



# ARTISTI IN VALSUGANA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

A cura di ISIDORO DUSATTI





Catalogo della mostra tenutasi presso l'antica pieve di Grigno e Spazio Klien  
di Borgo Valsugana dall'11 luglio al 16 agosto 2015

*Mostra a cura di*

Isidoro Dusatti

*Saggi in catalogo*

Mario Cossali

Vittorio Fabris

*Schede*

Vittorio Fabris, Alessandro Fontanari Nerofonte, Paola Pizzamano,  
Elisabetta Staudacher

*Crediti fotografici*

Art Multiservizi di Warin Dusatti

Vittorio Fabris

*Coordinamento organizzativo*

Massimo Libardi

*Ringraziamenti*

I curatori e gli organizzatori ringraziano tutti coloro che hanno contribuito  
alla realizzazione della mostra.

Un ringraziamento particolare a

Isidoro Dusatti, Giuliano Voltolini

© 2015 by Edizioni Litodelta

LITODELTA sas

38050 Scurelle (TN) - Italy - tel. 0461 763232 - fax 0461 763007

www.silvyedizioni.com

info@silvyedizioni.com

È vietata la riproduzione, anche parziale o per uso interno o didattico,  
con qualsiasi mezzo effettuato, compresa la fotocopia, non autorizzata.

Printed in Italy

*In copertina*

Francesco Danieli, *In viaggio*, 1888



PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO



Comune di  
Borgo Valsugana



Comune di  
Grigno



ASSOCIAZIONE CASTEL IVANO  
INCONTRI



# **ARTISTI IN VALSUGANA**

## TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Edizioni LITODELTA  
2015



La Valsugana è spesso citata come terra di confine, una valle di comunicazione tra mondi e realtà differenti. Questo nella storia ha significato essere al centro di interessi bellici che hanno segnato indelebilmente la nostra memoria, ma questo territorio ha però anche il vantaggio di poter godere del passaggio di molte persone che in epoche differenti hanno lasciato un'impronta importante del loro passaggio. Contaminazioni culturali che sicuramente sono state anche da stimolo per molti artisti locali che hanno potuto crescere, formarsi e lasciare loro stessi un solco nella storia della cultura Trentina.

La mostra "Artisti in Valsugana tra ottocento e novecento" e il rispettivo catalogo parlano proprio di questo: di artisti di passaggio in Valsugana o che ne sono originari e che hanno realizzato opere d'arte riconosciute a livello internazionale. Caratteristica importante e fortemente caratterizzante della mostra è il parlare di pittori con stili diversi e di epoche differenti. Un collage che sicuramente catturerà l'attenzione dei molti visitatori. Sarà l'occasione di conoscere artisti noti e di contestualizzarli nel nostro territorio, un orgoglio particolare che dimostra ancora una volta come la Valsugana sia terra ricca di cultura e di storia.

Una mostra che mette in comunicazione anche a livello espositivo l'est e l'ovest della nostra valle con due sedi prestigiose che a Borgo Valsugana e a Grigno mi auguro potranno accogliere molti visitatori da tutto il Trentino e oltre.

Un sentito ringraziamento va alla Provincia di Trento, all'Amministrazione Comunale di Grigno, all'Associazione Castel Ivano Incontri che assieme al Comune di Borgo hanno reso possibile la realizzazione di questa straordinaria mostra dedicata al nostro territorio ma soprattutto a quegli artisti che a cavallo tra otto e novecento l'hanno resa immortale.

L'Assessore alla cultura del Comune di Borgo e  
Portavoce del Sistema Culturale Valsugana Orientale

**Enrico Galvan**

La mostra *Artisti in Valsugana. Tra Ottocento e Novecento*, promossa dal Sistema Culturale Valsugana Orientale con il Comune di Grigno e il Comune di Borgo Valsugana, e la collaborazione dell'Associazione Castel Ivano Incontri e del Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, intende promuovere la conoscenza e la riscoperta dell'opera degli artisti del nostro territorio, che qui in Valsugana sono nati o che vi hanno soggiornato anche solo per breve tempo, ma che hanno lasciato la loro impronta operando nelle chiese e nei palazzi della valle. L'esposizione rappresenta un viaggio che inizia nella seconda metà dell'Ottocento e si conclude nel primo decennio del XXI secolo, un percorso nell'arte pittorica che conduce il visitatore ad ammirare la produzione di diciotto artisti che dalla Valsugana sono partiti per poi tornare, o qui sono arrivati per innamorarsi della bellezza di questi luoghi.

La mostra si completa con l'itinerario, curato da Vittorio Fabris, attraverso i paesi della valle, da Grigno a Levico Terme, passando per il Tesino, dove si possono ritrovare opere degli stessi artisti, protagonisti dell'esposizione.

L'obiettivo di questa rassegna è quello di valorizzare il patrimonio artistico che diffonde la cultura e la conoscenza del nostro territorio nelle istituzioni museali internazionali; si è inteso inoltre promuovere l'interesse per l'arte, per la bellezza e le emozioni che essa trasmette, anche attraverso un percorso nel territorio.

Si ringraziano tutti coloro che hanno contribuito all'organizzazione e all'allestimento della mostra.

L'Assessore alla Cultura  
**Barbara Bellin**

Il Sindaco  
**Leopoldo Fogarotto**



Nuovamente, dopo il grande successo della mostra “I Campestrini tra pittura e poesia”, si ripresenta in Valsugana una mostra di ampio respiro e dall’ambizioso obiettivo: tracciare una linea artistica lunga circa due secoli attraverso le opere dei pittori che sono nati e di quelli che hanno operato nella Vallis Ausuganea.

Come il fiume Brenta, che da ovest ad est segna la Valle, anche la mostra “Artisti in Valsugana tra Ottocento e Novecento” segna il percorso vivo ed estroverso di una brulicante e fervida attività creativa. Dai Prati, Eugenio, Giulio Cesare e Romualdo, ispirati dal più genuino sentimento per la luce ed il colore; alle complesse concatenazioni cromatiche di Bonazza; alla ricerca di Garbari, che affonda lo studio nelle radici della discendenza retica delle popolazioni delle Alpi centro-orientali; allo sfaldarsi della figura e del paesaggio di Dallabrida e, via via, passando da A.D. Campestrini, Ulvi Liegi, Orazio Gaigher, Francesco Danieli, Carlo Donati, Oddone Tomasi, Wenter Marini, Guido Polo e Raffaele Chiletto si approda, per una tappa ristoratrice, al razionalismo coloristico di Senesi, dove sia il paesaggio che la figura, presupposti fino ad ora imprescindibili, sono completamente assenti. Riprendendo il viaggio dei naviganti fluviali si approda al doveroso omaggio a Orlando Gasperini, artista dallo sguardo profondo ed ironico, scomparso nel 2008. Le opere sono accolte nell’ormai collaudato e blasonato Spazio Klien a Borgo Valsugana ed a Grigno, nella suggestiva Antica Pieve dei Santi Giacomo e Cristoforo, chiesa sconosciuta risalente al XIII-XIV secolo, dove gli affreschi in essa contenuti fanno da ideale cornice temporale alle opere esposte.

Un caloroso ringraziamento è dovuto a tutti coloro che si sono operati, con passione e dedizione, alla ideazione e realizzazione della mostra e del catalogo.

Il curatore della mostra

**Isidoro Dusatti**



## DA UN SECOLO ALL'ALTRO LA VERITÀ DELL'ARTE IN VALSUGANA

*Mario Cossali*

“La guerra scoppiò e depredò il mondo delle sue bellezze. E non distrusse soltanto la bellezza dei luoghi in cui passò e le opere d'arte che incontrò sul suo cammino; infranse anche il nostro orgoglio per le conquiste della nostra civiltà, il nostro rispetto per moltissimi pensatori ed artisti, le nostre speranze in un definitivo superamento delle differenze tra popoli e razze. Insozzò la sublime imparzialità della nostra scienza, mise brutalmente a nudo la nostra vita pulsionale, scatenò gli spiriti malvagi che albergano in noi e che credevamo di aver debellato per sempre, grazie all'educazione che i nostri spiriti più eletti ci hanno impartito nel corso dei secoli. Rifece piccola la nostra patria e di nuovo lontano e remoto il resto della terra. Ci depredò di tante cose che avevamo amate e ci mostrò quanto siano effimere molte altre cose che consideravamo durevoli.” Così Sigmund Freud nel 1915 che tuttavia si augurava: “Torneremo a ricostruire tutto ciò che la guerra ha distrutto, forse su un fondamento più solido e duraturo di prima.” Ma il fondamento non era né stabile, né solido, non poteva esserlo, viste le premesse, che invece negli anni seguenti furono portate alle estreme conseguenze e ancora oggi, nonostante tutto, progressi della democrazia e della tecnica inclusi, si fanno sentire come ferite dolorose. Questa dolorosa premessa per indicare in una sorta di contrappasso la vitalità permanente dello spirito dell'arte che ebbe la forza di passare attraverso il tumulto di forti contrasti, di feroci conflitti, di barbari avvenimenti che ridussero l'umanità a schiava dei suoi vizi peggiori. L'arte riuscì, nonostante tutto, a tener viva una sete di autenticità e di verità, come dimostra anche questa rassegna dedicata al *genius loci* della Valsugana.

Sembrano incredibili la quantità e la qualità degli artisti che “escono dal cilindro” della Valsugana destando nell'osservatore di oggi sorpresa dopo sorpresa.

C'è chi vi è nato, chi ha trascorso qui anni di intenso lavoro, chi vi ha dimorato per poco o per lungo tempo, incessante anche il moto di fuga e di ritorno, in una sorta di ricorrente rispecchiamento, di forme, di colori, ma soprattutto d'animo.

Il nostro viaggio inizia nell'ottocento, attraversa la belle époque con le sue molteplici visioni, conosce le tragedie del secolo breve, sosta in tante città, non solo italiane, si immerge nel paesaggio delle stagioni e in quello, che ad esso continuamente si intreccia, dell'interiorità.

Ad ogni svolta, rappresentata dai diversi itinerari creativi con i quali ci incontriamo, torna qualcosa di quello che avevamo lasciato e che forse credevamo perduto. Non è un viaggio che concepiamo diacronicamente, è piuttosto un percorso della sensibilità che la Valsugana ci offre grazie alle visioni che ha ospitato e spesso alimentato nel corso di questo tempo di accentuati e sconvolgenti cambiamenti.

E come non partire allora dai tre Prati, Eugenio e Giulio Cesare, fratelli e da Romualdo, nipote loro? Inutile dire che il confronto tra i tre è impari: spicca la ricerca dell'incanto di Eugenio, anche se gli altri due riescono a durare nel tempo mettendo in evidenza una poetica incursione nel profondo del vero. Eugenio Prati fu pittore di classe, espose con autorevolezza in sedi prestigiose in Italia e all'estero, coltivando quell'estrema tensione ottocentesca verso l'ibridazione lirica dei sentimenti che lo accosta ai più vivaci fermenti letterari del periodo. Conosceva da vicino scapigliati, macchiaioli, divisionisti e simbolisti, ma pur abbeverandosi a questi movimenti, mantenne una linea personale, che sapeva contenere il bozzetto popolare e il ritratto intimo, il paesaggio rappresentativo e quello di sapore idilliaco.

Appaiono così, secondo la data di nascita gli altri protagonisti di cui ci occupiamo in questa sede: Francesco Danieli, Ulvi Liegi, Alcide Davide Campestrini, Orazio Gaigher, Carlo Donati, Giuseppe Angelico Dallabrida, Luigi Bonazza, Oddone Tomasi, Giorgio Wenter Marini, Tullio Garbari, Francesco Raffaele Chiletto, Guido Polo, Anton Sebastian Fasal, Luigi Senesi, Orlando Gasperini, ma noi qui seguiremo anche altre suggestioni interpretative, che possono in ogni caso dar conto della ricchezza del patrimonio culturale che abbiamo di fronte.

Cominciamo da un irregolare, Anton Sebastian Fasal, viennese, che lavorò tantissimo tra gli anni trenta e gli anni quaranta nella decorazione delle chiese trentine e sudtirolesi (Valsugana, Val di Ledro, Val del Fersina, Egna, Selva Gardena, Bressanone...) e che fu addirittura maestro di artisti come Karl Plattner e Marco Bertoldi. Grande mestiere il suo di cui resta la vivissima confidenza con le potenzialità espressive del colore.

Nelle chiese lavorò con altrettanto fervore pure Carlo Donati, di formazione accademica e presente in diverse esposizioni del suo tempo, tra le quali quella internazionale di Venezia nel 1912. Nella sua pittura, carica di echi simbolisti ritroviamo un'estenuazione della forma che non arriva al grado di intensità di un Eugenio Prati, ma che in ogni caso colpisce per una raffinatezza dell'impianto. La trama tecnica e insieme culturale della composizione risulta di indiscutibile qualità nelle opere di Francesco Danieli, presente tra fine ottocento e inizio novecento nelle principali rassegne nazionali, comprese le biennali veneziane. Lezione simbolista diventata acqua sorgiva per Danieli nelle prove migliori.

Ulvi Liegi, all'anagrafe Luigi Levi, solido colorista, pur sulle orme dei macchiaioli, è presente alle annuali esposizioni di Firenze, Genova, Torino, Milano. Viene da Livorno e cerca a Roncegno quell'oasi di pace che va angosciosamente cercando.

A Roncegno, nel 1906, incontra anche Ardengo Soffici, dove lo scrittore-pittore si trova per affrescare il grande salone dell'hotel terme.

Alcide Davide Campestrini, la sua malinconia *fin de siècle* riesce a trasformarsi in un vero e proprio segno dei tempi, un segno di trapasso che non manca di nostalgia e insieme di attesa. Anselmo Bucci, suo allievo a Milano, dove Campestrini ebbe modo di affermarsi durevolmente, accosta la sua pittura ai migliori nomi dell'arte italiana dell'ottocento, come Favretto, Fattori, Zandomeneghi, per arrivare addirittura a Bonnard. La produzione di Alcide Davide Campestrini spazia dal ritratto al paesaggio fino al racconto sociale, dalla decorazione ardita fino alla pittura sacra. Orazio Gaigher porta con sé l'imprinting della *Sezession*, che lo conduce per sentieri colmi di luci ammiccanti alla ricerca di una inarrivabile profondità. Si porta appresso il suo bagaglio culturale anche nelle numerose pale d'altare che gli vengono commissionate nel territorio regionale e in Austria.

Campeggia nel mio immaginario estetico il tratto di Giuseppe Angelico Dallabrida, forse il più sfortunato degli artisti presentati in questa sede, vera icona umana dell'arte e della sua sconfinata libertà, il pittore della *pietas* per eccellenza, il pittore che incontra la realtà dell'uomo e la fa sua, comprendendone un'intima tragicità, a cui si accompagna fedelmente tutta la vita.

Luigi Bonazza, il più europeo, grande nella mano e non meno grande nello sguardo. Scrutatore del mito e delle sue vicende nei sussulti della natura e nelle aspirazioni degli uomini. La sua pittura ha attraversato le vicende più significative dello *Jugendstil*, ma il suo segno inconfondibile è diventato spesso ardita decorazione, sia laica che religiosa. Se si parla di Europa, come si può ignorare il segno di Guido Polo, la sua ottica mai soddisfatta, mai paga di sé, così schiva e insieme così aperta ai venti più strani, viandante inesausto e contemplativo estenuato? Le sue opere appartengono ad una specie di memoria del sottosuolo trentino, dagli echi dell'impero austroungarico al secondo dopoguerra.

Aggiungerei a questo punto la forza del disegno di Oddone Tomasi, che passa come una meteora nel panorama artistico trentino, distribuisce e riceve amicizia e calore, irraggia rara spiritualità creativa, provoca discussioni su progetti di lungo respiro, porta con sé, misterioso, il segno dell'indeterminato e della fine.

Furono amici Guido Polo e Oddone Tomasi di Giorgio Wenter Marini, anche lui figlio del suo tempo, della concezione che intreccia arte ed architettura in un orizzonte che ritrova nella pittura di paesaggio quella pulizia cercata per tanti anni nella progettazione e nella decorazione.

Figura a parte, eppur straordinaria, quella di Francesco Raffaele Chiletto. La sua fama nazionale è legata al fumetto e in particolare ad un fortunato ciclo salgariano, ma anch'egli, come gran parte di questi artisti, si dedica per anni alla realizzazione di opere pittoriche di carattere religioso per le chiese di Torcegno, Telve, Ronchi, Albaredo di Vallarsa e Bosco di Civezzano, accanto a dipinti a carattere devozionale.

Di Tullio Garbari, il più grande, ripeto con Carlo Belli: “Garbari era un minatore della verità. Egli la cercava nel profondo, scavando di continuo e facendo saltare laggiù, con la miccia della intelligenza, grossi blocchi di pregiudizi e di menzogne.” E ancora, più specificatamente sulla sua pittura: “Tullio temperamento costruttivo di razza, deformò per queste ragioni. La composizione anzitutto, e quindi, ciò che occorre a essa, a costo di ogni conseguenza. Ma vi fu anche un altro movente che spinse il pittore alla trasfigurazione: il tormento di raggiungere il candore dei primitivi e di sfuggire a una figurazione convenzionale della materia.”

Saltiamo gli anni e arriviamo a Luigi Senesi e con un altro salto a Orlando Gasperini. Del primo, ma anche così dei suoi sodali della mostra del 1976, si può parlare più che di astrazione oggettiva, inavvertito ossimoro, di astrazione poetica, laddove il colore., approfondito e corteggiato, si incarica di accendere nuove emozioni e nuove empatie. Orlando Gasperini chiude il nostro cerchio e dico cerchio perché è un viaggio che parte dalla Valsugana e alla Valsugana ritorna, senza nessun vieto localismo e senza nostalgie provincialistiche, perché: “Bisogna sconfinare con la testa e non con i piedi”, come diceva Tullio Garbari, che peraltro sconfinò “con i piedi” a Parigi, come sconfinarono molti di questi artisti, in buona parte accademici e riconosciuti ben al di là dei confini trentini, seppur cercando sempre un punto di possibile equilibrio e trovandolo spesso in Valsugana.

L'arte è l'arte, è un linguaggio che può essere anche strumentalizzato, può essere celebrativa o addirittura servile, oggi potremmo dire asservita al mercato, ma prima o dopo trova in sé la forza di immaginare il futuro, anche interpretando le sofferenze e le tensioni del suo presente. Il linguaggio dell'arte è sfuggito in ogni tempo a definizioni elementari, a classificazioni ordinamentali e si è lasciato sempre alle spalle la rappresentazione della realtà in quanto tale, va sempre oltre e costruisce una visione, che ci stimola, anche con difficoltà a volte aspre da parte nostra, a entrare nello spirito del tempo. Così è stato per l'arte di Orlando Gasperini, per certi aspetti inafferrabile nel suo essere così piena di futuro proprio nello stesso momento del suo tornare incessantemente alle radici del mistero della vita. Il cerchio si chiude, provvisoriamente, perché la pittura di Orlando Gasperini raccoglie il testimone della Valsugana sapiente, errabonda, legata al proprio prato e distesa sul mondo. Dentro il suo destino c'è il destino di tutti questi artisti che non abbandonarono mai la compagnia della bellezza e la ritrovarono in ogni scorcio della vita, anche il più miserabile o il più maledetto e che seppero dare dignità all'uomo attraverso il linguaggio dell'arte. Per capire il senso di questa suggestione basta affiancare la visione delle opere selezionate in questa occasione con la visita alle chiese della valle dove si trovano pitture e decorazioni degli stessi artisti e alla fine piegare il capo e sostare in silenzio davanti alla Medusa di Gasperini immergendoci nel bagno purificatore del mare degli enigmi, affrontati con la mente e con il cuore che hanno conosciuto il bene e il male, non distogliendoci dal viaggio interminabile che la luce dell'arte ci mostra.







**OPERE IN MOSTRA**

Francesco Danieli (Strigno 1852 - Rive d'Arcano 1922)

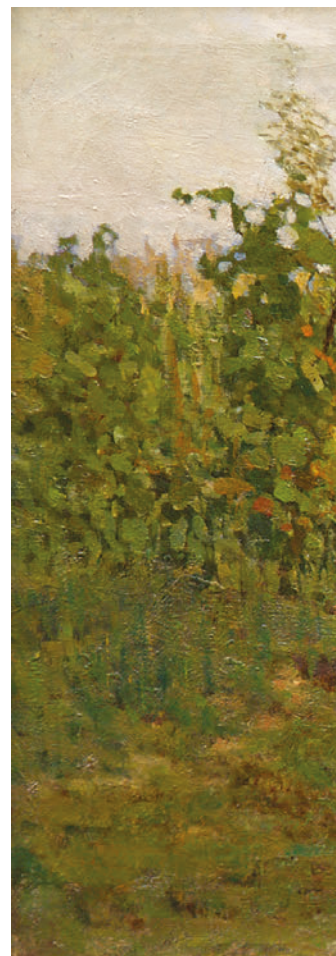
*Ritorno dai campi*, 1888

Olio su tela, 50 x 80 cm

Francesco Danieli nasce a Strigno nel 1852 ma già nel 1865 si trasferisce con la famiglia a Verona, dove studia matematica e scienze, per poi frequentare l'Accademia di Belle Arti, stringendo amicizia con Angelo dall'Oca Bianca, Napoleone Nani, Vincenzo De Stefani e Vittorio Avanzi. La scelta di dedicarsi esclusivamente alla pittura lo porta a guardare la migliore pittura del tempo e a realizzare dipinti di tematica sociale e di carattere simbolista ed intimista, che espone alle principali esposizioni.

In questo dipinto egli rappresenta una veduta della campagna con tre persone, una contadina, con una bambina e un ragazzo, colti di spalle, che si avviano verso casa dopo una giornata di lavoro nei campi. Notevole è lo studio della luce e del colore che documenta non solo l'ottima preparazione e il talento di Danieli, ma anche la sua assimilazione delle novità della pittura del tempo, dal colorismo veneto all'impressionismo francese.

*Paola Pizzamano*



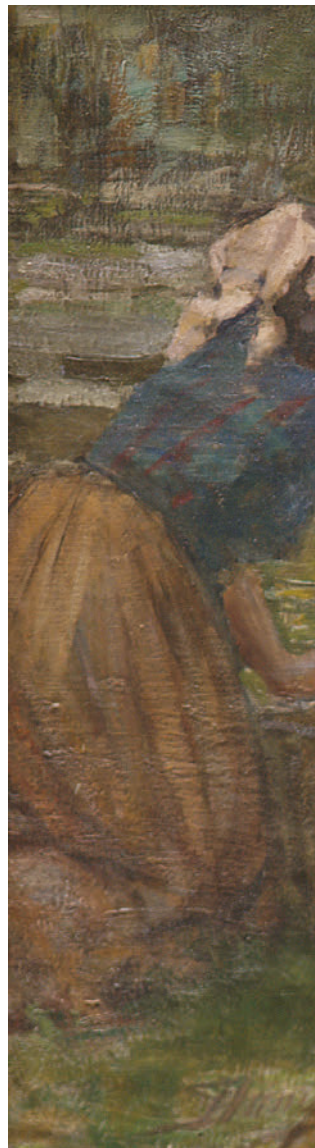


Francesco Danieli  
*Le lavandaie*, 1890 circa  
Olio su tela, 76 x 100 cm

Interessante per la scelta compositiva e per la gamma cromatica chiara è questo dipinto di Danieli che raffigura il tema di vita popolare delle lavandaie intente a fare il bucato. Con un disegno sicuro egli costruisce un impianto compositivo dipingendo in primo piano le lavandaie di tre quarti e di spalle, con al centro una bambina intenta ad osservarle.

Come nella migliore pittura francese contemporanea, Danieli coglie una *tranche de vie*, che ci restituisce un brano di virtuosismo pittorico nella definizione delle vesti delle lavandaie e nel bel ritratto della bambina, riscattando così il soggetto popolare dall'interpretazione di gusto aneddotico. Anche la gamma cromatica a tinte chiare dichiara la sua piena assimilazione delle novità della pittura internazionale più aggiornata del tempo.

*Paola Pizzamano*





Francesco Danieli  
*In viaggio*, 1890 circa  
Olio su tela, 78 x 103 cm

Bellissimo dipinto dove, come ne *Le lavandaie*, Danieli si dimostra pittore di grande interesse per la capacità di creare composizioni con gruppi di figure in primo piano e legate a tematiche sociali, attraverso uno sguardo attento e capace di restituirne il significato senza cadere nell'aneddoto. Anzi, egli sa impaginare con grande cura disegnativa e coloristica scene dove la figura ha un ruolo di protagonista. Qui raffigura l'interno di una carrozza del treno con persone sedute sulle panche di legno, mettendo in primo piano una donna vestita di bianco con inserti azzurro, colta con il volto rivolto verso il basso e gli occhi socchiusi, che tiene tra le mani un libro delle preghiere e al suo fianco una piccola valigia per il viaggio e dei fiori. Danieli ne indaga la solitudine e la malinconia, esaltandone al contempo la bellezza.

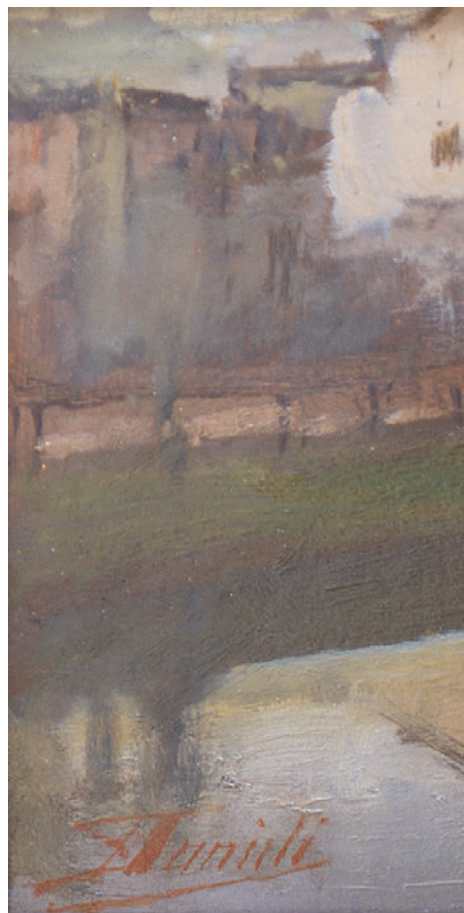
*Paola Pizzamano*



Francesco Danieli  
*Riflessi sul canale*, 1910 circa  
Olio su tavola, 24 x 45 cm

Danieli fu amico del conterraneo e noto pittore Eugenio Prati, da cui assimilò l'interpretazione intimista della realtà; ed ebbe come allieva Pia Buffa. Oltre alla pittura dei generi tradizionali, con una predilezione per le tematiche sociali, in sintonia con il gusto del tempo, si è dedicato alla pittura di paesaggio. In questo dipinto si sofferma a definire gli effetti della luce all'imbrunire e all'accendersi delle prime luci, sull'acqua del fiume, dove si specchiano la casa e la barca. La pennellata diluita è calibrata per restituire attraverso una gamma cromatica di toni smorzati la serenità melanconica della sera, documentando ancora una volta le notevoli capacità del pittore, fine interprete, ancora poco valorizzato, del suo tempo.

*Paola Pizzamano*







Ulvi Liegi (Luigi Levi) (Livorno 1858-1939)  
*Levico Valsugana*, 1911  
Olio su tavola, 26 x 37 cm

Ulvi Liegi (pseudonimo di Luigi Levi, appartenente a una ricca famiglia della comunità ebraica labronica) si era appassionato di pittura guardando le opere dei macchiaioli. Trasferitosi a Firenze entrò in contatto con Silvestro Lega e Telemaco Signorini, con i quali si recava a dipingere dal vero. Determinante per la sua formazione fu la conoscenza e l'assidua frequentazione di Giovanni Fattori, cui era legato da una profonda amicizia e ammirazione. Seguirono poi viaggi a Parigi, dove assimilò le novità della pittura post-impressionista; e a Londra. Nel 1906 Ulvi soggiornò per un anno in Valsugana, a Roncegno, dove era attivo Ardengo Soffici nella decorazione della sala delle feste dell'Hotel Palace. Il critico Mario Tinti, in occasione della sua seconda personale nel 1923 a Livorno presso la Bottega d'arte, riconosceva nell'opera di Ulvi tre stili. Nei dipinti eseguiti dal 1884 al 1890, l'artista risente dell'influenza della pittura dei maestri macchiaioli, nel rappresentare la campagna fiorentina con toni grigi, capaci di suggerire l'effetto atmosferico secondo la lezione della pittura francese, declinata con vena poetica. Impressioni colte *en plein air*, che più tardi sono tradotte con una pennellata più fluida, squillante e calda, per ottenere effetti di maggiore trasparenza, con l'uso di ombre colorate derivate da Pissaro e da Monet. Questa seconda maniera, dal 1901 al 1913, evolve nel periodo dal 1914-1922 in una visione che ha ormai abbandonato definitivamente la resa dal vero di matrice macchiaiola per esaltare invece e in modo libero i colori e la luce del paesaggio.

Aldilà delle rigide classificazioni, nel dipinto eseguito a Levico nel 1911, Ulvi afferma l'autonomia della ricerca pittorica nell'uso dei colori, disseminati su tutta la tela, in una serrata composizione tesa a definire le forme e i volumi in modo sintetico, ma soprattutto ad evocare l'ambiente montano nel momento serale quando la luce al calare del sole colora tutto di rosa, mentre i contadini rincasano, si ritrovano attorno alla fontana o riposano sulla sedia fuori di casa. Il vero, l'osservazione del dato reale, è solo un pretesto pittorico per comporre una visione piena di colori e di luce, con una predominante di rosso che fa vibrare la superficie nell'alternarsi di toni freddi e caldi. Le montagne sono costruite, sull'esempio di Paul Cézanne, con brevi tasselli di colore azzurro digradante in toni più chiari, per rendere l'effetto di profondità e di lontananza. Qui Ulvi dimostra di aver pienamente compreso le ricerche impressioniste e post-impressioniste, nonché le novità della migliore pittura internazionale del tempo.

Questo dipinto del 1911 documenta inoltre i frequenti soggiorni dell'artista in Trentino, testimoniati da altre opere, esposte a Livorno nel 1923: *Baite a Roncegno*, *La strada dei mulini a Levico*, *Vicolo a Roncegno*, cui si aggiungono dipinti dedicati al Lago di Garda.

Paola Pizzamano



Giulio Cesare Prati (Caldonazzo 1860-1940)

*Uva bianca*, 1902

Olio su tela, 124 x 57 cm

*Uva nera*, 1903

Olio su tela, 124x57 cm

Diciotto anni più giovane del fratello Eugenio, si può dire che Giulio Cesare Prati inizi a conoscere a fondo il fratello maggiore a ventidue anni durante un periodo di convalescenza passato ad Agnedo ospite di Eugenio e della moglie Ersilia. In questa circostanza di riposo forzato Giulio Cesare si diletta a dipingere dimostrando una certa abilità. Sceglie quindi di provare a seguire le orme di Eugenio iniziando, a ventiquattro anni, un percorso di studio accademico presso il celebre ateneo milanese di Brera. Il capoluogo lombardo è da tempo considerato uno dei centri principali della scuola verista e le scene di vita quotidiana tanto amate da Eugenio non tardano ad apparire nella produzione di Giulio. Ma è sicuramente l'abilità nella realizzazione delle nature morte e in particolare dell'uva che farà affermare il giovane pittore prima ancora della sua partenza per l'America Latina a metà degli anni novanta. Non per niente all'Esposizione Nazionale di Palermo organizzata nell'inverno del 1891, dove Eugenio manda *Pesche e uva* (1890), anche Giulio Cesare sceglie di farsi conoscere nel sud Italia con un soggetto di frutta: *Un tralcio d'uva* (*Esposizione Nazionale Palermo 1891-92, Catalogo della Sezione Belle Arti*, Stab. Tip. Virzi, sala XII, opera n. 484, p. 23). Ricordiamo poi *La vendemmiatrice*, dipinto del 1893 (Innsbruck, Museum Ferdinandeum), vicino per tema al coevo *Prendete!* di Eugenio, e *Uva e il nido* del 1895 (collezione privata) presentato alla prima Biennale di Venezia.

Durante il soggiorno a Mendoza, in Argentina, il pittore esegue, a distanza di un anno l'uno dall'altro, due dipinti d'uva identici nelle dimensioni e nell'impostazione, con i grappoli rigogliosi, in un caso di uva bianca e nell'altro di uva nera, che percorrono la tela in senso longitudinale, sullo sfondo di un muro grezzo. I due lavori ricordano varie composizioni di natura morta di Eugenio, a partire dall'*Uva* (1895 circa, collezione privata) esposto alla mostra antologica del 2007 a Ivano Fracena (E. Staudacher, *Eugenio Prati, il pittore che narrò la vita trentina dell'Ottocento*, Litodelta, Scurelle 2007, tav. 18) con alla base del dipinto un ritrattino femminile disegnato su un foglio appeso alla parete e sopra una cascata di grappoli. Nel caso del dittico di Giulio Cesare, la tavolozza però è più brillante, sembra quasi che il pittore sia ricorso all'uso di polvere d'oro, in particolare nell'*Uva bianca*.

Al rientro in Trentino, avvenuto nel 1903, anno del secondo dipinto oggi in mostra, Giulio Cesare riuscirà a dedicarsi sporadicamente all'attività artistica così come a quella espositiva. Sembra però che sia presente al Salon parigino del 1910 con un *Dittico d'uva* che potrebbe essere proprio quello qui presentato (*Dizionario degli artisti trentini tra '800 e '900*, a cura di F. Degasperi, G. Nicoletti, R. Pisetta, edizioni Il Castello, Trento, 1998, p. 370).

*Elisabetta Staudacher*



Alcide Davide Campestrini (Trento 1863 - Milano 1940)

*Ritratto della contessa Maria Welser von Welserheimb Lodron Laterano*, 1901 circa

Olio su tela, 75,7 x 45,5 cm

Firmato in alto a sinistra

Grazie al sostegno del Circolo trentino di Milano, fondato nel 1879 da un gruppo di intellettuali irredentisti, Alcide Davide Campestrini, nato a Trento nel 1863, dopo un periodo di stenti, può completare con brillanti risultati gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Milano. Allievo prediletto di Giuseppe Bertini, che considerava come un padre, Alcide Davide diventa, dopo il diploma, nel 1887 insegnante di disegno presso la Scuola d'arte applicata all'industria del Castello Sforzesco e poi dal 1894, presso l'Accademia, assistente di Ludovico Pogliaghi. All'attività didattica alterna imprese decorative e partecipa a mostre, anche internazionali, con opere a soggetto storico-mitologico, affermandosi inoltre come ritrattista. La sua abilità tecnica ed espressiva è ben evidente in questo bellissimo ritratto di grande raffinatezza coloristica, decorativa e formale, raffigurante la contessa Maria Welser von Welserheimb, moglie del conte Carlo Gaetano Lodron Laterano, sposato a Vienna nel 1901. Il dipinto fa quindi da pendant al *Ritratto del conte Carlo Gaetano Lodron Laterano* (1898), sempre eseguito da Campestrini, che lo raffigura in tenuta da caccia. Questi due importanti ritratti, insieme al dipinto con le baronessine Salvadori (1900, ora presso le Scuole elementari di Magré), eseguiti prima della Grande Guerra, documentano l'attività di Campestrini dedicata a ritrarre non solo la borghesia trentina e lombarda del tempo ma anche l'aristocrazia.

