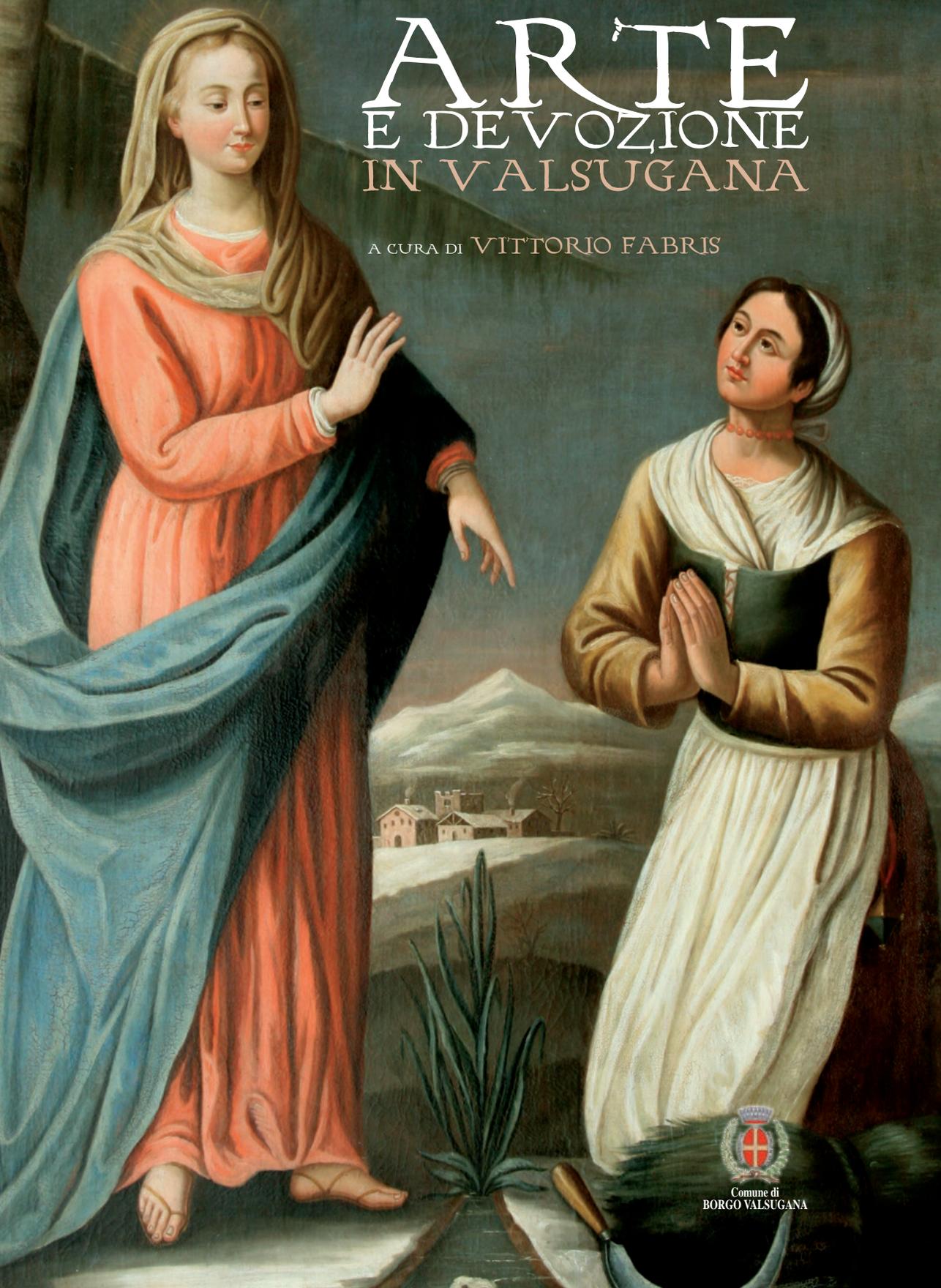


ARTE E DEVOZIONE IN VALSUGANA

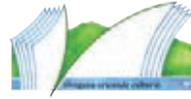
A CURA DI VITTORIO FABRIS



Arte e storia in Valsugana, 7



COMUNE DI
BORGO VALSUGANA



SISTEMA CULTURALE
VALSUGANA ORIENTALE

ARTE
E DEVOZIONE
IN VALSUGANA
A CURA DI VITTORIO FABRIS

BORGO VALSUGANA
28 LUGLIO - 31 AGOSTO 2008

In copertina: Carlo Sartorelli, *Madonna di Caravaggio*; Roncegno,
Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, sacristia.

In quarta di copertina: Carlo Sartorelli, *Madonna di Caravaggio*, particolare.

ALBO DEI PRESTATORI

BRUNO CAPPELLETTI

VITTORIO FABRIS

LUCIO LINGUANOTTO

AZIENDA PUBBLICA DI SERVIZI ALLA PERSONA

“SAN LORENZO E SANTA MARIA DELLA MISERICORDIA” DI BORGO VALSUGANA

CONVENTO DI SAN FRANCESCO DI BORGO VALSUGANA

MONASTERO DI SAN DAMIANO DI BORGO VALSUGANA

OSPEDALE CIVILE “SAN LORENZO” DI BORGO VALSUGANA

PARROCCHIA DI SANTA MARIA NASCENTE DI BORGO VALSUGANA

PARROCCHIA DI SAN GIACOMO MAGGIORE DI GRIGNO

PARROCCHIA DI SANTA MARGHERITA DI MARTER

PARROCCHIA DEI SANTI PIETRO E PAOLO DI RONCEGNO

PARROCCHIA DEI SANTI ANDREA E BARTOLOMEO DI TORCEGNO

PARROCCHIA DEI SANTI FABIANO E SEBASTIANO DI VILLA

Referenze fotografiche

Lucio Linguanotto: pag. 117 e pag. 119

Le restanti fotografie sono del curatore

Hanno collaborato per i testi:

Gastone Favero, Massimo Libardi, Elvio Mich, Elisabetta Staudacher

Si ringraziano tutti coloro che in vario modo hanno contribuito alla realizzazione della mostra e del catalogo. Un particolare ringraziamento va a: Madre Emmanuela Bortolotti, don Armando Alessandrini, don Mario Busarello, don Claudio Ferrari, don Giorgio Garbari, don Emilio Menegol, don Augusto Pagan, don Luigi Pezzi, don Luigi Roat, don Giuseppe Smaniotto, don Franco Torresani, Marina Botteri, Claudio Buriani, Ezio Chini, Gastone Favero, Remo Ferrari, Orlando Gasperini, Antonio Groff, Massimo Libardi, Lucio Linguanotto, Elvio Mich, Fausto Nardi, Laura Principi, Emanueala Rollandini, Elisabetta Staudacher, Giuseppe Tomasi, Olga Tomasini in Muraro.



Ferdinando Demtz, *San Giuseppe* 1877; Borgo Valsugana Chiesa di Sant'Anna, part.

Da alcuni anni i mesi di luglio e di agosto rappresentano un'occasione per realizzare presso lo Spazio Klien di Borgo Valsugana un evento di grande interesse artistico che ha portato a Borgo alcuni fra gli artisti più importati del Novecento.

Dall'anno scorso, quando con un grande successo di visitatori fu realizzata la mostra "La bottega dei Fiorentini. Un secolo di pittura nella Valsugana del '600" l'attenzione si è spostata più sulla realtà locale e da quella esperienza è nato il progetto di questo anno "Arte e devozione in Valsugana". La mostra, che è un'anticipazione del volume *La Valsugana Orientale, guida storico artistica*, in fase di realizzazione e che vedrà la luce nel 2009, si propone di far conoscere ad un vasto pubblico tutta una serie di opere d'arte di pregevole fattura, normalmente poco conosciute o, del tutto sconosciute, perché relegate in ripostigli o soffitte che, oltre a far parte del patrimonio storico-artistico della Valle, sono altresì rappresentative del periodo storico e della vita delle comunità locali in cui sono state prodotte.

L'iniziativa si propone di valorizzare queste opere attirando anche l'attenzione sulla necessità di salvaguardare alcune di esse che versano in cattivo stato di conservazione. Infatti nella nostra cultura per secoli l'arte è stata principalmente arte sacra e se pensiamo ai beni culturali delle comunità in cui viviamo questi sono per la quasi totalità legati alla loro vita religiosa.

Nell'auguravi una piacevole visione voglio ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile questo evento e in particolare Laura Dalprà e Marina Botteri 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, i parroci che hanno aderito alla richiesta di prestito, i collaboratori – Gastone Favero, Massimo Libardi, Elvio Mich, Elisabetta Staudacher – e infine Vittorio Fabris che con il suo entusiasmo è stato l'anima di questa iniziativa.

L'Assessore alla cultura
EMANUELE MONTIBELLER



ARTE E DEVOZIONE IN VALSUGANA TRA XVII E XXI SECOLO

Tema e caratteri della mostra

In Valsugana, come del resto in altre valli del Trentino, escludendo i grossi centri, la stragrande maggioranza della produzione artistica del passato, vale a dire fino alla metà del XX secolo, è di carattere sacro o legata alla devozione popolare.

Da sempre l'arte è stata un prezioso veicolo per esprimere il sentimento del sacro. Popolazioni spesso poverissime si sono autotassate privandosi persino dello stretto necessario per erigere chiese, cappelle, edicole, per addobbare altari, comperare argenterie e paramenti sacri o installare Vie Crucis. In altri casi sono state le stesse comunità, in occasione di calamità naturali, guerre o pestilenze, a votarsi ai santi o alla Vergine Santissima erigendo cappelle, oratori o santuari. A questi interventi vanno aggiunte, sempre per gli stessi motivi, le donazioni di persone facoltose o lasciti testamentari o assolvimento di voti. Tutto ciò ha prodotto un notevole incremento del patrimonio artistico a carattere religioso. È risaputo che la Valsugana Orientale e il Tesino nella loro lunga storia hanno spesso gravitato culturalmente ed anche economicamente più che sul principato vescovile di Trento, sul confinante Veneto. Ripercorrendo la storia dell'arte di questa valle troviamo spesso testimonianze di artisti veneti o evidenti influenze di questi ultimi sugli artisti locali, come ha dettagliatamente dimostrato la mostra *La bottega dei Fiorentini*. A questa secolare dipendenza artistica dalle terre venete, nella seconda metà del XIX secolo si è aggiunta la produzione di sculture lignee policromate provenienti dalla Val Gardena e dall'area tedesca.

La presente mostra è articolata attraverso la trattazione, contestualizzazione e valorizzazione di alcuni temi tipici della produzione sacra presente nelle chiese locali come la *Via Crucis*, la *scultura lignea gardenese* e la *statuaria religiosa contemporanea*, la *pala d'altare* e i *dipinti devozionali*.

a) *La Via Crucis*

La Via Crucis è una delle più popolari pratiche della pietà cattolica. Essa consiste nel passare successivamente davanti a 14 croci, soffermandosi su ciascuna per meditare sulla Stazione, ossia i singoli episodi che la compongono. Tale esercizio si collega idealmente ad una antichissima devozione dei Luoghi Santi, introdotta fin dal V secolo da San Petronio e successivamente rinnovata e perfezionata da francescani, domenicani e carmelitani. Le antiche Vie Crucis erano molto diverse nel numero, nell'ordine e nel soggetto da quelle che conosciamo oggi e che hanno un'origine relativamente recente,

ascrivibile al XVIII secolo. Prima di essere eretta all'interno delle chiese, la moderna Via Crucis con le canoniche 14 Stazioni ha trovato spazio all'esterno, inizialmente lungo le brevi salite che portavano ai conventi, vedi San Bernardino a Trento (1727) e San Francesco a Borgo Valsugana (1733), e poco dopo anche in altri siti come testimoniano le 14 edicole di San Sebastiano a Pieve Tesino, erette sull'omonimo colle nel 1736.

Tra la seconda metà del XVIII e per tutto il XIX secolo, vengono erette in tutte le chiese della Valsugana le Vie Crucis, formate in un primo tempo da dipinti ad olio alcuni dei quali anche di pregevole fattura, e in un secondo momento da stampe o oleografie a colori. Ricordiamo in questo senso le Vie Crucis quasi gemelle della Pieve di Borgo Valsugana e della Parrocchiale di Roncegno, opera del pittore fiemmesse Antonio Vincenzi, oppure quella di Torcegno, fatta da Valentino e Vincenza Rovisi, o le più modeste, ma non per questo meno espressive, Vie Crucis interne di San Francesco a Borgo Valsugana e Santa Croce a Spera realizzate dal pittore Carlo Sartorelli di Telve. Altre opere significative, anche se per il momento di autore ignoto, le troviamo a Telve, Telve di Sopra, Ospedaletto e Pieve Tesino. Nel primo dopoguerra in molte chiese tali opere, perdute con la guerra, furono sostituite in alcuni casi da Stazioni a rilievo in legno policromato acquistate in Val Gardena, come si rileva a Novaledo e Carzano (1922). Particolare interesse per la novità dei soggetti (le Stazioni) e per gli intrinseci valori artistico - contenutistici riveste in questo settore la recentissima (2007) Via Crucis della Parrocchiale di Marter, opera dello scultore gardenese Paul Moroder Doss.

Nella Mostra un'intera sala è dedicata a questo genere di pietà. Vi è esposto un significativo campionario delle varie Vie Crucis della zona con le medesime Stazioni per un utile confronto ed una più significativa fruizione delle stesse.

b) La scultura lignea gardenese e la statuaria religiosa contemporanea

Sappiamo dalle relazioni sulle visite pastorali dei vescovi di Feltre, fatte tra il XVI e XVIII secolo, che nelle chiese locali esisteva una cospicua produzione di opere lignee, in particolare statue e altari. A iniziare dalla seconda metà del XVII secolo e per tutti i secoli XVIII e XIX, la maggior parte degli altari lignei, a volte anche molto pregevoli, ma facile preda di parassiti e soggetti a rapido deterioramento, è stata sostituita con modelli lapidei, ritenuti molto più eleganti, imponenti e duraturi. Dei pochi esemplari lignei arrivati sino ad oggi vanno menzionati tre altari della chiesa di Santa Croce di Spera, recentemente restaurati, l'altare della Torricella a Castello Tesino, l'ancona dell'altare di San Rocco a Borgo Valsugana, l'altare maggiore della chiesa di San Valentino a Scurelle e l'altare di San Vendemiano. Degli altari lignei cinquecenteschi e secenteschi rimossi è rimasto ben poco, salvo qualche parte arrivata fortunatamente sino a noi come il *Cristo risorto* dell'altare di San Prospero della Pieve di Borgo Valsugana.

Per quanto riguarda la statuaria, cioè i vari simulacri di Gesù, della Madonna e dei

Santi da porre nelle nicchie degli altari o in altre parti di essi, si assiste dalla metà dell'Ottocento ad un fenomeno inverso, vale a dire al ritorno della statuaria lignea, peraltro mai morta, basti ricordare gli splendidi gruppi settecenteschi del Santo Sepolcro di Pieve Tesino e Borgo Valsugana.

Inizialmente troviamo le opere del meranese Giovanni Pendl (il Vecchio) o di altri scultori gravitanti sull'Accademia di Monaco e, più tardi, verso l'ottavo decennio del secolo, viene introdotta in valle la produzione gardenese. Parallelamente allo sviluppo delle botteghe gardenesi, c'è stata in Valsugana orientale e in Tesino una progressiva presenza di opere lignee di intagliatori e scultori della Val Gardena. Le chiese locali, alcune delle quali ricostruite ex novo su progetti di architetti veneti come a Strigno e a Scurelle, si sono dotate di sculture lignee di artisti quali i Moroder, gli Obletter, i Perathoner, i Tavella, i Demetz gli Stuflessner, e questo fenomeno è proseguito per oltre un secolo.

Nel primo dopoguerra alcuni laboratori artistici trentini, come ad esempio quello di Bazzanella e Battisti di Sover, si affiancano con le loro sculture lignee alla tradizionale produzione gardenese, come si può vedere nelle chiese di Novaledo, Marter, Olle, Castello Tesino e altre ancora.

Dal punto di vista qualitativo ed artistico va detto che non tutta questa abbondante produzione lignea presenta sempre dei caratteri di buon livello.

Le sculture qualitativamente notevoli per finezza di intaglio, originalità d'invenzione e ricercate cromie, soprattutto nel trattamento dei tessuti, sono quelle collocabili a cavallo tra Otto e Novecento e nei primi decenni del secolo, ascrivibili ad artisti come Ferdinando Demetz, Giuseppe Moroder, Francesco Tavella, Ferdinand Perathoner, Domenico Demetz, Giuseppe Obletter e qualcun altro. In seguito, nella produzione più tarda, salvo qualche caso, ci si trova di fronte a delle ripetizioni stanche e meccaniche dei modelli più antichi.

L'innegabile successo che questo genere di scultura ha avuto nelle nostre popolazioni, e non solo, è probabilmente dovuto all'aspetto mimetico di queste opere e al loro carattere popolare. Esse, nella loro perfetta imitazione della realtà - tanto da sembrare proprio vere agli occhi del fedele - soddisfacevano in pieno ad un duplice bisogno di immediata comprensione del personaggio rappresentato e vivificazione dello stesso. Molte di queste sculture poi erano fatte per essere portate in processione, e si sa il grande concorso di popolo in simili atti di pietà. Inoltre non va dimenticato che, rispetto alle sculture in marmo o in bronzo o in altri materiali nobili, le opere gardenesi erano relativamente economiche e alla portata di un maggior pubblico.

Questo non ha escluso che ieri come oggi alcune committenze locali si siano orientate verso la statuaria bronzea come testimoniano ad esempio i *Crocifissi* delle Parrocchiali di Ivano Fracena (1924) e Telve (1926), le sculture dell'altare maggiore della nuova

Parrocchiale di Grigno (1959) e il recente complesso di opere della Parrocchiale di Marter (2006 e 2007). Opere firmate da artisti come lo stiriano Francesco Ehrenhöfer, i veneziani Angelo Franco e Giuseppe Romanelli e il gardenese Paul Moroder Doss.

Della produzione lignea sette-ottocentesca e gardenese non è stato possibile avere in mostra alcun esemplare, escluso il drammatico *Cristo deposto* (1733) del Monastero di San Damiano di Borgo Valsugana, proveniente dalla Cappella del Santo Sepolcro della vicina Chiesa di San Francesco, una preziosa testimonianza della scultura lignea della prima metà del Settecento. Per altre opere lignee descritte nel catalogo si rimanda alla visita in loco.

Per la produzione bronzea è esposto in mostra uno splendido *Crocifisso* di Giuseppe Romanelli, realizzato su probabile disegno di Giorgio Wenter Marini per l'altare maggiore della Nuova Parrocchiale di Grigno, attualmente relegato, in modo ingiustificato, in un ripostiglio della sacristia.

c) Le pale d'altare e i dipinti devozionali

La pala d'altare, ovvero il dipinto su tela o su altri supporti che sta collocato nel cuore dell'altare, è sicuramente una delle espressioni devozionali più rappresentative. La Valsugana orientale e il Tesino vantano opere di artisti importati come Carl Loth, Michael Rottmair, Francesco Guardi, Gaspare Diziani, Giambattista Pittoni, Valentino Rovisi, Ferdinando Bassi e i più recenti Gian Battista Chiocchetti, Eugenio Prati e altri pittori meno conosciuti dal grande pubblico, ma non per questo privi di valore o di originalità. Sono opere appartenenti a Paolo Naurizio, Cesare Vecellio, Lorenzo Fiorentini *senior e junior*, Antonio Zeni, Carlo Pozzi, Antonio Cogorani, Antonio Vincenzi, Carlo Sartorelli, Leonardo Campochiesa, Diodato Massimo e altri ancora.

Durante la Prima guerra mondiale, trovandosi praticamente sulla linea del fronte, il territorio ha subito gravissimi danni e molti centri sono stati bruciati. Anche se nessuna chiesa è stata letteralmente rasa al suolo, molte di esse sono state gravemente lesionate e spogliate di ogni arredo. Tutto ciò che non era stato possibile mettere in salvo prima dell'inizio delle ostilità è stato depredata, saccheggiato o rovinato. A guerra finita i danni materiali al patrimonio ecclesiastico risultarono ingenti. Nel decennio immediatamente successivo al conflitto mondiale si è cercato di riparare i danni di guerra rimpiazzando il più possibile le opere mancanti tra le quali figuravano distrutte o perse molte pale d'altare. Assistiamo così all'arrivo nelle chiese della Valsugana, accanto alle opere di artisti trentini quali la Buffa, il Chiletto, il Gaigher, la Longo e la Werner, di pale d'altare e dipinti di artisti italiani come l'Apollonio, il Bizzotto, il Gallelli, il Martina, il Nardi e, in tempi relativamente recenti, lo Schweizer e il Gasperini. Tutti artisti che con il loro stile e la loro personalità hanno arricchito il patrimonio artistico locale. Purtroppo molti di essi, nonostante il valore intrinseco delle loro opere, sono presto caduti nell'oblio.

Mi riferisco al Gaigher, al Martina, al Bizzotto, al Nardi, al Gallelli, alla Buffa, alla Longo e alla Werner, più nota quest'ultima come restauratrice: artisti ai quali la mostra cercherà di restituire dignità, spessore artistico-culturale e una giusta collocazione storico-artistica.

È esposta in mostra una qualificata e rappresentativa selezione di pale d'altare o altri dipinti dei pittori che hanno operato sul territorio dalla seconda metà del XVII secolo a tutto il XX: opere di Antonio Zeni (attribuita), Antonio Vincenzi, Carlo Sartorelli, Giovanni Battista Chiocchetti, Diodato Massimo, Sigismondo Nardi, Ady Werner, Luigi Bonazza, Riccardo Schweizer e Orlando Gasperini.

Altre pale d'altare di pittori quali Ferdinando Bassi, Leonardo Campochiesa, Orazio Gaigher, Giovanni Bizzotto, Umberto Martina, Antonio Maria Nardi, Teresina Longo e Francesco Chiletto, che non è stato possibile avere in mostra, sono descritte nel catalogo e visitabili in loco. Di alcune di esse, le più significative, sono esposte delle fedeli riproduzioni fotografiche.

Con ciò la Mostra si propone di riportare l'attenzione delle comunità locali e dei visitatori occasionali, o mirati, su questi artisti dimenticati e sulle loro opere, molte delle quali sono di ottima qualità, facendo riscoprire una pagina della storia dell'arte locale e nazionale troppo presto dimenticata o ignorata. Una tessera indispensabile per una lettura completa e articolata del grande mosaico dell'arte italiana di ieri come di oggi.

VIA CRUCIS

Cenni storici

Anche se una certa tradizione popolare farebbe risalire la storia di questa devozione alle visite della Madonna ai luoghi della Passione e Morte del figlio Gesù, (l'esercizio della Via Crucis ha radici antichissime: si collega idealmente ad una antichissima devozione dei Luoghi santi), introdotta fin dal V secolo da San Petronio, rinnovata nel 1393 da due Carmelitani fabrianesi, nel 1420 da Alvaro di Cordova O. P. ed ancora nel 1490 dal Beato Eustochio da Messina. La maggior parte degli storici però riconosce l'inizio della devozione della Via Crucis a San Francesco d'Assisi, al suo viaggio nei luoghi santi e alla tradizione francescana.

È verso il 1294 che il frate domenicano Ricoldo di Montecroce (Montecroce, Firenze 1242 ca. † Firenze 1320) racconta la sua salita al Santo Sepolcro *per viam, per quam ascendit Christus, baiulans sibi crucem* (per la via per la quale salì Cristo portandosi la croce), descrivendo le varie tappe che chiama *stationes*: il Palazzo di Erode, il Litostrato, cioè il luogo della condanna a morte di Gesù, la salita al Calvario, la consegna della croce a Simone di Cirene, l'incontro con le donne di Gerusalemme e altri episodi terminanti con la morte di Gesù sulla Croce. Secondo altri studiosi invece il nome di *Stazioni* risalirebbe all'inglese Guglielmo Wey, che fu in Terra Santa nel 1458 e nel 1472.

Originariamente la vera *Via Crucis* comportava la necessità di recarsi materialmente in visita presso i luoghi dove Gesù aveva sofferto ed era stato messo a morte. Questa *Via della Croce* era una delle devozioni più favorite dei pellegrini in Terra Santa; tuttavia non era ancora la Via Crucis che conosciamo noi.

Dal momento che un tale pellegrinaggio era impossibile per molti, l'erezioni delle stazioni nelle chiese o fuori di esse, rappresentò un modo di portare idealmente a Gerusalemme ciascun credente. Le rappresentazioni dei vari episodi dolorosi accaduti lungo il percorso contribuivano a coinvolgere gli spettatori con una forte carica emotiva.

Tale pratica popolare venne diffusa dai pellegrini di ritorno dalla Terrasanta e principalmente dai Minori Francescani che, dal 1342, avevano la custodia dei Luoghi Santi di Palestina.

Iconografia della Via Crucis

Sullo sfondo della devozione alla Passione di Cristo riferita al suo cammino per salire al Monte Calvario, la Via Crucis come pio esercizio nasce direttamente dalla fusione di

tre devozioni che si diffusero, a partire dal XV secolo, in particolare nei Paesi Bassi e in Germania. Esse sono:

- la devozione alle *cadute di Cristo* sotto la croce, arrivate fino a sette;
- la devozione ai *cammini dolorosi di Cristo*, consistente nell'andare processionalmente da una chiesa all'altra in ricordo dei percorsi dolorosi - sette, nove e anche più - fatti da Cristo durante la sua Passione: dal Getsemani alla casa di Anna, da questa alla casa di Caifa, al Pretorio di Pilato, alla reggia di Erode e così via;
- la devozione alle *stazioni di Cristo*, ai momenti dove Egli si ferma nella salita al Calvario o perché costretto dai carnefici, o perché stremato dalla fatica, o perché, in virtù del suo grande amore, cerca fino in fondo di stabilire un dialogo con gli uomini che partecipano alla sua passione. Spesso *cammini di dolore* e Stazioni si corrispondono nel numero e nel contenuto (ogni *cammino* si conclude con una *Stazione*) e queste ultime vengono indicate erigendo una colonna o una croce nelle quali è talora raffigurata la scena oggetto della meditazione.

Un tempo l'esercizio della Via Crucis consisteva nel passare successivamente davanti alle croci (che potevano essere solo di legno e di numero variabile), soffermandosi su ciascuna a meditare sulle *Stazioni*, ossia i singoli episodi della Passione e Morte di Gesù. Per facilitare questo esercizio si è col tempo aggiunta ad ogni croce una raffigurazione pittorica o scultorea di quel determinato episodio (momento) e si sono stabilite apposite preghiere. La rappresentazione iconografica e le preghiere non sono mai state tassativamente prescritte in quanto l'essenza della Via Crucis sta nella meditazione ambulante sulla Passione di Cristo.

Tale devozione diffusasi in varie parti d'Italia e d'Europa venne indulgenzata da papa Leone X e propagata attraverso la stampa di appositi libretti di meditazioni.

L'olandese Giovanni Van Paeschen pubblicò nel 1563 a Lovanio una *Peregrinatio Spiritualis* in 15 Stazioni, da Lovanio a Gerusalemme, nella quale si riscontrano grosso modo le 14 Stazioni attuali. Il Paeschen venne subito imitato dal belga Van Adrichen († 1585), che formulò una edizione della Via Crucis quasi identica alla nostra. Nel 1560 il P. Vincenzo Giliberti aggiunse la XIV Stazione, cioè la Deposizione di Gesù nel sepolcro.

Varietà delle Stazioni

Nel lungo processo di formazione della Via Crucis vanno segnalate la fluttuazione della Prima Stazione e la varietà delle Stazioni stesse.

Per la *Prima Stazione*, secondo gli storici e gli studiosi della materia, si sono avute almeno quattro scene diverse: - *L'addio di Gesù a sua Madre*; *La Lavanda dei piedi*;

L'Agonia di Gesù nel Getsemani e *La Condanna a morte di Gesù nel Pretorio di Pilato*. Di queste quattro versioni, la prima ebbe breve vita per lo scarso fondamento biblico; la Seconda e la Terza ebbero un certo sviluppo nel secolo XVII soprattutto ad opera dei Gesuiti. Miglior fortuna ebbe la Quarta, la più antica e tuttora in vigore la quale segna efficacemente l'inizio dell'ultima fase del cammino doloroso di Gesù.

Allo stesso modo nel passato, in particolare nel secolo XV, era assai vario il soggetto, il numero e l'ordine delle Stazioni: ad esempio in queste Via Crucis comparivano le scene della cattura di Gesù, del tradimento di Pietro, della flagellazione, dello scherno in casa di Caifa, dell'umiliazione della veste bianca nel palazzo di Erode e così via.

Anche il numero delle Stazioni venne fissato assai tardi: inizialmente erano 7, in ordine topografico; l'ordine storico sarebbe stato introdotto dai Francescani che solevano guidare i pellegrini verso il Santo Sepolcro, stabilito come ultima Stazione nel 1517. Occorsero però vari secoli prima che la Via Crucis prendesse la fisionomia e l'ordine attuali. Le iniziali 7 Stazioni, raffigurate nelle xilografie del XV secolo e nelle sculture lignee di Adam Kraft (Norimberga 1450 ca., † Schwabach, Norimberga 1509 ca.) a Norimberga (*Via Crucis* del 1505 ca.), vennero via via accresciute dal sentimento e dalla pietà popolare fino ad arrivare a 37 e persino a 45, come per esempio si può ancora vedere negli spettacolari Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia (sono in tutto nove).

La forma tradizionale della Via Crucis (La Via Crucis moderna)

La Via Crucis, nella tradizionale forma delle 14 Stazioni, disposte nell'ordine che noi conosciamo, viene segnalata in Spagna negli ambienti francescani già all'inizio del secolo XVII. Da qui passa prima in Sardegna, a quel tempo sotto il dominio spagnolo per approdare poi, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, in Italia dove trova una larghissima diffusione per opera del francescano San Leonardo da Porto Maurizio (1676 † 1751), instancabile propagatore di questa devozione. La tradizione gli assegna l'erezione di oltre 572 Via Crucis tra le quali quella famosa eretta nel Colosseo nel 1750, in occasione dell'Anno Santo, su richiesta di papa Benedetto XIV (1740-1758).

Inizialmente la Via Crucis *moderna* venne istituita esclusivamente nelle chiese dei Minori Osservanti e Riformati, per lo più all'esterno. Successivamente Clemente XII estese, nel 1731, la facoltà di istituire la Via Crucis anche nelle altre chiese, mantenendo però il privilegio della sua istituzione al solo Ordine francescano. Al fine di limitare la diffusione incontrollata di tale pratica devozionale, Benedetto XIV ricorse poco dopo ai ripari stabilendo, nel 1741, che non vi potesse essere più di una Via Crucis per Parrocchia. Nello stesso periodo le stazioni passano dall'esterno all'interno delle chiese.

Si dice che la prima *Via Crucis* all'aperto sia stata quella eretta dal francescano Angelino Brinkmann di Fulda nel 1737, in realtà noi sappiamo che nel Trentino ci sono esempi anteriori di almeno una ventina d'anni come la *Via Crucis* di Rovereto, la prima in Trentino, risalente al 1717 o quella di San Bernardino del 1718. La prima venne eretta lungo la salita che da Rovereto porta alla Madonna del Monte, *strada trasformata per l'occasione in Calvario con 14 croci piantate in terra: ad ogni stazione si sostava ascoltando una breve meditazione letta dal padre francescano Arcangelo Dagani*,



[STENICO 1999, p. 104]. Quella del Convento francescano di San Bernardino a Trento, che può considerarsi la prima vera *Via Crucis*, era composta da 11 tabernacoli, collocati sui due ramponi che portavano al convento, da altri due collocati entro nicchie sulla facciata della chiesa e dall'ultima Stazione, composta dalla cappella del Santo Sepolcro, costruita per l'occasione e aperta sul fianco meridionale della chiesa. Delle tredici Stazioni dipinte originariamente da Antonio Gresta sono rimaste solo quelle della facciata della chiesa; le altre furono distrutte alla fine dell'Ottocento e sostituite con cinque edicole contenenti i Misteri del Rosario dipinti da Gian Battista Chiocchetti di Moena. Quindici anni dopo, nel 1733, lo schema della *Via Crucis* di San Bernardino veniva riproposto per la chiesa dei Francescani a Borgo (vedi foto sopra) e, in modo molto simile, nel 1736 nella chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano a Pieve Tesino.

La collocazione delle stazioni all'interno della chiesa doveva rispondere a norme di simmetria ed equidistanza: il corretto espletamento delle pratiche devozionali consentiva di acquisire le stesse indulgenze concesse visitando i luoghi santi di Gerusalemme.

In Valsugana, come vedremo nel prosieguo, una grande diffusione di questa pratica devozionale si ebbe a partire dalla fine del Settecento proseguendo per tutto l'Ottocento e arrivando fino ai nostri giorni. Oggi tutte le chiese cattoliche dispongono di una *Via Dolorosa* o, almeno, di una sequenza murale interna di questa *Via*.

Come è stato detto sopra e per i motivi che sappiamo, nella lunga storia di questa devozione e pratica religiosa, il numero e i nomi delle Stazioni cambiarono in diverse occasioni anche radicalmente. Oggidì, pur mantenendo salvo il numero di 14 per le Stazioni alle quali in più di un'occasione si è aggiunta la Quindicesima Stazione corrispondente alla ***Resurrezione di Cristo***, il soggetto delle Stazioni ha acquisito una diversa valenza venendosi a creare due tipi di percorsi: la *Via Crucis* tradizionale e la *Via Crucis* biblica o più esattamente evangelica.

Le Stazioni della Via Crucis tradizionale

- I Gesù è condannato a morte da Pilato
- II Gesù è caricato della croce
- III Gesù cade la prima volta sotto la croce
- IV Gesù incontra la sua Santissima Madre
- V Gesù aiutato dal Cireneo a portare la croce
- VI Gesù asciugato in volto dalla Veronica
- VII Gesù cade per la seconda volta sotto la croce
- VIII Gesù consola le donne di Gerusalemme
(in alcune versioni “Gesù ammonisce le donne di Gerusalemme”).
- IX Gesù cade per la terza volta sotto la croce
- X Gesù spogliato delle vesti e abbeverato di aceto e fiele
- XI Gesù inchiodato sulla croce
- XII Gesù innalzato e morto in croce (Gesù muore in croce)
- XIII Gesù deposto dalla croce
- XIV Gesù posto nel sepolcro

La Via Crucis Biblica

Nel 1991 papa Giovanni Paolo II, recuperando un'antica tradizione, fece al Colosseo una Via Crucis basata esclusivamente sui testi evangelici di Marco, Luca e Giovanni.

Le Stazioni della Via Crucis Biblica (tra parentesi le citazioni del testo evangelico)

- I Gesù nell'orto degli ulivi (Mc. 14, 32-36).
- II Gesù tradito da Giuda, è arrestato (Mc. 14, 45-46).
- III Gesù è condannato dal Sinedrio (Mc. 14, 55-64).
- IV Gesù è rinnegato da Pietro (Mc. 14, 66-72).
- V Gesù è giudicato da Pilato (Mc. 15, 14-15).
- VI Gesù è flagellato e coronato di spine (Mc. 15, 17-19).
- VII Gesù è caricato della croce (Mc. 15, 20).
- VIII Gesù è aiutato dal Cireneo a portare la croce (Mc. 15, 21).
- IX Gesù incontra le donne di Gerusalemme (Lc. 23, 27-28).
- X Gesù è crocifisso (Mc. 15, 24).
- XI Gesù promette il suo regno al buon ladrone (Lc. 23, 27-27).
- XII Gesù sulla croce con la Madre e il discepolo Giovanni (Gv. 19, 26-27).
- XIII Gesù muore sulla croce (Mc. 15, 33-39).
- XIV Gesù è deposto nel sepolcro (Mc. 15, 40-46).



Due Stazioni della Via Crucis Biblica fatta da Paul Moroder Doss per la Parrocchiale di San Margherita a Marter; a sinistra: la II Stazione, *“Gesù tradito da Giuda, è arrestato”* (Mc. 14, 45-46) e, a destra: la III Stazione, *“Gesù è condannato dal Sinedrio”* (Mc. 14,55-64).



Pieve Tesino, ingresso monumentale con le statue dei Santi Francescani, Francesco e Antonio di Padova, della Via Crucis di San Sebastiano eretta sull'omonimo colle nel 1736.

La Via Crucis in Valsugana dal XVIII al XXI secolo

1. Le Via Crucis esterne dei Francescani a Borgo Valsugana e della chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano a Pieve Tesino

Come si è accennato sopra, la prima Via Crucis in Valsugana è quella del Convento Franciscano di Borgo Valsugana, eretta nel 1733, seguita nel 1736 [FABRIS 2006, p. 102] da quella della chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano a Pieve Tesino.

In queste opere il carattere devozionale si sposa magnificamente con l'aspetto scenografico in quanto, in entrambe, le Stazioni sono collocate all'interno di capitelli (edicole) posti all'esterno, sul viale in salita che conduce alla chiesa.

Il particolare della salita, lungi dall'essere solo una trovata scenografica, riveste un'importanza determinante nel ricreare in modo verosimigliante la *Salita al Monte Calvario di Gesù* che si concluderà con la *morte in croce*, la *deposizione dalla croce* e la *deposizione nel sepolcro*, ovvero la Dodicesima, Tredicesima e Quattordicesima Stazione, quest'ultima non più esterna ma ricavata in un apposita cappella detta *Cappella del Santo Sepolcro*, costruita appositamente e quasi sempre aperta sul fianco meridionale della chiesa.

È evidente in tutto questo un chiaro riferimento ai Sacri Monti e alle antiche Vie Crucis di cui si è parlato dianzi.

A Borgo le edicole sono undici, la XII e la XIII Stazione sono poste sulla facciata della chiesa all'interno di nicchie; diversamente, a Pieve Tesino i capitelli sono tredici e abbracciano completamente la chiesa nella loro disposizione. Nella Cappella del Santo Sepolcro di entrambe le chiese, riprendendo il tema iconografico e devozionale del *Compianto sul Cristo Morto*, molto in voga tra il XV e XVI secolo - si vedano gli insuperati esempi di Guido Mazzoni (*Compianto sul Cristo morto*, 1492; Napoli, Sant'Anna dei Lombardi) e Nicolò dell'Arca (*Compianto sul Cristo morto*, 1485 ca.; Bologna Santa Maria della Vita), - viene riproposto il momento della *Deposizione dalla croce*, o più precisamente del *Compianto sul Cristo Morto*, con statue lignee policromate a perfetta imitazione del vero ricreando teatralmente la scena con intenti che, senza togliere nulla all'aspetto religioso, si connotano fortemente in senso emotivo e drammatico. Si fa leva in questo modo più sull'aspetto sentimentale del fedele che sul valore salvifico ed escatologico della *Morte di Cristo*.

Inizialmente, nel 1733, a conclusione della Via Crucis di Borgo, con molta probabilità



La XII Stazione, *Gesù muore in croce*, della Via Crucis della Chiesa dei Francescani di Borgo Valsugana nella versione in rame sbalzato fatta da Luigi Taddei nel 1934.

nella Cappella del Santo Sepolcro venne posto il solo *Cristo morto* e qualche anno dopo, verso il 1736, vennero aggiunte le statue dell'*Addolorata* con le *Dolenti* (*Maria Maddalena, Maria di Cleofa e Maria di Salome*) e dell'*Apostolo Giovanni*. Di questo gruppo sono rimaste solo le statue dell'*Addolorata* e del *Cristo morto*, le altre quattro vennero sconsideratamente vendute nel 1956 dall'allora Padre Guardiano del Convento per la misera somma di ventimila lire, cosa che suscitò l'indignazione di molti e in particolare di Nicolò Rasmò, a quel tempo Soprintendente delle Belle Arti della Provincia Autonoma di Trento.

Le originarie Stazioni del 1733, probabilmente molto deperite, vennero sostituite nel 1909 da oleografie su ferro zincato prodotte dalla Benzinger & C. di Einsiedeln (Svizzera), donate dal barone Raimondo Hippoliti di Borgo. Nell'immediato primo dopoguerra il pittore francescano P. Angelo Molinari rifecce la Tredicesima Stazione che in seguito, nel 1934, venne sostituita, assieme alla dodicesima, da rilievi in rame sbalzato dalla ditta Luigi Taddei di Borgo. Nel 2000 le prime undici Stazioni furono meticolosamente restaurate [STENICO 2003, p. 382].



Pieve Tesino, la *Via Crucis* esterna eretta sul colle di san Sebastiano nel 1736 e più volte rinnovata e ribenedetta. Le ultime stazioni, degli oli su faesite di Francesco Chiletto, considerati il testamento spirituale del pittore di Torcegno, risalgono al 1972. Lo stato di conservazione dei dipinti richiederebbe un sollecito restauro.



Due immagini della *Via Crucis* esterna di San Sebastiano a Pieve Tesino.

Diversa sorte ha avuto il gruppo di Pieve Tesino che nonostante le traversie conserva ancora quattro delle sei statue originarie e cioè: l'*Addolorata*, *San Giovanni*, *la Maddalena* e una *Pia Donna* (Maria di Cleofa o Maria di Salome?). Il *Cristo morto*, scomparso nella seconda metà dell'Ottocento – sembra che sia quello che attualmente è conservato nella sacristia della chiesa della Madonna di Lourdes delle frazioni di Roa e Tellina di Castello Tesino – è stato sostituito nel 1906 da un analogo soggetto intagliato e dipinto dal gardenese Ferdinand Perathoner. Esso è l'unica opera del gruppo tuttora in sede. Le quattro statue superstiti, ridipinte all'inizio del Novecento, dopo una serie di furti avvenuti una trentina d'anni fa nella chiesa di San Sebastiano, sono state tolte per motivi di sicurezza dalla loro sede e trasportate nella soffitta della sacristia della Parrocchiale di Pieve di Pieve Tesino dove tuttora si trovano. Il loro stato di conservazione lascia molto a desiderare come dimostra la foto.

Le impressionanti somiglianze iconografiche e stilistiche e il medesimo tipo d'intaglio tra l'*Addolorata* di Borgo e quella di Pieve Tesino, fanno ritenere a buona ragione che entrambe le opere, o meglio i gruppi di opere, siano usciti da una medesima bottega. L'autore di queste opere, per il momento sconosciuto, potrebbe essere ricondotto, sulla base di analogie stilistiche e qualità dell'intaglio, allo stesso autore del gruppo della

Crocifissione della chiesa di San Giorgio a Vigolo Vattaro, realizzato tra il 1736 e il 1739 e identificato dalla Visintainer [VISINTAINER 1996, pp. 38-40], con qualche riserva, nello scultore della Val Badia Domenico Molin, collaboratore di Teodoro Benedetti e attivo in quegli anni nel Trentino. Indicazione ribadita dal Bacchi nel 2003 [BACCHI 2003, vol. 2, p. 211]. Una diversa indicazione sembrerebbe venire dallo Strocchi là dove dice: *Fra le sculture lignee policrome animate di pietà umana, espressioni commoventi e afflato religioso, forse ispirate a modelli di Giovanni Battista Fattori, vanno annoverate anche le statue dei dolenti [...]. L'Addolorata nella chiesa di San Francesco a Borgo Valsugana e le quattro sculture (Vergine, San Giovanni e due Pie donne), già facenti parte del Compianto sul Cristo morto esposto durante le celebrazioni della settimana santa, ora ricoverate in una cappella (sic!) della Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano a Pieve Tesino* [STROCCHI 2003, vol. 1, p. 496].

Per quanto riguarda le Stazioni delle edicole, esse nel corso della loro lunga vita furono più volte rifatte e benedette: le attuali, dipinte ad olio su faesite nel 1972, sono un pregevole lavoro del pittore Francesco Raffaele Chiletto, l'ultima sua opera.



Francesco Raffaele Chiletto, *Via Crucis*, X Stazione, *Gesù è spogliato delle vesti*, a sinistra, e XIII Stazione, *Gesù è deposto dalla croce*, a destra, 1970-72, olio su faesite; Pieve Tesino, Colle di San Sebastiano.

2. La Via Crucis interna della Pieve di Borgo Valsugana



Antonio Vincenzi, *Via Crucis, VII e XI Stazione*, 1773, olio su tela, cm 88 x 74 (senza cornice).

Dopo la Via Crucis esterna dei Francescani dovette passare la bellezza di quarant'anni perché una Via Crucis venisse installata all'interno di una chiesa: in questo caso la priorità toccò alla Pieve del Borgo, e questo per merito del pievano Giobatta D'Anna che nel 1773 chiese e ottenne dal vescovo di Feltre Andrea Minucci e dal Ministro Generale dei Francescani il permesso di erigere una *Via Crucis* all'interno della propria chiesa (vedi Carteggio D'Anna riportato in Appendice). Le 14 Stazioni, recentemente attribuite per motivi stilistici e iconografici da Elvio Mich al pittore Antonio Vincenzi [MICH 2002, p. 7], si trovano tutt'ora in sede. Esse verranno replicate, con qualche variante, peraltro non sostanziale, quattro anni dopo per la Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Roncegno. Nel frattempo, un altro pittore operante negli stessi anni in Valsugana, Valentino Rovisi, aiutato dalla figlia Vincenza, eseguirà nel 1775 una *Via Crucis* per la Parrocchiale dei Santi Andrea e Bartolomeo di Torcegno.

Sia il Vincenzi che i Rovisi per le loro opere prenderanno a piene mani dalla pittura veneziana, dai Tiepolo padre e figlio, in particolare dalla *Via Crucis* che Gian Domenico

realizza tra il 1747-49 per l'*Oratorio del Crocifisso* della chiesa veneziana di San Polo e dalla tela raffigurante *La Salita al Calvario* dipinta da Giambattista per la chiesa veneziana di Sant'Alvise, conosciuta anche attraverso un bozzetto attualmente in un museo di Berlino. Lo dimostrano in modo eloquente alcune Stazioni dei pittori sopramenzionati che sembrano prese pari pari dai citati dipinti dei Tiepolo.

Per quanto riguarda l'opera di Borgo Valsugana, è pensabile che già nello stesso anno sia stata installata la *Via Crucis*, dipinta, come ormai è stato assodato [MICH 2002, pp. 7-8], dal pittore Antonio Vincenzi, *dimorante* in quegli anni presso i Signori Giovanelli a Castel Telvana dove probabilmente svolgeva l'attività di pittore di famiglia (corte). Inoltre, la presenza del Vincenzi a Borgo *tra il 1768 e il 1784 è documentata con frequenza quasi annuale in diversi rogiti notarili* [MICH 2002, p. 8] dei notai G. B. Rosi, G. A. Dalmaso, P. Nocher e G. A. Sartorelli. Lo stesso Vincenzi, qualche anno dopo, verso il 1777, eseguirà sul modello delle Stazioni di Borgo la *Via Crucis* per la Nuova Parrocchiale di Roncegno benedetta il 12 dicembre 1773 dal suo artefice, il parroco don Francesco Bruni.

Nella *Settima Stazione* la scena è costruita con un punto di vista molto basso, giusto all'altezza del Cristo caduto a terra sotto il peso della croce, per indurre il fedele a immedesimarsi in Gesù e farlo maggiormente partecipe del dramma. La grande croce che taglia orizzontalmente la scena in due parti funge altresì da elemento di raccordo tra i vari personaggi: Gesù caduto, il vecchio con la barba che cerca di sollevarlo e i tre soldati. Il ritmo della composizione trova un'impennata improvvisa nel gesto violento del terzo soldato, ripreso di spalle a sferrare un tremendo calcio all'innocente condannato.

L'Undicesima Stazione di Borgo verrà ripetuta con minime varianti, schiarendo cioè i toni e aumentando di due unità il numero delle comparse, nella teletta di Roncegno. La scena ambientata sulla cima del monte Calvario, rappresentata sotto forma di un alto costone inclinato, molto simile alle cime nostrane (si vede anche una cima familiare all'orizzonte), mostra Gesù che, già steso sulla croce, sta per essere inchiodato da tre carnefici (i tre chiodi della tradizione francescana), mentre un quarto, ai piedi della croce è intento a scavare il buco per poterla issare. Dal versante destro della cima del calvario spuntano le figure dell'Apostolo Giovanni e della Madre Maria che sopraffatta dal dolore allarga le braccia in segno di disperazione.



Stazione XI, *Gesù inchiodato in croce*, 1773, part.

3. La Via Crucis della Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Roncegno

L'erezione della Via Crucis di Roncegno fu concessa dal vescovo di Feltre Andrea Minucci il 9 dicembre 1776.

Le 14 stazioni, donate dalla benefattrice Maria Martinella, vedova Valcanaja, furono benedette il 25 maggio 1777.

Le analogie stilistiche tra le Stazioni di Borgo e di Roncegno e l'evidente somiglianza di alcune Stazioni, si veda ad esempio la II, la III, la IV, l'VIII, la XI, la XII e la XIV, hanno indotto il Mich ad assegnarle entrambe al pittore fiemmese Antonio Vincenzi.

Rispetto alla serie di Borgo, abbastanza drammatica e caricata nei toni, quella di Roncegno presenta una tavolozza più chiara e solare con qualche personaggio e qualche dettaglio paesaggistico in più.

Può darsi che il pittore, a contatto con gli affreschi dei Rovisi appena finiti, abbia deciso di schiarire i colori anche per intonare le quattordici stazioni ai dipinti murali.



Antonio Vincenzi, *Via Crucis, VII e XIII stazione*, 1776-77, olio su tela, cm 87 x 68; cm 156 x 85 con cornice.

La *Settima Stazione di Roncegno* si diversifica dal modello di Borgo per una diversa impostazione della scena, localizzata subito fuori la porta di Gerusalemme e non in aperta campagna, per il maggior numero di personaggi, sette al posto di cinque, per la diversa violenza che viene esercitata sul Cristo caduto e per la posizione dello stesso, supino a Roncegno, inginocchiato a Borgo.

Nella *Tredicesima Stazione* la composizione è speculare a quella di Borgo con qualche sensibile variante, come ad esempio la figura della Maddalena messa alla destra della Pietà in entrambe le tele e le diverse pose di San Giovanni e del corpo di Gesù. Anche la composizione si rivela sostanzialmente diversa, simmetrica in quella di Borgo, asimmetrica nella Stazione di Roncegno.



