

GIUSEPPE SAVA

SU ALCUNI 'PITTORI FORESTI' NEL TRENTINO DI SEI E SETTECENTO

ABSTRACT - The test is proposed to inquire some artistic episodes between XVII and XVIII century in Trentino, fruit of the activity of coming painters from Verona, Brescia, Mantova. The study aimed to widen the catalogue of artists variously attended from the studies, to render some notices unknown biographical aspects, let alone to focus the relative figurative developments in relation to the movements and the various patrons.

KEY WORDS - Painting, XVII and XVIII century, Giovanni Ceschini, Giovanni Antonio Italiani, Giovanni Giacomo Figari, Domenico Zorzi.

RIASSUNTO - Il saggio si propone di indagare alcuni episodi artistici tra XVII e XVIII secolo in area trentina, frutto dell'attività di pittori provenienti da Verona, Brescia, Mantova. L'approfondimento mira ad ampliare il catalogo di artisti diversamente frequentati dagli studi, di renderne noti inediti aspetti biografici, nonché di focalizzare i relativi sviluppi figurativi in relazione agli spostamenti ed alle diverse committenze.

PAROLE CHIAVE - Pittura, XVII e XVIII secolo, Giovanni Ceschini, Giovanni Antonio Italiani, Giovanni Giacomo Figari, Domenico Zorzi.

Benché la stagione pittorica barocca nell'ambito del principato trentino eccella solo di rado e, da molti punti di vista – ad iniziare dall'assenza di una scuola propriamente identificante – non possa competere con centri contigui come Verona, Vicenza o Brescia, si annoverano tuttavia episodi di sicuro interesse che ridimensionano non poco l'idea di una realtà ripiegata su se stessa o addirittura isolata. Numerose e spesso qualificate sono infatti le presenze 'forestiere' sopraggiunte, per la natura stessa del territorio, dalle aree contermini, in particolare da quella veronese e bresciana. Dopo gli importanti passi in avanti compiuti dagli studi negli ultimi trent'anni, è possibile battere una pista che ancora richiede attenzione ed invita ad approfondire temi e personalità.

Con tali premesse, si intende ora incrementare la conoscenza di alcuni artisti già documentati in Trentino tra Sei e Settecento. Tanto vale per gli scaligeri Giovanni Ceschini (1605-post 1660) e Domenico Zorzi (1729-1792), così come per il bresciano Giovanni Antonio Italiani (ante 1655-1689), al catalogo dei quali si propone di aggiungere nuove opere, talvolta con il supporto dei documenti e discutendo altresì aspetti della loro fisionomia artistica non ancora dibattuti o messi a fuoco. Particolare e complesso il profilo di un artista lombardo interessante ma decisamente sfuggente, attivo nel terzo quarto del Settecento, quel Giacomo «Bigari» che appare nel Trentino sud-occidentale e sul quale, ricomponendo frammenti biografici e un'opera nevralgica nel mantovano, si può fare un po' di luce e soprattutto svelare il vero nome e cognome.

GIOVANNI CESCHINI

Tra il 1645 e il 1646 un vivace contesto artistico coagulò attorno alla figura di Guglielmo Bonfioli (†1676), promotore della cappella dell'Annunziata nella chiesa di San Giovanni Battista a Sacco di Rovereto ⁽¹⁾. Il cantiere, uno dei più significativi della prima metà del Seicento in Trentino, vide la compresenza di maestranze lombarde capitanate da Carlo Romeri, dei lapicidi veronesi Biagio e Nascimbene Alberti e di due diverse botteghe dedite rispettivamente agli affreschi ed ai dipinti su tela. In particolare per i secondi – l'*Annunciazione* sull'altare, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi* nelle ancone ai lati – la ricerca di una paternità intriga ma riesce in parte ancora sfuggente. La traccia veronese, indicata *in primis* da Chini, aveva condotto all'individuazione di un legame con Antonio Giarola, segnatamente nella pala dell'*Annunciazione* che campeggia sull'altare ⁽²⁾. Nonostante l'effettiva omogeneità di cultura delle tre tele, i molteplici spunti tratti da celebri incisioni di ambito nordico influiscono non poco sull'esito figurativo e determinano, accanto all'intervento di aiuti, una certa flessione qualitativa nei dipinti delle ancone laterali, ma soprattutto nei quattro *Angeli* con attributi mariani.

Ad integrazione di quanto recentemente scritto, è il caso di segnalare ora un nesso, che sembra chiarificatore, con l'attività del veronese Giovanni Ceschini, allievo di Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, come atte-

⁽¹⁾ Si veda in proposito SAVA 2006, pp. 17-35.

⁽²⁾ CHINI 2002, p. 847, nota 142. L'attribuzione all'ambito di Giarola in SAVA 2006, pp. 30-34.

stano le note dell'abate Lanzi e di Bartolomeo Dal Pozzo, attivo non solo a Verona ma anche in diversi centri dei domini veneti, tra Vicenza e Bergamo ⁽³⁾. Il confronto con la pala firmata nella parrocchiale di Ala ⁽⁴⁾ – il solo lavoro ad oggi noto di Ceschini in Trentino – consente già di individuare incoraggianti agganci con tutte e tre le pale del sacello. Balza all'occhio la piena consanguineità degli angioletti con analoghi brani dei tre dipinti a Sacco; ma soprattutto non lascia dubbi l'accostamento della Madonna in gloria con la stessa figura nell'*Adorazione dei pastori*. L'omogeneità non riguarda solo i dati dello stile, ben in evidenza pure nel Padreterno del brano principale, ma anche quelli della tecnica: la materia pittorica sfrangiata nei panneggi, chiaroscurati con gli stessi singoli 'tagli' mutuati dall'Orbetto (tanto nell'arcangelo Gabriele che nel Re magio Baldassarre), così come gli incarnati cerosi, sgranati laddove traspare la preparazione bruna del fondo. Rispetto all'*Adorazione dei Magi* di Sacco vanno inoltre evidenziate le affinità con l'omonima tela del Turchi, maestro di Giovanni, a Castelvechio. Suscita ad ogni modo interesse la continuità che si viene a stabilire tra il volto dell'Annunciata con *Gesù nel tempio* di Giarola nella chiesa del Voto a Modena da un lato ⁽⁵⁾ e con il San Sebastiano ad Ala dall'altro: segno lampante di un'influenza diretta di Giarola su Ceschini. Se dunque l'ipotesi prudentemente avanzata di un coinvolgimento di artisti della cerchia di Giarola a Sacco va ridimensionata con la figura più modesta e autonoma di Ceschini, resta comunque valido il ruolo indiretto del cavalier Coppa ed anzi pare lecito affermare che il rafforzamento dei valori chiaroscurali in chiave caravaggesca da parte del Ceschini, trova proprio in Giarola la fonte principale.

