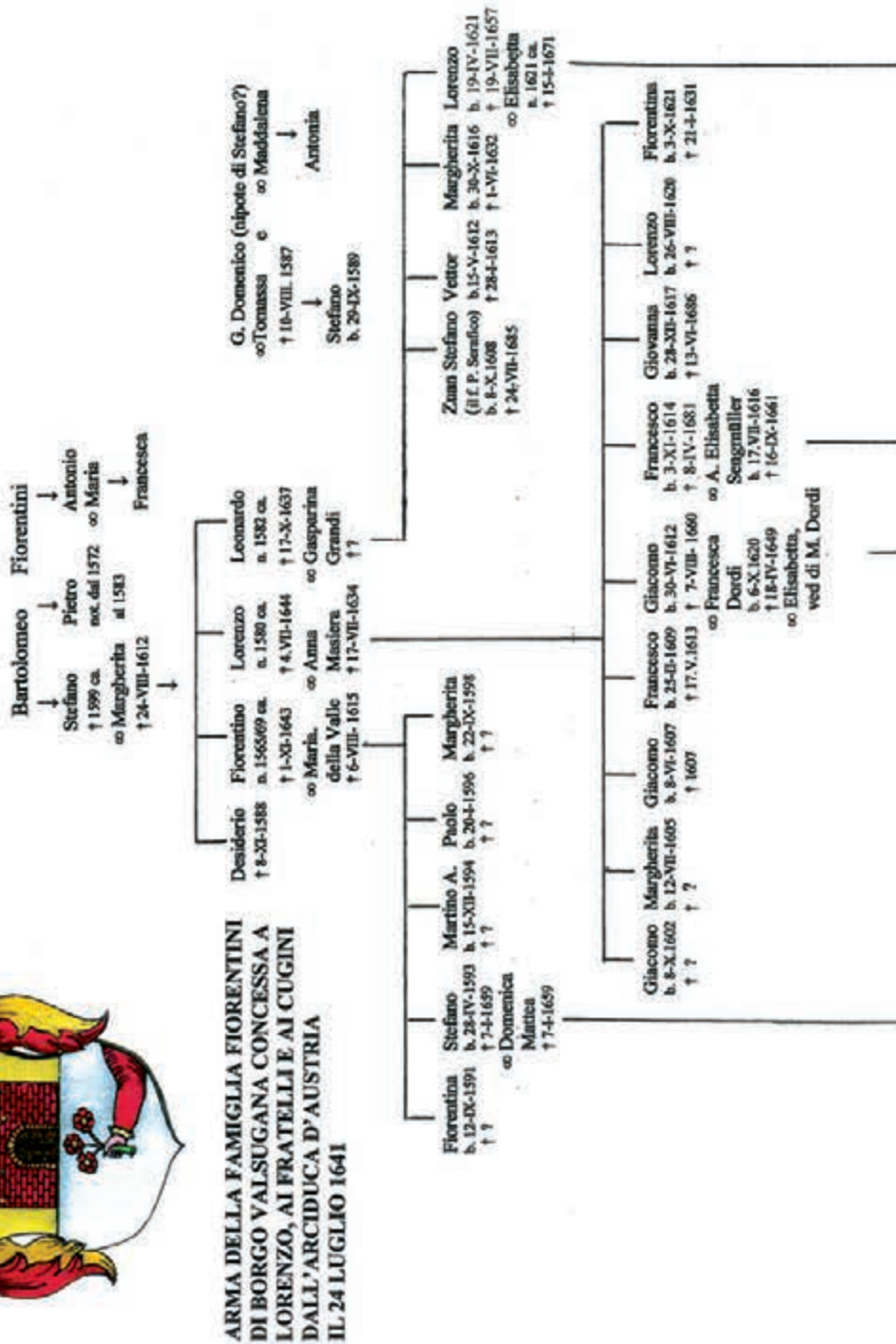
SCUOLA DI PREPARAZIONE SOCIALE, *Capitelli votivi in Valsugana e Tesino*, Ravina, s.n. 1989

FRANCO DE SIGNORI, *Origini e vicende del monastero benedettino di San Fortunato di Bassano*, Bassano del Grappa, 2000