Valentino e Vincenza Rovisi, *Via Crucis, Il stazione, Gesù è caricato della croce*, 1775.

4. La Via Crucis della Parrocchiale dei Santi Andrea e Bartolomeo a Torcegno

Nel 1775 anche la chiesa parrocchiale di San Bartolomeo a Torcegno si dotava di una Via Crucis, dipinta per l'occasione da Valentino Rovisi e dalla figlia Vincenza. L'atto è riportato negli *Annali della Parrocchia*, conservati nell'Archivio Parrocchiale di Torcegno. Ecco il testo in questione: *Anno 1775- In questo anno pare sia stata fatta dipingere l'attuale Viacrucis che in questi giorni un pittore disse abbastanza bella, ma probabilmente volea farla un po' da cortigiano perché senza lavori, e così riuscì sgraziato. Fu benedetta li 6 Marzo 1775* [CANDOTTI 1998, p. 186]. In queste opere il pittore di Moena addotta un linguaggio semplice e di sicuro effetto sulla popolazione. I concetti sono chiari ed espressi in modo inequivocabile. Guardando questa Stazione si capisce immediatamente da che parte sta il bene e il male. I buoni sono tali senza nessuna sfumatura e così per i cattivi, che vengono tratteggiati a toni foschi e volutamente esagerati non mancando mai tra essi l'orientale o il turco riconoscibile nello specifico nel personaggio con turbante che sta per bastonare Gesù. Il dipinto con la figura centrale del Cristo inerme e innocente circondato da una massa di scalmanati che infieriscono brutalmente su di lui, se nell'intenzione dell'autore vuole suscitare sentimenti di pietà per il Cristo "buono" e di condanna per gli sgherri "cattivi" ci porta altresì col pensiero ad analoghe rappresentazioni della pittura fiamminga e settentrionale a cavallo tra quattro e Cinquecento come per esempio il *Cristo tra i manigoldi* e l'*Ecce Homo*.

5. Le Vie Crucis della Parrocchiale di Sant'Agostino a Novaledo e della Madonna della Neve a Carzano

Pur modesta nelle dimensioni, ma pregevole nell'intaglio e nelle cromie, è la serie delle 14 Stazioni lignee policromate della *Via Crucis* appese alle pareti delle navate laterali, acquistata nel 1922 da una bottega gardenese. Curiosamente molto simile alla serie di Novaledo è la Via Crucis, pure lignea, della chiesa della Madonna della Neve di Carzano, installata e benedetta il 15 febbraio 1922. Le quattordici scenette delle Stazioni di Carzano, diversamente dalle gemelle sopracitate, sono poste dentro un'edicola tardo rinascimentale e sono completate da uno sfondo paesaggistico dipinto assente a Novaledo. Esse ripetono nella sostanza e con minime varianti quelle della Via Crucis di Novaledo, commissionata nel 1922 ad una non meglio precisata "Bottega gardenese", la quale rispetto alla nostra rivela un carattere più asciutto, essenziale e pregnante. Entrambe le opere rivelano degli stilemi e dei modi che sembrerebbero molto vicini a quelli della bottega del gardenese, ma originario della Val di Non, Carlo Pancheri, presente in Valsugana nel terzo decennio del Novecento con varie opere lignee come a Torcegno, a Olle, a Castello Tesino e, forse anche, a Novaledo.



In alto: la *II Stazione*, *Gesù è caricato della croce*, di Novaledo; in basso: quella di Carzano. Notare come nella seconda serie, quella di Carzano, si sia compensata l'inferiore qualità dell'intaglio aggiungendo uno sfondo dipinto alla scena e inserendola in un'edicola classicheggiante come si può vedere nell'immagine seguente.



La X Stazione delle *Vie Crucis* di Novaledo (in alto) e Carzano (in basso) messe a confronto. Nel bassorilievo di Carzano manca la quarta figura, presente in quello di Novaledo.

6. La Via Crucis della Parrocchiale di Santa Margherita a Marter

Paul Moroder Doss, *Via Crucis*, 2007, 14 bassorilievi in bronzo dorato di forme e dimensioni diverse.

Le stazioni, interpretando la moderna teologia della Via Crucis, si pongono come un qualcosa di nuovo e più aderente alle esigenze della spiritualità contemporanea. In questo senso esse non rispecchiano la tradizionale sequenza della Via della Croce canonizzata dai francescani alla fine del XVII secolo e diffusa in tutto il mondo a partire dal successivo.

Nello specchio che segue viene fatto un confronto testuale tra le Stazioni tradizionali, a sinistra, e quelle bibliche, adottate e interpretate dal Moroder, a destra. Sono evidenziate con lo stesso colore le stazioni simili nelle due serie; per esempio la *Prima Stazione* della Via Crucis tradizionale, colore giallo, è ripresa nella Quinta di quella biblica.



La *I Stazione* rappresenta *Gesù nell'orto degli ulivi*. La solitaria figura del Cristo in agonia è separata dai tre apostoli addormentati da una cesura diagonale, presente in diverse posizioni e andamenti in tutte le formelle.



La VI Stazione raffigura *Gesù flagellato e coronato di spine*. L'immagine del Cristo proposta da Paul Moroder Doss è quella tradizionale dell'Ecce Homo contrapposta alla figura del fustigatore, un soldato romano messo parzialmente fuori dal quadro.

I Stazione:

Gesù condannato a Morte da Pilato

Preghiera di Gesù nell'orto degli ulivi

II Stazione

Gesù è caricato della croce

Gesù, tradito da Giuda, è arrestato

III Stazione

Gesù cade la prima volta

Gesù condannato dal Sinedrio

IV Stazione

Gesù incontra la sua Santissima Madre

Gesù è rinnegato da Pietro

V Stazione

Gesù è aiutato dal Cireneo a portare la croce

Gesù giudicato da Pilato

VI Stazione
*Gesù è asciugato in volto
dalla Veronica*

Gesù è flagellato e coronato di spine

VII Stazione
Gesù cade la seconda volta

Gesù è caricato della croce

VIII Stazione
*Gesù consola le donne
di Gerusalemme*

*Gesù è aiutato dal Cireneo
a portare la croce*

IX Stazione
Gesù cade la terza volta

*Gesù incontra le donne
di Gerusalemme*

X Stazione
Gesù è spogliato dalle vesti

Gesù è crocifisso

XI Stazione
Gesù è inchiodato sulla croce

*Gesù promette il suo Regno
al buon ladrone*

XII Stazione
Gesù muore sulla croce

*Gesù sulla croce con la Madre
e il discepolo Giovanni*

XIII Stazione
Gesù è deposto dalla croce

Gesù muore sulla croce

XIV Stazione
Gesù è posto nel sepolcro

Gesù è posto nel sepolcro

Come si vede nella sequenza solo l'ultima Stazione corrisponde esattamente in entrambe le versioni; altre cinque Stazioni corrispondono nel testo ma non nell'ordine, e cioè, la prima con la quinta, la seconda con la settima, la quinta con l'ottava, l'ottava con la nona e la dodicesima con la tredicesima. In totale sono solo sei le Stazioni che si corrispondono e otto quelle che non si corrispondono.

Della vecchia Via Crucis sono state tolte le *Tre cadute di Gesù*, *l'Incontro di Gesù con Maria*, *l'Episodio della Veronica*, la *Spogliazione di Gesù*, *l'Inchiodatura sulla croce* e la *Deposizione dalla croce*.

Infine, sempre interpretando le più avanzate linee della teologia contemporanea, viene aggiunta la quindicesima Stazione: la *Resurrezione*, ovvero la vittoria sulla morte, che nel caso specifico corrisponde all'ambone, vera e propria sintesi figurativo-simbolica del *Santo Sepolcro* e della *Resurrezione*.



La VII Stazione raffigura Gesù caricato della croce.



L'ambone della Parrocchiale di Marter raffigurante la Resurrezione di Cristo, realizzato da Paul Moroder Doss, rappresenta idealmente la *XV Stazione* della Via Crucis.

7. Tre Vie Crucis a confronto: Borgo

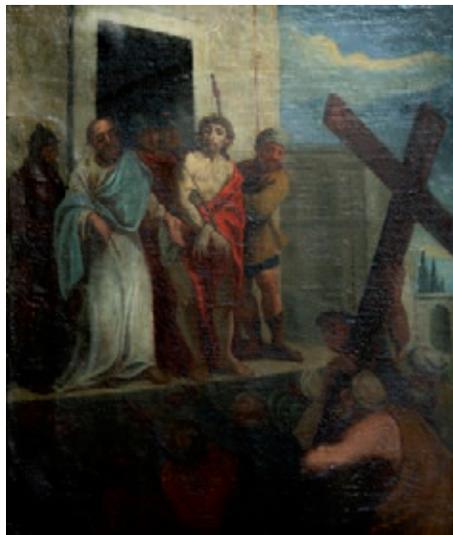
Antonio Vincenzi, *Via Crucis della Pieve di Borgo Valsugana*, 1773, (a sinistra), olio su tela, cm 88 x 74;

Antonio Vincenzi, *Via Crucis della Parrocchiale di Roncegno*, 1777, (al centro), olio su tela, cm 88 x 68;

Valentino e Vincenza Rovisi, *Via Crucis della Parrocchiale di Torcegno*, 1775, (a destra) olio su tela, cm 84 x 71.

Si tratta di un confronto visivo tra le Stazioni della Via Crucis della Pieve di Santa Maria Nascente di Borgo (a sinistra), dipinta da Antonio Vincenzi nel 1773, di quella della Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Roncegno, dipinta pure dal Vincenzi e benedetta nel 1777 (al centro) e di quella eseguita da Valentino Rovisi con l'aiuto della figlia Vincenza Giovanna nel 1775 per la Parrocchiale di San Bartolomeo a Torcegno (a destra). Dal confronto risulta più che evidente che il Vincenzi e il Rovisi conoscevano l'uno quello che faceva l'altro, essendosi trovati entrambi ad operare contemporaneamente sullo stesso territorio. Per alcune Stazioni, come è stato rilevato in altra parte del volume, (vedi scheda sulla X Stazione della Via Crucis di Torcegno entrambi i pittori si sono avvalsi di alcune opere di Giambattista e Giandomenico Tiepolo. In questo senso appaiono particolarmente evidenti le Stazioni III e XIV, quest'ultima, nelle due versioni di Borgo e Roncegno del Vincenzi appare direttamente mutuata dall'analoga Stazione della Via Crucis dipinta da Giandomenico Tiepolo per l'Oratorio del Crocifisso di San Polo a Venezia.

I Stazione: *Gesù è condannato a morte da Pilato.*



II Stazione: *Gesù è caricato della croce.*



III Stazione: *Gesù cade la prima volta sotto la croce.*

Le Stazioni di Roncegno e di Torcegno
sono prese entrambe
dalla Salita al Calvario
(1738-40) di Giambattista Tiepolo,
della chiesa di Sant'Alvise a Venezia.





IV Stazione: *Gesù incontra la sua Santissima Madre.*



V Stazione: *Gesù è aiutato dal Cireneo a portare la croce.*
Il Cireneo, uguale in tutte e tre le versioni, è preso dall'analogha
Stazione di Giandomenico Tiepolo di San Polo.



VI Stazione: *Gesù è asciugato in volto dalla
Veronica.* Molto simili le due del Vincenzi.





VII Stazione: *Gesù cade per la seconda volta sotto la croce*. Il personaggio che sferra un calcio a Gesù è ripreso anche dal Rovisi.



VIII Stazione: *Gesù consola le donne di Gerusalemme*. Il gesto della mano di Gesù è ripetuto in tutte e tre le versioni.



IX Stazione: *Gesù cade per la terza volta sotto la croce*.

Molto simili le due del Vincenzi, completamente diversa quella del Rovisi.





X Stazione: *Gesù è spogliato delle vesti e abbeverato di aceto e fiele.* L'impostazione della Croce è ripetuta in tutte e tre le tele.



XI Stazione: *Gesù è inchiodato sulla croce.*
Quasi gemelle le due stazioni del Vincenzi.



XII Stazione: *Gesù innalzato e morto in croce.*
Anche qui si nota la forte somiglianza
tra le due stazioni del Vincenzi.





XIII Stazione: *Gesù è deposto dalla croce.*
La figura del Cristo morto ha un origine
comune in tutte e tre le versioni.



XIV Stazione: *Gesù è posto nel sepolcro.*
Le due stazioni del Vincenzi sono prese dal
modello di San Polo.





CATALOGO DELLE OPERE

Antonio Zeni (?) (Tesero, 1606 † Castello di Fiemme, 1690)

1. *Martirio di Santa Giustina*, 1665, olio su tela, cm 154 x 107, iscrizioni: “MDCLXV / A. z.”, al centro, in basso tra le zampe del cane; Telve, Municipio, già nella chiesa di Santa Giustina al Cimitero.

Il 10 febbraio 1623 il commissario vescovile Mons. Paternollo, in visita pastorale a Telve, ordinava di trasportare in via provvisoria nella chiesa di Santa Giustina la vecchia pala dell'altare dei Santi Rocco e Sebastiano della locale pieve. Sappiamo da p. Lorenzo Ferrai [FERRAI 1969, p. 35] che il citato don Gasparo Facchinelli oltre a rinnovare la chiesetta alla quale era legato dal titolo di nobiltà, la dotò anche di una bella pala d'altare con il *Martirio di Santa Giustina*, copia della grande tela dipinta nel 1575 da Paolo Veronese con la collaborazione del fratello Benedetto per la Basilica di Santa Giustina a Padova [MARINI 1968, p. 116].

Il dipinto, un olio su tela, attualmente relegato nella soffitta del Municipio di Telve e in attesa di un restauro, si connota come una discreta opera di un pittore trentino rivolto stilisticamente all'ambiente veneto tanto che il RASMO lo assegna ad un “*seguace di Paolo Veronese*” [RASMO 1982, tav. LXXXVI].

La tela, che riprende quasi alla lettera nella parte bassa la pala del Caliari, mentre ne semplifica notevolmente la parte superiore, è, come il modello padovano, caratterizzata da una composizione prospettica scorciata dal basso. Essa rappresenta al centro, inginocchiata sopra un'alta gradinata, la Santa abbigliata con un ricco ed elegante vestito con la spada già conficcata nel petto (il suo attributo più noto) alla mercé dei carnefici che si apprestano a finirla. Tutt'attorno si agita una popolazione variopinta fatta di donne, popolani, servitori,

nobili, armigeri e l'immane bellissimo cane in primo piano tenuto al guinzaglio da un paggio di colore. Nella confusione c'è chi assiste con curiosità e chi con indifferenza al martirio della Vergine. Dall'alto delle nuvole uno stuolo di angeli e angioletti scende a portare alla Santa la corona e la palma del martirio. Le cupole e le guglie della basilica padovana di Santa Giustina chiudono sullo sfondo la scena. Pur essendo una copia, il dipinto non manca d'interesse e di qualità pittoriche per la caratterizzazione dei personaggi, per la pennellata abbastanza sicura e rapida e per la densa intonazione della tavolozza. In basso a destra, tra le zampe anteriori del cane e le gambe del soldato di spalle, si legge: “MDCLXV / A. z.”, cioè la data “1665” e le iniziali “A Z” dell'autore che hanno indotto più d'uno studioso a pensare a *quell'Antonio Zeni di Simone* (Tesero, 1610 † 1690), pittore e indoratore *da Tesero, abitante in Castello, e parente del pittore Orazio Giovanelli* [WEBER, 1933, p. 383] o più esattamente, dopo le ricerche del RASMO [RASMO 1949 e 1981] ad “*Antonio Zeni*, nato a Tesero il 27 novembre 1606 e morto a Castello di Fiemme il 2 ottobre 1690 all'età di 84 anni. Sull'identità di Antonio Zeni con l'omonimo monogrammista della pala di *Santa Giustina* di Telve, il Mich che ha studiato in particolare il pittore di Tesero, constatandone la diversità stilistica con le opere certe, invita alla prudenza [MICH 1988, p. 924]. È stato detto però che il dipinto è una copia sufficientemente fedele di un



originale di Paolo Veronese e quindi il pittore potrebbe volutamente aver cercato di imitare in tutto e per tutto l'originale, forse spinto in ciò dal committente, il reverendo don Gasparo Facchinelli. Sulla "normalità", o meglio sulla persistenza di una certa incoerenza stilistica dello Zeni e non solo, si riporta quanto scriveva in proposito il RASMO nel 1982: "Come si è già visto, nel Seicento non abbiamo in Trentino uno svolgimento pittorico coerente, ma interventi vari ed eterogenei. Una eccezione può essere considerata quindi la valle di Fiemme dove dalla famiglia Zeni che aveva dato un modesto pittore, Antonio Zeni, operante nei primi decenni del secolo, ma stilisticamente legato ancora al tardo manierismo cinquecentesco, esce un secondo pittore, dello stesso nome, nato nel 1606 e passato poi a Castello dove morì nel 1690, ma vissuto per un lungo periodo a Trento. Nel 1639 era in rapporto col Giovanelli, forse per essere stato scolaro, ma troviamo sue opere piuttosto tardi: sei dipinti nella chiesa di Fraveggio datati fra il 1644 e il 1661, una pala a Vezzano nel 1663, le pale maggiori di Marcena di Rumo (1662) e di Revò e due dipinti per ante d'organo a Pressano (1664). Gli si può attribuire pure la paletta della cappella del cimitero militare di Bolzano proveniente dal convento dei Domenicani per il quale lavorava nel 1668. Le sue opere sono di qualità variabile ed anche stilisticamente, per quanto firmate, difficilmente conciliabili.

Esse tuttavia sono generalmente testimonianze interessanti di un artista che dovette essere a suo tempo molto richiesto" [RASMO 1982, p. 314]. Nel 1875 il dipinto subì un maldestro restauro. Trafugato dal maggiore austriaco Norbert Pfretschner di Innsbruck durante la prima guerra mondiale, venne individuato e recuperato nel gennaio del 1923 per merito del Dottor Carlo Vonmetz di Innsbruck, tramite l'Ufficio Belle Arti di Trento diretto da Giuseppe Gerola. Secondo il carteggio della vicenda, riportato in Appendice, il quadro al momento del ritrovamento riportava la dicitura "Rinnovati1742".

La tela venne nuovamente restaurata con risultati discutibili nel 1975, su iniziativa personale di don Vittorio Franzoi [SPAGOLLA 1996, p. 90].



La data "MDCLXV" e il monogramma "A.Z." della pala di Santa Giustina di Telve, attribuita ad Antonio Zeni.

BIBLIOGRAFIA:

A.P.T., "Quadri asportati da S. Giustina durante la Guerra 1914-18. Pratiche per il recupero", Cat. 13, Cla. 1 – Ru-Fa.5; AA. VV., "Voce di Telve"-Numero Unico, aprile 1972, per il 50° di Sacerdozio di Padre Lorenzo Ferrai, p. 10.1972, p. 10; VERONESE 1968, p. 116; RASMO 1982, tav. LXXXVI; MICH 1988, p. 924; SPAGOLLA 1996, p. 90.



Particolare della pala prima del restauro.



Altare di Santa Giustina, cartella dedicatoria in stucco del committente don Gaspare Facchinelli, posta sulla cimasa: "EX DEVOTIONES 1664 / GASPARIS FACHINELLI / SACRÆ THEOLOGIE ET / IVRIS VTRIVSQUE DOCT/ORIS ARCHIPRESBITERI / STRIGNI".

Intagliatore trentino-atesino

2. *Cristo morto depresso*, 1733 ca., legno policromo, lunghezza cm 163; Borgo Valsugana, Monastero di San Damiano, già nella Cappella del Santo Sepolcro della chiesa dei Santi Francesco e Cristoforo annessa al Convento Franciscano.

La scultura, a grandezza di poco inferiore al naturale, per qualità d'intaglio, caratteristiche espressive e accentuato realismo, si stacca nettamente da quella dell'Addolorata e, in base alle gemelle sculture di Pieve Tesino, alle statue alienate di San Giovanni e delle Dolenti, riconducibili con qualche riserva alla bottega di Domenico Molin e databili verso il 1736.

Come accennato sopra e da quanto sembra emergere dal volume *I Frati Minori a Borgo Valsugana* di P. Remo Stenico, quest'opera, anche per l'evidente diversità stilistica, sembra precedere di qualche anno quelle del *Compianto*. Scrive lo Stenico: *la quattordicesima (stazione) era costituita dalla cappella del Sepolcro, trasformata poi in cappella dell'Addolorata. Credo sia questo il tempo probabile (1733) dell'erezione di questa Via Crucis; lo si può dedurre dal fatto che venne in questo anno costruita la cappella del Sepolcro la quale costituiva la fine del percorso. Nella cappella vi era solamente un altare con sotto la statua del Cristo morto. È questa anche la conclusione delle Vie Crucis che esistono in altri nostri conventi* [STENICO 2003, p. 154].

Iconograficamente, il Cristo morto disteso, o Cristo anatomico, ci riporta al celebre dipinto del Mantegna ma anche ai *Cristi deposti* della pittura tedesca del primo Cinquecento, come ad esempio il *Cristo depresso* (1520-25) della predella dell'*Altare di Isenheim* di M. Grünewald e, soprattutto, il *Cristo Morto* (1521) di Hans Holbein il Giovane o agli

esempi della scultura italiana del Secondo Quattrocento come il *Cristo morto* di Nicolò dell'Arca (*Compianto sul Cristo morto*, 1485 ca.; Bologna Santa Maria della Vita), o il *Cristo morto* di Guido Mazzoni (*Compianto sul Cristo morto*, 1480-1485 ca.; Modena, Oratorio di San Giovanni Battista), una delle molte versioni create sul tema del *Compianto sul Cristo morto* dall'artista modenese.

Osservata di profilo, la figura longilinea di Cristo con il corpo lievemente inarcato e le ginocchia leggermente piegate, poggia a terra solamente in due punti: con la schiena e i talloni. Le braccia distese lungo i fianchi riprendono nella leggera curvatura la posizione del corpo. Le mani, non congiunte e incrociate sul ventre, come di solito sono rappresentate, sono invece abbandonate sulle cosce e nella divaricazione delle dita riflettono lo spasmo sopraggiunto alla morte.

La stessa dolorosa tensione del corpo si riflette nei tratti nobili e intensi del volto di Cristo. Esso è incorniciato da una nera e folta barbetta terminante in un doppio pizzetto. La fronte spaziosa e le grandi arcate sopraciliari fanno pensare ad una intensa vita interiore mentre la bocca socchiusa, bloccata in una smorfia di dolore, ci riporta ai terribili patimenti della passione e morte.

La scarna essenzialità dell'intaglio, il realismo anatomico intriso di commossa partecipazione, al di là del nodo riccioluto del perizoma, unica concessione al gusto barocco, ci induce a pensare ad un autore forse trentino



Una veduta in scorcio del Cristo morto deposto di Borgo confrontato con il celebre dipinto del Mantegna.



Hans Holbein il Giovane, *Cristo Morto*, 1521, tempera su tavola; Basilea, Kunstmuseum.



Scultore trentino-atesino, *Cristo Morto*, 1733, legno policromato; Borgo Valsugana, Monastero di San Damiano.



Domenico Molin (?), *Cristo Morto*, 1736, legno policromato, lunghezza cm 108 ca.; Chiesa della Madonna di Lourdes, Castello Tesino, frazione di Roa-Tellina. La statua è forse proveniente dalla Cappella del Santo Sepolcro della chiesa di San Sebastiano a Pieve Tesino.

formatosi e gravitante nell'ambiente nordico – atesino. Diverso dal modello di Borgo è invece il Cristo morto che originariamente completava il gruppo della Deposizione nella Cappella del Santo Sepolcro della chiesa di San Sebastiano a Pieve Tesino, riconducibile stilisticamente, assieme alle altre statue – *l'Addolorata, San Giovanni, la Maddalena e Maria di Cleofa* – all'ambito

di Domenico Molin come giustamente ha osservato Annachiara Visintainer confrontando queste opere con il gruppo della Crocifissione di Vigolo Vattaro [VISINTAINER 1996, pp. 38-40]. La statua del Cristo si trova attualmente nella sacristia della chiesa della Madonna di Lourdes nella frazione di Roa e Tellina di Castel Tesino, dove probabilmente fu portata al momento della consacrazione della chiesa avvenuta nel 1890.



Nicolò dell'Arca (a sinistra), *Compianto sul Cristo Morto*, 1485ca., terracotta; Bologna, chiesa di Santa Maria della Vita.

Guido Mazzoni (in basso), *Compianto sul Cristo morto*, 1480-85, terracotta policroma; Modena, Oratorio di San Giovanni Battista.



BIBLIOGRAFIA:

VISINTAINER 1996, pp. 38-40; STENICO 2003, pp. 153-154; STROCCHI 2003, p. 496; FABRIS 2004, pp. 43 e 50; FABRIS 2006, p. 105.

Ambito di Domenico Molin

3. *Madonna Addolorata*, 1736 ca., legno policromato, alt. cm 106; Borgo Valsugana, Monastero di san Damiano, già nella cappella del Santo Sepolcro della chiesa di san Francesco.

3 bis. *Madonna Addolorata*, 1736, legno policromato, alt. cm 106 (?); Pieve Tesino, Pieve dell'Assunta, soffitta della sacristia, già nella Cappella del Santo Sepolcro della Chiesa di San Sebastiano.

Opera non presente in mostra.

La *Madonna di Borgo*, alla quale manca la mano destra, diversamente dal Cristo presenta una drammaticità più contenuta ed un realismo meno esasperato. Essa appare come la gemella dell'analogia statua della cappella del Santo Sepolcro della chiesa di San Sebastiano a Pieve Tesino, le cui opere, a parte il Cristo deposto, sono tutte conservate, o meglio abbandonate, nella soffitta della sacristia della Pieve di Pieve Tesino. Una apparente diversità tra le opere di Borgo e quelle di Pieve Tesino è dovuta al fatto che le seconde hanno subito una ridipintura alla fine del XIX secolo che ne ha in parte stravolto l'aspetto pittorico. Confrontando la parte plastica delle due Madonne, non si potrà non ammettere che esse non possono che essere uscite da una stessa mano. L'autore delle statue di Borgo è stato individuato dallo

Fattori. La segnalazione, di per sé interessante, merita comunque un approfondimento e una verifica sul campo. Da confronti stilistici con il gruppo della *Crocifissione (il Crocifisso, la Madonna e San Giovanni)* della chiesa di San Giorgio a Vigolo Vattaro, appare più credibile l'attribuzione dell'*Addolorata* di Borgo e del gruppo di Pieve Tesino all'ambito di Domenico Molin. Qui sotto viene fatto un confronto visivo tra la statua dell'*Addolorata* di Borgo, a sinistra, e quella di Pieve Tesino, a destra. Tenendo presente che entrambe hanno subito delle ridipinture, emergono delle straordinarie somiglianze tra le due opere in molti particolari come la postura del corpo, la posa della testa, l'espressione e il taglio degli occhi, la treccia che scende sul petto, la forma delle mani, il gioco delle pieghe dei vestiti, le scarpe, la qualità dell'intaglio e altro ancora.

BIBLIOGRAFIA:

VISINTAINER 1996, pp. 38-40; STENICO 2003, pp. 153-154; STROCCHI 2003, p. 496; FABRIS 2004, pp. 43 e 50; FABRIS 2006, p. 105.







Un significativo confronto visivo tra l'Addolorata di Borgo e quella di Pieve Tesino.



Il gruppo superstite di Pieve Tesino. Da sinistra a destra, l'Addolorata, la Maddalena, San Giovanni e Maria di Cleofa.

Valentino Rovisi (Moena 1715, † 1783) e **Vincenza Rovisi** (Venezia 1750 † Moena, 1824)

4. *Via Crucis, X Stazione*, 1775, olio su tela, cm 84 x 61 (senza la cornice); Torcegno, Parrocchiale dei Santi Andrea e Bartolomeo, navata.

L'attribuzione delle 14 tele fu fatta da Fortunato Bernard che nel 1968 durante le sue ricerche nell'Archivio Parrocchiale di Torcegno rinvenne una nota di cronaca del parroco don Venanzio Facchini dove diceva: *Per cura di questo parroco* (Francesco Pace di Cinte Tesino, parroco dal 1757 al 1777, anno della sua morte) *nel 1775 è stata fatta la Via Crucis che costò f. 566: 16 ½ dal Pitore de Rovisi, e sua figlia di Moena*. La notizia è confermata da una nota del *Libro delli saldi di conti resi da tutti gli massari della fabrica Parochiale di Torcegno*, nel capitolo *Serie di Curati, Rettori, Piovani e Parrochi di Torcegno*, da dove sicuramente è stata attinta (vedi foto sotto).

Lo stesso parroco don Facchini nei suoi annali commenta: *Anno 1775 - In questo anno pare sia stata fatta dipingere l'attuale Viacrucis che in questi giorni un pittore disse abbastanza bella, ma probabilmente*

volea farla un po' da cortigiano perché senza lavori, e così riuscì sgraziato. Fu benedetta li 6 Marzo 1775. [CANDOTTI 1998, p. 186]. E più avanti, parlando della preziosa opera del suo predecessore di un secolo prima, don Bartolomeo Fedele, in riferimento agli addobbi della nuova parrocchiale fatti un po' alla volta, esprime un giudizio nettamente negativo della Via Crucis: *Gli addobbi della chiesa naturalmente furono ammaniti un po' alla volta, a norma delle circostanze e dello zelo dei parrochi, e basta percorrere un poco le memorie lasciate nel succitato libro N. 44 per vedere il progressivo mobigliamento fatto or con gusto ora senza come sarebbe della miserabile Via crucis dipinta da Valentino Rovise di Moena certo in un'epoca non contrassegnata dal gusto come fu la metà del XVIII secolo passato* [A. P. T., *Annali della Parrocchia*, "Annali di don Facchini, 1857-

questo, e molte altre cose ci.
20. Francesco Pace di Cinte Tesino dal 1757. - 1777. morto
li 9. Maggio.
Per cura di questo Parroco è stato innalzato il Campanile,
nel 1775, e fatta fatta la Via Crucis, che costò f. 566: 16 ½ dal
Pitore de Rovisi, e sua figlia di Moena; et la Lampada maggiore
d'argento.

21.





1875”; CANDOTTI 1997, pp. 233-34]. Bisogna dire che nella seconda metà dell’Ottocento esisteva un diffuso pregiudizio per l’arte barocca e del XVIII secolo, in particolare per quel filone provinciale, interpretato nello specifico dai Rovisi, che cercava di andare incontro al gusto della gente semplice e delle classi più umili creando opere che, senza scendere nel banale e nell’illustrativo, fossero immediatamente comprese e apprezzate da questi.

L’adattamento del linguaggio *alto* dei “maestri veneziani” – i Tiepolo e indirettamente il Veronese, Sebastiano Ricci e il Fumiani, solo per fare alcuni nomi – ad un *sermo vulgaris*, è la caratteristica più saliente del Rovisi, esplicitata, dopo il suo ritorno a Moena, da una miriade di opere eseguite in santuari, chiese, cappelle, edicole, pale d’altare, ex voto e altro ancora, il più delle volte pagate con prodotti alimentari o simili. L’intervento della figlia Vincenza nel ciclo di Torcegno, anche se abbassa un po’ il livello complessivo dell’opera, è assai

importante per la pittrice in quanto rappresenta un modello cui avvalersi per le altre Vie Crucis dipinte negli anni immediatamente successivi e attribuite fino a qualche tempo fa al padre Valentino. Ci si riferisce per esempio alla *Via Crucis* di Canale d’Agordo (1780-90), dove le scene delle Stazioni si dilatano notevolmente con l’introduzione di nuovi personaggi, o a quella di Moena (1786), nella quale invece il prototipo di Torcegno subisce uno snellimento ma anche un indurimento nel tratto pittorico. I modi tiepoleschi di Valentina, svuotati della loro forza e vitalità e ridotti a semplici formule, verranno trasmessi ad amici e collaboratori come appare per esempio nella *Via Crucis* esterna affrescata nel 1826 da Tomaso Rasmò nella chiesa di Loreto a Ziano di Fiemme.

Nelle piccole tele di Torcegno il riferimento alle opere di Giambattista e Giandomenico Tiepolo si avverte continuamente. I riferimenti più o meno espliciti alla *Via Crucis di San Polo* dipinta da Giandomenico tra il 1747-49, si trovano nella prima stazione – la loggia dove viene mostrato alla folla Gesù condannato a morte, sostenuta da un arcone e la grande croce inclinata, messa in primo piano e uscente dal quadro –, nella Seconda Stazione dove la posizione della croce e l’aguzzino col bastone alzato alle spalle di Gesù, nella Quarta dove la figura di Gesù è ripresa quasi alla lettera dalla Quinta Stazione di San Polo, nella Decima dove il vecchio barbuto in secondo piano è copiato dallo stesso personaggio della Quarta Stazione veneziana e nella Dodicesima dove la posa del Cristo in croce è molto simile in entrambe le stazioni. Diversamente, il riferimento a Giambattista Tiepolo è riconducibile non tanto a una specifica Via Crucis, ma ad un dipinto raffigurante la *Salita al Calvario* realizzato per la chiesa veneziana di Sant’Alvise e più precisamente al bozzetto del dipinto, oggi conservato allo Staatliche Museen di Berlino.

Elementi mutuati dal citato dipinto sono evidenti nella Settima Stazione – *Gesù cade per la seconda volta* – nella quale il pittore di Torcegno riporta quasi per intero la parte centrale della tela del Tiepolo e più ancora il bozzetto di Berlino, con il Cristo a terra schiacciato dal peso dell'enorme croce, i due energumeni che lo aiutano a sollevare la croce e le figure del cavallo scalpitante e del cavaliere, aggiungendo sulla sinistra della scena la figura dell'aguzzino col piede puntato sulla croce nell'atto di sferrare un colpo di lancia al Cristo caduto e modificando l'ambientazione con l'inserimento di un castello, o città fortificata, sullo sfondo a sinistra. Sempre facendo riferimento a queste opere il Rovisi riprende il gruppo di condannati, i ladroni, che compaiono sulla sinistra dei quadri e li inserisce a destra, in primo piano nella Decima Stazione, *Gesù inchiodato alla croce* e, ispirandosi alla figura vestita all'orientale con cappello a cono, in primo piano nel bozzetto, la inserisce in controluce a sinistra nella quarta stazione, *Gesù incontra la sua Santissima Madre*. Nella Tredicesima Stazione, *Gesù deposto dalla croce*, il nostro, nella figura della Madonna si riferisce in modo esplicito all'analogia figura della Pala dei Gesuati (Santa Maria del Rosario a Venezia) di Giambattista, raffigurante la *Madonna in trono con le Sante Caterina da Siena, Rosa da Lima e Agnese da Montepulciano* (1740).

L'intervento di Vincenza, obiettivamente modesto, è particolarmente evidente nelle figure secondarie, soldati, carnefici, comparse delle varie stazioni, nella figura dell'orientale a cavallo, in secondo piano nell'Ottava Stazione, *Gesù consola le donne di Gerusalemme*, e nello sfondo piatto della Tredicesima Stazione. Inoltre andrebbe completamente assegnata alla figlia la Nona Stazione, *Gesù cade per la terza volta*, per il tono esageratamente drammatico

e la ricercata ma non convincente posa del Cristo caduto a terra a testa in giù. La Decima Stazione, *Gesù spogliato e abbeverato di fiele*, nell'impostazione della scena con l'espedito della croce posta a terra in posizione decussata, riprende l'analogia Stazione del Vincenzi dipinta nel 1773 per la Pieve di Borgo Valsugana e dallo stesso riproposta con qualche variante nel ciclo di Roncegno. Nella parte centrale della scenetta di Torcegno il pittore enfatizza il contrasto tra la bianca e inerme figura di Gesù denudato e le scure e torve figure dei carnefici che inferiscono su di lui spogliandolo in modo



Antonio Vincenzi, Via Crucis, 1773, X Stazione, part.; Borgo Valsugana, Pieve della Natività.

violento, quasi strappandogli di dosso i vestiti. È probabile che in queste figure ci sia la mano della figlia Vincenza, osservando che la posa dell'uomo intento a strappare la tunica è molto simile al personaggio che sostiene la croce nella Nona Stazione. In primo piano a destra, usando un consumato espediente, il pittore pone una figura in controluce con la funzione

di creare profondità di campo ma anche di contrappuntare luministicamente la scena che si presenta abbastanza chiara. Le figurine quasi evanescenti sullo sfondo, di cui come s'è detto, quella di destra mutuata direttamente dal Tiepolo, oltre ad animare la composizione e ad infittire il racconto, contribuiscono ad aumentarne la profondità di campo.



Valentino e Vincenza Rovisi, *XIII Stazione, Gesù deposto dalla croce.*

BIBLIOGRAFIA:

A. P. T., *Libro delli saldi di conti resi da tutti gli massari della fabrica Parochiale di Torcegno Principiando l'anno 1630 sotto il governo ottimo del Molto Reverendo don Iseppo Steffanini Pievano* nel capitolo “Serie di Curati, Rettori, Pievani e Parrochi di Torcegno”, p. 3; A. P. T., *Cronache Parrocchiali, vol. I*, “Annali di don Facchini, 1857-1875, pp. 85, 165; BERNARD 1968, n. 182, p. 3; CESSI 1968, II, p. 15, tav. 74-76; BERNARD 1976, pp. 10, 11, 13; GORFER 1977, p. 900; CANDOTTI 1997, pp. 84, 185, FELICETTI 2002, pp. 254-259.



Giambattista Tiepolo: *Salita al Calvario*, Venezia, Chiesa di sant'Alvise, part.

Antonio Vincenzi (? post 1719 - ? post 1784)

5. *Ritratto dell'arciprete Francesco Bruni*, 1775 ca. olio su tela, cm 98,5x75,5 iscrizioni: "Auctor hic est huius templi. Plebique, virisque./ Claris officio, et sanguine charus erat. / Larga manus, doctrina, zelus, prudentia, candor / Ornabat animum, Brune verende tuum" (in alto a destra); Roncegno, Chiesa parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo, sagrestia.

Nel 1755 don Francesco Bruni prendeva possesso della parrocchia di Roncegno e, tre anni più tardi, il 23 aprile 1758, poneva la prima pietra della nuova chiesa parrocchiale, una costruzione di ampie proporzioni che alla morte dell'arciprete, nel 1776, non era ancora compiuta nei decori interni e in varie parti architettoniche esterne (facciata e campanile). L'edificio si presentava tuttavia completato nelle sue linee essenziali, con l'altare maggiore eretto e dotato della pala di Francesco Guardi (1775), e con le vaste superfici murali affrescate dal tiepolesco Valentino Rovisi, in collaborazione con la figlia Vincenza (ca. 1775). Fin dal 1960 Michelangelo Muraro pubblicava un documento che permetteva di restituire a Tommaso Temanza la paternità progettuale dell'altare maggiore, già in costruzione nel dicembre 1774. Al grande architetto veneziano – come ho già avuto occasione di segnalare – va inoltre assegnato il progetto della chiesa stessa, caratterizzata nell'invaso interno da un linguaggio d'ispirazione neopalladiana assolutamente inedito a quelle date per l'ambiente trentino, ravvisabile anche nel prospetto della facciata, rimasto irrealizzato, che compare nel ritratto in esame. Questa ipotesi, di carattere essenzialmente formale, ha trovato in seguito conferma in una lettera inserita nella corrispondenza Quarenghi-Temanza, conservata nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia [*Epistolario Moschini*, lett. n. 8]. La

missiva, anonima, inviata da Roncegno in data 13 marzo 1773, è stata giustamente ascritta allo zelante parroco, in quanto vi si parla della costruzione della nuova chiesa, in termini che non lasciano dubbi sulla responsabilità ideativa di Temanza: "Io la ringrazio per le sagome quanto posso. Oggi parto per Primolano, per far condur le pietre della porta maggiore; e subito che posso chiudere la Chiesa nuova, faccio spianar la vecchia; perché son pienamente stuccato di officiar in quella miserabile chiesetta" [ZANELLA 1988, pp. XXXI-XXXII]. Si apprende, così, che la vecchia chiesa era stata inglobata nell'edificio in costruzione; poco tempo dopo essa subì la prevista demolizione, se il 12 dicembre 1773 l'arciprete Bruni poteva benedire il nuovo tempio e celebrarvi la prima messa [MICH 2000, p. 178; MICH 2002, pp. 5-15].

La famiglia Giovanelli, giurisdicente di Castel Telvana, ebbe un ruolo non indifferente nel sostenere gli ingenti costi della fabbrica della chiesa, divenute ormai insostenibili per la piccola comunità parrocchiale e per lo stesso arciprete Bruni, il quale aveva concorso personalmente alle spese. Al mecenatismo del potente casato veneziano si deve, con ogni probabilità, oltre alla commissione della pala guardesca, anche la partecipazione del pittore fiemmesse Antonio Vincenzi al cantiere della nuova parrocchiale di Roncegno. In un atto notarile stilato il 23 luglio 1773 il pittore veniva infatti dichiarato "dimorante" in Castel



Telvana lasciando in tal modo intuire che egli lavorasse alle dipendenze della nobile famiglia (per notizie più estese si rinvia alla relativa scheda biografica). Certo egli doveva godere anche della stima dell'arciprete Francesco Bruni, come attesta il presente ritratto e l'intervento di 'ampliamento' della pala di Francesco Guardi. La figura del prelado si erge di tre quarti dal pulpito, vestito dei paramenti da celebrante, e addita la facciata della nuova chiesa, quale avrebbe dovuto essere realizzata secondo il progetto originale di Tommaso Temanza, che solo parzialmente è rispecchiato in quella attuale, compiuta nel 1842. Nei tratti marcati del volto si può leggere l'equilibrio e la determinazione che contraddistinsero il suo operato, non diversamente tratteggiati

nell'incisivo profilo biografico e morale che di lui ci ha lasciato il cronista francescano Angelo Maria Zatelli nel 1776: "*Uomo per altro destro, prudente e intraprendente, che sapeva insinuarsi appresso ogn'uno*". L'accentuata volumetria e la semplificazione formale rinviano allo stile maturo del pittore, diviso tra accademismo di impronta veronese ed esperienze coloristiche e luministiche veneziane. A questo riguardo è istruttivo il confronto con altre opere della maturità, come le due telette gemelle dell'*Angelo custode* e di *San Michele arcangelo* nella Pinacoteca della Magnifica Comunità a Cavalese, e le stesse *Viae Crucis* delle parrocchiali di Borgo (1773) e Roncegno (1777). L'iscrizione che compare in alto a destra, che ricorda al passato le doti



del personaggio, indicherebbe un'esecuzione postuma del ritratto. Senza escludere del tutto questa possibilità – ma la scritta potrebbe essere stata aggiunta successivamente, sia pure di poco, alla morte dell'arciprete – , riterrei tuttavia più plausibile che don Francesco Bruni abbia commissionato il proprio ritratto a Vincenzi nel 1775, ossia nel momento culminante dei lavori di costruzione della

chiesa, coincidente con l'erezione del grande altare maggiore, nonché con le celebrazioni giubilari dell'anno santo: una ricorrenza importante per la chiesa di Roncegno dedicata ai Principi degli Apostoli, al cui significato ci richiamano le chiavi decussate sormontate dal triregno che campeggiano alla sommità dell'altare, emblemi pontifici e attributi di "Roma Santa".



BIBLIOGRAFIA:

MICH 2000, sch. alle pp. 178-179; MICH 2002, pp. 5-15.

Carlo Sartorelli (Telve, 1751 † 1832)

6. *Madonna di Caravaggio*, 1790, siglato “C: S: P: 1790”, in basso a sinistra, olio su tela, cm 179,5 x 117; Roncegno, Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, sacristia.

La devozione alla Madonna di Caravaggio, presente in valle con il santuario di Pinè a partire dal 1730, trae origine dall'apparizione della Madonna, avvenuta nel 1432 a Giannetta de Vachi, una contadina di Caravaggio (Bergamo), testimoniata dalle orme dei piedi della Vergine rimaste impresse sul terreno e da una miracolosa fonte scaturita sul luogo dell'apparizione. Nel dipinto del Sartorelli l'evento è rappresentato con chiarezza e semplicità. Tutti gli elementi del racconto sono puntualmente presenti: in primo piano a sinistra la Vergine Maria splendente di luce tranquillizza l'impaurita e umile contadina che, inginocchiata di fronte a lei a mani giunte, ha abbandonato a terra il falchetto con il fastello di erba tagliata. Al centro la miracolosa fonte appena scaturita, con il ramo secco trasformato in rigoglioso germoglio, separa il divino dall'umano. In lontananza il villaggio innevato di Caravaggio, chiuso all'orizzonte dalla corona di candide cime delle Alpi Bergamasche. Su tutto, un cielo che, tingendosi dei colori del tramonto, contrasta con la luminosità dei protagonisti e la neve del paesaggio.

Nell'insieme ne risulta un'immagine pervasa da un'atmosfera carica di religioso stupore e di ingenuo timore, molto vicina ai sentimenti che poteva aver provato la povera contadina all'apparire della Madonna. Il dipinto di Roncegno è chiaramente ispirato alla pala con la Madonna di Caravaggio dipinta nel 1729 da

Elena Zambaiti per il santuario di Montagnaga a Pinè, a sua volta fatta sull'immagine archetipo del Santuario di Caravaggio. Nella versione un po' ingenua del nostro viene copiata quasi alla lettera la figura della contadina e il gesto delle mani della Madonna del dipinto della Zambaiti (foto qui sotto).







Carlo Sartorelli, *Madonna di Caravaggio* 1816 olio sus tela; Ivano, cappella della Madonna di Caravaggio.



Carlo Sartorelli, *Madonna di Caravaggio* 1790, olio su tela; Roncegno, Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, sacristia. Particolare del paesaggio sullo sfondo.

La *Madonna di Caravaggio* è l'unica opera del Sartorelli finora conosciuta a presentarsi in un ottimo stato di conservazione, dovuto anche ad un recente restauro. Essa mostra degli aspetti pittorici e iconografici interessanti, degni di considerazione e di confronto, sia con le altre opere del nostro, sia con quelle di artisti a lui contemporanei operanti in Valsugana.

A sn., un gustoso particolare della pala di Roncegno.

Il dipinto di Roncegno verrà ripreso dal Sartorelli verso il 1816 in una versione più

popolareggiante, ma ricca delle suggestioni del linguaggio semplice, eseguita per la cappella votiva dedicata alla *Madonna di Caravaggio*, costruita nel 1816 ex novo a Ivano, proprio sotto il castello. La maggior durezza di tratto del dipinto, riscontrabile anche nella *Via Crucis di Santa Apollonia a Spera* (1811), è dovuta molto probabilmente all'età avanzata e alla non abbondante produzione del pittore. Il recente restauro del dipinto di Ivano ha rivelato tali e tante affinità con la citata opera di Roncegno da non lasciar dubbi sulla sua paternità.

BIBLIOGRAFIA:

ROPELATO 1984, pp. 93 – 99; FABRIS 2005, pp. 165-173; SEGNANA 2005, p. 111; WEBER 1977, p. 325; ZANETEL 1978, p. 306.

Ferdinando Antonio Bassi (Borgo Valsugana 1816, † Venezia 1883)

7. *Madonna dell'Ausilio*, 1846, olio su tela, cm 112 x 77; Torcegno, Cappella della Madonna dell'Ausilio, altare maggiore.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

L'idea del dipinto da commissionare a Ferdinando Bassi venne al parroco di Torcegno, Andrea Strosio, all'indomani della realizzazione della Cappella, nonostante fosse spaventato dalla grossa spesa per tale realizzazione. Tramite il padre del pittore che, come abbiamo detto, curò l'esecuzione della cappella fornendone quasi sicuramente anche il progetto, il parroco si mise in contatto col Bassi il quale da Trieste rispose affermativamente. Negli ultimi giorni di novembre del 1846 il dipinto arrivò a Trento e venne esposto per alcuni giorni nella sacristia dell'Annunziata destando l'ammirazione della popolazione che faceva ressa per poterlo vedere, *anzi vari ammiratori erano convenuti ne volerlo comperare pagando una buona somma di danaro, e coll'incarico al pittore di farne un altro per Torcegno, deliberazione che andò a vuoto per l'osservazione fatta, che il Parroco di Torcegno non sarebbe mai per rinunciare il quadro*, come scrive il parroco don Strosio nelle sue *Memorie*. Il 24 dicembre il quadro fu condotto a Borgo ed esposto nel *casino*. Il 18 venne finalmente visto dal parroco e il giorno 29 il pittore si recò di persona a Torcegno per visitare la Cappella e vedere la collocazione della sua opera che venne trasportata a Torcegno in gran segretezza la mattina del 25 gennaio 1847 ed esposta temporaneamente in Canonica per essere ammirata.

La collocazione in sede con la solenne benedizione del dipinto avvenne il 16 maggio dello stesso anno con la partecipazione di gran

parte del clero della Valsugana, dei notabili del luogo, di una grandissima folla e dell'ingegner Antonio Bassi padre del pittore, felice e commosso per l'avvenimento. La cronaca della festa è riportata con dovizia di particolari nelle citate *Memorie* di don Andrea Strosio.

La serena e rassicurante immagine della Madonna col Bambino, di concezione sicuramente belliniana, contrasta con la cupa e apocalittica atmosfera del paesaggio retrostante. La madre del Salvatore, dai lineamenti nobili e dolcissimi, tiene sulle ginocchia un biondo bambino nudo che rivolge uno sguardo intenso e già maturo verso i fedeli. Appoggia la manina sinistra sul petto della Madre la quale gli tiene affettuosamente e delicatamente l'altra manina nella sua mano sinistra. Lo Sguardo abbassato di Maria è velato da una sottile e indicibile tristezza, prefigurazione del tragico futuro del suo divin Figliolo. Ella sembra assente dal dramma che si sta consumando alle sue spalle dove nel cielo, in alto a sinistra, compare tra le fosche nubi lo spettro della morte con la falce, figurazione del colera. Dall'altra parte del quadro, in basso a destra, un folto popolo, certamente dei colerosi, incitato da un prete con cotta e gonfalone, prostrato a terra rivolge le mani giunte al cielo chiedendo aiuto e protezione contro il flagello che sta avanzando. La risposta immediata arriva dal cielo dove un fascio di luce rompe le nubi e si proietta sul sacerdote e sul popolo. Questa scena è realizzata con la tecnica rapida del bozzetto, si potrebbe dire quasi impressionista,



se non ci fossero gli esempi mirabili in questo genere della pittura veneziana del secondo Cinquecento, Tintoretto, Tiziano e Bassano, solo per fare alcuni nomi. Anche il trono in marmo della Madonna, con schienale a nicchia centinata e conci a specchio, richiama analoghi elementi del linguaggio rinascimentale. Diversamente, l'espressione di Maria col candido velo che le copre come un turbante il capo, ci rimanda spontaneamente alla pittura

del primo Ottocento e di Hayez in particolare. Un copricapo analogo si ritroverà nella poco più tarda pala del *Ritrovamento di Gesù nel Tempio*, terminata dal Bassi due anni dopo, nel settembre del 1848, per la pieve di Santa Maria Nascente a Borgo Valsugana, commissionata al pittore sull'onda dell'entusiasmo suscitato dalla breve esposizione a Borgo della pala di Torcegno (sull'argomento si rimanda al *Carteggio Bassi* pubblicato in Appendice).