Cronologicamente, le tele a Sacco seguirebbero di qualche anno l'opera firmata ad Ala nel 1640; e se trova conferma quel cedimento di qualità accusato al veronese già da Bartolomeo Dal Pozzo ⁽⁶⁾, va tuttavia precisato che di scadimento è opportuno parlare solo per le pale laterali, realizzate con l'ausilio della bottega, poiché l'*Annunciazione*, pur sotto il tiro incrociato di eterogenei suggerimenti figurativi – da Giarola a Sadeler – mantiene un livello più che buono, indugiando an-

⁽³⁾ Come a Santorso (Vicenza) e Villa d'Almè (Bergamo). Sulla prima si veda: MARI-NELLI 1999, pp. 16-17, con la convincente ipotesi di una provenienza dalla chiesa di San Michele a Vicenza. Per Villa d'Almè: OLIVARI 1984, p. 187, n. 51, fig. 194; inoltre sull'artista: BRUGNOLI 1985, pp. 43-48; MARINELLI 1987, pp. 218-223; GUZZO 1998, p. 10.

⁽⁴⁾ CHINI 1992, pp. 411-414.

⁽⁵⁾ BENATI 1987, pp. 37-42.

⁽⁶⁾ DAL POZZO 1718, pp. 172-173.

cora sulle morbidezze del Turchi, in particolare nell'assai classico Arcangelo Gabriele. Si comprende, peraltro, che il cambiamento dell'artista rispetto ai tempi giovanili, quando dell'Orbetto «fu così esatto imitatore, che molti Professori mal distinguendo tra il Maestro, e lo Scolaro, si ingannarono nel giudizio loro, tenendo le copie per originali», non fu un semplice indebolimento espressivo, ma giunse a rappresentare una più inquieta attenzione a stimoli nuovi, una sollecita ma non troppo sentita assimilazione delle istanze della realtà caravaggesca che a Verona crescevano per il contributo di artisti come Giarola e Bassetti. Istanze che appaiono anche più insistenti e 'moderne' in un dipinto che può essere definitivamente assegnato e non solo attribuito a Ceschini, grazie ad un'attestazione documentaria sfuggita perché storpiata da chi non conosceva il nome del nostro pittore. Si tratta della pala principale nella chiesa della Madonna delle Grazie a Strada, frazione di Pieve di Bono (Fig. 1). Il dipinto celebra la Madonna del Carmelo che consegna lo scapolare ai principali santi dell'ordine. La chiesa fu infatti affidata ai carmelitani nel 1602 dal principe vescovo Carlo Gudenzio Madruzzo (7). A partire da questa data, patrona della chiesa e del borgo fu non più la Madonna delle Grazie, verso la quale si continuava tuttavia a nutrire una sentita devozione, bensì la Madonna del Carmelo. Seguirono di pari passo numerosi interventi volti ad arricchire l'edificio e a conferirgli un più consona aspetto barocco. In particolare venne realizzato da un intagliatore di educazione lombarda l'altare maggiore e, contestualmente, il dipinto accennato. La visione dello stesso è ostacolata dalla pregevole statua lignea della Madonna delle Grazie, lavoro di ambito veronese-bresciano di inizio Cinquecento, alla quale la chiesetta era originariamente intitolata. Quasi a restaurarne il culto, nel corso del XVIII secolo l'effigie venne posta all'interno di una sontuosa nicchia di gusto *rocaille* che cela ancor oggi quasi la metà della pala sottostante. Un documento riportato da Attilio Comai e purtroppo non rintracciato, afferma che il dipinto venne realizzato per volontà del priore Domenico Martini che nel 1635 la «ordinò a Verona al pittore Giovanni Crescin» (8). Se il nome letto non trova alcun appiglio con i molti pittori documentati nella prima metà del Seicento a Verona, suggerendo *ad evidentiam* una lettura distorta del cognome Ceschini, appaiono indubbi proprio i caratteri del nostro artista. Procedendo ad un veloce esame comparativo, si coglie nella Vergine in gloria un tipo già espresso dal pittore nella pala vicentina di Santorso

(7) COMAI 1989, pp. 242-243.

(8) *Ibidem*, p. 243.



Fig. 1 - Giovanni Ceschini, *Madonna con Gesù Bambino e santi carmelitani*, (1634 circa). Pieve di Bono, Strada, chiesa della Madonna delle Grazie.

(Fig. 2) ed adottato nel 1643 per la Santa martire a destra della Madonna nella pala firmata a Villa d'Almè. Ritornano peraltro, con costante aderenza formale, i consueti, guizzanti angioletti che informano la gran parte dei lavori del veronese, comprese le qui attribuite pale a Sacco. I quattro santi carmelitani e il bellissimo ritratto «in abisso» del donatore Domenico Martini esprimono, nelle benevole ed un po' gravi teste, dalle tempie larghe e le barbe lanose, i più ricorrenti capisaldi di questo pittore, spesso bloccato nella ripetizione di modelli tipici nel repertorio dell'Orbetto, dal quale Ceschini insiste nel riprendere il carattere ovattato dei drappaggi, prudentemente chiaroscurati. Ciononostante preme notare che già ad una data così alta (sempre che i termini del contratto fossero stati osservati) emerge l'istanza realistica insita in tante altre opere e che ormai, sotto gli auspici delle più moderne tendenze pittoriche scaligere, non poteva venire ignorata.



Fig. 2 - Giovanni Ceschini, *Madonna con Gesù Bambino e Sant'Antonio abate*. Santorso, chiesa dell'Immacolata.

