

ARTE E PERSUASIONE

La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento

a cura di

Domizio Cattoi
Domenica Primerano



7.8. Cavalese

La cappella del Rosario

Lorenza Liandru

Dopo il concilio di Trento, la pietà mariana trovò nella figura della Madonna del rosario una delle sue più popolari e peculiari espressioni. Alla diffusione pressoché universale di questa devozione contribuì in modo sostanziale la realizzazione di stampe e opere d'arte collegate al tema, un vero e proprio 'esercito' di immagini che concorse a radicare la figura della Vergine nella vita e nell'immaginario dei devoti cattolici di tutta Europa. A partire dal tardo Cinquecento, confraternite, nobili, membri del clero e semplici devoti promossero la costruzione di altari e cappelle espressamente dedicati alla Madonna del rosario, provvedendo alla decorazione di questi ambienti con pale, affreschi, stucchi, e cicli figurativi spesso affidati a rinomati artisti. Tra gli esempi del panorama trentino, assume particolare rilievo la cappella della Madonna del rosario della pieve di Santa Maria Assunta a Cavalese, un luogo che nel suo complesso e in vari suoi elementi presenta caratteristiche tali da renderlo una sorta di 'compendio' della devozione mariana postconciliare. Il luminoso ambiente sacro, che si apre sul fianco meridionale della chiesa, in corrispondenza della sesta campata della navata sinistra, presenta una semplice architettura a pianta poligonale aperta su due lati: vi si accede infatti sia dalla navata centrale, attraverso un'ampia arcata d'ingresso, sia dalle due navate laterali. Al suo interno lo spazioso vano è illuminato da due finestre ogivate e due lunettoni aperti nel breve tamburo circolare, sul quale è impostata la cupola affrescata. Le pareti della cappella sono quasi interamente rivestite da una decorazione a stucco dalla forte componente esornativa e vegetale, con profilature dipinte a finto bronzo e finto oro. In corrispondenza del tamburo, tra cartouches, cherubini e cornici di piccole perline, è collocata una cartella che reca il nome del committente dell'impresa e la data in cui si conclusero i lavori: IOAN[NES] IACOBUS CALAVINUS / TRIDENTIN[US] ARCHIP ET DECANUS / FOR[ANEUS] SACELLUM D. VIRGINI DIC/ATUM MYSTERIIS S. ROSARI AC / OPERE FRIGIO PROPRIO ERE EX/ORNAVIT 1647. Lo stemma del committente, l'arciprete Giovanni Giacomo Calavino, campeggia al centro della parete occidentale della cappella, poco sopra l'arco d'accesso alla quarta navata, e nella cupola affrescata insieme alla data 1646¹.



Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta, cappella della Madonna del rosario, veduta dell'interno

La personalità e lo spessore culturale dell'arciprete Calavino emergono con forza dalle parole di Michelangelo Mariani, che in un passo del suo *Trento con il Sacro Concilio* (1673) riassume la vita del sacerdote esaltandone le virtù morali e intellettuali: "Un Gio: Giacomo Calavino Arciprete in Val di Nonn, e poi in Fiemme, e Vicario Foraneo Soggetto Laureato in Teologia, e valoroso in scienze Matematiche a segno d'haver fatte prove mirabili, come tra l'altre un Horologio Lunare. Per la Cura dell'Anime fu zelantissimo, e tanto in Valle Nonia, che in Fiemme ha lasciato memorie segnalate d'esempio, di charità, e di staccamento, tre Pietre Lidie, a' quali si conosce la realtà d'un vero Paroco, e buon Pastore. Fu in stima del Cardinal Carlo Madrutio, e d'altri Prelati, e Principi, che lo conobbero in occasione del Collegio Ger-

manico in Roma, dove fu Allievo, e della Corte di Salzburg, dove praticò. Visse longevo, sempre di Costumi integerrimo; e se co'l morir l'anno 1663 fece punto alla nobil sua linea, per Virtù ha lasciato di se nome perpetuo, ne punto minore de' suoi Maggiori². Il *cursus studiorum* di Giovanni Giacomo Calavino, le sue frequentazioni con prelati e cardinali e la conoscenza di città quali Roma e Salisburgo ci parlano di uomo ben inserito nelle dinamiche della sua epoca e pienamente conscio delle potenzialità comunicative e propagandistiche di un'impresa decorativa complessa come quella realizzata nell'antica Pieve di Cavalese. La cappella barocca voluta da Giovanni Giacomo Calavino si innesta nel corpo di una chiesa dalle caratteristiche pienamente gotiche e nasce dalla radicale ristrutturazione di un precedente sacel-



Elia Naurizio (attribuito), *Assunzione di Maria*, 1646, Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta, cappella della Madonna del rosario



Carlo Pozzi (attribuito), *Incoronazione della Madonna*, 1646-1647, Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta, cappella della Madonna del rosario

lo dedicato alla Vergine, fatto costruire all'inizio del terzo decennio del XVI dalla locale confraternita di Santa Maria³. Nel 1587, sull'onda della devozione per il Rosario esplosa dopo la battaglia di Lepanto (1571) e l'istituzione ufficiale della relativa festa da parte di Gregorio XIII (1573), il locale sodalizio scelse di mutare titolazione ponendosi sotto la protezione della Madonna del Rosario. Quasi a sancire questo re-indirizzamento devozionale, la confraternita fece realizzare nel 1587 il grande affresco riscoperto nel marzo 2010 sulla parete orientale della cappella, del quale si parlerà nel prosieguo del discorso.

