ARTE E PERSUASIONE

La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento

a cura di

Domizio Cattoi Domenica Primerano





ARTE E PERSUASIONE

La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento

Trento, Museo Diocesano Tridentino 7 marzo - 29 settembre 2014

Direttore

Domenica Primerano

Curatorium

Giuseppe Bernardi Cesare Chierzi Giovanni Cristoforetti Marco Giuliani Paolo Holzhauser Johann Kronbichler

Conservatore
Domizio Cattoi

Responsabile dei Servizi educativi Chiara Leveghi

Promozione e rapporti con la stampa, segreteria e sito internet

Lorenza Liandru Sara Meneghini

Educatrici museali Cecilia Cremonesi Maddalena Ferrari Lorenza Liandru Antonella Marinelli Sara Meneghini Caterina Ognibeni Adriana Paolini Eliana Petrolli

Sara Zottele



Palazzo Pretorio, Piazza Duomo 18 38122 Trento tel. +39 0461 234419 fax +39 0461 260133 info@museodiocesanotridentino.it www.museodiocesanotridentino.it Mostra e catalogo a cura di

Domizio Cattoi Domenica Primerano

in collaborazione con

Laura Dal Prà Soprintendenza per i Beni storico artistici, librari e archivistici della Provincia autonoma di Trento

Alessandra Galizzi Kroegel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento

Comitato scientifico

Domizio Cattoi

Laura Dal Prà

Alessandra Galizzi Kroegel

Christian Hecht

Domenica Primerano

Iginio Rogger

Apparati didattici Domizio Cattoi Lorenza Liandru Domenica Primerano

Progetto espositivo

Domenica Primerano

Realizzazione allestimento

Gianni Dalprà Arturo Küer Marco Albertini MAGIL s.n.c., Civezzano

Trasporti

Liguigli Fine Arts Service s.a.s., Milano

Consorzio Ars Conservazione e Restauro di Beni Culturali, Trento

Assicurazioni

Recla Assicurazioni s.r.l., agente generale della Società Cattolica di Assicurazione S.C. Testi e schede di Ilaria Bianchi Laura Bragagna Michela Catto Domizio Cattoi Ezio Chini Laura Dal Prà Michele Danieli Maddalena Ferrari Serena Ferrari Massimo Firpo Alessandra Galizzi Kroegel Christian Hecht Lorenza Liandru Roberto Pancheri Flavia Pesci Domenica Primerano Federica Ratti Sara Retrosi Iginio Rogger Giuseppe Sava Luca Siracusano Chiara Tozzi Silvia Volcan Federica Zalabra

Redazione Domizio Cattoi con la collaborazione di Alessia Defranceschi Lorenza Liandru

Progetto grafico e impaginazione Lisa Esposito, Tipografia Editrice Temi s.a.s.

© Tipografia Editrice Temi s.a.s. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione anche parziale dei testi e delle immagini. ISBN 978-88-97372-62-2 L'iniziativa è stata organizzata con il contributo di







COMUNE DI TRENTO

Con il sostegno di



7.5. Riva del Garda

La chiesa di Santa Maria Inviolata

Sara Retrosi Chiara Tozzi

La nascita del santuario di Santa Maria Inviolata a Riva del Garda, come riportano tutte le fonti storiche¹, è strettamente connessa alla devozione popolare nei confronti di un'immagine sacra, raffigurante la Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano, dipinta verso il 1600 da Bartolomeo Mangiavino da Salò all'interno di un'edicola. L'affresco divenne immediatamente oggetto di un'intensa devozione popolare e fonte di eventi miracolosi, in seguito ai quali il conte Giannangelo Gaudenzio Madruzzo, con il sostegno del vescovo Carlo Gaudenzio Madruzzo (1600-1629), si adoperò a partire dal 1603 per la costruzione di un'imponente chiesa destinata ad ospitare l'effige taumaturgica. L'edificio sacro venne innalzato in brevissimo tempo: la data 1609, incisa all'interno della chiesa, testimonia che in quell'anno la sua erezione doveva essere praticamente conclusa. Accanto alla chiesa, sempre per volere dei Madruzzo, fu costruito un convento, donato nel 1611 ai frati gerolimini, provenienti dall'Ordine dimorante presso la chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo a Roma, dove i Madruzzo possedevano una cappella di famiglia. Il conte Giannangelo Gaudenzio Madruzzo nel proprio testamento del 1618 affidò l'incarico di provvedere al completamento degli arredi interni alla consorte Alfonsina Gonzaga di Novellara. I lavori al santuario furono condotti a termine negli anni successivi e la solenne consacrazione avvenne nel 1636 ad opera del principe vescovo Carlo Emanuele Madruzzo (1629-1658).