Nella definizione dello spazio interno con la parete decorata con un paesaggio, emerge la grande perizia tecnica e creativa di Campestrini. La luce artificiale illumina di toni pastello e di atmosfere soffuse lo spazio interno che viene ampliato grazie al paesaggio dipinto sulla parete, in una funzione illusionistica di grande raffinatezza e leggerezza. Il ritratto rappresenta la bellezza della *Belle Époque*, esaltata dalle tonalità luminose, nonché dai motivi sinuosi e floreali del gusto Liberty, che attestano l'assimilazione da parte di Campestrini delle novità nazionali e internazionali della migliore pittura del tempo. La contessa, ritratta al centro, a figura intera, con un vestito viola pastello, arricchito da inserti di pizzo color beige, e con cappello piumato, tiene tra le mani l'ombrello e la stola, mettendosi in posa prima di uscire per la passeggiata, incarnando l'eleganza e gli svaghi del tempo.

*Paola Pizzamano*



Alcide Davide Campestrini  
*Frati in biblioteca*, (1906)  
Olio su tela, 67 x 104 cm  
Firmato in basso a sinistra

All'inizio del Novecento Campestrini, diventato nel 1892 cittadino italiano e dal 1896 docente presso l'Accademia di Belle Arti, è già a Milano un artista affermato che ama tuttavia ritornare in Trentino grazie ai numerosi contatti e alle amicizie, tra le quali si ricorda quella con lo scultore Andrea Malfatti, suo testimone di nozze nel 1897 con Emma Toller, poetessa in vernacolo trentino.

Il dipinto raffigura un gruppo di frati francescani, colti con grande acutezza psicologica, mentre controllano una mappa stesa su un tavolo. Al medesimo soggetto dei frati francescani in biblioteca, Campestrini ha dedicato anche un altro dipinto pubblicato da Elvio Mich nella recente monografia (E. Mich, 2013, p. 58 n. 29). Un dipinto con il titolo *Frati in biblioteca* fu esposto nel 1906, insieme ad altre due opere *Avanti Savoia!* e *Funerale di un frate*, a Milano alla Mostra internazionale del Sempione. Per tale ragione Elvio Mich ha datato i due dipinti 1906, collegandoli a una frequentazione di Campestrini dei frati e della biblioteca del convento di San Bernardino a Trento. Anche se è più probabile che essi siano stati eseguiti qualche anno prima, durante un soggiorno di Campestrini, documentato dalle fonti, presso i frati francescani di San Rocco a Rovereto, per i quali dipinse nel 1902 e poi donò la pala centinata con *San Francesco in adorazione del Crocifisso*: “in segno di grato animo di affetto per essere stato accolto qualche tempo a scopo di Studio” (V. Fabris, 2013, pp. 127, 128, 130, 131 fig.).

In questo dipinto, egli crea con grande abilità una veduta di scorcio della scena, sempre con l'adozione dell'impostazione a diagonale, colta dal basso, per evidenziare i volti dei frati attraverso un uso sapiente della luce proveniente da destra. La scena allude probabilmente alle scoperte che Cristoforo Colombo condivise con i frati francescani ritratti qui intenti ad osservare la carta geografica: un tema abbastanza diffuso alla fine dell'Ottocento e inizio Novecento, a seguito delle celebrazioni dedicate al navigatore.

Paola Pizzamano





Alcide Davide Campestrini  
*Una volta*, 1910-20  
Olio su tela, 82 x 103 cm  
Firmato in basso a sinistra

Nel dipinto sono raffigurate tre donne, sedute, all'aperto e intente in lavori di cucito e di ricamo. La scelta di ambientare la scena all'aperto permette a Campestrini di far vibrare, per effetto della luce, le forme attraverso una stesura a tasselli del colore, frutto del suo studio e della sua adesione alle ricerche pittoriche più aggiornate dell'ambiente artistico lombardo della Scapigliatura, nonché dell'Impressionismo. Così il rigore accademico si evolve in una visione soffusa e tesa alla ricerca di morbidezze, unita ad una vivacità cromatica per effetto del colore steso a tasselli accostati che dissolvono i contorni. Questo dipinto fa parte del nucleo di opere con tematiche di tono intimistico raffiguranti donne e bambini colti nei vari momenti della vita quotidiana ed *en plein air*.

*Paola Pizzamano*



Alcide Davide Campestrini  
*Piroscafo nel porto di Genova*, 1920  
Olio su tavola, 19,5 x 27 cm  
Firmato in basso a sinistra, sul verso "Genova 12 aprile 1930"

Con una pennellata veloce e sommaria, Campestrini dipinge nel 1920 questo scorcio di Genova con le navi nel porto e le persone sulla banchina, ripresi *en plein air*, su una tavoletta di piccolo formato, adatta ad accogliere la rapida impressione. La sua pittura evolve a seconda della tecnica e del formato, documentando negli anni Venti l'adesione al gusto paesaggistico derivato dalla più completa adesione alle novità dell'Impressionismo secondo l'interpretazione ormai diffusa anche dai pittori veneziani, attenta al variare non solo della luce ma anche dei suoi effetti sul paesaggio dove le figure, definite con macchie, si muovono veloci. Ne deriva un paesaggio con figure vibranti dove il taglio in diagonale della composizione mette in risalto l'imponente mole del piroscavo posto al centro. Ecco che Campestrini, dopo le opere di grandi dimensioni di tema storico, allegorico e sacro, si diletta con la pittura e uno stile più libero a dipingere quadri di piccolo formato, capaci di trattenere e restituire la bellezza delle luci e dei colori del paesaggio.

*Paola Pizzamano*





Alcide Davide Campestrini

*Capre al pascolo in Val Manara a Fai della Paganella*, 1928

Olio su tavola, 102 x 81 cm

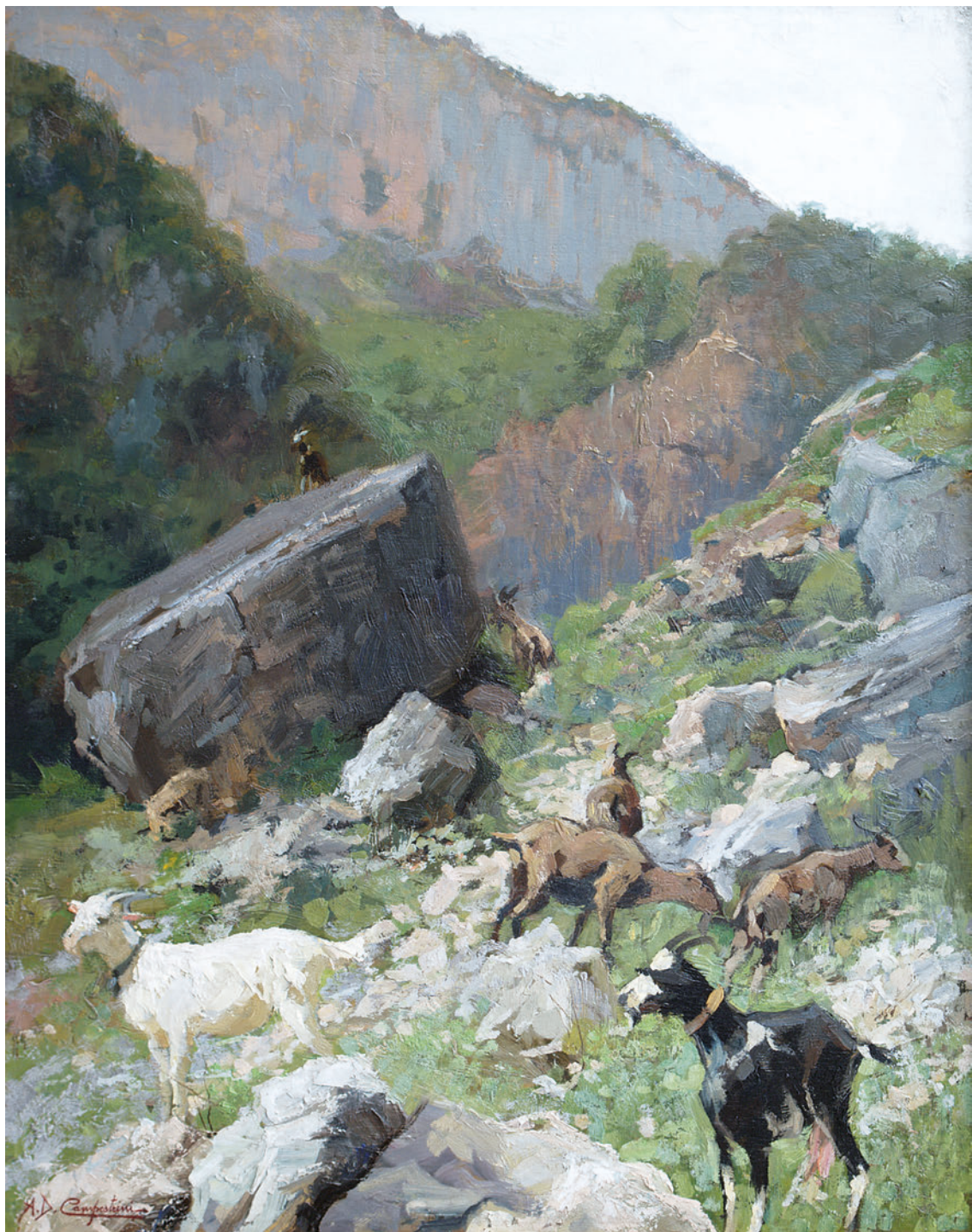
Firmato in basso a sinistra, datato e titolo su verso

Il dipinto fa parte della ricca produzione paesaggistica di Campestrini e, in particolare, è da collegare ai frequenti soggiorni con la famiglia a Fai della Paganella. Resa pittorica di tocco e vivace policromia contraddistinguono anche questo paesaggio, esaltato dalla luce, dove le capre si integrano con i colori della natura.

Campestrini fu capostipite di un'attività e di una tradizione pittorica paesaggistica colta *en plein air*, proseguita poi dai suoi figli. Con grande abilità, anche durante il periodo estivo di vacanza in Trentino, alla Paganella, continua a dipingere paesaggi e figure, lasciando numerose testimonianze anche nei soggiorni a Molveno, sul lago di Garda, a Pegli, a Taormina, Roma, Libia e Napoli.

In questo dipinto, sfruttando il formato verticale del supporto, elabora una composizione strutturata con una sequenza di diagonali disposte a zig zag, per definire i piani e i volumi del paesaggio montano, dove in primo piano spiccano le caprette, in piena luce e al pascolo tra le rocce.

*Paola Pizzamano*



Alcide Davide Campestrini  
*Valsugana. Vigolo Vattaro con la Marzola*, 1930-40  
Olio su tela, 50 x 60 cm

In questo dipinto eseguito negli anni Trenta, Campestrini riprende il paesaggio da Vigolo Vattaro verso il Monte Marzola, a testimonianza dei suoi frequenti soggiorni nell'amato Trentino: una veduta dall'alto della Valsugana, strutturata con diagonali in modo da ottenere effetti di profondità dove i volumi sono accentuati dal tocco vibrante, dai colori giustapposti e ravvivati dalla luce naturale.

In Valsugana Campestrini aveva eseguito inoltre alcune imprese decorative: nel 1892 l'affresco con il *Buon pastore* sulla lunetta del portale d'ingresso della chiesa parrocchiale di Pergine e tra il 1922 e 1923 la sala da pranzo del Grand Hotel Regina di Levico (distrutta da un bombardamento nel 1944), con l'aiuto dei suoi figli Gianfranco e Alcide Ernesto.

*Paola Pizzamano*





Orazio Gaigher (Barco di Levico 1870 - Merano 1938)

*Primavera a Nago*, 1912 circa

Olio su cartone, 53 x 66 cm

Orazio (Horatio) Gaigher nasce a Barco di Levico nel 1870, da una famiglia benestante. A quei tempi la Valsugana con Levico, Roncegno e Vetriolo, era un territorio frequentato dall'aristocrazia e dalla borghesia austro-ungarica, con hotel di prestigio e finemente decorati secondo il gusto del Modernismo internazionale.

Il giovane studiò presso il collegio di Cortina d'Ampezzo, dove praticò anche il disegno e qui nacque il suo amore per la pittura. Frequentò poi, per otto anni, a Bressanone, il Seminario minore Vicentino, per accedere infine all'università di Medicina di Innsbruck conseguendo la laurea con lode in chirurgia. Si trasferì in seguito a Salisburgo per aprire una clinica medica, mentre nel tempo libero continuava a praticare la pittura e l'incisione; e a frequentare gli ambienti artistici di Vienna, fino al 1901 quando decise a trentuno anni di cambiare vita. Chiuse la clinica e abbondò la professione di medico, per dedicarsi alla pittura e ai viaggi: da Londra si spostò in Spagna, fino a Parigi dove frequentò molti artisti, tra i quali Roberto Fleury, Eugène Carrière e il conterraneo Romualdo Prati.

In questo dipinto raffigura una veduta di Nago, strutturata con una pennellata a filamenti costituita da una miriade di colori, secondo un'interpretazione delle novità internazionali francesi della pittura *en plein air* filtrate da una spontaneità creativa e tecnica.

*Paola Pizzamano*



Orazio Gaigher  
*La vendemmia*, 1915-20  
Olio su tela, 60 x 51 cm

La passione per la pittura e per i viaggi, condusse Gaigher a Londra dove frequentò lo studio dell'amico Hubert von Herkomer, ritrattista di successo. Nei primi decenni del Novecento egli eseguì, durante i frequenti viaggi in Europa e poi nel Sud America, numerosi e importanti ritratti affermandosi come abile ritrattista, tra i quali si ricorda quello del fisico Albert Einstein e quelli del Papa Pio X e di Benedetto XV, degli oltre cinquecento citati dalla critica.

L'abilità ritrattistica di Gaigher appare anche in questo dipinto dove raffigura una giovane contadina che raccoglie l'uva dalla vite. Con la sua sensibilità di fine colorista e di attento interprete delle novità internazionali apprese durante i numerosi soggiorni nelle principali capitali artistiche, definisce in modo naturalistico il volto della contadina, con tocchi diluiti e sommari, esaltandone il colorito e la bellezza. Poi esegue il vestito e la natura circostante con rapide pennellate nella orchestrazione di una gamma cromatica che va dal bruno, verde, viola, rischiarita con tocchi di bianco e giallo.

*Paola Pizzamano*



Orazio Gaigher  
*Nudo disteso in un interno*, 1920-25  
Olio su tela, 49,5 x 60 cm

Nudi di donna distesi costituiscono un soggetto prediletto da Gaigher. Ricorrono nella sua opera con una certa frequenza sia ambientati *en plein air* che all'interno di stanze: tutti concepiti con una particolare attenzione ad accentuare la sensualità del corpo come era in uso a cavallo dei due secoli nell'arte internazionale. Il tema del nudo femminile era abbastanza diffuso alla fine dell'Ottocento, dalle donne sensuali e provocanti di Eduard Manet (*Le déjeuner sur l'herbe* e *l'Olympia*) alle bagnanti di Paul Cézanne.

Finita l'epoca delle allegorie, miti, simboli, del nudo femminile in posa, si assiste al passaggio del corpo femminile indagato nel momento intimo e quotidiano, esaltandone le valenze sensuali in un naturalismo che per Gaigher discende dai macchiaioli, ma soprattutto dalla conoscenza delle novità internazionali di Federico Zandomenighi, Giuseppe De Nittis, Giovanni Boldini, ma anche di Giovanni Segantini e di Gaetano Previati, nell'adozione di una pennellata sciolta, diluita, a filamenti, rapida, tesa a restituire l'immediatezza dei soggetti.

*Paola Pizzamano*



Orazio Gaigher  
*Amiche al tè*, 1920-25  
Olio su tela, 77 x 64,5 cm

Gaigher rappresenta spesso interni con donne nella quiete domestica, quasi a voler far rivivere le atmosfere della vita quotidiana della borghesia d'inizio secolo. Il suo repertorio figurativo comprende donne abbigliate in eleganti abiti lunghi, come in questo dipinto, ambientato in una stanza dove lo stesso mobile sul fondo, con una scultura, ritorna anche in un'altra opera. Questi dipinti sembrano essere ambienti della casa dell'artista, dove la donna viene ritratta mentre scrive allo scrittoio o mentre prende il tè assieme ad una amica. Gaigher adotta una pennellata fluida, a filamenti, che rimanda alla pittura francese, in particolare a Renoir. Egli è interessato a elaborare una pittura capace di catturare l'attimo, un momento della vita quotidiana prediligendo l'universo femminile colto in una dimora borghese, inondata dalla luce e costruita con una sensibilità decorativa e cromatica diffusa dalle tendenze artistiche internazionali.

*Paola Pizzamano*





Orazio Gaigher  
*Perdono*, 1930 circa  
Tecnica mista su cartone, 60 x 67 cm

In questa opera, forse un bozzetto o studio per una composizione, Gaigher raffigura un paesaggio luminoso definito con larghe e sommarie pennellate diluite sulla superficie in due zone: una predominante, chiara, e l'altra verde, dove stanno al centro, una giovane donna, seduta, che tiene sul grembo la testa di un ragazzo, inginocchiato al suo fianco. Questa simbiosi tra figure nello spazio naturale è tesa a rappresentare il carattere intimo della scena, evidenziato nella scelta di una gamma cromatica ridotta di colori di bianco, giallo e verde, diluiti sulla superficie. La definizione sommaria non solo del paesaggio ma anche delle figure, che non presentano caratteri somatici definiti, accentua la valenza simbolica e universale della scena tesa a rappresentare il perdono, secondo una concezione simbolista e intimistica diffusa alla fine dell'Ottocento.

In questo suo singolare percorso artistico, Gaigher si dedicò oltre al ritratto e alla pittura di genere, anche all'arte sacra, eseguendo pale d'altare conservate in diverse chiese, tra le quali si ricordano quelle in Valsugana per la chiesa del suo paese natio di Barco, per la chiesa di Torcegno e per la chiesa di Telve di Sopra.

*Paola Pizzamano*



Carlo Donati (Verona 1874 - 1949)  
*L'offerta della cera*, 1907 circa  
Olio su tela, 100 x 90 cm

Nato a Verona nel 1874, da una famiglia originaria di Bivedo di Bleggio nelle Giudicarie, Carlo Donati si formò all'Accademia Cignaroli per poi volgere la sua attenzione alla cultura d'Oltralpe e alle novità del gusto secessionista. Fu uno dei più significativi pittori italiani di arte sacra, decorando cicli di affreschi e dipingendo pale d'altare in numerose chiese, in particolare nel Trentino.

La sua predilezione per le tematiche sacre e di vita religiosa è documentata anche in questo dipinto dal titolo *L'offerta della cera*. Donati raffigura in primo piano due donne, una vestita di bianco, l'altra di nero, con il velo sul capo e un cero tra le mani; sul fondo si vede un paesaggio luminoso e a destra un'altra donna vestita di bianco. Donati mette, come se fosse un ritratto, in primo le due donne colte durante la cerimonia religiosa, probabilmente una processione: ne ritrae con acuta indagine psicologica i volti. Secondo un efficace taglio compositivo isola le donne dal racconto, le svincola dall'aneddoto della processione, esaltandone la tensione spirituale, quasi a voler esprimere il significato profondo di tale evento. Questo taglio compositivo delle figure in primo piano con sullo sfondo il paesaggio, ricorre anche in altri suoi dipinti, come per esempio nel *Ritratto del re Vittorio Emanuele III* e in altri ritratti.

Il sapiente uso della luce proveniente da destra colpisce le due figure, in particolare il volto della donna vestita di nero, e le loro vesti, in un raffinato contrasto tra bianco e nero, colori stesi con grande abilità esecutiva, che rimandano all'influenza della cultura nordica di gusto secessionista, anche nell'adozione di una pennellata sommaria e ricca di materia per giungere a una figurazione bidimensionale arricchita di preziosità luministiche.

Paola Pizzamano



Giuseppe Angelico Dallabrida (Caldonazzo 1874 - 1959)  
*Gli sfollati*, 1915-18  
Olio su tavola, 23 x 50 cm

La vita di Giuseppe Angelico Dallabrida si impernia su una vicenda solitaria e all'insegna dell'amore per la pittura. L'incontro con i conterranei Eugenio Prati e Bartolomeo Bezzi incide sulla sua scelta di dedicarsi all'attività pittorica che matura in brevi soggiorni a Milano, Venezia e Verona. Indipendente e insaziabile, quando egli ritorna in Valsugana inizia a dipingere l'amato paesaggio con uno stile che piano piano abbandona sempre più la resa naturalistica a favore di una visione sensoriale e al contempo interiore. La natura diventa per lui il pretesto per indagare e dare voce alla propria sensibilità.

L'amore per la pittura e per la natura caratterizza infatti tutto il suo percorso e la sua opera, filtrato da un'interpretazione lirica, con lo sguardo del poeta che sa fissare immagini aldilà delle apparenze. "Angelico il pittore straordinario" firmava così le cartoline spedite agli amici collezionisti. E qualcosa di straordinario c'è veramente in questo pittore nato in pieno Ottocento, nel 1874 a Caldonazzo, e che dopo vari viaggi elabora una ricerca pittorica così lontana dalla pittura accademica e dal simbolismo, ma anche dal realismo e dal naturalismo, praticati dalla maggior parte dei suoi coetanei.

Egli rifiuta in modo categorico i temi e i soggetti di storia, del mito e in generale della realtà. Egli volge il proprio sguardo solamente alla natura che osserva e contempla per cercare di restituirne l'essenza attraverso l'autonomia di tutti gli elementi del linguaggio pittorico, vale a dire il colore, la luce, i volumi e la linea che assumono un valore espressivo. In questo dipinto dal titolo *Gli sfollati* racconta il dramma dell'esilio e della prigionia durante il periodo della Grande Guerra che lui visse in prima persona nel campo di internamento di Katzenau. Nel paesaggio le figure si perdono indistinte, pura evocazione di forme. Dalle tonalità adottate e dal cromatismo essenziale emerge la tristezza per l'abbandono della propria terra unita alla malinconia di chi è lontano e diretto altrove, sradicato e prigioniero senza scampo. Come pittore, durante la prigionia a Katzenau, egli gode di un trattamento privilegiato rispetto agli altri profughi perché può continuare a dipingere.

In questo dipinto egli abolisce la prospettiva tradizionale per amalgamare le figure con il paesaggio attraverso pennellate cariche di colore. L'universo di Giuseppe Angelico Dallabrida accoglie una particolare predilezione per il paesaggio dove i contorni delle figure e degli edifici si disfano e si confondono con la natura circostante. Questa visione quasi informale del paesaggio è già ben evidente in questo dipinto dove si percepisce o, meglio, s'intuisce dalle spesse pennellate di colore, a sinistra un edificio con una figura, al centro un carretto trainato da un cavallo e carico di persone e a destra altre persone. Vi predomina una definizione a macchia di tutti gli elementi che sembrano nascere dalla terra scura, in contrasto con il cielo trascolorante di azzurro chiaro nella zona superiore del dipinto. Dallabrida sviluppa così il naturalismo di Bartolomeo Bezzi e di Eugenio Prati in una sorta di esasperazione del dato naturale e degli elementi pittorici, intesi entrambi come strumenti di indagine della dimensione più intima.



Paola Pizzamano



Giuseppe Angelico Dallabrida  
*Pastorale*, anni Trenta  
Olio su cartone, 40 x 56 cm

Terminata la guerra, Dallabrida torna in Trentino dedicandosi alla pittura di paesaggio nei luoghi prediletti di Caldonazzo, Castel Toblino, San Michele all'Adige, replicati con varianti in più dipinti. *Pastorale* riflette uno dei temi cari alla pittura della fine dell'Ottocento, che vide illustri interpreti in Eugenio Prati e Bartolomeo Bezzi. L'immagine della vita quotidiana ritorna anche nell'opera di Dallabrida e si impone per la visione ampia e luminosa del paesaggio dove le figure dei contadini sono ridotte a piccole macchie.

Ospite dalla sorella a Caldonazzo, la cui casa fu bombardata nel 1943, Giuseppe Angelico ama contemplare il paesaggio che dipinge con un occhio interiore e attraverso una contemplazione assidua dello stesso soggetto colto in diverse ore della giornata.

È l'amore per la propria terra e per la natura ancora incontaminata che egli osserva con lo sguardo accogliendo come in un grande abbraccio il cielo e la terra, dove l'uomo vive in simbiosi e ha un ruolo marginale rispetto all'universo.

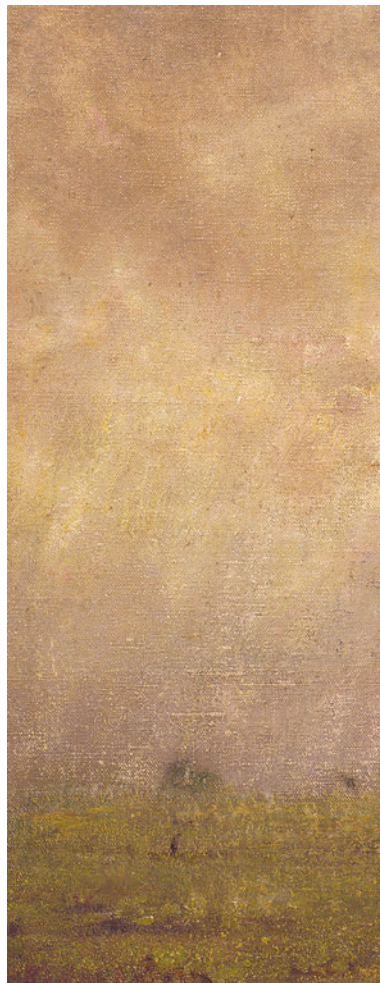
Qui nell'ampio paesaggio predomina il cielo luminoso mentre sul prato vi sono tre contadini. Le loro piccole e fragili sagome sono semplici macchie di colore, che si perdono nella vastità del paesaggio, in una dimensione di pura poesia scandita dai riti quotidiani; qui intente al riposo sul prato mentre la luce del tramonto trascolora e si diffonde. Dallabrida porta a pieno compimento l'interpretazione lirica di Prati e di Bezzi, e se ne distacca nel dissolvimento delle forme, giungendo a soluzioni quasi informali. Il tramonto con il calare del sole che inonda di tenue luce il paesaggio, come nelle opere di Bezzi e di Prati, è pervaso da uno spirito malinconico. Così Dallabrida trasporta il paesaggio in una dimensione capace di esprimere la bellezza e le infinite suggestioni poetiche della natura, come un pittore del Romanticismo, varcando però, primo fra tutti, i limiti della pittura accademica e della realtà.

Egli afferma così l'autonomia della sua ricerca che dal dato reale giunge a evocazioni rarefatte e intrise di macchie di colore e di bagliori luminiscenti. I suoi paesaggi appaiono sempre filtrati da una sorta di velo o di nebbia che annulla i contorni e fonde le figure e gli oggetti nell'atmosfera.

Per Dallabrida la pittura è uno strumento espressivo per raggiungere la serenità: "la soddisfazione per l'arte mia è immensa e mi fa dimenticare tutte le contrarietà e le sofferenze numerose della mia vita; per me non c'è altro che conti".

Egli ha saputo così registrare nei vari momenti della giornata l'attimo fuggente, l'impressione, che nelle sembianze evanescenti assume un carattere quasi surreale e diventa un'immagine atemporale che si fissa nell'anima, nel cuore, nella mente e sul supporto pittorico.

*Paola Pizzamano*







Romualdo Prati (Hofgarten 1874 - Roma 1930)

*Uva*, 1913 circa

Olio su cartone, 42 x 22,5 cm

La vita dei fratelli Eugenio e Giulio Cesare Prati si intreccia anche con quella di un altro parente pittore, il nipote Romualdo, figlio di Probo Prati, nato a Hofgarten (alta Franconia) nel 1874, ma trasferitosi pochi anni dopo a Caldonazzo, luogo originario di questa famiglia di artisti. E' inevitabile quindi per il giovane Romualdo avere un rapporto diretto con lo zio Eugenio che all'inizio degli anni novanta lo sprona a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Venezia affidandolo alle cure del suo anziano maestro, Pompeo Marino Molmenti. La sua abilità pittorica non passa inosservata tanto che nel 1894, quando si trova ancora a Venezia, Francesco Ambrosi lo segnala nel noto volume sugli *Scrittori e artisti trentini* come un giovane studente che lascia già concepire "le migliori speranze di un'ottima riuscita". Di lì a poco si ritrova in Brasile in compagnia dello zio Giulio Cesare che è fresco di studi accademici a Milano, e inizia l'attività di insegnante in una scuola di pittura di Porto Alegre. Le sue esperienze espositive hanno inizio in Brasile con dipinti dalle tinte luminose e soggetti legati alla vita quotidiana.

Nel 1904 si trasferisce a Parigi e debutta al Salon cittadino con una natura morta, *Grappoli d'uva bianca e nera*. Anch'egli, come i suoi zii, si distingue in questo genere e in particolare nella raffigurazione di questo soggetto, che ritroviamo anche nel cartone oggi proposto in mostra ed eseguito un decennio più tardi. In questo esemplare di uva bianca e nera, dagli acini arrotondati che sembrano tante piccole sfere, ritroviamo quello sfondo di tonalità marrone scuro, segnato, rigato, simile a quello utilizzato da Giulio. Rispetto alla natura morta dello zio, nel dipinto di Romualdo i grappoli d'uva sono più plastici, più materici.

La firma in stampatello maiuscolo è un elemento caratterizzante le sue opere dai primi anni del Novecento in avanti.

*Elisabetta Staudacher*



Romualdo Prati

*Fattoria*, 1914 circa

Olio su cartone, 22 x 32,5 cm

*Pietrasanta*, Toscana, 1914 circa

Olio su cartone, 23,5 x 35 cm

A Parigi studia presso il famoso ritrattista Eugène Carrière e si dedica anche agli scorci cittadini ritrovando in quest'ultimo genere un forte interesse. Sviluppa infatti una serie di dipinti di dimensioni abbastanza contenute, come per esempio le altre due opere esposte alla mostra odierna. In questo caso ci troviamo davanti a due scorci di campagna toscana, che risalgono con ogni probabilità al suo soggiorno a Firenze, città che lo accoglie all'inizio del primo conflitto mondiale. Per questo motivo la datazione iniziale, indicata al 1912 circa, quando ancora il pittore si trova a Parigi dove continua a collezionare significativi successi espositivi, sarebbe più appropriatamente da posticipare di almeno due anni. Con una pennellata alquanto veloce, ma compatta, sviluppa una tecnica che sembra prendere spunto dai macchiaioli e dai divisionisti. Si noti per esempio la modalità di stesura del colore nell'edificio chiaro protagonista del piccolo lavoro intitolato *Fattoria*, dove le finestrelle al primo piano sul fronte della casa sono realizzate con un'unica breve pennellata marrone, mentre la vegetazione circostante è resa da tanti piccoli colpi di pennello di vari colori affiancati gli uni agli altri. Anche nel quadro raffigurante la località di *Pietrasanta* si nota la sua pittura veloce, carica di luce e di plasticismo reso con pennellate stese in direzioni diverse e opposte che danzano sulla tela segnata ovunque da rapidi tocchi materici.

*Elisabetta Staudacher*



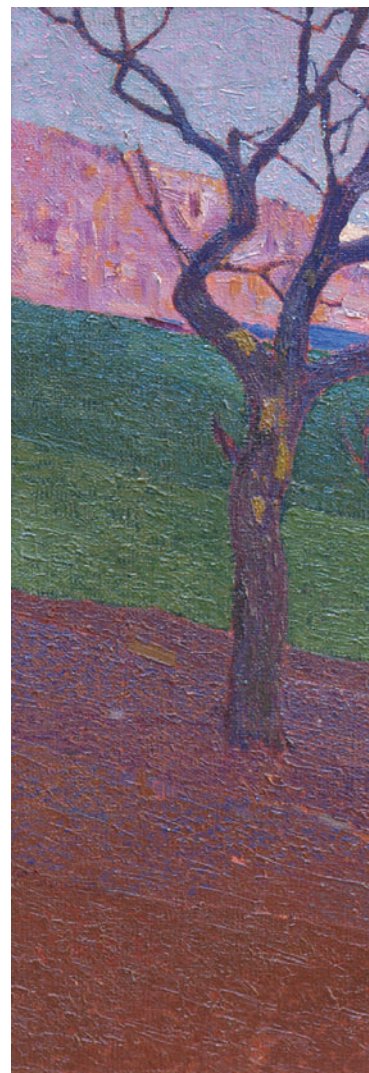
Luigi Bonazza (Arco 1877 - Trento 1965)  
*Tramonto sul Fravort*, 1920  
Olio su tela, 60 x 90 cm

Luigi Bonazza, nato nel 1877 ad Arco, dopo aver frequentato a Rovereto la scuola reale Elisabetтина, nel 1897 è a Vienna per completare gli studi presso la Kunstgewerbeschule seguendo i corsi di pittura di Felician von Myrbach e Franz von Matsch.

Rientrato a Trento nel 1911, diventa docente dell'istituto tecnico, e l'anno seguente partecipa alla Biennale, con nove incisioni di gusto secessionista (*Autoritratto*, *Nudo di donna* e il gruppo degli amori di Giove), ritornandovi nel dopoguerra nelle edizioni del 1920, con le *Allegorie del giorno: La sera, La notte, L'aurora e il Mattino*; e del 1922, invitato con il *Ritratto del principe vescovo di Trento*. Oltre ad essere abile incisore, si è dedicato all'attività decorativa, alla pittura sacra, di paesaggio, di genere e alla ritrattistica.

Il paesaggio con la cima innevata del Fravort ripreso da Villamontagna è uno degli scorci prediletti da Bonazza, com'è documentato anche da un altro dipinto caratterizzato però dall'aggiunta in primo piano del capitello. In questo dipinto, l'artista dipinge esclusivamente la natura nel momento del tramonto che trascolora e illumina la cima del Fravort. Con campiture piatte definisce la superficie con diagonali, dove stende il colore a pennellate dense e a filamenti, secondo il gusto di inizio Novecento derivato anche dalla pittura divisionista. Interessato allo studio degli effetti della luce sulla realtà, egli accentua il contrasto tra la zona scura in primo piano della terra, da cui parte al centro il sentiero delimitato dal verde del prato; e la zona chiara sul fondo della catena innevata.

Paola Pizzamano





Luigi Bonazza  
*Giardino fiorito*, 1923-25 circa  
Olio su tela, 83 x 77 cm  
Firmato in basso a destra

Bonazza dipinge con uno sguardo ravvicinato vari fiori tra il verde di un giardino, ricoprendo l'intera superficie pittorica. Il gusto decorativo di derivazione klimtiana elaborato da Bonazza emerge in questa rappresentazione concepita come un'esplosione di forme floreali e di colori, tutti proiettati sulla superficie.