Il sacello ospita attualmente dodici dipinti su tela, di diverso formato, distribuiti in modo non del tutto ordinato su due livelli sovrapposti: nel registro inferiore, partendo dal primo riquadro a destra dell'altare, si trovano la *Natività*, la *Circoncisione*, l'*Ecce Homo*, la *Crocifissione di Cristo con la Madonna e San Giovanni Evangelista*, la *Veronica*, l'*Incoronazione della Vergine* e la *Resurrezione di Cristo*. Nel tamburo sono disposti, entro cartelle ovali intervallate da cherubini, altri cinque dipinti raffiguranti la *Visitazione*, la *Flagellazione*, *Cristo nell'orto di Gethsemani*, la *Salita al Calvario* e la *Pentecoste*⁴. Accantonato per motivi stilistici e cronologici il nome di Giovanni Francesco Furlanello (1649-1697) indicato da Weber⁵, resta aperto il problema della paternità di alcune tele appartenenti al ciclo pittorico, che nel suo insieme evidenzia il contributo della mano di tre differenti artisti. Ezio Chini ha proposto di attribuire quattro dei dipinti ovali del tamburo (*Visitazione*, *Cristo nell'orto di Gethsemani*, *Salita al Calvario*, *Flagellazione*) e, con qualche dubbio, il tondo con la *Crocifissione di Cristo*, al cosiddetto 'Maestro di Vigolo Vattaro', un eccentrico seguace del più famoso Pietro Ricchi, detto il Lucchese (1606-1675)⁶. Alla luce dei recenti restauri, che hanno restituito maggiore leggibilità alla superficie pittorica delle opere, si propone di

riconduire al Maestro di Vigolo Vattaro anche l'altra tela posta nel tamburo (la *Pentecoste*) e di assegnare il dipinto circolare con la *Crocifissione di Cristo* a Carlo Pozzi, pittore bresciano documentato a Trento dal 1632 al quale è già stata attribuita l'altra tela circolare appartenente al medesimo ciclo, l'*Incoronazione di Maria*⁷. Le restanti cinque tele spettano con ogni probabilità a un anonimo artista di minore caratura, la cui opera si caratterizza per la scelta di una tavolozza dai colori spenti e piatti, con incarnati lividi e sfondi bruni. Appartengono a quest'ultimo insieme le tele raffiguranti la *Veronica*, la *Natività di Gesù*, la *Circoncisione*, l'*Ecce homo* e la *Resurrezione*.

Posta l'esattezza delle attribuzioni, è interessante notare come nella medesima impresa decorativa vi siano opere riferibili sia al Maestro di Vigolo Vattaro, sia a Carlo Pozzi, pittori la cui produzione artistica è stata accostata ai modi Pietro Ricchi⁸. A lui una recente attribuzione ha ricondotto la pala raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino*, *San Simone Stock*, *Santa Teresa d'Avila e anime del purgatorio*, originariamente collocata sull'altare della cappella dinastica dei Firmian nella stessa Pieve di Cavalese⁹.

Il programma iconografico dispiegato sulle pareti della cappella prende in considerazione dodici episodi della vita di Maria e di Cristo, non tutti coincidenti con i misteri del rosario: vi sono tre misteri gaudiosi (*Visitazione*, *Natività*, *Circoncisione di Gesù*), quattro dolorosi (*Cristo nell'orto di Gethsemani*, *Flagellazione*, *Salita al Calvario*, *Crocifissione*) e tre gloriosi (*Resurrezione*, *Pentecoste*, *Incoronazione di Maria*); non appartengono ai misteri l'*Ecce Homo* e la *Veronica*. Fra i diversi episodi vi sono rapporti di corrispondenza sia orizzontali, sia verticali. Nel registro inferiore, ad esempio, alla tela recante la *Circoncisione di Gesù* – la prima effusione del sangue di Cristo – fa da riscontro sul lato opposto il dipinto con la *Crocifissione*, l'estre-

mo sacrificio del Figlio di Dio. L'*Ecce Homo* e la *Veronica*, due tele che presentano soggetti non narrativi, sono poste l'una di fronte all'altra ed entrambe mostrano con toni patetici il volto di Cristo rigato dal sangue, un'immagine atta a suscitare nel riguardante sentimenti di pietà, empatia e commozione.

Nel complesso, gli episodi della vita di Maria si intersecano con quelli della Passione di Cristo in una storia che porta alla glorificazione finale della Vergine, espressa nella cupola mediante il grandioso affresco dell'*Assunzione*. Com'è noto, il dipinto di Cavalese riproduce, con sostanziali adattamenti, la decorazione eseguita da Martino Teofilo Polacco attorno al 1615-1620 nel catino absidale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento¹⁰. L'affresco della cappella del rosario, datato 1646, è stato per lungo tempo erroneamente attribuito a Giovanni Francesco Furlanello¹¹. Solo recentemente sono stati proposti i nomi dei pittori Carlo Pozzi e, forse più correttamente, di Elia Naurizio (1589-1657)¹².