Due particolari del dipinto, a sn. lo spettro della morte ovvero il *Morbus Cholera*, a ds. il popolo di Torcegno chiede aiuto alla Vergine.

BIBLIOGRAFIA:

A.S. P. B., “Quadro Bassi” 1846-1851, segnatura: 1.18.2.4; A. P. T., “Serie dei Curati, Rettori, Pievevani, e Parrochi di Torcegno” in, *Libro delli saldi di conti resi dagli massari della fabrica della Parochiale di Torcegno. Principiando l'anno 1630. Sotto il governo ottimo del molto reverendo Don Iseppo Steffanini Pievevano*, ms, pp. 7-18; GORFER 1977, p. 900; CANDOTTI 1997, pp. 323-334; DEGASPERI – NICOLETTI – PISETTA 1999, p. 52; TIDDIA 2004, p. 342.



Ferdinando Antonio Bassi, *Ritrovamento di Gesù nel tempio*, 1848, olio su tela; Borgo Valsugana, Pieve di Santa Maria Nascente, Altare dell' Aiuto o di San Lorenzo.

Giovanni Pendl (Zillertal, Austria, 1790 † Merano 1859)

8. *L'Addolorata*, 1850, legno policromato, alt. cm 160; Telve, Parrocchiale dell'Assunta, altare dell'Addolorata.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco

L'opera, che dal giugno del 1850 si trova nella nicchia dell'altare dedicato alla Vergine Addolorata (in cornu epistolae) nella Parrocchiale dell'Assunta di Telve, venne commissionata allo scultore meranese, allora assai in voga nell'ex Principato Vescovile di Trento, nel gennaio 1849 dalla popolazione di Telve per voce del parroco don Bortolo Battistoni. Alla fine di ottobre 1849 la scultura, nonostante i solleciti del parroco che l'aveva commissionata per tempo, non era ancora in lavorazione. È quanto emerge da una corrispondenza con il parroco di Telve del catechista Giovanni Planer di Merano, intermediario dell'affare. Nella lettera veniamo tra l'altro a sapere alcuni particolari inediti della vita dello scultore. Scrive il catechista: *Molto Reverendo Signor Parroco! Già da molto tempo Le devo un riscontro sulla pregiatissima sua del 17 Agosto. Ma un lungo viaggio, che feci durante le vacanze, una quantità di affari che mi aspettavano dopo essere ritornato a casa, e principalmente la circostanza, di non essere capace a darle una risposta desiderabile, mi scuseranno abbastanza. La Statua commessa già da tanto tempo presso il buon Maestro Pendl non è ancora neanche incominciata. Perché una lunghissima e seria malattia della sua moglie e della figlia prediletta lo fece incapace per molte settimane a pensare a suoi lavori. Ci vuole pazienza dunque! Non dubiti però, signor Parroco! Che farò il possibile, per non fare più aspettare tanto la sua chiesa la statua*

della Madonna Addolorata. Spero il perdono suo tanto per me come per il povero artista Pendl, è con ogni riverenza mi chiamo / di V. S. R. / Merano ai 20 Ottobre / 1849. Devotissimo servo / Giov. Planer / Catechista [A. S. P. T., faldone Chiesa Parrocchiale, "Carteggio Pendl"]. Il 9 giugno 1850, all'indomani dell'arrivo a destinazione dell'agognata statua della Madonna, il nuovo parroco don Pietro Vesco, succeduto a don Battistoni, morto nel dicembre 1849, chiede all'Ordinariato P. V. di Trento il permesso di benedire ed esporre al pubblico culto la nuova statua, esprimendo anche un lusinghiero giudizio sull'opera del Pendl. Ecco il testo: *Al Reverendissimo P. V. Ordinariato di Trento. / Innanzi qualche anno la popolazione di Telve avea data la commissione ad un certo Artefice Sig. Pendl di Merano per una Statua rappresentante la B. V. Addolorata, ed ora è qui giunta. Essa a giudizio degli intendenti è veramente bella, eccita la pietà d'ognuno congiungendo l'universale aggradimento. Si supplica perciò cotesto Rev. mo ufficio Spirituale di poterla, dopo la prescritta benedizione, esporre al pubblico culto nella Chiesa parrocchiale dietro la pala dell'altare intitolato i dolori di M. Vergine. / Dalla Canonica parrocchiale / Telve ai 9 Giugno 1850. / Devotissimo e Umilissimo servo / P. Vesco Parroco*. La risposta positiva dell'Ordinariato, datata 11 giugno e scritta sulla stessa lettera arriva tempestivamente [A.S. P. T.].

La statua presenta la figura stante di Maria



coperta da un ampio mantello blu scendente dal capo e trattenuto dall'avambraccio sinistro. Il mantello lascia parzialmente scoperto un lungo vestito rosso con la vita alta annodata da un nastro dello stesso colore, sotto al quale spunta dal colletto una camicetta bianca. Sul petto è conficcato un simbolico pugnale,

emblema del suo dolore visibilmente leggibile nell'espressione del volto. L'incontenibile dolore di Maria si ripercuote sulle belle mani chiuse, quasi serrate per lo strazio. L'apparente staticità della figura è movimentata dal ricercato gioco chiaroscurale dei panneggi realizzati con consumata perizia.



BIBLIOGRAFIA:

“Voce di Telve”-Numero Unico, aprile 1972, per il 50° di Sacerdozio di Padre Lorenzo Ferrai, p. 10.1972, p. 10;

Ferdinando Demetz (Ortisei, Bolzano, 1842 † 1902)

9. *San Giuseppe*, 1877, legno policromo, alt. cm 178; Borgo Valsugana, chiesa di Sant'Anna, altare laterale di destra.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco

La bella statua di *San Giuseppe* che da oltre un secolo orna l'altare laterale destro della chiesa di Sant'Anna, venne commissionata allo scultore gardenese Ferdinando Demetz dall'Arciprete di Borgo Valsugana, don Venanzio Facchini, già parroco di Torcegno. È questa la prima opera gardenese ad arrivare in Valsugana; essa era stata preceduta nel settembre del 1876 dal simulacro di *Nostra Signora del Sacro Cuore di Gesù*, eseguita dallo scultore Leonardo Gaggia da Cusiano in Val di Sole per l'altare laterale sinistro della citata chiesa di Sant'Anna. Le due commissioni così ravvicinate erano parte del restauro e del ripristino della chiesa duramente colpita dall'incendio del 6 luglio 1862 che aveva ridotto in cenere gran parte del Borgo. Prima del rogo l'altare di sinistra era dedicato al martire San Claudio del quale conteneva il corpo andato poi in cenere, quello di destra, dedicato ai Santi Chiara e Carlo Borromeo era ornato con un'ancona lignea raffigurante i due santi, pure distrutta dall'incendio. La dedicazione dell'altare allo Sposo di Maria rientrava anche in un progetto generale

della Chiesa atto a incrementare il culto e la devozione a questo Santo e, per estensione, alla Sacra Famiglia, per far fronte alle teorie e alle dottrine laiciste del tempo.

Demetz rappresenta il santo stante, indossa una tunica viola coperta da un ampio mantello giallo ocra bordato d'oro e con risvolti verdi. Tiene la mano sinistra sul petto in segno d'umiltà, reggendo con la destra un lungo bastone fiorito con dei gigli simbolo della sua castità e del matrimonio con Maria mai consumato. I delicati lineamenti del volto esprimono un senso di contenuta tristezza, mista ad un senso del dovere e di rassegnazione. Lo sguardo è rivolto in basso cerca un ipotetico dialogo con il fedele.

La perfetta anatomia, la sottile resa psicologica del personaggio, la finezza dell'intaglio, la delicata cromia e il sapiente gioco dei panneggi connotano quest'opera come una delle più pregevoli della scuola gardenese che, con artisti come Ferdinand Demetz, Franz Tavella, Giuseppe Moroder, Giuseppe Obletter e altri ancora, stava autoritariamente conquistando il mercato dell'arte sacra di fine secolo.

BIBLIOGRAFIA:

A.S.P.B., "Statua di S. Giuseppe", segnatura. 1.18.2.4, 4/10; COSTA 1989, pp. 339-340; FABRIS 2004, p. 90.



Eugenio Prati (Caldonazzo, 1842 † 1907)

10. *Cristo morto*, 1881 Olio su tavola, cm 54 x 195, firmato e datato “E. Prati/1881”, in basso a destra; Borgo Valsugana, Monastero San Damiano, Refettorio delle Clarisse, già nel Convento di San Francesco a Borgo Valsugana.

Il *Cristo morto* di Borgo Valsugana è l’ultima importante testimonianza di pittura religiosa compiuta nel primo periodo di attività del pittore. Si tratta di un olio su tavola di dimensioni significative e dal particolare taglio orizzontale, realizzato nel 1881.

Gesù è adagiato su un lenzuolo bianco steso sulla nuda terra del sepolcro, luogo tetro e inospitale, dallo sfondo freddo, grigio compatto, quasi monocromo, un muro invalicabile che allontana il corpo esanime di Cristo dalla vita. Il volto e la mano destra, uniche parti del corpo lasciate scoperte, mostrano i segni delle torture inflitte dai lunghi e pesanti chiodi di ferro lasciati cadere a terra a caso. Essi sono raffigurati in primo piano di fianco alla corona di spine dagli aculei estremamente appuntiti, tutti oggetti resi con forte realismo.

Le testimonianze sulla storia del *Cristo morto*, ospitato per lungo tempo nella chiesa del convento dei Francescani, sono scarse, così come le occasioni per studiare da vicino l’opera esposta di rado alle mostre organizzate sul suo autore e ora affissa alle pareti del refettorio del Monastero delle Clarisse. Lilia Floriani Staudacher, custode fino alla sua scomparsa (2007) della documentazione e dei ricordi di famiglia sul nonno Eugenio Prati, riferiva che il dipinto era stato donato ai frati direttamente dall’artista. Il pittore era molto legato ai religiosi e alla comunità di Borgo Valsugana, spesso vi si recava in visita ospite da parenti e amici. Egli stesso vi aveva soggiornato nella primavera del 1866 al

termine degli studi all’Accademia di Belle Arti di Venezia mentre cercava un aiuto economico per proseguire l’apprendistato artistico in altre città del Regno d’Italia.

Vista l’impossibilità odierna di consultare gli archivi del convento non si è in grado di avere conferme o smentite riguardo l’acquisizione del *Cristo morto*. Tra le poche notizie sulla storia del dipinto ce n’è una riportata da Remo Stenico che ci interessa in modo particolare: *Nel 1935 il quadro del Cristo morto di Eugenio Prati fu tolto dalla biblioteca appeso in chiesa sulla parete vicino al pulpito con cornice nuova* [STENICO 2003, p. 191]. La sostituzione della cornice ha sicuramente contribuito alla datazione errata del quadro: essa infatti nasconde l’ultima cifra della data apportata dall’artista e ciò ha permesso di tramandare per lungo tempo il 1884 quale anno di esecuzione anziché il 1881. L’errore di datazione è con tutta probabilità da attribuire a don Giulio Tomasini, uno dei pochi cronisti di Prati che citano la data del *Cristo morto* nei loro scritti. Nel gennaio del 1943, e quindi successivamente alla modifica dell’incorniciatura, il religioso scrive sul “Trentino”: “Il *Cristo morto* di Borgo (...) è nel convento dei Francescani, è firmato e porta la data 1884”.

La datazione corretta trova riscontro anche in termini tecnico – stilistici. Il colore steso con estrema precisione tipica dei primi dipinti pratiani dimostra che il pittore non ha ancora acquisito quella pennellata morbida e vaporosa



Giovanni Battista Chiocchetti, *Cristo morto*, 1886, olio su tela; Pergine, chiesa del Redentore.



che caratterizzerà i suoi lavori a partire dalla metà degli anni Ottanta. Non manca nemmeno un certo virtuosismo accademico nella resa dei panneggi del telo che copre il corpo martoriato di Gesù. L'abilità del pittore nel dipingere le nature morte che arricchiscono il dipinto e l'attenzione ai sentimenti umani mostrano per contro importanti sviluppi rispetto le opere sacre precedenti. I lineamenti del volto, i capelli folti, la barba, la posizione della testa ricordano il Cristo raffigurato dal ticinese Antonio Ciseri (1821-1891), maestro di Prati a Firenze, nel *Trasporto di Cristo al Sepolcro* (1869-71, Locarno, Santuario della Madonna del Sasso). Per questo dipinto Prati aveva posato come modello del San Giovanni ed è probabile che abbia assistito alla realizzazione del quadro nel quale, altra similitudine, il corpo di Cristo è interamente avvolto nel lenzuolo eccetto il braccio nudo che pende nel vuoto, privo di vita. Il *Cristo*

morto di Prati è stato attentamente studiato dal trentino Giovanni Battista Chiocchetti (1843 - 1917) per la realizzazione dell'omonima opera dipinta nel 1886 per il convento dei Francescani di Pergine. Le nette somiglianze tra i due lavori sono molteplici – ambientazione, posizione del corpo di Cristo, supporto ligneo, dimensioni della tavola - tanto da spingere don Tomasini nello scritto già citato a parlare di plagio. Secondo il religioso non si tratterebbe nemmeno di un unico caso: anche il *San Vigilio* realizzato da Chiocchetti per l'Istituto dei Sordomuti di Trento sarebbe stato copiato dall'omonima opera di Prati collocata nel Seminario Minore di Trento andata distrutta nei bombardamenti del 1944 [TOMASINI 1943, p. 117]. Osservando il *Cristo morto* firmato "Chiocchetti", conservato nella chiesa del Redentore di Pergine, spiccano significative differenze con l'opera di Prati, notevoli virtuosismi nella resa dei particolari e totale assenza di coinvolgimento emotivo. Il corpo di Gesù non presenta chiari segni di torture, l'espressione del volto è priva di sofferenza, persino la corona di spine, perfetta nella sua precisione, sembra una decorazione più che un'arma usata per infliggere ulteriore dolore al condannato. Chiocchetti rimane legato ai canoni della tradizione artistica che vuole dal quadro religioso una rappresentazione sacra e quindi non umana, ma sovranaturale; il corpo di Cristo deve corrispondere ai canoni estetici di bellezza. Si è quindi lontani dalla sofferenza, dalla violenza, dal sangue presenti nel dipinto di Prati dove protagonista è il dramma della tortura e della morte inflitte a un essere umano dai suoi simili. In ogni caso sembra che la pittura di Chiocchetti fosse quella più vicina al gusto dell'epoca, se è vero che nel 1888 il suo *Cristo nel sepolcro* ottenne la medaglia d'oro all'Esposizione di Arte Sacra di Senigallia [DELL'ANTONIO 1951, p.12]. Forse

è anche per questo motivo che dopo il *Cristo morto* Prati abbandona per più di un decennio il tema religioso. Vi si riavvicina con dipinti simbolisti quali i *S.S. Cosma e Damiano* (1894) per la chiesa della Vela di Trento, con *Consumatum est* ammirato all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906 e con *Cristo e la Maddalena* (1904 circa, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto). Quest'ultimo lavoro reinterpreta a distanza di vent'anni il *Cristo morto* di Borgo.

La tavola di dimensioni quasi uguali al *Cristo* del 1881 (cm 71,8 x 195) e quasi interamente occupata dal corpo di Gesù adagiato sul terreno è movimentata dalla presenza della Maddalena inginocchiata ai piedi dell'uomo. La scena è avvolta dai caldi cromatismi ed è dipinta con un tratto pittorico asciutto, graffiato. Sullo sfondo si apre un suggestivo scorcio che lascia intravedere il Golgota in lontananza.

Elisabetta Staudacher



Il particolare con la corona di spine e i chiodi del dipinto del Prati.

BIBLIOGRAFIA:

AMBROSI 1894, p. 489; *Il Trentino all'Esposizione di Milano. Eugenio Prati*, in "Vita Trentina", anno IV serie II fascicolo 3, Trento, 15 dicembre 1906; BRENTARI, 1912; WEBER 1977, p. 291; TOMASINI 1943, p.8 (ill.); TOMASINI 1947, p.65 (ill. p.64); STENICO 2003, pp. 191 e 380; FABRIS 2004, p. 52; STAUDACHER 2007, p. 87 (ill.); PATTINI 2007, pp. 29 e 54 (ill.).

Leonardo Campochiesa, (Fiera di Primiero, 1823 † Trento, 1906)

11. *Madonna col Bambino tra San Silvestro, un Angelo e San Domenico*, 1889, olio su tela, firmata “Campochiesa / 1889”, in basso a destra, Marter, chiesa parrocchiale di Santa Margherita, già nella chiesa di San Silvestro presso Marter.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

Minore nelle dimensioni, ma anche nell’impegno pittorico, è la piccola tela centinata realizzata dal pittore per la chiesetta solitaria (in passato era un eremo) di San Silvestro vicino a Marter, rappresentante *La Madonna col Bambino tra le nuvole e, in basso, San Silvestro papa, un Angelo fanciullo con un libro aperto e San Domenico che riceve il Rosario dalla Vergine*.

Il dipinto, firmato in basso a destra “Leonardo Campochiesa / fece 1889”, venne commissionato al pittore dalla comunità di Marter come pala dell’altare maggiore della chiesa ricostruita e ampliata nel 1888 come recita la lapide marmorea posta in facciata: A DIO OTTIMO MASSIMO / IL POPOLO DI MARTER SEGUENDO LE ISPIRAZIONI / DEL M. R. DON LUIGI SCHMIDT / CURATO AMATISSIMO E ZELANTISSIMO / CON ELEMOSINE E PRESCRIZIONI / QUESTA CHIESA RIFECE E COMPI' / NEL 1888.

Attualmente il quadro, non in buone condizioni di conservazione, è collocato sulla parete nord, sopra la porta laterale, della chiesa parrocchiale di Santa Margherita a Marter. Esso venne tolto dalla sua sede originaria per mo-

tivi di sicurezza, dati i numerosi furti e sfregi ad opere sacre verificatisi in tempi recenti. Il dipinto si colloca nella vasta produzione sacra del Campochiesa, parte della quale, ci si riferisce agli affreschi e alle tempere su intonaco, venne scialbata o addirittura coperta da dipinti più moderni come nel caso della chiesa di Calavino dove i suoi affreschi, eseguiti nel 1890, furono coperti nel 1911 dai dipinti di Sigismondo Nardi [WEBER 1933, p. 250].

La visione quasi incantata e al limite dell’ingenuità del dipinto, lungi dal derivare da imperizia del pittore, è invece una caratteristica specifica della sua poetica, espressione di un costante atteggiamento di stupore ma anche di profonda devozione nei confronti del sacro. Come tale, egli dipinse numerosi ex voto collocati ad esempio nel Santuario della Madonna di Caravaggio a Montagnaga di Pinè, nella chiesa di Santa Croce nel Bleggio e nel Museo Diocesano Tridentino. Oltre a questa copiosissima produzione, non va dimenticata l’importante l’attività di restauratore svolta dal nostro nel recupero del patrimonio artistico della Regione e non solo.

BIBLIOGRAFIA:

WEBER 1977, p. 75; DEGASPERI – NICOLETTI – PISSETTA 1999, pp. 118-123.



Giambattista Chiocchetti (Moena, 1843 † Trento, 1917)

12. *Ritratto del parroco Alessio de Pretis*, 1888-1890 ca., firmato “Chiocchetti”, in basso a sinistra, olio su tela, cm 99,5 x 75,5; Roncegno, Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, sacristia.

Il ritratto fu commissionato probabilmente dal parroco stesso nel momento in cui il pittore di Moena era impegnato ad affrescare la volta del presbiterio con i *Quattro Evangelisti con i loro simboli*.

Nel dipinto, il parroco indica con la mano sinistra l'imponente torre campanaria che svetta tra le nuvole. Nel caso specifico il campanile, che venne eretto tra il 1886 e il 1888, diventa un prezioso elemento di datazione del dipinto e dei citati affreschi del presbiterio in quanto nel quadro figura completamente terminato. In base a ciò l'intervento del pittore di Moena a Roncegno dovrebbe essere avvenuto tra il 1888 e il 1889. Si può quindi datare con sufficiente precisione. L'abilità dell'autore nel campo del ritratto ci consegna la figura di un uomo dall'aspetto mite, ma anche tenace e deciso a portare a compimento i propri progetti. L'abilità di ritrattista del Chiocchetti venne a suo tempo valorizzata da due prestigiose commissioni ricevute dai Principi Vescovi Carlo Eugenio Valussi e Celestino Endrici per un loro ritratto. Tornando all'opera di Roncegno, colpisce, oltre alla capacità di introspezione del pittore di rendere attraverso i tratti fisiognomici la personalità e le virtù dell'effigiato, la sapiente distribuzione degli elementi compositivi e il raffinato equilibrio cromatico. Nella visione

poetica del Chiocchetti, uomo di profonda fede cristiana, le linee dolci e morbide del volto e delle mani del prelado sono abilmente contrapposte alle linee spigolose e nette della parte sommitale del campanile – la cella campanaria e la cuspidè – come per mettere a confronto un'architettura divina – la testa e il volto del parroco – con un'architettura umana – la cella campanaria e la cuspidè o, se vogliamo, la testa e il volto del campanile. Allo stesso modo i toni chiari della pietra del campanile e del paesaggio contrastano con il nero azzurro della tonaca e del tricorno del parroco. Elemento di raccordo tra le parti chiare e scure del dipinto è quel colletto candido che spunta da sotto la tonaca e che sottolinea ancora una volta la bellezza del volto del parroco. Allo stesso modo la bella mano, quasi da signora, crea una nota chiara nella massa scura della tonaca. Bisogna concludere che il don Alessio de Pretis immortalato dal Chiocchetti è quel parroco ideale che forse tutti vorrebbero avere: intelligente, buono, ragionevole, tenace, paziente ma non troppo, ironico e autoironico, umile ma anche sicuro di sé e altro ancora. Degno di nota è il delizioso brano di paesaggio, raffigurante la collina di Roncegno, dai toni decisamente impressionistici, dipinto in basso, a destra.





Il nuovo campanile

L'imponente edificio chiesastico, visibile anche da molto lontano, che da oltre due secoli connota l'abitato di Ronzegno, dovette attendere più di un secolo per essere adeguatamente completato con un campanile adatto alla sua mole. Un campanile con la base e la canna in muratura - ancora visibile sul fianco occidentale della chiesa a destra della porta laterale - e la parte superiore, la cella campanaria e la

cuspidi, di legno, diede origine al detto popolare che con disprezzo recitava: *Ronzegno, césa granda e campanil de legno*. L'agognato campanile venne realizzato sul finire dell'Ottocento su progetto dell'ingegnere triestino Enrico Nordio, autore tra l'altro del discutibile restauro "neoromanico" del Duomo di Trento. Animatore dell'impresa fu il parroco di allora, Alessio De Pretis. Iniziato nel febbraio del 1886 fu solennemente benedetto, assieme alle 7 campane, fuse dalla ditta Chiappani di Trento, il 24 ottobre 1888. Sopra la chiave di volta del portale, una lapide in marmo ricorda nel seguente modo l'impresa: AL / SUO PARROCO / DON ALESSIO PRETIS / CHE COI FONDI DELLA CHIESA / BENEFICATA DAL TITOLATO / DON OSVALDO TROGHER DI QUI / E CON ALTRE OFFERTE / QUEST'OPERA / PROMOSSE E COMPÌ / RONZEGNO RICONOSCENTE / 1888. Il campanile, di forme eclettiche, liberamente ispirate ai modelli romanici, gotici e rinascimentali, i cui elementi stilistici sono particolarmente evidenti nella forma della cella campanaria, del tamburo e della cuspidi, fu costruito dalla ditta Oss Bertolini interamente con blocchi squadrati di granito grigio. Esso è attualmente dotato di 8 campane il cui peso supera i 72 quintali, realizzate nel 1922 dalla ditta Colbacchini di Bassano del Grappa, in sostituzione delle originali requisite e fuse durante la Grande Guerra. La massiccia e svettante torre campanaria è alta più di 60 metri.

BIBLIOGRAFIA:

DELL'ANTONIO 1951, p. 12.



Francesco (Franz)Tavella (La Valle in Badia, Bolzano, 1844 † Bressanone 1931)

13. *Madonna del Rosario* con *fercolo* 1894; legno policromato e dorato; Madonna, alt. cm 160; fercolo cm 110 x 168 x 168. Iscrizioni: “Fecit. Franc. Tavella: / Rinnov. Gius. Obletter / Ortisei Gardena”, scritta sul piedestallo a destra; Borgo Valsugana, Pieve di Santa Maria Nascente. *Opera non presente in mostra e visitabile in loco.*

La bellissima statua della Madonna del Rosario venne commissionata allo scultore gardenese nel 1894 dall'arciprete di Borgo Luigi Schmidt in occasione del ripristino o nuova erezione della Confraternita del Santo Rosario sciolta un secolo prima per decreto imperiale di Giuseppe II. Scrive il committente, don Luigi Schmid, nel volume manoscritto delle *Memorie Daldosso*.

La confraternita del S. Rosario era antica in questa Parocchia e moltissimi si contavano gli iscritti. Ma piano piano pel concorso di molte vicende vi era sciolta. Questa cosa dispiaceva assai a tutti i buoni per cui nell'intento di sodisfare il desiderio dei suoi Parocchiani ed insieme di assecondare gli eccitamenti di SS. Leone XIII, il Pontefice del Rosario, l'Arciprete sottoscritto per mezzo di Don Arcangelo Carbonari, D.re in S. Teologia allora in Roma ottenne dalla S. Sede le autorizzazione necessarie per l'erezione canonica della Confraternita del S. Rosario



e venne regolarmente eretta nella festa del S. Rosario del 1894.

Fu quella una festa veramente solenne e memorabile per questa Parocchia perché si combinò l'erezione in parola con la benedizione della nuova Statua di Maria SS. del S. Rosario. Sostenne la bella Funzione Mons. Don Giuseppe Divina nativo di Borgo e Paroco di S. Pietro di Trento. La solenissima processione percorse le solite vie della Borgata più la via Maggiore e via Fratelli.

La Statua è opera dello scultore Francesco Tavella di S. Udalrico di Gardena e costa Fiorini 300. Il fercolo invece, che fece la sua prima comparsa in quella festa è opera dei maestri Gaggia e Svarz di Trento e costa fiorini 400 circa compresi i quattro Puti, opera del Signor Fr. Tavella. Si copri la spesa di questo lavoro con offerte incominciate già sotto l'Arciprete Don Germano Zaniboni.

Nelle offerte si distinse la Signora Maria Baronessa Humbracht. / pr. L. Schmid. [MEMORIE DALDOSSO, p. 496].

Al suo apparire nello studio dello scultore, la Madonna del Rosario suscitò l'ammirazione di tutti gli scultori gardenesi. È quanto scrive lo scultore e studioso Cirillo Dell'Antonio là dove dice: *Il Tavella aveva intagliato per la Chiesa Arcipretale di Borgo una Madonna con Bambino in grandezza naturale così bella che tutti gli scultori gardenesi andarono ad ammirarla per la squisita fattura, [DELL'ANTONIO 1951, p. 13]. L'opera s'impone all'am-*





Leonardo Gaggia e Svaiz: *Fercolo*, 1894, legno policromo, cm 110 x 168 x 168. Giuseppe Moroder, restauro del complesso comprendente la Madonna, il fercolo e gli angioletti, 1920 ca.

mirazione della gente non solo per la delicatezza dell'intaglio, la finezza dei lineamenti di Madre e Bambino, la naturalezza e soavità delle loro espressioni, ma anche per la bellezza e perfezione della policromia che però, stando alla scritta sulla base, venne rinnovata – non si sa in che misura - dall'intagliatore e pittore Giuseppe Obletter. Durante la Prima guerra mondiale la Statua venne opportunamente messa in salvo nel presbiterio della pieve assieme alla statua di Santa Margherita, altra importante opera del Tavella eseguita nello stesso periodo per l'omonima chiesa di Castelnuovo, riportando solo lievi danni. Come è stato riportato, il grande fercolo, sul quale normalmente viene messa la Madonna del Rosario, venne eseguito dagli intagliatori Gaggia (Leonardo) e Svarz

(non si dice il nome) e fu pagato la bella somma di 400 fiorini, 100 più della statua. I Putti che lo animano, pure opere del Tavella, reggono gli attributi di San Domenico, al quale la leggenda fa risalire l'invenzione del Rosario. Sui quattro lati del fercolo sono intagliati e dipinti gli Stemi della Magnifica Comunità del Borgo, della Diocesi di Trento, del Papa Leone XIII, il Pontefice del Rosario, e l'emblema di San Domenico, un cagnetto bianco accoccolato con una torcia accesa in bocca. L'immagine è in riferimento ad una leggenda sulla vita del Santo dove si narra che la madre di Domenico, *prima di concepire il figlio, avrebbe sognato di dare alla luce un cagnetto dal mantello bianco e nero che stringeva in bocca una fiaccola ardente a incendiare l'universo* [CATTABIANI 1999, p. 318].

BIBLIOGRAFIA:

Memorie sulla Parrocchia di Borgo raccolte da Don Antonio Daldosso Arciprete. 1870, [1870] – 1924. Ms., A.S.P.B., segnatura, 1.18.14.3, p. 496; DELL'ANTONIO 1951, p. 13; COSTA 1989, p. 87 e 88; CATTABIANI 1999, p. 318.



Leonardo Gaggia e Svaiz: *Fercolo*, 1894, part. con gli stemmi della Diocesi di Trento, di Papa Leone XIII e dell'Ordine Domenicano o emblema di San Domenico.



Francesco Tavella: due putti del fercolo.

Diodato Massimo (Badia Polesine, Rovigo, 1846 † Bolzano, 1924)

14. *San Giuseppe con Gesù Fanciullo*, 1901, firmato “D. Massimo / 1901”, sul basamento di marmo, a destra, olio su tela, cm 228 x 103; Marter, Parrocchiale di Santa Margherita.

La pala d'altare, raffigurante *San Giuseppe e Gesù Fanciullo*, posta sull'altare laterale in cornu evangelii (a sinistra guardando l'altar maggiore), venne pensata per far coppia con una seconda pala avente per soggetto *Sant'Anna e Maria Bambina*, posta sull'altare di fronte. Entrambe le pale, firmate dal pittore Massimo Diodato, sono datate 1901. Il progetto iconografico attuato con i due dipinti si proponeva di offrire ai fedeli una visione e dei modelli quanto mai edificanti di educazione cristiana e ciò probabilmente in risposta all'avanzare del laicismo nella società del tempo secondo, cosa che metteva in allarme e spaventava come non mai la Chiesa.

Il dipinto con San Giuseppe, a quanto sembra, è sempre rimasto al suo posto mentre quello con Sant'Anna è stato tolto in un momento imprecisato e relegato nello scantinato dell'Oratorio dove tutt'ora si trova. Messi uno accanto all'altro, i due dipinti rivelano una sorprendente continuità spaziale data da una serie impressionante di elementi comuni quali il trono marmoreo, il basamento, la qualità

dei marmi, il parapetto in secondo piano, il paesaggio sullo sfondo, l'intonazione dei colori e altro ancora.

Le figure dei due educatori appaiono monumentali e plasticamente assai convincenti con un implicito riferimento simbolico. Il gioco dei panneggi è coerente ed articolato con efficaci effetti chiaroscurali. Gli accostamenti cromatici sono giocati su contrasti complementari rosso-verde e giallo-viola. Allo stesso modo i volti invecchiati di Sant'Anna e San Giuseppe contrastano con quelli fanciulleschi di Maria e Gesù. Stilisticamente ci si trova di fronte a due rappresentazioni abbastanza di maniera e molto addomesticate che, se non fosse per la bellezza di alcuni brani quali le mani dei personaggi, fatte con consumata perizia o i citati volti di San Giuseppe e di Sant'Anna, quest'ultimo tratteggiato con vera maestria, non desterebbero particolari interessi, rientrando nel filone abbastanza generico dell'arte sacra stereotipata e finalizzata ad una devozione di largo consumo.

BIBLIOGRAFIA:

BRENTARI, vol. II, 1890, p. 104; SCHENELLER (?), p. 25; WEBER, 1977, p. 235; FERRARI 2004, pp. 38 e 50.



Sigismondo Nardi (Porto S. Giorgio, A. P., 1866 † 1924)

15. *Il Beato Stefano Bellesini*, 1905, firmato "S. Nardi", in basso a sinistra, acquarello su cartoncino, cm 60,7 x 44,5 (cm 139 x 106 con la cornice); Borgo Valsugana, Pieve di Santa Maria Nascente, sacristia.

Sigismondo Nardi è noto a Borgo Valsugana per aver decorato nel 1903 la chiesa Arcipretale ed in seguito, verso la fine del primo decennio, per aver coperto i due affreschi delle edicole del ponte veneziano con due suoi quadri ad olio raffiguranti in tutto e per tutto i Santi affrescati, cioè San Rocco, nella nicchia est, e San Giovanni Nepomuceno, in quella ovest. Nello stesso periodo, o poco dopo, il pittore era impegnato a Montagnaga di Pinè nella decorazione della Cappella del Redentore alla Comparsa. Il 27 dicembre 1904, papa Pio X beatificava il monaco agostiniano don Stefano Bellesini, al secolo Luigi Giuseppe Gioacchino, la cui madre, Maria Orsola Maichelpech era nata a Borgo. Poco tempo dopo, per onorare degnamente l'avvenimento, Mons. Luigi Schmid, parroco e decano di Borgo Valsugana, commissionava al pittore marchigiano, a quel tempo residente a Roma, un ritratto del neobeato da esporre al pubblico. Sappiamo dal carteggio tra il parroco di Borgo e il pittore che non fu facile per quest'ultimo reperire immagini sufficientemente convincenti del Bellesini cui ispirarsi per il ritratto. Scriveva a questo proposito il Nardi: *Il responso è questo, che oleografie del Beato Bellesini non ve ne sono. Il parroco di S. Agostino mi diceva che fra qualche mese ne faranno eseguire e di una discreta grandezza ma che al momento non vi sono che delle piccole immagini, quali gli unisco. Ho pensato dunque di mettermi io stesso a riprodurre da queste immagini un affiche di una media grandezza ad acquerello*

su carta. Il ritratto ad acquarello del Nardi ci offre un'immagine del Bellesini, ripreso nelle vesti del monaco agostiniano rapito in estatica visione e con un'espressione passionale al limite del fanatismo.

È un ritratto che, più che ispirare, inquieta per quella carica di violenza spirituale che si legge negli occhi dell'effigiato e che a parere dello scrivente sembra assai lontana dal genuino messaggio cristiano.

Il beato Stefano Bellesini

Luigi Giuseppe Gioacchino nacque a Trento il 25 novembre 1774 da Vincenzo Francesco Bellesini, cittadino benestante, e da Maria Orsola Maichelpech, nativa di Borgo Valsugana. A 18 anni vestì l'abito degli Eremitani di Sant'Agostino nel convento di San Marco, dov'era priore P. Fulgenzio Maichelpech, zio materno, assumendo il nome di Stefano. Passò poi a Bologna per il noviziato, in seguito a Roma e di nuovo a Bologna per lo studio della filosofia e della teologia finalizzate all'insegnamento. Ma, poco prima della sua ordinazione sacerdotale, fu costretto dalle truppe napoleoniche che avevano occupato Bologna, al pari degli altri religiosi non oriundi dello Stato Pontificio ad abbandonare la città e ritornare in patria. A Trento nel 1797 venne ordinato sacerdote e visse nel convento di San Marco con l'ufficio di sacrestano fino al 1810, anno della soppressione del convento, distinguendosi come grande predicatore. Rientrato in famiglia, si dedicò all'assistenza



dei ragazzi, aprendo nella propria casa una scuola gratuita. Continuò questa attività assumendo l'impiego di maestro nelle scuole comunali, che s'andavano riorganizzando, acquistandosi in breve tempo la stima e la fiducia della gente e della stessa autorità civile. Al ritorno del governo austriaco venne nominato Ispettore Generale delle scuole del Trentino esplicando un'attività pedagogica e caritativa di prim'ordine. Quando nel 1817 vide tramontare ogni speranza circa la ricostituzione del convento di San Marco, fedele alla sua professione religiosa, abbandonata la carriera scolastica, espatriò clandestinamente da Trento e si ricongiunse a Bologna alla sua famiglia religiosa che nel frattempo si era ricostituita nello Stato Pontificio. Chiamato dal Generale dell'Ordine a Roma, venne nominato maestro dei novizi nel convento romano di

Sant'Agostino, trasferendosi nel 1822 col noviziato a Città della Pieve. Col medesimo incarico passò nel 1826 nel convento di Genazzano, nel santuario della Madonna del Buon Consiglio, dove proprio allora l'Ordine Agostiniano aveva ottenuto da Leone XII di poter ripristinare la vita regolare. Nel 1831 divenne parroco di Genazzano prodigandosi senza riserve all'assistenza dei poveri e dei fanciulli e svolgendo un'intensa attività spirituale e caritativa. Morì il 2 febbraio 1840 colpito dal tifo petecchiale contratto assistendo i suoi parrocchiani.

I suoi resti riposano nel Santuario del Buon Consiglio di Genazzano. Fu beatificato il 27 dicembre 1904 da San Pio X e nel 1946 venne avviato il processo di canonizzazione. E' il primo parroco elevato agli onori degli altari. La sua festa cade il 3 febbraio.

BIBLIOGRAFIA:

COSTA 1989, pp. 75, 181-184; COSTA 1995, p. 456; FABRIS 2004, p. 113; FABRIS 2004a, pp. 162-164; ROGGER 1962, coll. 1082-83; WEBER 1977, pp. 249-250.



Ferdinand Perathoner (Ortisei, 1870 † 1930).

16. *Cristo Deposto*, 1906, legno policromato con dorature, cm 45 x 147 x 48; Pieve Tesino, Chiesa di San Sebastiano, Cappella del Santo Sepolcro.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

Il Cristo deposto venne commissionato allo scultore gardenese dall'allora parroco di Pieve Tesino in sostituzione dell'originale settecentesco, forse donato una quindicina d'anni prima alla nuova chiesa della Madonna di Lourdes costruita per le frazioni di Roa e Tellina di Castel Tesino. Si è detto "forse", perché in mancanza di documenti che confermino che il Cristo sopra citato è veramente quello di san Sebastiano, ci si basa solo sulla comparazione visiva e sull'analisi stilistica dell'opera che per la qualità dell'intaglio, per le dimensioni e per l'iconografia sembrerebbe appartenere all'originale gruppo settecentesco della Deposizione che attualmente si trova nella soffitta della locale Pieve. L'opera del Perathoner, nella pacata drammaticità e nell'accentuato realismo, risente ancora di quegli ideali estetici usciti dall'Accademia di Monaco nel corso dell'Ottocento e impersonati nella prima metà del secolo da scultori come Giovanni Pendl di Merano e più tardi dai gardenesi Domenico Demetz, Giuseppe Obletter e Franz Tavella. Sul corpo cadaverico del Cristo deposto nel bianco sudario sono evidenti tutti i segni della passione, descritti con estrema minuziosità. Il volto bello e sereno, incorniciato da una folta barba scura e da lunghi capelli, risente un po' di quell'iconografia del Cristo diffusa nei paesi tedeschi e in Italia dal gruppo dei Nazareni.

Le mani, una abbandonata sul lenzuolo e l'altra poggiata sul petto, vicino alla ferita sono modellate con estrema abilità e delicatezza. Nell'insieme ne risulta un'opera assai accattivante e tutt'ora valida, emblema della qualità raggiunta nel periodo a cavallo del secolo dagli scultori e intagliatori gardenesi.



La cappella del Santo Sepolcro.

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS 2006, p. 110.



Attr. a Umberto Martina (Dardago, Udine 1880 † Spilimbergo, 1945)

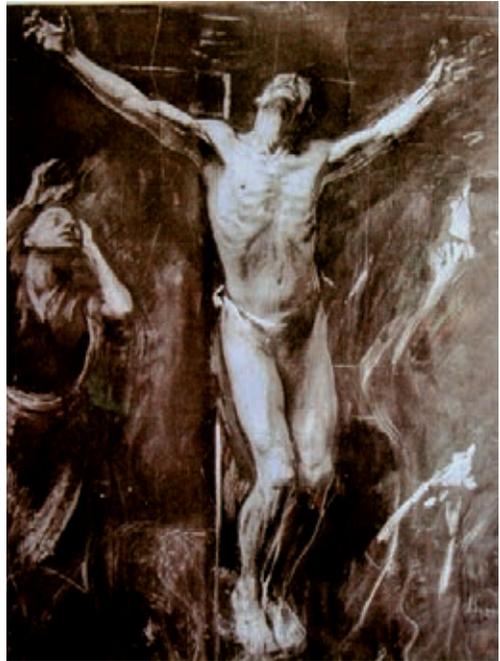
17. *Crocifisso*, 1915, firmato “Martina (?) / 1915”, in basso a destra, olio su tela, cm 204 x 152, Scurelle, Parrocchiale di Santa Maria Maddalena, abside.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

Il grande *Crocifisso* dipinto, che con i suoi bagliori sulfurei domina dall'abside tutta la chiesa di Santa Maria Maddalena a Scurelle incutendo un senso di angoscia misto ad una certa inquietudine, fino a pochi mesi fa era considerato opera di Anonimo. Le ricerche dello scrivente e il confronto visivo con un analogo soggetto eseguito da Umberto Martina, hanno portato all'attribuzione del dipinto al pittore di Spilimbergo di Scurelle.

Si tratta di un *Crocifisso tra la Madonna e San Giovanni e la Maddalena* (foto a fianco), eseguito con la tecnica della china e guazzo su cartone, cm 190 x 128, databile verso il 1930. Il confronto di quest'opera con il dipinto di Scurelle non lascia dubbi. Se poi si confrontano alcuni elementi anatomici del nostro *Crocifisso*, come ad esempio la posizione della testa rovesciata all'indietro e il collo in tensione con gli stessi particolari della *Vergine Assunta* della Parrocchiale di Telve, firmata dal Martina nel 1923, si trova un'ulteriore conferma dell'attribuzione. Inoltre anche la firma posta sull'angolo in basso a destra del dipinto, resa in parte illeggibile da pasticciati ritocchi, potrebbe essere letta come “Martina”, anche se per la verità la sua grafia è diversa da quella che compare nel citato dipinto di Telve che però fu eseguito otto anni dopo e quindi potrebbe essere

giustificato un cambiamento di grafia da parte dell'autore. Stilisticamente il dipinto di Scurelle, con le larghe stesure di colore, le pennellate rapide e robuste e una certa evanescenza dei piani secondari, rientra nei modi del Martina riscontrabili non solo nella citata pala di Telve, ma anche in altri suoi dipinti.





Maria Teresa (Teresina) Longo (Castelnuovo, Trento, 1857 † 1946)

18. *Pietà* (*Cristo deposto nel sepolcro*), 1924, olio su tela, cm 158,5 x 73,5; Castelnuovo, Parrocchiale di San Leonardo.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

La tela, assieme a quella raffigurante il *Sacro Cuore di Gesù*, che fa da *pendant* sull'altare di fronte, venne eseguita gratuitamente per la chiesa Parrocchiale di Castelnuovo in sostituzione delle due pale raffiguranti, una l'Addolorata tra i Santi Giuseppe e Nicolò e, l'altra, i santi Giovanni Battista, Evangelista e Nepomuceno e Sant'Antonio di Padova, andate perdute durante la Grande guerra. Scrive il parroco Malfatti nelle sue Memorie: *Ieri* (25 dicembre 1924) *furono esposte alla pubblica venerazione le nuove pale degli altari laterali: S. Cuore di Gesù in cornu evangelii, Maria Addolorata in Cornu epistolae. Sono opera gratuita e pregevole della signora Teresina Longo ved. Dal Castagnè a cui vadano i più fervidi ringraziamenti.* Il dipinto della Longo, pur nel suo patetismo un po' di maniera, è apprezzabile per l'unità stilistica, la morbidezza della pennellata e l'intonazione della tavolozza giocata nella parte centrale del quadro sui tre colori nazionali: il rosso dell'abito di Maria, il bianco del sudario di Cristo e il verde del

mantello di Maria, legati assieme dagli incarnati delle parti scoperte dei corpi del Cristo e di Maria, dai bruni ocrei screziati dei marmi del sepolcro e dal verde pallido, virante all'azzurro bluastro, delle colline dello sfondo su una delle quali, riconoscibile come il Golgota, si stagliano le tre croci. Qualcuno, senza portare le motivazioni, pensa che quest'opera sia una copia della perduta pala dell'*Addolorata* fatta da Eugenio Prati nel 1886 per l'omonima chiesa di Ronchi. Per la verità, osservando il quadro qualche elemento del linguaggio del Prati è ben visibile, non tanto nella conduzione della pennellata che si rivela abbastanza lontana dal roteare nervoso del pennello del Prati, quanto nell'atteggiamento di fondo e nell'espressione di Maria e Gesù che sembrano riconducibili ad alcuni dipinti del maestro di Caldonazzo. Qualcosa della fisionomia del Cristo morto ci porta immediatamente a pensare agli analoghi soggetti dipinti del Prati: il *Cristo Morto* del Monastero di san Damiano a Borgo e il *Cristo e la Maddalena* del M.A.R.T.



Ady Werner (notizie dal 1920 al 1950)

19. **Pala di San Giobbe**, 1920-1930 ca., firmato “Werner” in basso a sinistra, olio su tela, cm 208 x 110; Villa, Parrocchiale dei Santi Fabiano e Sebastiano.

Il soggetto della tela, tratto dal libro di Giobbe, riassume in un'unica scena più momenti. Giobbe, seduto sul letamaio al centro del quadro, rivolge a mani giunte una preghiera a Dio che appare sopra di lui sotto forma di una mano sopra una croce. Un giovane alle sue spalle, nel testo biblico Eliu, figlio di Barachele il Buzita, indicando la Mano del Signore, mette in fuga un diavoleto apparso sopra una nuvola e raffigurato tutto nero con corna e pizzetto mefistotelico. I tre vecchi accanto a Giobbe sono i suoi amici, Elifaz il Temanita, Bildad il Suchita e Zofar il Naamatita, che saputo delle sue disgrazie sono venuti a confortarlo.

Stilisticamente l'opera si rivela modesta e un poco traballante prospetticamente, in particolare nel paesaggio dello sfondo. L'uso di colori vivaci e una certa verve narrativa la rendono però piacevole, dandole anche una patina di popolaresco. Le quattro teste barbute di Giobbe e dei suoi amici, fatte con una certa abilità, mostrano nell'autrice la conoscenza di un vasto repertorio figurativo, indice della sua attività principale di restauratrice. La tela venne commissionata alla Werner per essere messo al posto di un quadro con analogo soggetto dipinto da Leonardo Campochiesa e perduto durante la Prima guerra mondiale.

La figura di San Giobbe

Giobbe è una figura molto nota nella Bibbia e nella tradizione cristiana come modello di santità e di pazienza. Egli visse nel paese di Hus (Gb, 1, 1), che moltissimi autori identificano con la regione posta tra l'Idumea e l'Arabia

settentrionale. Era *l'uomo più facoltoso di tutti gli Orientali* e possedeva cammelli, buoi, asini e schiavi in grandissima quantità (Gb, 1, 3). Tutto fa credere che non fosse ebreo, uomo intemerato nei costumi, *retto, timorato di Dio e alieno dal male* (Gb, 1, 1; 2, 3). Ebbe sette figli e tre figlie e nella sua famiglia esercitò funzioni sacerdotali offrendo ogni sette giorni sacrifici per ciascuno dei suoi figli (Gb, 1, 5; 42, 8). Era al colmo della ricchezza e della felicità quando improvvisamente fu colpito da una lunga serie di disgrazie che lo privarono in breve tempo di ogni suo avere e perfino dei figli (Gb 1, 13-19). Bellissime, nella loro lapidaria semplicità, le sue parole di rassegnazione davanti alla perdita delle cose e delle persone più care: *Il Signore ha dato e il Signore ha tolto: sia benedetto il nome del Signore* (Gb, 1, 21) Colpito da una ributtante malattia che lo riduce tutto una piaga, non perde la sua calma, neppure davanti allo scherno e alla derisione della moglie (Gb, 2, 7-10). Cacciato di casa, è costretto a passare i suoi giorni in mezzo ad un letamaio. Qui lo trovano tre amici che, informati della sua disgrazia, sono accorsi a confortarlo.

A questo punto il libro introduce un lunghissimo dialogo (Gb, 3-41) che, partendo dal caso concreto del protagonista, discute in forma altamente poetica quel grave problema che non ha mai cessato di assillare l'umanità, l'origine cioè del dolore nel mondo, includendo in questa trattazione *gli oggetti più nobili della conoscenza e coscienza umana, quali Dio e l'uomo, la giustizia e l'ingiustizia,*



la felicità e la sventura, il destino e il senso della vita. Gli interlocutori sono Giobbe stesso e i suoi tre amici: Eliphaz il Themanita, Baldad il Suhita e Saphar il Naamatita (Gb, 2, 11), i quali concludono che Giobbe doveva aver peccato per meritarsi tutto questo. Nella seconda parte del dialogo interviene anche un

certo Eliu e infine Dio medesimo che si rivela in una mirabile teofania.

Alla fine la voce di Dio, che aveva permesso a Satana di mettere Giobbe alla prova, ne proclama l'innocenza rifondendolo due volte di tutti i beni che aveva perso e facendolo vivere felice per altri 140 anni.