GIOVANNI ANTONIO ITALIANI

Nel 1675 il bresciano Giovanni Antonio Italiani affrescava, apponendo la propria firma, le lunette nel chiostro del convento gerolimino presso l'Inviolata, a Riva del Garda ⁽⁹⁾. Delle *Storie del beato Pietro da Pisa*, fondatore degli Eremiti di San Gerolamo, solo quattro oggi sopravvivono agli scialbi, mostrandoci un artista di sicuro interesse, decisamente asciutto tanto nella sostanza pittorica, stesa tra campiture larghe e affilati chiaroscuri, quanto nelle abbreviature formali di particolare ed icastica immediatezza che pure convivono con la solenne ma non ridondante interpretazione dello spazio, spesso improntata alla quinta scenica. Il nome di Giovanni Antonio compare a partire dal 1664 nella lista dei forestieri a Riva del Garda ⁽¹⁰⁾ ma il suo approdo alla città benacense dalla vicina provincia bresciana data al 1655, giusta la dichiarazione rilasciata dal pittore all'atto di richiedere la cittadinanza per sé e per il fratello Faustino ⁽¹¹⁾. Di lì a breve sopraggiunsero le occasioni offerte da un grande cantiere, quello della Collegiata ad Arco. Così troviamo il nostro artista dal 1666 al 1669 intento a dipingere il fregio esterno e interno con simboli legati alle litanie lauretane ⁽¹²⁾. Solo nel 1667 Giovanni Antonio e il fratello Faustino, anch'egli pittore, ottennero la cittadinanza rivana obbligandosi a compiere a proprie spese due pale per le chiese di San Giovanni e di San Brizio ⁽¹³⁾, opere disperse nell'infelice destino degli stessi edifici che le contenevano, oggi ridotti a pochi ruderi. Nel 1685 Giovanni Antonio, radicata la propria attività nella cittadina benacense, prese in moglie Caterina Moar (Mayer) che lasciò vedova il 9 maggio 1689. Entro il sei dicembre cessava di vivere anche il fratello Faustino ⁽¹⁴⁾.

Come documentano gli abbondanti ragguagli d'archivio raccolti da Carlo Sabatti, i legami con il territorio d'origine non vennero interrotti bensì coltivati, lasciando il segno nell'area più occidentale del bresciano, in Val Sabbia e in Val Trompia. A Bagolino, nella chiesa di San Lorenzo, si trova la prima opera tra quelle ad oggi note, la pala con *Santa Lucia condotta al martirio e le Sante Agata e Apollonia in gloria*, firmata e datata 1668, commissionata il 15 luglio dai massari dell'altare

⁽⁹⁾ WEBER 1977, p. 196; inoltre: BOTTERI 1993, pp. 34-35.

⁽¹⁰⁾ CROSINA 1993, p. 279, n. VI.

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, p. 280, n. X.

⁽¹²⁾ *Ibidem*, p. 279, n. VII.

⁽¹³⁾ *Ibidem*, pp. 279-280, nn. VIII-X.

⁽¹⁴⁾ SABATTI 1994, pp. 236-240.

di Santa Lucia ⁽¹⁵⁾. Spicca nella pala di Santa Lucia, come nota Laura Paola Gnaccolini, la suggestione della *Sant'Elena* di Gian Giacomo Barbello a Paitone ⁽¹⁶⁾ e seppur nella dilatazione dei panneggi siano prefigurati gli esiti tipici dell'artista, successivamente non troveranno così ampio spazio gli innegabili apporti della pittura milanese controriformata che il cremasco mediò in terra bresciana. La tappa di Italiani a Bagolino, al quale spetterebbe pure la *Trinità che appare a Santo Stefano lapidato* già in San Giorgio, non si limitò ad una veloce puntata se, come attesta *La storia di Bagolino* di Carlo Buccio (1741-1826) riportata da Ugo Vaglia, l'artista approntò anche molteplici ritratti per famiglie del borgo ⁽¹⁷⁾.

Nel 1677 i fratelli pittori, dichiarando la provenienza rivana, si accordarono a Lumezzane per eseguire gli affreschi del coro di Sant'Apollonio, perduti in seguito al terribile incendio del 30 dicembre 1922 che distrusse anche due tele dipinte e firmate nel 1685 raffiguranti la *Madonna con bambino* e i tre protettori di Lumezzane *Sant'Apollonio, Santa Margherita e san Sebastiano* ⁽¹⁸⁾. Un particolare di sicuro interesse è fornito dal nome dell'autore della superba ancona lignea che conteneva i dipinti, Francesco Casteleri o Kasteleri di Borzago, in Val Rendena ⁽¹⁹⁾, che i nostri pittori avevano forse conosciuto dopo essersi stabiliti in Trentino. Va sospettata una conoscenza diretta tra l'intagliatore e i pittori alla luce di un secondo indizio che attesta probabili frequentazioni rendenesi: il nome di Giacomo Trentini di Giustino quale tutore aggiunto dei figli di Giovanni Antonio in un atto del 29 luglio 1689, quando l'artista era ormai deceduto ⁽²⁰⁾. Ancora nel 1677, il 2 dicembre, Giovanni Antonio è documentato come testimone in un atto notarile riguardante la fabbrica della chiesa di San Michele a Bovegno ⁽²¹⁾. Sulla scorta di questa testimonianza Sandro Guerrini ha opportunamente attribuito al pittore l'affresco con l'*Opera di Misericordia* nel municipio di Bovegno ⁽²²⁾ molto vicino agli affreschi dell'Inviolata. Forse più tarda è invece la pala della *Sacra Famiglia con San Giovannino* a Zigole di Bovegno, la cui

⁽¹⁵⁾ FORMENTI 1990, p. 68.

⁽¹⁶⁾ GNACCOLINI 2002, pp. 44-45.

⁽¹⁷⁾ VAGLIA 1948, p. 99.

⁽¹⁸⁾ SABATTI 1994, p. 236.

⁽¹⁹⁾ Si tratta con ogni probabilità del figlio di Giacomo Casteller, Kasteller o Castelari di Borzago, originario di Bressanone e operoso come intagliatore di altari nelle Giudicarie: WEBER 1977, p. 88; CHINI 1987, p. 69; COLBACCHINI 2003, p. 486, nota 69.

⁽²⁰⁾ SABATTI 1994, p. 240.

⁽²¹⁾ *Ibidem*, p. 237.

⁽²²⁾ *La pittura del '600* 1994, p. 176 (S. GUERRINI).