Il dipinto murale, che occupa tutta la superficie curva della cupola, dilata lo spazio della cappella offrendo all'osservatore la visione del cielo, descritto come un *continuum* popolato da figure che si perdono nell'infinito. Seppur in modo un po' rigido, le nuvole compiono un lieve movimento spiraliforme, nel quale sta per essere trasportata la figura della Madonna e, con essa, anche l'occhio dell'osservatore che la segue nel cielo. Il ritmo del moto ascensionale non è molto serrato e l'effetto risulta, nel complesso, davvero poco dinamico, soprattutto se confrontato con coevi esempi della penisola italiana. Tuttavia, al di là di valutazioni di carattere qualitativo, l'affresco di questa cupola è interessante perché testimonia un mutamento nelle scelte della committenza locale e una decisa evoluzione culturale in rapporto al concetto di spazio, che qui appare del tutto aggiornato sui



Maestro di Vigolo Vattaro (attribuito), *Flagellazione di Gesù Cristo*, 1646-1647, Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta, cappella della Madonna del rosario



Maestro di Vigolo Vattaro (attribuito), *Salita al Calvario*, 1646-1647, Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta, cappella della Madonna del rosario

nuovi modelli della sensibilità barocca. Con ogni probabilità, il colto committente della cappella era pienamente conscio del fatto che l'inganno dell'occhio e l'effetto spettacolare dell'affresco, lungi dall'essere fini a se stessi, rappresentavano utili strumenti retorici della comunicazione visiva ed efficaci mezzi di persuasione. L'effetto scenico amplifica inoltre il contenuto dottrinale della scena raffigurata: Maria, trasportata in cielo da quattro angioletti, lascia ai suoi piedi una schiera di piccole figure monocrome e due personaggi identificabili con Adamo ed Eva. A sinistra, dietro Adamo, si intravede una folla di profeti dell'Antico Testamento, tra i quali Mosè e Davide; al centro è schierata una moltitudine di santi non sempre ben riconoscibili; a destra la figura di Eva è accompagnata da altre tre donne, forse protagoni-

ste femminili di episodi biblici. I messaggi insiti in tali raffigurazioni sono evidenti: Maria, attraverso la quale si compie la promessa del Signore annunciata dai profeti, è la nuova 'nuova Eva', corredentrica, in quanto Madre di Dio, dell'umanità dal peccato dei progenitori. Al centro della cupola insiste la colomba dello Spirito Santo e poco sotto, disposti a scalare, Dio Padre e Gesù Cristo attendono con gesti enfatici l'arrivo della Madonna. Tutt'attorno schiere di angeli musicanti cantano la gloria di Maria, mostrando pose e atteggiamenti diversificati che donano ulteriore vivacità e colore alla scena.

L'intervento barocco voluto dall'arciprete Calavino ha quasi del tutto obliato il ricordo del precedente sacello cinquecentesco. Unica testimonianza superstita dell'antica decorazione è l'affresco

datato 1587, casualmente riscoperto nel marzo 2010 dietro la tela raffigurante la *Battaglia di Lepanto*, ora rimossa e collocata sulla parete della navata destra¹³. Il dipinto murale raffigura la *Madonna con Gesù Bambino che consegna il rosario a San Domenico e a Santa Caterina da Siena con i confratelli della confraternita del rosario*. La composizione riprende la tradizionale iconografia del soggetto mariano, ma l'episodio è attualizzato dalla presenza, ai piedi della Madonna e in posizione eminente rispetto agli altri personaggi, di un uomo in armatura e di una donna vestita di nero. Al di fuori della scena, quasi in contemplazione della stessa, è inginocchiato un sacerdote munito di stola e rosario.

Allo stato attuale delle ricerche, non si conoscono le circostanze che portarono all'occultamento dell'affresco e la documentazione archivistica non ha finora restituito elementi utili a chiarire i molti dubbi che ancora gravano su questa vicenda e sull'identità dei personaggi raffigurati ai piedi della Madonna¹⁴. Tuttavia, com'è evidente osservando la parete, la decorazione plastica secentesca tiene conto della presenza dell'affresco o, quantomeno, del profilo cuspidato di una tela o di una struttura a esso apposta in un momento successivo alla sua esecuzione. Unico dato certo è l'anno di realizzazione dell'opera, visibile, insieme a un'iscrizione di carattere devozionale, nella cartella posta ai piedi del trono della Vergine: "PURPUREAS PRAEBETE / ROSAS FLORESQUE / MARIAE UT VOBIS FRUCT/UM PRAEBEAT ILLA / SUUM, 1587". Questa frase e l'impostazione generale dell'affresco dipendono da un'invenzione compositiva diffusa da una stampa del lorenese Nicolas Beatrixet (1507/1515 – post 1577)¹⁵. L'incisione mostra la Vergine nell'atto di consegnare un piccolo rosario nelle mani di Santa Caterina da Siena, accompagnata, sullo sfondo, da alcune monache dell'ordine domenicano; sul lato opposto Gesù Bambino, in piedi sul ginocchio destro della madre, compie lo stesso gesto nei confronti di San Domenico e di alcuni monaci del medesimo ordine. La scena è racchiusa entro una cornice cordonata attorno alla quale si dispone la collana dei quindici misteri del rosario. L'opera del Beatrixet non è datata ma può trovare un preciso termine *ante quem* in un'incisione di Giovanni Battista Cavalieri, che nel 1566 replicò la composizione con varianti che ne accentuano l'aspetto pietistico¹⁶.