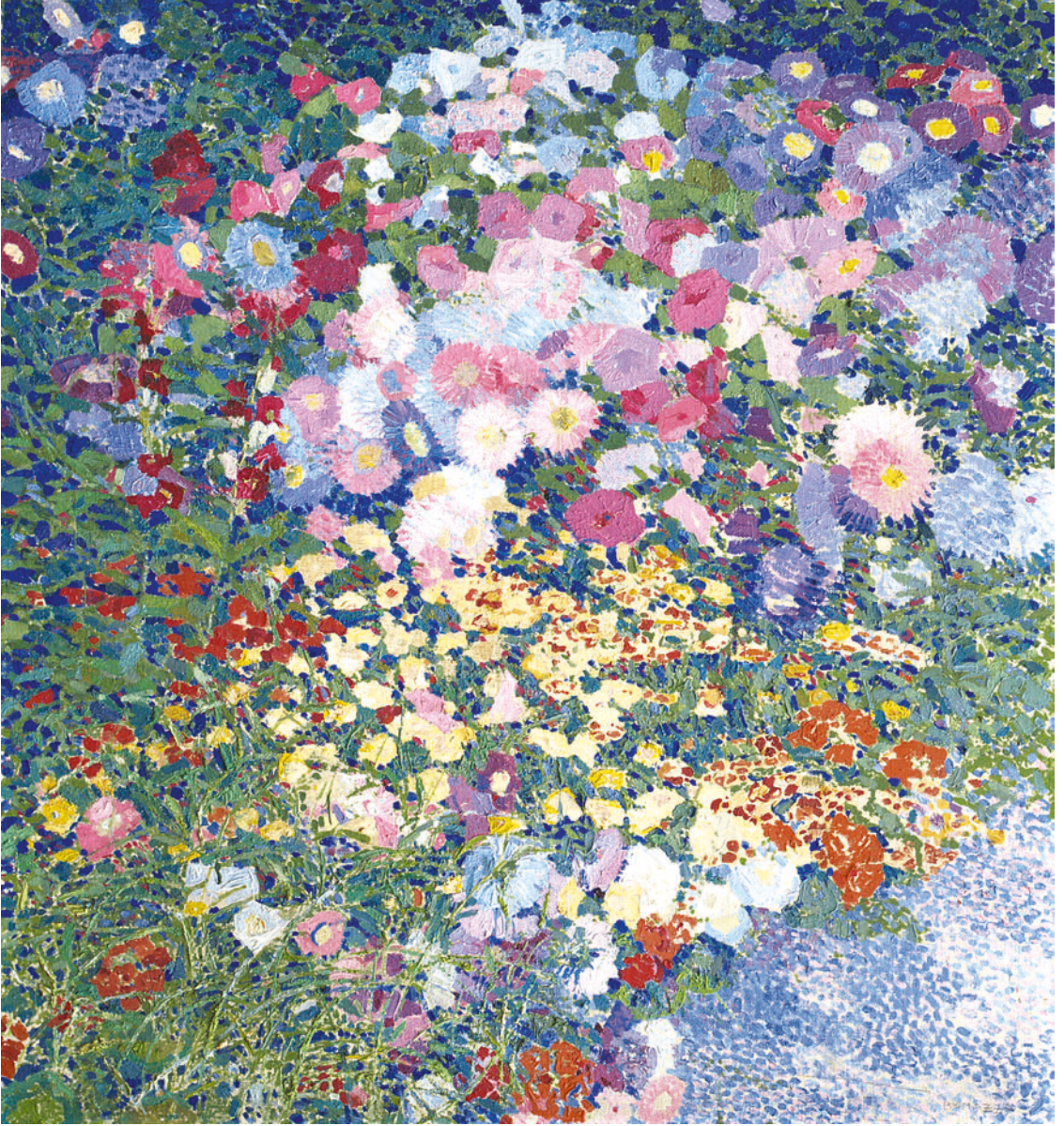
Il cromatismo decorativo è un carattere predominante della sua ricerca che intendeva far rivivere le fantasie klimtiane, la bellezza con le allegorie, i miti e le visioni d'inizio secolo, appresi e amati a Vienna, ma spazzati via dalla Grande Guerra. Bonazza, di fede irredentista, coltiverà nel periodo tra le due guerre, compiutamente e a lungo, il suo mondo ideale secessionista dell'opera d'arte globale nella decorazione della propria dimora a Trento.

Se la Grande Guerra aveva spazzato via le euforie futuriste e soprattutto il gusto edonistico di inizio secolo dagli accenti Liberty interpretato da miti, allegorie, stilemi floreali e sensuali, Bonazza si attarda successivamente e fino alla morte, nel 1965, sul suo bel sogno e sul gusto decorativo ed elegante di quel periodo, su contenuti e su uno stile, rifiutati dal dibattito artistico tra le due guerre.

Questo 'frammento' di giardino illustra, nella sinfonia cromatica dei colori, la grande abilità e il gusto del più autorevole interprete del Secessionismo viennese in Trentino.

*Paola Pizzamano*





Luigi Bonazza

*Dio Padre Creatore e i quattro Evangelisti con i loro simboli*, 1929 circa

Tempera su carta, 21 x 32,5 cm

Iscrizioni: *Progetto del soffitto della chiesa di Teze / Bonazza sul lato sinistro o in basso al centro*

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 anche per la natura delicata della tecnica pittorica usata, cioè la tempera su intonaco.

A quasi novant'anni dalla loro esecuzione, rivedendo la bellezza e l'originalità dei dipinti di Bonazza nella chiesa di Tezze, ci appare quanto mai assurda e inspiegabile la loro mutilazione e manomissione.

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*: 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 coperta nell'intervento fatto all'inizio degli anni Settanta con l'approvazione dell'allora *Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie per le Province di Trento e Bolzano*, Nicolò Rasmò, che considerava in senso molto negativo le decorazioni pittoriche moderne delle chiese.

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.

Vittorio Fabris



Luigi Bonazza

*Il Buon Pastore con le pecore tra un coro di Angeli*, 1929

Tempera su carta, 31,5 x 32 cm

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, 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.

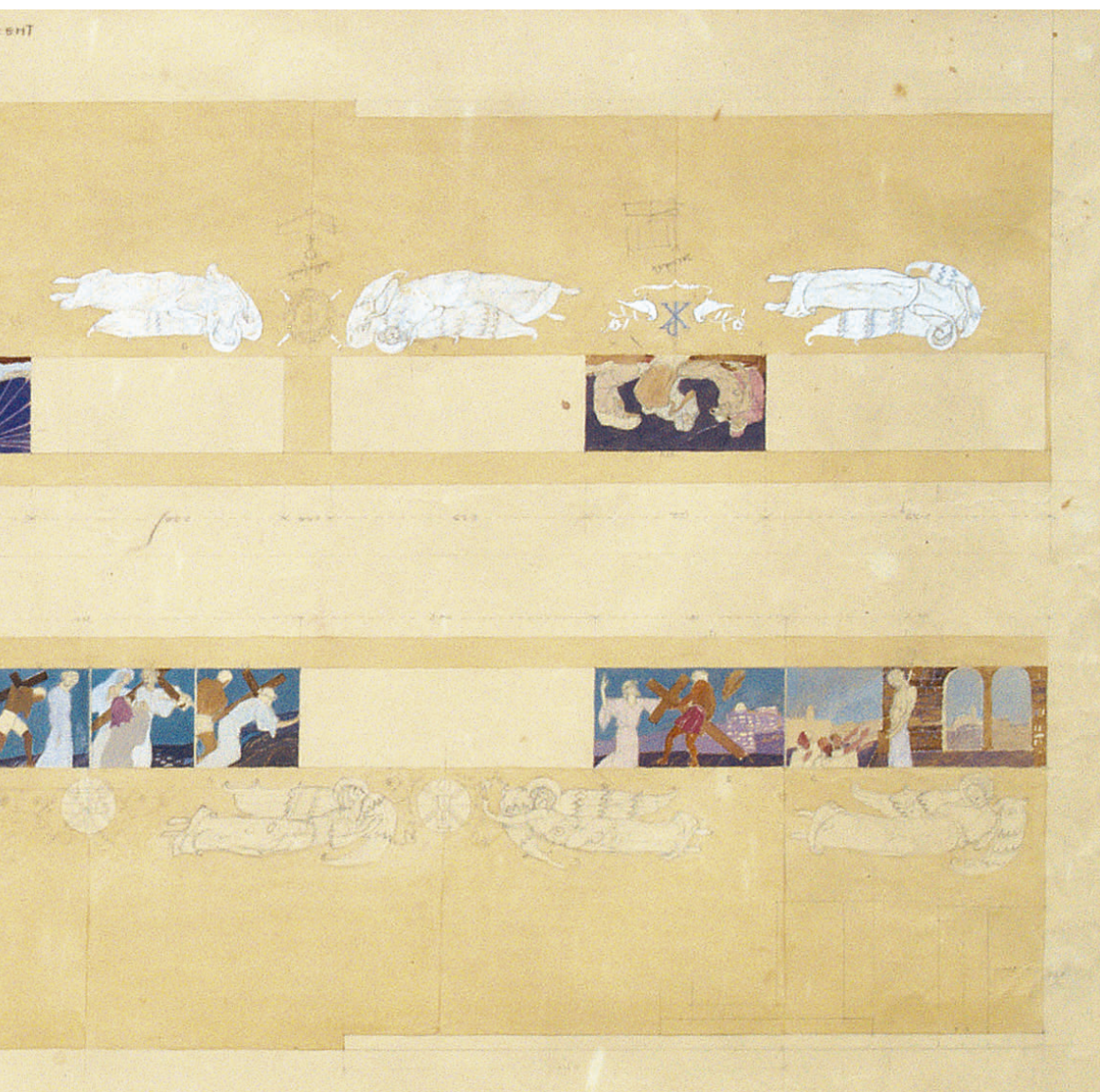
*Vittorio Fabris*





Luigi Bonazza  
*Via Crucis*, 1929  
 Tempera su carta, 68x110 cm

Nella chiesa di Tezze Valsugana Bonazza aveva previsto di dipingere anche una *Via Crucis* murale che si snodasse lungo le pareti interne delle navate laterali e della controfacciata. Nel bozzetto in mostra vediamo invece che le varie Stazioni sono divise in gruppi di differente forma e numero, disposte in senso antiorario. La prima Stazione, *Gesù condannato a morte*, che inizia a destra del foglio, è composta da un rettangolo molto più largo dei successivi e continuo con la seconda Stazione, *Gesù caricato della croce*. Segue uno spazio vuoto, dovuto forse alla presenza della porta laterale della chiesa. La terza, quarta, quinta e sesta Stazione raffiguranti *Gesù cade la prima volta*, *Gesù incontra la Madre*, *Gesù aiutato dal Cireneo* e *Gesù asciugato in volto dalla Veronica*, sono tutte comprese in un unico



rettangolo composto da quattro quadrati. Nel foglio, dopo un secondo intervallo uguale al primo, vi sono le successive quattro Stazioni, *Gesù cade la seconda volta*, *Gesù consola le donne di Gerusalemme*, *Gesù cade per la terza volta* e *Gesù spogliato delle vesti*, della stessa dimensione e forma delle quattro precedenti. Le ultime quattro Stazioni, *Gesù inchiodato sulla croce*, *Gesù muore in croce*, *Gesù deposto dalla croce* e *Gesù posto nel sepolcro*, sono raffigurate nel foglio, capovolte in una fascia sopra alle prime dieci e divise da queste da una zona vuota. Sotto la sequenza delle Stazioni corre un fregio di sinuose figure angeliche, messe in sequenza orizzontale.

Data la minuscola dimensione delle varie Stazioni, appare un po' difficile esprimere una valutazione critica sul valore intrinseco delle stesse, anche se va detto che da queste miniature emergono quei tratti di semplicità ed essenzialità, immediatezza e luminosità, caratteristici di molte opere di Bonazza.

Vittorio Fabris

Luigi Bonazza  
*Ansa dell'Adige*, 1940  
Olio su tela, 53 x 65,5 cm  
Firmato e datato in basso a sinistra

Oltre ad essere un raffinato ed abile incisore e decoratore, Bonazza è stato un notevole ritrattista e si è dedicato soprattutto dopo la Grande Guerra anche alla pittura di paesaggio. In questo dipinto raffigura uno scorcio della Val d'Adige con il fiume, chiuso all'orizzonte dalle montagne innevate. La luce tersa del cielo esalta la natura dipinta con pennellate stese a tasselli, secondo la sensibilità cromatica tipica di Bonazza che nel corso della sua vita è rimasto sempre fedele alla cultura secessionista, appresa in gioventù, dal 1897 fino al 1912, a Vienna. Il dipinto è un'ulteriore testimonianza della sua indagine sul rapporto tra la luce e il colore, nella definizione dello spazio attraverso una pennellata di matrice secessionista costituita da tasselli di colore puro e accostati.

*Paola Pizzamano*







Oddone Tomasi (Rovereto 1884 - Arco 1929)

*Ritratto di donna*, 1905

Matita grassa su carta, 50 x 50 cm

Il roveretano Oddone Tomasi, dopo gli studi alla scuola reale Elisabetina e dopo aver frequentato le scuole a San Gallo in Svizzera, a Innsbruck, a Trento, a Roma e a Monaco, viene ammesso nel 1905 all'Accademia di Belle Arti a Vienna, dove segue i corsi di pittura prima di Christian Griepenkerl, poi quelli di Alois Delug. In quegli anni egli assimila le regole accademiche ma anche le novità della Secessione frequentando gli amici artisti conterranei, Stefano Zuech, Luigi Bonazza e Giorgio Wenter. Alterna la pittura all'attività didattica, nell'ambito del progetto di affermazione delle arti applicate che anche nel dopoguerra cercherà di sviluppare nel Trentino redento insieme a Wenter Marini e agli altri sodali del Circolo Artistico Trentino.

Il suo talento è evidente in questo studio raffigurante un ritratto di donna, che forse è da identificare con quello di sua sorella Elvira, di cui esiste un ritratto di profilo eseguito nel 1909. Nota è la pratica di Tomasi di eseguire schizzi, studi di volti di amici e della propria famiglia (in particolare di sua madre e delle sue sorelle, compreso se stesso in numerosi autoritratti), come esercizio ma anche come assiduo strumento di indagine per arrivare ad esprimere l'intensità psicologica della persona ritratta.

In questo disegno, con pochi tratti coglie la donna a mezzo busto e con il volto rivolto verso destra, definendone al contempo la forza espressiva nei tratti somatici e il volume dell'acconciatura.

*Paola Pizzamano*



Oddone Tomasi

*Ritratto di Stefano Zuech*, 1918 circa

Olio su tela, 50,5 x 42 cm

Nel periodo a Vienna dal 1905 Tomasi assimilò il linguaggio accademico ma anche la cultura secessionista che qui traspare nel bel ritratto dello scultore di Brez, Stefano Zuech, pure lui di formazione viennese. L'amico scultore è raffigurato con il camice bianco da lavoro, in un interno, dove sulla parete si vedono solamente parte di due quadri disposti alle estremità laterali.

Tomasi dà abilmente un taglio originale al ritratto, indagando la realtà con un virtuosismo tecnico, capace di far esaltare il bel volto giovanile dell'amico e le sue vesti colpite dalla luce. Della sua attività di ritrattista rimangono molti studi dedicati a sua madre, autoritratti, oltre al Ritratto di Rubenstein, dello scultore Malfatti, del poeta Giuseppe Mor, di Pompeo Molmenti, dello scrittore Peter Osegger, dello scultore Ettore Archinti, del pittore Firmian, dell'attore Harry Walden, di Giorgio Wenter Marini, e di molti altri amici: tutti di grande bellezza.

Con i suoi amici artisti, di formazione secessionista, Luigi Bonazza, Luigi Ratini, Stefano Zuech, Luigi Pizzini, Giorgio Wenter Marini, Cesare Covi, Camillo Bernardi, Gustavo Borzaga, egli fondò nel 1912 il Circolo Artistico Trentino, sciolto nel 1914, poi ricostituito nel 1919 per chiudersi definitivamente nel 1929 alla sua prematura morte. Con Stefano Zuech e Luigi Bonazza, Oddone collaborò all'abbellimento della chiesa di Sant'Ilario presso Rovereto (1922-23), progettata da Giorgio Wenter Marini. Con molti di loro trascorreva frequenti soggiorni nella Villa Stella a Calceranica sul Lago di Caldonazzo, soggetto di un dipinto eseguito nel 1907.

Nel dopoguerra, l'amore per la propria terra lo porta a partecipare al dibattito sull'identità del Trentino ed a elaborare bozzetti per i costumi del Basso Sarca e poi per quelli della Valsugana, affermando l'idea di valorizzare il lavoro artigianale e industriale attraverso la pratica artistica appresa, insegnata e praticata a Vienna.

*Paola Pizzamano*



Oddone Tomasi  
*Rose Drushki*, 1920  
Olio su tela, 70 x 48 cm

Spiccano sul fondo scuro le rose bianche conservate dentro un vaso di vetro, posto sul piano di una tavola insieme ad una piccola scultura lignea raffigurante una scimmietta. Spesso in queste composizioni con fiori ideate da Tomasi troviamo la presenza di altri oggetti o piccole sculture, che documentano un tema teso a evidenziare nella realtà i valori tattili e vibranti per effetto della luce. Al contempo rimanda alla sua concezione delle arti applicate alla vita quotidiana e si collega al progetto elaborato con Wenter Marini sulla fondazione ad Arco della "Casa d'arte Tragno", finalizzata alla creazione di soprammobili in legno d'olivo.

L'adozione del fondo scuro, insieme alla pennellata corposa e vibrante, richiama la lezione del suo maestro, Delug, attestando al contempo la sua conoscenza delle novità internazionali del tempo.

*Paola Pizzamano*



Giorgio Wenter Marini (Rovereto 1850 - Venezia 1973)  
*Quiete di neve a Pocol, (Ampezzano), 1930*

Olio su cartone telato, 69x79 cm

Siglato, *W.TER*, in basso, a sinistra, e firmato a matita,  
*Giorgio Wenter Marini / 1930*, in basso a destra.

Scritta sul verso (etichetta): "VIII Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Bella Arti - Venezia (XXVIII dell'O.B. la Masa). Anno XV"

Poetico paesaggio realizzato in modo molto rapido ed efficace, nella sequenza delle pennellate, alcune delle quali sembrano quasi strisciate sulla superficie rugosa del cartoncino telato. Si tratta evidentemente di un *en plein air* che riesce a comunicarci l'assoluto silenzio e la calma che avvolgono la natura durante e subito dopo una nevicata.

Il paesaggio ripreso, la località Pocol, si trova nei dintorni di Cortina d'Ampezzo, dove Wenter Marini si era trasferito nel 1928 per insegnare disegno professionale alla Regia Scuola d'Arte Industriale di Cortina d'Ampezzo, dopo che nel 1927 era stato licenziato dall'Amministrazione Provinciale di Trento a causa di un esubero di personale. In realtà, il suo allontanamento dagli Uffici della Provincia, fu dovuto, più che altro, per contrasti con il Regime fascista a causa dei suoi interventi artistici nella chiesa di Sant'Ilario, presso Rovereto, peraltro lodati da esperti e riviste, e nella Sala della Reale Prefettura di Trento, per la quale subì addirittura un processo con provvedimento disciplinare.

Il paesaggio dipinto rappresenta quindi la ritrovata serenità dell'artista e conferma la sua voglia di ritornare a fare arte, incantato come un fanciullo dallo spettacolo sempre nuovo della natura.

*Vittorio Fabris*







Giorgio Wenter Marini

*Case rustiche a Monte Vaccino* (Frazione di Trento), 1940

Olio su cartone, 55 x 70 cm

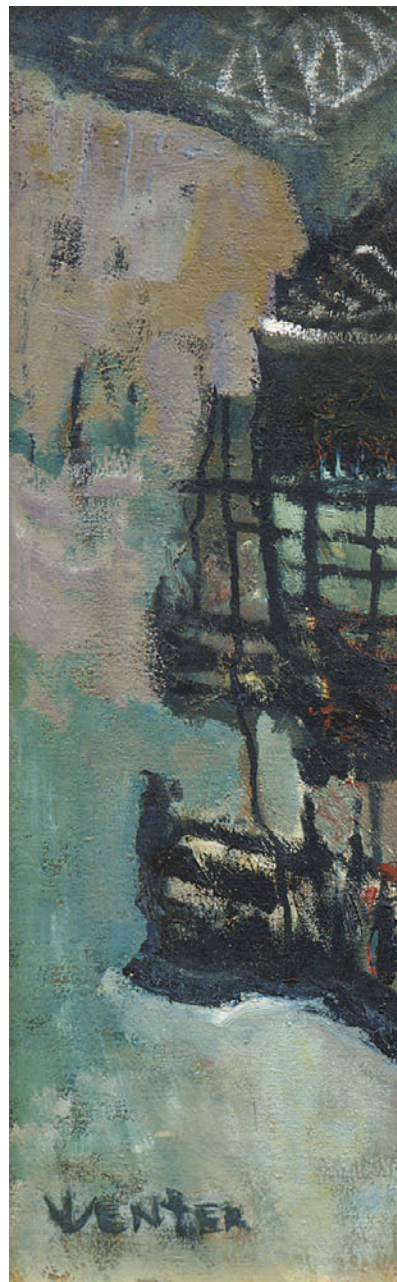
Firmato: in basso, a sinistra

Il dipinto, eseguito nel 1940 nei dintorni di Trento, ripropone la grande passione del poliedrico artista per l'architettura rustica che aveva studiato con particolare interesse in gioventù quando, nel suo praticantato di ingegnere-architetto, aveva collaborato con gli ingegneri Dorna e Florio e l'architetto Grillo nella ricostruzione del paese di Stenico distrutto il 4 maggio 1914 da un incendio.

Ma il dipinto è anche una pregnante opera pittorica in sé conclusa, nella quale il calore e le tonalità scure delle vetuste strutture lignee delle case contadine, scale, poggioli, graticci, tetti e altro ancora, nel loro intrecciarsi e confondersi si stagliano sul fondo chiaro delle ruvide pareti delle case, dando il senso della profondità prospettica. Ne risulta un'opera assai suggestiva e molto dinamica in cui la bellezza e poeticità delle architetture rustiche vengono riproposte, non solo come valore storico ed estetico, ma e soprattutto, come modelli di una architettura e di un sistema di vita, emblema dell'armonia tra uomo e natura; sistema che già allora, alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia, rischiava di scomparire per sempre, non solo per cause belliche, ma anche per una sbagliata supremazia della "modernità" e una cattiva interpretazione dei valori della storia e delle tradizioni locali.

Dal punto di vista tecnico, il dipinto rivela un'esecuzione molto rapida, caratteristica di molte opere pittoriche di Wenter Marini, con sovrapposizione di colori e vibranti lumeggiature con bianco di zinco asciutto su fondi scuri che accentuano l'aspetto dinamico del quadro.

*Vittorio Fabris*





Francesco Raffaele Chiletto (Torcegno 1897-1976)

*Deposizione di Cristo*, 1960

Olio su compensato, 35 x 30 cm

Firmato, in basso a sinistra, "F. Chiletto, 1960"

In questa *Deposizione dalla croce*, il pittore addensa ben dieci personaggi, forse ricavati dai vangeli apocrifi o da altre fonti non canoniche. Oltre al Cristo deposto, a sua Madre, alla Maddalena, raffigurata nell'atto di coprire con il sudario i piedi di Gesù, e all'apostolo Giovanni, in piedi sotto la croce con in mano un lembo del lungo lenzuolo rimasto sul patibolo, riconosciamo al fianco di Gesù, Giuseppe d'Arimatea e, in piedi, alle spalle della Madonna, appoggiato alla croce e alla scala, Nicodemo. Vi sono poi altre tre figure femminili: Marta, vicino alla sorella Maria Maddalena, Maria di Cleofa e Maria di Salome, sorelle della Madonna secondo i racconti apocrifi. L'ultimo personaggio che nella pala di Ronchi è raffigurato con barba e turbante, nella versione in mostra è un giovane con i capelli lunghi: potrebbe essere l'evangelista Marco.

Il solido impianto compositivo piramidale del dipinto, la sapiente distribuzione delle masse, unitamente alla scelta di una tavolozza accattivante, confermano 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, deposto nel sudario, richiamata e stemperata nella gamma dei bianchi e dei grigi del secondo lenzuolo ricadente dai bracci della croce e, in modo più attenuato, dalle bianche costruzioni della città dipinta sullo sfondo. Questa scala tonale è poi completata dal bianco dei veli di due pie donne, dal lembo del lenzuolo pendente dalla croce e tenuto tra le mani dall'apostolo Giovanni e da una estremità del sudario di Cristo stretto da una della "Marie" alla destra della Madre di Gesù.

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, graduano il passaggio dai colori chiari a quelli scuri dalle macchie bruno-nere dei mantelli delle persone in secondo piano e della zona grigio-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 (Nicodemo) che rivolge lo sguardo al Cristo deposto appoggiandosi alla croce, riconfermando la *verve* narrativa e il sincero spirito religioso del Chiletto, rendono molto convincente sotto tutti gli aspetti questa bella opera.

Un analogo soggetto, con lo stesso impianto compositivo e lo stesso numero di personaggi, ma di dimensioni assai maggiori (240x250 cm.), fu dipinto dal Chiletto nel 1947 per la Parrocchiale della *Madonna dei sette dolori* di Ronchi Valsugana. Rispetto a quest'ultima, il nostro piccolo dipinto presenta delle diversità nella definizione e posa di alcuni personaggi, del paesaggio sullo sfondo e di altri elementi del dipinto, come ad esempio il lenzuolo che sventola sulla croce, l'assenza dei tre chiodi e la diversa posizione della corona di spine. Nonostante queste diversità, peraltro non determinanti, il quadretto mantiene tutta la freschezza pittorica e la rapidità di tocco di un bozzetto, e c'è da pensare che esso possa essere visto come uno dei bozzetti preparatori fatti per la grande tela di Ronchi e che la data "1960" possa essere postuma.

Vittorio Fabris



Guido Polo (Borgo Valsugana 1898 - Trento 1988)

*Figura*, 1951 circa

Olio su compensato, 26,5 x 37,5 cm

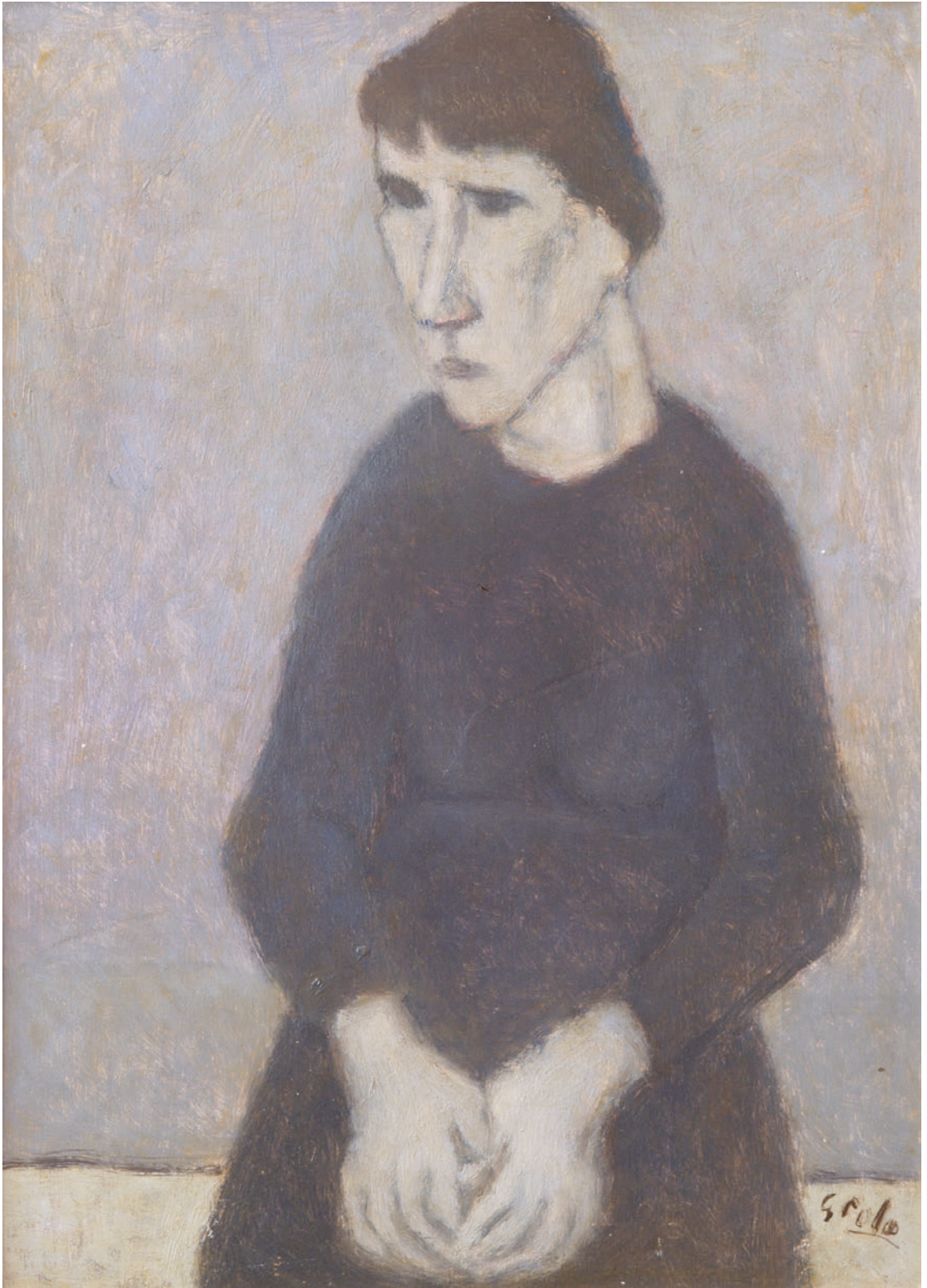
Firmato, in basso a destra: "G. Polo" e una scritta più minuta difficilmente leggibile

Il dipinto, di ridotte dimensioni, raffigura una popolana, moglie o sorella di pescatori, della laguna veneta, più precisamente di Burano, dove il pittore aveva soggiornato ripetutamente, ospite di Francesco Moggioli.

I personaggi di Polo, nella loro umile posa, con i visi scavati dalle sofferenze di una vita dura e a volte grama, l'espressione malinconica, memore di un qualcosa perduto per sempre, lungi dall'essere uno stereotipo stilistico o un cliché, rivelano delle radici profonde che arrivano fino alla grande stagione dell'arte romanica, quando ogni gesto, ogni particolare, ogni espressione non era semplicemente riferita a questa o a quella persona rappresentata, non aveva un fine mimetico ma, diversamente da oggi, era la sintesi di una condizione di vita, di un modo di essere e di proporsi, era scolpita nel tempo. I gesti e le espressioni delle sculture di Wiligelmo o dell'Antelami, solo per fare due esempi, hanno la solennità e la dignità delle figure bibliche e la maestà delle sculture antiche alle quali si riferiscono. Sono, nella loro diversità, i rappresentanti di tutta l'umanità.

Allo stesso modo i volti ossuti e scavati delle figure che animano i dipinti e le incisioni di Guido Polo, la loro eterna tristezza, il loro sguardo rivolto più all'interno di se stessi che fuori, verso il mondo, le loro mani enormi e disarticolate che non reggono quasi mai niente se non cose che non ci sono, tutto questo si richiama a quel mondo medievale presente soprattutto nella scultura romanica. Le figure, i volti, i ritratti di Polo assumono, in questo particolare contesto, il ruolo di vere e proprie icone, nel senso più appropriato del termine, in quanto simboli di una diversa umanità, che non è quella gaudente, chiassosa, bellicosa e distratta, ma quella della gente comune, che non fa clamore, degli emarginati, di tutte quelle persone che quotidianamente vivono in prima persona il dramma di una esistenza in apparenza insignificante. Questi personaggi, nella loro asciuttezza di tratti fisiognomici, nella loro evidente vita interiore, nella semplicità dei loro atteggiamenti, rivelano una profonda religiosità e inducono l'osservatore a chiedersi: chi sono io? Cos'è veramente la vita?

*Vittorio Fabris*



Guido Polo  
*Vecchia Trento* (via Suffragio), 1935 circa  
Acquerello su carta, 44,5 x 32 cm

L'artista negli anni Venti aveva sviluppato una raffinata tecnica pittorica all'acquerello che gli permetteva di ottenere risultati davvero sorprendenti nei quali la luce, con i suoi mutevoli e imprevedibili aspetti diventava, più che il soggetto ritratto, la vera protagonista delle opere come dimostra questo straordinario angolo di Trento, riconoscibile nella parte terminale di via del Suffragio, carico di atmosfera e di intimità.

Molta suggestione di quest'opera è dovuta alla tecnica della carta bagnata con la quale il pittore ottiene uno scorrimento del colore sul foglio che crea magici aloni e, nel caso specifico, rende mirabilmente l'effetto della via in una umida giornata di pioggia, come si può percepire dalle persone e dalle case specchiate nelle pozzanghere della via. Sempre riferita al 1935 è un'altra visione fantastica di Trento: Piazza Duomo, espressa attraverso l'acquerello in termini altrettanto fantasmagorici e carichi di sospensione di via Suffragio. La bellezza di queste visioni tridentine è anche dovuta alla profonda conoscenza del Polo della sua città e all'amore che in essa riversava ricevendo in cambio degli stimoli al fare artistico che nessun'altra città avrebbe potuto dargli in questa misura.

*Vittorio Fabris*





Guido Polo

*Il fantasma sulla città*, 1929

Xilografia su matrice lignea di filo, stampata a mano su carta, 228 x 180 mm

Dicitura, in calce, a sinistra, *Il fantasma*, al centro, *st. a mano e*, a destra, la firma: "Guido Polo 1929"

Borgo Valsugana, Municipio, Ufficio del Sindaco, 1° piano

L'incisione, collegata alla famosa serie di *Tilde*, fu eseguita dal Polo durante uno dei suoi soggiorni in Germania, a stretto contatto con la realtà culturale tedesca e con gli artisti espressionisti. Stilisticamente si rifà all'opera grafica di Käthe Schmidt Kollwitz (1867 - 1945) e Alfred Kubin (1877-1959), molto sensibile alle condizioni della classe operaia e ai problemi dei diseredati, la prima, alla realtà onirica e surreale il secondo. Nel 1928, a Monaco di Baviera, Guido Polo si era iscritto al corso di nudo presso il prof. König, abbandonandolo presto perché attratto più dalla vita di strada e della città nel suo complesso che non dai modelli accademici. Questi soggiorni in terra tedesca, oltre ad arricchire notevolmente il suo bagaglio di conoscenze visive, avranno un'importanza decisiva nel percorso di formazione artistica del nostro artista, come si può constatare nell'evidente debito di gran parte della sua produzione di quegli anni e del suo fare artistico nei confronti di un certo espressionismo tedesco e nordico.

Il tema del *Fantasma sulla città* nasce come illustrazione di un libro di saghe nordiche, anche su questo soggetto il Polo riversa tutto il suo mondo interiore e le sue angosce esistenziali.