Fig. 3 - Giovanni Antonio Italiani, *Gesù Bambino appare a Sant'Antonio da Padova*, (1672). Tenno, Cologna, chiesa di San Zenone.

firma, letta nel 1983, ha dato il via ai contributi sul pittore in ambito bresciano ⁽²³⁾. In val Sabbia si colloca probabilmente anche l'opera estrema del pittore: l'affresco con *San Rocco e gli appestati* nel presbiterio di San Rocco a Collio, collegato da Sabatti al documento che vede la vedova Caterina escutere un credito il 20 giugno 1689 ⁽²⁴⁾.

Sul versante trentino languono invece le testimonianze concrete dell'attività artistica di Giovanni Antonio. Tolti gli affreschi presso l'Inviolata e quelli, di marcato taglio decorativo, della Collegiata, circa l'attività trentina di Giovanni Antonio si conosce ad esempio una pala soltanto, quella con *Gesù Bambino che appare a Sant'Antonio da Padova e committente* nella chiesa di Cologna di Tenno (Fig. 3), opera che Passamani individuò leggendovi la firma e l'anno 1672 ⁽²⁵⁾. Ulteriormente riscalate sono le certezze sul fratello Faustino che nel 1670 eseguì la veduta di Riva del Garda, peraltro degna di nota per essere stata incisa e riprodotta di lì a poco nell'opera di Michelangelo Mariani. Si tratta indubbiamente di un vuoto d'opere impressionante confrontato ad un arco di tempo di quasi tre decenni, pur considerando i ripetuti ritorni in quel di Brescia; ed è un vuoto che ora si può in piccola parte colmare con il riconoscimento di alcuni lavori certi, da ricondurre al nome 'pilota' di Giovanni Antonio, il solo a firmare le opere anche se portate a termine assieme al fratello.

Il primo e senza dubbio il più interessante si trova nella chiesa di San Giovanni Battista a Calvola ⁽²⁶⁾, nell'area di Tenno, non distante da Cologna, dove Giovanni Antonio venne ingaggiato nel 1672. Si tratta della pala dell'altare maggiore (Fig. 4): un dipinto affollato ma ben amalgamato attorno all'affettuoso dialogo di Gesù Bambino in grembo alla madre con San Giovanni Battista, mentre ai lati si assiepano un santo vescovo non meglio identificabile, Sant'Antonio abate e Sant'Antonio da Padova. Spicca quel comporre a piani larghi e pausati, la preferenza per fondi occupati in larga parte da drappi appesi e sorretti da angioletti, i chiaroscuri intarsiati nei panneggi ma morbidi negli incarnati. Tutti dati che compaiono puntualmente nelle creazioni di Italiani e che è utile restringere per comparazione alle pale firmate a Cologna (Fig. 4) e Zigole di Bovegno. Nella parte inferiore della tela corre una lunga iscrizione-

⁽²³⁾ La cornice marmorea del dipinto venne infatti eseguita solo nel 1689: SABATTI 1994, p. 235; inoltre: *La pittura del '600* 1994, p. 136 (S. GUERRINI).

⁽²⁴⁾ SABATTI 1994, pp. 237, 239.

⁽²⁵⁾ PASSAMANI 1969, p. 307.

⁽²⁶⁾ Ne viene pubblicata l'immagine, senza ulteriori approfondimenti, in *Ecclesiae* 2000, p. 483 (M. GRAZIOLI). L'iscrizione, chiaramente leggibile, recita: *1666 / fu fatto quest'opera, è la Pala sotto il mass.ro di Bar.o zanolo lato dela marta.*



Fig. 4 - Giovanni Antonio Italiani, *Madonna con Gesù Bambino e Santi*, (1666). Calvola, chiesa di San Giovanni Battista.

ne che informa come l'opera fosse stata dipinta nel 1666. Si tratterebbe, dunque, del più antico lavoro ad oggi noto di Italiani, ma non certo di un'opera acerba, licenziata da un pittore non formato. E stupirebbe, se non sapessimo l'artista attivo almeno dal 1655, che siano già compiutamente definite le coordinate figurative e stilistiche palesate da opere dei due decenni successivi. Sul dipinto conviene inoltre soffermarsi per individuare innegabili spunti emiliani, evidenti tanto nella composizione quanto nel levigato e nitido volto della Vergine (27). Ma c'è da chiedersi se anche la gamma cromatica, schiarita e tersa, simile agli effetti del guazzo, forse condizionata proprio da un'attività principale di frescante (peraltro dimostrata dagli interventi rivani e arcensi), non dipenda da modelli di cultura emiliana. Si insinua ragionevolmente il dubbio che Italiani non fosse legato ai pittori bresciani del suo tempo, tra i quali con serie difficoltà si potrebbe contestualizzare una formazione. Con l'eccezione, diremmo, di Pietro Antonio Sorisene, pittore quadraturista capace e disinvolto, ma pressoché coetaneo. Fondate ragioni profilano la conoscenza ed un rapporto diretto tra questi artisti di origine bresciana attivi entrambi anche in area trentina. È sufficiente osservare i lodevoli affreschi lasciati da Sorisene a Brancolino (28) per ritrovare le comuni preferenze di stile, le stesure larghe e nitide, la convergenza di modelli classicheggianti con premesse lombarde e milanesi particolarmente pungenti in taluni brani della *Vita di San Francesco* e più ancora nell'*Immacolata Concezione*: in definitiva lo stesso equilibrio 'instabile' che Italiani sperimenta dalle prove di Calvola e Bagolino in poi.

(27) Propone spunti emiliani anche Sandro Guerrini nella scheda sul dipinto a Zigole (cfr. nota 24).