In merito all'identità dell'autore di questo grande affresco intriso di pietà tardocinquentesca, considerazioni di carattere stilistico portano a identificare il pittore con Paolo Naurizio, artista di origine tedesca attivo in Alto Adige e in Trentino tra il 1576 e il 1597. L'attribuzione al Naurizio può essere corroborata sia dal confronto con opere certe dell'artista, sia dall'analisi del suo *modus operandi*, non estraneo al ricorso a prototipi a stampa quali fonti d'ispirazione per la composizione dei dipinti¹⁷.

L'affresco di Cavalese presenta, rispetto all'incisione del Beatrixet, alcune significative differenze: alla sommità, al posto degli angeli musicanti, il pittore ha inserito la figura benedicente di Dio



Nicolas Beatrizet, *Madonna con Gesù Bambino che consegna il rosario a San Domenico e a Santa Caterina da Siena*, ante 1566, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

Padre, attorniato da angioletti che lasciano cadere a terra una pioggia di tenere rose bianche e rosse; al centro del dipinto, come già ricordato, sono raffigurati i confratelli del locale sodalizio del rosario e tre personaggi ben individuati dal punto di vista fisiognomico. L'identità di queste figure non è stata ancora chiarita con sicurezza, mancando nel dipinto murale quegli elementi che solitamente concorrono all'individuazione dei personaggi 'secolari': non vi sono infatti né stemmi, né dediche, né attributi peculiari. Conformandosi alla rigida separazione tra uomini e donne proposta dalla stampa (e imposta dalla società dell'epoca), San Domenico, attorniato dagli affiliati maschili della confraternita, affida alla Vergine un uomo vestito da cavaliere, probabilmente identificabile con il capitano di Fiemme Giorgio Guglielmo d'Arsio (1545-1620)¹⁸. Giorgio Guglielmo d'Arsio seguì in gioventù la carriera militare "ricoprendo incarichi di prestigio sia in ambito trentino che imperiale: maresciallo di corte del principato trentino, dal 1581 fino a tutto il 1601 ricoprì la carica di capitano di Fiemme. Nel 1588 si assentò temporaneamente da questo ufficio, richiamato in servizio dell'armata imperiale dall'arciduca Ferdinando, conte del Tirolo, per cui ottenne dal cardinale Ludovico Madruzzo, vescovo di Trento, l'autorizzazione a seguire, sotto le bandiere spagnole, il marchese di Burgovia in Belgio; il suo ufficio di capitano di Fiemme fu ricoperto *ad interim* dal cugino Guglielmo d'Arsio"¹⁹. La data d'esecuzione del dipinto (1587) – ormai prossima all'imminente partenza del capitano per la



Paolo Naurizio (attribuito), *Madonna con Gesù Bambino che consegna il rosario a San Domenico e a Santa Caterina da Siena con i confratelli della confraternita del rosario*, 1587, Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta, cappella della Madonna del rosario

guerra – e la rappresentazione dell'uomo in un'armatura che evidenzia la futura destinazione militare²⁰, gettano una luce sulle motivazioni che potrebbero aver portato alla commissione dell'opera: porre sotto la protezione della Vergine il conte Giorgio Guglielmo d'Arsio, destinato a prendere parte ad un conflitto dalla forte connotazione religiosa²¹. Era infatti nota la speciale protezione accordata da Maria contro i pericoli originati dalla lotta contro gli infedeli. Più difficile è l'identificazione della giovane donna presentata alla Vergine da Santa Caterina da Siena. Nel 1587 Giorgio Guglielmo d'Arsio non risulta sposato e il matrimonio con Anna Lichtenstein zu Karneid (nata nel 1573) sarà celebrato a Merano solo tre an-

ni più tardi, nel 1590²². Di conseguenza, la donna ritratta nell'affresco potrebbe essere o la giovanissima promessa sposa del conte o una sorella²³. Tralasciando il problema della possibile identità della ragazza, l'aspetto più interessante di questa figura femminile risiede senza dubbio nell'abbigliamento che indossa, composto da un'ampia veste nera con soprammaniche aperte, guarnita da polsini in pizzo e completata da una gorgiera e da un cappellino a 'tozzo'. È questo un abito che per struttura sartoriale e scelta del colore appartiene a pieno titolo alla cosiddetta 'moda spagnola', diffusasi in mezza Europa tra la seconda metà del Cinquecento e i primi anni del Seicento sulla scorta dell'ascesa politica e militare dei sovrani di



Ignoto pittore, *Madonna con Gesù Bambino in gloria e rappresentazione della Battaglia di Lepanto*, intero e part., metà del XVII secolo (?), Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta

Spagna. La moda spagnola ebbe anche una connotazione religiosa: "il nero ascetico e penitenziale dei sovrani spagnoli assunse un significato militante per la potenza che si era schierata a difesa della Chiesa cattolica e della cristianità; già colore vincolante per il clero, divenne 'divisa' della Controriforma, quasi una materializzazione del rinnovato ardore con cui la Chiesa condannava vanità e pompe"²⁴. Il sacerdote in preghiera posto al di fuori della scena è stato variamente identificato con don Pietro de Rubeis (o Rossi, arciprete dal 1573 al 1587)²⁵ o don Tommaso Brathia (1587-1606)²⁶. Il passaggio di testimone tra i due arcipreti risale proprio al 1587 e in assenza di una da-

ta più precisa per l'esecuzione del dipinto murale non ci sono altri elementi che aiutino a propendere per l'una o per l'altra ipotesi.