- REMO STENICO, *I Frati Minori a Borgo Valsugana*, Borgo Valsugana, Monastero clarisse di San Damiano 2003
- ITALO SOLIGON, *La Madonna del Ramoscello in Santa Lucia di Piave*, Treviso, T.E.T. 1988
- GIANMARIA TABARELLI DE FATIS, LUCIANO BORRELLI, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche”, sezione prima, LXXXIII 2004 - LXXXIV 2005
- ULRICH THIEME, FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*; XI, Leipzig, Seemann 1999
- ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1929, vol. IX
- GIAN BATTISTA VERCI, *Notizie intorno alla Vita e alle Opere de' Pittori, Scultori e Intagliatori della Città di Bassano*, Venezia, Gatti Giovanni 1775
- SIMONE WEBER, *I maestri comacini nelle valli del Trentino*, in “Rivista Tridentina”, Anno VIII, n 3, Trento, Comitato diocesano tip. 1912
- SIMONE WEBER, *Artisti trentini ed artisti che operarono nel Trentino*, Trento, Artigianelli 1933
- ANTONIO ZANETEL, *Dizionario biografico di uomini del Trentino sud orientale*, Trento, Alcione 1978.
- L. ZOTTMANN, *Zur Kunst der Bassani*, Strasburgo, s.n. 1908
- STEFANO ZUFFI, *Episodi e personaggi del Vangelo*, Milano, Electa 2002



**ALBERO GENEALOGICO
DELLA FAMIGLIA FIORENTINI
DI BORGO VALSUGANA NEL XVII SECOLO**



I Fiorentini di Tione

Bartolomeo Fiorentini (speciale)

∞ Caterina da Giuglia

↓

Fiorentino Giovanni

b. 22-XI-1606 a. 1612 ?

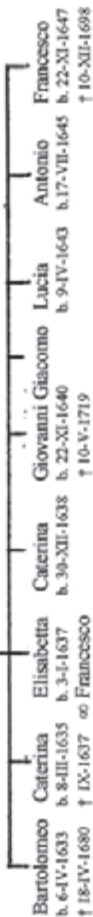
† 17-V-1649 † 13-VI-1649

∞ Felicità ∞ Anna

† 16-IV-1649 ↓

Francesco

b. 25-V-1649



Bartolomeo

b. 6-IV-1633

b. 8-III-1635

† 18-IV-1680

∞ Chiara

∞ Pasqualini

b. 22-IX-1643

† 22-VI-1715

∞ Francesco

∞ Pasqualini

† 10-V-1719

∞ Maria Elis.

∞ Fusio

b. 22-XII-1641

† 27-XI-1699

Caterina

b. 8-III-1635

† IX-1637

∞ Francesco

∞ Pasqualini

† 10-V-1719

∞ Maria Elis.

∞ Fusio

b. 22-XII-1641

† 27-XI-1699

Elisabetta

b. 3-I-1637

† IX-1637

∞ Francesco

∞ Pasqualini

† 10-V-1719

∞ Maria Elis.

∞ Fusio

b. 22-XII-1641

† 27-XI-1699

Giovanni Giacomo

b. 22-XI-1640

† 10-V-1719

∞ Maria Elis.

∞ Fusio

b. 22-XII-1641

† 27-XI-1699

Lucia

b. 9-IV-1643

† 10-XII-1698

∞ Antonio

∞ Francesco

b. 22-XI-1647

† 10-XII-1698

Antonio

b. 17-VII-1645

† 10-XII-1698

∞ Francesco

∞ Antonio

b. 22-XI-1647

† 10-XII-1698

Francesco

b. 22-XI-1647

† 10-XII-1698

∞ Antonio

∞ Francesco

b. 22-XI-1647

† 10-XII-1698

Giorgio Felicità Giu. Bart. Antonio Elisabetta Giustina

b. 16-V-1664

† 16-VI-1666

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

∞ Bartolomeo

∞ Caterina

b. 28-XI-1673

† 29-XI-1659

Fiorentino Bart. Giorgio Felicità Giu. Bart. Antonio Elisabetta Giustina

b. 28-XI-1659 b. 5-II-1661 b. 23-IV-1663 b. 16-V-1664

† 29-XI-1659 † 3-X-1671 ? † 30-IV-1663 † 16-VI-1666

∞ Giov. Battista Chiara Teresa Fiorentino Fiorentina Fr. G. Giuseppe Elisabetta Ter. Margherita Cat.