(28) Si veda in proposito MANIOTTI 1997. Il profilo di Sorisene che esce dalle imprese di Brescia, Bornato, Clusone (Bergamo) è peraltro quello del pittore quadraturista, tanto che le tele ad olio di Brancolino vennero affidate al fedele sodale Pompeo Ghitti (artista peraltro meno dotato). Su Sorisene si veda PASSAMANI 1964, pp. 608-609; DE PASCALE 1989, p. 889. Anche in ragione di ciò non sarebbe fuorviante ipotizzare una qualche partecipazione di Italiani all'impegnativo progetto pittorico lagarino, o quanto meno la sua conoscenza, tante sono le affinità di brani come il *Battesimo di Sant'Antonio* con opere documentate, in particolare con gli affreschi dell'*Inviolata* e l'*Opera di Misericordia* a Bovegno. Tuttavia è necessario attendere ulteriori acquisizioni per comprendere anzitutto la caratura del fratello Faustino, forse più di un semplice collaboratore. Una maggior chiarezza su questo punto potrà determinare se ad Antonio o Faustino possa spettare la bella pala in Sant'Alessandro a Riva del Garda, voluta dal cavaliere Francesco Abondio e databile entro il 1671, in quanto citata dagli Atti Visitali di quell'anno: *Ecclesiae* 2000, p. 413-417 (R. TURRINI). Nel dipinto, accanto ai consueti modi del nostro, particolarmente vivi nel santo vescovo in ombra, si registra una più pastosa luminosità di chiara matrice lombarda, già prossima a certi esiti di Carlo Pozzi che ai pittori Italiani non fu forse ignoto. La tela è stata restaurata nel 1979 da Flavio Dalla Torre a spese della Provincia Autonoma di Trento.

Nonostante una condizione conservativa non buona, le ormai chiare coordinate di stile del nostro si ripresentano nella pala maggiore della chiesa di San Giacomo al Monte ad Arco raffigurante *La Madonna con Gesù Bambino in gloria, San Giovanni Battista e Sant'Antonio da Padova* ⁽²⁹⁾ La figura del santo di Lisbona, qui fortemente pervasa da estatico distacco, richiama le pale di Colonia e Calvola, mentre a quest'ultima riconducono l'immagine del Battista e più ancora del Bambino, letteralmente replicato. Peraltro nel dipinto arcense circola una più sanguigna realtà che fa supporre una datazione diversa, forse più avanzata; tanto che la Madonna, persa la lunare levigatezza del dipinto datato 1666, mostra ora un più esplicito accento lombardo. Va tuttavia rimarcato che un giudizio più circoscritto sulla cronologia – argomento non facile nella produzione del bresciano – sarà spendibile solo dopo il restauro. Resta il fatto che, a scherno di una vera e propria logica evolutiva, a tratti alterni emerge nella produzione del bresciano un umore fieramente lombardo in linea con lo scenario di metà Seicento. Come già a Bagolino, l'enfasi dei gonfi panneggi, la dilatazione formale e l'umana schiettezza espressiva che ricordano ancora il Morazzone o i Della Rovere, ricompaiono nelle gustose e svelte tavolette con gli inediti *Misteri del rosario* al secondo altare destro della Collegiata di Arco. L'artista dovette riceverne la commissione dalla Compagnia del Santissimo Rosario alla fine del settimo decennio, quando gravitava sul principale edificio sacro per l'esecuzione a fresco del fregio. Un utile e plausibile termine cronologico è dato dalla conclusione dell'altare, allogato diciassette anni prima, nel 1670 ⁽³⁰⁾.

L'auspicio di ulteriori acquisizioni documentarie in area lombarda, in particolare per quanto attiene al nodo formativo del pittore, rimanda necessariamente ad un momento ulteriore la sistematica composizione filologica di un percorso, anche alla luce dell'eventuale scissione della personalità del fratello Faustino come figura autonoma, in grado di spiegare talune incongruenze qualitative, espressive e cronologiche.

⁽²⁹⁾ Sull'opera non è stato possibile rinvenire utili ragguagli storico-documentari. Già ad inizio Ottocento la chiesa di San Giovanni Battista risultava spoglia e dotata di un unico altare consacrato, evidentemente quello che racchiude la pala con il santo titolare: *Ecclesia* 2000, p. 283 (R. TURRINI).

⁽³⁰⁾ Si veda *La chiesa* 1993, p. 156, cat. 13 (L. GIACOMELLI); CROSINA 1993, p. 279, nn. XI-XII.

GIOVANNI GIACOMO FIGARI

Oltre vent'anni or sono Ezio Chini riconduceva all'identità di un unico valente e anonimo pittore due suggestive opere del settimo decennio del Settecento poste nell'area sud-occidentale del territorio trentino, rispettivamente l'*Assunzione della Madonna* nella pieve di Tavodo e la *Lavanda dei piedi* nella parrocchiale di San Floriano a Storo ⁽³¹⁾. Lo studioso ne rilevava le gamme morbide e schiarite, il gusto teatrale con cui l'artista blocca la gestualità delle figure acutizzandone l'espressività e, in particolare nel dipinto storese, lo spiccato interesse neoveronesiano palesato dalla solenne architettura di sfondo: un artista di cultura veneta, «ma più vicino a Verona e Brescia che a Venezia» ⁽³²⁾. L'interpretazione della geografia culturale del pittore trovava conferma nelle successive scoperte documentarie, giacché alcuni anni più tardi, dall'archivio comunale di Storo emerse il nome di «Giacomo Bigari da Desenzano» quale autore della *Via Crucis* ⁽³³⁾; paternità che per evidente corrispondenza di stile veniva estesa alla grandiosa *Lavanda* e, in virtù di quanto scritto da Chini, alla pala di Tavodo. Un nome, quello di Bigari, che tuttavia nulla poteva e ancora oggi può suggerire se non un'improbabile evocazione del bolognese Vittorio Maria Bigari, personalità di esperienze e cultura ben diverse. Sta di fatto che questa presenza apparentemente del tutto isolata, relegata ad un lembo del Trentino, si apparenza ad un'altra serie di tele, costituenti la *Via Crucis* della parrocchiale di Medole, nel mantovano. Vi si soffermava nel 1965 Chiara Tellini Perina accennando alla pittura mantovana del Settecento nell'orbita di Giuseppe Bazzani. Nelle tele, di qualità eterogenea, la studiosa coglieva «la più singolare interpretazione del linguaggio bazzaniano» invigorita dagli accenti caricaturali e da una certa deformazione cubizzante manifesta nei panneggi ⁽³⁴⁾. Recentissima è la lettura, su due delle tele in parola, di firma e data che suonano: FIGARI G. GIACOMO 1760 ⁽³⁵⁾. Se Giovanni Giacomo Figari, anche grazie alle limpide corrispondenze di stile, è evidentemente l'autore dei dipinti trentini, è altrettanto chiaro

⁽³¹⁾ CHINI 1981, p. 308; CHINI 1987, p. 62; CHINI 1990, I, p. 123; CHINI 1991, pp. 99, 105, cat. 53.