Due particolari del dipinto, a sinistra *Eliu*, figlio di Barachele il Buzita, indicando la mano del Signore, mette in fuga il diavolo tentatore; a destra, *Giobbe* seduto sul letamaio, nell'atto di conversare con gli amici.



Luigi Bonazza (Arco, Trento, 1877 † Trento, 1965)

20. *Dio Padre Creatore e i quattro Evangelisti con i loro simboli*, 1929 ca., tempera su carta, cm 21 x 32,5. Iscrizioni: *Progetto del soffitto della chiesa di Teze / Bonazza* sul lato sinistro o in basso al centro; Grigno, Collezione Privata.

Nel 1929 il pittore Luigi Bonazza veniva incaricato dal parroco di Tezze, don Cirillo Gremes, di completare la Nuova Parrocchiale con un superbo ciclo decorativo stilisticamente adeguato ai nuovi tempi e al carattere moderno dell'edificio. Con l'aiuto del pittore Sommadossi, nel giro di pochi mesi, cioè tra la fine di luglio e l'inizio di ottobre dello stesso anno, il Bonazza completava la complessa decorazione della chiesa.

Spiace qui ricordarlo, ma l'importante ciclo del Bonazza, considerato dagli storici dell'arte uno dei suoi lavori più riusciti nel campo dell'Arte Sacra, venne insulsamente alterato e in parte cancellato, per una cattiva e arbitraria interpretazione delle norme sugli spazi liturgici, seguite al Concilio Vaticano Secondo. Questo fatto, da un lato ha creato una perdita notevole per l'arte del novecento e dall'altro ha reso meno comprensibile la lettura dei dipinti, venendo a mancare quel tessuto decorativo avente funzioni connettive e simboliche, che completava e legava le varie scene e figure del ciclo pittorico. Il recente restauro dei dipinti della cupola, condotto da Enrica Vinante, ha cercato di far emergere dalle ridipinture il tessuto pittorico originale, purtroppo assai alterato e impoverito, dovuto alla natura delicata della tecnica usata, cioè la tempera su intonaco.

A distanza di quasi ottant'anni, l'analisi dei dipinti, sfrondata dal tono un po' retorico e altisonante, appare quanto mai attuale e sostanzialmente condivisibile. Peccato che gli

autori delle alterazioni e mutilazioni inferte ai dipinti, delle quali si è parlato sopra, non abbiano avuto il buon senso di prendere seriamente in considerazione queste valutazioni. O forse non ne erano a conoscenza?

Il bozzetto, risalente probabilmente al luglio del 1929, presenta delle evidenti differenze con la versione finale dipinta nella chiesa di Tezze. La prima è la posizione degli Evangelisti Matteo e Giovanni, rispettivamente a destra e sopra il Padre Eterno nel bozzetto, sopra e a destra di Dio Padre nel dipinto della chiesa. La seconda è la disposizione dei quattro evangelisti che è in senso antiorario nel bozzetto e in senso orario nella chiesa, cioè secondo il tradizionale schema del *segno di croce*, cioè *Matteo* in alto, *Marco* in basso, *Luca* a destra (di chi guarda) e *Giovanni* a sinistra.

Il bozzetto mostra anche tutta l'originale decorazione fitomorfa in monocromo grigio su fondo scuro, di stampo ancora secessionista. La decorazione, formata da tralci di vite, grappoli d'uva e spighe di grano con evidente significato eucaristico, completava lo spazio della cupola raccordandolo fisicamente e figurativamente alle altre parti dipinte e, idealmente, all'altare e al Santissimo Sacramento. Tale decorazione è stata insulsamente coperta nell'intervento fatto all'inizio del secolo scorso.

La cancellazione di quest'ultima parte del dipinto ha mutilato irrimediabilmente l'opera d'arte ed ha gravemente nociuto al messaggio esegetico della rappresentazione rendendolo meno chiaro e comprensibile.



Luigi Bonazza (Arco, Trento, 1877 † Trento, 1965)

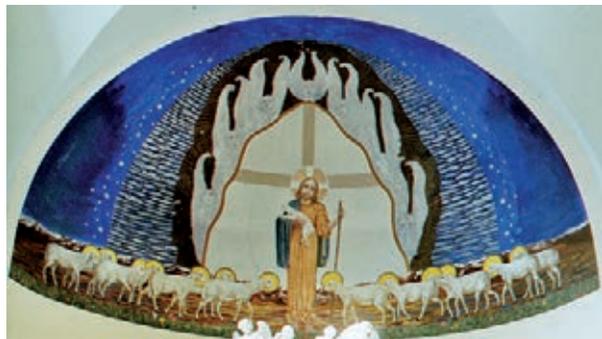
21. *Il Buon Pastore con le pecore tra un coro di Angeli*, 1929, tempera su carta, cm 31,5 x 32; Grigno, Collezione Privata

Il bozzetto, rispetto al dipinto finale, presenta qualche diversità riscontrabile per esempio nel numero di Angeli che fanno corona attorno al Buon Pastore: nove nel progetto, sette nell'opera finita.

Nel disegno il registro inferiore dell'abside presenta una suggestiva decorazione geometrica a motivi romboidali che nella versione finale venne modificata con motivi a croci e rombi, probabilmente su suggerimento del committente che voleva una cosa meno astratta. Riprendendo un'immagine cara all'arte paleocristiana e ravennate, il Bonazza progetta per il catino absidale la *Parabola del Buon Pastore* inserendola, però, in un contesto iconograficamente nuovo e affatto diverso dalle tradizionali rappresentazioni di questo soggetto. L'invenzione dello sfondo, vera novità del dipinto, frutto di una personale elaborazione dell'artista, è pensato come una vera e propria macchina scenica di sapore simbolico-secessionista. Nello sfondo, i diversi elementi decorativi, simbolici, figurati e astratti, come per esempio le stelle, le nuvole, i raggi luminosi, gli angeli, la montagna e i piani spaziali, vengono unificati e fusi in un cromatismo dalle profondità notturne, contrapponendosi alla naturalezza e solarità

delle figure in primo piano dove campeggia l'immagine del Buon Pastore tutto vestito di bianco e rappresentato frontalmente con bastone e pecorella in braccio. Verso il Buon Pastore si dirigono da due direzioni opposte, chiaramente le due estremità del mondo, ovvero l'oriente e l'occidente, le tredici pecore con la testa aureolata, vale a dire i dodici Apostoli più San Paolo.

Nel bozzetto tutta la scena è immersa in una luce abbacinante che nella versione reale risulta assai attutita e modificata con l'aggiunta di una grande croce dorata alle spalle di Gesù. Altre dorature, oggi totalmente perse o appena percettibili, completavano e impreziosivano la decorazione parietale dell'abside.



BIBLIOGRAFIA:

BELLI 1987, p. 223; SCUDIERO 1999, pp. 56-57; FABRIS 2007, pp. 142-152.



Orazio Gaigher (Barco, Levico, 1870, † Merano, 1938)

22. *San Biagio guarisce un bambino*, 1929, firmato “Orazio /Gaigher / 1929”, in basso a destra, olio su tela, cm 210 x 99; Bieno, Parrocchiale di San Biagio, parete sinistra della navata.
Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

Il dipinto venne commissionato al pittore probabilmente in uno dei suoi rientri in Italia dall'Argentina, sulla scia del successo avuto con le pale di Torcegno, Telve di Sopra e Pieve Tesino, rappresentanti i santi titolari delle chiese cui erano destinati, vale a dire *San Bartolomeo*, *San Giovanni Battista*, *San Sebastiano* e *la Madonna Assunta*, consegnate nel 1928. La pittura effervescente e di tocco del Gaigher, sicura e sufficientemente precisa nei particolari, connotata da spessore e professionalità, trae le sue origini, da un lato dalle opere della maturità dei maestri veneziani del tardo Cinquecento, Tintoretto, Bassano e Tiziano, ma anche da quelle di Velasquez, Murillo e Goya, dall'altro da una molteplicità di stimoli e contaminazioni derivanti dalla pittura degli scapigliati milanesi, dei postimpressionisti francesi dei simbolisti, dei pittori dell'Art Nouveau, dei Secessionisti tedeschi, non tralasciando quella di artisti come Eugène Carrière, Giovanni Boldini e Giovanni Segantini. La particolare inclinazione del Gaigher verso questi maestri e questi generi di pittura è stata via via approfondita e consolidata dai suoi numerosi viaggi di studio fatti nei più importanti musei europei e dalla frequentazione degli ambienti artistici internazionali come ad esempio quello parigino.

La pala di Bieno raffigura il santo vescovo di Sebaste, in sontuosi paramenti vescovili, nell'atto di imporre le mani su un bambino tutto vestito di bianco, inginocchiato ai suoi

piedi e assistito da un premuroso angelo custode. In alto, a destra, un altro angelo in volo ad ali spiegate, osservando la scena sotto di lui, incrocia due candele accese. La scena dipinta si riferisce a due episodi della vita del Santo riportati nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze. Nel primo si narra: *Una donna aveva un figlio moribondo perché una lisca di pesce gli si era conficcata in gola. Lo portò ai piedi di san Biagio e fra le lacrime gli chiese di guarirlo. Egli imponendo le mani su di lui, pregò che quel giovane e tutti coloro che avessero chiesto qualcosa in suo nome, ottenessero il dono della salute. E subito il giovane fu guarito.* Nel secondo: *A una poveretta non era rimasto che il maiale, ma un lupo glielo portò via con la forza. Supplicò san Biagio di farle riavere il suo maiale, e lui sorridendo le disse: - Non essere triste : riavrà il tuo maiale. Subito arrivò il lupo e rese il maiale alla vedova.* Quando poi la vedova, in ringraziamento del prodigio, soccorse il santo che nel frattempo era stato incarcerato, portandogli da mangiare, assieme a del pane e una candela, la carne del maiale che le aveva restituito, San Biagio in risposta le disse: *Offri ogni anno in chiesa una candela a nome mio: te ne verrà del bene.* [*Legenda Aurea*, pp. 204-205].

Il pittore, riassumendo questi due momenti in uno unico, ne offre però una versione un po' sdolcinata e sentimentale, soprattutto là dove sostituisce la madre del bambino e la vedova con due angeli e nell'espressione



troppo da santino dei protagonisti. Dal punto di vista pittorico invece il quadro presenta dei notevoli pregi per la qualità della pennellata, molto vibrante e di grande effetto, per la particolare luminosità della delicata tavolozza formata dalla raffinata gamma dei bianchi, dei grigi, degli azzurrini e dei verdi spenti

– le vesti del bambino, la cotta del vescovo e la veste dell'angelo in volo, il cielo con le nuvole, le zone in ombra e le ali degli angeli –, contrappuntati dal rosso acceso del piviale, il tutto impreziosito dall'oro dei bordi del mantello, delle fasce della mitra e della grossa borchia del piviale.



La pittura effervescente e di tocco del Gaigher, sicura e sufficientemente precisa nei particolari, connotata da spessore e professionalità è particolarmente evidente in questo riuscitissimo volto di bambino.

BIBLIOGRAFIA:

JACOPO 1995; WEBER 1977, p. 160; DEGASPERI 1996; DEGASPERI – NICOLETTI – PISSETTA 1999, pp. 232-235; SCUDIERO 2000, p. 185.



Giovanni (Luigi) Bizzotto, (Rossano Veneto, Vicenza, 1903 † 1969)

23. Pala di Santa Brigida (Apparizione della Madonna col Bambino a Santa Brigida di Svezia), 1930, firmato in basso a ds., “G. Bizzotto / 1930”, olio su tela, cm 182 x 111; Roncegno, Chiesa di Santa Brigida, abside.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

Sappiamo che il Bizzotto nel 1929 aveva presentato un proprio bozzetto alla Commissione Diocesana per l'Arte Sacra di Trento per una pala raffigurante *La Presentazione di Maria Bambina al tempio con Sant'Antonio* da mettere nel primo altare di sinistra della Parrocchiale di Telve, e sappiamo anche che venne scelto il progetto di Antonio Maria Nardi. Il mancato successo a Telve fu compensato con la commissione della Parrocchia di Santa Brigida a Roncegno per una pala d'altare raffigurante la Santa titolare della chiesa in mistica visione della Vergine per sostituire la vecchia pala secentesca giudicata (in modo poco avveduto), *vecchia, rovinata, sorpassata e non più confacente alle moderne esigenze* (A.P.R., “Chiesa di s. Brigida”, carteggio). Per la verità si trattava del dipinto non trascurabile di Lorenzo Fiorentini raffigurante *la Madonna col Bambino tra i Santi Brigida, Fabiano, Sebastiano e Rocco* posto sull'altare nel 1631 come voto propiziatore contro l'infuriare della peste.

Il dipinto del Bizzotto, ambientato sulla terrazza di un edificio classicheggiante, che nella fantasia dell'artista dovrebbe essere il chiostro del monastero di Vadstena, raffigura la Vergine col Bambino in braccio che appare tra le nuvole alla Santa badessa inginocchiata in preghiera, secondo un modello iconografico che trae origine dalle numerose visioni mistiche avute dalla Santa svedese durante la sua vita. Il tono della visione raffigurata nel

quadro, decisamente familiare e confidenziale, è lontanissimo dal misticismo medievale che contrassegnò la vita e i tempi di Santa Brigida (1303 † 1373). Fatto salvo l'abbigliamento della santa, cioè il saio che potrebbe anche essere trecentesco, la Madonna a piedi nudi, seduta comodamente sulla nuvola, indossa un abbacinante abito bianco che tradisce nella foggia un'origine molto più vicina al tempo del pittore che non a quello di Maria Vergine. In questo senso il Bizzotto dimostra una visione disincantata del fatto che dipinge ed anche, direi, una sottile ironia. Ma l'interessante del quadro non è tanto il suo significato iconografico bensì il suo contenuto pittorico-formale che appare come uno strano pot-pourri di elementi compositivi e pittorici che spaziano con assoluta indifferenza dal Rinascimento alla modernità. Rinascimentale è l'articolazione in profondità dello spazio compositivo data dalla fuga prospettica del pavimento a quadroni. Tardo-cinquecentesca o barocca è la colonna e la balaustra che separa lo spazio interno da quello esterno. Ottocentesche appaiono invece le figure di Santa Brigida e della Madonna, così soavi e voluttuose nelle loro fisionomie e ed espressioni. Decisamente ispirato alla pittura impressionista del grande Manet appare poi il gioco chiaroscurale delle masse pittoriche del dipinto dove una ricercata gamma di bianchi, grigi e azzurrini – il vestito di Maria, la nuvola che la sostiene, la tunica della santa –, si contrappone alla calibrata



gamma dei grigio-neri – il saio monacale – dei verdi profondi del pergolato e delle fronde, con un contrappunto squillante dato dall'azzurro del velo svolazzante di Maria.

Ci si trova di fronte all'opera di un pittore estremamente versatile e capace di suscitare emozioni non tanto e non solo con storie edificanti ma anche con la pura e semplice

materia pittorica. Questo bel dipinto, così poco conosciuto e per nulla valorizzato, merita sicuramente uno studio più approfondito ed una adeguata valorizzazione.

Purtroppo non ci è stato concesso dall'Ufficio diocesano per l'Arte Sacra di esporlo in mostra. È visitabile in loco e si consiglia di andarlo a vedere.



BIBLIOGRAFIA:

CANDOTTI – TORGHELE 1992, ill.



Antonio Maria Nardi (Ostellato, Ferrara 1897 † Bologna, 1973)

24. *Presentazione al tempio di Maria con Sant'Antonio di Padova*, 1930, firmato "A. M. Nardi" in basso a ds., olio su tela, cm 241 x 124. Telve; Parrocchiale dell'Assunta, primo altare di sinistra (altare D'Anna)

Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

Il dipinto in questione si riferisce al vasto programma del Governo Italiano per la ricostruzione e il restauro delle chiese e dei monumenti delle "Tre Venezie", teatro della Grande Guerra, danneggiati o completamente distrutti dagli eventi bellici. Il programma si proponeva anche il ritrovamento delle opere d'arte trafugate, il rimpiazzo di quelle perdute e il restauro di quelle danneggiate. Il paese di Telve, venutosi a trovare in prima linea, subì gravissimi danni nel suo patrimonio edilizio, compresa la parrocchiale che venne sventrata nella parte absidale da una granata. Terminata l'opera di riparazione dei danni della chiesa, si pensò di sostituire le opere perdute con delle nuove contattando vari artisti e bandendo concorsi. In questo modo la Parrocchiale si dotò di opere di nuovi artisti come ad esempio il Crocifisso Bronzео dello scultore veneziano Angelo Franco, la pala dell'altar maggiore del pittore spilimberghese Umberto Martina o quella del nostro Antonio Maria Nardi. E così, dopo che il 15 luglio 1929 la Commissione Diocesana per l'Arte Sacra aveva dato il suo parere favorevole al bozzetto presentato dal Nardi, il 4 settembre 1929 veniva stipulato un contratto tra il pittore e il parroco di Telve, don Pietro Franzelli, dove si diceva che il Nardi s'impegna a eseguire un dipinto ad olio per la Chiesa Parrocchiale di Telve Valsugana rappresentante: "S. Anna e S. Gioacchino presentano al tempio la Madonna bambina. Il Sacerdote li accoglie sul limitare del Tempio.

*S. Antonio di Padova, in primo piano, è in atto di adorazione". È interessante ricordare che al concorso per la pala di Telve avevano inviato i loro bozzetti anche i pittori De Stefani di Venezia e Giovanni Bizzotto di Rossano veneto. Il dipinto del Nardi, pagato la somma di 6.000 Lire, sarà posto in sede nel giugno del 1930. Esso era stato seguito nella sua genesi oltre che dal committente, don Franzelli, dalla pittrice Pia Buffa e da altri suoi familiari i quali ad opera finita, espressero un vivace apprezzamento per il lavoro svolto dal pittore. Nell'Archivio Parrocchiale di Telve esiste una dichiarazione di autenticità e conformità della nuova pala d'altare, stilata dalla baronessa Pia Buffa in qualità di esperta, finalizzata ad ottenere dall'Ente "Danni di Guerra" il risarcimento delle spese sostenute. Ecco il testo: *Dichiaro, che la nuova pala, dipinta dal Professore Antonio Maria nardi di Bologna, posta sul primo altare di sinistra nella Chiesa Arcipretale di Telve, (in sostituzione di quella asportata durante la guerra), e rappresentante S. Anna S. Gioacchino con Maria Bambina e S. Antonio, è opera di valore artistico. È studiata ed accurata nell'espressione e nei caratteri delle figure, intonata nei colori ai vecchi marmi dell'altare. Ispira devozione ai fedeli che ne sono soddisfatti. / B.ssa Pia Buffa / Telve 30 giugno 1930 [A. P. T., Chiesa parrocchiale, carteggio "Nardi-don Franzelli"]*.*

La pala, per l'equilibrio formale, la ricercata cromia intonata ai marmi dell'altare, il disegno



sicuro e pulito e, soprattutto, per lo schietto afflato religioso che promana, rappresenta un punto sicuro nel percorso artistico del Nardi. L'aspetto descrittivo e la cura dei particolari più che nuocere al dipinto lo valorizzano in quanto sono sostenuti da una consumata perizia.

Si osservi in questo senso quel delizioso brano di natura morta fatto di poche ma significanti

cose: un libro aperto con un giglio tra le pagine e, vicino, il sandalo di Gioacchino. Non dimentichiamo poi che Antonio Maria Nardi, per la sua particolare inclinazione all'osservazione e alla narrazione, fu anche un grande illustratore di libri per ragazzi.

Le condizioni del dipinto non sono delle migliori e sarebbe necessario un restauro in tempi brevi.



Sopra, un piacevole brano di Natura Morta. A destra, l'intensa figura di Sant'Antonio di Padova che interloquisce con i fedeli.



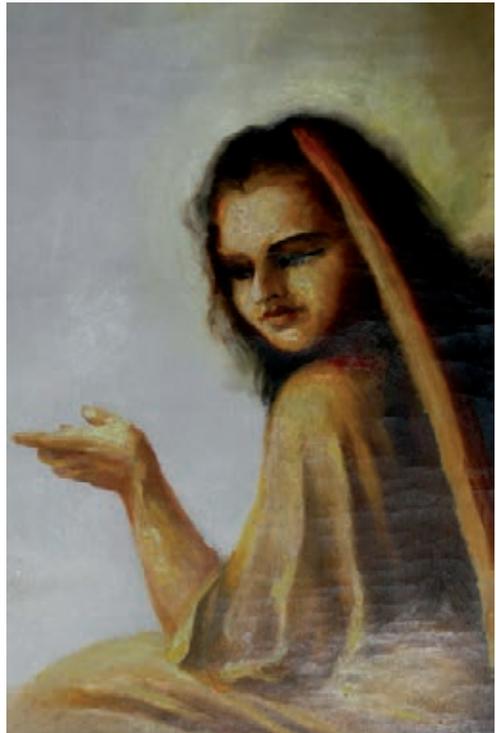
Riccardo Schweizer (Mezzano, Trento 1926 † Casez, Trento 2004)

25. *Apoteosi di San Lorenzo (San Lorenzo in gloria)*, 1945, firmato “ R. Schweizer. ‘45” , in basso a destra, olio su tela, cm 215 x 125 (senza cornice); Borgo Valsugana, Cappella dell’Ospedale di San Lorenzo

Nel 1945 la madre di Riccardo, sofferente di tubercolosi ossea, venne ricoverata nel sanatorio di Borgo Valsugana sotto le cure del dottor Toller. Per l’aggravarsi della malattia alla paziente si dovette amputare un braccio e il fatto sconvolse profondamente la sensibilità del ventenne Riccardo. Nell’occasione, non si sa se per voto o per gratitudine verso il personale dell’Ospedale, il pittore decise di dipingere la grande tela con San Lorenzo e donarla alla cappella dell’Istituto, dedicata proprio al santo del Fuoco. A quel tempo prestava la sua opera di assistente sanitaria una religiosa di Primiero, suor Bartolomea Maerild, dell’Ordine di Maria Bambina, fondato da Bartolomea Capitano e Vincenza Gerosa. La suora infermiera dovette essere particolarmente premurosa nei confronti della sua compaesana e in amicizia col figlio se il padre di costei, il falegname Giovanni Maerild, decise di completare il dipinto donando una adeguata cornice intagliata nel legno da lui stesso e abbellita con cinque teste di cherubini.

Lo Schweizer non era nuovo alle esperienze dell’arte sacra: ricordiamo che già all’età di undici anni si era cimentato affrescando una *Madonna col Bambino* nella chiesa di San Giovanni a Mezzano e nel 1943 aveva dipinto una *Madonna* ad olio e, l’anno dopo, un *Autoritratto nei panni di San Sebastiano*.

Il deciso impianto piramidale del quadro e la sapiente distribuzione delle figure rivela la buona preparazione dell’autore che proprio



in quell’anno si era iscritto all’Istituto dei Carmine di Venezia.

La tavolozza è tutta giocata sui simbolici colori della luce e del fuoco, chiara allusione al terribile martirio del santo, sottolineata dalla graticola rovente in basso a sinistra. Al centro della composizione, San Lorenzo nella classica dalmatica del diacono, immerso in una aureola di luce avanza sospeso tra le nuvole e rivolge lo sguardo radioso verso l’alto come a pregustare



la divina ricompensa per l'eroico martirio. Ai suoi piedi, sdraiati sulla stessa nuvola, vi sono due angeli raffigurati uno frontalmente e di scorcio e l'altro di profilo con la testa girata verso il fedele. Quest'ultimo, secondo testimonianze orali, sarebbe il ritratto di una ragazza del tempo, nipote del dottor Toller. In basso, al centro del quadro, due sbarazzini angioletti, memori nel loro atteggiamenti degli analoghi personaggi del Correggio e del

Parmigianino, stanno scrivendo su un grosso volume, il libro dei Martiri, il nome di San Lorenzo. Alla loro destra, sinistra del quadro, la griglia col fuoco reso ancor più vivo dal contrasto con l'ombra dell'ala in controluce dell'angioletto vicino. Del dipinto esiste anche un disegno preparatorio a carboncino, pubblicato nel volume di Maurizio Scudiero, *Schweizer: dalla pittura al progetto. Opere 1936 / 2000*, Trento 2000, p. 84.



BIBLIOGRAFIA:

SCUDIERO 2000, pp. 84-85.



A sinistra, il disegno preparatorio a carboncino del quadro.



Giovanni Maerild (Fiera di Primiero, 1875 † 1962), *Cornice lignea intagliata con teste di cherubini nella cimasa e negli angoli*, 1945, legno verniciato; Borgo Valsugana, Ospedale di San Lorenzo, Cappella.

Francesco Raffaele Chiletto (Torcegno, 1897 † 1976)

26. *Compianto sul Cristo morto*, 1947, olio su tela, cm 240 x 250; Ronchi Valsugana, Parrocchiale della Madonna dei Sette Dolori, presbiterio.

Opera non presente in mostra e visitabile in loco.

La grande tela di formato quasi quadrato che da oltre sessantenni domina il presbiterio della Parrocchiale di Ronchi Valsugana assieme alla tela gemella raffigurante l'Adorazione dei Pastori, pur non essendo firmata, è stata attribuita per evidenti motivi stilistici e, soprattutto, in base ad un disegno preparatorio della stessa in collezione privata, al Chiletto.

Il solido impianto compositivo piramidale del dipinto, la sapiente distribuzione delle masse, unitamente alla scelta di un'accattivante tavolozza, conferma lo spessore professionale del maestro di Torcegno e la sua abilità nel fondere una naturale inclinazione all'illustrazione e al racconto con la citazione delle opere dei grandi maestri.

Alla base della piramide campeggia l'ampia massa chiara della figura del Cristo depresso nel sudario, richiamata e stemperata nella gamma dei bianchi e dei grigi dalla sagoma del lenzuolo ricadente dai bracci della croce e,

in modo ancora più attenuato, dalle costruzioni della città dipinta sullo sfondo. Questa scala tonale è poi completata dal bianco del panno, con appoggiati sopra i tre chiodi e la corona di spine, steso sul prato nella parte sinistra del quadro. Le squillanti macchie colorate dei vestiti blu, arancio, verde e giallo delle figure attorno al Cristo morto, oltre che creare un vivace contrappunto cromatico all'insieme, gradua il passaggio dai colori chiari a quelli scuri formati dalle macchie bruno-nere dei mantelli delle figure in secondo piano, e dalla zona nero-bluastro del cielo che si sta oscurando. Il patetismo contenuto del dipinto, il gusto per la descrizione e l'inserimento di personaggi in pose quotidiane come ad esempio l'uomo barbuto che osserva la scena appoggiandosi alla croce, riconfermando la verve narrativa e il sincero spirito religioso del Chiletto, rendono estremamente convincente sotto tutti gli aspetti questa bella opera

BIBLIOGRAFIA:

ANTONELLI – SORDO – ZANOTTO 1997.



Alvino (Vico) Basaglia (Calto, Rovigo, 1929 † Padova 1991)

27. *San Lorenzo condotto al martirio*, 1952, terracotta refrattaria, cm 46 x 34 x 5; Telve, Collezione privata.

Nel 1951 il Consiglio Comunale di Cinte Tesino decise un parziale restauro della chiesa parrocchiale di San Lorenzo, che in seguito, viste le cattive condizioni dell'edificio, divenne radicale.

I restauri pittorici della chiesa, comprese le tempere di Luigi Peschedask eseguite tra il 1902 e il 1903, danneggiate dalla guerra, restaurate e ritoccate una prima nel 1922, furono affidati al prof. Vico Basaglia di Calto, a quel tempo in stretti rapporti con il compagno di studi Alessio Tasca di Nove (Vicenza). Per abbellire la facciata della chiesa, giudicata troppo spoglia, si decise di commissionare un grande bassorilievo in ceramica smaltata, raffigurante il Santo titolare condotto al martirio, allo stesso Basaglia. Il nostro, assicuratosi l'assistenza tecnica dei fratelli Tasca, Alessio e Marco, esperti ceramisti, accettò l'incarico e nel 1953 consegnò al parroco di Cinte il grande pannello che venne opportunamente installato in una nicchia trilobata al centro della facciata. Il bassorilievo, che misura m. 2,50 x 1,80, è composto da venti pannelli in terracotta maiolicata e smaltata, eseguiti dal Basaglia nel laboratorio artistico dei citati fratelli Tasca di Nove. I colori usati, oltre allo smalto bianco del fondo, sono quelli tradizionali della pittura su maiolica, vale a dire il verde ramina (con suoi viraggi che vanno dal verde nero al verde azzurro), il manganese, l'arancione, il giallo, il rosso sangue e il nero. Il bozzetto rispetto al prodotto finale conserva la freschezza della "creazione prima" e del modellato fresco ed estremamente accattivante che si ottiene con

la creta attraverso l'uso preponderante delle mani e delle dita assecondate da rapidi colpi di stecco, di lancetta e di qualche altro strumento occasionale comprese le unghie delle mani.

Bisogna riconoscere che l'artista nella versione finale, oltre ad aver rispettato la primitiva idea espressa nel bozzetto ne ha saputo anche conservare la pregnanza e la qualità del modellato.

La scena raffigurata si riferisce al racconto del martirio di San Lorenzo narrato da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*, dove il santo diacono, dopo aver distribuito i tesori della chiesa ai poveri, viene arrestato e martirizzato col tremendo supplizio della graticola sui carboni accesi.

La decorazione della chiesa Parrocchiale di San Lorenzo

Il recente e radicale restauro della chiesa di San Lorenzo, conclusosi nella primavera del 2008, ha ridato nuova luce anche alle decorazioni a tempera di Luigi Peschedask (Ala, 1857 † 1925), restaurate e ritoccate nel 1952-53 da Vico Basaglia il quale, come testimonianza del suo intervento, ha posto la sua firma in un paio di riquadri. Le tempere del pittore di Ala sono estese sui pennacchi e sulla cupola del presbiterio, sulle volte e sui pennacchi della navata.

Volta del presbiterio: *Padre Eterno con Colomba dello Spirito Santo*, datato 1902.

Pennacchi della volta del presbiterio: *I quattro Evangelisti con i loro simboli* (restaurati nel 1952 da Vico Basaglia).



Volta della navata, prima campata: *Madonna Assunta tra angeli*. Pennacchi della prima campata: *Quattro Dottori della Chiesa* (*San Tommaso d'Aquino, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio e Sant'Alfonso Maria de'Liguori*), restaurati nel 1953-53 dal Basaglia. Volta della navata, seconda campata: *Ultima Cena*, firmata Luigi Peschedask e datata 1902. Pennacchi della seconda campata: i *Santi Giuseppe, Antonio di Padova, Luigi Gonzaga e Francesco d'Assisi* (restaurato nel 1953 dal Basaglia).



Il bozzetto in terracotta, a sinistra, confrontato col pannello finale in maiolica policroma, a destra, installato nella facciata della chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Cinte Tesino.



Luigi Peschedask, *Ultima Cena*, 1902, volta della navata, seconda campata.

Nota sui quattro Dottori della Chiesa

I quattro personaggi rappresentati nei pennacchi della volta centrale, facendo corona all'immagine della *Madonna Assunta*, appaiono legati in modo particolare al culto mariano (la Mariologia). Sono certamente quattro Dottori della Chiesa, anche se non proprio i quattro Padri e Dottori più conosciuti, o meglio non tutti. Mancano infatti le figure di San Girolamo e San Gregorio Magno, non riconoscibili in nessuno dei quattro. Sant'Agostino e Sant'Ambrogio, rappresentati con barba e mitra sul capo, sono facilmente identificabili, così pure San Tommaso d'Aquino (1225 – 1274), proclamato Dottore nel 1568 e raffigurato con la *Summa Theologia* in mano. Più difficile da riconoscere è il quarto Dottore, senonché la presenza di

alcuni particolari attributi e caratteristiche dell'effigiato quali la mitra appoggiata sul tavolo, la croce pettorale, il crocifisso sul tavolo, il viso bonario incorniciato da una barbetta e l'atto di scrivere ci dicono che trattasi certamente di Sant'Alfonso Maria de' Liguori (1696 † 1787), vescovo, devotissimo alla Vergine Maria, proclamato Dottore della Chiesa da Pio IX nel 1871.

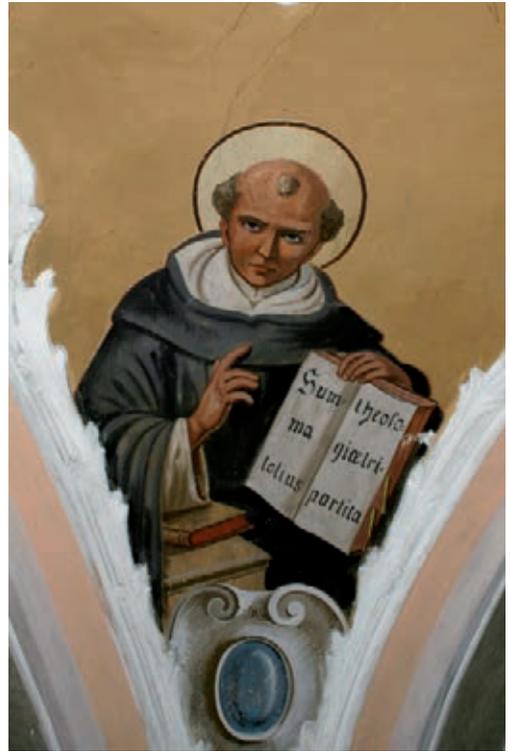
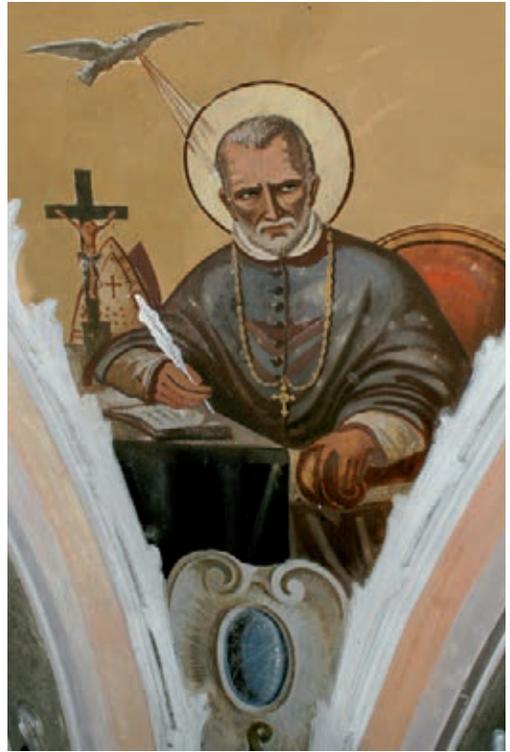
La mitra appoggiata sul tavolo sta a significare la rinuncia alla Cattedra Vescovile, cosa che il Santo effettivamente fece.

Eletto vescovo di Sant'Agata dei Goti (Benevento), dopo quindici anni di guida pastorale dovette rinunciare al suo ministero per gravi motivi di salute, passando il resto della sua vita ritirato a Pagani (Salerno), tra grandi dolori e sacrifici.

Luigi Peschedask: a destra *I quattro Dottori della Chiesa*, Sant'Ambrogio, Sant'Alfonso Maria de Liguori, Sant'Agostino e San Tommaso d'Aquino.

BIBLIOGRAFIA:

CINTE 1972, pp. 23-24.



Giuseppe Romanelli (Venezia 1916, † ?)

28. *Crocifisso*, (su probabile disegno di Giorgio Wenter Marini), 1959, bronzo dorato, cm 130 x 90; Grigno, Parrocchiale di San Giacomo, sacristia (già sull'altare maggiore).

Il pregevole *Crocifisso* in bronzo dorato, attualmente relegato nella soffitta della sacristia della nuova Parrocchiale di San Giacomo a Grigno, venne messo in sede nel 1959. Esso è opera dello scultore veneziano Giuseppe Romanelli, allievo di Giorgio Wenter Marini, al quale probabilmente si deve il disegno della scultura. La sistemazione e il completamento dell'altare maggiore progettato, assieme a tutto il resto della chiesa, dall'architetto Giovanni Tiella di Rovereto, e rimasto incompiuto, venne affidata al poliedrico architetto e scultore Giorgio Wenter Marini, a quel tempo Sovrintendente alle Belle Arti di Venezia, il quale ne affidò l'esecuzione al suo allievo Giuseppe Romanelli. Il progetto di Tiella, realizzato solo nella parte dell'antependio e della mensa d'altare, prevedeva un'ancona marmorea animata da sei nicchie contenenti i *dodici apostoli* messi a due a due. La versione finale di Wenter Marini-Romanelli, mantenendo l'idea dell'ancona, ha modificato il contenuto delle nicchie e, invece dei dodici apostoli a figura intera, ha messo i *Sei Santi dell'Eucarestia*, *Tarcisio*, *Chiara*, *Francesco* (a sinistra) e *Pio X*, *Tommaso d'Acquino* e *Caterina da Siena* (a destra), rappresentati non più a figura piena ma di tre quarti.

Il Romanelli, partendo da suggestioni martiniane, ma anche da Viani e Manzù senza tralasciare certa produzione di Moore, le coniuga con stilemi e istanze mutate dal linguaggio simbolista. Non è chiaro, data la mancanza di studi sull'argomento, quanto ci sia nelle opere in questione del Wenter Marini

e quanto del Romanelli. La figura del Cristo in croce sembra ripresa dai crocifissi medievali: una sorta di mediazione tra l'immagine del *Christus Triumphans* della tradizione bizantina e il *Christus Patiens* della tradizione francescana tradotta in termini estremamente originali e convincenti. Sul corpo del Crocifisso la luce scorre lungo le superfici levigate, sottolineando la solidità dei volumi stilizzati, al limite tra naturalità e astrazione. Ne risulta un'opera estremamente pregnante ed equilibrata nella quale l'immagine devozionale si coniuga perfettamente con l'ideale estetico. Meno efficaci appaiono sotto questo aspetto le sei piccole statue dei Santi dell'Eucaristia. In esse lo scultore veneziano, forse più legato ai disegni del Wenter Marini, usa un linguaggio più convenzionale mutuato dalla rivisitazione di alcune opere di Manzù e di altri artisti contemporanei.

Le ultime modifiche alla zona presbiteriale

Un ulteriore cambiamento della zona presbiteriale è stato attuato nel 1970 in applicazione delle norme sugli spazi liturgici, seguite al Concilio Vaticano II. A tale proposito va detto che la ristrutturazione della chiesa e dell'altare maggiore, in particolare, non mancò di suscitare critiche e riserve nei fedeli, che vedevano alterata e stravolta l'originale configurazione dell'opera del Tiella costata infiniti sacrifici alla popolazione. Si può avere un'idea dell'aspetto originale della zona presbiteriale e dell'altare confrontando la situazione attuale con il progetto del Tiella o



con le foto della chiesa fatte prima del 1970. I cambiamenti più evidenti sono consistiti nel diverso orientamento della mensa d'altare, rivolta ora verso i fedeli, nell'eliminazione delle colonne e del coronamento del ciborio, comprendente le arcate e le corone in ferro battuto realizzate nel 1942-43 da Attilio Taddei di Borgo Valsugana, nella nuova conformazione della parete di fondo dell'altare con le sei nicchie, che venne abbassata e addossata ai muri laterali del presbiterio, nell'eliminazione della balaustra che separava il presbiterio dalla navata e nello spostamento e ridimensionamento del pulpito. Allo stesso modo nello spazio centrale fu tolto il Crocifisso

del Romanelli e sostituito il *Crocifisso* ligneo policromato della bottega Gardenese di Giuseppe Obletter, realizzato nel 1934 per il pulpito della chiesa

Fortunatamente si è conservato il delicato e pregevole paliotto marmoreo con il bassorilievo dei simbolici *Cervi alla fonte* (foto sotto), eseguito sul disegno di Giovanni Tiella e realizzato dalla ditta Zanchetta di Pove (Vicenza). Il tema, preso dal Salmo 41, *Come la cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima anela a te, o Dio*, rappresenta i fedeli che si nutrono con la parola di Dio. In altre parole l'acqua, la vera fonte di vita, rappresenta Cristo che disseta l'uomo (foto sotto).



BIBLIOGRAFIA:

FABRIS 2007, pp. 173-175.



Le statue dell'altare maggiore: sopra, *San Tarcisio, Santa Chiara e San Francesco d'Assisi*; sotto, *San PioX, San Tommaso d'Aquino e Santa Caterina da Siena*, 1959, bronzo dorato, alt. cm 71 ca.



Orlando Gasperini (Borgo Valsugana, 1954)

29. *Crocifisso*, 1976, firmato “Gasperini Orlando X / 76”, in basso a sinistra, olio su tela, cm 220 x 110, Grigno; frazione di Martincelli, Chiesa della Madonna Ausiliatrice.

Sulla parete di fondo dell'abside della chiesa di Maria Ausiliatrice a Martincelli s'impone alla vista dei fedeli il vibrante e drammatico *Crocifisso* di Orlando Gasperini, un olio su tela centinata realizzato nell'ottobre del 1976. La figura straziata, quasi animalesca, del corpo nudo del Cristo morente sulla croce, genuina espressione di una profonda e vissuta religiosità, porta violentemente all'attenzione i problemi e le contraddizioni irrisolte della società contemporanea. Il dipinto è caratterizzato da toni fortemente drammatici mutuati dalle fasi più accese di certo “espressionismo nordico” - in particolare da quello della pittura tedesca del primo Cinquecento - trasposti in un originale contesto metafisico (vengono in mente le *Crocifissioni* di Grünewald, di Albrecht Altdorfer e di Cranach il Vecchio ma anche certe piazze di De Chirico o le periferie di Sironi). I colori lividi, l'immensa e bituminosa piazza animata in lontananza solo da tre minuscole e spettrali figurine bianche, gli edifici vuoti, le fabbriche con le ciminiere fumanti, l'enigmatico scatolone pieno di monete - che sono però anonime e prive di conio, quindi inutili - aperto ai piedi della croce, accentuano il senso di morte, di indifferenza e di desolazione che avvolge la figura del Cristo in croce e incombe sull'ambiente. Dove stanno la Madonna Addolorata e il San Giovanni piangente? E la Maddalena? Il posto della Maddalena, ai piedi della croce, è stato preso dalla scatola di inservibili monete. Il denaro ha sostituito l'amore e ha svuotato di ogni significato l'estremo atto d'amore che è

il sacrificio di Gesù sulla croce. L'ombra nera della croce proiettata sul verdissimo prato - sembra il colore dei tavoli da gioco - non porta traccia della presenza del condannato. La stessa ombra della croce viene presto inghiottita dal nero della piazza. Nel dipinto la cosa più inquietante è la lucidità con cui viene affrontato l'antico tema di Eros e Thanatos. L'eterno conflitto tra amore e morte genera la vita.

Questo *Crocifisso* pur essendo un'opera giovanile di Gasperini (aveva solo 22 anni) contiene in sé tutte le problematiche e le poetiche proprie della sua maturità artistica, ma non solo.

Le opere religiose di Gasperini, mai disgiunte dal contesto “uomo” e dai suoi reali problemi come il lavoro, la famiglia, l'amore, la solitudine, la violenza, la spersonalizzazione, la giustizia o ingiustizia sociale ci obbligano a meditare sugli autentici valori della vita e della fede, sulla pericolosità di certi comportamenti e modelli di vita e sul disperato bisogno di uscire da questa spirale mortifera.

La chiesa di Maria Ausiliatrice alle frazioni di Martincelli e Pianello di Grigno

La chiesa di Martincelli e Pianello, dedicata a Maria Ausiliatrice, fu costruita sulla sponda destra del Brenta alla fine degli anni Sessanta per andare incontro alle esigenze liturgiche e pratiche delle frazioni del Comune di Grigno, poste a ridosso del confinante Veneto, e per ovviare all'impraticabilità delle strade seguita all'alluvione del novembre 1966.



I lavori, iniziati nell'estate del 1967 su progetto dell'ingegner Livio Antonio Busana, si conclusero, nella loro prima fase, nel Natale del 1968 con la solenne benedizione della chiesa.

Il 12 febbraio 1969 l'Ordinariato Diocesano di Trento concedeva alla nuova chiesa di Martincelli la facoltà di collocare sull'altare un tabernacolo per la conservazione del SS. Sacramento.

Nel 1972, con l'aggiunta di un campanile alto 25 metri in prossimità dello spigolo sud-ovest, la costruzione poteva dirsi conclusa anche se, tra gli anni 1987-88, essa venne ampliata e rimaneggiata su progetto del geometra Silvio Stefani.

Esternamente la chiesa, oggi soffocata dal viadotto della superstrada della Valsugana, non desta particolare interesse architettonico configurandosi come uno dei tanti esempi di

quel modo di costruire piuttosto anonimo e povero di idee, molto diffuso negli anni del boom economico italiano.

Migliore situazione si trova all'interno, semplice e accogliente, formato da un'unica aula rettangolare coperta da un soffitto ligneo a due spioventi e terminante in un presbiterio trapezoidale rialzato di alcuni gradini.

L'interno della chiesa è valorizzato dalla presenza di due statue lignee policrome di un certo pregio raffiguranti *San Giovanni Battista* e la *Madonna Ausiliatrice col Bambino*, nonché da alcune opere giovanili di Orlando Gasperini comprendenti la già menzionata pala del *Crocifisso* e una *Via Crucis*.

Le quattordici piccole stazioni della *Via Crucis*, appese alle pareti laterali dell'aula, realizzate nel 1972 con la tecnica del pastello su carta, rappresentano una magistrale lezione di capacità di sintesi nell'esprimere e narrare con pochissimi ed essenziali elementi - le mani, i piedi, un lembo di velo, un tratto della croce, dei chiodi e altro ancora - il doloroso svolgersi della "via della croce" del Salvatore. Inoltre, Ambientando la sua *Via della Croce* nel mondo contemporaneo, Gasperini compie un ulteriore salto di qualità.

Il Gesù che sale dolorosamente il Calvario portandosi la pesante croce, assume nello svolgersi delle Stazioni e le fattezze di tutti coloro che devono portare o subire la loro croce quotidiana, come ad esempio l'emarginato, il disoccupato, l'operaio che muore sul lavoro, colui che è costretto ad allontanarsi dai suoi affetti, e così via.

Pur essendo un'opera giovanile la *Via Crucis* contiene in nuce tutte le complesse tematiche, le poetiche e gli stilemi dell'opera matura del Gasperini.

La statua di San Giovanni Battista con un bianco agnellino ai suoi piedi, privata della bella edicola neogotica che la conteneva e



della croce astile con il cartiglio, è posta su una mensola dalla parte del vangelo (in cornu evangelii) e proviene dalla parrocchiale di Tezze dalla quale fu tolta nel 1969 in occasione della ridefinizione degli spazi liturgici operata all'indomani del Concilio Vaticano Secondo. L'opera fu realizzata dall'intagliatore e scultore Giuseppe Moroder di Ortisei nel 1925 e donata alla nuova chiesa di Tezze da

una comunità di "Tezoti" emigrata a Santos in Brasile. A quest'opera fa da *pendant* su una seconda mensola, dalla parte dell'epistola, la statua lignea della Madonna Ausiliatrice posta all'interno di una nicchia in ferro battuto. La statua, opera di una bottega gardenese (1970 ca.), venne donata alla chiesa di Martincelli da Marcello Gasperini, autore della cornice in ferro battuto che completa il simulacro.



La chiesa di Maria Ausiliatrice alle frazioni di Martincelli e Pianello di Grigno, interno. A sinistra, Orlando Gasperini, Via Crucis, XII Stazione, 1972, pastello su carta.

BIBLIOGRAFIA:

FABRIS 2007, pp. 200-203.

Nerio Fontana (Cembra, Trento, 1931)

30. *Via Crucis, Stazione IV: Gesù incontra la sua SS Madre*, 1998, terracotta patinata su supporto ligneo, cm 40 x 34, la formella, e cm 51 x 45,5 il pannello; Borgo Valsugana, Cappella della Casa di Riposo

Il tema del sacro è stato più volte affrontato dal Fontana, anche se esso non ha mai rappresentato la parte predominante nella sua produzione artistica. Nel caso specifico di questa bella Via Crucis, l'artista dà fondo a tutte le sue risorse e ai suoi espedienti tecnici per ottenere un prodotto convincente sul piano estetico ed emozionale. In queste 14 formelle realizzate nel 1998 per la Cappella della Casa di Riposo di Borgo Valsugana, le citazioni degli artisti del passato lontano e vicino sono molteplici e tutte sapientemente fuse con il suo stile particolare. Nella Quarta Stazione per esempio, Gesù incontra la sua Santissima

Madre, nella figura del Cristo piegato sotto la pesante croce si nota una lontana eco del *Cristo Portacroce* dipinto da vari artisti come Bartolomeo Montagna, Sebastiano del Piombo, Romanino e Tiziano, abilmente personalizzato e adattato a un diverso contesto figurativo.

Apprezzabile è altresì la freschezza del modellato e la profondità prospettica che l'artista riesce a dare alla composizione usando la sperimentata tecnica donatelliana dello "stiacciato". Meno interessanti e un po' di maniera sono invece le figure femminili che compaiono nella scena, La Madonna e la Maddalena in particolare.



A sinistra: Bartolomeo Montagna, *Cristo Portacroce*, inizio XVI sec.; Vicenza, Museo Civico, Pinacoteca.
A destra: Sebastiano del Piombo, *Cristo Portacroce*, 1530-40 ca.; Budapest, Museo di Belle Arti.



Nerio Fontana (Cembra, Trento, 1931)

31. *Via Crucis, Stazione XIII: Gesù deposto dalla Croce*, 1998, terracotta patinata su supporto ligneo, cm 40 x 34, la formella, e cm 51 x 45,5, il pannello; Borgo Valsugana, Cappella della Casa di Riposo.

In questa Tredicesima Stazione la composizione, dal tono fortemente drammatico, riprende il tema del Cristo deposto nel grembo di Maria, conosciuto più comunemente come *Pietà*. Il culto di questa forma pietistica, chiamata nei paesi tedeschi "Vesperbild", venne diffuso prima in Europa e, a partire dal XVI secolo, nel resto del mondo conosciuto e cristianizzato, dai Francescani, da sempre i tutori dei Luoghi Santi. Anche in questa formella il Fontana,

memore di illustri esempi sul tema, accentua l'attenzione sulla figura di Gesù ponendolo di traverso per tutto il quadro, appoggiato al grembo della Madre.