L'affresco del 1587 fu sostituito, attorno alla metà del XVII secolo, da un altro dipinto – questa volta su tela – destinato ad avere una vita più fortunata e duratura. L'opera in questione è concettualmente legata al tema del rosario poiché raffigura, sotto la statuaria immagine della *Madonna con Gesù Bambino*, una rappresentazione della celebre *Battaglia di Lepanto*²⁷. Questa tela è stata tradizionalmente attribuita a Giovanni Francesco Furlanello sulla base delle indicazioni fornite da J. A. von Riccabona nel 1808, poi riprese da altri

autori²⁸. L'opera, tuttavia, non manifesta le medesime caratteristiche stilistiche riscontrabili nei lavori certi dell'autore e appare anche più antica rispetto alle presunte date d'esecuzione: il 1684, anno segnalato da A. C. de Breycha-Vauthier o il 1692, riferito da Chiara Felicetti²⁹. La committenza della tela, invece, può essere riferita con sicurezza alla famiglia Firmian, il cui stemma campeggia al centro del dipinto, sopra lo scudo sorretto dall'angelo³⁰. I nobili dinasti di Cavalese, oltre alla realizzazione dell'opera, contribuirono finanziariamente al rinnovamento e alla successiva decorazione della cappella voluta da Giovanni Giacomo Calavino³¹.

Lo spazio figurativo della tela donata dai Firmian è nettamente suddiviso in due registri orizzontali: in alto, tra le nubi, la Vergine con il Bambino; nel registro inferiore – la sezione di dipinto per molti aspetti più interessante – viene raffigurata con vivacità e tensione narrativa la battaglia combattuta domenica 7 ottobre 1571 tra l'Impero ottomano e la Lega Santa, la coalizione di stati cattolici federati sotto le insegne pontificie. L'episodio è noto con il nome di 'battaglia Lepanto', ma lo scontro si svolse in realtà nel golfo di Patrasso, presso un arcipelago ora scomparso che i veneziani chiamavano Curzolari³². Nel dipinto di Cavalese il primo piano è occupato da una scena di combattimento: sul ponte di due galee dei Cavalieri di Malta, infuria la battaglia corpo a corpo tra soldati ottomani e armate cristiane; gli equipaggi turchi, passati all'arrembaggio dopo aver abbordato le navi della Lega Santa, lottano con armi bianche e frecce, mentre i cristiani rispondono all'attacco con armi da fuoco (pistole e archibugi) e spade. Lo scontro tra eserciti nemici è descritto con dovizia di particolari e spiccata attenzione ai dettagli d'effetto, elementi che infondono alla scena un generale senso di *pathos* e concitazione: nel groviglio di corpi in lotta si vedono infatti teste mozzate, uomini che si gettano dalla nave, fumo e scie di fiamme dalle canne degli archibugi, corpi caduti in mare divorati da mostri degli abissi. Al centro della scena, il galeone dello Stato Pontificio (riconoscibile grazie alla bandiera con lo stemma papale)³³ ha ingaggiato una lotta a colpi di cannone contro il galeone turco, che reca il vessillo della mezza luna su fondo blu notte. A sinistra, con l'albero danneggiato da un colpo di cannone, è visibile il poderoso veliero da guerra battente bandiera dell'Impero³⁴, mentre al capo opposto veleggia ai margini della tela una galeazza veneziana a quattro alberi con a prua il leone di San Marco. L'immagine dello scontro tra i due eserciti è chiusa ai lati da due ali di imbarcazioni da guerra cristiane, impegnate ad accerchiare le ultime navi turche ancora non affondate tra i flutti. Il tracollo della flotta ottomana è ormai evidente e la potenza dell'esercito cristiano è sottolineata dalle due lunghissime schiere di velieri che si perdono nello sfondo azzurrino e vaporoso dell'orizzonte.

Lontana ormai dalla cronaca dell'evento, la descrizione della battaglia assume nel dipinto di





Ignoto pittore, *Madonna con Gesù Bambino in gloria e rappresentazione della Battaglia di Lepanto*, part., metà del XVII secolo (?), Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta

Cavalese gli stessi toni mitici ed epici della contemporanea letteratura, come, ad esempio, nelle ottave dell'anonimo *Successo per la felice vittoria*:

“Tuchi e cristiani insieme mescolati
cadean feriti e morti dentro al mare,
frezze, archibugi, sassi scaricati,
spessi come la grandine sul fare,
l'artiglieria con colpi smisurati
facea la terra in fondo e il mar tremare...”³⁵.