⁽³²⁾ CHINI 1991, p. 99.

⁽³³⁾ POLETTI 1995, pp. 46, 54.

⁽³⁴⁾ PERINA 1965, p. 563; fig. 362. In questi lavori il pittore si direbbe quasi dialogare a distanza con la convulsa *Via Crucis* realizzata in San Barnaba a Mantova da un Bazzani adolescente e decisamente geniale (*Ibidem*, p. 544).

⁽³⁵⁾ *Medole* 2006, p. 6.

che il Bigari dei documenti non esiste se non come scherzo dell'incerta forma ortografica.

È invece un secondo elemento a chiudere il cerchio e, confermando l'origine da Desenzano, ad aprire altresì nuove, inaspettate prospettive biografiche. Antonio Fappani riporta memoria certa di Giacomo Figari da Desenzano, «Sacerdote di santa vita e zelantissimo», vissuto nel XVIII secolo e morto il 14 dicembre 1809, senza tuttavia accennare ad una sua attività artistica⁽³⁶⁾. La fisionomia di un religioso che è anche pittore induce ora a rileggere attentamente il legame con Bernardino Pasi. È già stato notato che questi, curato a Storo prima (1753-1764), pievano a Tavodo poi, rappresenta il filo rosso dell'esperienza trentina dell'artista⁽³⁷⁾. Il suo ruolo di mecenate è indicato dai documenti, allorché Figari vede onorato il lavoro svolto a Storo nella canonica del Banale, a Tavodo, dove si era già insediato il Pasi. Un ulteriore anello, fornito implicitamente dai più antichi lavori a Medole e difficilmente riducibile a pura coincidenza, lega l'artista al sacerdote trentino. Giangrisostomo Tovazzi ci informa che Bernardino, prima degli incarichi pastorali in Trentino, fu per un certo tempo padre oratoriano di San Filippo Neri a Mantova. E proprio a Mantova Pasi conseguì nel 1751 anche la laurea dottorale in Teologia, come attesta una colta antologia di componimenti poetici in suo onore⁽³⁸⁾. Si comprende che nell'ambito di queste frequentazioni egli avrebbe potuto conoscere e stringere un rapporto duraturo con Giovanni Giacomo, il cui avvicinamento sia fisico che culturale alla città lombarda è ben visibile in controluce ai dipinti di più alta datazione.

Le opere trentine si collocano, in compatta successione, sei anni dopo l'impresa mantovana. In poco più di un lustro l'artista dimostra di aver smussato certe asperità linguistiche e di aver ammorbidito quella vena 'bazzaniana' di concitata e quasi selvaggia narrazione. Pur serbandone il ricordo nella gestualità caricata e nel lampeggiare dei lumi, egli fa propria una cultura più propriamente accademizzante, aperta a intense suggestioni veronesi che appaiono particolarmente esplicite nell'estrema opera nota: l'*Assunzione* nella pieve del Banale. E si potrebbe precisare per il Figari 'trentino' una soluzione di stile che ammicca anche alle coeve esperienze di Bartolomeo Zeni, benché ragioni di carattere cronologico inducano a prospettare un rapporto inverso. Sta di fatto che gli affreschi di Zeni nella chiesa di San Giovanni Nepomuceno a Darzo (1769), in stretta prossimità temporale e geografica con i lavori

⁽³⁶⁾ FAPPANI 1987, p. 163.

⁽³⁷⁾ CODROICO 1995, p. 98.

⁽³⁸⁾ TOVAZZI 1970, pp. 71-72, n. 114; *Componimenti poetici* [1751].

storesti, sono toccati da un'insolita (e mai più ripetuta) scioltezza ⁽³⁹⁾ che esibisce affinità umorali con Figari, in particolare per quella retorica narrativa, melodrammatica ma estremamente disinvolta e acutamente potenziata dall'uso della luce.

Un codice espressivo, quello di Giovanni Giacomo Figari, che si adegua al classicismo veronese senza rinunciare all'energia vitale fatta propria attraverso le esperienze precedenti: un *milieu* che qualifica e nobilita l'arte di un pittore defilato ma originale e autonomo.

DOMENICO ZORZI

Poco nota ed ancora priva di paternità è la luminosa pala della chiesa di San Pietro d'Alcantara a Vigalzano di Pergine (Fig. 5), già sull'altare maggiore ed oggi in controfacciata ⁽⁴⁰⁾. Essa celebra il santo titolare nella consueta narrazione iconografica: inginocchiato in gloria, il frate spagnolo riceve la grande croce di tronchi da Gesù Bambino, amorevolmente sorretto dalla Madonna effigiata a figura intera con gli attributi canonici dell'Immacolata concezione. All'estremità destra assiste con estatica devozione un nobile angelo inginocchiato. Il dipinto nacque in concomitanza alla decisione di erigere nel piccolo centro una nuova chiesa: volontà già prospettata nel 1751 ma ufficialmente condotta al cospetto del vescovo di Feltre solo nel 1765 con una dedicazione a San Pietro d'Alcantara che non trova precedenti nella storia della comunità ⁽⁴¹⁾. Principiata nel marzo 1765, la chiesa era grossomodo edificata nel novembre dell'anno successivo ma l'ultimazione dell'edificio si protrasse fino al 1768 ⁽⁴²⁾. Le capillari note di spesa compulsate da Piatti descrivono le uscite per erigere il modesto altare in stucco ma non accennano in alcun modo alla pala che avrebbe dovuto racchiudere. Quelle stesse note precisano peraltro che i debiti contratti per la fabbrica vennero onorati solo nel gennaio 1770 ⁽⁴³⁾; fatto che potrebbe ragionevolmente giustificare la commissione della tela in un momento successivo.

Essa si colloca a pieno titolo nella cultura pittorica veronese della

⁽³⁹⁾ Su questo ciclo, ritenuto a ragione la migliore prova dell'artista, si veda CHINI 2002, pp. 820-821.

⁽⁴⁰⁾ L'opera necessita di un restauro conservativo. Ad essa accenna come «buona pala del titolare» BRENTARI 1891, p. 288. La definisce «di buon pittore veneto» GORFER 1977, p. 831.

⁽⁴¹⁾ PIATTI 1993, p. 63. Riferimento alla pala a p. 88.