La piramide centrale è completata sulla destra dalla curiosa figura di Nicodemo (o Giuseppe d'Arimatea) messo ai piedi del Cristo morto. Sullo sfondo il Calvario con le tre croci, le Dolenti e all'orizzonte due cavalieri con lunghe lance.



Annibale Carracci, *Pietà*, 1599 ca.; Napoli, Pinacoteca di Capodimonte. A destra: Anonimo Maestro Svevo, *Vesperbild*, 1500 ca.; Bayerisches Nationalmuseum München.



Bruno Cappelletti (Sopramonte, Trento, 1945)

32. *Annunciazione*, 2006, legno di acero trattato al naturale e cerato, alt. cm 162; Castelnuovo, Collezione dell'autore.

Il tema dell'Annunciazione, senz'altro uno dei più rappresentati nell'arte cristiana di tutti i tempi, non finisce mai di creare nuove emozioni e si presta quindi a sempre nuove interpretazioni. È il caso di questa bella scultura del Cappelletti, realizzata secondo il suo tipico stile, quello più conosciuto e, forse, più apprezzato anche dalla gente che non possiede una preparazione estetica approfondita. È un'opera ricca di suggestioni e poesia, in bilico tra religiosità ed edonismo, nella quale la narrazione del miracoloso evento assume le forme sensuali del sogno impossibile.

Lo stile "cappellettiano" è il frutto di una lunga meditazione sulla figura umana colta nei suoi aspetti e nelle sue forme più essenziali, ridotta ad un gioco di puri volumi decantati da ogni elemento più schiettamente, o se vogliamo, più prosaicamente figurativo o connotativo, dove la luce scorrendo sulle superfici levigate, le anima restituendoci quei particolari volutamente mancanti, ma anche condizionanti, in un modo che ogn'uno possa ritrovare nell'opera quello che crede di vedere. Su questo processo di creazione e stilizzazione hanno certamente influito le suggestioni verso

certa produzione novecentesca di Moore, di Viani, di Arp e di altri artisti ancora, coniugate con le forme metafisiche di De Chirico e Carrà. Un insieme straordinario di stimoli e citazioni colte abilmente, dominate, asservite ad un pensiero creativo sempre lucido e personale e concretizzate da una professionalità paragonabile solo a quella degli antichi artigiani. Ed è proprio come un consumato artigiano che nel processo creativo del nostro conta moltissimo ed ha un valore determinante nella riuscita dell'opera la scelta del materiale da usare. Nel caso di una scultura lignea, non usa genericamente un legno, ma di volta in volta sceglie tra il legno di quercia, di pino, di tiglio di acero, di betulla, di faggio, di pero e altre essenze ancora perché ogn'una di esse ha delle caratteristiche ben precise che a seconda della lavorazione possono dare dei risultati anche molto diversi tra di loro. Nel caso dell'*Annunciazione* ha usato il legno di acero, una essenza dura, compatta che non scheggia, che si presta particolarmente a lavorazioni di precisione con superfici ben levigate e pulite dove la luce scorre creando delicati giochi chiaroscurali.



BIOGRAFIE

Alvino Basaglia

Le notizie biografiche su questo artista del tutto dimenticato sono assai scarse come pure quelle bibliografiche. Le scarse informazioni che seguono le ho avute da un'incontro con il prof. Alessio Tasca e, tramite contatti telefonici, da funzionari del Comune di Calto che ringrazio sentitamente. Vico (Alvino) Basaglia nasce a Calto in provincia di Rovigo l'11 gennaio 1929. Dopo aver frequentato l'Istituto d'Arte di Castelmassa (RO) ha proseguito gli studi al Magistero di Pittura a Venezia dove, tra gli altri, ha conosciuto Alessio Tasca con il quale ha stretto un'amicizia che durerà tutta la vita. Nel laboratorio dei fratelli Tasca a Nove di Vicenza, progetta ed esegue nel 1953 il grande pannello ceramico con *San Lorenzo che si avvia al martirio* per la facciata della Parrocchiale di San Lorenzo a Cinte Tesino, il bozzetto del quale si conserva ancora nel laboratorio di Alessio Tasca a Rivarotta (Nove, Vicenza). Tra il 1952 e il 1953 è inoltre incaricato dal parroco di Cinte Tesino di curare il restauro pittorico della Parrocchiale, compresi i dipinti a tempera che il pittore trentino di Ala, Luigi Peschedask, aveva dipinto negli anni 1902 – 1903. I dipinti, danneggiati dalla Grande Guerra, erano già stati restaurati e ritoccati nel 1922. Nel 1962 progetta per il suo paese natale il monumento ai caduti che viene inaugurato il 3 novembre 1963. Il 14 ottobre 1961 si trasferisce a Felonica e da qui, il 27 luglio 1962, a Occhiobello. Vico Basaglia si spegne a Padova il 22 luglio 1991 all'età di 62 anni.



San Lorenzo condotto al martirio, 1953, terracotta smaltata e colorata; Cinte Tesino, Parrocchiale di San Lorenzo, facciata, part. con la firma "Tasca-Basaglia".

Ferdinando Antonio Bassi

Ferdinando Antonio nacque a Borgo Valsugana il 16 marzo 1816 alle ore 8 del mattino da Antonio Bassi e Felicità Bufetti (o Busetti). Il padre, Imperial Regio Ingegnere e cittadino di Trento, si era temporaneamente trasferito a Borgo Valsugana per condurre a termine la copertura del Campanile con la messa in opera della cupola da lui progettata. Il campanile della pieve, costruito oltre mezzo secolo prima su progetto del veneziano Tommaso Temanza, architetto e trattatista, nipote da parte di madre del più noto Giuseppe Scalfarotto, nel secondo decennio dell'Ottocento si presentava ancora incompleto mancando la cupola e con la cella campanaria coperta in modo provvisorio.

Ferdinando Antonio fu battezzato lo stesso giorno della nascita dal pievano don Antonio Frigo. Padrini furono il barone Ferdinando Buffa di Telve e la signora Teresa Zanetti di Borgo. Sicuramente il primo nome, Ferdinando, venne imposto al neonato in onore dell'illustre padrino, mentre il secondo, Antonio, rispecchiava quello del padre e del nonno paterno. Scarse sono le notizie sull'infanzia del pittore. Nel 1830 si trasferisce a Milano dove frequenta per tre anni l'Accademia di Belle Arti, ricevendo un premio per il disegno plastico. Dall'Accademia di Milano passa a quella di Venezia sotto la guida di Odorico Politi (pittura) e Ludovico Lipparini (elementi di figura), dove si diploma ed espone un dipinto tratto dall'Eneide raffigurante *Metabo che insegna alla figlia Camilla a tirare con l'arco*. A Venezia conosce Antonio Zona, allievo del Politi e del Grigoletti, che ritroverà più tardi a Trieste. Nel 1835 il padre Antonio ricevette l'incarico dal podestà Giovanelli di rinnovare il vecchio Municipio di Trento compreso il rifacimento in stile neoclassico della facciata gotica. Prima di intervenire a cancellare definitivamente l'affresco cinquecentesco raffigurante la *Decapitazione di Rodolfo Belenzani*, incaricò il figlio Ferdinando, poco meno che ventenne, di riprodurre l'affresco per poterne conservare memoria ai posteri. Il disegno sarà poi riprodotto da Giovanni Tolt in una litografia stampata da Monauni nel 1842 e, infine, in un'incisione.

Nel 1837 il conte Simone Consolati gli commissionò la tela raffigurante *Il ritrovamento di Gesù nel Tempio*: il dipinto, forse abbozzato e poi accantonato, verrà portato a termine una decina d'anni dopo, nel 1848, non per il Consolati ma per la Pieve di Borgo Valsugana (nella foto alla pagina successiva, un particolare del dipinto).

Nel 1838 espone a Palazzo Galasso a Trento il quadro raffigurante Adamo ed Eva che trovano il corpo di Abele ucciso, un dipinto del periodo milanese che riscosse un lusinghiero riconoscimento. Negli stessi anni dipinge anche *Una lettera da Beirut*, un quadro di genere raffigurante una famiglia di pescatori di Chioggia in attesa di notizie sulla sorte del figlio marinaio a Beirut. Il successo del dipinto è attestato dalle recensioni di Francesco Maria Piave fatte su alcuni giornali dell'epoca. Nel 1840 Ferdinando stabilì la sua residenza a Venezia, con qualche soggiorno più o meno lungo a Trieste, mantenendo



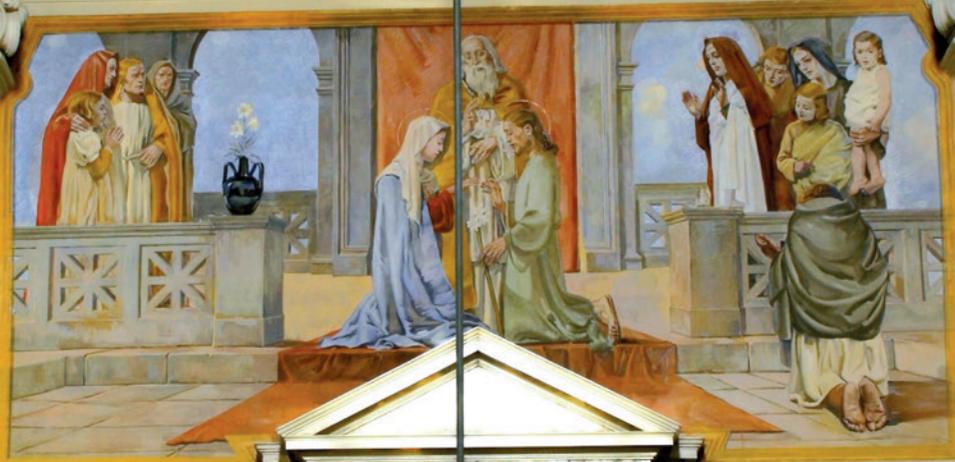
però sempre stretti contatti con Trento. Intensa è altresì la sua attività di ritrattista, peraltro in parte perduta. Della produzione superstite si ricordano i ritratti di *Tommaso Gar* (presso la Biblioteca di Trento), di *Antonio Gazzoletti* (1842), del nobile *Pietro Vettorazzi*, del conte *Massimiliano Mancini*, della baronessa *Notburga Mersi*, nata Mancini, della baronessa *Anna Trentini*, nata contessa Giovannelli (1849-50), di *Adelaide Bortolazzi Fogazzaro* (1847), di *Bartolomeo Bortolazzi* (1847-50), di *Massenza Tomasini Bortolazzi* (1855-60), del conte *Carlo Coronini Cronberg* (1857), di *Virginia Manfroni Monfort* (1858) e del fanciullo *Bartolomeo Fogazzaro* (1859 ca.). Alcuni di questi ritratti saranno esposti alla Mostra del Ritratto Italiano tenutasi nel 1861 a Firenze.

Importante è pure la sua attività nel campo dell'arte sacra. Oltre al citato Ritrovamento di Gesù nel Tempio, terminato nel settembre del 1848, il Bassi realizzò nel 1838 una *Madonna Addolorata* (vedi nel particolare in alto a sinistra) per la Parrocchiale di Levico e, nel 1846, una *Madonna dell'Ausilio* per l'omonima Cappella sul monte di Torcegno. Di una *Madonna Immacolata*, citata dal Weber, eseguita per la chiesa di San Pietro a Trento e donata poi alla chiesa di Selva presso Levico, si sono perse le tracce. Di un'altra opera, citata dal Weber, *un Cristo in Croce*, esposta nel 1905 a Trento alla Mostra d'Arte Sacra, di proprietà Zippel, non si conosce l'attuale ubicazione. Nel 1865 il conte Matteo Thunn, presidente della Commissione Tecnica del Comune di Trento, constatato lo stato di estremo degrado dei gruppi di figure della Fontana del Nettuno in piazza Duomo, diede al Bassi l'incarico di riprodurre fedelmente in chiaroscuro gli *otto gruppi di Tritoni* per affidare poi il loro restauro, o rifacimento, allo scultore Andrea Malfatti. I disegni sono conservati presso l'Archivio Storico di Trento. Altrettanto intensa fu la sua attività nel campo della grafica e dell'incisione. Esegui varie litografie per gli editori Zippel e Godermeier, parte delle quali sono oggi conservate nel Museo Provinciale del Castello del Buonconsiglio a Trento e nel Museo Revoltella di Trieste. Non meno importante e apprezzato fu il suo ruolo di critico d'arte [AMBROSI 1894; WEBER 1977]. La sua morte, avvenuta secondo gli storici Ambrosi e Weber a Venezia il 18 febbraio 1883, non è mai stata documentata.

Giovanni (Luigi) Bizzotto

È Rossano Veneto, ad una decina di chilometri da Bassano del Grappa, il paese ove, il 17 luglio 1903, nacque (da Gregorio ed Elisa Scapin) e, l'11 novembre 1969, morì Giovanni (Luigi) Bizzotto. Il padre, di professione sarto, aveva l'hobby della pittura che gli permise di capire che anche il figlio aveva una particolare inclinazione per l'arte che andava assecondata. Lo mandò, perciò, a studiare a Venezia perché frequentasse l'Accademia delle Belle Arti. Lì il giovane Luigi ebbe la fortuna di avere per maestro Ettore Tito che a sua volta era stato allievo del veneziano Pompeo Molmenti (letterato, storico e critico d'arte) e che lasciò un'impronta indelebile in alcuni tratti dello stile del nostro: il taglio degli scorci, la scioltezza della pennellata, gli effetti luminosi. Terminati gli studi si dedicò dapprima all'insegnamento del disegno nella scuola media Vittorelli di Bassano. Ad un certo punto, tuttavia, decise di abbandonare l'impiego statale e di dedicarsi in toto alla pittura. La sua scelta fu anche dovuta al fatto che avrebbe dovuto prendere la tessera del partito fascista di cui non condivideva le idee. Di carattere schivo e modesto, ma assai apprezzato dalla gente per le sue capacità artistiche, cominciò, quindi, a svolgere un'intensa attività privata affrescando, dipingendo, disegnando vetrate, facendo l'illustratore di riviste e libri, il decoratore in palazzi, l'incisore di ceramiche, il mosaicista. Lavorò soprattutto per il Bassanese, il Padovano e il Trevigiano, ma opere di Bizzotto si trovano anche in altre località (Roma, Siena, Napoli, Taranto, Spoleto, Venezia, Milano) e, pure, all'estero. Altre, purtroppo, andarono perdute con i bombardamenti della seconda guerra mondiale. Tra i suoi lavori più significativi si possono ricordare: la pala di *Santa Brigida* (1930) nella chiesetta del cimitero di Roncegno, la *pala della Vergine* nella chiesa di San Francesco di Bassano, i dipinti murali, tuttora presenti, eseguiti nel 1945 nella Cappella della Madonna dell'Acqua, (foto alla pagina seguente), dell'omonimo Santuario di Mussolente, raffiguranti *Scene della Vita della Vergine*, l'affresco con la Madonna del capitello di via Villaraspa, le vetrate del Tempio Ossario, della chiesa di Santa Croce, della chiesa dei Padri Scalabriniani e della chiesa dell'Ospedale Vecchio, tutti in Bassano. Bizzotto è un artista capace di esprimere nelle sue realizzazioni una propria originalità, che si manifesta anche nella caratterizzazione popolare dei personaggi rappresentati e nel sapiente uso della materia dalla quale sa ottenere effetti sorprendenti per plasticità e luminosità. Grazie alla mostra antologica svoltasi a Villa Caffo, nel suo paese natale, nel mese di dicembre del 2003 si è riusciti a togliere dall'oblio un artista raffinato e a regalare al pubblico non solo di Rossano Veneto la possibilità di ammirare molti quadri provenienti da collezioni private raffiguranti paesaggi, nature morte e ritratti di grande fascino.

Gastone Favero



Luigi Bonazza

Luigi Bonazza nasce il primo febbraio 1877, ad Arco (Trento), da Luigia Saibanti e da Ferdinando Bonazza, originario di Breguzzo, farmacista nella città arcense. La prematura scomparsa del padre complicherà la vita di Luigi, gettando la sua famiglia in una grave situazione economica che non gli impedirà comunque, grazie al lavoro della madre, di frequentare la prestigiosa Scuola Superiore Reale Elisabettina di Rovereto affidata alla guida di insigni professori tra i quali Luigi Comel, sotto il cui insegnamento passarono i nomi più famosi dell'arte trentina come Luciano Baldessari, Fortunato Depero, Fausto Melotti, Tullio Garbari, Giorgio Wenter Marini, Oddone Tomasi e molti altri.

Nel 1897 il giovane Luigi, ottenuto il diploma, si trasferisce a Vienna per proseguire gli studi presso l'Accademia di Belle Arti dove frequenta i corsi di *Pittura* dei professori Myrbach e Franz von Matsch, di *Storia dell'Arte* del prof. Linke, di *Stili e Forme Architettoniche* del prof. Ginzl.

Nell'anno 1899 ottiene una borsa di studio statale per il profitto lodevole. Nel 1901, anno del diploma ottenuto a pieni voti, espone con altri allievi del corso di Disegno e Pittura del prof. Matsch una propria opera alla Mostra organizzata dalla Kunstgewerbeschule. Si dedica interamente alla pittura e all'incisione, iniziando con illustrazioni a giornali e riviste. La frequentazione dell'ambiente artistico viennese e la conoscenza di artisti della Secessione, lasceranno un'impronta indelebile nell'arte del Bonazza.

La sua prima opera di successo, quella che meglio esprime queste sue



poetiche pittoriche e formali, è il trittico con la *Leggenda di Orfeo*, iniziato nel 1904 e completato nel 1906 in occasione dell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906. Il grande trittico sarà riesposto alla Mostra della Secessione viennese del 1907.

Tra il 1909 e il 1911 inizia gli studi per le *Allegorie del Giorno*, che eseguirà anni dopo, alla fine della Prima Guerra Mondiale. Nell'autunno del 1912 rientra in patria per assumere l'incarico di professore ordinario all'Istituto Tecnico Reale Statale di Trento diretto da Cesare Battisti. Il 12 dicembre dello stesso anno sposa a Vienna Ludmilla Kraner e si trasferisce definitivamente con la famiglia a Trento.

Fonda il Circolo Artistico Trentino con un gruppo di intimi amici, pittori e architetti tra i quali Camillo Bernardi, Gustavo Borzaga, Erminia Bruni Menin, Cesare Covi, Marco Martinuzzi, Carlo Marzani, Oddone Tomasi e Giorgio Wenter Marini.

Nel 1913 inizia la costruzione della sua casa alla Bolghera di Trento, concepita come il manifesto della sua arte, che sarà affrescata internamente con cicli pittorici ispirati alla Secessione viennese. Dopo la morte della madre (27 dicembre 1913), intensifica i rapporti con la sorella Maria, che sostituirà la figura materna e seguirà con affettuosa sollecitudine tutte le sue future vicissitudini.

Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale fugge in Italia dove trova impiego come disegnatore presso la fabbrica aeronautica Caproni di Varese. Nel frattempo non smette di dipingere e di esercitarsi nel disegno e nell'incisione, realizzando nel 1916, per l'ingegner Caproni, un lussuoso album di acqueforti di aeroplani. Riceve in questo periodo altri incarichi come per esempio una *Via Crucis*, un'acquaforte su *Cesare Battisti*, tirata in 90.000 copie o una copia all'acquaforte di una Madonna per la Casa Editrice Sanzogno. A guerra finita Bonazza rientra a Trento dove viene raggiunto dalla moglie Ludmilla. Qui riprende l'insegnamento e porta avanti la complessa decorazione della sua *Villa alla Bolghera*.

Gli anni Venti del Novecento vedono il Bonazza impegnato in grandi imprese pittoriche come la decorazione della *Chiesa di Tezze Valsugana* (considerata uno dei suoi capolavori), di quella di *Santa Giuliana* (nella foto, un particolare degli affreschi) presso Levico e del *Camposanto di Cortina*, unitamente alla partecipazione a importanti rassegne nazionali e internazionali come le Biennali e le Mostre di Ca' Pesaro a Venezia, la Mostra del 1923 al Salone di Torino, la Mostra del Grigio-Verde di Napoli e altre ancora, tutte coronate da grandi successi.

Nel 1931 vince il concorso per un affresco destinato ad abbellire il Palazzo delle Poste di Trento progettato dall'architetto Angelo Mazzoni. L'affresco, rappresentante *Il Ricevimento di tre Cardinali nel Palazzo a Prato a Trento nel tempo del Concilio*, sarà realizzato tra il 1932 e il 1933. Contemporaneamente Bonazza prosegue a cavalletto le sue ricerche sul colore-luce, traendo spunto dal paesaggio animato dalla figura umana, ora confusa nella fantasmagoria dei colori, come nelle opere *Pastorale e*

Siesta nel Bosco, ora emergente nella sua evidente nudità, come nell'opera *Bagnanti*. Tra il 1935 e il 1945 porta a termine il ciclo degli affreschi allegorico-simbolici della sua villa alla Bolghera, ultimo legame con la cultura secessionista viennese d'inizio secolo. Allo stesso modo abbandona definitivamente anche nelle opere a cavalletto i retaggi divisionisti ritornando ad una struttura compositiva impostata sul tradizionale impianto prospettico. Allo scoppio del nuovo conflitto mondiale si rifiuta ostinatamente di abbandonare il lavoro e la sua casa alla Bolghera, smontando in gran parte l'abitazione e nascondendo in posti sicuri le sue opere. Nel 1944, sollecitato da amici e parenti, si trasferisce a Bosentino, applicandosi con rinnovata gioia alla pittura di cavalletto. La sua verve artistica, lungi dall'essere esaurita, continua a dare copiosi frutti attraverso numerose opere di paesaggio e ritratti fino al 1960 quando, colpito da una grave malattia agli occhi, deve rinunciare quasi completamente alla pittura. Vive gli ultimi anni solo nella sua casa alla Bolghera, assistito dai pochi parenti e amici rimasti. Distrugge poco prima di morire numerosi disegni e lastre delle sue incisioni. Muore il 4 novembre 1965 a quasi 89 anni di età, assistito dalla nipote Luigina e da Carlo Andreaus, il fedele amico.



Un particolare della decorazione del Camposanto di Cortina d'Ampezzo (1919).

Leonardo Campochiesa

Leonardo Feldkircher - il cognome sarà italianizzato poi dallo stesso pittore in "Campochiesa"- nacque il 28 gennaio 1823 in località Grave a Primiero. La sua famiglia era arrivata in Primiero già nel XVI secolo assieme a tante altre famiglie tedesche chiamate in quelle zone dai Dinasti Welsperg proprietari delle ricche miniere d'argento nonché di gran parte delle immense foreste del Primiero. La famiglia di Leonardo, perduta la casa per una delle frequenti alluvioni del torrente Canale, si trasferì a Tonadico. Mortagli la madre a soli nove anni, Leonardo si trasferì, ancora adolescente, con il padre, nel vicino Feltrino frequentando a Feltre la scuola di disegno e, in seguito, nel Veronese, approfondendo lo studio di pittura e storia dell'arte nel collegio Don Mazza di Verona. Per guadagnarsi da vivere seguì per qualche tempo una compagnia di burattinai per la quale dipingeva scenari e paesaggi. Con questa compagnia toccò varie città del Veneto diventando lui stesso un discreto prestigiatore e giocoliere. Assillato costantemente dalla povertà, non ebbe mai i mezzi per iscriversi all'Accademia di Belle Arti come avrebbe tanto desiderato.

Nel 1848 il Campochiesa è a Trento dove la fama di valente ritrattista gli permette di avere numerose commissioni da molte famiglie aristocratiche e borghesi della città e di altri centri della Regione. Si narra che riuscisse talmente bene nel ritratto che un giorno un cane fece le feste al ritratto del suo padrone ritenendolo vivo e vero. I biografi di Campochiesa dicono che abbia eseguito durante la sua vita quasi 300 ritratti. A Borgo Valsugana la famiglia Rossi conserva tre ritratti dei propri avi, eseguiti nel 1853 dal Campochiesa. La bravura esecutiva, la fedeltà al soggetto e l'innata capacità di introspezione delle persone rappresentate, gli permisero di ricevere numerose commissioni dall'Accademia degli Agiati di Rovereto.

Parallelamente all'attività di pittore, lavorò con i più famosi fotografi del Trentino con il compito di ritoccare le stampe e copiare i ritratti per le riproduzioni. Leonardo Campochiesa nella sua lunga attività realizzò oltre sessanta pale d'altare per varie chiese del Trentino, molte delle quali sono però andate perdute, così come la gran parte dei suoi ritratti.

Di questa produzione ricordiamo, oltre alla *Pala di San Silvestro* eseguita nel 1889 per l'omonima chiesa di Marter, la perduta *Pala di San Giobbe*, dipinta nel 1866 per la Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano di Villa; la grande *Pala di San Taddeo* del 1862, per l'omonima chiesa di Barco (Levico), tutt'ora in loco anche se non più sull'altar maggiore; un dipinto raffigurante l'*Immacolata*, datato 1859, fatto per la chiesa di Novaledo e attualmente relegato nella soffitta della canonica in discrete condizioni di conservazione nonostante lo spesso strato di polvere che lo copre e, infine, una *Madonna del Rosario* del 1853, dipinta per l'altare del Rosario della Pieve dell'Assunta

di Calceranica, occultata temporaneamente sotto il medesimo altare. Il Campochiesa si occupò attivamente anche di restauro di antichi dipinti, sia privati che pubblici e, soprattutto, dipinse innumerevoli *ex voto* per vari Santuari. Copiosissima fu la sua produzione grafica con disegni, schizzi, progetti, studi ecc, oggi in parte conservata nel Museo Diocesano di Trento. Uomo profondamente religioso e pio, trascorse i suoi ultimi anni dedicando parte delle giornate alla pratica religiosa. Morì a Trento il 28 aprile 1906. Dopo la morte il suo nome e la sua opera vennero progressivamente e ingiustamente obliati.



La Pala di San Taddeo di Barco, 1862.

Bruno Cappelletti

Bruno Cappelletti, nato a Sopramonte (Trento) nel 1945, da molti anni ormai vive e lavora a Castelnuovo in Valsugana. Scultore e pittore assai estroverso e versatile, ama le forme organiche mutuata dalla natura, esprimendosi di preferenza con il legno, un materiale verso il quale dimostra una particolare sensibilità e attenzione nonché una consumata perizia nelle varie tecniche di lavorazione e di intaglio, frutto di anni di intenso lavoro.

Organizzatore di eventi culturali nazionali e internazionali, promuove mostre e workshops in tutta Europa. Dispone di un ricco curriculum artistico-culturale ed è presente con le sue opere di pittura e scultura in moltissimi paesi, in particolare in quelli di lingua tedesca, Austria, Germania, in Francia e soprattutto in Italia. Nella sua poetica creativa il Cappelletti, come lui stesso ammette, non cerca altro che di far emergere dalla



materia grezza ciò che già esiste ed è rispecchiato nella profondità del suo *animo pieno di gusto estetico e forza espressiva*. Si tratta in sostanza di liberare una forma dal materiale superfluo che ne maschera l'aspetto. Ma la ricerca del nostro non si ferma qui. Da anni sta sperimentando con successo le sculture polimateriche o, per meglio dire, *sposate*. Si tratta di opere dove la combinazione e *l'abbraccio* di due materiali molto diversi come ad esempio il legno e il cemento, o la pietra e il legno, vincendo la loro naturale diversità, si fondono in qualcosa di "altro" o di terzo diventando un'unica e nuova materia, ricca di valenze espressive, capace di creare nuove pulsioni e inaspettate sensazioni.

Ricordiamo qui sotto alcune delle recenti attività dell'artista:

Il ragno, 1999, legno di orno, cemento e filo spinato, diametro cm 230, (figura qui sotto).

Veglia al parto, 2000, scultura in cemento, Königstadt, Terrassen Berlino, Germania.

In cielo, 2001, scultura in legno di cedro del Libano, Levico Terme.

Il cappello di Piume, 2003, legno di pino e pietra calcarea, alt. cm 107.

Anime, 2004, scultura in legno di olmo, Croazia.

Acqua e luce, 2004, scultura in granito della Val di Genova.

Il bambino, 2005, scultura in marmo, Museu Internacional de Brusque – Brasile.

Hoffnung, 2005, scultura in legno di pioppo nero, Freiberg, Sachsen, Germania.

Speranza, 2006, bassorilievo in bronzo, Borgo Valsugana.

“Artfarmgaia”, Umbria –Italia- Siomposio di Scultura 2007 (fig. in alto a sn.).

“Lermoos” Austria – Simposio di scultura 2007.

“Matran”, Svizzera – Simposio di Scultura 2007.

“Körmend”, Ungheria – Simposio di scultura 2007.

“Gothard Asztrofizikai obszervatorium”, Ungheria 2007.



Francesco Raffaele Chiletto

Francesco Raffaele nacque a Torcegno il 31 marzo 1897 da Cirillo Chiletto falegname e Giuseppina Eccheli. È l'ultimo di sei figli. Assolto l'obbligo scolastico, lavorò nella falegnameria paterna contribuendo al mantenimento della famiglia alla quale sarà sempre legato da un particolare sentimento. Nel 1911 perse il padre, morto all'età di sessantasei anni; nel 1890 aveva perso il fratello Giuseppe Luigi e nel 1909 la sorella Maria Edvige, morta di tubercolosi.

Nel maggio del 1915, chiamato alle armi assieme al fratello Giovanni, venne assegnato al Genio Militare. Al fronte il nostro ebbe modo di esplicitare la sua vena artistica eseguendo numerosi schizzi e disegni con scene di guerra e vita militare, in particolare nelle lettere e cartoline che scriveva ai suoi cari. Terminata la guerra, il 4 febbraio 1919 fece ritorno a Torcegno cercando di rintracciare il resto della sua famiglia. Rintraccia la madre a Firenze e la raggiunge il 19 dello stesso mese. Di quei giorni è un toccante *ritratto a matita della madre*.

Pochi mesi dopo il ritorno a Torcegno, nell'ottobre del 1919, perse la madre e avendo perdute le speranze di rintracciare i fratelli superstiti, rimase praticamente solo. Ricostruita la casa paterna, lavorò come falegname per conto dell'ingegnere Annibale Sittoni, direttore dell'Ufficio Edile Distrettuale di Borgo Valsugana. Al 1920 risale la tavola ad olio con *Gesù Bambino che appare a sant'Antonio di Padova*, eseguita per un'edicola in località Palua a Torcegno. Nel 1921 partecipò al restauro della Cappella dell'Ausilio di Torcegno, dove interverrà nuovamente nel 1945 dipingendovi gli *Angeli della Pace*. Nel gennaio del 1923 si trasferì a Milano per frequentare i corsi serali dell'Accademia di Belle Arti di Brera ritornando di tanto in tanto a Torcegno come testimoniano alcuni suoi dipinti, *Torcegno nel 1819* e *Torcegno nel 1920*, firmati e datati 1923.



Il 18 febbraio 1924 venne assunto come disegnatore dalla ditta Bianchi Lovati e Tenconi, Professionali Poligrafici di Milano. Negli stessi anni collaborò all'editoria popolare come illustratore pubblicitario e fumettista per giornali come *Pro Famiglia*, *Corriere della Sera*, *Corriere dei Piccoli*, *L'Intrepido*, *Topolino*, *L'Audace*, *il Vittorioso*. Per quest'ultima testata creò il personaggio *Andus*, legionario romano espressione dell'ideologia nazionalista del tempo.

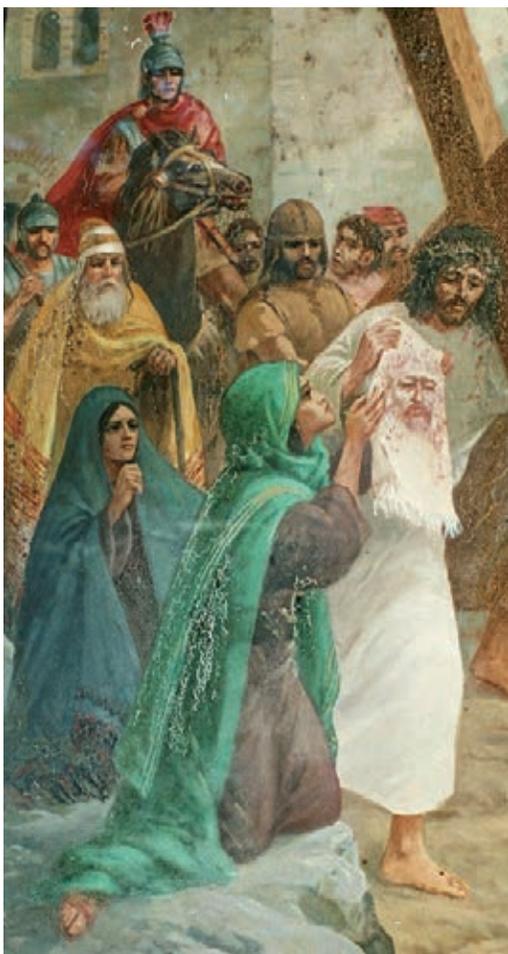
Nel 1941 realizzò per la S.A.D.E.L. le tavole a colori della *Bibbia illustrata per la gioventù*, eseguite alla stregua di veri e propri dipinti d'arte sacra in formato ridotto, particolarmente apprezzati dalla Catholic Book Publishing di New York che gli procurerà numerose committenze negli anni Cinquanta.

Lasciata Milano nel 1943, pur mantenendovi la residenza fino al 1961, ritornò a Torcegno dove affiancò all'attività di illustratore quella di pittore popolare, eseguendo numerose dipinti murali e pale d'altare per le chiese della Valsugana e non solo. Del 1944 sono le tempere su intonaco della Parrocchiale di Torcegno raffiguranti il *Ministero di Cristo* (nella foto a sinistra, un particolare del dipinto), i quattro *Evangelisti con i loro simboli*, *Re David che suona la cetra e Santa Cecilia all'organo*, *l'Agnus Dei*, *gli Angeli Adoranti*, commissionate dal parroco Franzelli. Nel 1946 dipinse sull'arco santo della Parrocchiale di Telve *La metafora delle fondamenta della Chiesa Cattolica* e, sui pennacchi della cupola del presbitero, *I Quattro Evangelisti con i loro simboli*. Nel 1947, per la chiesa della Madonna dei Sette Dolori (l'Addolorata) di Ronchi realizzò, sempre a tempera su intonaco, *L'Annunciazione*, *La Pietà e la Risurrezione di Cristo*, sull'arco santo, e i *Dodici Apostoli*, sulle pareti della navata. Sempre per la stessa chiesa dipinse le due grandi tele ad olio del presbitero raffiguranti *La Natività e Il Compianto sul Cristo morto*. Del 1949 è *La Pietà*, dipinta sulla facciata della Cappella Cimiteriale a Torcegno, oggi in pericolo di scomparsa. Nel 1953 eseguì la decorazione (tempere su intonaco e quadri ad olio su tela) per la chiesa di San Giuseppe ad Albaredo di Vallarsa con scene sulla vita di San Giuseppe (*Fuga in Egitto*, *Sacra famiglia*, *Trapasso di san Giuseppe* ecc.).

Nel frattempo proseguì la sua intensa collaborazione con giornali e periodici, in particolare illustrando e sceneggiando sul periodico *Salgari* le avventure dei personaggi salgariani. Nel 1957, causa un tremore alle mani e disturbi cardiaci, abbandonò il lavoro di disegnatore dedicandosi all'illustrazione popolare e alla realizzazione di plasticografie e cartelloni pubblicitari per le varie Pro Loco della Bassa Valsugana. Continuò comunque nella sua produzione sacra, eseguendo nel 1962 un *Sant'Antonio abate* per la chiesa di sant'Apollonia a Bosco di Civezzano, e intagliando e dipingendo nel 1966 un *Crocifisso ligneo* per la chiesa di San Donà a Trento. Crocifisso poi replicato ad olio su tela nel 1970 per la Missione Cattolica di Makambako in Tanzania.

Fra il 1968 e il 1971 il Chiletto sperimentò anche la tecnica del graffito su intonaco

e eseguendo tra l'altro i graffiti con *Le Fiamme Verdi della Grande guerra* per la Chiesetta degli Alpini in località Desene a Ronchi Valsugana (1971). Del 1970 è l'incarico di don Pioner, parroco di Pieve Tesino, per una *Via Crucis* da installare nelle tredici edicole esterne della chiesa di San Sebastiano posta sull'omonimo colle. Il lavoro, molto gravoso anche in rapporto al cattivo stato di salute del pittore, verrà portato a termine nel 1972, usando la tecnica dell'olio su faesite. È l'ultimo impegno importante del Chiletto e la sua gravidanza è tale da essere considerato a buona ragione il suo testamento spirituale. Proseguì negli anni che precedettero la morte, avvenuta a Torcegno il 3 settembre 1976 dopo alcuni mesi di malattia, dipingendo opere di carattere vedutistico, scene di genere e tradizioni della montagna, molto vicine al gusto semplice della sua gente.



A sinistra un particolare della VI Stazione della *Via Crucis* di San Sebastiano a Pieve Tesino (1970-72).
Notare lo stato di degrado del dipinto.

Giovanni Battista Chiocchetti

Il noto pittore ladino nacque a Moena il 16 ottobre 1843. Una tradizione locale dice che, fin da fanciullo, quando pascolava le pecore, al pari di Giotto, rivelasse la sua precoce inclinazione all'arte disegnando e intagliando il legno. Ciò è provato da un bel Crocifisso intagliato dal pastorello Chiocchetti e conservato gelosamente dai suoi eredi.

Dopo aver frequentato con poca soddisfazione la scuola di disegno di Predazzo e aver contribuito, causa la perdita del padre, al mantenimento della numerosa famiglia, a 19 anni decise, nonostante l'opposizione del fratello maggiore, di iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, andando a piedi da Moena a Venezia. Compì brillantemente



I Quattro Evangelisti, 1888 ca., affresco; Roncegno, Parrocchiale, cupola del presbiterio.

gli studi accademici a Venezia, distinguendosi per ingegno e progressi nell'arte e guadagnandosi in quattro anni ben nove medaglie al merito. Si recò quindi per un anno a Monaco di Baviera a studiare attentamente le opere pittoriche delle locali Pinacoteche. Passò poi a Roma per frequentare fino al 1870 la Scuola di Perfezionamento di disegno e pittura. Ritornato in patria, nel giugno del 1872 si stabilisce a Trento applicandosi in prevalenza all'arte sacra, la più consona al suo spirito e alla sua pratica religiosa, e svolgendo anche attività di valente restauratore. In questo campo ricordiamo il restauro della *Pala di Sant'Antonio* del Guercino della chiesa di Avio e il restauro dell'*Adorazione dei Magi* di Antonio Cogorani della chiesa di San Pietro a Trento, ora nella Parrocchiale di Cadine, fatta nel 1878.

Numerose sono le commissioni che riceve a Trento dalle autorità ecclesiastiche e civili per chiese e conventi del Trentino. Abile pittore, dotato di una tecnica assai efficace, riuscì a trasferire nelle sue tele quella maniera veneziana appresa studiando le opere di Bellini, Tiziano e Giorgione. Il suo ricercato realismo in bilico tra Neoclassicismo e Romanticismo e con l'occholino a certa pittura dei Nazareni e Preraffaelliti, appagava pienamente i suoi mecenati i quali lo onoravano di sempre nuove commissioni. L'intensa attività pittorica gli impedisce di partecipare attivamente all'attività espositiva del tempo. Nonostante ciò, nel 1888, durante l'Esposizione Vaticana gli viene conferita la medaglia d'argento per l'opera *Sacro Cuore di Gesù*; sempre nello stesso anno, un *Cristo nel sepolcro*, ora nella chiesa del Redentore di Pergine, fu premiato con medaglia d'oro all'Esposizione d'Arte Sacra di Senigallia e, nel 1898, una *Sacra Famiglia* fu riconosciuta dalla giuria dell'Esposizione d'Arte Sacra di Torino come una delle migliori opere di quell'esposizione.

Questi riconoscimenti e la serietà professionale gli fruttarono commissioni per chiese non solo del Trentino ma anche dell'Albania, della Dalmazia, della Francia, dell'Istria e persino della lontana America. Come tutti i grandi pittori veneziani, anche il nostro fu un consumato ritrattista. Celebri sono i suoi ritratti dei *Principi Vescovi Carlo Eugenio Valussi* e *Celestino Endrici*, eseguiti su loro ordinazione, nonché il ritratto dell'*Arciprete di Roncegno Alessio De Pretis*, conservato nella sacristia della Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo.

Per meriti artistici e a coronamento di un' indefessa e laboriosa attività nel campo dell'arte, riceve dall'Accademia di Belle Arti di Firenze il prestigioso riconoscimento di membro accademico della stessa.

Il Chiocchetti morì a Trento il 5 giugno 1917, durante la Prima Guerra Mondiale. La sua arte fu proseguita dal figlio Simone. Un altro figlio, il reverendo monsignor Emilio Chiocchetti, dopo aver abbracciato la vita religiosa entrando nell'Ordine Francescano, divenne Cameriere Segreto del papa Pio XI e fu anche Commissario d'Arte Sacra per la diocesi di Trento; morì a Moena nell'agosto del 1947.

La produzione nel campo dell'arte sacra del Chiocchetti è vastissima, innumerevoli sono le pale d'altare, le Vie Crucis, i quadri votivi, i gonfaloni, gli affreschi e altro ancora. Per questioni di spazio ci limiteremo a segnalare le opere presenti in Valsugana Orientale e nelle immediate vicinanze.

Oltre al citato *Cristo nel Sepolcro* di Pergine, ricorderemo la *Via Crucis* del 1885, eseguita per la Parrocchiale di Levico; l'affresco della cupola del presbiterio della Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Roncegno raffigurante i *Quattro Evangelisti* (1888 ca.); il *Gonfalone con San Giuseppe col Bambino* (recto) e *Madonna del Rosario* (verso), fine XIX sec., nella sacristia della Parrocchiale di Santa Margherita di Marter.



Roncegno, Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, l'*Evangelista Luca*.

Ferdinando Demetz de Furdenan

Ferdinando Demetz nacque a Ortisei il 7 ottobre 1842 nella “casa de Furdenan”.

Apprese i primi insegnamenti sulla tecnica di lavorazione del legno dal padre, valente scultore.

Nel 1866, all'età di 24 anni, si trasferì a Monaco di Baviera per perfezionare la sua arte sotto la guida del professor Knabel, dove in breve tempo conseguì strepitosi successi che indussero il Governatore di Innsbruck ad assegnargli una borsa di studio affinché potesse frequentare la Scuola d'Arte di Vienna sotto la guida del professor Koenig. Dopo due intensi anni di studio ricevette dal Ministero della Cultura di Vienna l'incarico di far sorgere a Ortisei, sua patria, una Scuola d'Arte Artigiana per la scultura in legno. Ferdinando fabbricò a proprie spese l'edificio e il primo ottobre 1872 aprì la sua Scuola d'Arte chiamata ancor oggi dai gardenesi “l'Accademia”. Per i suoi meriti artistici e sociali l'Imperatore Francesco Giuseppe gli conferì nel 1873 la Croce d'oro al merito. Ferdinando non si distinse solo come artista e insegnante ma anche come ottimo amministratore diventando Sindaco di Ortisei dove rimase fino alla morte sopraggiunta il 4 marzo 1902 a sessanta anni di età. Un anno prima della morte aveva fatto costruire a proprie spese una centrale elettrica per l'illuminazione di Ortisei.

La Scuola del Demetz non si proponeva di creare degli artisti nel senso accademico del termine, ma piuttosto degli eccellenti artigiani che sapessero con coscienza e maestria tenere viva e rinnovare l'antica tradizione della scultura lignea delle valli ladine. Come scrisse il Dell'Antonio ... *Ma la Scuola del Demetz non era una scuola d'arte pura, ma una Scuola d'Arte artigiana. Dal padre egli aveva appreso l'ottima tecnica dell'artigiano, cioè: abbozzare la figura direttamente nel legno con l'ascia, e così eseguire, in breve tempo una scultura di buona fattura, che non era pagata come un capolavoro d'arte. Perciò il Demetz chiamò la sua “Scuola d'Arte Artigiana” (Kunstgewerbliche Fachschule), e non solamente Scuola d'Arte.* [DELL'ANTONIO 1951, p. 11].

Alla scuola del Demetz che, sovvenzionata dal Governo, rappresentò oltre che una novità assoluta e una prospettiva di lavoro, anche un notevole progresso per l'artigianato della scultura in legno della Val Gardena, confluirono innumerevoli giovani provenienti da tutte le valli ladine, desiderosi di imparare e perfezionare l'arte dell'intaglio e della pittura su legno. Dall'*Accademia* di Ortisei uscirono ottimi maestri – citiamo solo ad esempio il nome di Franz Tavella - e valenti artigiani che a loro volta aprirono delle botteghe, assunsero apprendisti, sviluppando nel modo che conosciamo l'artigianato della scultura lignea gardenese famoso in tutto il mondo e tutt'oggi fiorente.



Madonna Immacolata, 1905, legno policromato e dorato; Telve di Sopra, Parrocchiale di San Giovanni.



San Giovanni Evangelista, 1906, legno policromato e dorato; Telve di Sopra, Parrocchiale di San Giovanni.

Diodato Massimo

Nacque a Badia Polesine (Rovigo) nel 1846. Compiuti gli studi primari si trasferì a Venezia per frequentare l'Accademia di Belle Arti conseguendo nel 1872 il diploma di "Pittore Accademico". Nel 1879 si trasferì nel Trentino soggiornando a Rovereto, Arco e Trento. Allo scoppio della prima guerra mondiale si trasferì lontano dal fronte, a Bolzano, ove morì il 31 maggio 1924.

Si dedicò in particolare all'arte sacra dipingendo moltissimi quadretti devozionali di *Madonne*, *Angeli* e *Santi*, dorandone spesso il fondo ad imitazione delle antiche icone e della pittura medievale, e molte pale d'altare per varie chiese del Trentino. Tra queste vanno ricordate alcune tele per la cappella dell'Annunziata nella parrocchiale di Sacco, un *Padre Eterno* per la chiesa di Santa Croce a Rovereto, la pala dell'altare



maggiore della parrocchiale di Cloz, raffigurante *l'Assunta*, due pale per la chiesa di Cavizzana in Val di Sole (una *Madonna col Bambino tra i santi Giuseppe e Martino* del 1905 e una *Madonna Immacolata* del 1907), un *Sant'Antonio abate* per l'omonima chiesetta di Dàmbel (1910 ca.), una pala per la Decanale di Tione, una per la chiesa di Castello di Fiemme e le due pale per la chiesa di Santa Margherita di Marter raffiguranti *San Giuseppe col Bambino* e *Sant'Anna con Maria fanciulla* (nella foto a destra, un particolare del dipinto), entrambe del 1901. Copiosa è altresì la sua produzione di soggetti di genere come paesaggi, nature morte e fiori. Fu inoltre anche discreto ritrattista. Il Weber considera i suoi migliori lavori, il *Martirio di Sant'Andrea* e il *Ritratto del poeta Maffei*, come copie. Del Massimo vi è nella chiesa di Daone una *Sacra Famiglia*. Una *Madonna col Bambino* del pittore fu a suo tempo mandata alla Corte di Vienna.

Nerio Fontana

Nato a Cembra nel 1931, vive e lavora da moltissimi anni a Borgo Valsugana. Dopo aver conseguito la Maturità Artistica presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, si è dedicato all'insegnamento di Educazione Artistica nelle Scuole Medie fino al pensionamento.

La sua produzione artistica, assai vasta, spazia dal disegno alla pittura con tecniche diverse, dall'incisione alla ceramica e dalla scultura alla fotografia.

Fontana, parlando del suo lavoro, dice: *Io non ho mai amato molto le teorie, ma cordialmente detesto le teorie in arte. Io non mi pongo problemi di estetica pura, di correnti espressive, non disquisisco su sperimentalismi né verifico concetti e correnti; sono anzi assai semplice nel mio lavoro: ho fiducia nella paziente fatica, credo che l'opera abbia bisogno per nascere di dedizione, attenzione, umiltà e impegno. Privilegio per scelta e istinto la forma al contenuto: ritengo la forma in sé compiuta e fine a se stessa. Un "di più", se c'è, emanerà spontaneo da questa. Quando lavoro non voglio spiegare né dimostrare nulla, né a me stesso, né tanto meno agli altri. Voglio solo provare delle emozioni e trarre il maggior godimento dal mio lavoro.*

Parole che, nella loro semplicità e chiarezza, spiegano tutta la produzione artistica di Nerio Fontana. Nel 1998, per la cappella della Casa di Riposo di Borgo Valsugana, ha creato una pregevole Via Crucis in terracotta, una delle sue opere religiose più convincenti e sentite (di fianco, la Prima Stazione, *Gesù condannato a morte da Pilato*). Nella sua lunga attività artistica ha esposto in numerose mostre Personali e Collettive, ricevendo importanti premi e significativi riconoscimenti critici. Nell'estate 2006 ha tenuto una grande e completa Antologica a Palazzo Trentini a Trento.