La xilografia è ottenuta incidendo il legno di filo, con una tecnica molto vicina a quella del linoleum - materiale brevettato nel 1863 dallo scozzese Frederick Walton (1833 † 1928) - che proprio nei primi decenni del Novecento stava riscuotendo un enorme successo, come dimostrano le linoleografie di artisti quali Matisse, Picasso, Kandinsky, Mino Maccari e lo stesso Polo, solo per fare alcuni nomi. Del soggetto esiste anche una versione linoleografica intitolata *Il fantasma sulla città II*, ripresa, sempre con la tecnica della linoleografia nelle due versioni di *Fantasia nordica* e *Fantasia nordica II (Lo spettro)*, la prima del 1929, la seconda, pure del 1929, ma ripresa nel 1968.

La scena, ripresa a volo d'uccello, ci mostra la piazza di un'anonima città tedesca del nord, chiusa tra cortine di case gotiche con facciate scalari, un'alta torre sulla destra e una seconda piazzetta sullo sfondo. Nella piazza, che vorrebbe richiamarsi all'antica *agorà*, il luogo ideale della città, la *polis*, cuore della vita sociale, si vede invece un fuggi fuggi disperato di nere siluette di persone in preda al panico perché, in alto sui tetti delle case, aleggia la lugubre e gigantesca figura di uno spettro cadaverico che squarcia il nero profondo della notte brandendo con la mano sinistra una lucerna. È chiaramente un presagio di morte, rivelazione forse inconscia della tragedia che di lì a poco più di un decennio si sarebbe scatenata sull'Europa e sul mondo intero. La xilografia, connotata da contrasti netti e taglienti tra luce e ombra che danno all'immagine un carattere spettrale, bene esprime quel senso di inquietante smarrimento, di profonda angoscia e di impotenza di fronte agli accadimenti che probabilmente tormentavano l'animo dell'artista e che diventeranno una costante del suo linguaggio artistico e poetico

Vittorio Fabris



*Il fantasma -*

*1st. a mano,*

*Guido Polo  
1929*

Guido Polo

*Autoritratto*, 1970

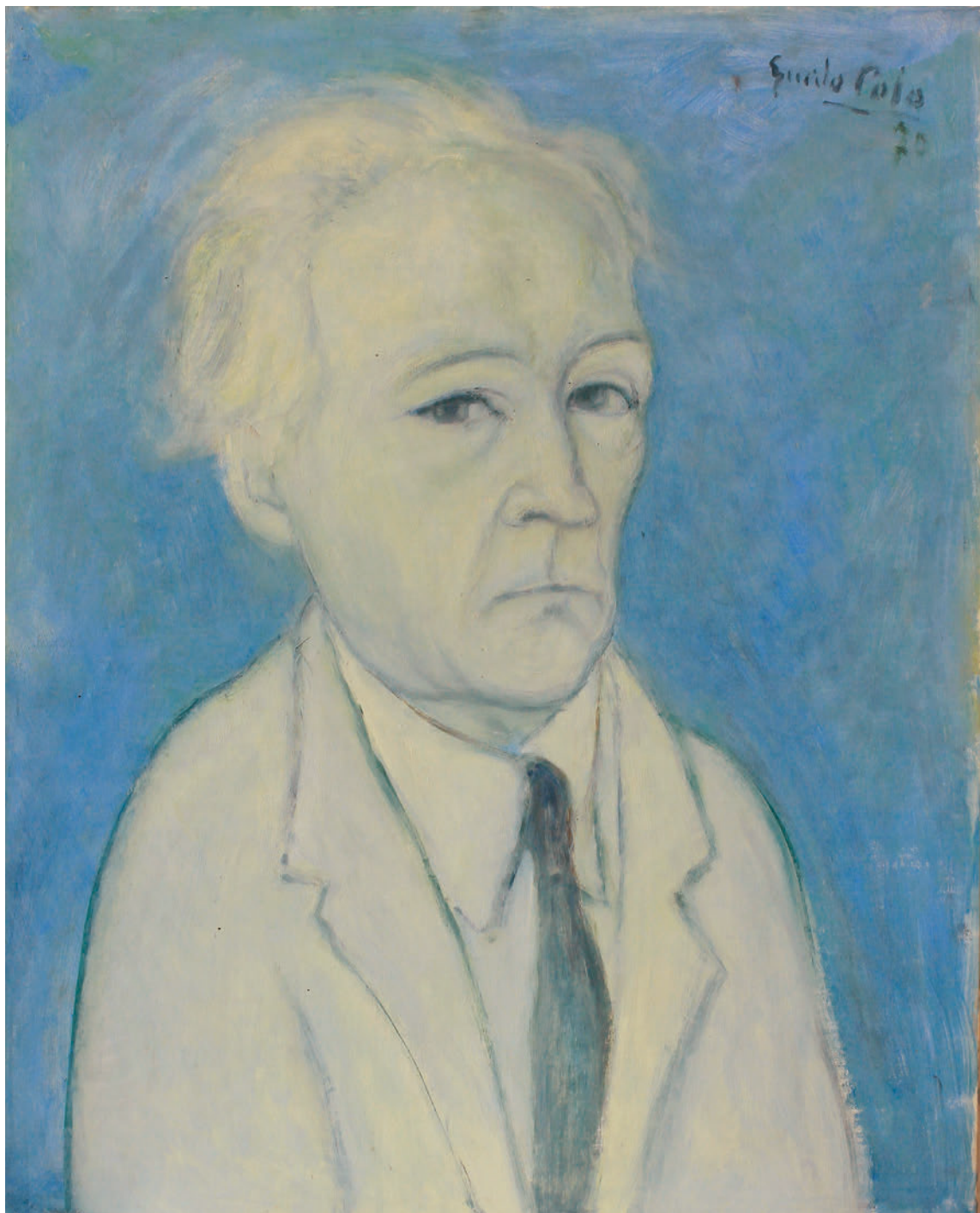
Olio su cartone telato, 50 x 40 cm

Firmato: *G. Polo / 70*, in alto a destra. Opera donata dalla vedova del pittore alla collettività di Borgo Valsugana, come atto di riconoscenza per la grande mostra antologica di Guido Polo organizzata dal Comune di Borgo Valsugana dal 19 dicembre 1998 al 31 gennaio 1999

Borgo Valsugana, Municipio, Ufficio del Segretario 2° piano

L'artista, ormai settantaduenne, in questo autoritratto di tre quarti offre di sé un'immagine severa, estremamente dignitosa, si direbbe quasi monumentale. Nello sguardo penetrante che fissa l'occasionale osservatore cercando un dialogo con il mondo esterno, ci tornano in mente le parole di Giuseppe Marchiori: “[...] Guido Polo, di anno in anno, ha saputo dimostrare a se stesso, e a quanti gli vogliono bene, che la vecchiaia è soltanto un dato statistico per chi, come lui ha raggiunto, attraverso la contemplazione, la serenità dello spirito, che gli consente di penetrare (e quindi di rappresentare) il segreto delle anime solitarie e il carattere intimo dei paesaggi prediletti, vicini e lontani” [Giuseppe Marchiori, Venezia, marzo 1978]. Il dipinto, forse memore del picassiano periodo blu, anche per le connotazioni sociali che questo aveva, è sapientemente costruito su una gamma molto raffinata di tonalità grigio azzurrine, dove le gamme più chiare stese sul colletto della camicia, sulla fronte e sui capelli bianchi, sono sapientemente contrappuntate dai toni più scuri della cravatta e degli occhi.

*Vittorio Fabris*



Guido Polo

*Ritratto di donna a Burano*, 1976

Olio su cartone telato, 70 x 50 cm

Firmato: "G. Polo '76", in basso a destra

Il dipinto fu donato dalla signora Polo alla collettività di Borgo Valsugana il 10 settembre 1998, come risulta dalla certificazione dell'allora Assessore del Comune di Borgo Valsugana, Angelo Floresta.

Borgo Valsugana, Municipio, Ufficio del Segretario, 2° piano

Il dipinto ripropone un soggetto che il pittore aveva studiato ed elaborato qualche anno prima nei suoi soggiorni a Burano presso Francesco Moggioli, fratello del pittore Umberto, dove veniva spesso invitato. La consumata perizia e la profonda sensibilità del Polo riesce attraverso un processo di decantazione culturale e stilistica, a coniugare i nitidi volumi delle architetture del Primo Rinascimento (Masaccio, Angelico e Piero della Francesca, solo per fare alcuni nomi) con tratti mutuati dall'Espressionismo tedesco e, più in generale nordico, il tutto immerso in una irreale luce azzurrina dai toni simbolici ed evocativi di stati d'animo profondamente intrisi di tristezza nei quali la ricerca dei veri significati della vita stenta ad emergere. Nel personaggio raffigurato, autentica icona della povera gente, l'impotenza di fronte alle difficoltà di una vita grama è poeticamente espressa dalle due enormi mani vuote appoggiate su grembo, esplicito riferimento a qualcosa che non c'è.

Possiamo trovare un riferimento del nostro dipinto in alcune incisioni del periodo buranese di Polo, come ad esempio il linoleum raffigurante *Martine* del 1969.

*Vittorio Fabris*



Guido Polo,

*Giglio*, s.d.

Linoleografia su carta, colorata a mano, 344 x 255 mm

Firmata: *Guido Polo*, in basso a destra

Scritta in basso, a sinistra: *Giglio campagnolo. / prova d'artista acquerellata / I tiratura stampata) a mano.*

Borgo Valsugana, Municipio, Ufficio del Segretario comunale, 2° piano

Piccolo ma bello ed estremamente accattivante brano di *Natura morta*, abbastanza inconsueta come soggetto nel catalogo del pittore. La tecnica dell'incisione su linoleum permette all'artista di cogliere, con pochi ma efficaci segni, le forme leggere dei gigli campagnoli nel vaso. Piccoli tocchi di verde, azzurro, rosso e grigio suggeriscono il colore dei fiori e degli altri elementi della composizione. Nelle forme di questi gigli si potrebbe cogliere un timido riferimento alla *Natura morta con iris* di Van Gogh (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh).

*Vittorio Fabris*





Iris campyloglob -  
nova d'artista acquarellata  
I tinturesti a mano

Guido Polo

*Quattro momenti di vita* (4 schizzi a china), senza data ma databili al 1950-1960  
Disegni a china (penna) su carta, assieme 45 x 49 cm (12 x 14 cm ogni singolo disegno).  
Borgo Valsugana, Municipio, Ufficio del Sindaco, 1° piano

Tre disegni sono firmati *Guido Polo*, in basso, a destra; il quarto è privo di ogni dicitura. Ognuno di essi è su una carta diversa e questo fa pensare che provengano da quattro diversi taccuini di disegni sui quali il Polo era solito fermare con pochi segni rapidi e sicuri momenti di vita quotidiana, impressioni di viaggio, gente al caffè, ai concerti, in biblioteca e altro ancora. Infatti, due di questi schizzi sembrano ambientati in un bar, il primo e il terzo, e gli altri due, il secondo e il quarto, in un luogo domestico.

Il disegno, in alto a sinistra, nel segno nervoso e deformante e nel tipo di soggetto, si riallaccia alla grafica espressionista tedesca della prima metà del Novecento (Heckel, Müller, Kirchner ecc.).

Quello sotto, a sinistra, raffigurante una *Donna con sigaretta davanti ad un bicchiere*, sembra rimandare ad analoghi personaggi di Degas e Toulouse-Lautrec. Diversamente, i disegni con *Due donne in conversazione* e *Ragazzo immerso nello studio*, appaiono più personali e consoni allo stile del Polo.

I disegni non sono datati ma, dal confronto con alcuni disegni degli anni Cinquanta, si scopre che lo stile e la caratteristica del segno nervoso e vibrante è lo stesso degli ultimi tre.

*Vittorio Fabris*



Anton Sebastian Fasal (Przemysl 1899 - Rosenheim 1943)

*Madonna col Bambino*, 1938

Affresco su supporto ligneo, 49 x 49 cm

Siglato, al centro, a destra: ASF / 1938 / XVI

Strigno, cappella della Casa di Riposo Redenta Floriani

Il piccolo affresco su legno, autentico gioiello di “pittura ad affresco su cavalletto”, fu pensato ed eseguito dal Fasal per fare un dono al suo insostituibile aiutante e amico Felice Fesler che lo coadiuvava nei lavori preparando a regola d’arte gli intonaci e tutto l’occorrente per la buona riuscita dei dipinti murali del maestro. Secondo la testimonianza della nuora e della nipote di Felice Fesler, il *Gesù Bambino* del quadro ha le sembianze del piccolo Ivo, figlio del Fesler, nato a Strigno il 21 novembre 1931. Felice aveva incominciato a collaborare con il maestro austriaco fin dal suo primo apparire a Strigno, avvenuto nell’autunno del 1928, quando fu incaricato dal decano, monsignor Pasquale Bortolini, di decorare con un ciclo di affreschi la Pieve di Strigno, risorta e messa a nuovo dopo le distruzioni della Prima guerra mondiale. In un primo tempo, il decano, all’insaputa del Soprintendente alle Belle Arti del Trentino, Giuseppe Gerola, aveva incaricato il pittore francescano Antonio Molinari di decorare la chiesa all’indomani della sua parziale ricostruzione e restauro. La reazione del Gerola fu decisa e irremovibile e, giudicando i dipinti del frate pittore un insulto all’architettura neopalladiana dell’edificio, li fece cancellare completamente. I ponteggi, probabilmente, non furono tolti dato che il Fasal potè intervenire con una certa rapidità a Strigno proprio perché c’erano ancora in situ nel presbiterio i ponteggi dei precedenti dipinti.

Nella nostra *Madonna col Bambino*, la rapidità di tocco, la freschezza delle pennellate e il tratteggio sicuro e preciso con cui sono delineate le due figure, nonché la luminosità del colore, sono qualità che contraddistinguono anche i numerosi dipinti murali eseguiti nel giro di poche stagioni in ben quattro chiese della Valsugana: Samone, Spera, Strigno e Ospedaletto. Si tratta di centinaia di metri quadrati di pittura a buon fresco e a graffito, tutti condotti su un piano qualitativo e stilistico molto soddisfacente. Peccato che in anni più recenti, l’allora *Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie per le Province di Trento e di Bolzano*, Nicolò Rasmò, abbia fatto in parte cancellare questi dipinti giudicando gli interventi del Fasal “[...] brutte decorazioni figurate moderne che attualmente la deturpano [riferendosi alla decorazione della Parrocchiale di Strigno (lettera di Rasmò al decano di Strigno, don Giorgio Hueller, datata 8 gennaio 1970; Archivio della Parrocchia di Strigno)]”.

Vittorio Fabris



Anton Sebastian Fasal

*Paesaggio con grande albero*, 1938

Acquerello su carta, 208 x 270 mm

Sigliato e firmato in basso, a destra: *ASF / ANT. SEB. FASAL 1938*

È uno dei pochi paesaggi ad acquerello conosciuti del pittore austriaco, noto in Valsugana per avervi decorato alcune chiese tra il 1928 e il 1940, com'è stato detto innanzi.

Il piccolo dipinto ha come soggetto un maestoso e frondoso albero che si erge al centro di un paesaggio collinare con uno sfondo montagnoso. L'albero potrebbe essere identificato nel tiglio secolare del Maso Weiss, posto a un tiro di schioppo dalla frazione Casetta di Bieno. In questo caso il paesaggio raffigurato sarebbe una veduta delle vallette intorno a Strigno, riconoscibile forse dalla minuscola chiesa con l'inconfondibile campanile gotico emergente da un varco nelle colline, in fondo, a sinistra. Va detto che nel dipinto il paesaggio è interpretato con una certa libertà per cui il luogo potrebbe anche essere uno completamente diverso da quello ipotizzato sopra, o uno di pura fantasia.

L'acquerello, eseguito a rapide pennellate con qualche effetto di bagnato, è intonato a una tavolozza quasi monocroma, giocata su delicate variazioni di verdi, bruni, grigi e azzurrini, tenuti su un registro molto morbido e sfumato.

L'opera fu donata dal Fasal al suo collaboratore Felice Fesler e, stando alla data, risale al secondo intervento del pittore nella Parrocchiale di Strigno, rimasto incompiuto per lo scoppio della Seconda guerra mondiale e la prematura morte dell'artista, ferito gravemente in uno scontro a fuoco sul fronte cirenaico, dopo che nel 1942 si era arruolato come carrista volontario nell'esercito tedesco.

*Vittorio Fabris*



Eugenio Prati (Caldonazzo 1942-1907)

*Alla fontana*, 1883

Olio su tavola, 46,5 x 30,5 cm

A volte, osservando alcuni dipinti di Eugenio Prati, sembra di trovarsi davanti a dei racconti tratti dagli episodi di un romanzo nel quale si narra la vita di giovani e anziani abitanti dei paesi di Agnedo, Strigno, Caldonazzo, luoghi della Valsugana particolarmente cari al pittore che vi è nato e vissuto a lungo. Sicuramente è il caso di *Alla fontana*, quadro realizzato nel 1883 quando lo stile caratteristico dell'artista aveva già preso forma: una pennellata veloce e sicura nella resa di alcuni particolari, la predilezione di tonalità calde e naturali - la pietra, la terra, il legno, l'impronta lasciata dai passi nella neve sciolta -, la scelta di soggetti legati alla vita quotidiana dei valligiani. A questo risultato Prati arrivò dopo una lunga preparazione scolastica cominciata nel 1856 all'Accademia di Belle Arti di Venezia e proseguita, un decennio dopo, alla scuola fiorentina di Antonio Ciseri.

Una volta rientrato a casa si era spogliato della rigidità accademica acquisendo sempre più scioltezza nella pennellata leggera supportata da una indubbia abilità nel disegno. Rivolse lo sguardo a ciò che succedeva intorno a sé in Valsugana e cominciò a raccontare, a descrivere, a raccogliere testimonianze di vita vera, tralasciando così quei soggetti storici e religiosi legati a un'impostazione accademica poco consona alla sua ricerca di poetica del vero. Si avvicinò notevolmente al realismo veneziano di Giacomo Favretto e della sua cerchia divenendo celebre per la pittura di genere.

Nel caso di questo dipinto, ambientato ad Agnedo in una giornata invernale, il pittore coglie un attimo di intesa tra due giovani. Lui fa capolino dal portone di casa affacciandosi sulla via mentre lei sta passando in strada per andare alla fontana del paese. Un richiamo con la voce, un sorriso, uno sguardo fugace, tutto avviene in un rapido istante che Prati riesce a fissare abilmente sulla tela. Poi la vita riprende il suo corso e il giovane, risultato *Abile* (1887, ubicazione sconosciuta) al servizio di leva, comunica alla ragazza singhiozzante la sua imminente partenza per l'Africa da dove poi tornerà l'inverno seguente con il viso abbronzato (*Ritorno da Massaua*, 1887, Milano, collezione privata) e davanti a quello stesso portone di Agnedo ritroverà finalmente lo sguardo della giovane sorridente.

*Elisabetta Staudacher*





Eugenio Prati

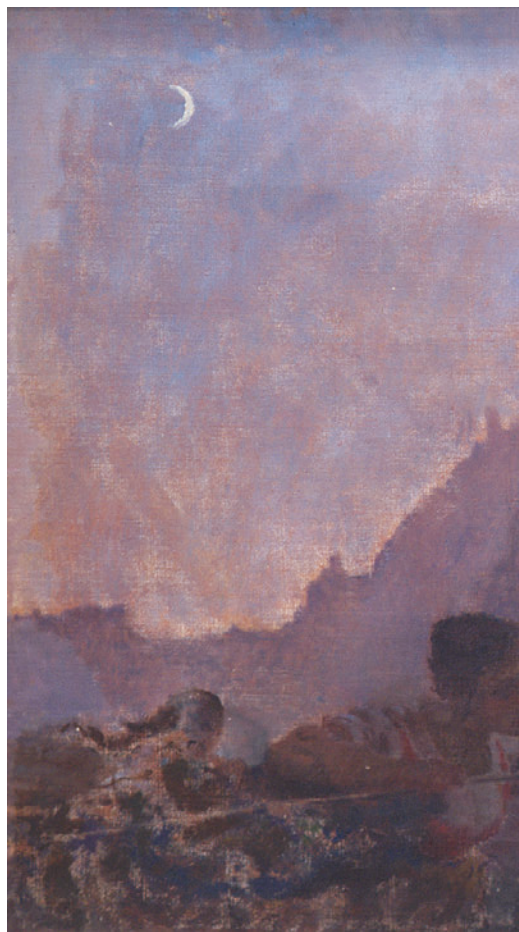
*Prime luci* (Passo Buole), 1900 circa

Olio su tela, 44 x 80 cm

La bellezza dei monti della Vallagarina e dei suoi boschi ha ispirato vari dipinti di Prati ambientati in questi luoghi a lungo frequentati dagli ultimi anni dell'Ottocento grazie all'ospitalità dell'amico e allievo Antonio de Pizzini di Ala. Uno di questi è *Prime luci*, quadro inedito, che propone lo stesso scorcio montano delle Pale del Cherle raffigurato in *Passo Buole* (1902 circa, Museo Civico Luigi Dalla Laita, Ala). In quest'ultimo lavoro proveniente dalla collezione di Pietro Pallaver, compagno di camminate di Prati assieme a Pio Sardagna (E. Staudacher, *Eugenio Prati, il pittore che narrò la vita trentina dell'Ottocento*, Litodelta, Scurelle 2007, pp. 82-84, tav. 24), ci troviamo davanti a uno dei rari quadri di paesaggio di Prati senza la presenza di persone realizzato con tonalità quasi monocrome di verde, marrone e azzurro-grigio. In *Prime luci* invece la tavolozza è più movimentata e carica di contrasti tra la zona in ombra sulla sinistra del quadro, dove si nascondono le sembianze di una figura femminile, e quella a destra colpita dai raggi del sole sorto da poco. È estate e nel cielo fa capolino un falchetto di luna calante, la giovane il cui corpo è in parte nascosto da un grande masso, scruta attentamente l'orizzonte. Capelli corvini raccolti, un abito con corpetto bianco e rosso, con una mano protegge gli occhi dalla luce, anche se ancora debole, con l'altra tiene un lungo bastone. Alle sue spalle i profili delle montagne tagliano in diagonale, a più riprese parallele, la parte destra del dipinto. Nella zona inferiore del quadro si notano dei punti privi di colore, questi tocchi di non finito da cui il pittore lascia trasparire la trama della tela aiutano a movimentare e ad accentuare la profondità delle zone terrose del paesaggio.

I colori della tavolozza richiamano quelli de *Il suono dell'Angelus*, anch'esso ambientato su questi monti, come il coevo *Luci nel bosco*, dove la figura del ragazzino è mimetizzata dalle fronde dei fitti alberi rigogliosi.

*Elisabetta Staudacher*





Eugenio Prati  
*Ritratto del Decano don Chiliano Zanollo*, 1882  
Olio su tela, 45 x 35 cm

Don Chiliano Zanollo, nato a Borgo il 5 dicembre 1813, fu ordinato sacerdote l'8 dicembre 1836. Fece il suo ingresso solenne in parrocchia il 27 aprile 1856, festa di San Zenone, patrono di Strigno. In suo onore fu organizzato un *pranzo patriottico con circa settanta invitati riducendo a pomposa sala da pranzo il locale del secondo piano della canonica detto il granaio* (Strigno. *Appunti di cronaca locale*, Campanili Uniti - Bollettino interparrocchiale di Strigno, Strigno 1982, p. 23). Don Zanollo era già noto in paese essendo stato per undici anni curato a Samone. Completò l'arredo della chiesa facendo costruire dei nuovi banchi e un armadio di legno per l'archivio parrocchiale. Fece anche restaurare l'organo. Commissionò al pittore Prati la pala dell'Immacolata per l'altare maggiore della pieve. Morì il 19 febbraio 1888 e venne sepolto nel cimitero di Loreto lungo la fiancata sud della chiesa. La sua fisionomia ci è nota da un ritratto di Eugenio Prati.

Il ritratto del sacerdote, eseguito nel 1881 ma datato 1882, venne commissionato al pittore dal clero del pievado di Strigno quale dono al loro Decano per il 25° anno del suo ingresso in parrocchia, come è testimoniato nel manoscritto di *Cronaca Locale* sulla parrocchia di Strigno, scritto alla fine dell'Ottocento, dove si legge: [...] *Sulla parete di fronte alla porta il ritratto, opera del distinto pittore Prati, dono fatto al Decano dal clero del decanato insieme alla bella cornice* (Ibidem, p. 46). Don Chiliano è ritratto all'età di sessant'otto anni. Morirà sette anni dopo a settantacinque anni.

Il pittore ci mostra una persona intelligente, abbastanza autoritaria ed energica, ma anche incline all'ascolto e alla comprensione, pienamente consapevole del suo importante ruolo pastorale. L'espressione del decano tradisce però una certa sofferenza fisica, percepibile nella tensione e gonfiore del volto e nell'arrossamento degli occhi.

Durante la Prima guerra mondiale il ritratto fu sfregiato con un colpo di baionetta all'altezza del sopracciglio sinistro dell'effigiato (a destra nel quadro), in seguito ricucito e integrato pittoricamente da un restauro, come si può vedere osservando attentamente il dipinto.

*Vittorio Fabris*



Eugenio Prati  
*Il suono dell'Angelus*, 1898 circa  
Olio su tela, 82 x 124 cm

Di questo toccante dipinto esiste un bozzetto custodito in una collezione privata trentina che riassume con pochi tocchi di colore non solo l'atmosfera di intimità e di raccoglimento che Prati riesce a rendere ne *Il suono dell'Angelus* ma anche la differente pennellata tra il terreno in primo piano, mosso, irregolare, e le strisce lunghe e larghe di colore sullo sfondo.

Questo quadro è uno dei lavori di fine anni novanta che meglio testimoniano quale rilettura del soggetto religioso il pittore sia stato in grado di compiere nel suo percorso artistico. Dopo i primi infelici tentativi di pale d'altare quali il *Sant'Adalberto* (1872-73) commissionatogli dall'ingegnere Saverio Tamanini (Comune di Trento), l'*Immacolata* dipinta per la parrocchiale di Strigno (1874, ubicazione sconosciuta) e il *Sant'Antonio* realizzato su commissione delle nobildonne Bassetti per la chiesa di Lasino (1875, in loco), il pittore si era infatti ben presto allontanato da questo tema. Se si esclude l'interessante prova del *Cristo morto* (1884, Monastero di San Damiano, Borgo Valsugana) vi si riavvicinò solo verso gli ultimi anni dell'Ottocento.

*Il suono dell'Angelus* raffigura il momento di preghiera a cui viene richiamata una giovane che sente le campane mentre è sulla via di ritorno verso casa in compagnia di alcune caprette. Le mani giunte in preghiera, il capo coperto da un fazzoletto di trama leggera, quasi trasparente, che ricorda quello utilizzato dalla protagonista di *Ave Maria – La preghiera della sera* (1900 ca., collezione privata), la ragazza si ferma in raccoglimento a pochi passi dalla baita dove l'aspetta il focolare già acceso. La sua esile figura curva in avanti sotto il peso delle fascine raccolte nella gerla caricata sulle spalle si staglia in controluce sulle calde luci del tramonto che illuminano le vette alpine. Il quadro è dipinto per fasce orizzontali di colori, il verde scuro del prato dell'altopiano sopra la Vallagarina, ravvivato qua e là da piccoli fiori e da sassi più chiari, l'indaco e il violetto di cui è intrisa l'aria calda che sale dal fondovalle, le cime dei monti che irradiano una luce bianca che poi si trasforma in tonalità di morbido giallo prima di diventare di un colore compatto e fumoso. Nella postura della giovane e nel gioco di tonalità in controluce ritroviamo un chiaro riferimento al celebre dipinto di Jean François Millet, *Angelus* (1857-58, Musée d'Orsay, Parigi) dove la donna interrompe il lavoro nei campi e si raccoglie in preghiera assieme al marito.

Nel 1898, poco dopo la realizzazione del dipinto, Prati partecipò con *Il suono dell'Angelus* all'Esposizione Centrale Italiana allestita a Torino. Il quadro riscosse un certo successo tanto che venne acquistato dalla Società Promotrice di Belle Arti di quella città per essere sorteggiato tra i suoi associati. Rientrato in seguito in Trentino, ora il dipinto è custodito in collezione privata.

*Elisabetta Staudacher*



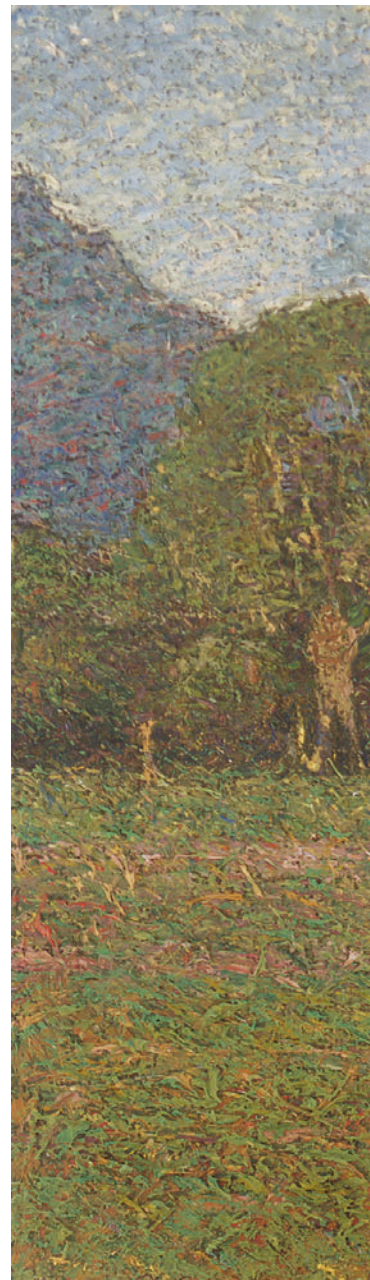
Tullio Garbari (Pergine 1892 - Parigi 1931)  
*Preludio di gioia*, 1910  
Olio su tela, 40 x 50 cm

Un gruppo di acquerelli realizzati da Tullio Garbari durante la frequenza dal 1906 al 1908 della Scuola Reale Elisabetтина di Rovereto - che fanno parte del Fondo Comel dell'Accademia Roveretana degli Agiati (ora in deposito presso la Fondazione del Museo Civico di Rovereto), preziosa e singolare raccolta di abbozzi scolastici degli allievi del pittore Luigi Comel, divenuti poi noti artisti e architetti - testimoniano già il suo talento artistico per la presenza di quei caratteri stilistici e tematici, tratti da Giovanni Segantini, e che costituiscono la base per l'evolversi della sua ricerca. Abbandonata la scuola roveretana, il sedicenne Garbari si trasferisce nel 1908 a Venezia per frequentare l'Accademia di Belle Arti. Spirito indipendente, vive nell'ambiente vitale e pieno di nuovi stimoli di Ca' Pesaro, dove partecipa alle prime esposizioni ed è tra gli artisti più rappresentati e più rappresentativi, insieme a Umberto Boccioni, Gino Rossi, Arturo Martini e Teodoro Wolf Ferrari.

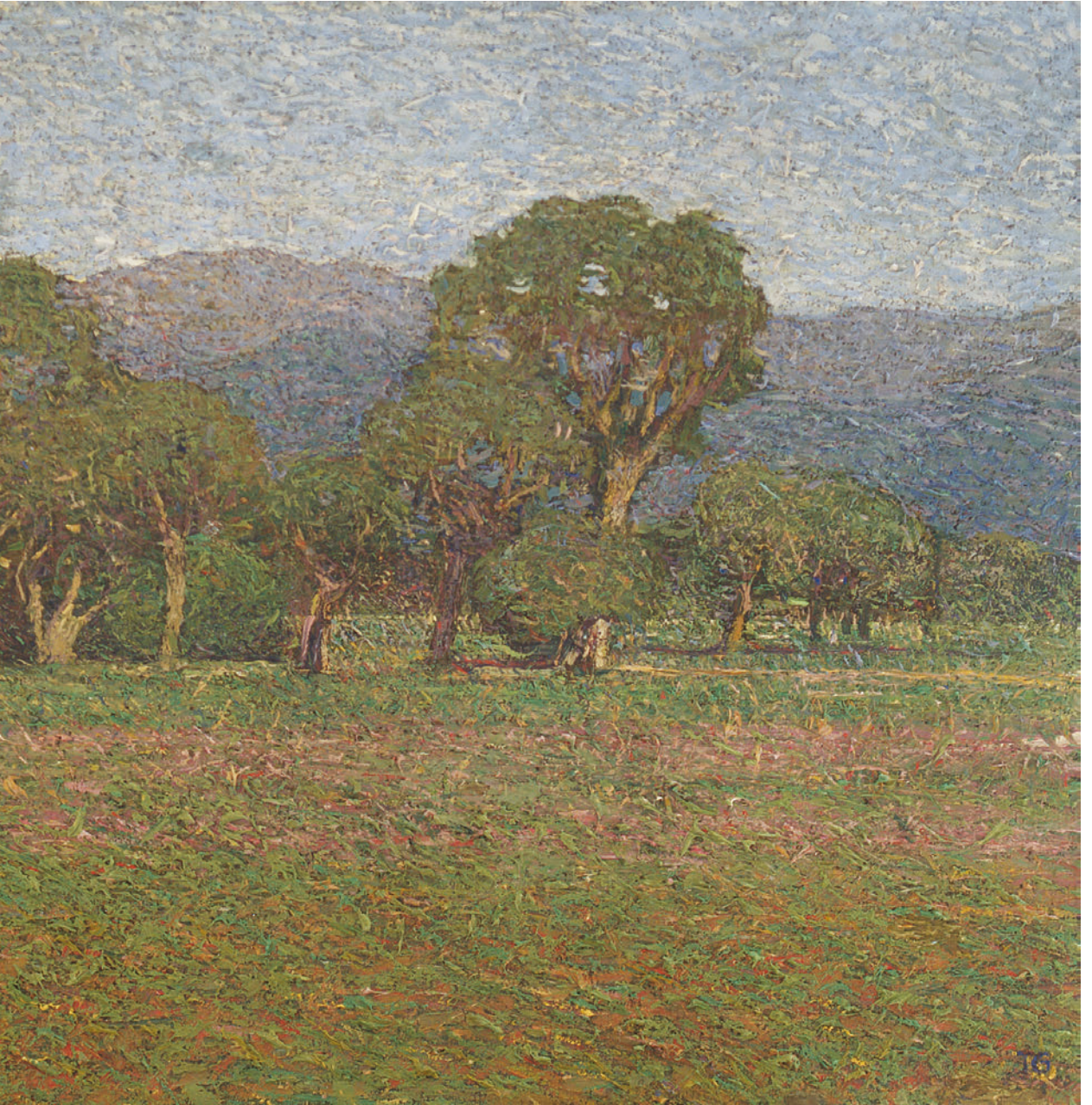
Questo dipinto è una rara testimonianza della sua pittura di quel periodo, ancora oscillante tra l'interpretazione di Segantini e il gusto secessionista viennese, vicino allo stile di Koloman Moser.