⁽⁴²⁾ *Ibidem*, pp. 63-69.

⁽⁴³⁾ *Ibidem*, p. 79.



Fig. 5 - Domenico Zorzi, *Madonna con Gesù Bambino, San Pietro d'Alcantara e un angelo*. Pergine, Vigalzano, chiesa di San Pietro d'Alcantara.

seconda metà del Settecento ma i caratteri dello stile consentono una migliore messa a fuoco, concorrendo tutti ad identificare l'autore in Domenico Zorzi (Verona, 1729-1792), artista scaligero attivo prevalentemente in Trentino e di fatto riscoperto, grazie ad Elvio Mich, negli ultimi vent'anni⁽⁴⁴⁾. La notevole spinta ascensionale impressa alla composizione, i 'moti contrapposti' dello scenografico impaginato e la caratterizzazione delle figure, impastate di luce, denotano, come già nella pala di esordio firmata dal veronese nel 1766 a Mama d'Avio⁽⁴⁵⁾ i debiti con Antonio Balestra. Ma tutti questi caratteri appaiono filtrati e quasi raggelati da un forte afflato accademizzante. La componente accademica maturata all'ombra di Cignaroli si palesa peraltro nello studio del-

⁽⁴⁴⁾ Spetta ad Elvio Mich il merito di aver ricostruito l'attività trentina di questo artista, del quale ha chiarito anche molti aspetti della sua fisionomia artistica. Si rimanda ai seguenti studi anche per la bibliografia precedente: MICH 1987, pp. 143-147; MICH 1990a, pp. 906-907; MICH 1990b, pp. 40-49; MICH 1995, pp. 279-281; *Gli incanti dell'arte* 2003, pp. 70-71, cat. 25 (E. MICH). Inoltre: CHINI 2002, p. 816. Da ultimo, sull'artista: TOSATO 2005.

⁽⁴⁵⁾ MICH 1987, p. 147.

l'apollineo angelo che accompagna la Vergine, pronto a bilanciare il gioco delle masse rispetto alla figura del santo in estasi: immobile, le mani incrociate sul petto, ripropone fedelmente lo schema della Santa Barbara nella pala a Mama d'Avio. La tela denota una particolare prosimità con i dipinti di Tiarno di Sotto (Fig. 6), scalati da Mich alla fine dell'ottavo decennio del Settecento ⁽⁴⁶⁾. Li accomuna la sontuosità delle stoffe rese sfavillanti da una luce potentissima, che impregna di colore le zone d'ombra e sbianca quelle esposte alla fonte luminosa. Qui, come nella tela perginese, escono dalla tavolozza del pittore scaligero ricorrenti accordi cromatici come i rosa accesi complementari al verde salvia o al grigio argento, posti in forte risalto dal bolo rossastro del fondo, che il pittore non manca di adottare anche in ossequio a quella componente lagunare individuata dagli studi sull'artista ⁽⁴⁷⁾. La datazione della tela segue senza dubbio il 1768 ma può essere protratta per motivate considerazioni di stile fino agli anni Ottanta e comunque non prima dei dipinti di Malcesine (1777). Lo confermerebbe, come si è premesso, il silenzio delle dettagliatissime fonti sulla costruzione e decorazione del tempio che difficilmente avrebbero taciuto la commissione o l'acquisto del brano pittorico, destinato a divenire la principale opera figurativa della chiesa e della comunità. Il dipinto rientra dunque nella fase più tarda di Domenico Zorzi, caratterizzata dall'incalzare di istanze accademiche e probabilmente anche da un più scoperto intervento della bottega che anche nella tela in oggetto potrebbe spiegare certe durezza e formule ormai di *routine*. Il riferimento più prossimo va probabilmente individuato nell'opera estrema del fecondo percorso artistico del pittore: la pala di Sant'Anna nel santuario di Monte Berico a Vicenza ⁽⁴⁸⁾.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Trento, Arcidiocesi di Trento, Ufficio arte sacra e tutela dei beni culturali ecclesiastici, Sezione inventario diocesano: 1, 3-5

Riproduzioni da libro: 2 (da *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, catalogo della mostra a cura di D. Scaglietti Kelescian, Milano 1999, p. 17); 6 (da *Dipinti veneti restaurati dalla chiesa di Tiarno di Sotto* [Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 1], catalogo a cura di E. Mich, Trento 1990, p. 41).

⁽⁴⁶⁾ MICH 1990b, p. 40.

⁽⁴⁷⁾ *Ibidem*, p. 48.

⁽⁴⁸⁾ MICH 1990a, p. 907. La tela proviene dalla chiesa di San Faustino a Vicenza.



Fig. 6 - Domenico Zorzi, *Visitazione*. Tiarno di Sotto, chiesa di San Bartolomeo.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare per l'appoggio e il prezioso aiuto prestato Stefano Ferrari, mons. Franco Segala e Andrea Tomezzoli.