Orazio Gaigher

Orazio Gaigher nacque a Barco, una piccola frazione a qualche chilometro da Levico, il 20 aprile 1870. Il padre, che esercitava la professione di medico pensò bene di indirizzare il figlio verso la medicina facendolo studiare a Cortina d'Ampezzo, a Bressanone e a Innsbruck. Conseguita la laurea in medicina, Orazio aprì una clinica a Salisburgo, coltivando al contempo la sua grande passione per l'arte, affascinato soprattutto dal clima della Secessione austriaca. Nel 1901, alla morte del padre, venuto meno il vico con la medicina, decise di dedicarsi interamente a coltivare la sua grande passione, la pittura. Abbandonata la professione medica, partì per Londra dove rimase fino al 1904 per studiare ritratto con Hubert von Herkomer. I suoi riferimenti artistici di quel tempo erano legati al Simbolismo, al movimento di William Morris *Arts and Craft* e, soprattutto, al colto naturalismo e all'intimismo della pittura preraffaellita. Lo dimostrano lavori come *Notturmo*, *Autunno* e i vari *Nudi* realizzati intorno al 1908, dipinti nei quali la ricerca formale è fortemente intrisa di significati allegorici. Nel periodo successivo si

recò in Spagna, attratto dalle opere degli artisti spagnoli di corte come ad esempio Velasquez e Goya. Nel 1906 fu a Parigi dove conobbe Roberto Fleury ed Eugene Carrière e dove incontrò Romualdo Prati, ivi giunto l'anno prima per frequentare l'Accademia di Belle Arti di Parigi. Nell'ambiente parigino il Gaigher si specializzò nel genere del ritratto iniziando poi a viaggiare per tutta Europa e per le Americhe ed eseguendo più di cinquecento commissioni. La sua fama di ritrattista arrivò persino in Vaticano dove nel 1914 venne chiamato ad eseguire i ritratti di tre papi: *Pio X*, *Benedetto XV* e *Pio XI*. Con queste tre opere nel 1915 partecipò all'Esposizione Internazionale di San Francisco ricevendo il prestigioso premio di una medaglia d'oro. A Trento eseguì tra l'altro il



ritratto del Principe Vescovo, monsignor *Celestino Endrici*. Nel 1924, per la chiesa di San Taddeo di Barco, dipinse la pala dell'altare maggiore raffigurante *La Madonna col Bambino, San Taddeo e un altro Santo*, inserendo nel quadro anche il ritratto dei suoi genitori. La pala andava a sostituire quella del Campochiesa dipinta nella seconda metà dell'Ottocento. Nel 1926 fece un viaggio a Buenos Aires in Argentina, ritornandovi nel 1928 per attraversare la Patagonia e arrivare fino alla Terra del Fuoco. Il contatto con questa natura selvaggia e la visione di paesaggi sconfinati gli fece ritornare l'antico amore per la pittura di paesaggio. Nello stesso 1928 realizzò alcune importanti pale d'altare per varie chiese della Valsugana quali *Il Martirio di San Bartolomeo* per la Parrocchiale di Torcegno, *Il Battesimo di Gesù* per la curaziale di Telve di Sopra e, per Pieve Tesino, *L'Assunta* per l'omonima Pieve e il *Martirio di san Sebastiano* per la chiesa dei santi Fabiano e Sebastiano sul colle. Seguì nel 1929 la pala raffigurante *San Biagio che guarisce un bambino*, per la Parrocchiale di San Biagio di Bieno. Ritornato in Italia pose la sua residenza a Merano dove eseguì una *Santa Lucia* per la chiesa di Santa Maria Assunta di Riva. Nella produzione dei suoi ultimi anni si ricordano i dipinti *Maternità*, *Signora con il gatto* e *Vendemmia in Trentino*. Per i suoi meriti artistici fu nominato Presidente degli Artisti della Provincia di Bolzano. Orazio Gaigher si spense nella sua casa di Merano il 17 maggio 1938, all'età di sessant'otto anni.



A destra: *Madonna Assunta*, 1928, olio su tela, particolare; Pieve Tesino, Pieve dell'Assunta. A sinistra: *Battesimo di Cristo*, 1928, olio su tela; Parrocchiale di Telve di Sopra.

Orlando Gasperini

Orlando Gasperini nasce a Borgo Valsugana nel 1954. Si diploma presso l'Istituto statale d'Arte Alessandro Vittoria di Trento nel 1973. Dopo brevi esperienze nel campo della scuola e come illustratore di libri per ragazzi, trova impiego come progettista e disegnatore presso l'Azienda Ceramica Valverde di Castelnuovo Valsugana dove rimane per oltre un decennio. Bibliotecario a Grigno dal 1989, si è attivato con competenza ed entusiasmo proponendo e organizzando con successo, nell'ambito della Biblioteca di Grigno e, recentemente, del Sistema Culturale Valsugana Orientale, numerose e qualificate attività culturali.

Pittore di profonda umanità e di notevoli capacità tecnico espressive, ama portare sulla tela, in modi complessi e sottili, i drammi del vivere quotidiano, i conflitti sociali, il rapporto col divino, il senso della vita e tutto ciò che attanaglia e angoschia l'uomo moderno. Per fare ciò Gasperini si serve di un linguaggio figurativo al limite dell'iperrealismo, dove il rapporto con la realtà dell'oggetto rappresentato non è quasi mai di tipo mimetico. ma metafisico e, talvolta, surreale. Le opere di Orlando nella loro adamantina bellezza non concedono nulla di edonistico o di estetizzante, ma piuttosto costringono l'osservatore a pensare e a chiedersi un'infinità di perché.



Un particolare del *Crocifisso* della chiesa di Martincelli con la firma del pittore.

Maria Teresa Longo

Maria Teresa Longo, conosciuta in paese come Teresina, nacque a Castelnuovo il 19 giugno 1857 da Giuseppe e Maria Floriani. Pittrice e scultrice, fu allieva di Edmondo Prati e, molto probabilmente, anche di Eugenio Prati nel periodo in cui il Maestro di Caldonazzo si era trasferito a Villa Agnedo.

Nel luglio del 1919 si fece conoscere al mondo dell'arte internazionale come scultrice partecipando con 3 proprie opere all'importante rassegna di Ca' Pesaro a Venezia accanto ad artisti di fama quali Felice Casorati, Benvenuto Disertori, Umberto Mogglioli, Eugenio Prati (da Verona), Gino Rossi, Pio Semeghini, Vittorio Zecchin e molti altri ancora.

Sposata dal 1° ottobre 1883 con Domenico Raimondo Dal Castagnè di Torcegno, un avvocato che durante la Prima Guerra Mondiale si era prodigato in favore dell'esercito italiano meritando per questo delle importanti onorificenze, rimase vedova il 18 maggio 1923. Nel 1924 eseguì gratuitamente per i due altari laterali della Parrocchiale di Castelnuovo le pale con *La Vergine Addolorata* e con il *Sacro Cuore di Gesù*, considerate tra le opere migliori della sua maturità artistica, molto apprezzate dai parrocchiani e dalla gente del suo tempo.

Nel 1926, d'accordo con il parroco Malfatti, si adoperò per acquistare e poi restaurare e ridipingere la *Via Crucis* per la chiesa parrocchiale di San Leonardo, acquistata tramite un'inserzione sul *Gazzettino di Venezia*. Nel 1928, probabilmente su iniziativa del parroco don Malfatti, dipinse la pala dell'altare maggiore, in sostituzione di quella secentesca andata distrutta dalla guerra.

La pala della Longo, rifiutata dalla Commissione trentina per l'Arte Sacra, dovette essere ridipinta ampiamente, e forse sostituita completamente, dal pittore Anton Fasal, in quel tempo impegnato nell'affrescatura della Parrocchiale di Spera e di altre chiese in Valsugana. Nel 1929 si trasferì temporaneamente in Francia, dove espose le sue opere, ricevendo delle critiche lusinghiere. Del periodo francese va ricordata una sua mostra personale alla *Galleria Carmine* a Sanary sur Mer (Provenza) con opere di scultura, in particolare busti e bassorilievi, definiti dal critico Edouard Porchier *di garbata fattura* [ZANETEL 1978, p. 321]. Tornata al paese natio, continuò saltuariamente l'attività pittorica eseguendo nel 1932, per il parapetto della nuova cantoria, la tela con *Santa Cecilia all'organo*, un'opera poco convincente che denota stanchezza, imprecisione e sentimentalismo. Teresina Longo passò gli ultimi anni di vita, ritirata nella villetta che si era costruita a Castelnuovo alla fine dell'Ottocento, occupata in varie attività caritatevoli ed educative, svolte soprattutto nei confronti dei giovani.

Morì a Castelnuovo il 2 novembre 1946 all'età di 89 anni e venne sepolta con molti onori nella tomba di famiglia del locale cimitero, accanto al marito Domenico Raimondo, morto 23 anni prima.



Maria Teresa Longo (?), *San Leonardo libera i carcerati*, 1928.

Si tratta probabilmente della pala dipinta per l'altare maggiore della Parrocchiale e rifiutata dalla Commissione Trentina per l'Arte Sacra. Foto dell'A.P. di Castelnuovo.

Umberto Martina

Umberto Martina nacque il 15 luglio 1880 a Dardago, frazione di Budoia, a quel tempo provincia di Udine, oggi provincia di Pordenone. In un primo tempo frequentò all'Accademia di Belle Arti di Venezia il corso di pittura del maestro Ettore Tito; in seguito si trasferì a Monaco di Baviera studiando con Carlo Mar. Dopo la presentazione di un suo primo dipinto alla Società degli Artisti di Venezia, prese parte dal 1909 al 1924 a tutte le Internazionali Veneziane: nel 1909 con *Pescatore*; nel 1910 con *Ritratto del signor Trois*; nel 1912 con *La famiglia del "Tragrante"*, e dopo la guerra, nel 1922, con *Ritratto di signora* e *Ritratto d'uomo*; nel 1924 con *Ritratto del signor F. De Cristofoli* e *Ritratto del signor Giovanni Magni*. Partecipò anche alla I e II mostra di Ca' Pesaro del 1908, del 1909 e del 1910, a quelle del 1911, 1912, 1913 e del 1919. Fu inoltre presente a quasi tutte le Mostre Regionali del Veneto tenute in quegli anni. Oltre che buon ritrattista, sintetico, veloce e personale, fu anche un valido pittore di soggetti sacri creando innumerevoli pale d'altare per molte chiese del Veneto e del Trentino come ad esempio a Cassola, Spilimbergo, Aurava, Scurelle, Telve, Marco in Val Lagarina, ecc. Notevole il *Crocifisso* della Parrocchiale di santa Maria Maddalena a Scurelle, datato 1915, posto al centro dell'abside, recentemente attribuito al pittore dallo scrivente, oltre che per inconfondibili stilemi propri dell'artista, per un confronto con analoghe opere dipinte in periodi successivi. A Telve il Martina nel 1923 dipinge la pala dell'*Assunzione di Maria* (nella foto a destra), in sostituzione dell'analogo dipinto di Pia Buffa perduto durante la Grande Guerra. Nella Parrocchiale di Marco si trova un altro bel dipinto del Martina raffigurante *San Marco Evangelista e Santi*, donato, come recita l'iscrizione, "dall'Opera di Soccorso: per le chiese rovinate dalla guerra - Venezia 1923".

A Casarsa della Delizia la Parrocchiale di



Santa Croce e della Beata Vergine del Rosario, costruita tra il 1877 e il 1880 e consacrata nel 1899, conserva un ciclo di affreschi di Umberto Martina e Tiburzio Donadon.

Negli ultimi decenni della sua attività artistica collaborò attivamente anche con la scuola di mosaicisti di Spilimbergo. Martina è considerato uno dei più importanti artisti friulani della prima metà del Novecento.

Morì a Tauriano di Spilimbergo, Pordenone, il 14 gennaio 1945 a sessantacinque anni d'età. Nel 1970, a venticinque anni dalla sua morte, la città di Spilimbergo organizzò una grande retrospettiva dell'artista comprendente oltre una sessantina (66) di tele, a partire dal 1900. Anche per il Friuli Occidentale valgono tali considerazioni, si rammentano a titolo esemplificativo, tra gli artisti della stessa generazione del D'Andrea, l'esperienza espressionista d'inclinazione monacense messa in opera da Umberto Martina di Dardago e le rarefatte modulazioni simboliste fatte proprie da Vittorio Cadel di Fanna. Sul dipinto *Nudo femminile*, conservato al Museo Civico di Rovereto, scrive la Pizzamano: "*Il dipinto Nudo femminile (inv. 10779 è di un altro interessante artista legato al periodo storico di Ca'Pesaro, il pittore friulano Umberto Martina che nel 1904 matura il suo stile a Monaco presso la scuola del pittore americano Carlo Marr. Rientrato a Venezia nel 1905, anno in cui ha a disposizione uno studio a Ca' Pesaro, realizza una serie di intensi ritratti che risentono anche dell'arte di Lenbach, mentre nei nudi, costruiti con pennellate larghe e veloci, guarda a certe soluzioni dello Jugendstil. Partecipa alle Biennali dal 1907 al 1924 (nel 1935 alla Mostra dei Quarant'anni della Biennale espone dodici opere), distinguendosi come ritrattista. Si dedica inoltre alla pittura sacra, realizzando opere anche per il Trentino*".



La firma del Pittore posta in calce alla pala dell'Assunta dell'altare maggiore della Parrocchiale di Telve.

Paul Moroder Doss (o De Doss)

Paul Moroder Doss nasce a Ortisei nel 1964. Diplomatosi *Maestro Scultore*, ha imparato il mestiere nella bottega di suo padre Enrico Moroder Doss. Dal 1986 al 1987 ha studiato negli Stati Uniti d'America. Ha partecipato a diverse mostre acquisendo prestigiosi premi tra i quali nel 1988 il 1° premio al “Concorso internazionale di scultura nella neve a Cortina”, nel 1991 il 1° premio al Concorso della Biennale Nazionale D'Arte Sacra a Torre del Greco (Napoli). Nel 1993 gli è stata conferita la “Medaglia del Vaticano” dal Papa Giovanni Paolo II” e, nel 1995, la “Medaglia del Presidente della Repubblica Italiana”. Nel 1999 ha collaborato con Padre Costantino Ruggeri ed ha realizzato il *Crocifisso* per il Santuario del Divino Amore a Roma.

Tra il 2006 e il 2007 realizza un importante ciclo di opere in bronzo dorato per la Parrocchiale di Santa Margherita a Marter (Roncegno) che segnerà una svolta qualitativa nella produzione locale di Arte sacra. Le opere sono:

- a) *Ambone* raffigurante il *Santo Sepolcro* e la *Resurrezione di Gesù*, 2006, marmo e bronzo dorato, firmato “Paul Moroder 06” sul retro dell'Angelo a guardia del Sepolcro vuoto, in basso a sinistra.
- b) *Mensa d'altare*, 2006, marmo, bronzo e metallo, presbiterio.
- c) *Sedia gestatoria*, 2006, bronzo, legno e stoffa.
- d) *Croce astile*, 2007, bronzo dorato, alt. cm 230 ca.
- e) *Via Crucis*, 2007, 14 stazioni in bronzo dorato.



La Croce astile, 2007, bronzo dorato.

Antonio Maria Nardi

Antonio Maria nacque il 14 maggio 1897 a Ostellato in provincia di Ferrara, secondo dei sette figli di Andrea Pio Nardi (possidente di famiglia savignanese che dopo i rovesci finanziari ebbe l'appalto del dazio a Ostellato e fu impiegato alla Bonifica Renana) e Zaira Brunori.

Terminati gli studi obbligatori frequentò il corso di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Bologna senza farsi influenzare da questa o quella corrente e perseguendo una propria via legata alla tradizione figurativa bolognese del passato. Trattò tutti i generi figurativi compreso il ritratto, occupandosi in particolare di arte sacra nella quale si esprime con un linguaggio semplice, chiaro, efficace e immediatamente comprensibile da un vasto pubblico. Espose alla Permanente e alla Combattenti di Milano e a tutte le mostre di Bologna. Numerose sono le opere a carattere profano esposte in collezioni pubbliche e private. Altrettanto copiosa è la sua produzione religiosa presente in molte chiese bolognesi e non solo.

Tra queste opere vanno ricordate, oltre alla pala di Telve, *Il Trionfo dell'Immacolata* (1936) e *Storie di Sant'Antonio* nella basilica di sant'Antonio a Bologna; *Il Battesimo di Gesù* della Parrocchiale di Barricella, il bozzetto del quale vinse il concorso Curlandese; *La Provvidenza divina raccoglie gli orfani di guerra* e *Bimbi che offrono fiori alla Madonna*, realizzate per la Cappella dell'Istituto Federale Orfani di Guerra di Bologna e una *Pietà* eseguita per il Cimitero *Montecalvo* di Rastignano; la splendida *Via Crucis* (1964) dipinta per la chiesa della Sagrada Familia di Rio de Janeiro; *La Vergine del Rosario tra i Santi Giacomo e Andrea* (1937), della chiesa di San Giacomo Apostolo di Creda, Castiglione dei Pepoli, Bologna e molte altre opere ancora.

Nel gennaio del 1949 si trasferì a Niteroi, dove avrà casa e studio sulla baia di Rio de Janeiro e dove sarà raggiunto dalla famiglia nel 1951. Rimarrà in Brasile per 17 anni svolgendo una intensa attività di decoratore in numerose chiese di Rio e di altre città del Paese.

Nel 1964, per la sua opera in ambito religioso, venne insignito dal papa Paolo VI del titolo di Commendatore dell'Ordine di San Silvestro Papa.

Rientrato in Italia nel 1965, si stabilì a Pioltello (Milano) per rimanere vicino ai figli e, nel 1970 si trasferì definitivamente a Bologna, dedicandosi soprattutto alla pittura da cavalletto. Nello stesso anno venne eletto Membro dell'Accademia Clementina.

Nel 1972 venne allestita un'Antologica sulla sua opera alla Galleria "Il Collezionista" di Bologna.

Il 23 maggio 1973 il pittore si spense serenamente nel sonno nello studio della sua casa di Bologna all'età di 76 anni.

Il Nardi fu inoltre particolarmente attivo come illustratore di libri, con preferenza per

quelli destinati ai ragazzi, e come incisore e xilografo. Collaborò per oltre venticinque periodici e un centinaio di libri per l'infanzia soprattutto nel periodo che va dal 1916 al 1936. Lavorò presso Bemporad, Cappelli, Paravia, Sei e Mondadori, nonché per Taddei e Ghelfi, editori in Ferrara, città nella quale collaborò anche a «La domenica dell'operaio», periodico stampato dalle Industrie Grafiche Ferraresi.

Nel 1997, nel centenario della nascita il Comune di Ferrara gli dedica una grande Mostra al Museo dell'Illustrazione di Ferrara intitolata "Fate soavemente scarmigliate, Antonio Maria Nardi illustratore 1897-1973", curata da Paola Pallottino con testi di Eric Balzaretti, Paola Pallottino e Lucio Scardino.

Nel 2001 a Rovigo, l'opera *Estate* del 1924 viene esposta alla mostra *Il Po in controluce, arte padana, alluvione e dintorni*.



Due stazioni della *Via Crucis*, *la Prima e la Dodicesima*, realizzata nel 1964 per la Chiesa della Sagrada Familia a Rio de Janeiro (Brasile).

Sigismondo Nardi

Sigismondo Nardi nacque a Porto San Giorgio (Ascoli Piceno) il 14 marzo 1866 da Giorgio e da Luigia Amici. Di umile famiglia, il padre faceva il sacrestano della Parrocchiale, mise precocemente in luce la sua innata inclinazione al disegno e alla creatività nell'aiutare spesso il padre quando, in occasione di particolari feste, per guadagnare qualcosa foggiava con la creta delle statuine di santi che poi vendeva. Dopo la scuola elementare, dove il maestro Toni aveva scoperto il suo talento artistico, Sigismondo, grazie al consistente aiuto dello zio materno Francesco Amici, impiegato al Comune, poté proseguire gli studi successivi, prima a Fermo con Silvestro Brandimarte e poi a Roma, all'Accademia di Belle Arti, col frescante Domenico Bruschi. Sotto la guida del Bruschi Sigismondo ebbe modo di affinare in quegli anni la tecnica dell'affresco e della pittura murale (tempera), tecniche che gli varranno negli anni seguenti numerose committenze in tutta Italia, in particolare nel campo dell'arte sacra.

Determinante nella maturazione artistica del Nardi fu l'alunnato presso Cesare Maccari, pittore purista e artista ufficiale del Regno d'Italia che lo volle con sé nella decorazione della grande sala del Senato in *Palazzo Madama* (1882-88) e nei dipinti del *Palazzo di Giustizia* e, soprattutto, nella decorazione della cupola *Santuario di Loreto* (1890-95). Qui, sotto il coordinamento dell'architetto Giuseppe Sacconi, un altro marchigiano illustre noto per essere l'autore dell'*Altare della Patria*, il Nardi collabora in modo determinante alla realizzazione di uno dei più interessanti poemi dell'arte sacra dei tempi recenti, in cui la carica mistica dei temi mariani assume, attraverso i moderni linguaggi del Simbolismo



Il Profeta Davide nella Pieve di Borgo Valsugana (1903).

e del Liberty, nuove forme e nuove poetiche. A Loreto il pittore eseguì, oltre ad alcuni ritratti di prelati della Basilica, ora conservati nei locali della Sacristia, il manifesto ufficiale del *VI Centenario della Traslazione della Santa Casa* (1894-95).

Per la sua fama di affreschista anche Cesare Mariani lo volle accanto a sé nella decorazione della cupola del *Duomo di Sant'Emidio* ad Ascoli Piceno e nella *Chiesa di Santa Maria delle Grazie* a Teramo. Sposò Adele dei marchesi Ricci di Civitanova che lo amò teneramente e gli fu compagna fedele fino alla morte.

Tra il 1904 e il 1906 affrescò la *Chiesa di Santa Maria del Mare* a Torre di Palme, nel 1916 terminò i lavori nella *Chiesa di San Gregorio Magno* a Magliano di Tenna e nel 1922 realizzò i dipinti murali per la chiesa di San Fermo nell'omonima città. Il pittore lavorò inoltre nella *Chiesa del Suffragio* di Offida, nella *Cattedrale* di Castorano, nella *Chiesa del Rosario* di Porto San Giorgio e in quella di *San Marone* a Civitanova, città natale della moglie Adele.

Altre opere del nostro si trovano nella *Chiesa di Sant'Antonio* a Teramo, a Nardò in Puglia, quest'ultime eseguite in gioventù con Maccari, e in Trentino dove intervenne in varie chiese a più riprese tra il 1894 e il 1915.

L'arte del Nardi non si esaurisce nel filone sacro. La sua produzione comprende numerosi ritratti a matita, a olio e ad acquarello, disegni accademici con studi di modelli classici, bozzetti, caricature, progetti e quant'altro. Assoluto capolavoro del filone profano della sua arte è considerata la superba decorazione della volta del *Teatro di Porto San Giorgio* con le raffigurazioni simboliche della *Tragedia*, della *Commedia*, della *Musica* e della *Danza*, realizzata ad affresco all'inizio del Novecento.

Nel 1924, dopo aver rifiutato per le precarie condizioni di salute di affrescare la cattedrale di Ragusa, Sigismondo Nardi si spegne nella sua città natale il 24 dicembre.

Le opere di Sigismondo Nardi in Trentino

Nel 1894 decora il catino absidale della chiesa dell'Assunta a Tassullo.

A San Zeno, nella Chiesa dei Santi Sisinio, Martirio e Alessandro esegue nel 1897 una decorazione a finto mosaico nell'edicola dei martiri. Nel 1902, il pittore è chiamato a decorare la volta della basilica di Santa Maria Maggiore a Trento, con *Scene del Concilio di Trento e fatti della Controriforma*. Nel 1903 decora a tempera le volte, il tamburo della cupola e il catino absidale della Pieve di Santa Maria Nascente a Borgo Valsugana. Sempre per Borgo, nel 1905, in seguito alla beatificazione, da Roma esegue ad acquarello un ritratto ideale del Beato Stefano Bellesini e lo spedisce al committente, il parroco Luigi Schmid. Progetta anche la decorazione della facciata della Pieve di Santa Maria che però non verrà mai eseguita. Negli anni 1904-1906 lavora alla decorazione della cappella del Redentore, alla Comparsa, a Montagnaga in Pinè. La complessa decorazione fatta attorno alla copia della Scala Santa di Roma, presenta *Scene della*

*Passione ai lati della Scala, la Veronica, un Angelo Crocififero e la scritta INRI sulla volta della scala, Angeli con Strumenti della Passione sui pennacchi della cupola del presbiterio, il Padre Eterno sul catino absidale, uno stuolo di Angeli tra le nuvole sulla cupola e motivi simbolici cristiani e grottesche sulle volte delle due scale esterne. Negli stessi anni ha in mente una decorazione per la chiesa parrocchiale di Telve, che non andrà in porto. Tra il 1908 e il 1909 esegue due quadri ad olio su tela per le edicole del Ponte Veneziano raffiguranti i santi *Giovanni Nepomuceno e Rocco*, in sostituzione degli affreschi con analoghi soggetti, eseguiti nel 1659 dai fratelli Giacomo e Francesco Fiorentini e molto deteriorati. Nel 1910 dipinge *Scene della vita di Santo Stefano* sulle pareti della navata della Chiesa di Santo Stefano a Revò. Nel 1911, a Calavino, levati i recenti dipinti del Campochiesa fatti pochi anni prima, nel 1890, affresca con nuovi soggetti la Chiesa di Santa Maria Assunta. A Tuenno, nella Chiesa di Sant'Orsola, verso il 1915 affresca sul catino absidale il *Cristo in Gloria*.*



Il Tradimento di Giuda, part. delle Scene della Passione (1904-1906), dipinte sulle pareti della Scala Santa nella cappella del Redentore alla Comparsa di Pinè (Trento).

Giovanni Pendl

Le notizie su questo scultore e intagliatore, nonostante un certo numero di sue opere presenti in varie chiese della Valsugana, sono abbastanza scarse. Giovanni Pendl nacque a Zillerthal presso Innsbruck nel 1791 e morì a Merano, dove da anni risiedeva e lavorava, il 14 maggio 1859. Fu allievo dell'Accademia di Belle Arti di Monaco dove si formò in uno stile fortemente naturalistico non da tutti apprezzato.

Abilissimo intagliatore, è noto soprattutto per le sue opere a carattere sacro, in particolare statue lignee per altari. La sua produzione in questo campo, al pari di altri scultori usciti dall'Accademia monacense nel corso dell'Ottocento, anticipa quella che sarà a partire dagli ultimi decenni del secolo XIX la rinascita della statuaria lignea gardenese dei Demetz, dei Tavella, dei Perathoner, degli Obletter, dei Moroder, dei Mahlkenect e di tanti altri meno noti intagliatori.

Il Pendl, grazie alla sua amicizia con il Principe Vescovo, il beato Giovanni Nepomuceno de Tschiderer, poté avere numerose commissioni per varie chiese della Diocesi di Trento. Sono principalmente sculture lignee policromate nelle quali la finezza dell'intaglio è valorizzata da una pregevole policromia che però in molti casi ha subito delle alterazioni per le successive ridipinture. Tra le sue opere si ricorda *l'artistico Crocifisso in legno, collocato a sinistra dell'altare del Crocifisso e l'Addolorata che sono sugli altari laterali della chiesa di Mezzocorona* [WEBER 1977, p. 273]; altri Crocifissi dei quali uno per la Chiesa di Sacco, un altro a grandezza naturale per quella di Mezzolombardo, uno per la Cappella dei Sordomuti a Trento; un'Immacolata per la chiesa del Redentore a Rovereto e un'altra per la chiesa di Seregnano; un San Giuseppe per la Parrocchiale di Sarche e tante altre opere



L'Addolorata della Parrocchiale di Levico.

ancora. Lavorò molto anche per le chiese dell'Alto Adige. In Valsugana, oltre all'*Addolorata* di Telve, ricordiamo un'*Addolorata* eseguita per la Pieve di Pergine Valsugana dopo il 1835 e un'altra per la Chiesa del Redentore di Levico (1840 ca.); tre *Crocifissi* a grandezza naturale di cui uno splendido per la Pieve di Borgo Valsugana (1855), un altro per la Parrocchiale di Roncegno (1841 ca.) e l'ultimo per la Pieve dell'Immacolata di Strigno (1846 ca.). Secondo il Weber *il nome di Giovanni Pendl fu celebrato a Venezia, a Milano e in Inghilterra* [WEBER 1977, p. 273].



Un particolare del *Crocifisso* della Pieve di Santa Maria Nascente a Borgo (1855).

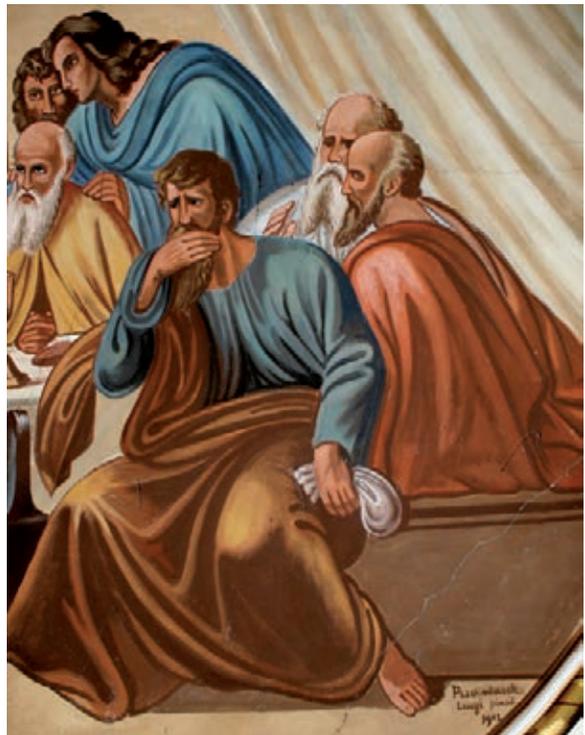
Luigi Peschedask

Nasce ad Ala il 10 ottobre 1857. Compiuti gli studi ad Ala e a Rovereto, si trasferisce a Milano dove s'iscrive all'Accademia di Brera seguendo il corso di ornato assieme a Giovanni Segantini col quale stringe una sincera amicizia. Ottenuto il diploma dall'Accademia di Belle Arti, ritorna in Trentino, ad Ala, dove inizia un'intensa attività pittorica per committenti pubblici e privati, famiglie nobili ed enti religiosi.

Numerose sono le sue opere, in particolare le decorazioni murali a fresco e a tempera sparse nelle varie chiese del Trentino. Esordisce nell'arte sacra nel 1901, quando viene chiamato a decorare la nuova chiesa del *Redentore* a Faedo, da poco terminata sul progetto in stile neoclassico di Emilio Paor. Sulla cupola del presbiterio dipinge i *Quattro Evangelisti e il Redentore* e, sulla volta della navata, la figura di *Sant'Agata*. Tra il 1902 e il 1903 lo troviamo attivo a decorare la chiesa di San Lorenzo a Cinte Tesino con vaste scene sulla cupola del presbiterio e sulle volte della navata. Nel 1904 il parroco Francesco Valentinotti da Cles gli commissiona la decorazione a

fresco della ristrutturata chiesa della Maddalena di Cavareno con scene della vita della Santa (*Cena in casa di Simone fariseo*, *Noli me tangere*) ed altri soggetti (*l'Annunciazione*, la *Predica ai pesci*, il *Miracolo della mula*, i *Quattro Evangelisti*, i *Padri della Chiesa*, ecc). I dipinti saranno terminati nel 1905.

Degni di nota sono i suoi dipinti per la Casa di Soggiorno per Anziani di Avio, quali per esempio *La carità di San Filippo Neri*, *San Rocco nel bosco* e una *Madonna col Bambino tra le Anime del Purgatorio*. Altre sue opere si trovano in collezioni private. L'opera del Peschedask, caratterizzata da un deciso realismo di marca lombarda, è intrisa di un genuino sentimento religioso unitamente ad una sincera partecipazione per le sorti e la vita delle classi più popolari da dove prendeva di preferenza i suoi modelli. L'artista



Ultima Cena, 1902, tempera su intonaco; Cinte Tesino, Parrocchiale di San Lorenzo; part. con la firma dell'autore.

Eugenio Prati

Caldonazzo (Trento) 27 gennaio 1842 – 8 marzo 1907

All'età di quattordici anni Eugenio Prati lascia Caldonazzo e va a Venezia per frequentare l'Accademia di Belle Arti. Segue con particolare impegno i corsi di Michelangelo Grigoletti, Pompeo Molmenti e Karl von Blaas. Quest'ultimo nel 1865 rilascia una dichiarazione nella quale attesta la bravura di Prati e la necessità di essere sostenuto da qualche benefattore per perfezionarsi negli studi pittorici. Primogenito di quattordici figli, a quell'epoca la sua famiglia vive in difficoltà economiche, poi aggravatesi con la morte del padre Domenico (1867) e della madre Lucia Garbari (1869). Grazie all'aiuto del barone don Giovanni a Prato di Trento e di altri patrioti trentini, nella primavera del 1866 si trasferisce a Firenze per approfondire l'apprendimento artistico all'Accademia di Belle Arti e presso la scuola privata del pittore ticinese Antonio Ciseri. Nel 1871 ottiene uno stipendio artistico conferitogli dalla Giunta Provinciale di Innsbruck che gli consente di compiere dei soggiorni di studio anche in altre città italiane. Le conoscenze del barone a Prato gli offrono contatti con gli intellettuali presenti a Firenze, allora capitale del Regno d'Italia. Frequenta artisti, scrittori, poeti, musicisti e riceve più volte le visite della baronessa trentina Giulia Turco accompagnata dalla madre Virginia Alberti Poja. A sua volta è spesso ospite delle gentildonne a Sopramonte e a Trento dove incontra importanti esponenti della cultura e dell'arte trentina e italiana tra cui Bartolomeo Bezzi, Andrea Malfatti, Ettore Tito, Giacomo Puccini, Enrico Caruso e il compositore Raffaello Lazzari, marito di Giulia Turco.

A Firenze entra in contatto con la pittura di macchia e con le novità pittoriche, già conosciute a Venezia, legate al realismo, all'attenzione per soggetti di genere e per il paesaggio dipinto all'aria aperta. Sviluppa uno stile del tutto personale che lascia spazio a elementi appresi da vari gruppi artistici del secondo Ottocento, non esclusa la pittura della Scapigliatura lombarda e la pennellata evanescente e vaporosa di Tranquillo Cremona. Dopo un esordio con i lavori accademici *Tintoretto scaccia Mario* – il cartone eseguito nel 1865 e premiato con medaglia d'argento al termine dell'ultimo anno di studi all'Accademia veneziana – e *Michelangelo incoraggia il giovane Baroccio* – medaglia d'oro all'Accademia di Firenze nel 1868 –, dipinge soggetti storici, letterari e religiosi che realizza secondo i canoni estetici appresi in accademia, senza però rinunciare a indagare l'aspetto psicologico dei protagonisti ritratti in ambienti reali; un interesse, quello verso il vero, che inizialmente il giovane artista si vede costretto a contenere per non deludere le aspettative e i gusti della committenza e dei suoi mecenati.

Numerose sono le opere sacre compiute in questi primi anni di attività, alcune tuttora conservate nelle chiese trentine (*Immacolata*, 1874, Seminario Arcivescovile di Trento; *Sant'Antonio*, 1875, parrocchiale di Lasino; *San Giuseppe*, 1878, chiesa di Villa Lagarina)

e nei musei (*La Visitazione e Mosè salvato dalle acque*, 1868-70, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, *Sant'Adalberto*, 1873, in deposito presso il Castello del Buonconsiglio di Trento), altre scomparse durante le due guerre mondiali (*Immacolata*, già



Natività, Caldonazzo, Parrocchiale di San Sisto.

nella parrocchiale di Strigno; *San Vigilio*, già nel Seminario Arcivescovile di Trento). Indaga soggetti letterari e storici compiendo piacevoli quadretti apprezzati dal mercato straniero come *Ofelia*, presentato nel novembre 1872 alla Dieta di Innsbruck a dimostrazione dei risultati raggiunti grazie agli studi effettuati con lo stipendio artistico riconosciutogli l'anno precedente.

Dalla metà degli anni Settanta si dedica a temi d'attualità legati ai ceti sociali meno abbienti (*Sequestro* del 1876 e *Piccola mendicante* dell'anno successivo) affermandosi come attento studioso della vita quotidiana di valsuganotti e tesini.

Nel 1879 si sposa con una giovane di Agnedo e va a vivere nel paese della moglie. Dal matrimonio con Ersilia Vasselai nascono Raffaella, Angelico e Guido. Durante il cosiddetto periodo di Agnedo realizza alcune delle tele più celebri: *Nozze d'oro*, acquistato dall'Imperatore d'Austria, *Divorzio*, *Alla mia vecchietta*, *Ritorno all'ovile*, presentato con altri quattro

lavori all'Esposizione Nazionale di Roma nel 1883, *Abbandonata*, esposto al Salon di Parigi nel 1883, *Idillio* e *Momento propizio*, presentati con altri quattro quadri all'Esposizione Generale Italiana di Torino nel 1884, *Timore*, proposto nel 1885 alla mostra annuale di Belle Arti di Brera a Milano, città nella quale l'anno seguente espone *Uomo che piange è preso* alla prima mostra della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. *Abile*, *Da Massaua*, *In attesa dello sposo*, *Il tempo è denaro*, *Ancora un momento* e *Traditore* sono i sei lavori presentati nel 1887 all'Esposizione Nazionale di Venezia di ispirazione favrettiana, come del resto *I primi fiori a Venezia*, vincitore nel 1893 di una medaglia d'oro all'Esposizione Mondiale di Chicago. I suoi quadri sono molto richiesti e apprezzati sia in Italia che all'estero e i suoi successi sono seguiti con partecipazione dalla stampa che gli riconosce il merito di essere il più importante interprete della realtà trentina di fine Ottocento.

Nel 1893 si trasferisce con la famiglia a Trento e apre una piccola scuola di pittura. Due anni dopo partecipa alla Prima Biennale di Venezia con *Solitudine* e *Prendete!*. I dipinti realizzati in questo ultimo periodo di attività sono caratterizzati da una chiara attenzione per la natura che prende il sopravvento sulla figura umana. E' il caso per esempio di *Luci nel bosco*, *Agnellino smarrito*, *Ave Maria*. In questa fase del suo lavoro Prati indaga il tema religioso in modo molto umano e naturale riscuotendo consensi della critica e premi importanti come quelli ottenuti con *Mater Admirabilis* e con *Riposo in Egitto* alla Mostra d'Arte Sacra di Torino nel 1898. Alcuni dipinti come *Rosa mistica*, *Elettricità*, i *Santi Cosma e Damiano* mostrano un chiaro influsso simbolista. La sua intensa attività artistica – di cui si ricordano anche i numerosi disegni pubblicati a corredo delle strenne trentine e degli scritti dell'amica Giulia Turco Lazzari – viene interrotta dall'improvvisa scomparsa avvenuta a Caldonazzo all'età di sessantacinque anni.

Elisabetta Staudacher

Valentino e Vincenza Giovanna Rovisi

Valentino Rovisi nasce a Moena il 25 dicembre 1715 da Pietro e Maria Felicetti. Le notizie sui suoi primi decenni di vita sono scarse, limitate a qualche pagamento per opere pittoriche e ad alcune presenze a battesimi e matrimoni come padrino o testimone. Nel luglio del 1736 viene pagato dalla Regola di Moena per aver dipinto il *Santo Sepolcro* e, il 15 agosto e il 9 settembre del 1737, la stessa Regola registra il saldo per le stazioni della *Via Crucis*. Nel 1740 il nome “Valentinus Rovisi Pictor” appare nei registri parrocchiali dei battezzati dove egli figura come padrino in sostituzione del padre.

Alla fine dell'estate del 1743 il pittore si trasferisce a Venezia dove va a bottega da Giambattista Tiepolo e dove il 22 aprile 1748 sposa Lucia Giovanna Ghisler, figlia di Zuanne Ghisler, morto l'anno prima. Il 25 gennaio 1749 nasce a Venezia la figlia primogenita Maria Giovanna, seguita il 28 maggio del 1750 dalla secondogenita Vincenza Giovanna che sarà battezzata il 18 giugno nella parrocchia di San Silvestro.

Il 14 luglio 1752, sempre a Venezia, nasce il figlio Giuseppe Pietro.

Tra l'autunno dello stesso anno e la primavera del 1753 il Rovisi lascia definitivamente Venezia per rientrare a Moena. Inizialmente, dopo il rientro in patria, riscuote molti successi e molta stima presso i suoi paesani, ma tre anni dopo si trova già nella miseria. Ciò nonostante la sua attività pittorica risulta assai intensa, in particolare nel campo dell'arte sacra dove esegue moltissime pale ed affreschi per chiese, cappelle ed edicole votive, opere sovente pagate in natura con grano, cereali o altro. Il 18 aprile 1755 viene battezzata a Moena la quarta figlia, Anna Domenica Leopoldina, che ha come padrino Giovanni Domenico Pellegrini, consigliere vescovile a Salisburgo, forse un segno dell'ascesa sociale del Rovisi. Nel 1756 si trasferisce a Chiusa con la famiglia ed ivi il 19 novembre è battezzata la quinta figlia, Giovanna Caterina. L'11 aprile 1758 muore a Moena la madre Maria Felicetti e Valentino Rovisi rientra a Moena. L'anno dopo, il 24 marzo, sempre a Moena, muore anche il padre Pietro.

L'attività del Rovisi continua sempre intensa non solo a Moena ma in molte località del Trentino e dell'alto Adige, aiutato, a partire dalla metà degli anni Sessanta, anche dalla figlia Giovanna Vincenza. È del 1759 il grande affresco con il *Giudizio Universale* dipinto nella chiesa di San Pietro a Cembra.

Tra il 1773 e il 1775 è impegnato, assieme alla figlia Vincenza, alla decorazione della nuova Parrocchiale di Roncegno con affreschi raffiguranti l'*Ascensione di Cristo* (volta della navata), la *Conversione di San Paolo* e la *Caduta di Simon Mago* (presbiterio), l'*Adorazione dei Pastori* e la *Samaritana al pozzo* (sacristia).



Valentino e Vincenza Rovisi: *Adorazione dei Pastori*, 1773-75; Roncegno, Parrocchiale, sacristia, part. prima del restauro.

Nel luglio del 1780 la Regola di Moena registra un'uscita di 10 ragnesi per il pagamento di medicine in favore di Valentino Rovisi. Il pittore si spegne nel suo paese natale il 12 marzo 1783 all'età di sessantasette anni e viene sepolto il giorno seguente nel cimitero di San Vigilio. Scrive il Dell'Antonio: *Col Rovisi fu portato alla tomba uno dei migliori pittori trentini del barocco. Lontano dai centri d'arte, privo di ogni incitamento esterno ha dato di se stesso ciò che di meglio poté dare l'epoca sua. Avverso a quella ricerca civettuola degli affetti, caratteristica del suo tempo, in condizioni difficilissime; lottando spesso con la squallida miseria, egli creò una quantità di pitture religiose profondamente sentite, le quali sgorgate da un cuore ardente, parlano ai cuori dei credenti, e recano un valido contributo per mantenere viva quella fede che i valligiani delle Dolomiti hanno avuta come preziosa eredità dai loro padri* [DELL'ANTONIO 1951, p. 6].

Dopo la morte del Rovisi, l'attività della bottega viene portata avanti dalla figlia Vincenza che tra il 1783 e la fine del secolo riceve una serie di pagamenti per opere pittoriche come ad esempio la *Via Crucis* di Moena, pagata alla pittrice 5 carantani

Il 17 ottobre 1798, all'età di quarantotto anni, Vincenza sposa il pittore Alessandro Leopoldo Bonora, più vecchio di lei di diciott'anni. Morirà di "Poplessia" il 24 novembre 1820 all'età di ottantotto anni. Il 21 settembre 1824, a settantaquattro anni, muore anche Valentina Rovisi. L'opera di Valentino Rovisi e della figlia Vincenza ha trovato recentemente una giusta valorizzazione dallo studio curato da Chiara Felicetti e dalla mostra Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo. "*Il metodo di una vera e lodevole imitazione*" tenuta nel Palazzo della Magnifica Comunità di Cavalese dal

6 dicembre 2002 al 1 marzo 2003. Fino ad allora i giudizi sui nostri erano abbastanza altalenanti e non del tutto positivi come infatti si evince da quanto scriveva il RASMO su Valentino e Vincenza Rovisi nel 1982: *Un pittore locale, Valentino Rovisi di Moena (1715-1783), dopo un periodo passato a Venezia dove ad una prima formazione ricca si sovrappone l'influsso diretto del Tiepolo del quale fu collaboratore negli affreschi decorativi, ritorna intorno al 1750 in patria del tutto convertito allo stile tiepolesco che divulga in numerosi affreschi e quadri d'altare, scendendo però gradualmente nella qualità fino a manifestazioni quasi folcloristiche. Fra le sue prime opere va segnalata la bella pala maggiore della parrocchiale di Moena datata 1742 e dipinta certo ancora a Venezia sotto l'influsso del Ricci, mentre l'affresco della cappella del Carmine, pure a Moena, e quello del soffitto della sagrestia di Pietralba, dove invano cercò di farsi assegnare l'affresatura della chiesa, rivelano la diretta derivazione da opere del Tiepolo. L'affresco col Giudizio Finale in S. Pietro a Cembra (1759) mantiene ancora una buona qualità coloristica, mentre nelle tarde opere di Roncegno e di Cavedine, assistito dalla figlia Vincenza, pure pittrice, scade notevolmente* [RASMO 1982, pp. 320 -322].



Valentino e Vincenza Rovisi, *La caduta di san Paolo sulla via di Damasco*, 1775 ca., affresco; Roncegno, Parrocchiale dei santi Pietro e Paolo, presbiterio.

Carlo Sartorelli

Carlo Sartorelli nacque a Telve il 31 dicembre 1751 da Giovanni Battista. Le notizie sulla sua vita sono abbastanza scarse. Sappiamo che i Sartorelli erano una famiglia colta e benestante di Telve e che abitavano in un antico palazzo, costruito al limitare occidentale dell'abitato, in fondo alla Piazza Maggiore e dirimpetto alla chiesa parrocchiale. Nella stessa piazza, vicino alla chiesa, esiste un secondo palazzo Sartorelli, sede della Fondazione Francesco e Francesca Sartorelli che però non ha nulla a che vedere con il nostro. Va detto che tra il Sette e l'Ottocento le famiglie di Telve con questo cognome erano più d'una e di diversa provenienza. Si conosce il nome di un rev. don Giuseppe Sartorelli, forse nipote di Carlo, primissario e beneficiario dell'altare dei Santi Vito e Modesto nella chiesa parrocchiale di Telve, morto a Telve il 10 marzo 1828 all'età di 46 anni, e di Carlo Sartorelli, vissuto nell'Ottocento e curato di Carzano.

Dell'attività artistica di Carlo Sartorelli parlano le sue opere anche se per la verità non sono molte quelle finora identificate e attribuite con certezza al nostro perché firmate o per evidenti motivi stilistici e iconografici. I dipinti attualmente riconosciuti come tali occupano circa una ventina d'anni nell'attività artistica del pittore, ma sappiamo che già nel 1773, come scrive Segnana, il giovane Sartorelli era dedito alla pittura e in tale veste veniva raccomandato dall'arciprete di Borgo Giovanni Battista D'Anna a Federico Maria Giovanelli per un soggiorno a Venezia al fine di perfezionarsi nell'arte pittorica [SEGNANA 2005, p. 111]. Sembra quindi logico pensare che la sua attività artistica abbia occupato un periodo molto più ampio e che le opere prodotte siano state molte di più di quelle attualmente conosciute.

Pittore di modesta levatura, ma non trascurabile, si ispirò alla coeva pittura dei maestri locali e, soprattutto, della Val di Fiemme, gli Unterpergher e Antonio Longo, ma accolse stimoli anche dai Rovisi e da Antonio Vincenzi, con i quali sicuramente entrò in contatto e forse collaborò in modo occasionale nel periodo della loro attività in Valsugana avvenuta nell'ottavo decennio del Settecento, quando il nostro era tra i venti e i trent'anni.

La prima opera certa del Sartorelli è la *Madonna di Caravaggio*, siglata "C: S: P: (Carolus Sartorelli Pinxit), e datata "1790", attualmente nella sacristia della Parrocchiale di Roncegno. Segue la pala raffigurante *Cristo in gloria con la croce appare a San Modesto*, firmata "Caro(l).us Sartorelli / Pinxit 1793" e la *Via Crucis*, eseguita per la chiesa del convento francescano di Borgo Valsugana, siglata "Carolus Sartorelli pxt. 1796". La *Via Crucis della chiesa di Sant'Apollonia* di Spera è stata attribuita al Sartorelli in quanto si presenta come la copia semplificata di quella dei Francescani di Borgo mantenendo però le stesse caratteristiche stilistiche e iconografiche. Sulla cimasa della XII Stazione si legge questa scritta in corsivo: *Fatta l'ano 1811 la Benefattrize Anna Maria Torghele / Pregate per essa.*



A sinistra: Il monogramma “C. S. P.” e la data “1790” della pala di Roncegno; a destra: la firma del pittore e la data “1793” della pala di San Modesto di Telve.



Cimasa della XII Stazione della Via Crucis di Sant'Apollonia a Spera con la scritta dedicatoria sopra riportata.

A Carlo Sartorelli potrebbe essere assegnato anche l'affresco molto logoro e quasi illeggibile dipinto in una nicchia del palazzo di famiglia a Telve. Del dipinto s'intravedono a malapena due figure con saio (due Santi Francescani ?) in preghiera di fronte a qualcosa che s'intuisce essere un Crocifisso o una Madonna in trono.

Recentemente lo scrivente ha aggiunto al catalogo del pittore di Telve la tela raffigurante la *Madonna di Caravaggio* dell'omonima cappella di Ivano, eretta come voto contro il colera nel 1816. Il dipinto, restaurato nel 1999-2000, è talmente simile all'analogo soggetto di Roncegno da non lasciare dubbi circa la paternità. L'opera dovrebbe essere contemporanea all'erezione della cappella, cioè dipinta tra il 1816-17.

Carlo Sartorelli morì a Telve l'11 agosto 1832. Nel *Registro dei Morti* dell'Archivio Parrocchiale di Telve, a p. 135 si legge: *Il dito (11 agosto 1832) Sartorelli Sig.r Carlo del fu Sig.r Batt-a di Telve = nubile, e pittore - nato li 31 Xbre 1751 - munito delli SSmi Sacramenti fu sepolto li 13 d.to da me Francesco Vinciguerra Beneficiato Delegato. Età Anni 81. Malattia o qualità della Morte: Apoplessia [A. S. P. di Telve, Registro dei Morti, vol. V, 1818 -1838, n. progress. 23, p. 135].*

105

1832.		Nro. della Casa	NOME, E COGNOME DEL DEFUNTO	Religione		Sesso		Età	Malattia o qualità della Morte
Tempo della Morte	Mese, e Giorno			Catto-lico	Prote-stante	Uomo	Don-na		
A2	8. agosto alle ore 10. di notte	94	Carotta Pietro del fu Pio Prata della Valle dell'istesso abitante da molti anni in Telve - d. Be- terin marito delli d. Vagno- meri della denitenza, ed Cu- caristia fu sepolto li 10. d. 2 dal Coopre Vgrazio Rudari.	A2	-	23	-	Anni 72	Sellagra.
A3	11. d. alle 2. pomari.	97	Sartorelli Sig. Carlo del fu Sig. Prata di Telve = nubile, di Bittore = nato li 31. d. 2 1751. munito delli d. Vagno- meri fu sepolto li 13. d. 2 da me Francesco Vinciguerra Beneficiato Delegato.	A3	-	24	-	Anni 81	Apoplessia

Riccardo Schweizer

Nasce a Mezzano di Primiero il 31 agosto 1925. All'età di undici anni realizza i suoi primi affreschi nella chiesa di San Giovanni a Mezzano, tuttora esistenti. Terminati gli studi obbligatori, si trasferisce prima a Trento e poi a Belluno dove frequenta i corsi dell'Istituto Industriale Edile.