Dipinto con colori puri e stesi con una pennellata divisionista, l'opera documenta l'interpretazione ancor naturalistica di Garbari, esemplata sulla pittura di Segantini, "il Segantini puro, dalle visioni chiare, limpide e sintetiche, il trasformatore meraviglioso d'ogni umile cosa, l'autore dei *Pascoli alpini*, dell'*Aratura*" (T. Garbari, 1911, p. 3). Da questa adesione alla natura e a Segantini, prenderà avvio la sua indagine sulla realtà per coglierne l'essenza. Già nel 1924 Garbari considerava le sue opere giovanili decisamente lontane dai risultati, ideali e concetti raggiunti, tanto da richiedere al Soprintendente Giuseppe Gerola, in occasione della donazione di venticinque opere per il nascente Museo Nazionale a Trento, il ritiro di un dipinto che era stato acquistato dal Comune di Trento (Lettera di Giuseppe Gerola al Municipio di Trento, Trento, 24 luglio 1924, pubblicata da F. De Gramatica, 2013, p. 221) per il Museo cittadino, insieme ad un altro, in occasione della sua prima personale a Trento, alla Filarmonica, nel 1912.

*Paola Pizzamano*







Tullio Garbari

*La cena (Le tre sorelle)*, 1916-17

Tempera su carta, 14 x 17,5 cm

Durante il periodo della guerra, Garbari evolve il proprio stile grazie a una molteplicità di interessi alimentati soprattutto attraverso numerosi contatti con i principali protagonisti del tempo e documentati da suoi scritti pubblicati sulla rivista "La Voce Trentina", fondata nel 1911 con Alfredo Degasperi, e su "La Voce" di Giuseppe Prezzolini. Di fede irredentista, Garbari si reca clandestinamente in Italia con l'intenzione di arruolarsi come volontario nell'esercito italiano ma è scartato per la gracile costituzione fisica. Dal 1912 al 1914 è a Firenze dove frequenta Prezzolini e Ardengo Soffici; poi a Milano dove rimane fino al 1919. Nel 1917 con l'amico Carlo Carrà espone presso la Galleria Chini.

L'autorevole Ardengo Soffici ricorda la ricerca pittorica del giovane Garbari in uno scritto del 1920: "Di Tullio Garbari non potrò dire che poche parole. Quando lo conobbi a Firenze, al tempo della 'Voce', dipingeva un poco alla maniera di certi tedeschi secessionisti che non mi garbava affatto. Fu poi influenzato, lui pure, dal movimento futurista che cominciava, ed anche quello che faceva allora mi piaceva pochissimo. Nell'una maniera e nell'altra si manifestava un talento vero; ma le vie che batteva non eran le buone, e credo di non avergli nascosto questo mio parere. Ma più tardi a Milano, e precisamente subito dopo la guerra, mi portai in casa di un suo amico a vedere alcuni dei suoi dipinti e disegni, che mi colpirono per la loro finezza, candidezza e maestria di esecuzione. Da quel giorno non ho saputo più nulla di lui; ma mi bastò la vista di quelle poche cose per sentire che c'è in lui un temperamento d'artista, una genialità nativa che può svilupparsi e dar risultati di grande importanza." (A. Soffici, 1920, pp. 372-374).

Per Garbari, gli anni del dopoguerra furono intensi, di studio assiduo e di elaborazione di una ricerca pittorica, capace di evocare l'essenza spirituale del repertorio figurativo legato alla sua terra e colto nei momenti della vita quotidiana, com'è evidente anche in questa opera. Il paesaggio, gli interni e le persone racchiudono un universo poetico e spirituale caratterizzato da una sintesi formale e coloristica. I temi prediletti, tratti dalla vita rurale con i suoi protagonisti, diventano così oggetto di un'indagine espressiva tesa ad evocare con nostalgia i valori spirituali. Durante la guerra, l'artista si affranca sia dal naturalismo che dal verismo, sia dal simbolismo che dal secessionismo dei primi anni veneziani, giungendo a un'originale sintesi espressiva. La sua elaborazione trova un aggancio particolarmente significativo nelle esperienze neo-primitiviste internazionali, in particolare con le ricerche russe attorno a Natalia Goncarova e Michail Larionov, e soprattutto con la pittura del Doganiere Rousseau, che il giovane Garbari conobbe attraverso Ardengo Soffici, durante il soggiorno fiorentino (1912-1914), e attraverso Alberto Magri. Mentre in ambito italiano la sua ricerca si colloca nel solco avviato da Gino Rossi, anticipatore di una visione scaturita da una spiritualità rintracciata in Bretagna sull'esempio di Paul Gauguin e dei Nabis.

In quegli anni lo spirito tenace di Garbari si concentra sul recupero delle origini in un proficuo scambio con gli amici Gigiotti Zanini, con il quale espone a Trento nel 1913, e con Carlo Carrà, che frequenta negli anni del periodo in esilio a Milano dal 1914 al 1919. Proprio al periodo milanese appartiene questa tempera che ritrae le tre amate sorelle, sedute a tavola, di cui esistono altre varianti (pubblicate in Tullio Garbari, *Lo sguardo severo della bontà*, 2007, pp. 240-241). Insieme ad altre opere dedicate alla madre, questi esemplari costituiscono un nucleo importante del suo repertorio dedicato alla vita familiare. L'essenzialità degli interni e delle figure ritratte si evidenzia nei gesti ad indicare il tempo della vita quotidiana vissuto con grande dignità, pacatezza e ritualità, in un'atmosfera quasi sospesa che ne rende universale il senso di profonda religiosità.

Paola Pizzamano



Tullio Garbari

*La famiglia del carradore (Il carradore della Val Fersina, Il carradore)*, ante 1927  
Tempera su carta, 14 x 18 cm

Sul verso: "Proviene dalla collezione Mucchi. / Regalo del pittore Garbari al pittore Gabriele Mucchi / la moglie Suzanne Mucchi."

Dalla scritta di Suzanne Arndt, seconda moglie di Gabriele Mucchi, sul verso dell'opera, si apprende che essa fu donata da Garbari all'amico pittore e architetto, attivo a Milano dal 1926 fino al 1928 presso lo studio di Gigiotti Zanini. Mucchi ricorda che proprio da Garbari imparò "il gusto per i primitivi. Frequentavo con Zanini i 'novecentisti': Carrà, Tosi, Sironi, De Grada, Funi, Marussig, ma (...) preferivo l'incontro con spiriti più riservati e a me consoni come Tullio Garbari, toltomi dalla morte, e Sergio Solmi".

La tempera fu eseguita proprio nel periodo in cui Garbari frequentava a Milano gli amici Carrà e Mucchi. Questi contatti sono all'origine della sua partecipazione nel 1927 al gruppo "Novecento" di Margherita Sarfatti, formato da artisti italiani di varie tendenze; e nel 1928 alla mostra "Neue italienische Malerei" (Novecento Italiano) a Lipsia, curata da Franz Roh. Ma l'adesione di Garbari al gruppo della Sarfatti si arrestò qui.

La tempera, inedita, è da collegare ai dipinti ad olio e alle opere su carta con il medesimo soggetto, *Il carradore della Val Fersina, La famiglia del carradore, Il carradore, Il carradore della Val Fersina*, datati 1927 e 1928. Si tratta molto probabilmente di uno studio preparatorio del carradore, soggetto che ricorre fin dal 1916 nell'opera di Garbari (*Tullio Garbari: lo sguardo severo della bontà*, 2007, p. 393). Da un confronto con il disegno del 1916, questa variante realizzata con la "tempera ad uovo" (tecnica che Garbari usò solamente nel periodo 1916-19) potrebbe risalire al nucleo delle prime prove eseguite tra il 1916-19, durante il periodo milanese, insieme all'esemplare con il medesimo soggetto, oggi conservato al MART, che non può essere datato 1927 (*Garbari, trentino d'Europa*, 1984, pp. 54-55, scheda n. 11) perché fa parte della donazione nel 1924 dell'artista, tramite il Soprintendente Gerola, per il Museo Nazionale.

Si tratta di una testimonianza dell'universo figurativo di Garbari e del suo neo-primitivismo, teso a raccontare un mondo fatto di armonie e di spiritualità, improntato sul rapporto spazio-figura semplificati sull'esempio delle tavolette votive esistenti nel Santuario di Montagnaga di Pinè e della pittura dell'amico Di Terlizzi; dove i volti, la natura, gli edifici sono definiti in forme stilizzate, sintetiche, con campiture piatte di colore, entro linee spesse di contorno come nelle vetrate medievali. Il suo linguaggio bidimensionale riflette un pensiero profondo, mitico, alla ricerca di verità-spiritualità, rintracciate nella semplicità di visione del mondo contadino.

Paola Pizzamano



Tullio Garbari

*Ritratto di bimbo*, 1930

Tempera su carta, 20 x 22,5 cm

in basso a destra: “a Carlo Carrà per la buona compagnia di XX anni. Tullio Garbari”

Questo bellissimo ritratto di bambino, inedito, fu donato da Tullio Garbari a Carlo Carrà, in occasione dell'anniversario della loro ventennale amicizia, che risaliva ai tempi veneziani di Ca' Pesaro; forse per ringraziarlo dell'articolo *Mostre milanesi. Tullio Garbari*, pubblicato da Carrà su “L'Ambrosiano” il 23 aprile 1930 (l'articolo è conservato presso il MART, Archivio del '900, Fondo Carlo Carrà), dove si legge: “Fin da quando, giovinetto sedicenne, lo conobbi in una delle prime mostre veneziane di Palazzo Pesaro, notai, sia pure in embrione, i medesimi caratteri che manifesta oggi la sua pittura. / La semplicità di un tempo si è nutrita di un senso agreste e georgico dove la fantasia spazia in cieli più ampi, ma il fondo è pur sempre quello. / Detto ciò, si arguisce che tutto è, in questa pittura, cosciente e pensato, e nulla espressione momentanea di un colpo di testa. / Ho affermato che Tullio Garbari è un primitivista, ma va aggiunto che non mancano nelle sue tele e nei suoi disegni gli accenti della classicità, e per questo egli si distingue dai pittori nordici a cui per qualche verso si accompagna. Ciò si vede soprattutto nei ‘nudi’ e in certe ‘teste ideali’ di un modellato parco ma penetrato. / Rallegramoci dunque con lui e per l'indirizzo estetico perseguito con tanto tenace abnegazione per un ventennio, e per i risultati raggiunti”.

L'espressione serena del bambino, dal perfetto ovale del volto, con la tipica bocca dalle labbra serrate e pronunciate, occhi fissi e ravvicinati, riflette i caratteri di armonia e di spiritualità derivati da Garbari, attraverso lo studio dell'arte antica e rinascimentale, da Vitruvio a Beato Angelico, a Masaccio, a Piero della Francesca, unito alla riscoperta delle origini della sua terra, rintracciate nella civiltà retica. È il risultato maturo di un intenso periodo di riflessione a Pergine, agli inizi degli anni venti, con lo studio della filosofia, del latino, greco, ebraico e sanscrito. In quegli anni di ricostruzione del Trentino redento, ancora segnati da sofferenze, Garbari è impegnato ad affermare il suo ruolo e impegno civile tramite numerosi interventi sulla questione della “Venezia Tridentina” incentrati sulla rivendicazione dell'autonomia e della originalità della tradizione della sua terra, in uno scambio culturale attivo, continuo e aperto con l'ambiente locale ma anche con quello nazionale. Egli continua ad approfondire gli studi filosofici, con letture delle opere di Jacques Maritain e Antonio Rosmini. In quegli anni il giovane roveretano Carlo Belli (che nel 1937 gli dedicherà *L'angelo in borghese*), affascinato dalla pittura dei *naïf*, gli fa conoscere il carabiniere-pittore Francesco Di Terlizzi. Sia Belli che Di Terlizzi vedono Garbari come un grande artista e maestro.

A metà degli anni venti Garbari riprende a partecipare alle principali esposizioni del tempo, a Milano, alla Biennale veneziana, a Roma, all'estero con il gruppo di Novecento, ma anche a Trento. Significativa è la sua partecipazione nel 1930 alle mostre milanesi presso la Galleria di Pier Maria Bardi, poi al “Milione” e alla Prima Quadriennale di Roma. Attento protagonista del dibattito culturale e artistico, Garbari si trasferisce a Parigi dove frequenta Gino Severini ed espone alla Galleria de La Renaissance. Nel pieno dell'attività muore prematuramente nel 1931 a Parigi. Questo sintetico excursus della sua breve vita documenta il ruolo europeo e la forza artistica-intellettuale-morale-civile di Garbari che fu definito da Severini: “il più grande ingegno della presente generazione”. E questo bel ritratto, improntato secondo una concezione proto-rinascimentale, donato all'amico Carrà, attesta ulteriormente la sua autorevolezza artistica di grande protagonista e tra i maggiori interpreti dell'arte del suo tempo.

Paola Pizzamano



Tullio Garbari  
*Composizione bucolica*, 1931  
Olio su tela, 64 x 46 cm

Il dipinto fu esposto per la prima volta nel 1980 e pubblicato da Giorgio Mascherpa (*Garbari "sacro" 1927/1931*, 1980, n. 1), con il titolo *Il miracolo della mula* del 1931 (olio su cartone, cm 65x45, Bergamo, collezione privata).

Nel cataloghino Mascherpa così annota: "Il dipinto – al solito non firmato – reca al retro i cartellini: 'Milione via Brera 21, n. 2328'; collezione Gino Lizzola (progressivo n. 68) e 'Galleria Annunciata, Milano'. Figura esposto anche alla mostra della Permanente 'Cinquant'anni d'arte a Milano'. Che si tratti di una versione semplificata del 'Miracolo' è sostenuto dalle testimonianze. A me sembra un soggetto diverso come concezione, anche se allude ad un prodigio."

Garbari era arrivato a Parigi il 17 marzo 1931 e aveva iniziato a dipingere allegorie, virtù, sibille, immagini pagane, entro paesaggi caratterizzati da elementi architettonici o da edifici dell'antichità: un repertorio figurativo che egli aveva iniziato ad elaborare nel Trentino redento del dopoguerra per raccontare le istanze spirituali-primigenie, nonché l'importanza delle radici culturali e delle tradizioni della sua terra d'origine.

Il dipinto non è da identificare con il titolo riportato da Mascherpa, *Il miracolo della mula* (ora al Museo Diocesano), ma piuttosto è da collegare all'*Allegoria* (Trento, collezione privata) dove ritroviamo la stessa figura dell'angelo svolazzante, la colonna classica al centro e altri elementi, quasi fosse un'ulteriore scena dello stesso racconto. Garbari attinge dal passato, alla scoperta da una parte dei valori universali e dall'altra della purezza delle origini, rintracciati nella leggenda retica. Sostenuto da una solida formazione maturata dopo la scuola reale di Rovereto nell'ambiente veneziano all'avanguardia di Ca' Pesaro, poi a Firenze e a Milano, a contatto con Carlo Carrà, e da studi di filosofia, Garbari approda con grande impegno civile ad una visione di verità e di spiritualità individuata nei retici, l'antico popolo della sua terra esaltandone la purezza delle origini attraverso dipinti di grande impatto. La riscoperta delle proprie tradizioni tra cultura popolare e religiosità corrisponde all'individuazione di un mondo diverso che secondo Garbari doveva divenire pregnante e fondamentale per l'affermazione dell'identità trentina. Proprio nella civiltà retica egli rintraccia forti spinte spirituali che diventano indispensabili per la crescita della società, come base per la conoscenza e la coscienza degli uomini, quali momenti propulsori per progettare il futuro. Il ritorno alle origini, alla dimensione spirituale, alla ricerca della verità profonda in una dimensione intima, ma proiettata fuori nella società attraverso l'arte, caratterizza la vita dell'uomo e dell'artista Garbari.

Con la ricerca di valori universali egli definisce la sua arte come strumento ed espressione di un messaggio di poesia civile e spirituale, di fronte a tante ricerche del tempo puramente formali. Il progetto di Garbari rimase incompiuto con il sopravvento della morte, ma è ancora oggi testimoniato dall'importante lascito di idee, intuizioni, valori racchiusi nella sua intensa e breve attività letteraria e pittorica.

In questo dipinto egli mescola il ricordo della vita contadina con il mito, l'antichità con la vita quotidiana, la storia con la natura, in una composizione che intende narrare i valori morali e spirituali. Il suo tentativo era di creare una pittura destinata a tutti, attraverso una semplificazione delle forme e dei volumi tratteggiati da linee e resi leggeri anche dall'intonazione luminosa, in un paesaggio dove l'architettura classica restituisce il rigore costruttivo e il senso sacro del racconto: "una pittura ricca di contenuti" scrisse Carlo Carrà.

Paola Pizzamano





Luigi Senesi (Pergine 1938 - Bologna 1978)  
*Gradualità segnica*, 1973  
Acrilico su tela, 120 x 120 cm

Il dipinto appartiene a una vasta serie di ben 51 opere prodotte nel 1973 con lo stesso titolo, a volte con i sottotitoli “Variazioni sul tema Spazio-Superficie” o “Variazioni sul tema Spazio-Linea”. Dal 1969 la ricerca pittorica di Luigi Senesi si è orientata sempre più verso l’*astrazione*: abbandonata, secondo quanto dichiara in una lettera della fine del 1967, la “pittura raccontata” delle vecchie “forme ormai scontate”, e anche alcune esplorazioni nel *post-cubismo* e nella *pop art*, intraprende definitivamente la strada della “pittura che non racconta” e che porta “a esprimere sensazioni nuove”, attraverso “oggetti e forme che siano libere di muoversi autonomamente”.

Luigi Senesi partecipa pienamente, con una sua impronta personale, alla linea analitica aniconica dell’arte contemporanea che cerca di procedere guidata da modelli di rigore scientifico elaborando continuamente protocolli di descrizione-verifica dei metodi e dei materiali. Eppure il suo operare artistico è caratterizzato da una speciale *tensione conoscitiva* a partire dal primo giovanile interrogarsi sul senso dell’arte e sulla posizione dell’artista nella società, per i suoi studi di teoria della luce e del colore, per l’interesse rivolto alle concezioni estetiche dell’arte contemporanea, fino a riconoscere l’importanza del momento teorico e riflessivo nel suo lavoro di variazioni e combinazioni cromatiche.

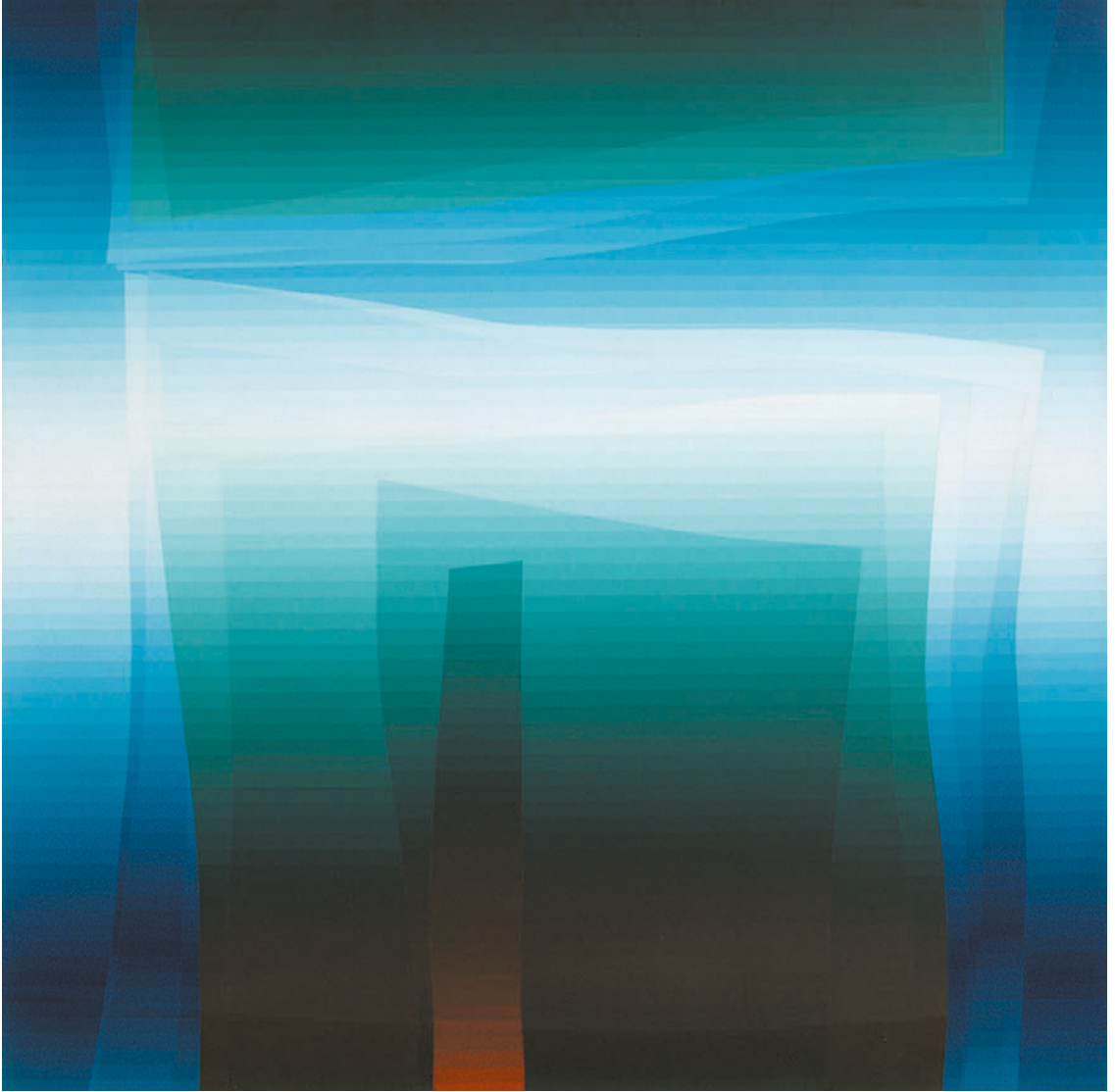
Nel 1970 e nel 1971, con la serie dei “Plurisignificanti”, scompone le forme e lo spazio, primo allontanamento, senza ritorno, dalla figura e dalla significazione; dal 1972 si dedica, attraverso le *gradualità segniche*, a quello che diventerà il centro di tutta la sua ricerca: la luce e il colore. Ma deve ancora superare e dissolvere il segno, la linea, e lo spazio, prima di avviare la costruzione di una *grammatica dell’astrazione-colore*.

Con le *gradualità segniche* si concentra sulle variazioni di grado del colore trattandole come fossero *segni*. Nel dipinto del 1973 qui esposto osserviamo geometriche gradazioni di colore orizzontali di verde e di blu che attraversano sottili piani sovrapposti che ondeggiavano come vele dai bordi sinuosi, le cui concavità fluttuanti raccolgono e poi espandono i flussi luminosi.

Nonostante la forma quadrata del dipinto, prediletta da Senesi e dalla maggior parte dei pittori astratti perché favorisce l’equilibrio dimensionale e rimanda ad archetipi cosmici, ancora permangono riconoscibili articolazioni e orientamenti spaziali che condizionano la percezione visiva: alto, basso, centralità, profondità, relazioni tra le parti. Nel lato inferiore compaiono le gradualità più scure, quasi una base *terrestre*, dalla quale sorge uno stretto rettangolo verticale con alcune successioni di caldo colore arancio, prima di trapassare nelle chiarezze aeree del centro, mentre nel lato superiore compare simmetricamente un altro più scuro raddensamento tonale.

Il *segno*, o il *significante* (faccia esterna del *segno* che può avere anche un significato interno), è qui ancora rappresentato nel campo pittorico e nelle sue relazioni spaziali; tale percorso di approfondimento-superamento continua nel 1974 e nel 1975 con i “campi verticali”, le “partizioni cromatiche”, le “partiture ortogonali”, le “relazioni cromatiche”. Appare comunque già evidente l’originalità del contributo del pittore perginese: nell’orizzonte dell’*astrazione geometrica* e dell’*astrazione colore* la fissità analitica è dissolta dal movimento irradiante della *luce-colore* che fa percepire il “fantasma” cromatico, irriducibile alla costruzione scientificamente programmata dell’opera e che rimanda al fondo originario, soggettivo e mistico, presente nei più importanti artisti dell’astrattismo: Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Kazimir Malevic, Piet Mondrian, Mark Rothko.

Alessandro Fontanari Nerofonte



Luigi Senesi  
*Trasparenza O/S*, 1976  
Idropittura acrilica su tela, 50 x 80 cm

Dal 1975 la ricerca di Luigi Senesi riguarda la *pulsazione*, cioè il movimento irradiante del colore e le sue  *trasparenze*. Il colore non è più segno o rapporto spaziale, ma *oggetto in se stesso*. La *trasparenza* del colore, come indica la sigla O/S nel titolo, è *oggettiva/soggettiva*. Questa aggettivazione rinvia subito al programma contenuto nel manifesto del gruppo di artisti trentini di *Astrazione oggettiva*, stilato nel 1976 e firmato da Mauro Cappelletti, Diego Mazzonelli, Gianni Pellegrini, Aldo Schmidt, Luigi Senesi, Giuseppe Wenter Marini.

Senesi, mettendo sullo stesso piano momento *oggettivo* e momento *soggettivo* dell'opera pittorica, mostra di non essere prigioniero delle catene "ideologiche" del gruppo che impongono "l'analisi della realtà pittorica, secondo una prassi che si realizza sull'analisi delle procedure operative e dei mezzi espressivi subordinando le intenzioni soggettive cioè personali ed evidenziando al contrario le condizioni oggettive cioè dell'oggetto".

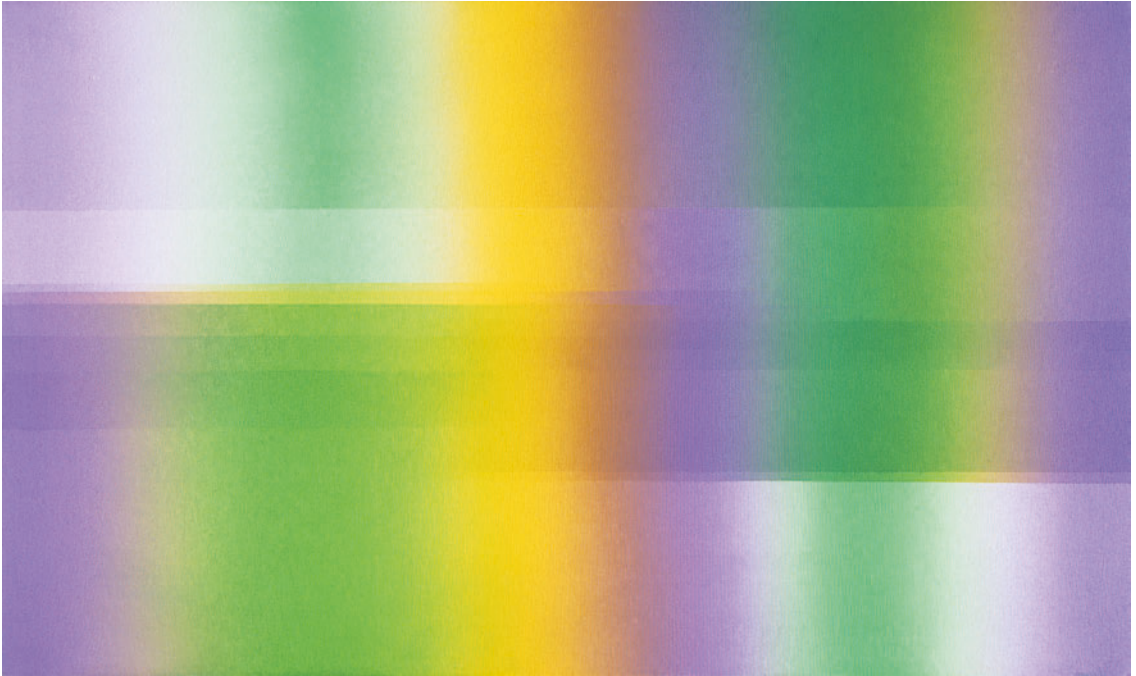
La *soggettività* dell'artista, la complessità della sua esperienza, le sue qualità individuali, risultano insopprimibili. Inoltre la stessa concettualità del metodo per lui è "una condizione di lavoro, non è un fine per fare pittura ma un procedimento di conoscenza (...) per una più precisa proprietà di mestiere", cioè deve contribuire all'affinamento delle abilità tecniche che rimangono in tutte le sue opere ancorate a operazioni e a materiali tradizionali: la pittura a pennello, la tela, la calcografia, la serigrafia.

La ricerca del pittore perginese, che si fa febbrile negli ultimi anni e che sarà spezzata dalla sua tragica fine nel 1978, sperimenta il colore nei suoi aspetti fisico-percettivi, sempre correlati ad un soggetto percipiente, trasformando i dipinti in un campo di tensioni che aprono nuove modalità di visione e di relazione con l'opera pittorica.

Le  *trasparenze* si distaccano dagli esercizi dimostrativi dell'*Astrazione oggettiva* per esplorare liberamente la vibrazione e il dinamismo della luce-colore. Sono piene di colori che diventano luce: epifanie luminose del "fantasma cromatico". E la luce si carica di "idea", nel senso antico e profondo delle origini greche della parola: diventa *visione*.

In questa *Trasparenza O/S* del 1976, la visione appare attraverso le dissolvenze e le interferenze dei colori, con l'incrociarsi di flussi pulviscolari pulsanti verticali viola, verdi gialli e leggerissime striature orizzontali; la superficie della tela sembra allora gonfiarsi e incurvarsi in una oscillazione gestaltica tra concavo e convesso, tra interno ed esterno, tra visibile e invisibile: instabilità e perturbazione che si comunicano a chi guarda.

*Alessandro Fontanari Nerofonte*



Orlando Gasperini (Grigno 1954 - 2008)  
*De sancti antonii tentationibus*, 1996-1997  
Olio su tela, 240 x 160 cm

Dall'inizio degli anni 90 la pittura di Orlando Gasperini, dopo il lungo periodo di opere eseguite sotto il segno del surrealismo e del realismo magico di Magritte, di Alberto Savinio, di Giorgio De Chirico, ma dove già era manifestata una declinazione meditativa e seriamente ironica da pittura "filosofica", inizia una svolta decisiva verso temi e motivi riguardanti apertamente il sacro e il religioso che fa emergere un forte fondo gnostico e dove la mitologia del mondo classico è mescolata con il simbolismo cristiano. La tecnica compositiva che via via prevale è quella del dispiegamento tematico in cicli (*Carne e cielo*, *Quo vadis*, *Imago mundi*, *Amore imperfetto*, *Lanima del corpo*, *Di-stanze*, *Sacre scritture*, *My Life*, *Il Bestiario del Cristo*, *Angeli*, *Esseri mitologici*) nei quali i dipinti sono raggruppati e articolati in polittici, secondo una tradizione specifica dell'arte sacra (pale d'altare con predelle, teleri, *Flügelaltäre* o altari a portelle mobili, Via crucis).

Il polittico *De Sancti Antonii tentationibus*, che fa parte del ciclo *Carne e cielo*, affronta il motivo, diffusissimo nell'iconografia cristiana, delle tentazioni demoniache che assalgono il Santo eremita nel deserto. Nell'opera di Gasperini il Santo non compare: nei tre pannelli verticali che dividono la continuità di una stessa scena, tre personaggi nudi sembrano appesi con le braccia alzate; due uomini dagli occhi chiusi ritratti frontalmente ai lati di una donna vista di spalle con la testa rovesciata all'indietro e una lunga chioma che scende fino ai glutei; l'appeso di destra, simile all'altro, è un angelo: il suo braccio destro si trasforma in un'ala; dietro le tre figure, sullo sfondo nero segnato da bagliori rossastri, claustrofobico e infernale, una pantera - la lonza maculata di Dante Alighieri, simbolo della lussuria - attraversa la scena.

Dei tre più piccoli pannelli orizzontali che fungono da predelle, quello centrale, corrispondente alla figura femminile, mostra le spire lucenti di squame rosse e violacee del serpente tentatore, causa della caduta dell'uomo dallo stato edenico, dotato, seguendo una diffusa tradizione iconografica, di una provocante testa femminile con labbra rosse e occhi socchiusi dallo sguardo ammaliatore; in primo piano la mela del desiderio. Nella predella di sinistra si vede il monte di Venere tra le gambe serrate in una promessa seduttrice, mentre in quella di destra appare il membro maschile turgido, ma posto in una diagonale discendente verso l'angolo del dipinto. Le tentazioni di Sant'Antonio sono qui rappresentate unicamente dalla lussuria, tentazione della carne, diabolica e femminile: la carne, la morte, il diavolo, secondo l'insuperata definizione triadica di Mario Praz, il cui primo termine, la carne, è identificato con la donna fatale. Corporeità, animalità, sessualità: nell'iconografia gasperiniana innumerevoli le donne demoni di perversità, sireniche, streghe incantatrici e mortifere, contrapposte a quelle appartenenti all'erotismo sacro del *Cantico dei Cantici* e, a un grado di terrestre normalità, agli usuali affetti domestici.

Il polittico rappresenta dunque la catabasi dell'uomo, espulso dall'Eden, esiliato nel mondo, immerso nella caligine di una notte perenne, in preda alla seduzione della bellezza e della sensualità appartenenti alla dimensione terrestre, nell'oblio della celeste origine nonostante i segni che ancora la manifestano, come le ali nella figura di destra. Verticalità discendente e orizzontalità della carne: cosa più terrestre del corpo disteso? Si tratta, come ben scritto da Giorgio Manganelli, della condizione umana, tragica e ridicola, piena di grave angoscia e di comica goffaggine: una Hilarotragedia. Nell'iconografia tradizionale Sant'Antonio resiste indifferente alle aggressioni diaboliche; qui invece l'uomo ha già ceduto alla tentazione, si può dire che, fatto com'è di carne, è condannato a incarnarla. E il mondo è una prigione tenebrosa, uno spazio chiuso e astratto; la dimensione di vuoto e di costrizione è intensificata dalla totale assenza di paesaggi naturali e di tracce di umane architetture, caratteristica di quasi tutte le opere di Orlando Gasperini.

Alessandro Fontanari Nerofonte



Orlando Gasperini  
*Drive all Night*, 2001  
Olio e acrilico su tela, 100 x 150 cm

Il lato notturno dell'esistenza, onirico e perturbante, come è immaginato da Orlando Gasperini, è ben rappresentato da questo dipinto, contrapposto nel dittico al lato diurno di *Drive all Day*. Trascorriamo molte ore della nostra vita trasportati dentro scatole motorizzate che rinchiodano i nostri pensieri, le nostre visioni, i nostri incubi e dai cui vetri guardiamo distrattamente il mondo che, di notte, ci appare diverso e inquietante.

Con sulfurea ironia Gasperini si è autoritratto al volante di un'automobile che viaggia in una notte caliginosa non sappiamo verso quale meta; ma questo importa poco: tutto è concentrato nello spazio chiuso dell'abitacolo in cui si addensano fiamme rossastre e presenze demoniache, che non alterano il guidatore che anzi sorride lievemente guardando avanti, sigaretta nella mano sinistra dalle cui volute di fumo sembra scaturire l'aura fantastica e allucinata della scena. Al suo fianco una mostruosa figura diabolica con muso canino, corna da caprone, occhi rossi e pupilla dal serpentesco taglio verticale, avvicina le fauci spalancate all'impassibile guidatore. Sul sedile posteriore un giovane uomo – un angelo con candide ali e alcune penne schiacciate dalla portiera? – posa protettivamente una mano sulla spalla del guidatore, senza badare a un secondo bestiale mostro che gli siede accanto.