La maggior parte delle narrazioni poetiche e cronachistiche, inoltre, offriva ai lettori dettagliati resoconti dei miracoli avvenuti durante il memorabile scontro: improvvise fioriture di rose, anomale apparizioni di una luna fiammeggiante, visioni della Vergine e di croci in cielo avevano il compito di testimoniare che Dio sovrintendeva

agli eventi di Lepanto, rassicurando con segni divini le potenze che avevano aderito alla Lega Santa³⁶. Trattandosi tuttavia di un'opera figurativa, è probabile che il pittore si sia ispirato nel realizzare la scena ad una delle numerose incisioni – per lo più anonime e stampate a Venezia – che descrivevano lo scontro navale con grande ricchezza di particolari. Si occupò della battaglia di Lepanto anche un cospicuo numero di testi a stampa, dove l'apparato illustrativo restituiva al lettore fedeli riproduzioni dello schieramento delle due flotte e delle diverse tipologie di imbarcazioni coinvolte nel conflitto³⁷. Nella porzione superiore del dipinto, la Madonna osserva la battaglia con il distacco sereno di una divinità omerica, mentre Gesù Bambino, seduto sulle ginocchia, mostra un rosario dai grani luminescenti. Completano la scena due angioletti in volo che recano

ai combattenti le insegne del martirio e una spada fiammeggiante³⁸.

Dopo l'arrivo del grande dipinto con la *Battaglia di Lepanto*, la cappella della Madonna del rosario poté vantare per alcuni secoli tutti gli elementi più caratteristici di uno spazio sacro dedicato alla Vergine del rosario: il ricordo del vittorioso scontro contro gli infedeli a Lepanto, i *Misteri* della vita di Maria sui quali pregare e meditare e il trionfo della Madonna (e della Chiesa) nella cupola recante l'*Assunzione*. L'armonia di questo spazio venne in parte sconvolta dall'inserimento di un altare marmoreo acquistato nel 1812 dalla soppressa chiesa di San Marco di Trento³⁹. L'altare è ancora in loco e occupa la parete settentrionale della cappella, spezzando con la sua invadente presenza il ritmo e la coesione della decorazione secentesca.

¹ Giovanni Giacomo Calavino, nativo di Trento, fu arciprete di Fiemme tra il 1640 e il 1650; in precedenza il sacerdote aveva ricoperto l'incarico di pievano di Tasullo (Tovazzi 1785, ed. 1970, p. 121; Felicetti 1933, p. 66). Lo stemma Calavino presenta un levriere ritto d'o-

ro, collarinato di nero, in campo azzurro (Chini 2013, p. 28).

² Mariani 1673, pp. 342-343. Il passo del Mariani è riportato anche dal Tovazzi nel suo *Parochiale Tridentum*, con alcune note di commento, tra le quali la menzione

di una tomba della famiglia Calavino nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento (Tovazzi 1785, ed. 1970, p. 121).

³ La confraternita di Santa Maria venne fondata presso la chiesa parrocchiale nel 1491. La notizia della sua erezio-

ne viene indirettamente riportata in un documento del XVIII secolo (ADT, *Investiture. Fondazioni*, 14, c. 28v). Per le vicende della cappella cinquecentesca si veda Giordani 2010^a. In merito alla ristrutturazione del XVII secolo: Dal Prà 1993, p. 222; Dellantonio 2002, pp. 888-889; Chini 2013, p. 28. Nel corso della campagna di restauri che ha interessato la chiesa dopo l'incendio del 29 aprile 2003, sono stati rinvenuti sotto gli stucchi secenteschi frammenti della decorazione ad affresco del XVI secolo recanti la data 1557: Dellantonio 2007, pp. 29-30. Nel 1580 è registrata dagli atti visitali la presenza di un altare dedicato alla Beata Vergine Maria (ADT, *Atti visitali*, 4, c. 412v).

⁴ La distribuzione delle tele tiene conto delle preesistenti finestre e della mancanza di due porzioni murarie nel registro inferiore, in corrispondenza dell'apertura verso la navata maggiore.

⁵ Weber 1933, ed. 1977, p. 157.

⁶ Il nome convenzionale del pittore deriva dalla località non lontana da Trento in cui è conservato un primo nucleo di opere a lui attribuito. Si veda in merito: Chini 1993^a, p. 159; E. Chini, in *I Madruzzo...* 1993, pp. 209-210, nn. 46 e 47; Chini 1996, pp. 79-84; Chini 2002, p. 837, nota 147; Chini 2013, p. 29.

⁷ Chini 1996, p. 91, nota 26; Chini 2013, p. 29. Per un profilo di Carlo Pozzi, deceduto a Trento nel 1676, si veda Mich 1983, p. 302; Mich 1987, pp. 105-110; Chini 1996, p. 91, nota 26; Chini 2002, pp. 785-786.

⁸ Chini 1996, pp. 79-87 e p. 91 nota 16.

⁹ Il dipinto, recentemente attribuito da Ezio Chini (2010, pp. 203-206) a Pietro Ricchi, fu rimosso nel 1871 dall'altare della cappella Firmian in Santa Maria Assunta a Cavalese. L'opera è databile, secondo lo studioso, al settimo decennio del XVII secolo, ma la proposta è formulata in via dubitativa, in considerazione delle discontinuità stilistiche e formali che caratterizzano il percorso creativo del Ricchi.