Nel 1945 s'iscrive all'Istituto d'Arte dei Carmini a Venezia e nel 1947 è chiamato dal Maestro Bruno Saetti all'Accademia di Belle Arti. Nel 1948 conosce il pedagogo ungherese Zoltàn Ràkosi che avrà un'influenza determinante sulla sua formazione culturale.

Nel 1950 si trasferisce a Vallauris in Costa Azzurra per conoscere Picasso e per venire in contatto con il mondo artistico francese e internazionale. Conosce e frequenta personaggi come March Chagall, Jean Cocteau, Paul Eluard, Rufino Tamayo, Pierre Abraham, Charles Le Corbusier, Roger Capron, Massimo Campigli e molti altri. Ritorna in Italia nel 1954 e accetta la cattedra di disegno alla scuola media di Arco e Ceniga per abbandonarla dopo solo un mese, chiamato a Venezia da Bruno Saetti come suo assistente alla cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti. Vive in casa del pittore Vittorio Basaglia e frequenta assiduamente gli ambienti dell'avanguardia veneziana conoscendo fra gli altri Luigi Nono, Bruno Maderna, Igor Stravinskij, Gino Marinuzzi, Salvatore Quasimodo, Virgilio Guidi, Diego Valeri, Rodolfo



Madonna col Bambino, 1936, affresco; Mezzano, Chiesa di san Giovanni. È la prima opera conosciuta di Schweizer, dipinta a soli 11 anni.

Pallucchini, Giuseppe Marchiori, Giuseppe Mazzariol, Elio Vittorini, Alberto Viani, Filippo de Pisis, Peggy Guggenheim, Guido Cadorin e Carmelo Zotti che nel 1960 prenderà il suo posto di assistente di Saetti all'Accademia. Nel 1958 espone ad Antibes una grande personale di pittura, visitata da molte personalità del tempo. Nel 1960 abbandona l'Accademia e si trasferisce sulla Costa Azzurra dove tiene numerose mostre e allestisce un laboratorio ceramico assieme all'amico Roger Capron e a Francoise Druet. L'anno dopo nascono le prime grandi opere murali realizzate per vari enti pubblici e privati italiani. Si sposa nel 1963 e ha due figlie, Monica e Barbara.

Nel 1963 esegue un grande pannello in ceramica smaltata per le nuove Terme di Levico e, nel 1966, un bassorilievo in cemento e due affreschi del *Disastro del Vajont* per la scuola media di Cadola (Belluno). Intensa è la sua attività artistica negli anni che seguono, durante i quali si cimenta con successo nei vari campi dell'espressione figurata, pittura, incisione, affresco, scultura, ceramica, vetrata, fotografia, designer, moda, arredamento e altro ancora, vincendo prestigiosi premi a concorsi ed esposizioni internazionali.

Tra le sue opere più impegnative ricordiamo le vetrate per il Casinò Municipale di Tripoli (1969), l'affresco di 75 mq per la nuova sede dell'Istituto Trentino di Cultura (1986), la decorazione della Sala del Consiglio e gli affreschi della facciata del nuovo Municipio di Cap d'Ail (Montecarlo) (1987), la monumentale scultura in cemento della nuova sede della Camera di Commercio di Trento (1990-91), l'affresco di oltre 130 mq, intitolato *I sogni della bancalunga*, per il Comune di Siror (1992), l'affresco con *Usi e costumi della gente di Primiero* per la sede del Comprensorio di Primiero (1993), una ceramica di 150 mq per la piscina comprensoriale di Primiero e il murale, *I sogni dell'albero*, per la scuola media di Mezzano (1999).

Nella sua lunga attività artistica Schweizer tiene numerosissime esposizioni nelle gallerie più prestigiose in Italia e all'estero. Tra queste, a titolo puramente indicativo, segnaliamo la sua prima partecipazione alla Fondazione Bevilacqua La Masa a Venezia nel 1949-50; le Personali a Nizza alla Galerie Muratore nel 1960, a Trento alla Galleria al Castello nel 1963, presentata da Carlo Munari, nuovamente a Trento nel 1965 alla Galleria La Colonna, presentata da Carlo Pacher, a Zurigo nel 1966 alla Galerie Bürdecke, a Parigi alla Camera di Commercio nel 1969, a Varsavia alla Galleria Stara Kordegarda nel 1970, a Belluno alla Galleria Carrera nel 1980, presentata da Agostino Perale, a Venezia nella chiesa di San Stae nel 1989 con un grande catalogo monografico *Electa* curato da Luigi Lambertini, l'antologica a Belluno a Palazzo Crepadona nel 1996, a Roma a Castel Sant'Angelo nel 2000 con il titolo "Riccardo Schweizer, l'arte totale", a Venezia nel 2001 agli Istituti d'Arte dei Carmini e a Berlino al Bròhan Museum nel 2002.

Da tempo ammalato, Riccardo Schweizer si spegne nella sua casa di Casez (Trento), a 79 anni di età, lunedì pomeriggio, 20 settembre 2004, ed è sepolto, secondo il suo desiderio, nel cimitero di Mezzano.

Francesco (Franz) Tavella

Francesco Tavella è sicuramente il più insigne scultore che sia uscito dall'*Accademia* di Ferdinando Demetz, tanto da essere considerato all'inizio del Novecento il miglior scultore della Val Gardena.

Francesco Tavella nacque a La Valle in Badia il primo dicembre 1844 da Filippo e Marianna Spisser.

Dopo aver appreso il mestiere di falegname entrò nell'*Accademia* di Ortisei continuando a svolgere il suo lavoro. Si racconta che nei ritagli di tempo si mise a scolpire un crocifisso: sorpreso una sera dal maestro e direttore Ferdinando Demetz il quale, nello scoprire nell'allievo un vero talento, lo volle subito nel suo corso di scultura.

Il Tavella aveva già trent'anni quando si iniziò all'arte dell'intaglio e, in breve, superati tutti i suoi compagni, passò a Vienna per perfezionarsi all'*Accademia* di Belle Arti sotto la guida del prof. Koenig. Ritornato dopo due anni a Ortisei, vi aprì una bottega dove a sua volta formò dei valenti scultori e intagliatori. Ricordiamo tra questi: Giovanni Perathoner che diventò professore alla Scuola d'Arte di Berlino Charlottenburg; Rodolfo Moroder, famoso per il suo capolavoro, il gruppo di *Sant'Elisabetta* nella chiesa di Ortisei; Valentino Gallmetzer, valente scultore di Chiusa, e Lodovico Moroder che a sua volta fu professore alla Scuola d'Arte di Ortisei.

All'Esposizione di Innsbruck del 1895 e a quella di Bolzano del 1897, le opere del Tavella conseguirono il



Sant'Antonio di Padova col Bambino, 1903, legno policromo; Castello Tesino, Parrocchiale di San Giorgio.

primo premio. Nel 1905 il Tavella si trasferì con la sua bottega a Bressanone dove, nonostante l'alta qualità delle sue opere ed un alacre lavoro, ebbe a conoscere momenti di miseria e fame per la scarsità delle commissioni e nonostante un atteggiamento di benevolenza nei suoi confronti del Vescovo di Bressanone.

L'insigne maestro morì in povertà il 18 dicembre 1931 a Bressanone e fu sepolto nel locale cimitero.

Del Tavella, oltre alla splendida *Madonna del Rosario* (1894) della pieve di Borgo Valsugana, *così bella che tutti gli scultori gardenesi andarono ad ammirarla per la squisita fattura* [DELL'ANTONIO, cit, p. 13], ricordiamo la *Santa Margherita* (fine '800) dell'omonima chiesa di Castelnuovo, una *Sant'Anna con Maria Bambina* (1895) per la Parrocchiale di Livinallongo e una *Pietà* eseguita per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900 e oggi nel cimitero di Bressanone.

Altre opere di Francesco Tavella si trovano a:

Bolzano, Chiesa dei Francescani: *San Giuseppe*;

Colma, Parrocchiale: *Statua di Santo*;

Campodazzo, Parrocchiale di San Giuseppe: *Gruppo del Rosario* (1905);

Longostagno Renon, Parrocchiale: *Statue di Santi sugli altari laterali* (1885), *Madonna del Rosario* e *Figure in processione*;

Termeno-Soell, Chiesa di San Maurizio: *Madonna col Bambino* (altare laterale);

Tires, Parrocchiale di San Giorgio: *Statue dei Santi Giorgio, Elisabetta ed Agnese* in facciata (1906);

Casies, Chiesa di Santa Maria Maddalena: *Pietà*;

Badia, *Sant'Anna*;

Badia, Santuario di Santa Croce: *Due medaglioni raffiguranti Gesù nel Getsemani e Gesù morto nel grembo di Maria* (Pietà), firmati "F. Tavella / 1865";

La Valle *Sacro Cuore di Gesù*;

La Valle, Cappella di Pidrò: *Madonna di Lourdes e Bernadette*;

La Villa, Parrocchiale: *Madonna col Bambino*;

Pieve di Marebbe, Parrocchiale: *San Giuseppe, Sant'Anna e Maria*;

Cadin – Ampezzo, Cappella della Madonna della Salute: *Sculture varie* poste sull'altare di marmo;

Sovere (Bergamo), Parrocchiale di San Martino vescovo: *Cristo Redentore* (1901);

Castelnuovo (Trento), Parrocchiale di San Leonardo: *Madonna del Rosario*, (fine sec. XIX);

Inoltre, fuori dell'Italia, vanno ricordate diverse statue fatte per la Chiesa del Sacro Cuore di Gesù a Chácara Nazareth in Brasile e un *Altare con un Crocifisso* di grandi dimensioni per la Chiesa di Teltov nel Brandeburgo (Germania).



Santa Margherita,
1895 ca., legno policromato e dorato,
Castelnuovo, chiesa di Santa Margherita,
altare maggiore.

Antonio Vincenzi (? post 1719 - ? post 1784)

Ignoti rimangono, a tutt'oggi, i luoghi le date e di nascita e di morte di Antonio Vincenzi. Lo stesso Giuseppe Antonio Riccabona, suo contemporaneo non dedica al pittore, nelle *Nachrichten* (1806), quell'attenzione che invece riserva agli altri pittori del *clan* familiare degli Unterperger. Antonio era infatti nipote di Francesco e Michelangelo – perciò cugino di Cristoforo e Ignazio – in quanto figlio della sorella di essi, Maria Vittoria (1691-1766) che nel 1718 aveva sposato Vigilio Vincenzi (1690-1764), primo di tre figli maschi di Martino, esponente di una famiglia di notai della piccola nobiltà anauna, che verso la fine del Seicento, da Pejo, si era stabilito a Cavalese.

È singolare che il Riccabona, nel ricordato profilo biografico, incorra in molte inesattezze e contraddizioni. Egli ricorda che Antonio, *dotato di innato talento* studiò sotto la guida



degli zii Michelangelo (il che non appare verosimile, in quanto prima del 1726 questi si era allontanato definitivamente da Cavalese) e Francesco Unterperger; e aggiunge che *avrebbe destato fama se le cattive compagnie non lo avessero guastato e la sua condotta di vita non lo avesse prematuramente portato alla tomba*, il che sarebbe avvenuto a Castello di Fiemme nel 1753, quando il pittore contava appena quarant'anni. Per contro egli dedica un'aneddotica descrizione al dipinto (perduto) dipinto per la chiesa delle Clarisse di Borgo Valsugana, che sappiamo consacrata nel 1768. Dopo l'apprendistato locale è probabile che il pittore si sia recato a Venezia, forse al seguito dello zio Francesco, nei primi anni Quaranta del secolo, dove si suppone abbia svolto un periodo di apprendistato nella bottega di Nicola Grassi. Lo farebbe supporre la totale dipendenza dallo

stile del maestro friulano che manifesta la pala con i *Santi Nicola e Gallo*, dipinta per l'altare maggiore della parrocchiale di Egna intorno al 1750, e, in misura minore ma significativa, l'*Istituzione dell'Eucarestia* nella parrocchiale di Castello di Fiemme.

Verso la fine del sesto decennio, il suo stile conosce una svolta accademica, in concomitanza con l'affermarsi in Fiemme dell'orientamento classicista introdotto da Verona da Cristoforo Unterperger.

Di questa nuova tendenza troviamo esempi nella pala con il *Martirio di san Bartolomeo* nella parrocchiale di Montagna e nelle due telette gemelle dell'*Angelo Custode* e di *San Michele Arcangelo* nella Pinacoteca del Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme a Cavalese. La successiva attività del pittore in Valsugana è attestata a partire dal 1765, anno in cui gli viene pagata la pala (distrutta) dell'altar maggiore della parrocchiale di Torcegno. In seguito, tra il 1768 e il 1784, la presenza del pittore a Borgo è documentata con frequenza quasi annuale in diversi rogiti notarili, in uno dei quali è indicato "dimorante" in Castel Telvana, perciò, con tutta probabilità, al servizio della nobile famiglia Giovanelli.

La stessa semplificazione dei volumi, di tendenza accademizzante, ma non del tutto estranea a una certa duttilità della pennellata di ascendenza veneziana, caratterizza una serie di opere della maturità, che per ragioni stilistiche gli si possono attribuire. Anzitutto la *Via Crucis* nell'arcipretale di Borgo (1773) e quella nella chiesa di Roncegno, dove (nella sagrestia) è conservato anche il *Ritratto dell'arciprete Francesco Bruni* (a sinistra un particolare del dipinto) databile al 1775 ca. Un precedente esempio ritrattistico è offerto dal *Ritratto del barone Francesco Giuseppe da Coredò all'età di un anno e sette mesi*, che si conserva in Castel Coredò, in Valle di Non, firmato e datato 1762. All'ancor esiguo catalogo del pittore, ritengo vadano aggiunte due belle testimonianze del momento 'grassiano', quindi giovanile di Vincenzi, un *San Pietro* e un *San Paolo* (in collezione privata), un gonfalone della chiesa di Carano in Valle di Fiemme, con la *Risurrezione di Lazzaro* (recto) e la *Madonna della misericordia* (verso), e una piccola *Crocifissione* nella sagrestia della chiesa di Sopramonte.

Infine, il Riccabona ricordava in Casa Rizzoli a Cavalese parecchi, non sgradevoli, quadri da cavalletto del pittore fiemmeso, uno dei quali, oggi conservato al Museo Civico di Bolzano, costituisce il bozzetto per l'*Istituzione dell'Eucarestia* di Castello di Fiemme. Antonio Vincenzi era anche considerato esperto stimatore di pitture. In tale veste, il 4 e il 5 dicembre 1778, periziava la cospicua quadreria di casa Ceschi a Borgo Valsugana, in cui figuravano anche alcuni suoi dipinti (copie): *Le quattro stagioni* e *La Samaritana al pozzo*. In data imprecisata egli eseguiva inoltre la stima dei disegni e delle stampe del conte Pio Fedele Wolkenstein di Trento, colto dilettante di musica e pittura.

Elvio Mich

Ady Werner, (notizie dal 1920 al 1950 ca.)

La Werner è conosciuta più come restauratrice che come pittrice. La pala di Villa venne eseguita nell'immediato dopoguerra in sostituzione di quella con analogo soggetto dipinta nella seconda metà del XIX secolo da Leonardo Campochiesa.

Nel 1925 restaurò senza la dovuta autorizzazione dell'allora soprintendente Giuseppe Gerola, come si evince dalla documentazione conservata presso il Servizio Beni Culturali, Teca *Roncegno*. Da un documento redatto dal parroco Fortunato Andreatta il 27 maggio 1925 (Archivio Parrocchiale di Roncegno, teca V/2), si viene a sapere che la pittrice in quell'occasione restaurò la *Via Crucis* del Vincenzi e la *Pala dell'Annunciazione* recentemente attribuita a Lorenzo Fiorentini *senior* [FABRIS 2007, p. 248].

“Nel mese di maggio 1925 dalla pittrice Ady Werner di Trento furono restaurati i seguenti dipinti della chiesa parrocchiale:

1. La pala dell'altare maggiore figurante in basso i SS. Apostoli Pietro e Paolo e in alto la SS. Trinità, dipinto di buon autore. Oltre che guastata dall'umidità e dalla polvere e con qualche buco prodotto dallo scoppio di una granata durante la guerra, era stata sfigurata da qualche pittore con sovrapposizione di colori: levati questi, pulita con arte e aggiustata ora fa un buon aspetto. Spesa di restauro L. 500 [MICH 2002].

Altre opere restaurate dalla Werner nel primo dopoguerra si trovano nella Chiesa dell'Annunciazione a Pieve di Ledro: si tratta di un'Annunciazione dipinta nel XVII sec., assegnata dal Chini all'ambito di Sebastiano Ricci [CHINI 2002] e di un altro dipinto di un altare laterale, assegnabile al XVII secolo.

Nel 1945 la Werner ridipinge totalmente la pala secentesca raffigurante la Madonna col Bambino tra i Santi Romedio e Carlo Borromeo della chiesa di San Romedio ad Arnago in Val si Sole.

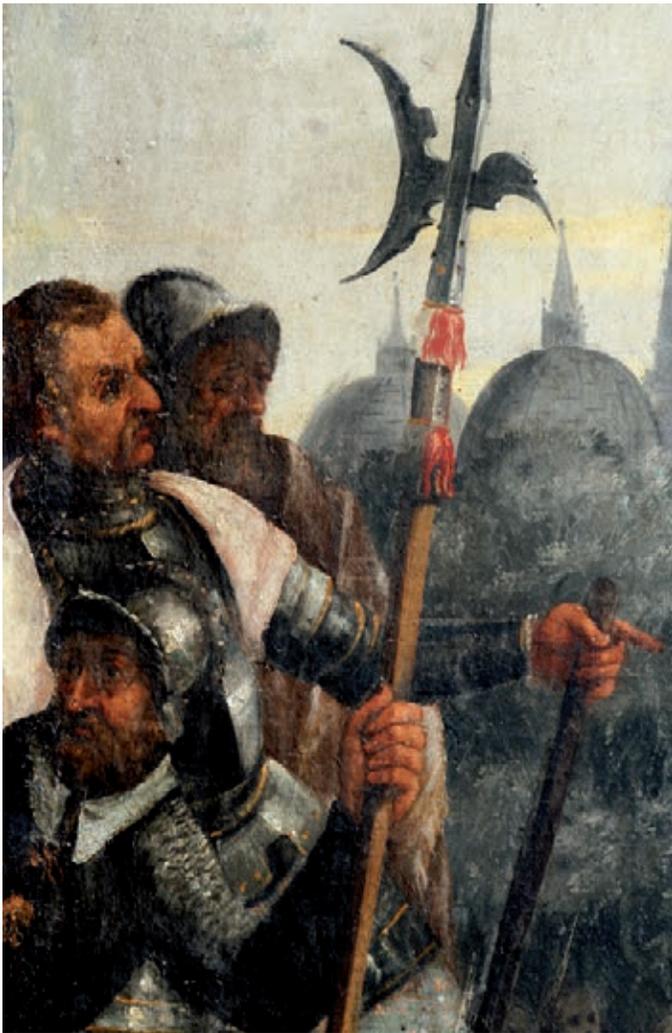
Antonio Zeni

Nato a Tesero il 27 novembre 1606 [RASMO 1947], nipote di un pittore omonimo operante a Trento nei primi decenni del Seicento, Antonio Zeni svolge l'apprendistato artistico presso Orazio Giovanelli, tornato ad abitare stabilmente a Cavalese dopo un lungo soggiorno a Venezia, col quale risulta in contatto nel 1639 [RASMO 1981]. La prima opera pervenuta, la pala dell'altar maggiore della chiesa di Sant'Agata a Denno (ora nella Parrocchiale) con la *Madonna, il Bambino e le Sante Agnese e Lucia* (1640), è infatti ancora legata alla cultura tardo manieristica veneziana diffusa dal Giovanelli nel tratto meridionale atesino (pala di *San Giovanni Battista* a Egna 1630).

Nel 1650 Antonio Zeni risulta domiciliato a Trento. L'asserito lungo soggiorno del pittore a Trento [RASMO 1982], dovrebbe comunque risalire almeno alla metà degli anni Quaranta, quando il suo stile conosce una svolta definitiva in coincidenza con l'attività in Trentino di Pietro Ricchi. Le concordanze cronologiche e stilistiche tra la pala dell'*Assunta* del Lucchese in Santa Maria Maggiore e la *Presentazione di Maria al tempio* del pittore fiemmeso in San Bartolomeo a Fraveggio, entrambe firmate e datate 1644, presuppongono, più che un generico influsso, un possibile alunnato dello Zeni presso il pittore lucchese. La lezione del Ricchi è infatti alla base di tutta l'esperienza successiva di Antonio Zeni e la tela di Fraveggio ne evidenzia, al momento iniziale, l'alto grado di recettività, in quanto probabile derivazione da un prototipo perduto del maestro, prossimo ai cicli decorativi dell'inviolata di Riva del Garda.

Dopo il soggiorno a Trento il pittore si stabilisce a Castello di Fiemme prima del 1662 [WEBER 1933]. Dei dipinti eseguiti per le chiese di Tesero e registrati nei libri di spese sotto gli anni 1667 (pala di *San Leonardo*), 1671 e 1674 (due gonfaloni) non rimane più traccia, a differenza della pala per l'altare della famiglia Zeni in Sant'Eliseo, con la *Sacra Famiglia e i Santi Antonio da Padova, Maddalena e Caterina*, (firmata e datata 1656), tuttora conservata. Nel 1662 il pittore firma e data la pala della *Conversione di San Paolo* per l'altar maggiore della chiesa di Marcena di Rumo e l'anno successivo la pala dei *Santi Antonio, Lucia e Michele Arcangelo* nella Parrocchiale di Vezzano (un disegno conservato presso il Palazzo della Magnifica Comunità a Cavalese con *La Madonna, il Bambino e le Sante Lucia e Agata*, studio per una pala d'altare sconosciuta, per evidenti analogie compositive va certo riconosciuto allo Zeni). Tra il 1666 e il 1668 ottiene alcuni incarichi dal magistrato mercantile di Bolzano: Nel 1666 collabora all'allestimento delle parti decorative dell'arco trionfale eretto per celebrare il passaggio di Margherita Teresa, figlia di Filippo IV di Spagna che andava sposa a Leopoldo I d'Austria (pagamenti nel 1668) [CANALI 1949]; nel 1668 sono registrati altri pagamenti per lavori eseguiti nella cappella in San Domenico a Bolzano [CANALI 1939], riferibili forse alla pala, ora nella cappella del Cimitero Militare di Bolzano, proveniente (con

l'altare) dalla chiesa domenicana [RASMO 1981]. Un problema particolare presenta un gruppo di dipinti (a Pressano, Telve, Revò) firmati da un omonimo pittore intorno al 1665, isolati in un primo momento dal RASMO [RASMO 1981], quindi [RASMO 1982] ricondotti allo Zeni, anche se per l'evidente difformità di stile all'interno della serie stessa consigliamo di sospendere per ora ogni decisione al riguardo. L'artista muore in età avanzata a Castello di Fiemme il 2 ottobre 1690 [RASMO 1981].



Antonio Zeni (?), *Martirio di Santa Giustina*, 1665; Telve Municipio, particolare.

APPENDICE
DOCUMENTARIA

APPENDICE DOCUMENTARIA

Borgo Valsugana - Carteggio relativo all'erezione della Via Crucis nella Pieve di Borgo Valsugana. (Documenti 1 e 2). ASPBV, "La Via Crucis della parrocchiale di Borgo", 1773, segnatura: 1.18.2.4.

DOCUMENTO 1

Lettera dell'arciprete di Borgo Valsugana, Don Giambattista d'Anna, al Ministro Generale dei Francescani per ottenere il permesso di erigere una Via Crucis all'interno della chiesa arcipretale.

Reverendissimo Padre

*Il Sacerdote Don Giovanni Battista d'Anna Arciprete di Valsugana Diocesi di Feltre prostrato a piedi della Signoria Vostra la supplica della facoltà di fondare la Via Crucis nella Parrocchiale di ditto Borgo, non ostante che vi sia nella Chiesa de'Padri Riformati non molto lontana, a motivo che questa non è affatto nel Borgo, e bisogna fare una salita per andarvi pericolosa d'inverno per i ghiaccj e per le nevi, e nella quale facilmente si cade allo scendere; onde molti restano privi di tale Indulgenza, della quale potranno godere avendo la via crucis nella Chiesa Parrocchiale.
Che della grazia il Signore ecc.*

La risposta del Ministro Generale dei Francescani Fra Pasquale Mansio scritta sulla stessa lettera:

Testo in latino

Piis Oratoris precibus annuentes committimus Patri Guardiano nostri vicinioris Conventus, quatenus praehabita liventia Ill.mi, ac Rev.mi Ordinari Loci, per se, vel per alium Religiosum, qui sit Concinator aut Confessarius in retrospectiva Parrocchiali Ecclesia Stationes Viae Crucis cum annexis Indulgentiis a Christifidelibus acquirendis erigere valeat, servatis omnibus quae hac super re. per Apostolicas Sanctiones servanda praecristibuntur

Datum Romae ex Aracoeli 27 Iulii 1773

*Fr. Paschalis Mansio
Minister Generalis*

Traduzione:

Accogliendo le pie suppliche del richiedente, affidiamo al Padre Guardiano del nostro

Convento più vicino, dopo aver conseguita la prescritta licenza dall'illustrissimo e Reverendissimo Ordinario del luogo (il Vescovo di Feltre) che conceda, personalmente, oppure da altro religioso che sia predicatore o confessore, di erigere nella citata chiesa parrocchiale le Stazioni della Via Crucis con le ammesse indulgenze a tutti i fedeli in Cristo che le volessero lucrare, dopo aver osservato tutto ciò che i Rescritti Apostolici prescrivono di osservare.

Dato a Roma dall'Araceli il 27 luglio 1773.

Frate Pasquale Mansio / Ministro

Generale

DOCUMENTO 2

Lettera di Bartolomeo Sanguinazzi, cancelliere del Vescovo di Feltre Andrea Minucci, all'Arciprete di Borgo Don Gio Batta D'Anna de Celò.

Ill.mo Signore Signore Domine Colendissimo

A vista della riverita [...] di Vostra Signoria Illustrissima hò consegnato in persona l'acclusa sua a Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo Vescovo che mi ordinò tosto di estendere un Decreto per la via crucis in cotesta sua Chiesa Arcipretale.

Giacché mi avvisa che il sig. Dottor Torgher per la conseguita dispensa dalle pubblicazioni le ha consegnato un Talero (?) per questa Cancelleria, così lusingandomi che anche il Signor Fiorentini che hà sposato la Signorina Zulia per cui rilasciaj lo stesso decreto di dispensa sia per darle una qualche ricognizione spettante pure a questa Cancelleria; così la supplico di applicare il suddetto danaro per la colletta dovuta alla Sovrana Imperatrice da questa mensa vescovile, e quello che mancasse ella favorisca di prevalersi del danaro del Santo Sepolcro di Gerusalemme, e poscia darmene avviso per rimborsarlo, com'è di dovere. Con l'incontro che li chierici si porteranno agli esami per la ordinazione le, spedirò alcuni santinj mandatimi dal Padre Commissario Garante dei Santi Luoghi di Gerusalemme.

Se mi favorirà della ricevuta del pagamento di questa mensa, la consegnerò a questo signor massaro di Casa per meterlo (informarlo) delle sue prossime direzioni e con desiderio sempre maggiore di servirla sono con intiera stima di Vostra Signoria Illustrissima

Feltre 26 Sosto 1773

*Devotissimo ed Obbligatissimo servitore
Cancelliere Bartolomeo Sanguinazzi*

La risposta affermativa del Vescovo arriva nell'agosto dello stesso anno. Notare il tono ironico nei confronti dei frati di qualche passaggio dello scritto come *non sia necessario quel passeggio da un quadretto all'altro* e *La Via Crucis deve essere via di Croce, non di gambe*.

Reverendissimo Signore Colendissimo

Ho commesso a questo mio Cancelliere, di spedire a Vostra Signoria Reverendissima la mia licenza di potersi erigere in cotesta Parrocchiale la via Crucis. Per altro mio sentimento si è, che quando vi sieno le dovute disposizioni dell'Anima per l'acquisto della Indulgenza, non sia necessario quel passeggio da un quadretto all'altro. La Via Crucis deve essere via di Croce, non di gambe. Forse i Frati saranno di opinione contraria, e vorranno questa materialità per condizione della indulgenza.

Io sono, e sarò sempre di tutto Cuore

Feltre 27 Agosto 1773

(Le solite formule)

Andrea: Vescovo di Feltre

* * *

Torcegno e Borgo Valsugana - Carteggio Bassi

Il documento 3, riferito al dipinto della *Madonna dell'Ausilio*, è tratto dalle *Memorie* del parroco di Torcegno Andrea Strosio.

I documenti 4, 5, 6 e 7, inerenti la pala con *Il Ritrovamento di Gesù nel tempio* della Pieve di Borgo Valsugana, fanno parte del Carteggio Bassi conservato nell'Archivio Storico Parrocchiale di Borgo Valsugana: ASPBV, "Quadro Bassi", 1846-1851, segnatura: 1.18.2.4.

Segue una breve nota biografica su Antonio Bassi, padre del pittore.

DOCUMENTO 3

Dal capitolo "Serie dei Curati, Rettori e Parrochi di Torcegno" del *Libro delli saldi di conti resi da tutti gli massari della fabrica della Parochiale di Torcegno Principiando l'anno 1630 sotto il governo ottimo del M.to rev.do Don Iseppo Steffanini Pevano*, vengono riportate alcune pagine delle *Memorie Strosio* riguardanti la *Pala della Madonna dell'Ausilio* di Ferdinando Bassi. A.P.T., ms. siglato 1839 / N° 28, n. 44, scritto sul dorso.

[...] In questo incontro il Paroco (Andrea Strosio) pensò seriamente alla provvista dell'immagine. Già nel Dicembre 1841, egli di moto proprio senza far parola con alcuno avea scritta una calda lettera al Sig. Antonio Daltrozzo a Varsavia pregandolo a voler concorrere, lettera che fruttò la somma di fiorini 60 ricevuti li 7 Marzo 1842 e che frattanto erano stati impiegati a sopperire alle spese della fabbrica. Il Paroco da molto tempo vagheggiava l'idea di affidare il dipinto al Sig. Ferdinando Bassi ma era spaventato dalla grossa spesa e però si limitava a mezzi termini a pii desideri col Signor Ingegnere Padre dello stesso. Ed il Padre che non era men caldo del Paroco nel vedere qualche cosa dalla mano del figlio, e che in tutto si era sempre mostrato assai propenso all'erezione e buona condotta della Cappella convenne col Paroco di scrivere al figlio pregandolo di assumersi la commissione osservando però che essendo il paese povero il quadro non dovea esser né tutto donato né tutto pagato. Il paroco intanto avea intanto raccolta una quest(u)a di graspatò e di danaro, la quale a dire lo vero fu scarsa non avendo fruttato che soli fiorini 50 abusivi circa. Frattanto il pittore avea risposto da Trieste che alle condizioni annunciate avrebbe lavorato il dipinto, e però esso dimandava la precisa misura del lume netto del quadro, come anche la descrizione del luogo dove esser dovea collocato, ed il lume che riceverebbe. Fu con lettera degli 11 Febbrajo, che il Paroco rispose alla proposte dimande, ed esternò altresì il suo parere come se lo avea richiesto circa alla forma ed agli enbemmi del quadro. Fu concesso al pittore tutto quel tratto di tempo, che abbisognasse per soddisfare anche ad altre commissioni, ciocché tornava anche vantaggioso al Paroco il quale sperava di poter frattanto aumentare la somma del danaro. Erano vicini a trascorrere i due anni, nei quali non si ebbero che vaghe notizie, il Sig. Ingegnere cominciava a diventar stizzosetto quando la terza Domenica di Ottobre 1846, nel giorno stesso in cui il Paroco con un caldo discorso avea proposta l'erezione del'Organo arrivò un foglio dell'Osservatore Triestino con un Articolo assai lusinghiero in lode del dipinto, Articolo che per cura del Paroco fu tosto riprodotto nel Messaggere Tirolese. Il dipinto arrivò a Trento gli ultimi di Novembre, fu esposto per alcuni giorni nella Sacristia dell'Annunziata, ove la gente traeva a calca ad ammirarlo, anzi varii ammiratori erano convenuti nel volerlo comperare pagando una buona somma di danaro, e coll'incarico al pittore di farne un'altro per Torcegno, deliberazione che andò a vuoto per l'osservazione fatta, che il Paroco di Torcegno non sarebbe mai per rinunziare il quadro. Li 24 Dicembre fu condotto a Borgo, e subito esposto nel casino, il 28 andò il Paroco a vederlo per la prima volta, e quale ne fosse la sua commozione è difficile l'immaginarlo. Fra la gioia indicibile dell'animo una sola cosa gli pesava nel cuore di non poter cioè offrire un condegno prezzo. Reduce la sera fece conoscere la cosa, deliberò e fece accettare il partito di offrire N° 25 pezzi da venti franchi ovvero fiorini 250 abusivi quali anche dopo tre giorni furono spediti in una lettera tutta affetto di gratitudine. Il dì 29 il pittore fu a visitare in Torcegno la Cappella,

lodò la situazione e il disegno, osservò lo sconcio dei fregii, e raccomandò un restauro. Questo fu fatto nel mese di Aprile e Maggio dell'anno seguente dai fratelli Lavis Bellunesi, la gente lamentava da prima le troppe spese, ma quando fu il lavoro compiuto furono tutti contenti. Per altro questo restauro ci costa fiorini 101^o.ni: 48½. Il trasporto del Quadro da Borgo in Torcegno fu fatto con tutta segretezza la mattina del 25 Gennaio 1847. Fu solo quando si fu dappresso alla Cappella, che lo sparo dei mortaretti ed il suonare a festa delle campane nunziò improvvisamente il sospirato arrivo. Il Quadro fu esposto in Canonica dove era continuo l'accorrere della gente, che traevano a contemplarlo. Per la benedizione fufissato il dì 16 Maggio 1847. Si procurò di disporre il tutto a solenissima festa coll'invito di molti Sig. Sacerdoti e di altre distinte persone. Il quadro fu collocato sopra un altarino nel Presbitero, fu benedetto avanti la Messa celebrata dal Reverendissimo Signor Arciprete di Borgo assistito dal Reverendissimo Signor Decano di Strigno, e dai molto Reverendi Signori Parochi di Roncegno e Telve. Dopo il pranzo fu offerto al padre del pittore un Sonetto stampato, che a dispetto delle Muse usciva dall'effusione del cuore del Paroco, il quale in questo incontro predicò da se sotto alla S. messa. Cantato il Vespro votivo di Maria si avviò la processione alla Cappella, che fu sì numerosa, che il primo Confallone seguito dai ragazzi vi era là arrivato, quando le ultime donne non erano ancora uscite dal paese; per maggior decoro si traversò il paese e si andò per la via di sotto. La compagnia del SS. Assistette colle candele accese, dopo ai Confratelli vi erano i Sacerdoti, quindi l'immagine portata a mano da due sacerdoti che furono Cappellani di quì, vestiti con tunicelle da Leviti ed alle parti gli accoliti coi doppiieri accesi. Seguiva l'Arciprete di Borgo assistito dai predetti Sig. Parochi tutti tre in Piviale. Oltre alla gente, che si era raccolta in processione, una grande quantità era dispersa per la via, ed altri avea preceduto alla Cappella, che da ogni parte era ancora in grande moltitudine, che non si ricordava mai l'eguale. Quando il Quadro fu appeso sopra l'altare si recitò la terza parte indi si cantò il Tedeum. Continue lagrime di gioia piovevano intanto dalle ciglia del Sig. Ingegnere padre del pittore, ne erano tutti commossi. Furono raccolti in questo dì fiorino 30 abusivi di elemosina. Fu cosa assai edificante che in mezzo a tanto concorso non solo non avvenne nessun disordine, ma non fu veduta neppur una sola persona ubbriaca. Il giorno seguente il Sig. Decano cantò solenne Messa alla Cappella per gli obblatori del dipinto, e tenne due parole, nelle quali commendò assai la popolazione pel buon contegno dimostrato. Negli anni seguenti non si fece altro che estinguere i debiti incontrati, e fu solo nella primavera del 1850 che il Paroco comperò trenta mastelle di calcina per la fabbrica del Campanile, che avea divisato di erigere....

Spesa sostenuta totale dal Sig. Amministratore don Pietro Lenzi fiorini 1930 x 38 ¾ abusivi. Dal Paroco pel Restauro e per la Imagine fiorini 351 xni: 48 ½, per calcina fiorini 18 x 12 abusivi. Somma totale della spesa di fabbrica senza contare i mobili diversi fiorini 2300 xni : 38 ¼ (pp. 10-12).

Qualche pagina più avanti, lo stesso parroco don Strosio, colpito dallo stato di salute del pittore, ritorna sull'argomento dedicandogli un sonetto:

Si recava a Torcegno il dì 29 dicembre 1946 il Sig. Pittore Ferdinando Bassi a visitare la Cappella destinata ad accogliere il suo celebrato dipinto. Due giorni dopo corse voce, ch'egli partiva da Borgo mal fermo in salute, e si aggiungeva che arrivato a Trento era per Pleurite in caso di morte; voce che per buona sorte fu quasi tosto smentita. Ciò diede occasione al Sonetto che segue.

*Stende dovunque orrido verno il velo
Squallida ed irta geme la natura,
Quando un eletto spirto si assicura
Di mettere i suoi piè tra neve e gelo.
Era splendente il sol sereno il cielo,
Ma pure il soffio di qualch'aura impura
D'ogni vigor, di sua salute il fura,
Ei manca, come un fior tronco lo stelo.
Vergine Madre, eterno divin Figlio
Mira il nostro dolore, il pianto mira,
Che ogni anima gentil versa dal ciglio!
Così io dicea... Dei fati avversi l'ira
Si cessa . Tinto di color vermiglio
Fernando lieto nuova vita spira (p. 17).*

DOCUMENTO 4

Documento dove si manifesta l'idea di commissionare un dipinto al pittore Ferdinando Bassi.

Fu manifestato il desiderio di avere una nuova pala di altare in questa nostra Venerabile Chiesa parrocchiale, di pennello del nostro patriota Ferdinando Bassi del di cui merito artistico vedemmo ora una luminosa prova (si tratta della paletta per la cappella della Madonna dell'Ausilio di Torcegno, nd.r.).

La fabbriciera si affretta a cogliere quest'occasione di crescere decoro alla Chiesa, e perciò si fa a sperimentare una colletta tra questi parrocchiani per conoscere se si possa ammanire un fondo che porga, se non un corrispettivo, almeno una condegna gratificazione all'artista.

Essa confida che la generosità e il religioso senso di patrio il renderà possibile la realizzazione di tal desiderio.

La sottoscrizione sarà obbligatoria pel soscrivente e suoi eredi solo nel caso che l'opera venga effettuata.

Borgo 25 Dicembre 1846

Segue una lunga lista di firme con la relativa sottoscrizione.

ASPBV, *Quadro Bassi, 1846-1851*, classificazione: 18.2; segnatura: 1. 18. 2. 4, fasc. 9

DOCUMENTO 5

Contratto per l'esecuzione dell'opera tra il pittore e la fabbriciera della pieve rappresentata, oltre che dal parroco don Antonio Frigo, dai signori Giuseppe Fiorentini e Domenico Armellini.

Borgo il 4 Marzo 1847

La Chiesa di Borgo Valsugana, rappresentata dagli infrascritti fabbricieri commette al sig. Ferdinando Bassi di dipingere la pala del primo altare a sinistra entrando in questa Chiesa Parrocchiale, trattando il soggetto "Cristo all'Orto di Getsemani confortato dall'Angelo" con figure poco minori del naturale. Il dipinto dovrà essere ultimato per il Settembre 1848 ed esposto in allora alla pubblica mostra all'Accademia Delle Belle Arti in Venezia.

Sarà a carico della fabbriciera la sola spesa d'impacco e trasporto: per tela, colori ed ogni altra occorrenza provveder deve il Sig. Artista, il quale promette anzi che sarà per sorvegliare a suo tempo in persona l'adattamento della pala all'Altare.

La Fabbriciera ad opera finita gli contribuirà una gratificazione di abusivi fiorini cinquecento, avendo esso Sig. Bassi, accettante tal comissione, dichiarato che a riguardo della Chiesa del suo luogo natale farà quanto stà in lui senza guardare a corrispondente mercede.

Essendo in doppio originale venne in conferma sottoscritto

Casagrande Arciprete

Domenico Armellini Fabbricere

Giuseppe Fiorentini Fabbricere

Ferdinando Bassi

ASPBV, *Quadro Bassi, 1846-1851*, classificazione: 18.2; segnatura: 1. 18. 2. 4, fasc. 9.

DOCUMENTO 6

Quadro generale della riscossione delle offerte per il dipinto e due note del fabbricere Giuseppe Fiorentini, datate 2 agosto 1847 e 6 ottobre 1847, dove si dice che il quadro è già in inoltrata lavorazione.

Esazione

Delle offerte fatte pel Quadro della B. V. dell' Ajuto (sic!) in questa Chiesa dipinto dal Sig. Ferdinando Bassi.

Segue una lunga lista di tre facciate con i nomi e cognomi degli offerenti, l'importo dell'offerta, le osservazioni e la firma del donatore.

Essendo figgi molto inoltrato il lavoro della Pala per questa Venerabile Chiesa eseguita dal Sig: Ferdinando Bassi, si pregano i Sig: Offerenti di versare il rispettivo importo nelle mani di Antonio Caumo affinché la committente Fabbriceria possa pagare la convenuta anticipazione durante il lavoro, ed essere pronta alla consegna del totale pagamento ad opera compita.

Borgo li 2 Agosto 1847.

G. Fiorentini Fabbricere

(Scritta sul verso della pagina)

Li 6 Ottobre 1847

Ricevo oggidì da Antonio Caumo, l'importo di abusivi f. 207 x 9 che corrisponde perfettamente alle offerte saldate in questa nota nelle singole partite, e questi ho passato in mano del Dr. Ferdinando Dordi il quale ha anticipato qualche somma al Pittore Bassi.

G. Fiorentini

ASPBV, *Quadro Bassi, 1846-1851*, classificazione: 18.2; segnatura: 1. 18. 2. 4, fasc. 9.

* * *

DOCUMENTO 7

Lettera di Antonio Bassi, padre dell'artista, al fabbricere Giuseppe Fiorentini in merito al dipinto.

Sig. Giuseppe?

Borgo li 15 Marzo 1848

Colla presente Le accuso Sig. Fiorentini, di aver da Lei Incassati F. 50 x 45 abbus:

fiorini cinquanta x 45 per conto di mio figlio, e da me garantiti riservandomi di scontare questi dal finale pagamento del quadro, ch' il detto mio figlio sta ultimando per questa Ven. Chiesa Parocchiale.

Le attesto intanto la piena mia stima dichiarandomi

Di Lei Aff.mo amico e servo
Antonio Bassi Ingegnere

Segue una nota di spesa

Conteggio col Pittore

1847 li 2 Giugno Spediti dal Dr Ferdinando Dordi ...	f. 250 x
“ li 7 Ottobre Spediti come sopra.....	” 50 x
1848 li 15 Marzo Consegnati al Sr Antonio come da lettera	“ 53 x 30
“ li 18 giugno Spediti dal Dr Ferdinando.....	.” 40 x
1849 li 12 Novembre Contati al Pittore	“ 106 x 30

In tutto f. 500 x

NB. La spesa di condotta sostenute dal pittore furono compensate
Mediante l'importo di f. 15 speditegli per la cornice che
non venne eseguita.

ASPBV, *Quadro Bassi, 1846-1851*, classificazione: 18.2; segnatura: 1. 18. 2. 4, fasc. 9.

Breve nota biografica su Antonio Bassi

Poche sono le notizie su Antonio Bassi, padre del pittore Ferdinando Antonio. Giuseppe Antonio Babbai nacque a Trento nel 1783 e morì ivi il 19 giugno 1865. Sappiamo da varie fonti che l'ingegner Bassi negli anni 1815-1816 si era trasferito da Trento a Borgo Valsugana per dirigere i lavori di costruzione della cupola del Campanile del Temanza da lui stesso progettata. È *Ingenieur –Practicant* del Circolo di Trento tra gli anni 1819-1820, ricoprendo per lo stesso Circolo l'incarico di *Strassenmeister* dal 1823 al 1843. Progetta nel 1822 l'argine a difesa del torrente Centa a Caldonazzo e, nel 1829, la facciata del Municipio Vecchio di Trento [RASMO, 1998, p. 111]. La presenza del Bassi in Valsugana si ritrova una trentina d'anni dopo, esattamente nel 1842, nel collaudo della nuova Canonica di Torcegno. Nel 1843 si trasferisce da Pergine a Borgo Valsugana. Sembra che sia suo anche il progetto della *Cappella della Madonna dell'Ausilio*, costruita sul colle di Torcegno tra il 1841 e il 1844 come voto per il colera, fatto dalla locale popolazione nel 1836. Nel 1847 l'ingegner Bassi ordina al geometra Giacomo Paterno di Borgo di eseguire una perizia sulla copertura del campanile della Parrocchiale di Torcegno.

Borgo Valsugana, carteggio Ferdinand Demetz

DOCUMENTO 8

Lettera intestata dello scultore Ferdinando Demetz all'Arciprete di Borgo per notificargli l'avvenuta spedizione della statua di San Giuseppe eseguita per la chiesa di Sant'Anna a Borgo.

“Ferdinand Demetz. Bildhauer
Kunstanstalt für kirchliche Bildhaurei und Malerei
St. Ulrich Gröden Tirol “

*St. Udalrico li 1 settembre 77 /
Ricevuta 5. D.to
e pagata come addietro.*

Reverendissimo Signore!

Con questa lettera gli notifico che o mandato via il S. Giuseppe il 29 Agosto, spero che sarà contentissimo. Il saldo invece di mandarlo a me, prego di darlo al Signor Paternolli possidente a Strigno. L'importo è fiorini cento sesanta sei, e g. cinquanta soldi, 166 fior. 50 sold. Prego di farsi dare una ricevuta da Sign. G. Paternolli. Spero di ricevere ancora altre comande dal Reverendissimo Signor Decano. Intanto lo riverisco e mi dico

Dilei

*d.(evoto) servitore
Ferdinand Demetz*

Nota

*I Capuccini di Trento pagarono
Fornito di porto, e conviene restan
Cerle. (?)*

Sul retro della lettera c'è l'accusa di ricevimento del denaro di Giuseppe Paternolli.

Accuso il ricevimento di f. 166:50 centosessantasei soldi cinquanta ricevuti dal Reverendo Paroco Decano di Borgo per conto del Sig. Ferdinando Demetz di Gardena dietro incarico e come da lettera D.D. 1 7bre 1877.

In fede

Borgo 5 7bre 1877

*Giuseppe Paternolli
Negoziante in Strigno*

Borgo Valsugana, Carteggio Sigismondo Nardi riguardante i suoi interventi a Borgo Valsugana

DOCUMENTO 9

Lettera di Sigismondo Nardi all'Arciprete di Borgo in merito al ritratto del futuro beato Stefano Bellesini

Carissimo Signor Arciprete

Ho ricevuta la prima di Lei lettera con tutti i ringraziamenti e le parole gentili riguardanti il progettino per la facciata di codesta Chiesa. Grazie a Lei di cuore mentre mi compiaccio che sia riuscito di sua soddisfazione. Per altro dopo averglielo spedito m'era sorta un'altra idea ed appena avrò un poco di tempo la tradurrò in carta e gliela invierò. Così potrà scegliere e valutare sul maggiore o minor prezzo per l'esecuzione dell'opera. Ieri sera poi ho ricevuto la di Lei datata 31 Gennaio ultimo scorso. Di quanto in essa mi diceva ho questa mane data evasione. Il responso è questo, che oleografie del Beato Bellesini non ve ne sono. Il parroco di S. Agostino mi diceva che fra qualche mese ne faranno eseguire e di una discreta grandezza ma che al momento non vi sono che delle piccole immagini, quali gli unisco. Ho pensato dunque di mettermi io stesso a riprodurre da queste immagini un affiche di una media grandezza ad acquerello su carta. Ma il tempo è ristretto assai assai, e né potrei farla molto grande perché sono certo non giungerei a tempo. Ruscirò in ogni modo a inviarglielo a tempo debito? Ci proverò e mi prefiggerei di farlo partire da Roma almeno il giorno 7 onde ella lo abbia nel giorno 10 a mattina. Intanto potrebbe far preparare una cornice col vetro, onde sollecitare, di queste misure: 46 per 62 di luce non compreso il battente. Se fosse una cornice dorata sarebbe meglio perché gioverebbe al quadro. Ripeto spero di fare a tempo e se Ella me ne avesse scritto prima gliel'avrei assicurato con certezza. Basta, o la sera del 9, o la mattina del 10 ne attenda il risultato. Non so se crede che potrebbe essere cosa adeguata dispensare al popolo di Borgo delle immaginette come questa che Le spedisco, ed anche a pagamento. In questo caso dagli Agostiniani di Roma se ne potrebbero avere delle centinaia ed io, se vuole, gliele potrei far spedire. Mi risponda in proposito se trova buona l'idea. Scrivo in fretta perché si approssima l'ora d'impostazione pel Word. Le invio anche un numero arretrato della Vera Roma, che ho acquistato questa mattina in Direzione, nel quale vi è illustrato il Beato Bellesini con le notizie ad esso riguardanti. Si compiaccia di salutarmi D. Cesare (Refatti ndr.) e Lei mi creda Di Lei Obbligatissimo

Sigismondo Nardi

*Roma via Ovidio 20
3 Febbraio 1905.*

ASPBV, *Chiesa Parrocchiale*, “Carteggio e quietanze riguardanti la decorazione della chiesa arcipretale nel 1903 ecc.”, 1892 – 1909, segnatura 1.18.2.7 / 6.