Orlando Gasperini inserisce nelle sue opere dettagli significativi, quasi nascosti: piccole figure, segni, simboli che spesso passano inosservati. Così nello spazio infernale dell'automobile volano insetti, corteo che accompagna spesso il diavolo – Belzebù è principe delle tenebre e “signore delle mosche” secondo la tradizione biblica – e compare una precisa citazione dal grande pittore visionario molto frequentato da Gasperini, Hieronymus Bosch (*Trittico delle tentazioni di S. Antonio*, 1501): un demone alato dalla lunga coda che trasporta una scala a pioli circondato da una schiera di insetti. Questa scala, ben diversa da quella luminosa che vide Giacobbe, è chiaro simbolo di un mondo intermedio nel quale ormai la possibilità di salire e scendere è forse perduta, comunque sottratta all'agire umano.

L'intera composizione, nei suoi aspetti formali, richiama la grande incisione di Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1513), dove il cavaliere attraversa la selva oscura senza smarrire la retta via, non turbato, e tantomeno deviato, dalle tentazioni del diavolo e dalle irrisioni della morte. Con ironico spostamento parodistico, altro aspetto tipico di molte opere gasperiniane, il possente cavallo è sostituito dall'automobile e il fedele levriero da un angelo custode decaduto nell'umana condizione della nostra contemporaneità; la meta del viaggio, la Gerusalemme celeste, è scomparsa, oscurata dalla notte di tenebra: la morte della luce (secondo Hans Sedlmayr caratteristica, anche nell'arte, della nostra epoca demoniaca) è qui gnostico segno denunciante l'assenza del divino. L'automobile si avventura nel buio, sprofonda in uno spazio indeterminato, ignoto, misterioso, in cui si mescolano visioni, incubi e mostri: è la dimora della morte, esorcizzata dallo scheletrino che pende, insieme alla piccola croce, dallo specchietto retrovisore.

La polarità notte – giorno, densamente simbolica, è amplificata ironicamente se si esamina il dipinto correlato *Drive all Day*: stessa inquadratura laterale dell'automobile con i due protagonisti maschili della scorribanda notturna, ma adesso passeggeri di un normale, tranquillo, noioso viaggio familiare, la moglie in primo piano assorta alla guida. Eppure anche in questo lato diurno del “piccolo mondo intermedio, insieme incompiuto e banale, consolante e sciocco” (l'osservazione è di Walter Benjamin e riguarda l'opera di Franz Kafka) possono sempre irrompere le arcaiche potenze del mito.

*Alessandro Fontanari Nerofonte*





Orlando Gasperini  
*Il fermaglio*, 2003  
Olio su tela, 150 x 100 cm

*Il fermaglio* è uno dei dipinti di Orlando Gasperini che non si smetterebbe mai di guardare. Eppure sembra eccentrico rispetto alle altre sue opere, soprattutto quelle degli ultimi quindici anni della sua vita, così densamente allegoriche, pensate e composte in un domino di tessere iconografiche, risultato visivo di una ricerca al contempo intellettuale. Qui invece è semplicemente raffigurato il lato posteriore di una testa femminile con i capelli raccolti in una crocchia, trattenuti da un fermaglio arabescato d'argento ovale, ma non tutti: alcuni lunghi e sottili escono liberi sulla nuca; leggeri pendagli di perle dagli orecchi; il collo nudo leggermente in tensione, appena girato a sinistra a nascondere il viso, circondato da una sottile collana.

Sorprendente la dismisura del dipinto: per un ritratto è una dimensione veramente enorme, per di più trattandosi di un retroritratto come questo. Gasperini ha spesso dipinto applicando tale modalità di ingrandimento, ma qui la testa vista posteriormente possiede profondità spaziali e complessità tonali singolari rispetto al suo consueto trattamento più essenziale e uniforme del colore e della figura; diventa un vasto paesaggio in primo piano, il fermaglio sembra uno scudo cesellato, i capelli una selva di intrecci vegetali. La sua è una pittura finissima – vorrei quasi dire di sontuoso manierismo cinquecentesco trasferito nel congelamento novecentesco da *Neue Sachlichkeit* – per fissare e trasmettere percezioni finissime. Il cambio di scala avvicina chi guarda al dettaglio amplificato come venisse dotato di una lente di grande potenza, e, allo stesso tempo, lo fa diventare minuscolo. Un gigantismo che trasforma in straniera, cioè strana e diversa, un'immagine conosciuta così bene, e dunque la distanza per poterla comprendere interamente.

Nella mostra *Distanze* (Villa Lagarina, 2005), volutamente intitolata al procedimento distanziante che l'artista pone tra sé e il mondo a lui più vicino, il dipinto *Il fermaglio* è collocato nella sezione "Affetti", insieme ai ritratti frontali, sempre giganteschi, dei suoi familiari.

Quale più grande dimostrazione artistica di affetto prestare attenzione e dipingere un lato trascurato, secondario, nascosto di una persona amata? Il lato posteriore della testa, è, per ognuno come la faccia nascosta della luna: non la potrà mai vedere se non nell'alterità dello specchio, in una fotografia, eccezionalmente in un retroritratto. Poiché il lato importante della testa è il viso, la faccia, la facciata che identifica l'individualità e concentra espressività e relazionalità sociale, mentre la parte posteriore solitamente è muta, anonima, inappartenente. L'affetto, che è attaccamento e vincolo, è manifestato nel retroritratto di Orlando Gasperini non solo con l'amorevole sguardo per il nascosto a lungo contemplato, ma anche attraverso il fermaglio: un pegno prezioso, un accessorio densamente erotico che trattiene e dà forma ai capelli facendo risaltare la nudità del collo; basta aprirlo per sciogliere il viluppo dei capelli e per lasciarli fluttuare liberamente. Gli ornamenti (braccialetti, catenine, orecchini, pendagli), insieme ai tatuaggi, ricorrono frequentemente nelle sue opere: sono elementi di ipersignificazione simbolica.

Secondo la tecnica compositiva propria di Orlando Gasperini anche questo dipinto presenta il retroritratto tagliato, nella parte destra, dalla cornice: è rafforzata in questo modo la percezione straniante di un soggetto pur così semplice. Le figure non compaiono quasi mai per intero, le sue inquadrature le ritagliano, e, corrispondentemente, spesso i dipinti sono uniti tra di loro, secondo connessioni e rimandi intenzionalmente allegorici, in dittici, in trittici, in politici, in mosaici, in sequenze. Posso pensare che Orlando Gasperini voglia così segnare la condizione di frammentarietà delle figure, comunicare con questa difformità la mancanza e la perdita, spingere l'immaginazione fuori dalla cornice e dal quadro stesso? Ma questo dipinto, *Il fermaglio*, che raffigura l'attimo di felicità e di amore pur gravato dalla caducità, è un richiamo al verso di Rilke nella nona delle *Elegie duinesi*: "(...) essere stati una volta, per quanto sia solo una volta, essere stati terrestri, non sembra sia revocabile".



Orlando Gasperini  
*Medusa*, 2008  
Olio su tela, 100 x 80 cm

Cosa è rimasto dell'antico mito della medusa dalla testa mostruosa circondata di serpi, il cui sguardo pietrificava chiunque la guardasse e che Perseo uccise osservandone obliquamente il terribile volto riflesso sulla superficie del suo scudo? La costante ricerca di Orlando Gasperini sulla metamorfosi del mito trova una compiuta espressione nelle ultime opere, dipinte nel 2008, che compongono il ciclo *Esseri mitologici*, interrotto purtroppo a sole 5 figure: il minotauro, il centauro, la sfinge, l'arpia, e, appunto, la medusa.

I colori dominanti di tutti questi dipinti sono il nero e il rosso, in tonalità da inferno dantesco; ogni figura è collegata a un oggetto tecnologico o altro accessorio della nostra epoca, procedimento ironico ed euristico allo stesso tempo, sempre usato dall'artista in continue variazioni.

Il minotauro armeggia con una telecamera digitale; il centauro porta occhiali da sole ed è intento ad ascoltare una telefonata con l'auricolare del cellulare che tiene in mano; la sfinge è rivolta a un televisore spento con un post-it con la scritta "guasto" appiccicato sullo schermo; l'arpia scruta rapace attraverso occhiali da vista le banconote di grosso taglio che stringe negli artigli.

Orlando dipinge la medusa seduta e di spalle mentre fissa l'occhio di una sferica web-cam collocata sopra lo schermo spento e quindi nero abissale di un computer portatile. Forse Perseo, evocato da un foglietto spiegazzato vicino alla tastiera, attraverso il monocolo della piccola telecamera, reso beffardo da una piccola scanalatura a somiglianza di una bocca proprio sotto il vitreo obiettivo, attende di sfidare gli occhi mortiferi del mostro? Forse è proprio la medusa ad aver già ceduto allo sguardo paralizzante di questo accessorio animizzato dalla potenza incantatrice della tecnologia? Il mito di medusa pare qui dissolversi e nascondersi nei pezzi di un disincantato bricolage, nel senso individuato da Claude Levi-Strauss della continua composizione e ricomposizione dei miti attraverso materiali residui, spuri, eteroclitici.

La rosa tatuata sulla schiena della medusa, simbolica allusione al sesso femminile e insieme alla rosa mistica e al centro per gli iniziati, aggiunge un'altra tessera all'interpretazione: il segreto pericoloso difeso dal mostro, una rivelazione che non avviene superando semplicemente un esteriore duello di sguardi.

La perturbante commistione di arcaico e di tecnologico è tema dominante dell'ultima arte di Orlando. Le divinità antiche, gli angeli e i demoni cristiani, sono figure esiliate, degradate, che si nascondono come clandestini negli interstizi della nostra futile quotidianità e assumono le mascherature della parodia, della caricatura, del grottesco, del frammento, del segno enigmatico, della riscrittura ironica.

La comparsa di figure della mitologia classica, il centauro, la sfinge, la fenice, il drago, anche in una composizione allegorica di ispirazione cristiana qual'è il vasto ciclo del *Bestiario di Cristo*, è segno non solo del fondo oscuro delle potenze mitiche più arcaiche, ma anche della loro importanza nella costruzione della macchina mitologica.

In questo montaggio di materiali mitici sono degni di nota alcuni aspetti del trattamento pittorico apparentemente secondari, ma ricorrenti nelle opere di Orlando Gasperini, che costituiscono la cifra inconfondibile del suo stile. Ad esempio il corpetto della medusa chiuso da lunghi lacci che si incrociano: è dipinto in ogni minimo dettaglio - a differenza dei serpenti della testa che sono delle semplici nere silhouette - proprio come il fermaglio nel quadro *Il fermaglio*, con preziosi ed elaborati ricami floreali e raffinate bordature. Tale precisione figurativa analitica, più metafisica che iperrealista, negli elementi ornamentali, nei tessuti, negli abiti, nei gioielli, nelle tappezzerie, rivela come Orlando Gasperini abbia non solo assorbito la lezione di Domenico Gnoli, ma abbia intenzionalmente voluto mostrare frammenti di bellezza e di armonia ancora possibili e presenti in un cosmo imploso.

*Alessandro Fontanari Nerofonte*





## PERCORSI D'ARTE SUL TERRITORIO

Di Vittorio Fabris

Parallelamente e come integrazione della Mostra “Artisti tra Otto e Novecento in Valsugana”, allestita nelle sedi dell’Antica Pieve di Grigno e nello Spazio Klien di Borgo Valsugana, viene qui proposto un percorso mirato tendente a scoprire le opere murali, o mobili ma non movibili, come ad esempio alcune pale d’altare, presenti in molte chiese della Valsugana propriamente detta.

### MARTINCELLI, FRAZIONE DI GRIGNO

Iniziamo il nostro *tour* dalla località più lontana, cioè la frazione Martincelli del Comune di Grigno, posta al confine tra le regioni Veneto e Trentino Alto Adige. Nella frazione e dintorni meritano di essere segnalate alcune opere di Orlando Gasperini, l’artista certamente più significativo di questo lembo di Trentino, e non solo.

**Orlando Gasperini, *Via Crucis*, 1972**, pastelli su carta (14 disegni, mediamente di 25x18,6 cm); firmata e datata la XIV stazione “Gasperini Orlando ‘72”. Chiesa di Maria Regina o dell’Ausiliatrice,

La lettura in senso antiorario inizia da sinistra, *in cornu evangelii*, e si conclude, a destra, *in cornu epistolae*.

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, un lembo di velo, un tratto della croce, dei chiodi, degli edifici e una croce - il doloroso svolgersi della “Via della croce” del Salvatore.

**Orlando Gasperini, *Crocifisso*, ottobre 1976**, olio su tela centinata, 220x110 cm; firmato “Gasperini Orlando X / 76”, in basso a sinistra. Chiesa di Maria Regina o dell’Ausiliatrice. Sulla parete di fondo dell’abside della chiesa di Maria Ausiliatrice a Martincelli s’impone alla vista dei fedeli il



Orlando Gasperini, *Via Crucis*, 1972, XII stazione.



Orlando Gasperini, *Crocifisso*, ottobre 1976

vibrante e drammatico *Crocifisso*, 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 di reminiscenze dechirichiane.

**Orlando Gasperini**, *Madonna di Lourdes*, 2003, acrilico su intonaco, 120x90 cm.

Scritta attorno al capo di Maria: "JE SUIS L'IMMACULEE CONCEPTION".

Casa al n. civico 22. La bella e nitida immagine devozionale venne dipinta per Dell'Agnolo Giovanni di ritorno da un pellegrinaggio a Lourdes. L'iconografia è quella tradizionale della *Bianca Signora*, vale a dire l'Immacolata Concezione, che appare a Bernadette Soubirous davanti alla grotta di Lourdes.



Orlando Gasperini, *Santo Stefano*, 2000

**Orlando Gasperini**, *Madonna col Bambino e una Santa*, s. d., acrilico su intonaco steso su un precedente dipinto, 96 x 93 cm.

Immagine devozionale dal sapore quasi naïf, ottenuta ridipingendo un precedente soggetto molto deteriorato e quasi irrecuperabile.

**Orlando Gasperini**, *Santo Stefano*, 2000, acrilico su intonaco, 120x108 cm, centinato; siglato "A.D. MM / O. C." in basso a sinistra. Scritta sulla dx.: ONNIPOTENTE E SEMPITERNO IDDIO, / CHE COL SANGUE DEL / BEATO STEFANO LEVITA / ACCOGLIESTI LE PRIMIZIE DEI MARTIRI / CONCEDI, TE NE PREGHIAMO, / CHE SIA NOSTRO INTERCESSORE / COLUI CHE SUPPLICÒ ANCHE PE' SUOI / PERSECUTORI IL SIGNOR NOSTRO / GESÙ CRISTO, / IL QUALE CON TE VIVE E REGNA / NEI SECOLI DEI SECOLI. / AMEN.

Edicola di Santo Stefano a Pianello di Sotto, Grigno.



L'immagine quasi incantata del Santo, rappresentato frontalmente, abbigliato con la tradizionale dalmatica, il libro aperto nella mano sinistra, la palma del martirio nella destra, una pietra in testa, una sulla spalla e altre tre a terra, ha l'efficacia e la chiarezza delle immagini della devozione popolare che dovevano essere immediatamente comprese e suscitare forti emozioni pietistiche.

**Orlando Gasperini**, *La casa dei nonni materni a Pianello di Sotto*, 2006, tempera sull'intonaco di una finestra tamponata, 130 x 100 cm; siglato "2006 O." sul cartiglio in basso a destra, datato "1856", probabile anno di costruzione della casa.

Pianello di Sotto, casa di Renzo Montibeller, N° 22.

Opera descrittiva dipinta con l'incanto e la semplicità di un animo puro e poetico. Il ricordo del passato e i ritmi di vita di un tempo assumono un aspetto trasognato in questa ricostruzione immaginifica della casa dei Nonni Materni. Ne esce una visione dove la nostalgia per un passato felice si mescola al ricordo dei nonni, agli affetti familiari, agli oggetti consueti, allo scorrere sereno della vita, confondendosi con la realtà quotidiana.

**Orlando Gasperini**, *Cervo con Stemma araldico Montibeller*, 1998, tempera e acrilico su intonaco, 130x100 cm ca.; firmato "G. Orlando '98" sotto la punta inferiore di sinistra del cartiglio.

Pianello di Sotto, Casa Montibeller Renzo, N° 22, Grigno. La data "1842" che compare nel dipinto è riferita, secondo il proprietario, alla concessione della patente di nobiltà. Il dipinto rappresenta in monocromo su uno sfondo giallo un cervo in piedi su un tappeto di foglie con uno scudo araldico coronato sulla groppa raffigurante il seguente stemma: *Troncato: nel primo, d'azzurro con tre stelle d'oro, la fascia rossa al centro e d'azzurro con tre cime di verde nel secondo.*

**Orlando Gasperini**, *La mia Famiglia e altri soggetti*, 1996, tempera e acrilico su intonaco, 290x125 cm. firmato sul riquadro con *la Famiglia*, in basso a dx. "O. Gasperini 1996". Casa Gasperini a Martincelli.



**Orlando Gasperini**, *La casa dei nonni materni a Pianello di Sotto*, 2006, casa di Renzo Montibeller n° 22



**Orlando Gasperini**, *La mia Famiglia e altri soggetti*, 1996, particolare



Luigi Bonazza, *Decorazione della volta*, 1929, particolare con San Giovanni Evangelista



*Dio creatore e benedicente* in una foto del 1935 ca.

Qualcuno ha bussato e tutta la famiglia si affaccia alla porta. In primo piano vediamo le figlie Emma, con il gatto ai suoi piedi, ed Elisabetta; alle loro spalle la mamma Mariella e la nonna Lina. Dietro a Mariella fa capolino sorridente la testa di Orlando mentre, dietro alla nonna, con il braccio destro appoggiato alla sua spalla, c'è l'autorevole figura del nonno Guglielmo che fa penzolare la chiave di casa dalla mano destra. Sullo sfondo, oltre il vetro di una finestra, si vedono le balze rocciose della montagna di Martincelli e, in lontananza, nel cielo, come segno di buon augurio, uno stormo di rondini che vola alto.

**Orlando Gasperini**, *Paesaggio tropicale con uccelli esotici e fiori* e *Paesaggio tropicale con uccelli esotici*, 1974-75 ca., affresco e tempera su intonaco, 232x135 cm e 230x380 cm; opere non firmate né datate.

Martincelli, casa di Gasperini Romeo, parete nord, scala d'accesso al primo piano.

Dipinti dai toni fiabeschi, abbastanza insoliti come tecnica usata e soggetto nella produzione di Gasperini, realizzati peraltro con freschezza, invenzione e abilità.

## TEZZE VALSUGANA, FRAZIONE DI GRIGNO

Da Martincelli, risalendo la vecchia statale 47, si arriva in breve a Tezze Valsugana. Il paese può esibire al turista curioso di opere d'arte la sua bella Parrocchiale, "firmata" nientemeno che da Ettore Sottsass *senior*, costruita tra il 1923-1924, e decorata nel 1929 da Luigi Bonazza.

**Luigi Bonazza**, *Decorazione parietale e delle volte della chiesa*, 1929, tempera su intonaco. Parrocchiale dei Santi Antonio di Padova e Brigida di Svezia.

Iniziando la lettura dei dipinti dalla volta del presbiterio, si vede raffigurato all'interno di un grande quadrilobo, *Dio Creatore e benedicente contornato dai quattro Evangelisti*, Matteo, Marco, Luca e Giovanni, con i loro simboli alati: l'uomo, il leone, il bue e l'aquila. Lo spazio esterno al quadrilobo era decorato con un fitto motivo monocromatico di *tralci di vite con l'uva e spighe di grano*, chiaro riferimento al Mistero Eucaristico. Il sottostante catino absidale è

occupato interamente dalla scena con *Il Buon Pastore con le pecore tra un coro di Angeli*. La parte bassa dell'abside era dipinta da un finto paramento di figure romboidali, con sopra dipinte croci, colorato con diverse tonalità di violetto.

Sulla volta della navata centrale abbiamo cinque pannelli con *Simboli delle Virtù Teologali, Cristo Pantocratore, Simboli delle Virtù Cardinali, Assunzione di Maria, Croci e Simboli del Pane Eucaristico* completati sul registro inferiore da dieci coppie di *Angeli oranti e salmodianti*. Le voltine delle navate laterali sono decorate con pannelli composti da *quattro teste alate di Cherubini* alternati a *ovali quadrilobati con decorazioni astratte*.

Nelle sedi della Cassa Rurale e dell'A.N.A. di Tezze troviamo altri due dipinti di Orlando Gasperini.

**Orlando Gasperini**, *Alpino con il suo mulo in marcia sulla neve*, s. d., tempera e acrilico su intonaco, 124x198 cm; siglato "O. G.", vicino allo zoccolo posteriore sinistro del mulo. Tezze Valsugana, Sede della Sezione A.N.A.

Semplice ma pregnante immagine che esprime in modo inconfondibile e schietto lo spirito e il senso di sacrificio del corpo degli Alpini e del loro inseparabile compagno, il mulo.

**Orlando Gasperini**, *La Storia*, 1996, acrilico su lavagna, 117x172 cm; firmato "O. Gasperini / 1985" in basso a dx. Sede della Cassa Rurale.

Il dipinto, strutturato a imitazione di un puzzle, narra attraverso le immagini delle tessere i momenti salienti, i monumenti, le tradizioni, le leggende e le attività di ieri e di oggi della Comunità di Tezze. Esso è completato da uno schema di lettura, che ne rende più chiaro e pregnante il significato.

## GRIGNO

Da Tezze Valsugana, procedendo per l'ex statale della Valsugana, superate le frazioni di Belvederi e Serafini, si arriva dopo qualche chilometro a Grigno, sede comunale.

**Orlando Gasperini**, *Vedute di Grigno, Tezze e Frazioni* (12 disegni), 1998, matita grassa e carboncino su carta, 28x45



**Orlando Gasperini**, *Alpino con il suo mulo in marcia sulla neve*, s. d.



Orlando Gasperini, *Vedute di Grigno*, 1998

cm ca. Municipio di Grigno, Sala del Consiglio.

I dodici disegni con le vedute di *Grigno, Selva, Filippini, Puele, Località Palù, Località Serafini, Tezze Piazza XXIV Maggio, Località Masi Ornè, La Belvedere, Martincelli casa Celli, Pianello di Sopra e Pianello* furono eseguiti per un calendario pubblicato dalla Cassa Rurale di Tezze nel 1998? Ogni disegno porta la dicitura della località e la firma "O. Gasperini". Manca la data.

**Orlando Gasperini**, *Grigno - un paesaggio possibile*, s.d. (1998 ca.), matita grassa e carboncino su carta, 45x30 cm; firmato "O. Gasperini", in basso a dx.

**Orlando Gasperini**, *Croce con la corona di spine e Angeli del giorno e della notte*, 2002-2003, acrilico su tavola; porte lignee del vecchio Capitello di San Romedio ricavato in un anfratto della rupe che sovrasta il paese di Grigno.



Alcide Davide e Gianfranco Campestrini, *San Giorgio nell'atto di trafiggere il drago, Allegorie della guerra e della pace, cornice del rosone*, 1928

## CASTELLO TESINO

Da Grigno, prendendo la SP. 75 del Grigno, si sale per l'ardita strada che si snodandosi lungo la vertiginosa la gola del Murèlo arriva in 11 chilometri a Castello Tesino. La strada fu costruita tra il 1915 e il 1916 in soli sette mesi dal Genio Militare italiano per scopi bellici.

Nel paese, il più grosso della conca del Tesino, ricco di testimonianze artistiche, si segnalano due importanti opere murali presenti nella Parrocchiale di San Giorgio: l'affresco della facciata dei Campestrini e la decorazione interna di Carlo Donati.

**Alcide Davide** (Milano, 1897-1983) e **Gianfranco Campestrini**, *San Giorgio nell'atto di trafiggere il drago, Allegorie della guerra e della pace, cornice del rosone*, 1928, affresco, 650 x 1180 cm; firmato, in basso a sx., *Alcide Davide Campestrini / e Figlio / Gianfranco Campestrini dipinsero. / ANNO DOMINI MCMXXVIII - ANNO VI.*

Parrocchiale di San Giorgio, facciata.

Il dipinto, realizzato su un dettagliato bozzetto di Michele

Sbriziolo. è strutturato come un trittico e adattato al profilo degli spioventi del tetto. A suo tempo fu molto ammirato per il suo carattere eroico e patriottico e per una esplicita vena narrativa popolareggiante.

**Carlo Donati**, *Decorazione murale interna della chiesa*, 1929-1931, affresco e tecnica mista.

Parrocchiale di San Giorgio.

La decorazione, capolavoro del pittore veronese, si integra armoniosamente e valorizza le architetture tardogotiche della chiesa. Essa trova il suo punto più alto e lirico nei dipinti delle volte, dove è raffigurato un *immenso coro di angeli dalle ali spiegate e santi in preghiera e in adorazione nel canto del Veni Creator, scritto sui nastri che svolazzano tra fiori ed erbe delle nostre montagne* (Pasqualini 1988, p. 328). Pregevole è anche l'intensa e pregante *Via Crucis* che, partendo dall'altare del Sacro Cuore, si snoda sulle pareti della navata destra, della controfacciata e della quarta navata, per concludersi oltre la cappella del Battistero. Le quattordici Stazioni, concepite all'interno di bifore e trifore gotiche, sono sempre accompagnate da un angelo o un beato che invita alla meditazione con frasi scritte su un cartiglio.

## PIEVE TESINO

Da Castello Tesino, imboccata la Provinciale 78 del Tesino che scende a Strigno, si fa una prima sosta a Pieve Tesino per ammirare una bella tela di Orazio Gaigher, già pala dell'altare maggiore della locale Pieve.

**Orazio Gaigher**, *Madonna Assunta*, 1928, olio su tela, 280x140 cm, già sull'altare maggiore, navata laterale destra. Pieve dell'Assunta.

Il tema dell'Assunta, affrontato in modo disincantato, quasi mondano, è impreziosito da una tavolozza nella quale i delicati toni pastello delle vesti della Madonna e del cielo trovano un energico contrappunto nel rosso vivacissimo del vestito dell'angelo in primo piano. Nell'opera non si può non riconoscere un personale accento secessionista, presente in molti dipinti del Gaigher.



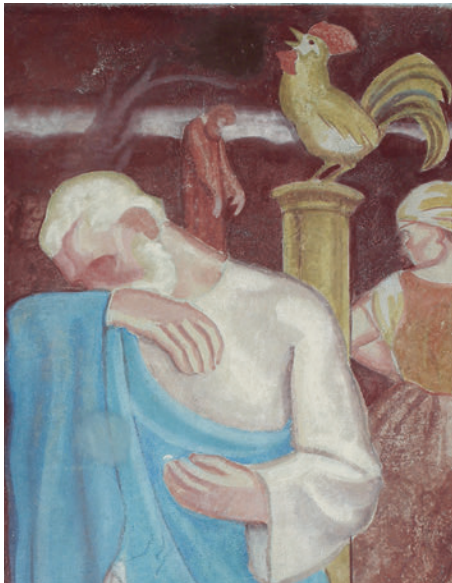
Parrocchiale di San Giorgio.  
La splendida volta centrale fiorita, una delle parti più belle della decorazione del Donati.



Orazio Gaigher, Pala dell'Assunta 1928



Orazio Gaigher, *Miracolo del Bambino di San Biagio*, 1929



Anton Sebastian Fasal, *Il pianto di Pietro e la morte di Giuda*, 1926-1929

## BIENO

Da Pieve Tesino, proseguendo per la S.P. 78, si arriva dopo qualche chilometro a Bieno, dove ci aspetta un'altra tela di Orazio Gaigher.

**Orazio Gaigher**, *Miracolo del Bambino di San Biagio*, 1929, olio su tela, 210x99 cm; firmato "Orazio /Gaigher 1929", in basso a dx.

Parrocchiale di San Biagio.

La pala centinata, appesa sopra la porta laterale, raffigura il *Miracolo del Bambino di San Biagio* riferito alla guarigione da parte del Vescovo Biagio di un bambino al quale si era conficcata una lisca in gola. A quel fatto risale il rito della "benedizione della gola" compiuto con le candele incrociate. Dal punto di vista pittorico, la brillante opera del Gaigher eseguita originariamente per l'altare maggiore, presenta dei notevoli pregi per la qualità della pennellata, sempre molto vibrante e di grande effetto, per il disegno brioso e preciso e per la ricchezza e luminosità della tavolozza.

## SAMONE

Da Bieno si ritorna sulla Provinciale e, dopo meno di un chilometro, si prende sulla destra la nuova strada che, passando per suggestivi prati e boschi, porta a Samone dove ci aspetta nella Parrocchiale di San Giuseppe uno straordinario ciclo pittorico murale.

**Anton Sebastian Fasal**, *Decorazione murale interna ed esterna della chiesa*, 1926-1929, affreschi con rifiniture a secco.

Parrocchiale di San Giuseppe.

Il ciclo di Samone, prima opera del pittore austriaco in Valsugana, eseguita a più riprese tra il settembre del 1926 e l'estate del 1929, ha rappresentato di fatto il suo trampolino di lancio per altre imprese pittoriche nelle chiese di Spera, Strigno e Ospedaletto. Fasal a Samone non traspare sulle pareti le sue idee, ma si limita a trasferire, pur con qualche interpretazione personale e con uno stile proprio, che diventerà nel prosieguo dei lavori inconfondibile, i bozzetti del Tomasi, vincitori del concorso per la decorazione della chiesa e approvati dalle autorità ecclesiastiche e civili.

Il ciclo pittorico, esteso su tutte le pareti e sulle volte, è stato concepito secondo un progetto iconografico che rimarca in più episodi la figura e il ruolo di San Giuseppe nel disegno divino della Redenzione: la *Celebrazione dei Solenni Sponsali*, la *Natività*, la *Presentazione al Tempio*, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, con sopra la *Colomba dello Spirito Santo* e ai lati gli *Evangelisti Matteo e Giovanni*, e la *Fuga in Egitto*. A questi temi sono aggiunti altri soggetti come le rappresentazioni del *Limbo*, la *Fonte di Vita nel Giardino di Eden*, la *Torre Eburnea*, e alcune figure di Santi come *San Francesco*, *Sant'Antonio di Padova*, e, soprattutto, la *Via della Croce* che occupa, senza soluzione di continuità, ben tre pareti. Sotto la *Prima Stazione della Via Crucis* è dipinta la toccante scena con il *Tradimento di Pietro*. In questi dipinti colpisce innanzitutto il carattere unitario e la *verve* narrativa dell'autore. Entrando in chiesa si ha la sensazione di immergersi nel dramma della Passione e Morte di Gesù.



Anton Sebastian Fasal,  
*Prima Stazione della Via Crucis*

## SPERA

Da Samone, scendendo a Strigno, arrivati all'altezza dell'ex Albergo al Sole, si gira a destra per Spera, dove si giunge dopo circa un chilometro. Seconda tappa alla scoperta di Anton Sebastian Fasal.

**Anton Sebastian Fasal**, *Decorazione murale interna della chiesa*, 1929, affreschi e graffiti con qualche rifinitura a secco. Parrocchiale dell'Assunta.

Il ciclo pittorico della chiesa che il Fasal eseguì a fresco e a graffito con tecniche sia tradizionali che innovative nel giro di poche settimane, non stupisce solo per la quantità e la complessità dei temi trattati in sì breve tempo, ma anche per l'intrinseca bellezza dei soggetti e la freschezza delle immagini. Questa decorazione nasce da un dettagliato programma iconografico e didascalico incentrato sul culto della Vergine, sui fatti salienti della sua vita trasmessi dall'indiscusso magistero della Chiesa, sul mistero della Redenzione, sul messaggio evangelico della Buona Novella, e sull'esempio dei Padri della Chiesa e di alcuni Santi come Francesco e Antonio. L'aspetto didascalico-ecclesiastico è



Parrocchiale dell'Assunta, Anton Sebastian Fasal,  
volta del presbiterio



Anton Sebastian Fasal, *Autoritratto*, Samone, Chiesa parrocchiale



Anton Sebastian Fasal, *Ester e Assuero*, 1930 - 1940, presbiterio, parete sud, particolare

sottolineato dalle innumerevoli scritte in latino tratte dai noti testi sacri che accompagnano le scene rappresentate. Per la parte grafica il pittore si avvale della collaborazione di Giorgio Wenter Marini. Del Fasal sono pure le *vetrate* della chiesa, dipinte a freddo con figure di Santi.

## STRIGNO

Da Spera si ritorna per la stessa strada a Strigno per la terza tappa sui dipinti di Fasal all'interno della Pieve dell'Immacolata.

**Anton Sebastian Fasal**, *Decorazione murale interna della chiesa*, 1928-1940, affreschi, pitture alla caseina e graffiti. Pieve dell'Immacolata.

La decorazione pittorica si svolge prevalentemente nella zona presbiteriale e intorno all'arco santo, allargandosi con decorazioni anche lungo la navata. Essa ha come tema conduttore il Disegno Divino della Redenzione, reso possibile dalla Vergine Maria, prefigurata nell'Antico Testamento dalle figure di *Ester e Giuditta* e attuato nell'Incarnazione di Gesù, rappresentata dall'*Annunciazione* dell'abside. La Redenzione, partendo dal *Peccato originale* (graffito cancellato nel 1970, si trovava nell'abside a sinistra, sopra la figura di *San Zenone*, pure coperta) e passando attraverso l'*Annunciazione*, l'*Ultima Cena con i dodici Apostoli* e la *Crocifissione* (graffito cancellato nel 1970, si trovava nell'abside a sinistra, sopra la figura di *Santa Teresa di Lisieux o del Bambino Gesù*, ora coperta), si concludeva con il *Cristo Risorto*, che si trovava dipinto ad affresco sulla volta della navata centrale, vicino all'arco santo, coperto negli anni Sessanta. La Redenzione è poi testimoniata dalla presenza degli *Evangelisti* e diffusa all'umanità dal magistero della Chiesa universale, impersonato dalle figure dei *Padri delle Chiese Latina e Greco ortodossa*, dipinte ad affresco ai lati dell'arco santo e completate da scene con fatti o personaggi inerenti la vita dei Padri.

Dal punto di vista stilistico la decorazione del Fasal, fatta con tecniche miste quali l'affresco, la pittura alla caseina e il graffito, evidenzia la complessa formazione artistica dell'autore, dove i modi secessionisti viennesi, connotati



da contaminazioni liberty, simboliste ed espressioniste, vengono ripensati e ridefiniti alla luce di una figuratività che fonde questa eclettica cultura figurativa con modi e forme mutuati dalla tradizione popolare, ma anche dalla tradizione bizantina e medievale. Nei dipinti di Strigno, durante la cui esecuzione il pittore fece vari viaggi a Venezia, si riconosce un debito verso la pittura di Vittorio Zecchin (Murano, 21 maggio 1878-1947), conosciuta forse per aver visto alcuni sui dipinti all'Hotel Terminus, come dimostra la magnifica scena di *Ester e Assuero* nella quale è lampante il riferimento alla squillante pittura timbrica del fiabesco pittore di Murano. Diversamente nelle coppie dei *Padri delle Chiese Latina e Greca* è evidente la fascinazione della pittura bizantina e dei mosaici di San Marco.