b. 22-II-1670 b. 7-XII-1671 b. 18-VIII-1673 b. 28-IX-1674 b. 20-XII-1676 b. 16-XII-1680

† 17-VI-1706 † 19-XII-1671 † 18-II-1716 † 3-IX-1706 † 19-XII-1680

∞ Maddalena Dordi

b. 22-II-1670 b. 7-XII-1671 b. 18-VIII-1673 b. 28-IX-1674 b. 20-XII-1676 b. 16-XII-1680

† 17-VI-1706 † 19-XII-1671 † 18-II-1716 † 3-IX-1706 † 19-XII-1680

∞ Maddalena Dordi

b. 22-II-1670 b. 7-XII-1671 b. 18-VIII-1673 b. 28-IX-1674 b. 20-XII-1676 b. 16-XII-1680

† 17-VI-1706 † 19-XII-1671 † 18-II-1716 † 3-IX-1706 † 19-XII-1680

∞ Maddalena Dordi

b. 22-II-1670 b. 7-XII-1671 b. 18-VIII-1673 b. 28-IX-1674 b. 20-XII-1676 b. 16-XII-1680

† 17-VI-1706 † 19-XII-1671 † 18-II-1716 † 3-IX-1706 † 19-XII-1680

∞ Maddalena Dordi

b. 22-II-1670 b. 7-XII-1671 b. 18-VIII-1673 b. 28-IX-1674 b. 20-XII-1676 b. 16-XII-1680

† 17-VI-1706 † 19-XII-1671 † 18-II-1716 † 3-IX-1706 † 19-XII-1680

∞ Maddalena Dordi

b. 22-II-1670 b. 7-XII-1671 b. 18-VIII-1673 b. 28-IX-1674 b. 20-XII-1676 b. 16-XII-1680