BIBLIOGRAFIA

- BENATI D., 1987 - *Antonio Giarola per Modena*, in «Paragone», XXXVIII, 447, maggio, pp. 37-42.
- BOTTERI M. 1993, - *La chiesa di S. Maria Assunta ad Arco*, in *La chiesa di S. Maria Assunta ad Arco*, a cura di M. BOTTERI, Riva del Garda, pp. 31-38.
- BRENTARI O., 1891 - *Guida del Trentino. Trentino orientale*, I, Bassano.
- BRUGNOLI P., 1985 - *Due dipinti inediti di Giovanni Ceschini*, in «Civiltà Veronese», 1, n. 2, pp. 43-48.
- La chiesa di S. Maria Assunta ad Arco*, a cura di M. BOTTERI, Riva del Garda 1993.
- CHINI E., 1981 - *Interventi di restauro di dipinti su tela*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LX, sez. II, n. 2, pp. 305-322.
- CHINI E., 1987 - *L'arte nelle Giudicarie Esteriori*, in *Le Giudicarie Esteriori. Banale, Bleggio e Lomaso. Cultura e storia*, a cura di A. GORFER, Stenico, pp. 1-102.
- CHINI E., 1990 - *La pittura del Settecento in Trentino*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano, I, pp. 120-127.
- CHINI E., 1991 - *I dipinti*, in *Dalle chiese delle Giudicarie Esteriori. Un esempio di catalogazione* (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 2), catalogo della mostra a cura di E. CHINI & F. MENAPACE, Trento, pp. 84-113.
- CHINI E., 1992 - *Dipinti di Andrea Mainardi, Giovanni Ceschini e Francesco Lorenzi in Trentino*, in *Per Aldo Gorfer: studi, contributi artistici, profili e bibliografia in occasione del settantesimo compleanno*, Trento, pp. 407-424.
- CHINI E., 2002 - *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino, IV. L'età moderna*, a cura di M. BELLABARBA & G. OLMI, Bologna, pp. 727-842.
- CODROICO R., 1995 - *Le architetture e i loro arredi*, in R. CODROICO & G. POLETTI, *Le chiese del comune di Storo*, Storo, pp. 81-171.
- COLBACCHINI R., 2003 - *Altari e scultura lignea del Seicento*, in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di A. BACCHI & L. GIACOMELLI, pp. 451-487.
- COMAI A., 1989 - *Pieve di Bono: documenti, storia, tradizioni*, a cura di F. BIANCHINI, Pieve di Bono.
- Componimenti poetici per la laurea dottorale in sacra teologia conferita al molto rev. sig. d. Bernardino Pasi sacerdote di Trento nell'alma pacifica università mantovana appresso i p.p. della Compagnia di Gesù*, Mantova [1751].
- CROSINA M.L., 1993 - *Appendice documentaria*, in *La chiesa di S. Maria Assunta ad Arco*, a cura di M. BOTTERI, Riva del Garda, pp. 265-292.
- DE PASCALE E., 1989 - *Sorisene, Pietro Antonio*, in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. GREGORI & E. SCHLEIER, II, Milano p. 889.
- DAL POZZO B., 1718 - *Le Vite de' Pittori, degli Scultori et Architetti Veronesi*, Verona. *Ecclesiar. Le chiese del Sommolago*, Arco 2000.

- FAPPANI A., 1987 - *Enciclopedia Bresciana*, IV, Brescia.
- FORMENTI U., 1990 - *Artisti e artigiani a Bagolino*, Brescia.
- GNACCOLINI L.P., 2002 - *Una traccia per le presenze «foreste» in Val Sabbia tra XV e XVIII secolo*, in *Dal Moretto al Ceruti: la pittura in Valle Sabbia dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di C. SABATTI, Sabbio Chiese, pp. 31-50.
- GORFER A., 1977 - *Le valli del Trentino: guida geografico-storico-artistico-ambientale. Trentino orientale*, Calliano.
- GUZZO E.M., 1998 - *Ceschini, Giovanni* in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 18, München - Leipzig, p. 10.
- Gli incanti dell'arte. Dieci anni di acquisizioni al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra a cura di L. CAMERLENGO & F. DE GRAMATICA, Trento 2003.
- MANIOTTI M., 1997 - *La chiesa di S. Maria a Brancolino*, Rovereto.
- MARINELLI S., 1987 - *Catalogo dei dipinti, in Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni Ottanta*, a cura di S. MARINELLI, Verona, pp. 55-301.
- MARINELLI S., 1999 - *Il giovane Turchi: la nobiltà del pittore*, in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, catalogo della mostra a cura di D. SCAGLIETTI KELESCIAN, Milano, pp. 11-20.
- Medole. Il segno di Mantegna*, a cura del Comune di Medole, Medole 2006.
- MICH E., 1987 - *Studi sulla pittura trentina del Sei-Settecento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LXVI, Sez. II, n. 1, pp. 93-147.
- MICH E., 1990a - *Zorzi Domenico*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano, II, pp. 906-907.
- MICH E., 1990b - *Dipinti veneti restaurati dalla chiesa di Tiarno di Sotto* (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 1), catalogo della mostra, Trento.
- MICH E., 1995 - *La collezione settecentesca di pittura al Castello del Buonconsiglio: la scuola di Fiemme e altre tele di ambiente veronese e austriaco*, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, a cura di L. DAL PRÀ, Trento, pp. 261-285.
- OLIVARI M., 1984 - *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, II, Bergamo pp. 153-202.
- PASSAMANI B., 1964 - *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III. *La dominazione veneta (1576-1797)*, Brescia, pp. 590-676.
- PASSAMANI B., 1969 - *Fatti e monumenti artistici del Sommelago*, in *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, Atti del congresso internazionale promosso dall'Ateneo di Salò (Salò 1964), Salò, I, pp. 261-323.
- PERINA C., 1965 - *Giuseppe Bazzani e la pittura sino al 1769*, in *Mantova: le Arti*, III.1, a cura di E. MARANI & C. PERINA, Mantova, pp. 541-592.
- PIATTI S., 1993 - *Le chiese di Casalino, Vigalzano e Canzolino*, Trento.
- La pittura del '600 in Valtrompia: restauri e proposte di restauro*, catalogo della mostra a cura di C. SABATTI, Brescia 1994.
- POLETTI G., 1995 - *Le chiese, la religiosità, i documenti d'archivio*, in R. CODROICO & G. POLETTI, *Le chiese del comune di Storo*, Storo, pp. 38-55.
- SABATTI C., 1994 - *Per i pittori Faustino e Giovanni Antonio Italiani*, in *La pittura del '600 in Valtrompia: restauri e proposte di restauro*, catalogo della mostra a cura di C. SABATTI, Brescia, pp. 235-241.

- SAVA G., 2006 - *Guglielmo Bonfioli e la cappella dell'Annunziata*, in D. CATTOI & G. SAVA, «Una fabbrica sì imponente da formare un'idea che fosse Chiesa cattedrale». *San Giovanni Battista in Sacco*, Rovereto, pp. 17-35.
- TOSATO D., 2005 - *Per Domenico Zorzi*, in «Civiltà Veronese», 18, pp. 83-92.
- TOVAZZI G., 1970 - *Parochiale Tridentinum seu Notizia Parochiarum Parochorumque Civitatis, ac totius Dioecesis Tridentinae*, ed. a cura di R. STENICO, Trento.
- VAGLIA U., 1948 - *Dizionario degli artisti e degli artigiani valsabbini*, Sabbio Chiese.
- WEBER S., 1977 - *Artisti trentini e artisti che operarono in Trentino, Trento 1933*; ed. ampliata a cura di N. RASMO, Calliano.