## OSPEDALETTO

Da Strigno, passando sotto Castel Ivano e attraversato il paese di Agnedo, si arriva, percorrendo la vecchia strada della Valsugana, dopo circa un chilometro a Ospedaletto, quarta e ultima tappa per conoscere le opere murali di Fasal.

**Anton Sebastian Fasal**, *Decorazione murale interna della chiesa*, 1929, affreschi con qualche rifinitura a secco.

Parrocchiale di Sant'Egidio abate.

La decorazione del Fasal è distribuita su tutta la chiesa e fino a poco tempo fa è stata inspiegabilmente sottovalutata e anche parzialmente cancellata. Nell'abside sono raffigurati i Santi Pietro e Paolo e nel presbiterio i quattro Evangelisti senza i tradizionali attributi. La decorazione che completava queste figure è stata cancellata. Dei sette riquadri dell'arco santo, ne rimangono solo tre: l'*Agnello Mistico* affiancato da due simboliche *coppie di leoni*. Sugli arconi delle cappelle laterali, a dx., troviamo l'*Annunciazione* e, a sx., il *Transito di San Giuseppe*, realizzati come tutti i dipinti della navata con la tecnica mista dell'affresco e graffito. Nella prima campata sono rappresentate le *Sante Teresa di Lisieux* e *Agnese*, a dx., e i *Santi Luigi Gonzaga* e *Antonio Abate*, a sx. Una teoria di sette *Angeli musicanti e salmodianti* è raffigurata sull'estradosso dell'arco della controfacciata che



Anton Sebastian Fasal, *I padri delle chiese latina e greco ortodossa*, 1930-1940, arco santo, parete destra.



Anton Sebastian Fasal e Felice Fesler in Piazza San Marco a Venezia, 1931



Anton Sebastian Fasal, *Trono di grazia*

è dipinta a fresco con un maestoso *Trono di Grazia*, vale a dire il *Padre Eterno* seduto sulle nuvole che abbraccia il *Figlio crocifisso* affiancato da due imponenti *Angeli del Giudizio*. La composizione è incorniciata da un arcone dove, all'interno di settori circolari, sono dipinti sei *Angeli con l'arma Christi*, ovvero gli strumenti della passione, distribuiti ai lati della *Colomba dello Spirito Santo* raffigurata al centro dell'arcone. Nelle due lunette ai lati della cantoria vi sono i graffiti-affresco con *David Rex*, a destra, e *Sancta Caecilia V. M.*, a sinistra, entrambi siglati "FA". Il recente ottimo restauro, operato nei primi mesi del 2012 da Enrica Vinante, ha ridato nuova vita ai dipinti migliorando sensibilmente la lettura e la fruizione degli stessi.

## BORGO VALSUGANA

Da Ospedaletto, riprendendo la Statale 47, superato Castelnuovo, si arriva a Borgo Valsugana, tappa importante, sede di una parte della mostra, che conserva in alcuni edifici pubblici altre opere di Orlando Gasperini e di Guido Polo.

**Orlando Gasperini**, *L'AlfaB.I.M.*, 2003, dipinto multiplo, acrilico su tela verniciata, 24x18 cm la singola tela.

Palazzo BIM, Sala Riunioni al terzo piano.

Si tratta di una grande composizione formata da 56 piccole tele che, mantenendo l'ordine alfabetico, si possono disporre a piacere.

Realizzata con figure molto semplici e dirette, fa appello allo strumento primario del linguaggio: l'alfabeto. Senza questo non esiste possibilità di comunicare e con questo si impara a formulare concetti e idee. Ogni parola formulata evoca immagini alle quali si riconduce l'esperienza personale o collettiva. Strumento indispensabile e primario per la vita, come primario e indispensabile è l'elemento dell'acqua.

Il gioco, sottolineato nel titolo, si conferma nella ripetitività di alcune lettere nelle quali si identificano diversi aspetti del territorio.

**Orlando Gasperini**, *Natural drink*, 2003, acrilico e olio su cartone, 63x54. cm; siglato "G O - 2003" sul tappo a corona, posto in basso, a sinistra.



Orlando Gasperini, *L'AlfaB.I.M.*, 2003, particolare

Palazzo B.I.M.

Il dipinto è stato premiato con il terzo premio al concorso sul tema dell'Acqua indetto dal B.I.M. nel 2003. L'opera, pur essendo datata 2003, riprende le tematiche surrealiste sviluppate dall'artista negli anni Ottanta e note per definizione dello stesso come "Esegesi Magrittiana". Il dipinto raffigura con una tecnica iperrealista un bicchiere con bibita, forse acqua, e cannuccia, riempito a metà e appoggiato ad un tavolo.

**Orlando Gasperini**, *11 Settembre 2001*, ottobre 2001, olio e acrilico su tela, 160x250 cm; siglato "G. O.", in basso a sx. Scritta, in alto a dx., a caratteri arabi "Allah è grande" e in basso, a sx., a caratteri capitali, "11 SETTEMBRE".

Istituto superiore di istruzione Alcide Degasperini.

Il dipinto, collocato in un corridoio del Polo Scolastico di Borgo Valsugana, è accompagnato da questa didascalia dell'autore: "L'opera è didascalica, nata dall'esigenza, sorta in quei giorni, di fermare un'immagine martellante ed ossessiva, tra le tante che i media ci hanno trasmesso.

Immagini che hanno sconvolto l'animo e la coscienza – poiché era necessario il continuo appello a tutta la nostra razionalità per convincerci che non si trattava di una finzione cinematografica -, immagini spettacolari di un dramma enorme e inconcepibile. [...]"

**Guido Polo**, *Attività sportive giovanili*, 1958-1960 ca., 2 graffiti neri su intonaco, 151x246 cm e 184x255 cm. Scuola Media Ora e Veglia, atrio d'ingresso.

**Guido Polo**, *Monumenti storico-artistici di Borgo Valsugana*, 1958-1960 ca., graffito rosso su intonaco, 187x368 cm. Scuola Media Ora e Veglia, atrio d'ingresso.

## TELVE

Da Borgo ci si sposta per la Provinciale 31 del Manghen a Telve, ridente paese della valle, prima tappa per conoscere i dipinti murali di Francesco Raffaele Chiletto, il pittore di Torcegno.



Orlando Gasperini, *Natural drink*, 2003



Guido Polo, *Attività sportive giovanili*, 1958-1960 ca.



Francesco Raffaele Chiletto,  
*Conversione di San Paolo*, 1946

**Francesco Raffaele Chiletto**, *Decorazione dell'arco santo e dei pennacchi della cupola*, 1946, tempera su intonaco. Parrocchiale dell'Assunta.

Nel 1946 il parroco don Pietro Franzelli incarica il pittore di Torcegno di decorare l'arco santo e la cupola della chiesa parrocchiale di Telve. Sull'arco santo Chiletto rappresenta *San Pietro liberato dal carcere*, a sinistra, e la *Conversione di San Paolo*, a destra. Sui pennacchi della cupola dipinge i quattro evangelisti con i loro attributi: *San Giovanni* con l'*Aquila*, *San Matteo* con l'*Angelo*, *San Luca* con il *Bue* (Toro) *alato* e *San Marco* con il *Leone alato*. Al centro della cupola è dipinta la *Colomba dello Spirito Santo*. Sul rovescio del foglio su cui sta scrivendo l'Evangelista Giovanni, il pittore pone la sua firma e la data, *F. Chiletto -Luglio 1946*.

### TELVE DI SOPRA

Da Telve, prendendo la direzione di Torcegno, si arriva in un chilometro a Telve di Sopra, dove nella Parrocchiale di San Giovanni Battista, si può ammirare un'altra bella opera del Gaigher.

**Orazio Gaigher**, *Battesimo di Gesù*, 1928, olio su tela, 150x75 cm; firmato "Orazio Gaigher / 1928" in basso, a dx. Parrocchiale di San Giovanni Battista, altare maggiore.

Il tema del Battesimo di Gesù, impostato su un solido impianto compositivo, è realizzato cromaticamente attraverso un potente contrasto di masse chiare e scure stemperate nelle fredde gamme dei bianchi, dei verdi, dei bruni e degli azzurri, con briosa vivacità pittorica. La massiccia figura del Battista con la pelle bruciata dal sole si erge monumentale su un diafano Gesù, avvolto in un candido lenzuolo dai risvolti abbacinanti, umilmente raccolto a ricevere il battesimo. Alle spalle di Gesù, librati nel cielo sopra il fiume che si perde pigro all'orizzonte, appaiono tra le nuvole tre eteree figure di angeli. In alto, la presenza dello Spirito Santo, mandato dal Padre, suggella per l'eternità l'evento.



Orazio Gaigher, *Battesimo di Gesù*, 1928

## TORCEGNO

Usciti dal paese e ripresa la direzione di Torcegno, a circa un chilometro dal paese, s'incontra sulla sinistra l'edicola, dedicata alla *Madonna di Caravaggio*, con un dipinto del Chiletto, benedetta il 4 settembre 1960 dall'allora parroco di Torcegno don Giovanni Gubert.

Appena entrati in paese, non deve sfuggire sulla destra, la casa Battisti con un dipinto murale di Chiletto raffigurante il *Lavoro del boscaiolo*, principale attività del committente Aldo Battisti nel 1966, anno in cui fu dipinto.

Saliti in paese, la costruzione, facente angolo con Via Nuova, ha al pianterreno una macelleria con una vivace e artistica *Insegna* con molti animali, riferimento ai prodotti del negozio, realizzata a tempera e graffito, firmata "F. CH (Francesco Chiletto) 1968".

Sulla parete ovest della stessa casa *Palù* un altro dipinto del Chiletto forma una piccola edicola votiva dedicata a *San Giuseppe*. Il dipinto centinato, protetto nell'arco da una cornice di coppi, raffigura San Giuseppe che si stringe al petto il piccolo Gesù in piedi sul banco da falegname.

Raggiunta la chiesa parrocchiale, costruita nella parte alta del paese, ed entrati, ci accoglie, oltre ai dipinti di Chiletto, dei quali si dirà tra poco, la pala dell'altare maggiore.

**Orazio Gaigher**, *Martirio di San Bartolomeo*, 1928, olio su tela, 240x99 cm. Parrocchiale dei Santi Bartolomeo e Andrea, altare maggiore.

La tela con il martirio del Santo Patrono fu commissionata nel 1928 al Gaigher, a quel tempo all'apice della sua celebrità, per rimpiazzare quella settecentesca del Vincenzi, perduta durante la guerra. Per questo dipinto, si sa dall'allora parroco don Guido Franzelli che il pittore per le sembianze dell'apostolo Bartolomeo e dei suoi carnefici usò le foto di tre parrochiani di Torcegno inviategli a Merano dallo stesso parroco: Giorgio Lenzi per San Bartolomeo, Piero Meneghini e Piero Campestrin, detto Marcioro, per i due carnefici, con risultati davvero sorprendenti per il crudo realismo della scena. La pala fu consegnata per il Natale del 1928 con grande soddisfazione del pittore, del committente e dei parrochiani.



Francesco Raffaele Chiletto,  
*Il lavoro del boscaiolo*, casa Aldo Battisti, 1966



Francesco Raffaele Chiletto,  
*Insegna Macelleria Palù*, 1968



Orazio Gaigher, *Martirio di San Bartolomeo*, 1928

**Francesco Raffaele Chiletto**, *Decorazione interna della Parrocchiale*, 1944, tempera su intonaco.

Nel 1944 il Chiletto affrontò la decorazione della chiesa usando la tecnica a lui più congeniale, cioè la tempera su intonaco. Le tempere sono distribuite un po' su tutte le pareti della chiesa. Sulla controfacciata, sopra la cantoria, sono rappresentati *Re David mentre suona la cetra*, a sinistra, e *Santa Cecilia all'organo*, a destra; sull'arco santo, *La chiamata di Pietro e Andrea* (a sx.) e *La chiamata di Giacomo e Giovanni* (a dx.); sulle lunette della volta della navata i quattro *Evangelisti con i loro simboli*: sul presbiterio *l'Agnus Dei* e sul catino absidale *gli Angeli Adoranti*.

Altri dipinti del pittore di Torcegno, degli oli su tela, si trovano incastonati entro cornici sulle pareti del presbiterio: *il martirio di San Tarcisio* e *Il piccolo Tarcisio delle Alpi*. Quest'ultimo è riferito a un episodio realmente accaduto a Torcegno, il 19 novembre 1915, in piena guerra, quando il piccolo Almiro Faccenda di soli sette anni, in assenza del parroco, deportato in Boemia, distribuì la Comunione ai fedeli per evitare la profanazione da parte dei soldati delle Ostie consacrate.

Oltre alla Parrocchiale, merita una visita la Cappella del cimitero per il grande dipinto murale della facciata raffigurante una *Pietà*, eseguito dal Chiletto nel 1949, purtroppo in grave stato di degrado e a rischio di scomparire per la tecnica usata, la tempera, ma anche per l'azione degli agenti atmosferici. Dipinti murali di Chiletto, raffiguranti degli *Angeli*, si trovano pure nella cappella della Madonna dell' Aiuto (Maria Ausiliatrice), fu eretta nel 1841 per voto popolare contro il "Morbus Cholera" fatto nell'estate del 1836. Altre opere pittoriche del Nostro si possono vedere nell'Edicola del Bedollo, in località Sartorelli, *Veduta di Gerusalemme* del 1961, e nei due *Capitelli di Sant'Antonio* alle Palue.

## RONCHI VALSUGANA

Da Torcegno si prosegue per la Provinciale in direzione di Ronchi Valsugana, altra tappa con dipinti di Chiletto.

**Francesco Raffaele Chiletto**, *Decorazione dell'arco santo con l'Annunciazione* (a sx.), *Cristo morto nel grembo di*



Francesco Raffaele Chiletto,  
*La chiamata di Pietro e Andrea*, 1944

*Maria* (al centro), *la Resurrezione* (a dx.), 1947, tempera su intonaco. *Decorazione delle pareti con i dodici Apostoli*, 1947, tempera su intonaco. Chiesa parrocchiale della Madonna dei sette dolori.

I dipinti murali della chiesa furono commissionati al Chiletto da don Luigi Hofer. Il pittore, anche in queste opere a carattere sacro, oltre ad una notevole vena creativa e freschezza d'esecuzione, sviluppate soprattutto nella sua lunga e brillante attività di illustratore e disegnatore di fumetti, dimostra una sincera partecipazione alle scene e ai soggetti rappresentati, espressione di un autentico e profondo sentimento religioso spesso presente nelle classi più umili e in sintonia con il suo carattere schivo e modesto.

**Francesco Raffaele Chiletto**, *Natività di Gesù*, 1947, olio su tela, 240x250 cm, presbiterio, lato sinistro, opera non firmata. Chiesa parrocchiale della Madonna dei sette dolori.

**Francesco Raffaele Chiletto**, *Compianto su Cristo morto*, 1947, olio su tela, 240x250 cm, presbiterio, lato destro, opera non firmata. Chiesa parrocchiale della Madonna dei sette dolori.

Le grandi tele di formato quasi quadrato che da oltre sessant'anni dominano il presbiterio della Parrocchiale, pur non essendo firmate, sono state attribuite per evidenti motivi stilistici e, soprattutto, in base ai disegni preparatori delle stesse in collezioni private, al pennello del Chiletto.

Il solido impianto compositivo piramidale dei dipinti, molto evidente nel *Compianto*, la sapiente distribuzione delle masse, unitamente alla scelta di un'accattivante tavolozza, confermano 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.

## **MARTER, FRAZIONE DI RONCEGNO TERME**

Da Ronchi, passando per Roncegno si arriva alla frazione di Marter per scoprire nella Parrocchiale di Santa Margherita un'altra opera murale di Carlo Donati.



Francesco Raffaele Chiletto, arco santo, Ronchi



Francesco Raffaele Chiletto,  
*Natività di Gesù*, 1947 particolare



Carlo Donati, la *Santissima Trinità e la Gloria dei Santi*, (1911-1913 ca.)

**Carlo Donati**, *Decorazione del catino absidale*, 1911-1913 ca., tempera su intonaco. Parrocchiale di Santa Margherita.

La decorazione del catino absidale, raffigurante la *Santissima Trinità e la Gloria dei Santi*, risale agli anni immediatamente precedenti lo scoppio della Prima Guerra mondiale (1911-1913 ca.). Si tratta forse della prima opera murale dell'artista veronese in Valsugana. Per dipingere nelle chiese del Trentino, il Donati, non essendo cittadino austriaco, dovette chiedere l'approvazione all'imperatore Francesco Giuseppe, il quale, non solo gliela concesse, ma lo incitò a proseguire la sua opera pittorica negli edifici sacri. Il dipinto di Marter rivela già in pieno la delicata poetica simbolista con radici preraffaellite del pittore, che troverà uno dei punti più alti nei dipinti della Parrocchiale di San Giorgio a Castello Tesino. L'attuale stato di conservazione del dipinto non è dei migliori.

## BARCO, FRAZIONE DI LEVICO TERME

Proseguendo sulla Statale 47 della Valsugana in direzione di Trento, appena superata la località Campiello si fa una deviazione per Barco, paese natale del pittore Orazio Gaigher, dove nella locale Parrocchiale ci aspetta una sua bella pala d'altare.



Orazio Gaigher, *Pala di San Giuda Taddeo*, 1924 particolare

**Orazio Gaigher**, *Pala di San Giuda Taddeo*, 1924, olio su tela, 340x180 cm. Parrocchiale di San Giuda Taddeo, altare maggiore.

Nel 1924, Orazio Gaigher all'apice della sua fama di pittore, decise di onorare i suoi genitori defunti creando una nuova pala per la chiesa del suo paese natale. Il grande dipinto centinato rappresenta, in alto, seduta sulle nuvole tra una schiera di angioletti festanti, la Madonna col Bambino, e in basso a destra, in piedi sulle nuvole, i Santi Giuda Taddeo e Simone il Cananeo; questi due santi, che si festeggiano il 28 ottobre, appaiono sempre in coppia. Va detto che, mentre l'iconografia del primo santo, con lunga barba, ampio mantello rosso e croce astile è sostenibile, quella di San Simone in tenuta da



soldato romano non corrisponde ai tradizionali modi di raffigurazione del santo, tanto che viene da pensare che, nell'intenzione del Gaigher, questo non sia un altro personaggio.

Anche in questa bella pala il contrasto tra i colori delicati del gruppo in secondo piano, la Vergine col Bambino e il coro di angeli, e quelli vivaci dei due santi in primo piano, danno al dipinto un tocco di raffinatezza e maestria. Nella targa, tenuta tra le mani dall'angioletto ai piedi dei santi, si legge: EX VOTO ET IN MEMORIAM / PATRIS HORATII ET MATRIS MARIE / HORATIVS GAIGHER FILIVS / PINX(it) ET DED(icavit) A(nno) D(omini) MCMXXIV (per voto e in memoria del padre Orazio e della madre Maria il figlio Orazio Gaigher dipinse e dedicò nell'anno del Signore 1924). In uno squarcio di paesaggio con il Pizzo di Levico e le montagne dell'altipiano dei Sette Comuni che sovrastano il paese di Barco con la chiesa, sono raffigurati i genitori del pittore, Orazio e Maria; lui con bastone e lunga barba canuta, lei col capo chino e in atteggiamento di preghiera: veramente un commosso omaggio ai suoi cari.



Orazio Gaigher, *Pala di San Giuda Taddeo*, 1924  
particolare

## SANTA GIULIANA, FRAZIONE DI LEVICO TERME

Da Barco, prendendo una stradina che corre tra verdi campi coltivati, si arriva dopo qualche chilometro alla frazione di Santa Giuliana, ultima tappa del nostro itinerario artistico.

**Luigi Bonazza**, *Decorazione parietale della facciata e dell'interno della chiesa*, 1929, tempera su intonaco e graffito monocromo; firmata "Bonazza / 1929" sul dipinto della facciata, in basso, a sx.

La chiesa di Santa Giuliana, ottimo esempio di architettura "campestre", fu eretta nel 1929 su progetto dell'architetto Ettore Sottsass *senior*.

La decorazione del Bonazza, molto sobria e luminosa, riguarda, all'esterno, il timpano della facciata, la lunetta della porta maggiore e le nicchie delle finestre e, internamente, il timpano dell'arco santo "rettangolare". Sulla facciata è dipinta a tempera l'*Offerta di doni da parte*



Ettore Sottsass Senior, chiesa di Santa Giuliana,  
1929

di una fanciulla e di un fanciullo a Santa Giuliana. Sopra la porta maggiore è raffigurato a graffito monocromo l'Agnus Dei con due colombe sul braccio della croce raggiata dello sfondo, e sulle nicchie delle finestrelle, sempre a graffito, la Colomba con l'Ancora, simbolo di pace e speranza, a sx., e il Pesce con il cesto dei pani, simbolo di Cristo e dell'Eucaristia, a dx. Sull'arco santo dell'interno, come da tradizione, il Bonazza ha dipinto una poetica *Annunciazione*, ambientando la scena sotto un simbolico pergolato d'uva e tra vasi di fiori. Le decorazioni, nella loro essenzialità, semplicità e nitore, bene si adattano all'ambiente e allo stile della chiesa e del luogo agreste. I colori sono delicati e luminosi; peccato che per la tecnica usata i dipinti presentino già un vistoso degrado.

Luigi Bonazza, *Annunciazione*, 1929, tempera su intonaco, arco santo. Notare la bellezza di questa annunciazione "paesana", ambientata sotto un pergolato di uva e circondata da vasi di fiori domestici.







## **APPARATI**



## BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI

### LUIGI BONAZZA

Arco 1877 - Trento 1965

Nasce ad Arco nel 1877 e dopo aver frequentato la Scuola reale Elisabetтина a Rovereto, nel 1897 si trasferisce a Vienna per iscriversi alla Kunstgewerbeschule, allievo di Franz von Matsch. Nel 1901 si diploma e poi apre uno studio dedicandosi alla pittura e all'illustrazione, eseguendo inoltre su commissione ritratti. Nel 1906 espone *La leggenda d'Orfeo* (1904, Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto) alla mostra Internazionale di Milano e poi, nel 1907, alla Mostra della Secessione. La sua ricerca risente dell'influenza del simbolismo, a carattere mitologico, derivato da Gustav Klimt. Al gusto della Secessione viennese rimanda infatti tutta la sua attività di pittore, decoratore d'interni e incisore. Nel 1912 rientra a Trento per insegnare presso la Scuola Reale Superiore, partecipando al contempo alla Biennale di Venezia con le acqueforti del ciclo *Jovis Amores*. Durante la guerra si trasferisce a Milano dove lavora come disegnatore presso le officine Caproni. Nel 1918 ritorna a Trento dove riprende l'insegnamento e l'attività di decoratore in numerose chiese ed edifici del Trentino, in parte perduti. In Valsugana nel 1929-30 decora le chiese di Tezze Valsugana, di Santa Giuliana, frazione di Levico e di Villa. Tra il 1932 e '33, nel Palazzo delle Poste a Trento, dipinge *Il ricevimento dei tre cardinali nel Palazzo a Prato a Trento ai tempi del Concilio*. A testimonianza della sua fedeltà alla cultura e al gusto secessionista rimane il progetto decorativo della sua casa, dove muore nel 1965.

In Valsugana nel 1929-30 decorò le chiese di Tezze Valsugana, di Santa Giuliana, frazione di Levico e di Villa.

### FRANCESCO RAFFAELE CHILETTO

Torcegno 1897 - 1976

Ultimo di sei figli, Francesco Raffaele manifestò la sua vena artistica quando nel maggio del 1915, venne assegnato al Genio Militare: al fronte eseguì numerosi schizzi e disegni con scene di guerra e vita militare. Terminata la guerra, il 4 febbraio 1919 fece ritorno a Torcegno della sua famiglia ritrovò solo la madre profuga a Firenze (si veda il toccante *Ritratto a matita della madre*) che morì poco dopo. Di questo periodo *Gesù Bambino che appare a sant'Antonio di Padova* (1920, edicola in località Palua) e il restauro della Cappella dell'Ausilio (1921), dove interverrà nuovamente nel 1945 dipingendovi gli *Angeli della Pace*. Nel gennaio del 1923 Milano frequentò i corsi serali dell'Accademia di Belle Arti di Brera e qui venne assunto come disegnatore dalla ditta Bianchi Lovati e Tenconi. 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 il quale creò il personaggio *Andus*, legionario romano espressione dell'ideologia nazionalista del tempo. Nel 1941 realizzò le tavole a colori della *Bibbia illustrata per la gioventù*. Tornato a Torcegno nel 1941 affiancò all'attività di illustratore quella di pittore popolare, eseguendo alcune pale d'altare e dipinti murali per

le chiese della Valsugana e del Trentino e numerosi dipinti a carattere popolare per il paese di Torcegno e dintorni. Nel frattempo proseguì la sua intensa collaborazione con giornali e periodici, in particolare illustrando e sceneggiando sul periodico *Salgari* le avventure dei personaggi salgariani. Continuò la sua produzione dipingendo opere di carattere vedutista, scene di genere e tradizioni della montagna, molto vicine al gusto semplice della sua gente. Vittorio Fabris

#### ALCIDE DAVIDE CAMPESTRINI

Trento 1863 - Milano 1940

Nasce a Trento nel 1863, da una famiglia di modeste condizioni economiche. Per non prestare servizio nell'esercito austriaco, nel 1881 scappa a Milano, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti, allievo di Raffaele Casnedi e Giuseppe Bertini. Nel 1894 consegue il premio Gavazzi, per la pittura di soggetto storico-letterario, con *I neghittosi*; e nello stesso anno viene nominato docente di figura all'Accademia. Si dedica ai soggetti di ispirazione letteraria e patriottica (*Avanti Savoia!*, esposto alla Triennale di Milano nel 1906) e si afferma come abile ritrattista. Nel dopoguerra affronta numerose imprese decorative, in particolare nel Trentino e con l'aiuto dei figli Gianfranco e Alcide Ernesto, e dipinge pale d'altare. Nel 1928, in collaborazione con il figlio Gianfranco, affrescò la facciata della ricostruita parrocchiale di San Giorgio a Castello Tesino. Muore a Milano nel 1940.

#### GIUSEPPE ANGELICO DALLABRIDA

Caldonazzo 1874 - Mezzolombardo 1959

Giuseppe Angelico nasce a Caldonazzo, a quei tempi piccolo paese frequentato soprattutto nel periodo estivo dal gruppo di artisti della famiglia Prati - Eugenio, Romualdo e Edmondo -, che si sono imposti sulla scena nazionale e internazionale. Dallabrida apprese a dipingere frequentando assiduamente Eugenio Prati, di cui condivide il credo irredentista. A vent'anni è ad Arco, dove - pur lavorando in un negozio di alimentari - prosegue gli studi con il disegnatore Moser. Trasferitosi a Milano, è allievo di Filippo Carcano, già maestro di Bartolomeo Bezzi, e frequenta l'ambiente artistico legato alle frange tardo-romantiche della cultura lombarda. Lasciata Milano per Venezia, frequenta l'Accademia e il gruppo di Ca' Pesaro, allacciando rapporti con Tullio Garbari e Umberto Moggioni. Spirito irrequieto, si trasferisce a Verona per poi tornare a Caldonazzo, dove lo sorprende lo scoppio della guerra e l'internamento a Mittendorf. Di questo periodo rimangono opere come: *Trincee nella neve*, *Interno Mittendorf*, *Profughi a Mittendorf*, *Viatico a Mittendorf*, *Ritorno dei profughi*. Tornato in patria, si trasferisce a Mezzolombardo. Tra il 1924 e il 1942 è presente a Bolzano alle Mostre d'Arte della Venezia Tridentina e alle esposizioni d'arte del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti. Muore povero e in solitudine a Mezzolombardo nel 1959.

#### FRANCESCO DANIELI

Strigno 1852 - Rive d'Arcano (Udine) 1922

Trasferitosi all'età di dieci anni con la famiglia a Verona, dopo aver intrapreso gli studi tecnici, a vent'anni decide di iscriversi all'Accademia Cignaroli, ai corsi di Napoleone Nani. Nel 1881 debutta a Venezia con *I pulcini*, *Boccioli* e *Al bosco*, soggetti che risentono del naturalismo e del gusto aneddotico di fine secolo, cari all'amico Eugenio Prati (come per esempio *Mattino di festa*, Verona, Galleria d'Arte Moderna,) e soprattutto all'interpretazione simbolista del paesaggio, sull'esempio del conterraneo Bartolomeo Bezzi (*Case sull'acqua*, 1898 circa, Trento, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto).



Partecipa alle mostre della Società di Belle Arti di Verona, alle mostre di Genova (1882, *La partenza per l'America*), Milano (1882, *Dal vero*), Roma (1885, *L'Addio, Il primo tiro*) e Firenze (1888, *In Carnia*) e nel 1887 all'Esposizione di Venezia (*La via perduta, La Pelarina e Verso sera*), fino ad esporre alle prime edizioni della Biennale Internazionale d'arte di Venezia nel 1895, *Riflessi azzurri*, nel 1899, *Dai campi*, nel 1901, *Cammina cammina*, e nel 1905, *Al domani*. Nel 1887 Danieli è nominato socio dell'Accademia e della Società di Belle Arti di Verona.

#### CARLO DONATI

Verona 1874 – 1949

Nato a Verona da genitori trentini, fu allievo di Napoleone Nani all'Accademia Cignaroli di Verona. Nel 1900 esordì a un concorso di Torino del con i dipinti *Ritratto del Cardinale Luigi di Canossa* e *Testa di Cristo*, nei quali evidenzia un certo interesse per il recente percorso dei pittori lombardi e in particolare degli Scapigliati. Nella sua pittura curò in modo particolare la ritrattistica e il tema sacro; nel 1908 vinse la medaglia d'oro all'Esposizione d'Arte sacra di Verona per il *Battesimo di Zeno Bachit* (Verona, Galleria d'Arte Moderna). Partecipò alle Biennali di Venezia del 1905 (*Fiori del mattino, Poverelli*), del 1907 (*Venditore di ginepro*), del 1909 (*Trilogia del Natale, Ritratto di un amico*), del 1912 e del 1914, e all'Esposizione Nazionale di Milano del 1906 (*La Purificazione*). Pittore particolarmente dotato e molto stimato anche dall'Imperatore d'Austria Francesco Giuseppe, realizzò diversi cicli di dipinti murali in Valsugana e dintorni decorando le chiese di Marter, Vigolo Vattaro, Folgaria e Castello Tesino; quest'ultimo ciclo è considerato a ragione una delle sue opere migliori. La sua opera, legata per certi aspetti a un realismo di ispirazione nordica, si fonde mirabilmente con stilemi mutuati dalla pittura preraffaellita, dal Simbolismo e dall'*Art Nouveau*.

#### ANTON SEBASTIAN FASAL

Przemysl 1899 - Rosenheim 1943

Studiò pittura all'Accademia di Belle Arti di Vienna. La sua presenza in Valsugana è legata al pittore Oddone Tomasi, che lo aveva chiamato a contribuire alla decorazione di Villa Stella la casa costruita su progetto di Giorgio Wenter Marini nel 1922-24. Il Tomasi, che aveva vinto il concorso per la decorazione della chiesa di Samone, ma era impossibilitato a realizzare il lavoro causa la tubercolosi contratta durante la Grande guerra, gli affidò il lavoro. L'impresa di Samone (1926-1929) ebbe un inaspettato successo e rappresentò per Fasal il trampolino di lancio verso una intensa attività di decoratore e pittore murale in chiese e palazzi del Trentino, ma anche dell'Alto Adige e del Veneto (Padova). Dal 1938 al 1940 Anton Sebastian Fasal fu coadiuvato in alcune sue imprese pittoriche dall'allievo Karl Plattner (1919 - 1986). In seguito collaborò con la sezione romana del Partito Nazional-Socialista Tedesco e nel 1942, arruolatosi volontariamente come carrista combatté sul fronte cirenaico dove venne ferito gravemente. Trasportato nell'ospedale militare di Rosenheim vi morì l'8 marzo 1943 per le ferite gravi riportate. In Valsugana, oltre a Samone, decorò le chiese di Strigno, Spera e Ospedaletto e rifecce la pala d'altare della Parrocchiale di San Leonardo a Castelnuovo. Vittorio Fabris

#### ORAZIO GAIGHER

Barco 1870 - Merano 1938

Nasce a Barco in Valsugana nel 1870 e per volontà del padre si laurea in medicina. Si trasferisce a Salisburgo, dove apre una clinica, dedicandosi per diletto alla pittura. Alla morte del genitore, nel 1901, abbandona la professione di medico e si dedica esclusivamente

alla pittura e ai viaggi nelle principali città d'arte. A Londra studia ritratto con Hubert von Herkomer. In Spagna frequenta Gioacchino Sorolla, mentre nel 1906 è a Parigi dove conosce Roberto Fleury, Eugenio Carrière e Romualdo Prati. Si afferma come ritrattista realizzando più di cinquecento opere, tra cui i ritratti di *Pio IX*, *Benedetto XV* e *Pio XI*. A Trento ritrae *l'Arcivescovo Celestino Endrici*. Tra il 1924 e il 1928 esegue una serie di pale per le chiese della Valsugana (Barco, Telve di Sopra, Pieve Tesino, Torcegno). Dopo un soggiorno in Patagonia, nel 1930 si stabilisce definitivamente a Merano, dove muore nel 1938.

#### TULLIO GARBARI

Pergine Valsugana 1892 - Parigi 1931

Appena diciottenne si iscrive all'Accademia delle Belle Arti di Venezia dove frequenta l'ambiente di Ca' Pesaro presso cui realizzerà due personali, una nel 1910 e una nel 1913. La sua pittura si iscrive nel clima della Secessione monacense e viennese, riletta attraverso la pittura di Luigi Bonazza. Nel 1914 inizia la collaborazione con la rivista "La Voce". Nel 1915 si arruola a Milano, ma ammalatosi di tifo resta nel capoluogo lombardo fino al 1919. Del 1916 è *Gli intellettuali al caffè*, dove sono raffigurati Marinetti e Apollinaire. Di questo periodo è l'amicizia con Carlo Carrà che lo influenzerà profondamente avvicinandolo alla pittura "metafisica" e al ritorno all'ordine che caratterizzano il movimento Novecento. A guerra finita torna a Pergine e si dedica allo studio della filosofia, delle lingue antiche e delle scienze naturali. È in contatto con Benedetto Croce e Giovanni Papini. Nel 1928 è alla Biennale di Venezia e alla I Mostra di Arte Trentina. Nel 1930 prende parte alla I Quadriennale di Roma, poi alla Galleria Il Milione di Milano, dove incontra Gino Severini. Nel 1931 è a Roma, poi a Parigi dove espone alla Galerie de la Renaissance con il "Gruppo 1940".

#### ORLANDO GASPERINI

Borgo Valsugana 1954 - Trento 2008

Studia all'Istituto Statale d'Arte Alessandro Vittoria del capoluogo trentino. Dopo gli studi lavora per 16 anni come disegnatore presso la Ceramica Valverde di Castelnuovo, fino a quando nel 1989 vince il concorso per bibliotecario a Grigno. Inizia ad esporre nel 1979 alla Galleria Bramante di Vicenza e al Centro Culturale Scrimin di Bassano; poi nel 1980 espone *Parallelismi metafisici* alla Galleria La Bitta di Milano e, nel 1981, alla Galleria Benvenuti di Venezia. Nel 1999 con la personale *Carne e cielo* a Borgo Valsugana, imbocca una ricerca estremamente personale che ne fa una delle figure più stimolanti del panorama artistico degli anni a cavallo del Duemila. Tra i cicli più interessanti: *Vizi e Virtù* a (2000), *Il Bestiario del Cristo* (2006), *Esseri mitologici* (2008), *Angeli* (2008 – incompiuto).