† 17-VI-1706 † 19-XII-1671 † 18-II-1716 † 3-IX-1706 † 19-XII-1680

∞ Maddalena Dordi

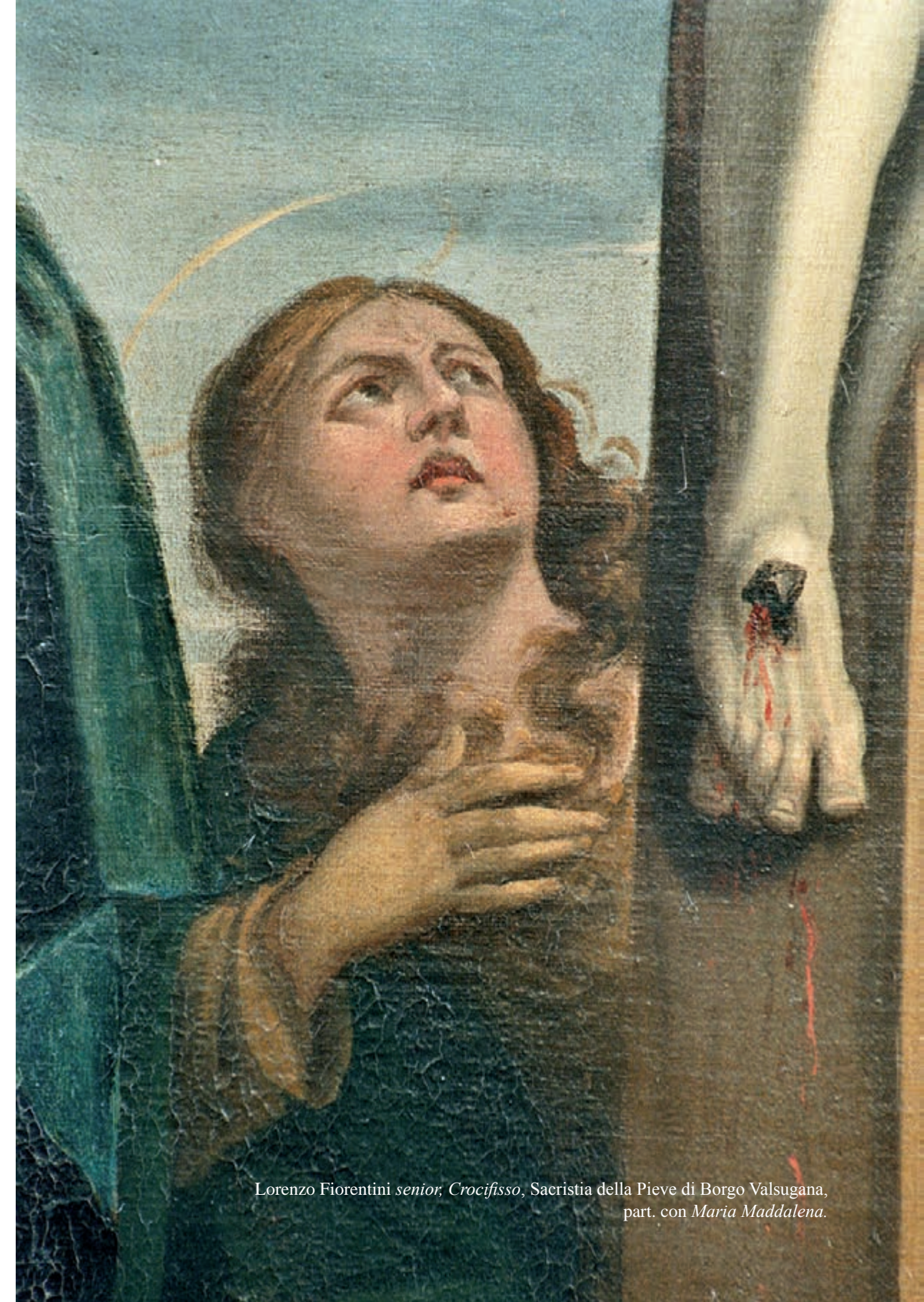
b. 22-II-1670 b. 7-XII-1671 b. 18-VIII-1673 b. 28-IX-1674 b. 20-XII-1676 b. 16-XII-1680

† 17-VI-1706 † 19-XII-1671 † 18-II-1716 † 3-IX-1706 † 19-XII-1680

b. = battezzato/a

† = morto/a

∞ = sposato/a



Lorenzo Fiorentini *senior*; *Crocifisso*, Sacristia della Pieve di Borgo Valsugana,
part. con *Maria Maddalena*.

INDICE:

La bottega dei Fiorentini, un secolo di pittura nella Valsugana del Seicento, di <i>Vittorio Fabris</i>	7
Dipinti dei Bassano nella chiesa parrocchiale di Civezzano, di <i>Alessandra Pellizzari e Francesca Meneghetti</i>	21
I pittori Luca e Giulio Martinelli, di <i>Gastone Favero</i>	33
Gaspare Fiorentini, pittore trentino coneglianese di elezione di <i>Giorgio Mies</i>	42
CATALOGO DELLE OPERE, schede di <i>Vittorio Fabris e Giorgio Mies</i>	51
Appendice	223
Bibliografia	249

Arte e storia in Valsugana

a cura di Vittorio Fabris e della Biblioteca Pubblica Comunale di Borgo Valsugana

Vittorio Fabris, *Alla scoperta del Borgo*, 2004

don Armando Costa (a cura di), *San Prospero e la magnifica comunità del Borgo*, 2004

Chiara Segnana, *Il ruolo della Famiglia Giovanelli nella promozione della arti in Valsugana fra il XVII e XVIII secolo*, 2005

Giuseppe Smaniotto, *Briciole di memoria a ottant'anni dalla guerra 1914 - 1918*, 2006

Vittorio Fabris (a cura di), *La donazione Ferruccio Gasperetti e non solo: opere note e meno note negli edifici pubblici di Borgo Valsugana*, 2007

Vittorio Fabris (a cura di), *La Bottega dei Fiorentini, un secolo di pittura nella Valsugana del '600*, Borgo Valsugana, 2007

Finito di stampare nel mese di luglio 2007 presso:
LITODELTA - Scurelle (TN)