¹⁰ Dal Prà 1993, p. 222; Chini 1996, p. 91, nota 26 e nota 30; Chini 2002, p. 786. Come già rilevato da Laura Dal Prà, anche nel Santuario dell'Inviolata di Riva del Garda le scene della vita di Maria culminano nella cupola con l'episodio dell'*Assunzione* (Dal Prà 1993, p. 222).

¹¹ L'anno di nascita del pittore (1649) è stato recentemente rintracciato nell'Archivio Parrocchiale di Cavalese da Italo Giordani (Giordani 2010^a, pp. 279-280).

¹² Chini 2002, p. 786; Chini 2013, p. 28. Non si può escludere che alla decorazione della cupola abbiano in realtà contribuito entrambi i pittori, che ebbero modo di collaborare fianco a fianco in occasione dell'allestimento di un catafalco effimero per la 'festa del dolore' del condottiero Mattia Galasso, deceduto nel 1647 (Belli 1993, p. 461; Belli e Videsott 1983, p. 31).

¹³ Le circostanze dello scoprimento sono state raccontate da Giordani 2010^a. Se si accettano alcune zone lacunose, l'affresco è tornato alla luce in un ottimo stato di conservazione.

¹⁴ Gli atti visitali del 1612 riportano solo un'ordinanza che invita la confraternita a sistemare i gradini dell'altare del rosario e a fare una nuova *icona* con i misteri: "Conficiatur nova icona cu[m] misterijs S.mi Rosarii" (ADT, *Atti visitali*, 25, c. 39r). L'ammonimento è presente anche negli atti visitali del 1632: "all'altare del Santissimo Rosario sia fatta una palla con sua pittura conforme al tenor delle bolle ... il che ancho fu commesso nell'altra visita, ma non eseguito" (*ibid.*, 11, c. 152r). L'ingiunzione dei visitatori vescovili va probabilmente connessa alla generale politica di rinnovamento e decoro degli altari, che prevedeva un passaggio dalle pitture murali alle pale d'altare. Una simile disposizione si trova negli atti visitali (1603) della chiesa della Madonna della Misericordia di Borzago, dove l'incaricato impone alla comunità di scialbare le "imagines in parietibus picta" (ADT, *Atti visitali*, 8, c. 15r).

¹⁵ *The Illustrated Bartsh...*, 29/2, 1982, p. 272, n. 29 (253). La stampa, individuata dalla scrivente in un contributo del 2011 (Liandru 2011, p. 271), è stata pubblicata da Lucia Longo senza l'indicazione della fonte (Longo 2014, pp. 203-207). Dell'incisione del Beatrizet sono note più versioni e molte repliche, sia in stampe sciolte, sia nei frontespizi di opere devozionali (Longo 2014, pp. 203-207). Sull'attività del Beatrizet si veda: Borroni Salvadori 1980, pp. XIX-XX; Bianchi 1981, pp. 47-145.

¹⁶ La stampa del Cavaliere è conservata presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, stampe sciolte 1532 (Carrara 2001, p. 58).

¹⁷ L'attribuzione è stata proposta dalla scrivente in Liandru 2011, p. 271. Che il ricorso ad invenzioni altrui non fosse un'eccezione nella pratica del Naurizio è testimoniato dal riconoscimento di un'altra stampa utilizzata dal pittore per una sua opera: nella *Messa di San Gregorio* del Museo Diocesano Tridentino (cat. 4.12), le figure di San Pietro e San Paolo derivano da un'incisione di Philippe Galle del 1582 (da Johannes Stradanus) raffigurante la *Discesa dello Spirito Santo* (*The Illustrated Bartsh...*, 56, 1987, p. 164, n. 5601). L'attività di frescante del Naurizio è stata messa in luce anche da un recente lavoro di Hermann Theiner (2011). Si veda in particolare l'affresco della chiesa parrocchiale di Sluderno raffigurante la *Resurrezione di Cristo*, siglato "PN" e datato 1589, nel quale l'artista propone una variante della cornice architettonica che delimita il riquadro con la Madonna del rosario di Cavalese (*Ibidem*, p. 60, fig. 10 e p. 61, fig. 11). Per la paternità del dipinto murale di Cavalese sono state formulate altre due ipotesi: Giovanni Dellantonio ha proposto di identificare l'artista con Francesco Frigimelica il Vecchio (1560 circa - post 1646; la notizia è stata diffusa da un comunicato stampa emesso dall'Ufficio Stampa della Provincia autonoma di Trento, n. 789 del 20/03/2010), mentre Ezio Chini (2013, p. 29) riconduce l'affresco "ad un buon pittore veneto dell'entroterra settentrionale della Serenissima".

¹⁸ L'identificazione dell'uomo con Giorgio Guglielmo d'Arsio è stata proposta da Giovanni Dellantonio (comunicato stampa n. 789 del 20/03/2010 emesso dall'Ufficio Stampa della Provincia autonoma di Trento).

¹⁹ Ruffini 2008, p. 98.

²⁰ L'uomo indossa un armamento difensivo composto da un corsaletto, detto anche mezza-armatura, e due scarselloni, ovvero due lunghe protezioni a copertura delle cosce. Sopra l'armatura il cavaliere porta una catena d'oro a più giri e una gorgiera a ruota di mulino. Completano il corredo una spada dotata d'un pomo di forma ovale, infilata nel fodero nero con puntale in acciaio, e una borgognotta, un elmo che si prestava sia al combattimento a piedi sia a cavallo. Ringrazio Andrea Rossini per la preziosa consulenza ologica. Sotto l'armatura l'uomo indossa abiti neri tipici della moda spagnola dell'epoca. Per un approfondimento: Butazzi 2005.