Le fonti più antiche, a partire da Giovanni Battista Sajanello rettore generale dei gerolimini, riportano la notizia che il santuario fu costruito su progetto di un architetto portoghese operante a Roma². La critica recente³ ha proposto il coinvolgimento nella fabbrica dell'Inviolata del bresciano Pietro Maria Bagnatore, sulla base della sicura presenza dell'artista a Riva del Garda nel 1605 e dei suoi documentati rapporti con la famiglia Gonzaga di Novellara. L'ultimo studio sulla chiesa ha messo inoltre in risalto l'effettiva presenza di artisti bresciani all'interno del cantiere dell'Inviolata, rilevando inoltre un precedente nella chiesa romana di Santa Maria di Loreto, eretta su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane nella prima metà del XVI secolo⁴.

La chiesa dell'Inviolata è formata da un corpo a sezione quadrata, sul quale si imposta un tiburio ottagonale. Tre eleganti portali dalle forme manieriste costituiscono gli accessi all'edificio. L'interno si presenta a pianta ottagonale con quattro cappelle semicircolari alternate a quattro brevi bracci, tre dei quali accolgono gli ingressi, mentre il quarto, più profondo, ospita il presbiterio. Una ricchissima decorazione stucchiva nei colori del bianco, dell'oro e del bronzo avvolge totalmente l'aula, la cupola ed il presbiterio. L'autore dell'impresa decorativa plastica fu il lombardo Davide Reti, appartenente ad una famiglia di stuccatori che svolse la sua attività nel Bresciano e nel Trentino a cavallo tra i secoli XVI e XVII⁵. La firma dell'artista è incisa tra gli stucchi dell'aula, mentre tra gli ornati della zona presbiteriale si legge la data 1609 riferibile all'inizio dei lavori che proseguirono nell'intero edificio negli anni successivi. La volta a botte del presbiterio presenta fregi vegetali, tra i quali si inseriscono giocosi putti e cariatidi con il corpo umano e le membra fitomorfe, e quattro riquadri con figure di erme. L'aula è scandita da otto lesene rivestite da una raffinata ornamentazione a candelabra, costituita da elementi sovrapposti, quali mascheroni, figure fitomorfe e zoomorfe, putti, cherubini, vasi con frutta e fiaccole. Ogni ingresso è fiancheggiato da due edicole speculari, ospitanti sculture in stucco bianco, tra le invenzioni più belle di Davide Reti, caratterizzate da panneggi profondi e fisionomie fortemente realistiche⁶: si riconoscono *Re Davide* e Re Salomone, mentre le restanti quattro, già identificate con profeti, potrebbero invece rappresentare i patriarchi⁷. La decorazione della cupola appare più elaborata e sfarzosa, di gusto tardo manierista. Il fregio continuo che la separa dall'aula è costituito da grandi girali d'acanto abitati da putti. Cherubini, angioletti ed erme si dispongono tra volute arricciate a formare le elaborate cornici degli affreschi collocati sulle otto vele. Agli angoli del tamburo si stagliano altre otto maestose figure di profeti, ai quali corrispondono, agli angoli della base della cupola, otto figure di sibille. Le statue dipinte a finto bronzo reggono cartigli dove originariamente comparivano iscrizioni mentre sulla base si leggeva l'identificazione dei personaggi raffigurati. Tra i profeti è possibile ancora riconoscere sulla base delle iscrizioni solo Amos, Ezechiele, Naum⁸,



Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata, veduta dell'esterno

mentre le sibille sono state identificate con la *Delfica*, l'*Egizia*, l'*Ellespontica*, la *Frigia*, la *Samia*, la *Tiburtina*, l'*Eritrea* e la *Chimica*⁹.