#### ULVI LIEGI

Livorno 1858 - 1939

Luigi Levi (anagramma di Ulvi Liegi) nasce a Livorno nel 1858, da un'agiata famiglia ebraica. Frequenta a Firenze l'Accademia di Belle Arti, e dal 1882 espone alla Promotrice, ispirandosi alla pittura di Telemaco Signorini, di Silvestro Lega e di Giovanni Fattori. Predilige la pittura di paesaggio, con una particolare attenzione alla resa atmosferica. Nel 1886 intraprende il primo viaggio a Parigi, per poi recarsi a Londra. Partecipa alle principali mostre del tempo: a Venezia nel 1887 (*Campagna romana*, *Manzotto sulla via Faentina*, *Strada al romitaggio*), a Londra nel 1888, a Parigi nel 1889 (*Le Soir*, *Près de Florence*), a Firenze, Genova, Torino e Milano. La sua ricerca oscilla tra l'Impressionismo

e il post-impressionismo, espressa in numerosi paesaggi, anche della Valsugana, dove nel 1906 soggiorna a Roncegno. Nel 1920 è tra i protagonisti del circolo degli artisti livornesi, riuniti nel Gruppo Labronico.

#### GUIDO POLO

Borgo Valsugana 1898 - Trento 1988

Nel 1912 si trasferì con la famiglia a Trento. Allo scoppio della Prima guerra mondiale tutta la famiglia fu sfollata, prima a Innsbruck, poi a Schwaz e infine a Vienna, dove Guido completò gli studi, frequentò i musei e venne a conoscenza di maestri contemporanei come Liebermann, Klimt e Schiele.

Il clima di disperazione venutosi a creare con la guerra, la fame, la miseria e le epidemie, segneranno in modo indelebile il carattere e la produzione artistica di Guido, connotata in tutto il suo lungo percorso da un profondo pessimismo nei confronti dell'esistenza umana e da una pesante tristezza. Rientrato a Trento nel 1919, vi rimase saltuariamente, alternando la vita di provincia con soggiorni a Milano e a Monaco di Baviera. Viaggiò per varie città dell'Italia, Venezia, Firenze, Roma, e d'Europa, Lipsia, Praga, Dresda, Budapest, conoscendo e stringendo amicizia con molti artisti e uomini di cultura contemporanei: Franz Maserel, Oscar Kokoschka, Silvio Branzi, Carlo Piovan, Tullio Garbari, Gino Pancheri, Filippo De Pisis, Arturo Tosi, Alfonso Gatto e Neri Pozza. Nel 1938 si sposò con Ada Bertoldi.

Nel 1942 espose per la prima volta alla XXIII Biennale di Venezia e, dal 1946 al 1950, soggiornò ripetutamente a Parigi, conoscendo Gino Severini e diventandone amico. In questo periodo si dedicò sempre più assiduamente all'incisione. Tra il 1958 e il 1965 risiedette per brevi periodi a Burano, ospite di Francesco Moggioni, fratello di Umberto, dove ebbe modo di ritrarre gli abitanti, i pescatori e, soprattutto, i paesaggi lagunari. Nel 1972 ritornò con la famiglia a Parigi, dove eseguì numerosi disegni e acquerelli della città e dei suoi abitanti. Tra il 1976 e il 1978 revisionò per una seconda tiratura le matrici di molte incisioni (xilografie, linoleografie, acqueforti e altro ancora) eseguite nel 1926. Nel 1978 il Comune di Borgo Valsugana gli organizzò una grande festa per il suo ottantesimo compleanno.

Vittorio Fabris

#### PRATI GIULIO CESARE

Caldonazzo 1860-1940

Fratello del più noto Eugenio, dopo un apprendistato in un'officina di ferro battuto a Borgo Valsugana e il servizio militare nell'esercito asburgico, nel 1884 si iscrive all'Accademia di Brera a Milano, frequentando gli artisti più noti del tempo, dal suo docente Giuseppe Bertini a Giovanni Segantini. Dipinge soggetti di genere (*Non so la lezione, Il fuoco si spegne*, presentato a Firenze nel 1885; e *Alla cerca* esposto alla Permanente di Milano nel 1887), oltre a nature morte e a soggetti agresti (*Uva, Autunno*, Innsbruck, Museum Ferdinandeum), ispirandosi alle tematiche più richieste in quegli anni, oscillanti tra l'aneddoto, il naturalismo e il simbolismo intimista. Con *La chiesa di S. Antonio di Milano*, vince una borsa di studio per continuare gli studi a Milano. Quando si trasferisce in Argentina, dove apre uno studio e vi rimane fino al 1903, continua a dipingere ritratti e paesaggi eseguiti *en plein air*. Rientrato a Caldonazzo con la famiglia, partecipa nel 1910 al Salon di Parigi con *Dittico d'uva*, mentre è impegnato a trasformare il mulino Prati da artigianale in industriale. Durante la guerra è profugo, fino al rientro nel 1918 a Caldonazzo, dove frequenta dal 1922 la Villa Stella di Oddone Tomasi. Partecipa alle mostre sindacali, con ritratti, paesaggi e opere di genere.

## PRATI EUGENIO

Caldonazzo (Trento) 1842-1907

Fin da piccolo dimostra una particolare predisposizione al disegno e su suggerimento del decano di Levico, don Caproni, i suoi genitori lo mandano nel 1856 a Venezia per studiare all'Accademia di Belle Arti, ai corsi di Carlo Blaas, Pompeo Molmenti e Michelangelo Grigoletti. Nel 1866 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Firenze, allievo di Antonio Ciseri; dove consegue riconoscimenti con il dipinto *Michelangiolo che incoraggia il giovine Barroccio*, e una borsa di studio dal governo austriaco per poter continuare gli studi. Nel 1880 fino al 1893 è ad Agnedo in Valsugana, dove continua a dipingere soggetti agresti che espone alle principali mostre del tempo (*In campagna*, esposto nel 1883 a Milano; *Nozze a Valtesina*, nel 1887 a Venezia; *Lavoro e meditazione, L'alba*, a Roma nel 1892). Dal 1893 si trasferisce a Trento, dove insegna privatamente pittura. Partecipa poi alla I Biennale veneziana del 1895 con *Solitudine* (1889, Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), nel 1899 viene premiato alla Mostra d'Arte Sacra di Torino con il trittico *Ritorno dall'Egitto e continua a partecipare alle più importanti mostre nazionali e internazionali*. Si dedica anche all'arte sacra, in particolare ne Trentino (*S. Adalberto*, 1873, cappella di Villa Bernardelli, Gocciadoro di Trento; *Cristo morto*, 1881, chiesa dei Francescani, Borgo Valsugana). Fra le ultime opere che racchiudono il suo universo di raffinato e sensibile interprete, ricordiamo *Poesia della montagna* e il *Cristo con la Maddalena* (1904, Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto).

## PRATI ROMUALDO

Hofgarten (Austria) 1874 - Roma 1930

Nasce nel 1874 a Hofgarten (Austria), dove il padre, ferroviere, aveva sposato una ragazza di Praga, Tiale Nadadina, ma dopo un anno è già a Caldonazzo dove trascorre l'infanzia in stretto contatto con lo zio pittore, Eugenio. Dopo aver conseguito il diploma a Trento, nel 1890 si trasferisce a Venezia per frequentare l'Accademia di Belle Arti, allievo di Pompeo M. Molmenti. Nel 1895 emigra in Brasile, a Pôrto Alegre, dove ottiene l'incarico di docente di pittura nella scuola locale. Dipinge paesaggi e ritratti che presenta alle principali mostre in Europa e in Brasile. Nel 1905 decide di trasferirsi a Parigi per iscriversi all'Accademia di Belle Arti, riscuotendo successi alle mostre del Salon, dal 1906 al 1910. Stringe amicizia con Orazio Gaigher. Poi nel 1909 ritorna a Caldonazzo fino allo scoppio della guerra. Poi i soggiorni a Firenze, poi Roma, con studio in via Margutta e dove nel 1926 tiene la sua ultima mostra personale.

## LUIGI SENESI

Pergine Valsugana 1938 - Bologna 1978

Frequenta l'Istituto d'Arte di Trento e successivamente si diploma con il maestro Renzo Grazzini al Magistero dell'Istituto d'Arte di Firenze. Tornato a Pergine Valsugana dipinge la realtà che lo circonda: paesaggi, operai, artigiani, gli ospiti dell'ospedale psichiatrico. Del 1962 è la sua prima personale, parteciperà poi alla IX Quadriennale di Roma, ed esporrà in diverse città. Fra l'autunno del 1966 e la primavera del 1967, dopo averne vinto il concorso nazionale, esegue un grande affresco (36 mq) nelle nuove Terme di Levico. Dal 1972 si dedica interamente allo studio del colore, dello spazio e della luce cui appartiene la serie *Gradualità segniche*, successioni cromatiche dove i soli protagonisti sono appunto la luce e il colore. Tra il 1975 e il 1976 esegue le *Pulsazioni*, campiture cromatiche concentriche irregolari, e le *Trasparenze oggettive soggettive*, caratterizzate da centri pulsanti di luce colorata che invadono lo spazio, i cosiddetti "fantasmi cromatici". In questi anni inizia anche a pubblicare delle riflessioni teoriche sul suo lavoro. Tra il 1976 e il 1977, realizza la

serie dei *Margini cromatici*. Nel novembre 1978 firma il manifesto “Astrazione oggettiva” con i pittori trentini Mauro Cappelletti, Diego Mazzonelli, Gianni Pellegrini, Aldo Schmid e Giuseppe Wenter Marini. Dopo la sua prematura scomparsa in un incidente ferroviario vengono realizzate alcune importanti mostre (Belluno e Roma 1979, Trento 1980, Pergine Valsugana 1989, Brunico 2001) e sue opere sono esposte alla XLII Biennale di Venezia, nel 1986.

#### ODDONE TOMASI

Rovereto 1884 - Arco 1929

Nato ne 1884 a Rovereto, dopo aver frequentato la scuola reale Elisabetтина, si trasferisce prima a Roma, poi a Monaco e infine a Vienna, dove si iscrive all'Accademia di Belle Arti ai corsi di Alois Delug, assimilando il gusto secessionista. Dopo il diploma, continua a vivere a Vienna dove alterna l'attività di pittore all'insegnamento. Si dedica alla pittura di paesaggio, ritratti, nature morte, composizioni religiose, ma anche alla tecnica dell'incisione e alle arti applicate. Nel dopoguerra, soggiorna a Villa Stella a Caldonazzo, dove convoca gli amici artisti: Giulio Cesare Prati, Luigi Bonazza, Anton Fasal, Giorgio Wenter Marini. Per motivi di salute soggiorna spesso ad Arco. Nel 1928 realizza numerosi bozzetti con i *Costumi del Basso Sarca*, vincendo il premio all'Adunata Regionale dei Costumi delle Tre Venezie (oggi nelle collezioni del Museo degli Usi e Costumi della gente trentina a San Michele all'Adige) e altri con i costumi della Valsugana. Muore nel 1929 ad Arco.

#### GIORGIO WENTER MARINI

Rovereto 1890 - Venezia 1973

Dopo aver frequentato la Scuola Reale Superiore Elisabetтинiana a Rovereto si iscrive al Politecnico di Vienna. Dopo un anno si trasferisce a Monaco dove frequenta il corso di disegno e incisione all'Accademia Superiore per le Arti Figurative, con Peter Halm e dove si laurea nel 1914 presso la Scuola Tecnica Bavarese. Lo stesso anno torna in Trentino dove lavora alla ricostruzione del paese di Stenico distrutto da un incendio, per poi fuggire a Roma allo scoppio della guerra. Dal 1915 al 1919 lavora nello studio di Marcello Piacentini e poi è chiamato da Giuseppe Gerola al Commissariato per le Belle Arti del Governatorato di Trento. Fa parte della Commissione Conservatrice dei monumenti della Provincia di Trento, ma accanto all'attività di architetto lavora come pittore, partecipando a numerose esposizioni. Nel 1928 inizia l'attività di insegnante prima a Cortina d'Ampezzo, poi a Cantù, Padova e Venezia. Nel 1944 è docente di architettura d'interni, arredamento e decorazione all'Istituto Universitario di Architettura a Venezia, che lascerà nel 1953 per diventare direttore dell'Istituto d'Arte governativo nella stessa città.

Vittorio Fabris



## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

### Testi generali

- Francesco Ambrosi, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento, Zippel, 1883
- Simone Weber, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, 2. ed. accresciuta e corretta dall'autore, Trento, Monauni, 1977
- Luigi Menapace, *Il cammino dell'arte nel Trentino*, Trento, Saturnia, 1982
- Maurizio Scudiero (a cura di), *Dieci anni di attività artistica: 1983-1993*, Rovereto, Galleria d'arte Dusatti, 1993
- Cristina Bonagura (a cura di), *Dizionario degli artisti*, Giuliano Matteucci (a cura di), *Pittori & pittura dell'Ottocento italiano*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1997-1999  
<http://www.istitutomatteucci.it/dizionario-degli-artisti>
- Fiorenzo Degasperi, Giovanna Nicoletti, Rita Pisetta (a cura di), *Dizionario degli artisti trentini tra '800 e '900*, Trento, Edizioni d'arte Il castello, 1999
- Elvio Mich, "Panorama della pittura nell'Ottocento", in: Maria Garbari e Andrea Leonardini (a cura di), *Storia del Trentino: vol. V - L'età contemporanea 1803-1918*, Bologna, Il Mulino 2003, pp. 439-489
- Maurizio Scudiero (a cura di), *Galleria Dusatti: vent'anni di attività artistica: 1983-2003*, Rovereto, Galleria d'arte Dusatti, 2003
- Ottorino Stefani, *Arte Triveneta. Dal Barocco alle ultime ricerche del Duemila*, 2 voll., Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona, 2006
- Vittorio Fabris, "Otto chiese tra Valsugana Orientale e Tesino. Analisi storico-critica", in: M. Tomasi (a cura di), *Sacralità dell'Arte e Arte sacra. Il Sacro e gli Artisti*, Catalogo della Mostra, Nitida Immagine, Cles 2006. Pp. 90-93.
- Vittorio Fabris (a cura di), *Quando il santo si fermava a Grigno: le chiese del Comune di Grigno fra tradizione e modernità*, Grigno, Comune di Grigno, 2007
- Vittorio Fabris (a cura di), *Arte e devozione in Valsugana*, Borgo Valsugana, Comune di Borgo Valsugana, 2008 - Catalogo della mostra: Borgo Valsugana 28 luglio-31 agosto 2008
- Il Trentino tra '800 e '900*, Rovereto, Galleria d'arte Dusatti, 2009
- Vittorio Fabris, *La Valsugana orientale*
- 1: I paesi a destra del torrente Maso (Decanato di Borgo)
- 2: I paesi a sinistra del torrente Maso e la conca del Tesino (ex decanato di Strigno)
- Borgo Valsugana, Sistema culturale Valsugana orientale, 2009; 2011

## TESTI SUGLI ARTISTI IN MOSTRA

### **Astrazione oggettiva**

Giovanna Nicoletti, *Astrazione oggettiva: motivi ed esiti di una ricerca sul colore*, Milano-Trento, Luni, 1998

Mauro Cappelletti, *Il tempo di Astrazione oggettiva, tra testimonianza e riflessioni*, in: "Studi trentini. Arte", A. 92 (2013), pp. 339-358

Giovanna Nicoletti (a cura di), *Astrazione oggettiva: oltre la teoria, il colore: Schmid, Senesi, Cappelletti, Mazzonelli, Pellegrini, Wenter Marini*, Rovereto, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2015 - Catalogo della mostra tenuta a Trento, Galleria civica, dal 14 febbraio al 17 maggio 2015

### **Luigi Bonazza**

Giorgio Perilli e Marco Perilli, *Luigi Bonazza*, Trento, Publiprint, 1992

*Luigi Bonazza: (1877-1965)*, Trento, Provincia autonoma di Trento. Museo provinciale d'arte, 1985 - Catalogo della mostra tenuta a Palazzo delle Albere, 12 gennaio-24 marzo 1985  
Vienna Museum Moderner Kunst

Maurizio Scudiero (a cura di), *Luigi Bonazza: opere inedite*, Rovereto, Galleria d'arte Dussatti, 1999

Giovanna Nicoletti (a cura di), *Luigi Bonazza: Arco, 1877-Trento, 1965*, Rovereto, Nicolodi, 2004

### **Alcide Davide Campestrini**

Ermanno Pasqualini, *Memorie e ricordi di Castello Tesino*, Castello Tesino, Fratelli Pasqualini, 1977

Elvio Mich, *Alcide Davide Campestrini : 1863-1940: un pittore trentino a Milano fra Otto e Novecento*, Mori, La grafica, 2013

Elvio Mich e Elisabetta Staudacher (a cura di), *I Campestrini tra pittura e poesia*, Scurelle, Litodelta, 2013 - Catalogo della mostra tenuta a Castel Ivano e Spazio Klein di Borgo Valsugana dal 12 luglio all'1 settembre 2013

Vittorio Fabris, Fabris, "Alcuni aspetti della produzione sacra di Alcide Davide Campestrini e la decorazione del Teatro Sociale di Trento", in Elvio Mich e Elisabetta Staudacher (a cura di), *I Campestrini tra pittura e poesia*, Scurelle (TN) : Litodelta, 2013

### **Francesco Raffaele Chiletto**

*Francesco Raffaele Chiletto illustratore, fumettista, pittore trentino : 1897-1976*, Trento, Provincia autonoma di Trento. Giunta, 1997

### **Giuseppe Angelico Dallabrida**

Fiorenzo Degasperis, Danilo Eccher (a cura di), *Giuseppe Angelico Dallabrida*, Trento, Galleria civica di arte contemporanea, 1990 - Catalogo della mostra tenuta a Trento dal 6 ottobre al 25 novembre del 1990



*Giuseppe Angelico Dallabrida : ritorno a Caldonazzo (1874-1959)*, Caldonazzo, Centro d'arte La fonte, 2009 - Catalogo della mostra tenuta a Caldonazzo dal 17 dicembre 2009 al 7 gennaio 2010  
Katia Fortarel, *Riflessioni sul pittore Giuseppe Angelico Dallabrida (1874 – 1959) alla luce di nuove scoperte*, in: “Studi Trentini. Arte”, A.º (2011), Trento, 2011, n°2

Fiorenzo Degasperi, Camillo Fedrizzi, Nicoletta Tamanini (a cura di), *Giuseppe Angelico Dallabrida: pittore straordinario: 1874-1959*, Cles, Comune di Cles, 2010 - Catalogo della mostra tenuta a Cles, presso Palazzo Assessorile, dal 4 dicembre 2010 al 16 gennaio 2011

### **Francesco Danieli**

B. Chiappa, “Francesco Danieli”, in: Pierpaolo Brugnoli, *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1986, pp. 250-252

G. Marini, “Francesco Danieli”, in: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, Electa, 1992, p. 785

### **Carlo Donati**

Gabriella Belli, *Alcune note su Carlo Donati*, Notizie d'arte. Arco 1982- a. 2, n. 1 (marzo 1983), p. [1]-2

*Carlo Donati: Verona, Palazzo Gran Guardia*, Verona, Scudo, 1985 - Catalogo della mostra tenuta a Verona nel 1985.

*Mostra fotografica di pitture murali di Carlo Donati (1874-1949): momenti creativi nelle Giudicarie e a Milano nella Basilica di S. Croce*, Trento, Grafiche Artigianelli, 1993 - Catalogo della mostra tenuta a Campo Lomaso, Spiazzo Rendena, Pinzolo nel luglio - settembre 1993

Luciana Zambotti, *Carlo Donati pittore veronese. Le decorazioni du Castel Campo*, Campo Lomaso, Gruppo ricerca e studi giudicariense, 2002.

### **Anton Sebastian Fasal**

Fabio Campolongo, “La guerra distrusse. Note sulla Soprintendenza dell'arte medievale e moderna in Trento (1919-1933)” in: Umberto Raffaelli (a cura di), *La chiesa dell'Assunta a Spera in Valsugana*, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Soprintendenza per i Beni Architettonici, 2007, pp. 15-40

Pietro Marsilli, “Gli interventi di Anton Sebastian Fasal a Spera”, in: Umberto Raffaelli (a cura di), *La chiesa dell'Assunta a Spera in Valsugana*, Trento, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni architettonici, 2007, pp. 65- 98

Pietro Marsilli, “Anton Sebastian Fasal”, in: Umberto Raffaelli (a cura di), *La chiesa dell'Assunta*, op. cit., pp. 99-111

Mario Cossali, *Marco Bertoldi - Lo stupore sereno della visione*, Edizioni Osiride, Rovereto, 2011

Vittorio Fabris, *Strigno. La Pieve dell'Immacolata e di San Zenone*, Strigno, Ecomuseo Valsugana: dalle sorgenti di Rava al Brenta, 2014.

### **Orazio Gaigher**

Fiorenzo Degasperi (a cura di), *Orazio Gaigher: 1870-1938*, Trento, Il Castello, 1996

### **Tullio Garbari**

Tullio Garbari, *Rosso e Segantini*, in: “La Voce Trentina”, a. I, n. 1, 1 novembre 1911, p. 3  
Ardengo Soffici, *Tre giovani artisti italiani*, in: “Rete Mediterranea”, n. 4, dicembre 1920, pp. 372-374; riportato con il titolo *Note d'Arte: Tullio Garbari*, in: “La Libertà”, Trento, 17

giugno 1921

Carlo Carrà, *Mostre milanesi. Tullio Garbari*, in: "L'Ambrosiano" 23 aprile 1930

Guido Polo, *Ricordo di un artista trentino: Tullio Garbari*, in: "L'Annunciata : galleria d'arte. - Milano", N.s.19 (16 feb.-1 mar. 1957) p. [8]

Giorgio Mascherpa (a cura di), *Garbari "sacro" 1927 / 1931*, Galleria San Fedele, Milano 1980

Giorgio Mascherpa (a cura di), *Garbari: trentino d'Europa: Palazzo delle Albere, 14 aprile-10 giugno 1984*, Trento, Provincia autonoma di Trento. Museo provinciale d'arte, 1984

Maurizio Scudiero (a cura di), *Da Garbari a Vedova. 1912-1968*, Rovereto, Galleria d'arte Dusatti, 1-29 marzo 2003, Edizioni Galleria Dusatti, Rovereto 2003, pp. 12-13

Carlo Belli, *L'Angelo in borghese*, Augustea, Roma, 1937, ristampa anastatica Edizioni Pancheri, Trento, 2006

Domenica Primerano, Riccarda Turrina (a cura di), *Tullio Garbari: lo sguardo severo della bontà*, Trento, Società di studi trentini di scienze storiche, 2007 - Catalogo della mostra tenuta a Trento, a Palazzo Pretorio, e a Villa Lagarina, a Palazzo Libera, dal 30 giugno al 4 novembre 2007

Giovanna Nicoletti (a cura di), *Il mito della montagna nell'arte trentina. 1900-1940*, Arco, Comune di Arco, 2008 - Catalogo della mostra tenuta a Nago, presso il Forte Superiore, dal 15 giugno al 20 luglio ed ad Arco, presso Palazzo Panni, dal 26 luglio al 28 settembre 2008

Antonella Alban e Giovanni Granzotto (a cura di), *Da Cima ad Afro. Artisti delle Dolomiti Patrimonio dell'Umanità*, Rasai di Seren del Grappa, DBS, 2012 - Catalogo della mostra tenuta a Cortina, San Vito di Cadore, Pieve di Cadore dal 14 luglio al 23 settembre 2012

Francesca de Gramatica, "Giuseppe Gerola e le collezioni del Castello del Buonconsiglio. 1924-1938", in: Laura dal Prà e Marina Botteri (a cura di), *Muse trentine. Materiali per la storia di collezioni e di musei*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni storico-artistici, librari e archivistici, 2013

Nicoletta Boschiero, *Le attività del giovane Tullio Garbari 1910-1915*, in "Quaderno della Donazione Eugenio Da Venezia", 21, Museo Civico di Rovereto, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, Venezia 2014, pp. 15-23

### **Orlando Gasperini**

Mario Cossali (cura di), *Quo vadis*, Rovereto, Nicolodi, 2003

Maurizio Scudiero (a cura di), *Distanze*, Villa Lagarina, Comune di Villa Lagarina, 2005 - Catalogo della mostra tenuta a Palazzo Libera, Villa Lagarina, dall'11 al 27 febbraio 2005

Orlando Gasperini, *Il bestiario del Cristo*, Scurelle, Litodelta, 2007

Massimo Libardi, *Il mondo dopo la caduta: saggio sull'opera di Orlando Gasperini*, Scurelle, Litodelta, 2008

Fiorenzo Degasperi, Massimo Libardi, Elisabetta Staudacher (a cura di), *L'umana dimora*, Scurelle, Litodelta, 2009 - Pubblicato in occasione della mostra tenuta a Borgo Valsugana presso lo Spazio Klien, a Ivano Fracena presso Castel Ivano e a Grigno presso la Biblioteca comunale dal 5 luglio al 30 agosto 2009

### **Ulvi Liegi (anagramma di Luigi Levi)**

M. Tinti, *Luigi Levi (Ulvi Liegi)*, in *Mostre personali Luigi Levi (Ulvi Liegi), Benvenuto Benvenuti, R.D.M. Ferenzona*, Livorno gennaio 1923, Bollettino di "Bottega d'arte", a. II, n. 1

*Ulvi Liegi nelle collezioni livornesi: mostra retrospettiva del pittore Ulvi Liegi (1859-1939) nel cinquantenario della morte: Livorno, Casa della Cultura, 16 dicembre 1989 - 14 gennaio 1990*, Livorno, Graphis Arte, 1989

Giuliano Matteucci (a cura di), *Ulvi Liegi*, Firenze, Arti Grafiche Il torchio, 1970

Giuliano Matteucci (a cura di), *Ulvi Liegi*, Firenze, Giunti Editore, 1987

### **Giorgio Wenter Marini**

Maurizio Scudiero, *Giorgio Wenter Marini: Rovereto, Vienna, Monaco, Roma e gli anni trentini: l'insegnamento e gli anni veneziani*, in: UCT. - Trento. - A.22, n.256 (apr. 1997), p. 43-51

Maurizio Scudiero (a cura di), *Giorgio Wenter Marini: pittura, architettura, grafica*, Trento, L'editore, 1991

*Giorgio Wenter Marini: Rovereto 1890-Venezia 1973: mostra antologica delle opere eseguite dal 1909 al 1952*, Rovereto, Galleria d'arte Dusatti, 1991 - Catalogo della mostra tenuta a Rovereto, Galleria d'arte Dusatti, dal 30 agosto al 15 settembre 1991

Bruno Passamani (a cura di), *Giorgio Wenter Marini: 1890-1973: paesaggi e motivi veneziani*, Trento: Galleria d'arte moderna Fogolino, 2001

Marco Voltolini, *Giorgio Wenter Marini: 1914-1928: il segno incisivo come poesia dell'anima*, relatrice Giovanna Nicoletti, Tesi di laurea - Università degli studi di Trento, Facoltà di lettere e filosofia, a. acc. 2006-2007

### **Guido Polo**

Mario Cossali, *Memorie del sottosuolo trentino*, Il Sommolago, Arco, anno II, n° 3, dicembre 1985

Danilo Eccher (a cura di), *Guido Polo*, Milano, Mondadori arte, 1990 - Catalogo della mostra tenuta a Trento, Centro servizi culturali S. Chiara, dal 31 marzo al 20 maggio 1990, promossa dalla Galleria civica di arte contemporanea di Trento

Maurizio Scudiero (a cura di), *Guido Polo: omaggio nel centenario della nascita: 1898-1998*, Rovereto, Galleria d'arte Dusatti, 1997 - Pubblicato in occasione della mostra tenuta alla Galleria Dusatti di Rovereto dal 29 novembre al 22 dicembre 1997

Giuseppe Prosser (a cura di), *Guido Polo*, Trento, Provincia autonoma di Trento. Consiglio, 1998 - Catalogo della mostra tenuta a Trento presso il Palazzo Trentini dal 24 ottobre al 12 dicembre 1998 e a Borgo Valsugana presso il Municipio dal 19 dicembre 1998 al 31 gennaio 1999

Vittorio Fabris (a cura di), *La donazione Ferruccio Gasperetti e non solo: opere note e meno note negli edifici pubblici di Borgo Valsugana*, Borgo Valsugana, Comune di Borgo Valsugana, 2007

### **Eugenio Prati**

*Per lo scoprimento del busto di Eugenio Prati a Caldonazzo*, parole lette da Giorgio Wenter Marini, "Trentino" - rivista e bollettino della Legione Trentina. - A. 5, n.9 (1925)

Tullio Garbari (a cura di), *Eugenio Prati pittore*, Milano, L'Esame, 1927

Gabriella Belli (a cura di), *Pittori dell'Ottocento trentino: Eugenio Prati, Bartolomeo Bezzi: Castel Ivano (Valsugana), 23 luglio-4 settembre 1988*, S.I., s.n., 1988

Elisabetta Staudacher, *Eugenio Prati (1842-1907): l'opera artistica e la fortuna critica*, relatore chiar.mo prof. Antonello Negri, Tesi di laurea - Università degli studi di Milano. Facoltà di lettere e filosofia, a. acc. 1995-1996

Elisabetta Staudacher (a cura di), *La magia e la poesia del Trentino nella pittura di Eugenio Prati*, Trento, Comune di Trento, 2002 - Catalogo della mostra tenuta a Trento, Palazzo Geremia, dal 18 maggio al 30 giugno 2002

Elisabetta Staudacher, *Eugenio Prati: il pittore che narrò la vita trentina dell'Ottocento*, Strigno, Croxarie, 2007 - Pubblicato in occasione della mostra tenuta a Ivano Fracena, a Castel Ivano, nel 2007

Gabriella Belli, Alberto Pattini, Alessandra Tiddia (a cura di), *Eugenio Prati (1842-1907) tra Scapigliatura e Simbolismo*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009 - Catalogo della mostra tenuta a Trento, presso Palazzo delle Albere, dal 5 dicembre 2009 al 25 aprile 2010

### **Romualdo Prati**

Gian Pacher (a cura di), *Romualdo Prati: 1874-1930*, Trento, Galleria d'arte Il castello, 1969  
Alberto Pattini, *Eugenio, Giulio e Romualdo Prati: artisti di Caldonazzo*, Caldonazzo, Comune di Caldonazzo, 2007 - Catalogo della mostra tenuta a Caldonazzo nel 2007

### **Luigi Senesi**

Luigi Senesi, *Colore. Gradualità, modello, pulsazione. Le relazioni del colore nelle dimensioni di uno spazio pittorico*, in: "Arte 2000", Milano, A.4, n. 24 (ottobre 1975)  
Franco Rella, *Luigi Senesi*, Terviso, Galleria Paris, 1976 - Catalogo della mostra  
Roberto Festi e Nino Forenza (a cura di), *Luigi Senesi (1938-1978): L'arte della visione*, Pergine Valsugana, Associazione Amici della storia, 1989 - Pubblicato in occasione della mostra tenuta a Pergine Valsugana, Scuola dell'infanzia G.B. Chimelli, luglio-agosto 1989  
Gabriella Belli, Luigi Serravalli, *Luigi Senesi*, Trento, Studio d'arte Raffaelli, 1990  
Alessandro Fontanari Nerofonte, "Astrazione e colore: una mappa", in: Fiorenzo Degaspero (a cura di), *Le silenziose vie dell'astrazione: il sentimento del colore: Luigi Senesi, Ennio Finzi, Carlo Nangeroni, Mauro Cappelletti, Gianni Pellegrini, Michele Parisi, Rolando Tessadri*, Scurelle, Litodelta, 2011, pp. 9-15 - Pubblicato in occasione della mostra tenuta a Borgo Valsugana e Castel Ivano dal 24 luglio al 28 agosto 2011  
Alessandro Fontanari, "Il fantasma del pensiero e il corpo dell'opera", in: Roberto Festi (a cura di), *Luigi Senesi: de pictura*, Pergine Valsugana, Pergine spettacolo aperto, 2013, pp. 33-44 - Catalogo della mostra tenuta a Pergine Valsugana, presso la Sala Meier e la Sala espositiva del Teatro Comunale, dal 22 novembre 2013 al 19 gennaio 2014  
Anna Conte Senesi con Alice Bordin e Giulia Brunello (a cura di), *Luigi Senesi: (1938-1978): catalogo ragionato*, Trento, TEMI, 2014

### **Oddone Tomasi**

Giorgio Wenter Marini, *Arte e concetto ispiratore in Oddone Tomasi: studio critico*, Trento, TEMI, 1929  
Giorgio Wenter Marini, *Oddone Tomasi*, S.l., s.n., 1931  
Guido Polo, *Ricordo di un pittore: Oddone Tomasi*, in: "Economia trentina", A.20 (1971), n.4 ; p. 71-75 : ill.  
Bruno Passamani (a cura di), *Oddone Tomasi: 1884-1929*, Calliano, Manfrini, 1973 - Catalogo della mostra tenuta : a Trento, Palazzo Pretorio dal 14 aprile al 6 maggio 1973 : / a cura di  
Mario Cossali, *Oddone Tomasi*, in: "Il Sommelago", A. IV, n° 1, aprile 1987  
Giovanna Nicoletti (a cura di), *Oddone Tomasi*, Trento, Consiglio della Provincia autonoma di Trento, 2002 - Catalogo della mostra tenuta a Trento presso il Palazzo Trentini dal 24 gennaio al 23 febbraio 2002 e ad Arco presso il Palazzo dei Panni dal 15 marzo al 5 maggio 2002  
Waimar Perinelli (a cura di), *Il cenacolo di Villa Stella*, Caldonazzo, Centro d'arte La fonte, 2014 - Pubblicato in occasione della omonima mostra tenuta a Caldonazzo nel 2014





## INDICE

DA UN SECOLO ALL'ALTRO LA VERITÀ DELL'ARTE IN VALSUGANA Mario Cossali	9
OPERE IN MOSTRA	15
PERCORSI D'ARTE SUL TERRITORIO Vittorio Fabris	
Martincelli, Frazione Di Grigno	133
Tezze Valsugana, Frazione Di Grigno	136
Grigno	137
Castello Tesino	138
Pieve Tesino	139
Bieno	140
Samone	140
Spera	141
Strigno	142
Ospedaletto	143
Borgo Valsugana	144
Telve	145
Telve Di Sopra	146
Torcegno	147
Ronchi Valsugana	148
Marter, Frazione Di Roncegno Terme	149
Barco, Frazione Di Levico Terme	150
Santa Giuliana, Frazione Di Levico Terme	151
APPARATI	
Biografie degli artisti	157
Bibliografia	165
Testi sugli artisti in mostra	166







Finito di stampare nel mese di luglio 2015  
da Litodelta sas - SCURELLE (TN)