²¹ Giorgio Guglielmo d'Arsio prese parte alla guerra anglo-spagnola combattuta tra il 1585 e il 1604. Per un inquadramento storico del conflitto: Martelli 2008.

²² Ruffini 2008, p. 98.

²³ Anche in questo caso le due ipotesi in merito all'identità della donna sono state avanzate da Giovanni Dellantonio (comunicato stampa n. 789 del 20/03/2010 emesso dall'Ufficio Stampa della Provincia autonoma di Trento).

²⁴ Butazzi 2005, p. 52.

²⁵ Giovanni Dellantonio (comunicato stampa n. 789 del 20/03/2010 emesso dall'Ufficio Stampa della Provincia autonoma di Trento). Nel medesimo comunicato, Del-

lantonio ravvisa nella figura dell'uomo con la barba dietro San Domenico il notaio Alessandro Giovannelli, vicario vescovile di Fiemme, collaboratore di Giorgio Guglielmo d'Arsio e cofondatore della Confraternita del rosario.

²⁶ Giordani 2010^a. Italo Giordani ipotizza che l'oscuramento dell'affresco sia da mettere in relazione con la caduta in disgrazia del presunto committente dell'opera, il sacerdote don Tomaso Brathia di Rumo, rimosso nel 1607 dall'incarico di arciprete di Cavalese. Lo studioso propone inoltre di identificare i due personaggi principali con Alessandro Giovannelli e la moglie Lucia di Pietro Corradini (*ibidem*).

²⁷ Adattandosi alle dimensioni dell'affresco cinquecentesco che occultava, il dipinto presenta misure notevoli (470,5 × 330,5 cm) e un profilo cuspidato, leggermente tagliato sul fianco destro. Dopo la rimozione dalla parte orientale della Cappella del rosario, l'opera è stata collocata nella quarta campata della navata destra.

²⁸ Riccabona 1808, p. 106, Schmöler 1899, p. 191, Atz 1909, p. 970, Felicetti 1933, p. 37, Weber 1933, ed. 1977, p. 157.

²⁹ Breycha-Vauthier 1959, p. 42; Felicetti 2005. Dubbi sulla paternità del Furlanello sono stati espressi anche da Ezio Chini (2013, p. 31).

³⁰ Dal 1484 lo stemma antico della famiglia Firmian (d'argento, a tre fasce di rosso, caricate di 3, 2, 1 mezzelune rovesciate d'argento) è abbinato a quello degli estinti signori di Mezo (d'azzurro, al ramo di cervo al naturale con quattro diramazioni, ciascuna cimata da una stella a sei punte d'oro). Sopra il tutto è posto uno scudetto recante una corona di nove perle: Tabarelli de Fatis e Borrelli 2004, pp. 124-125.

³¹ Chini 2013, p. 28.

³² La denominazione 'battaglia di Lepanto' è di origine ottocentesca e deriva dal nome del porto da cui salpò la flotta turca. Le isole Curzolari erano chiamate dai Greci Echinadi (Gibellini 2008, p. 41).

³³ Lo stemma al centro dello scudo dovrebbe essere quello di papa Pio V, al secolo Antonio Ghislieri (1504-1572). Nel dipinto, tuttavia, i colori delle bande sono oro e blu anziché oro e rosso (lo stemma di Pio V è infatti bandato d'oro e di rosso).

³⁴ L'aquila bicipite reca in cuore lo scudetto degli Asburgo d'Austria; al tempo della battaglie di Lepanto l'imperatore del Sacro Romano Impero era Massimiliano II (1527-1576), mentre a capo della Lega Santa fu posto Giovanni d'Austria (1547-1578), figlio illegittimo dell'imperatore Carlo V d'Asburgo e fratellastro di Filippo II.

³⁵ *Successo della felice vittoria che ha conseguito l'Armata Christiana, con la Turchesa. Et aggiuntovi di nuovo duoi Sonetti, uno in lingua venetiana, e l'altro in Bergamasca*, s.n.t. L'opera è citata in Gibellini 2008, p. 47-48 e Mammanna 2007, pp. 102-103.

³⁶ Formica 2012, p. 81.

³⁷ Gibellini 2008, pp. 41-43.

³⁸ Per una curiosa coincidenza, i due angioletti in volo sono visibili, con minime variazioni, in una tela votiva commissionata dalla famiglia Firmian attorno al 1653, oggi conservata nella chiesa di Santa Maria Assunta a Cles. Il dipinto raffigura il *Giudizio universale con Udalrico Firmian, Anna Maria Firmian, Maria Elisabetta Sulz, Maria Firmian e Eva Leiming*.

³⁹ L'altare era stato commissionato dagli Agostiniani nel 1715 a Cristoforo Benedetti, che lo portò a termine entro il 1717 (Chini 1991, pp. 213-226). Collocato inizialmente nel presbitero, fu poi spostato nella cappella del rosario. In merito alla storia dell'altare si veda A. Bacchi e L. Giacomelli, in *Scultura...* 2003, II, p. 52.