DOCUMENTO 10

Contratto per la decorazione della Chiesa Arcipretale di Borgo Valsugana

Compromesso di Contratto

Fra il Molto Reverendo Monsignore Don Luigi Schmid Decano di Borgo ed il Sig. Sigismondo Nardi si addivenne oggidi al seguente contratto di lavorazione d'opera.

- I. *Il sig. Prof. Sigismondo Nardi si obbliga di eseguire la decorazione della Ven. le Chiesa Parrocchiale di Borgo a seconda del presente bozzetto da eseguirsi a tempera.
I tre quadri nella navata, la calotta dell'abside ed i pennacchi sotto la cupola saranno figurati, il resto della Chiesa (a volta) a decorazione.
La doratura segnata nel bozzetto non è compresa nel presente contratto.*
- II. *La decorazione dovrà incominciarsi nel Maggio 1903 e possibilmente sarà ultimata nello stesso anno. Se per casi imprevisi non fosse possibile l'ultimazione del detto lavoro nel termine sopra stabilito 1903, sarà da ultimarsi nell'estate del 1904.*
- III. *L'armatura ponti, calce e assistenza muratore necessaria per l'esecuzione della suddetta decorazione stanno a carico del Sig. Decano di Borgo.*
- IV. *Per l'esecuzione della suddetta decorazione viene di comune accordo fissato l'importo di Cor. 8500 (ottomilacinquecento).*
- V. *Il pagamento del suddetto importo verrà fatto con Cor. 4500.= Durante l'esecuzione del lavoro; Cor. 2000. = un anno dopo l'ultimazione del lavoro e le rimanenti Cor. 200.= due anni dopo ultimata la decorazione.*
- VI. *Il lavoro sarà fatto con buon gusto artistico e perfetto in tutte le parti.*
- VII. *Il Sig. Prof. Nardi si obbliga di far pervenire al più presto possibile copia del suddetto bozzetto. Detto schizzo sarà perfetto, conforme allo stile della Chiesa Parrocchiale di Borgo e secondo l'accordo vocale fatto col Sig. Decano di Borgo.*

*Letto – accettato e firmato
Pr. L. Schmid / Sigismondo Nardi*

pittore

(Aggiunta postuma)

Il 18 Novembre fatto il saldo con la spedizione di Cor. 200

Pr. L Schmid

ASPBV, *Chiesa Parrocchiale*, “Carteggio e quietanze riguardanti la decorazione della chiesa arcipretale nel 1903 ecc.”, 1892 – 1909, segnatura 1.18.2.7 / 6.

DOCUMENTO 11

Cartolina postale spedita da Roma al Parroco don Luigi Schmid

Al M. Rev.ndo Monsignor / D. Luigi Schmid / Arciprete – Parroco di / Borgo Valsugana / Austria (Trentino)

Dicembre 1908

Ricordandola con affetto, mi è caro inviarle i migliori auguri per le feste del SS. Natale e pel buon principio d'Anno, pregandola di parteciparne anche a D. Cesare.

Sono appresso ai due bozzetti per le figure nelle edicole sul Brenta costà. Spero di poterli inviar presto. A suo comodo mi farà piacere se mi invierà il bozzetto per l'arcone, ch'Ella ritiene, per potermi occupare ancora di questo. Salutandola con ossequio mi creda devotissimo S. Nardi

Roma, via Ovidio 20

ASPBV, *Chiesa Parrocchiale*, “Carteggio e quietanze riguardanti la decorazione della chiesa arcipretale nel 1903 ecc.”, 1892 – 1909, segnatura 1.18.2.7 / 6.

DOCUMENTO 12

Lettera di Sigismondo Nardi da Montagnaga di Pinè all' Arciprete di Borgo Valsugana

Rev.mo Arciprete

Forse avrà occasione di vedere costà il Mosca, orbene non si meravigli se col di lui mezzo nulla gli faccio sapere circa il frontone. Per alcune cose e pel contegno usato dal Mosca in quest'anno sono obbligato a disfarmene e a non aver più rapporti di sorta seco lui. Egli è troppo venale e ha ripetuto qui l'affare finale delle tinte, come costà a Borgo . Credo che si rechi a Borgo a dipingere non so quali stanze, ma ad onta di ciò per la pittura del frontone verrò io stesso a farci qualche cosa. Non so quando perché ho ancora qui da scorticar la carta (?) ma spero per altro ai primi di Ottobre.

Scriverò innanzi tempo per fa rimettere le impalcature.

Tanti ossequi e mi creda di Lei devotissimo

S. Nardi

Montagnaga 21 Settembre / 1905

Mi spiacerebbe assai se dovessi trovarmi in casa sua col Mosca che dipingesse eventualmente la Camera da pranzo della canonica, poiché da alcune frasi dette dal Mosca e riferitemi da altri sembrerebbe che nel suo programma di Borgo vi sia anche la camera da pranzo suddetta. In questo caso mi scriva qualche cosa onde evitare un incontro per me uggioso.

ASPBV, *Chiesa Parrocchiale*, “Carteggio e quietanze riguardanti la decorazione della chiesa arcipretale nel 1903 ecc.”, 1892 – 1909, segnatura 1.18.2.7 / 6.

DOCUMENTO 13

Ricevuta della terza rata di pagamento per i dipinti dell’ Arcipretale di Borgo

Io sottoscritto dichiaro di aver ricevuto a mezzo vaglia bancario la somma di £ I. 2087,70 Duemilaottantasette e settanta, pari a Corone -2000- diconsi Corone 2000- quale terza rata , secondo il contratto, per la decorazione pittorica nella Chiesa Arcipretale di Borgo- Con tale terza rata s’ intende completamente esaurito ogni mio avere e rilascio la presente a saldo completo.

Sigismondo Nardi

Roma 26 Novembre 1905

ASPBV, *Chiesa Parrocchiale*, “Carteggio e quietanze riguardanti la decorazione della chiesa arcipretale nel 1903 ecc.”, 1892 – 1909, segnatura 1.18.2.7 / 6.

DOCUMENTO 14

Cartolina postale spedita da Roma all’ Arciprete D. Luigi Schmid

Al M. Rev.ndo Monsignor / D. Luigi Schmid / Arciprete – Parroco di / Borgo Valsugana / Austria (Trentino)

Roma 14 gennaio 1909

Sig. Arciprete Rev.mo

Ho ricevuto il bozzetto e ne la ringrazio. Farò del mio meglio. Forse, ho in animo di portare qualche modificazione. Mi duole la notizia del decesso di D. Evaristo. Lo ricordo benissimo, come ricordo bene la commissione che venne a rilevarlo a Borgo appena

eletto curato. La prego domandare a mio nome al Maestro Pontara, la soluzione circa i bozzetti che gli ho inviati, per le note edicole. Mi necessita perché possa aver tempo avanti a me di cui disporre. Con ossequio mi creda di lei devotissimo

S. Nardi

* * *

Telve - Carteggio Antonio Maria Nardi

Documentazione relativa alla pala d'altare raffigurante "La presentazione di Maria al tempio con Sant'Antonio di Padova" di Antonio Maria Nardi. (Documenti 15, 16, 17 e 18). Archivio Storico Parrocchiale di Telve (ASPT), Fald. *Chiesa*, Cat. 9, Cla. 2, Ru-, Fa. 6, "Arredi della Chiesa", Nuovo quadro S. Anna e S. Gioachino con S. Antonio-Pittore Antonio Maria Nardi".

DOCUMENTO 15

Risposta della Curia P. Vescovile di Trento in merito ai bozzetti presentati dai pittori De Stefani di Venezia e Giovanni Bizzotto per una Pala di altare laterale (altare D'Anna) per la chiesa parrocchiale di Telve

CURIA P. VESCOVILE / TRENTO

Trento,

22 marzo 1929

N.ro 2259 Comm. Art. ex 1928.

Oggetto: Telve: pala di Altare laterale.

M. Reverendo Signor Arciprete

in

Telve.

La Commissione diocesana per l'arte sacra, conforme al suo desiderio, ha preso in esame i due bozzetti per una Pala di altare laterale di codesta chiesa, i bozzetti che erano già stati qui' consegnati dal suo antecessore:

Eccone il parere:

Ambedue i pittori, dal bozzetto, appaiono abili per affidare loro il lavoro: Migliore de Stefani di Venezia.

Però, nel caso di una esecuzione ambedue i bozzetti dovrebbero essere rifatti, perché la composizione non soddisfa.

L'Ordinario però, indipendentemente dal parere della Commissione, deve osservare che non Le si permetterebbe di commettere il lavoro fino a tanto che la Fabbriceria non ha in mano i mezzi per pagare la Pala.

Il bozzetto di de Stefani Le fu spedito per persona privata: quello di Bizzotto Le vien spedito per posta. Dagli atti qui' presentati non risulta che il Suo antecessore sia stato impegnato con alcun artista; del resto anche un eventuale contratto sarebbe stato invalidato senza la approvazione dell'Ordinario.

Tassa Lire 10.

*Mons. Eccheli
Vic. ecc."*

DOCUMENTO 16

Risposta della Curia P. Vescovile di Trento in merito al bozzetto presentato dal pittore A. M. Nardi di Bologna per una pala di altare laterale (altare D'Anna) per la chiesa parrocchiale di Telve.

CURIA P. VESCOVILE / TRENTO

Trento,

15 luglio 1929

N.ro 2469 Comm. Art. ex 1928.

Oggetto: Telve: pala Altare laterale.

*M. Reverendo Signor Arciprete
in*

Telve.

Preso in esame il bozzetto del Pittore Antonio Maria Nardi di Bologna per la Pala di un altare laterale destinata per codesta chiesa, esso viene in via di massima approvato.

Forse sarebbe gradita una maggior vivacità di colori: quella che risulta dal bozzetto sembra una gamma troppo bassa. Però anche in questo riguardo devesi tener conto della luminosità della chiesa.

Codesta Fabbriceria indicherà poi al pittore da qual parte venga la luce sulla Pala stessa: se fosse dalla parte opposta a quella espressa ne bozzetto l'artista capovolgerà la composizione ridandola come si vedrebbe in uno specchio.

Qualche dettaglio, specie nei paludamenti del Sacerdote va ristudiato.

Con queste osservazioni la Pala dal lato artistico viene approvata.

La fabbriceria, prima di impegnarsi con contratto, dovrà avere ammaniti i mezzi richiesti per il lavoro. Non si possono toccare i patrimoni degli enti ecclesiastici. Si ritorna il bozzetto. Tassa Lire 10.

(firmato)
Eccheli/ Vic. Gen.(?)”

DOCUMENTO 17

Contratto tra il pittore Antonio Maria Nardi e il parroco di Telve don Pietro Franzelli per l'esecuzione di una pala per la Parrocchiale dell'Assunta di Telve raffigurante S. Anna e S. Gioacchino presentano al tempio la Madonna bambina. Il Sacerdote li accoglie sul limitare del Tempio. S. Antonio di Padova, in primo piano, è in atto di adorazione.

Il sottoscritto si impegna di eseguire un dipinto ad olio per la Chiesa Parrocchiale di Telve Valsugana rappresentante: “S. Anna e S. Gioacchino presentano al tempio la Madonna bambina. Il Sacerdote li accoglie sul limitare del Tempio. S. Antonio di Padova, in primo piano, è in atto di adorazione”.

S’impegna di rendere edotto il signor Arciprete dei progressi dell’opera perché esista fino alla fine una chiara intesa a garanzia dell’esito finale. Ciò in riferimento anche alle lettere scambiate.

*È stabilito il compenso nella somma di £ 6000 di cui:
£ 2000 quali anticipo, alla firma del presente contratto,
£ 2000 alla consegna del quadro,
£ 2000 entro il 1° giugno 1930.*

*Imballo e trasporto saranno a carico del committente.
Bologna 4 settembre 1929*

(seguono le firme) Antonio Maria Nardi / Don Pietro Franzelli arciprete

Il contratto porta sul retro il timbro della Curia P. V. di Trento con la relativa approvazione in data 10 settembre 1929, n. di prot. 1962.

Nel 1928, al concorso per la pala di Telve avevano partecipato anche i pittori De Stefani e Bizzotto (Giovanni Luigi) presentando i loro bozzetti alla Commissione d’arte Sacra della Curia di Trento.

Lettera della baronessa Pia Buffa al parroco don Franzelli di Telve in merito alla suddetta pala.

Padova 12

gennaio 1930

Reverendo Arciprete,

L'impressione provata da tutti nel guardare la fotografia del cartone di Nardi è stata soddisfacente.

Approviamo l'idea dell'artista di spostare la figura di S. Antonio verso sinistra, così verrà tagliata la linea un po' lunga del pilastro. È buona cosa però che la mano del Santo spicchi egualmente sulla tunica di Maria Bambina. Raccomandi a Nardi di non dimenticare il giglio, emblema indispensabile per riconoscere il Santo.

Mio fratello e mio nipote andranno fra giorni a Bologna. Essi hanno intenzione di visitare lo studio dell'artista; così potranno vedere il lavoro iniziato e riferirci poi la loro impressione. È facile che più tardi vada io stessa a Bologna e sarei molto contenta di poter vedere la pala prima che venga spedita a Telve, così, se ci fosse qualche piccola modificazione da fare, potrei suggerirla.

A Padova ci troviamo benissimo. Finora non abbiamo visto né neve né gelo, e sortiamo tutti i giorni. Abbiamo assistito ad una magnifica solennità nella Basilica, con un discorso sublime, ed osservato con edificazione la frequenza del popolo alle funzioni, specie di uomini, superiore di numero alle donne. È davvero confortante.

La ringrazio del pensiero gentile che ebbe di rendermi partecipe per l'opera, che tanto sta a cuore a tutti. Unitamente a mio fratello ed alle sorelle mando a Lei ed al sign. Cappellano distinti saluti ed auguri.

Rispettosamente / Pia Buffa

* * *

Telve - Carteggio Pala di Santa Giustina a Telve

Carteggio relativo al ritrovamento della pala di Santa Giustina asportata da soldati tedeschi, per la precisione dal maggiore Norbert Pfretschener comandante della Stazione Militare di Borgo, durante la Grande guerra. (Documenti 19, 20, e 21). ASPT, Chiesa

di S. Giustina, “Quadri asportati da S. Giustina durante la guerra 1914-18. Pratiche per recupero”. Cat. 13, cla. I, Ru.- Fa. 5.

DOCUMENTO 19

Copia di lettere

N. 1

Dott. Carlo Vonmetz / Innsbruck / Landhausstrasse 10

Innsbruck, 18. 3.

22.

M. R. Sig. Decano

Il quadro rispetto la palla, di cui unisco la fotografia dovrebbe essere stata presa o involata durante la guerra da una chiesa o cappella di Borgo o nei pressi di Borgo.

Mi permetto colla presente di interessare la cortesia di V. S. di indagare e se possibile constatare dove e sotto quali circostanze venne preso questo quadro, che in originale a quanto misura circa 2 metri volte 1 metro e che in calce al primo gradino porta l'iscrizione illeggibile nella fotografia, Rinnovato1742.

Le sarei molto grato se potesse quanto prima parteciparmi il risultato delle Sue ricerche e, se positive, forse a tergo della fotografia che vorrà ritornarmi, occorrendomi la stessa quale prova in un processo, nel quale sono coinvolto come imputato per lesione d'onore avendo io tacciato un ex ufficiale di furto.

La ricerco pure di voler trattare questa faccenda possibilmente con segretezza, a suo tempo Le parteciperò il risultato del processo in parola.

Ringraziando anticipatamente delle Sue premure che eventualmente risulteranno anche utili dal ricupero del quadro, mi segno colla massima considerazione

Dev. Dott. Carlo Vonmetz

P. S. Informazioni riguardo la mia persona potrà fornirle la sig. Maddalena Orsingher (Maddalenota) che mi conosce ben da oltre 20 anni.

Non è escluso che il quadro derivi dai contorni di Pergine, dove durante la guerra la persona che teneva il quadro pure si trovava. In tale caso favorirebbe la S. V di inoltrare il mio scritto e la mia preghiera a quella parrocchia ? Però a quanto mi sovvegno si parlava che fosse stato tolto nei pressi di Borgo.

N.2

Risposta del parroco di Telve – Il quadro appartiene alla chiesa di S. Giustina nel Cimitero di Telve – Altri oltre a questo furono involati.

N. 3

Innsbruck, 20 – 3 - 22

M. R. Sig. Parroco.

Sentite grazie per la cortese Sua lettera. Mi starà a cuore di fare il possibile per il ricupero del quadro alla chiesetta di quel camposanto. Mi interesserebbe sapere cosa rappresentava la pala dell'altare maggiore parrocchiale pure asportata, forse potrò fornirLe in proposito delle indicazioni, giacché più che volentieri desidererei mostrarmi riconoscente.

*Colla massima stima
Devotissimo
Dott. Carlo Vonmetz*

N. 4

Innsbruck, 1 - 4- 22

Dott. Carlo Vonmetz / Innsbruck /Landhausstrasse 10

M. R. Sig. Parr.

Colui che teneva e probabilmente tiene ancora il quadro asportato dalla chiesa del cimitero di Telve, e ne teneva diversi quadri di chiesa di origine indubbiamente italiana, è certo Norbert Pfretschener scultore ed ex maggiore della milizia territoriale, dimorante a Klausen. Testimoni per questo fatto il sindaco di Klausen Sig. Gallmetzer, il pittore Tono de Eccher in Innsbruck ed io. Detto Pfretschener nel 1918 era, “Stationskommandant” a Borgo e non è perciò escluso che il quadro in parola sia stato asportato da lui stesso. Questi quadri vennero portati a Innsbruck dal figlio del Pfretschener, qui fotografati e poi offerti in vendita a Vienna e anche in America (rimasero però invenduti). Il Pfretschener padre sosteneva che il quadro di quel cimitero fosse un Paolo Veronese e pretendeva per medesimo niente meno che 8 o 10.000 Dollari. Il suo figlio disse che questo quadro venne preso dal genitore nei pressi di Borgo e perciò mi rivolsi al Sig. Decano di Borgo. – Sei Lei sig. Parroco si interessa pel ricupero del quadro, ciò Le riuscirà non difficile coll'aiuto delle competenti autorità dimorando il Pfretschener a Klausen di Bressanone. Potrei procurarmi anche le fotografie degli altri quadri o delle pale che Pfretschener teneva, forse che fra queste si trova anche quella della

sua Parrocchia ?. Cosa rappresenta questo quadro? Mi ricordo di uno che nella parte superiore era arrotondato e configurava la Madonna col Bambino e mi pare anche S. Giuseppe (?).

Non so se Lei ebbe la mia lettera dei 30 marzo.

Voglia credermi colla più profonda osservanza

Dr. Vonmetz

N. 5

Il Parroco risponde denunciando come asportate anche le pale di S. Anna - e dei Ss. Filippo e Giacomo – il Crocifisso ecc. ...

N. 6

Innsbruck, 29 – 4

- 22

Dott. Carlo Vonmetz / Innsbruck / Landhausstrasse 10

Molto R. Sig. Parroco

Rispondo solo oggi alla pregiata Sua, perché appena oggi potei avere le acchiuse fotografie.

Pfretschener fece ristorare i quadri rubati da certo Rabensteiner, pittore in Klausen ed impose a questi, un vecchio di 74 anni, di non nominare il proprietario dei quadri anzi, se domandato, di dire di non conoscerlo. Rabensteiner mi narrò che Pfretschener ne teneva ancora degli altri quadri di chiesa e fra questi uno che rappresentava due Santi, uno dei quali aveva per attributo un corvo (si trattava evidentemente di Sant'Osvaldo, ndr.). Forse che Ella Sig. Parroco mi può dare ancora dei cenni per smascherare quel ladro prepotente. Se i quadri di cui sono acchiuse le fotografie, non sono della sua parrocchia o dei contorni di Telve o Borgo, indagherò nella Provincia di Udine, dove so che il sullodato rubò o fece rubare a man salva, e di ciò ne tengo prove indiscutibili.

In ogni caso La prego di ritornarmi le fotografie, possibilmente mediante raccomandata, per scansare la perdita, credo che con l'aiuto del giudizio potrà ritornare in possesso dei Suoi quadri, almeno della S. Giustina e potrà sempre disporre di me all'occorrenza quale testimonia.

Colla massima stima

Devotissimo

Dr. Vonmetz

DOCUMENTO 20

Comunicazione della Reale Pretura di Borgo al parroco don Giuseppe Rizzoli in merito al quadro di Santa Giustina. ASPT, *Chiesa di S. Giustina*, “Quadri asportati da S. Giustina durante la guerra 1914-18. Pratiche per recupero”. Cat. 13, cla. I, Ru.- Fa. 5.

*M. R. Don Giuseppe Rizzoli
Parroco
Telve*

La si invita a recarsi tosto a Chiusa di Bressanone e presentarsi al Comando Stazione dei RR. CC. di colà legittimandosi colla presente citazione, per prendere parte alla perquisizione domiciliare che verrà eseguita in casa di Pfretschener Nobert onde servire coi RR. CC. quale indicatore e riconoscitore dei quadri della chiesa di Telve involati eventualmente da parte dello stesso.

Le sue spese verranno rimborsate da questa R. Pretura verso rendimento conto.

*R. Pretura di Borgo
Sez. III li 19 giugno 1922*

DOCUMENTO 21

Comunicazione di Giuseppe Gerola, “Capo Ufficio” del Reale Ufficio Belle Arti di Trento, al Parroco di Telve in merito al recupero della Pala di Santa Giustina. ASPT, *Chiesa di S. Giustina*, “Quadri asportati da S. Giustina durante la guerra 1914-18. Pratiche per recupero”. Cat. 13, cla. I, Ru.- Fa. 5.

R. UFFICIO BELLE ARTI – TRENTO

Trento, 15 gennaio 1923

OGGETTO

Dipinti recuperati

N. di Prot. 15.578

Al M. R. Signor Parroco
Telve di sotto (Trentino)

Dall’ autorità giudiziaria ricevo due dipinti, recuperati dal maggiore austriaco Pfretschener ad Innsbruck. Uno di essi è copia del martirio di S. Giustina di Paolo Veronese; l’altro rappresenta una santa regina – alquanto profana – in busto.

Se i due dipinti – di limitato valore – appartengono a codesta chiesa, pregoLa di voler disporre per il loro ritiro.

Con tutto ossequio
Il Capo Ufficio
G. Gerola”

[Aggiunta a matita]

27/1/1923. Nominato Giovanni Faitini con mia lettera a prelevare il quadro di S. Giustina –

l'altro mi riservo di vederlo perché non so che appartenga a Telve

Giuse. Rizzoli parroco

* * *

Grigno - Carteggio relativo al completamento dell'altare maggiore della Nuova Parrocchiale di San Giacomo Apostolo a Grigno.

DOCUMENTO 22

Articolo di cronaca, ritagliato da un giornale non specificato e non datato, incollato sulla pagina 109 del manoscritto *Cronaca e Memorabilia* [1925] -1960, conservato nell'Archivio Storico Parrocchiale di Grigno (ASPG).

Solenni celebrazioni a Grigno fissate per domenica prossima.

Saranno benedette le 6 artistiche statue dell'arcipretale.

Grigno 18 luglio.

Tre celebrazioni verranno domenica solennizzate nella nostra chiesa: la festa patronale di S. Giacomo, il XXV anniversario della consacrazione della chiesa e la benedizione di sei artistiche statuette che collocate nelle apposite nicchie completeranno l'altare maggiore.

La festa patronale spostata a domenica 26 c. m., avrà il solito contorno delle sagre di paese. Sarà invece ricordato con maggiore solennità e con la partecipazione del decano di Levico, mons. Biasiori, quale delegato arcivescovile, il XXV anniversario della consacrazione della chiesa.

È questo il ricordo di uno storico avvenimento per il popolo di Grigno che generosamente rispose, pur in anni difficili, all'appello del parroco d'allora don Fortunato Frisanco. La chiesa parrocchiale decorata con le pitture del professor Grassi di Storo nel tempo

egualmente triste dell'ultimo dopo guerra, per iniziativa del parroco don Gio. Battista Mezzi, veniva elevata ad arcipretale soltanto dopo.

Restavano sempre però le sei nicchie vuote dell'altar maggiore, e quest'anno ancora per iniziativa dell'arciprete don Mezzi anche quest'opera vedrà il suo completamento. Le sei statue e il crocifisso in bronzo argentato commissionati all'arch. ing. Giorgio Wenter Marini di Rovereto, sovrintendente alle Belle Arti di Venezia sono state da questi date da eseguire ad un proprio allievo, il prof. Giuseppe Romanelli di Venezia.

Esse rappresentano i sei santi dell'Eucaristia e precisamente: S. Pio X, S. Tarcisio, S. Chiara, S. Tommaso d'Aquino, S. Francesco d'Assisi e S. Caterina da Siena. Opera veramente pregevole per sensibilità artistica e sentimento mistico, ha raccolto molti lusinghieri elogi da parte di personalità del mondo dell'arte tra le quali citiamo il presidente della commissione d'arte sacra di Venezia e segretario di quella Curia patriarcale, mons. Quintarelli e il presidente dell'analoga commissione d'arte sacra della nostra Arcidiocesi. [Omissis]".

BIBLIOGRAFIA

[AMBROSI 1972] FRANCESCO AMBROSI, *Scrittori ed artisti trentini*, Zippel, Trento 1894; rist. anast. Forni Editore, Biologa 1972

[ANTONELLI – SORDO – ZANOTTO 1997] QUINTO ANTONELLI, MICHELA SORDO, PIERO ZANOTTO (a cura di), *Francesco Raffaele Chiletto illustratore, fumettista, pittore trentino. 1897-1976*, Provincia Autonoma di Trento. Assessorato alla Cultura, Trento 1997

[BACCHI 2003] ANDREA BACCHI, LUCIANA GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, Provincia Autonoma di Trento; Università agli Studi di Trento, Trento 2003

[BELLI 1987] GABRIELLA BELLI (a cura di), *Luigi Bonazza, catalogo della mostra*, Provincia Autonoma di Trento. Servizio Beni Culturali, Trento 1987

[BELLI – BOSCHIERO – PETTENELLA 1999] GABRIELLA BELLI, NICOLETTA BOSCHIERO, PAOLA PETTENELLA (a cura di), *L'Ottocento: Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto: Catalogo ragionato delle collezioni del XIX secolo*, Skira, Milano 1999

[BELLI – TIDDIA 2004] GABRIELLA BELLI, ALESSANDRA TIDDIA (a cura di), *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, Skira, Milano 2004

[BERNARD 1968] FORTUNATO BERNARD, *Un pittore tiepolesco, Valentino Rovisi (Moena 1715-1783)*, Union di ladins de Fassa e Moena, Moena (TN) 1968

[BERNARD 1968a] FORTUNATO BERNARD, “La chiesa parrocchiale di Torcegno” in: *Cultura Atesina*, XXII, 1968, pp. 8-28

[BERNARD 1968b] FORTUNATO BERNARD, “Colmata una fascinosa lacuna della vita del pittore modenese. Dopo il suo ritorno dalla laguna Rovisi lavorò anche nell'Agordino” in: *L'Adige*, XXI, 1968, n. 182 (6 agosto)

[BRENTARI 2003] OTTONE BRENTARI, *Guida del Trentino*, Bassano (VI), Pozzato 1891-1902; vol. II, Rist. anast., Sala Bolognese (BO), Forni 2003

[BRENTARI 1912] OTTONE BRENTARI, “Quello che ho trovato e quello che non ho trovato di Eugenio Prati a Caldonazzo”, in: *L'Alto Adige*, Trento, 4-5 settembre 1912

[BROVARONE 2007] ALESSANDRO E LUCETTA VITALE BROVARONE (a cura di), *Jacopo da Varazze, Legenda Aurea*, Einaudi Editore, Torino 2007

[CANDOTTI 1997] GIULIO CANDOTTI, *Torcegno, ieri e oggi. Cenni storici, religiosi, socio-economici, anagrafici e culturali di una comunità montana dal 1184 al 1996*, Stampa Castaldi, Feltre (BL) 1997

[CANDOTTI - TORGHELE 1992] GIULIO CANDOTTI, ALBANO TORGHELE, *La comunità di Santa Brigida in Roncegno. Cenni storici della Chiesa e della Scuola, Gaiardo, Borgo Valsugana 1992*

[CARLINI – SALTORI 2005] ANTONIO CARLINI, MIRKO SALTORI (a cura di), *Sulle rive del Brenta: musica e cultura attorno alla famiglia Buffa di Castellalto (sec. XVI-XVIII)*, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni librari e archivistici, Trento 2005

[CATTABIANI 2001] ALFREDO CATTABIANI, *Santi d'Italia. Vita leggende iconografia feste patronati culto*, 2 voll., BUR., Milano 2001

[CENTENARIO 1942] “Nel centenario della nascita del pittore Eugenio Prati”, in: *Il Gazzettino*, Venezia, 19 febbraio 1942

[CESSI 1968] FRANCESCO CESSI (a cura di), *Valentino Rovisi pittore (1715-1783)*, 2 voll., Arti Grafiche Saturnia, Trento 1968

[CHINI – MICH – PIZZAMANO 2000] EZIO CHINI, ELVIO MICH, PAOLA PIZZAMANO (a cura di), *L'arte riscoperta. Opere delle collezioni civiche di Rovereto e dell'Accademia degli Agiati dal Rinascimento al Novecento*, Museo civico, Rovereto 2000

[CINTE 1972] *Cinte bella, Cinte cara*, Artigianelli, Trento 1972

[COEN 2002] VITTORIA COEN (a cura di), *Riccardo Schweizer*, Electa, Milano 2002

[COMANDUCCI 1934] AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento : dizionario critico e documentario*, Editrice Artisti d'Italia, Milano 1934

[COMANDUCCI 1972] AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, IV edizione, volume III, Patuzzi Editore, Milano 1972

[COMANDUCCI 1973] AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, IV edizione, volume IV, Patuzzi Editore, Milano 1973

[COSTA 1989] ARMANDO COSTA, *La Pieve di S. Maria del Borgo*, Cassa rurale di Olle, Borgo Valsugana 1989

[COSTA 1995] ARMANDO COSTA, *Ausugum. Note per una storia del Borgo della Valsugana*, vol. 3, Cassa Rurale di Olle, Borgo Valsugana 1995

[DE CARLI 1957] G. DE CARLI, “Ricordo di Eugenio Prati nel cinquantenario della sua morte”, in: *L'Adige*, Trento, 8 marzo 1957

[DEGASPERI 1996] FIORENZO DEGASPERI, *Orazio Gaigher 1870-1939*, Galleria Il Castello, Trento 1996

[DEGASPERI 1998] FIORENZO DEGASPERI (a cura di), *Passato Presente. Arte in Primiero, Vanoi e Mis tra memoria storica e attualità*, Casse Rurali di Primiero, Mezzano e Vanoi, Fiera di Primiero 1998

[DEGASPERI – NICOLETTI – PISSETTA 1999] FIORENZO DEGASPERI, GIOVANNA NICOLETTI, RITA PISSETTA (a cura di), *Dizionario degli artisti trentini tra '800 e '900*, Edizioni Il Castello, Trento 1999

[DE GENTILOTTI 1924] ANGELO DE GENTILOTTI, “Un grande poeta trentino del pennello. Eugenio Prati in memoria dell'eletto artista, nel centenario della sua nascita”, in: *Vita Trentina*, Trento, 22 gennaio 1942

[DIZIONARIO 1972] *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani dall'XI al XX secolo*, vol. II, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1972

[DIZIONARIO 1972a] *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani dall'XI al XX secolo*, vol. III, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1972

[DELL'ANTONIO 1951] CIRILLO DELL'ANTONIO, *Artisti Ladini, 1580 -1939*, Edizioni Scuola d'Arte di Moena, Trento 1951

[EUGENIO 1907] “Eugenio Prati”, in: *L'Alto Adige*, Trento, XXII, n. 56, 8-9 marzo 1907

[EUGENIO 1907a] “Eugenio Prati”, in: *Il Trentino*, Trento, XLII, n. 57, 9 marzo 1907

[EUGENIO 1907b] “Eugenio Prati”, in: *Vita Trentina*, anno V, fascicolo 11, Trento, 16 marzo 1907 (ill. p. 93, *Cristo depresso dalla croce*)

[FABRIS 2004] VITTORIO FABRIS, *Alla scoperta del Borgo*, Comune di Borgo Valsugana, Borgo Valsugana 2004

[FABRIS 2004a] VITTORIO FABRIS, “Iconografia di San Prospero” in: ARMANDO COSTA (a cura di), *San Prospero Martire e la Magnifica Comunità del Borgo*, Comune di Borgo Valsugana, Borgo Valsugana 2004

[FABRIS 2005] VITTORIO FABRIS, “Carlo Sartorelli da Telve, pittore poco noto ma non insignificante” in: CHIARA SEGNA, *Il Ruolo della famiglia Giovanelli nella promozione delle arti in Valsugana fra il XVII e il XVIII secolo*, Comune di Borgo Valsugana, Borgo Valsugana 2005

[FABRIS 2006] VITTORIO FABRIS, “Otto chiese tra Valsugana Orientale e Tesino. Analisi storico-critica”, in: MADDALENA TOMASI (a cura di), *Sacralità dell’Arte e Arte Sacra. Il Sacro e gli Artisti*, Nitida Immagine Editrice, Trento 2006

[FABRIS 2007] VITTORIO FABRIS, *Quando il Santo si fermava a Grigno. Le chiese del Comune di Grigno fra tradizione e modernità*, Comune di Grigno, Grigno 2007

[FELICETTI 2002] CHIARA FELICETTI (a cura di), *Valentino Rovisi nella bottega del grande Tiepolo. “Il metodo di una vera e lodevole imitazione”*, Edizioni Comunità di Fiemme e Circolo “Valentino Rovisi”, Trento 2002

[FERRARI 2004] SALVATORE FERRARI (a cura di), *Guide del Trentino. Val di Sole*, Temi, Trento 2004

[GIACOMUZZI 2005] GUIDO GIACOMUZZI (a cura di), *Guide del Trentino. Val di Fiemme, storia, arte, paesaggio*, Temi, Trento 2005

[GIAMBATTISTA 1996] *Giambattista Tiepolo. 1696-1996*, Catalogo della Mostra, Venezia, Museo del Settecento Veneziano, Ca’ Rezzonico, 6 settembre – 8 dicembre 1996, Skira Editore, Milano 1996

[GOI 2006] PAOLO GOI (a cura di), *In Hoc Signo. Il Tesoro delle Croci*, Skira, Milano 2006

[GORFER 1977] ALDO GORFER, *Le valli del Trentino. Trentino Orientale*, Manfrini, Calliano (TN) 1977

[IACOPO 1995] IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Einaudi, Torino 1995

[KRESSLER 1967] ALDO ETTORE KRESSLER (a cura di), Mostra commemorativa di Antonio Nardi, Museo di Castelvecchio, Verona 1967

[LAMBERTINI 1989] LUIGI LAMBERTINI (a cura di), *Riccardo Schweizer: memoria e progetto*, Electa, Milano 1989

[MARONI – WENTER MARINI 1956] RICCARDO MARONI, GIORGIO WENTER MARINI, *Eugenio Prati pittore*, “Collana di Artisti Trentini”, Saturnia, Trento 1956

[MICH – BALLIN 1997] ELVIO MICH, MARIA BALLIN (a cura di), *Leonardo Campochiesa. 1823-1906. Dipinti e disegni del lascito al Museo Diocesano Tridentino*, Museo Diocesano Tridentino, Trento 1997

[MICH 1988] ELVIO MICH, “Antonio Zeni”, in GIULIANO BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Electa, Milano 1988, p. 924

[MICH 2000] ELVIO MICH, “Antonio Vincenti”, in: ANDREA ANTONELLO (a cura di), *Il genio delle Alpi. Capolavori pittorici del Rococò europeo*, catalogo della mostra (Gorizia), Gorizia, Arti grafiche friulane 2000, p. 27

[MICH 2000a] ELVIO MICH, “Francesco Guardi”, in: ANDREA ANTONELLO (a cura di), *Il genio delle Alpi*, op. cit.

[MICH 2002] ELVIO MICH, “Ricerche documentarie e ipotesi in margine alla pala di Roncegno”, in ALESSANDRO BETTAGNO (a cura di), *I Guardi: vedute, capricci, feste, disegni e quadri turcheschi*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 5-15

[MORTE 1907] “La morte di Eugenio Prati”, in: *Il Popolo*, Trento, VIII, n. 2056, 9 marzo 1907

[PALLOTTINO 1998] PAOLA PALLOTTINO (a cura di), *Fate soavemente scarmigliate: Antonio Maria Nardi illustratore, 1897-1973*, Museo dell'illustrazione, Ferrara; Multidea, Torino 1998

[PATTINI 2007] ALBERTO PATTINI, *Eugenio Prati poeta della spiritualità*, Target's New Line, Trento 2007

[PAULETTO 1995] UMBERTO PAULETTO, *Nel 50° della morte del pittore Umberto Martina (1880-1945)*, Catalogo della mostra, Comune di Spilimbergo, Spilimbergo 1995

[PITTORI 1990] *Pittori e scultori in Alto Adige dall'VIII al XX secolo*, La Commerciale, Bolzano 1990

[PITTORI 1997-1998] *Pittori & pittura dell'Ottocento italiano*, vol. II: *Dizionario degli artisti*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1997-1998

[PIZZAMANO 2000] PAOLA PIZZAMANO, "Artisti del Novecento nelle collezioni civiche di Rovereto", in: [CHINI – MICH – PIZZAMANO 2000]

[RASMO 1947] NICOLÒ RASMO, in U. Thieme- F. Becker, *Allgemeines Lexikon, der bildenden Künstler*, XXXVI, Leipzig 1947, p. 458

[RASMO 1981] NICOLÒ RASMO, *Giuseppe Alberti pittore 1640-1716*, catalogo della mostra Tesero, Palazzo Comunale 9-23 agosto, Cavalese Sala Alberti, 25 agosto-9 settembre 1981, [s.l. : s.n.] 1981

[RASMO 1982] NICOLÒ RASMO, *Storia dell'Arte nel Trentino*, Editrice Dolomia, Trento 1982

[RASMO 1998] NICOLÒ RASMO, *Dizionario biografico degli artisti atesini*, 2 voll., Assessorato alla Cultura, Bolzano, 1998; II vl. a cura di Luciano Borrelli e Silvia Spada Pintarelli; collaborazione scientifica di Marina Botteri Ottaviani e Claudia Scarmagnan

[ROGGER 1962] IGINIO ROGGER, "Bellesini Stefano, di Trento, beato", in: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 2, Città Nuova Editrice, Roma 1962, coll.1082-83

[ROLLANDINI 2007] EMANUELA ROLLANDINI, "I ritratti di Ferdinando Bassi per la famiglia Bortolazzi a Trento", in: GIULIANA TOMASELLA (a cura di), *Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, Il Prato, Padova 2007, pp. 137-144

- [ROMAGNA 1981] FERRUCCIO ROMAGNA, *Il Pievado di Strigno*, Campanili Uniti, Strigno 1981
- [ROMAGNA 1998] FERRUCCIO ROMAGNA, *Villa Agnedo. Notizie storiche*, Comune di Villa Agnedo, Scurelle 1998
- [ROMAGNA 2002] FERRUCCIO ROMAGNA, *Ivano Fracena. Notizie storiche*, Comune di Ivano Fracena, Scurelle 2002
- [ROPELATO 1984] CORNELIO ROPELATO, “Dipinti poco noti del pittore Carlo Sartorelli di Telve”, in *Studi Trentini di Scienze Storiche*, sezione seconda, I, LXIII 1984, pp. 93-99
- [SANTARELLI 2001] GIUSEPPE SANTARELLI, *L'Arte a Loreto*, Edizioni Annibaldi, Ancona 2001
- [SCUDIERO 1999] MAURIZIO SCUDIERO, *Luigi Bonazza: opere inedite*, Galleria Dusatti, Rovereto 1999
- [SCUDIERO 2000] MAURIZIO SCUDIERO (a cura di), *Arte Trentina del '900*, AT 900 : 1900-1950, Consiglio della Provincia autonoma di Trento, Trento 2000
- [SCUDIERO 2000a] MAURIZIO SCUDIERO; *Schweizer, dalla pittura al progetto. Opere 1936 - 2000*, Curcu e Genovese, Trento 2000
- [SCHWEITZER 2003] BARBARA SCHWEIZER (a cura di), *Riccardo Schweizer Opere 1939-2002*, Electa, Milano 2003
- [SCHNELLER 1905] ADELINA SCHNELLER, *La parrocchia di Sacco: notizie popolari*, Tomasi (tip.), Rovereto (TN) [1905?]
- [SEGNANA 2005] CHIARA SEGNANA, *Il Ruolo della famiglia Giovanelli nella promozione delle arti in Valsugana fra il XVII e il XVIII secolo*, Comune di Borgo Valsugana, Borgo Valsugana 2005
- [SIMONI S.D.] DANIELA SIMONI, *Il Teatro di Porto San Giorgio e l'opera del pittore Sigismondo Nardi*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, Fermo (AN) s.d.
- [SPAGOLLA 1996] ROBERTO SPAGOLLA “Noterelle” in: FRUMENZIO GHETTA ... [ET AL.], *La chiesa di S. Giustina in Telve*, Comune di Telve, Telve 1996, p. 90

[STAUDACHER 1995-1996] ELISABETTA STAUDACHER, *Eugenio Prati (1842-1907): l'opera artistica e la fortuna critica*, tesi di laurea in Storia della Critica d'Arte, Università degli Studi di Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1995-1996

[STAUDACHER 1999] ELISABETTA STAUDACHER, "Il poeta del pennello", in: *Kos*, Milano, marzo 1999

[STAUDACHER 2002] ELISABETTA STAUDACHER, ALBERTO PATTINI (a cura di), *La magia e la poesia del Trentino nella pittura di Eugenio Prati*, catalogo della mostra tenutasi a Trento, Palazzo Geremia, 18 maggio - 30 giugno 2002, Trento, Comune di Trento, 2002

[STAUDACHER 2007] ELISABETTA STAUDACHER, *Eugenio Prati. Il pittore che narrò la vita trentina dell'Ottocento*, Croxarie Progetto Memoria, Strigono 2007

[STEFANI 2006] OTTORINO STEFANI, *Arte Triveneta. Dal Barocco alle ultime ricerche del Duemila*, vol. 2, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona 2006

[STENICO 2003] P. REMO STENICO, *I Frati Minori a Borgo Valsugan. Convento di S. Francesco e Monastero Clarisse San Damiano*, Convento dei Frati Minori, Borgo Valsugana 2003

[STROCCHI 2003] CLAUDIO STROCCHI, "Altari e sculture in legno: testimonianze sull'attività degli intagliatori del Settecento", in: [BACCHI 2003]

[TIDDIA 2004] ALESSANDRA TIDDIA, "Ferdinando Bassi" in: GABRIELLA BELLÌ, ALESSANDRA TIDDIA (a cura di), *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, catalogo della Mostra, Trento 2004, pp. 341-342

[TOMASINI 1943] GIULIO TOMASINI, "Arte religiosa di Eugenio Prati", in: *Trentino*, anno XXI, n. 1, gennaio 1943, p. 8

[TOMASINI 1947] GIULIO TOMASINI, "Due pittori trentini", in: *Strenna Trentina*, Trento 1947, pp. 64-65

[TRAPP 2006] EUGEN TRAPP (a cura di), *Testimonianze di storia e d'arte nelle valli ladine*, Istitut Ladin "Micurà de Rù", San Martino in Badia (BZ) 2006

[TRENTINO 1906] "Il Trentino all'Esposizione di Milano. Eugenio Prati", in: *Vita Trentina*, anno IV serie II fascicolo 3, Trento, 15 dicembre 1906

[MORODER DE DOSS SD] *Via Crucis: Marter di Roncegno*, testo di André Louf, artista Paul Moroder De Doss, [Arcidiocesi di Trento. Ufficio Arte Sacra, Trento s.d.]

[VERONESE 1968] PAOLO VERONESE, *L'Opera completa del Veronese*, apparati critici e filologici di Remigio Marini, Rizzoli Editore, Milano 1968.

[VIOLA 1957] ETTORE VIOLA (a cura di), *Eugenio Prati. Pittore ottocentista*, Presel, Bolzano 1957

[VISINTAINER 1996] ANNACHIARA VISINTAINER, *Le chiese di Vigolo Vattaro e Vattaro*, Temi, Trento 1996

[VISSER TRAVAGLI 2003] ANNA MARIA VISSER TRAVAGLI (a cura di), *Guido Mazzoni: Il Compianto sul Cristo Morto nella Chiesa del Gesù a Ferrara*, Centro Di, Firenze 2003

[VOCE 1972] *Voce di Telve*-Numero Unico, aprile 1972, per il 50° di Sacerdozio di Padre Lorenzo Ferrai

[WEBER 1977] SIMONE WEBER, *Artisti Trentini e Artisti che operarono nel Trentino*, Monauni, Trento 1977

[WENTER MARINI 1925] GIORGIO WENTER MARINI, "Eugenio Prati nell'arte", in: *Il Nuovo Trentino*, Trento, 20 agosto 1925 (*Cristo deposto*)

[ZADRA 1925] P. ZADRA, "Eugenio Prati nella festa inaugurale del suo monumento", in: *Il Nuovo Trentino*, Trento, 30 agosto 1925 (*Cristo deposto*)

[ZANELLA 1988] VANNI ZANELLA (a cura di), *Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo : lettere e altri scritti*, Albrizzi, Venezia 1988

[ZANETEL 1978] ANTONIO ZANETEL, *Dizionario biografico di uomini del Trentino sud-orientale*, Alcione, Trento 1978

[ZIPPEL 1907] V.Z. [VITTORIO ZIPPEL], "Eugenio Prati", in: *Archivio Trentino*, anno XXII, fasc. II, Trento 1907, p. 152

[ZIPPEL 1907a] V.Z. [VITTORIO ZIPPEL], "Eugenio Prati", in: *Archivio Trentino*, anno XXII, fasc. III, estratto, Trento 1907, p. 7

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Storico Parrocchiale di Borgo Valsugana (A.S.P.B.V.):

Chiesa Parrocchiale, “La Via Crucis della parrocchiale di Borgo”, 1773, segnatura: 1.18.2.4.

Chiesa Parrocchiale, Quadro Bassi” 1846-1851, segnatura: 1.18.2.4.
Carteggio relativo alla commissione di una pala per la cappella dell’Aiuto al pittore Ferdinando Bassi.

Memorie, celebrazioni e ricorrenze, 1671-1951, Memorie sulla Parrocchia di Borgo raccolte da Don Antonio Daldosso Arciprete. [1870] - 1924, ms., segnatura: 1.18,14.3.
Gli estremi cronologici si riferiscono alla compilazione del manoscritto iniziata da don Antonio Daldosso nel 1870 e continuata dai suoi successori fino al 1924.

Chiesa Parrocchiale, “Statua di S. Giuseppe”, segnatura: 1.18.2.4, 4/10.

Chiesa Parrocchiale, “Carteggio e quietanze riguardanti la decorazione della chiesa arcipretale nel 1903 ecc.”, 1892 – 1909, segnatura 1.18.2.7 / 6.

Archivio Storico Parrocchiale di Telve (A.S.P.T.):

Fald. *Chiesa*, Cat. 9, Cla. 2, Ru-, Fa. 5, “Arredi della Chiesa”, cartella 1, *Statua della Madonna Addolorata. Scultore Giovanni Pendl (il Vecchio) di Merano, 1849-50. Benedetta giugno 1850.*

Fald. *Chiesa*, Cat. 9, Cla. 2, “Arredi della Chiesa”, Ru-, Fa. 4, cartella 1, *Nuova Pala dell’Altare Maggiore raffigurante l’Assunta del pittore Umberto Martina, 1919-1929.*

Fald. *Chiesa*, Cat. 9, Cla. 2 “Arredi della Chiesa”, Ru -, Fa. 4, cartella 2, *Nuovo quadro (Pala) S. Anna e S. Gioachino con S. Antonio- Pittore Antonio Maria Nardi.*

Fald. *Chiesa di Santa Giustina e Cimitero*, Cat. 13, Cla. 1 – Ru - Fa.5, “Quadri asportati da S. Giustina durante la Guerra 1914-18. Pratiche per il recupero”.

“Voce di Telve”-Numero Unico, aprile 1972, per il 50° di Sacerdozio di Padre Lorenzo Ferrai, p. 10.1972.

Archivio Parrocchiale di Torcegno (A.P.T.):

Libro delli saldi di conti resi da tutti gli massari della fabrica Parochiale di Torcegno Principiando l'anno 1630 sotto il governo ottimo del Molto Reverendo don Iseppo Steffanini Pievano nel capitolo “Serie di Curati, Rettori, Pievani e Parrochi di Torcegno.”

Annali della Parrocchia, “Annali di don Facchini, ms. 2 parte”;

“Serie dei Curati, Rettori, Pievani, e Parrochi di Torcegno” in, *Libro delli saldi di conti resi dagli massari della fabrica della Parochiale di Torcegno. Principiando l'anno 1630. Sotto il governo ottimo del molto reverendo Don Iseppo Steffanini Pievano*, ms, pp- 1-75.

Cronache Parrocchiali, vol. I , ms., 1585-1919.

Cronache Parrocchiali, vol. II , ms., 1919.- 1990.

Archivio Storico Parrocchiale di Grigno, (A.S.P.G.):

Cronaca e Memorabilia [1925] -1960, ms., segnatura: A. 11. 1.

INDICE:

ARTE E DEVOZIONE IN VALSUGANA	7
Tema e caratteri della mostra	
LA VIA CRUCIS	13
Cenni storici	13
Iconografia della Via Crucis	13
Varietà delle Stazioni	14
La forma tradizionale della Via Crucis	15
La Via Crucis in Valsugana dal XVIII al XXI secolo	19
Tre Vie Crucis a confronto: Borgo	37
CATALOGO DELLE OPERE	49
Biografie	159
Appendice documentale	217
Bibliografia	243

Finito di stampare nel mese di luglio 2008 presso:
LITODELTA - Scurelle (TN)