Entro gli stucchi di Davide Reti si inserisce la decorazione pittorica, per la quale è documentato l'intervento di due tra i più celebri pittori dell'epoca: Martino Teofilo Polacco¹⁰, artista di origini fiamminghe¹¹ che divenne pittore di corte del principe vescovo Carlo Gaudenzio Madruzzo, e il pittore lucchese Pietro Ricchi¹². Il primo fu attivo nella chiesa tra il 1615 e il 1621, lasciando incompiuta l'opera per il suo trasferimento alla volta dell'Austria, mentre il secondo portò a compimento l'impresa decorativa entro il 1636, anno della solenne consacrazione della chiesa, come rivelano gli ultimi studi¹³. Martino Teofilo si occupò di dipingere sulla volta del presbiterio la Trinità in gloria tra due riquadri con Angeli musicanti, l'Adorazione dei Magi e la Fuga in Egitto. Nell'aula realizzò gli episodi della vita di San Carlo Borromeo nella seconda cappella a sinistra: la Veglia



Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata, veduta dell'interno

funebre di San Carlo, San Carlo riceve il cardinalato, San Carlo comunica gli appestati, Alfonsina Gonzaga Madruzzo in preghiera davanti all'immagine di San Carlo e San Carlo in gloria e gli episodi della vita di San Girolamo nella seconda cappella a destra: San Girolamo ha la visione degli angeli che suonano le trombe del Giudizio, San Girolamo esorcizza un'indemoniata, San Girolamo fa edificare il monastero di Betlemme, San Girolamo medica la zampa del leone e San Girolamo fustigato dagli angeli in sogno. Infine si occupò di affrescare la grandiosa cupola con l'Incoronazione della Vergine al centro e otto scene di vita mariana nelle vele: la Natività della Vergine, la Presentazione al tempio, l'Annunciazione, la Visitazione, l'Adorazione dei pastori, la Presentazione di Gesù al tempio, la Pentecoste e l'Assunzione della Madonna. Per i dipinti del registro superiore della cappella di San Girolamo e per gli episodi dell'Incoronazione e dell'Assunzione della cupola è stato ipotizzato l'intervento di pittori bresciani, in particolare di Antonio Gandino¹⁴.

L'operato di Pietro Ricchi nel presbiterio viene individuato nei riquadri disposti sulle pareti: due monocromi con i Beati gerolimini, quattro scene miracolose (Miracolo del bambino caduto sotto il carro, Miracolo del ragazzo artritico, Miracolo della fanciulla caduta dal balcone e Miracolo dello storpio), il Diluvio universale e la Madonna dell'Apocalisse. Anche la serie dei dieci Angeli musicanti è attribuita all'artista, ad esclusione dell'Angelo con calice, olio su tavola di epoca ottocentesca, e dell'Angelo con navicella, che rappresenta forse l'ultimo intervento di Martino Teofilo nel cantiere dell'Inviolata. Nel presbiterio infine Ricchi ha realizzato il Transito della Madonna, sulla parete di fondo, e la drammatica Crocifissione, sul retro dell'altare maggiore. Nell'aula si è invece occupato di decorare le rimanenti cappelle: la prima a destra, intitolata a Sant'Onofrio, che presenta Sant'Onofrio e San Pafnuzio ricevono pane e vino da un angelo, San Pafnuzio assiste al crollo della caverna di Sant'Onofrio, Sant'Onofrio moribondo assistito da San Pafnuzio e due angeli, San Pafnuzio ordina a due leoni di scavare la fossa per Sant'Onofrio ed infine Sant'Onofrio accolto in Paradiso, mentre la prima a sinistra, dedicata al Crocifisso, che rappresenta un esempio insigne della pittura a lume di candela tipica dell'artista¹⁵ ed espone Cristo nell'orto di Gethsemani, la Cattura di Cristo, la Flagellazione, l'Incoronazione di spine e la Resurrezione. Il pittore ha dipinto inoltre i sei riquadri a monocromo, nei pressi degli ingressi, descriventi episodi legati alla vita della Vergine: Gesù nel tempio tra i dottori, lo Sposalizio della Vergine, le Nozze di Cana, la Morte di San Giuseppe, l'Annuncio ad Anna¹⁶ un ultimo episodio interpretabile forse come il Sogno di San Giuseppe¹⁷. L'impresa del pittore lucchese comprende infine i nove medaglioni posizionati nei sottarchi degli ingressi con Angioletti reggicartiglio.

L'erezione della sontuosa chiesa dedicata a Santa Maria Inviolata è da mettere innanzitutto in relazione con la crescente devozione nei confron-



Davide Reti, Decorazione plastica della quarta lesena destra, post 1609, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata

ti della Madonna nel periodo delle grandi dispute religiose. Con la Riforma venne difeso in modo particolare il culto della Vergine, a cui i protestanti erano particolarmente ostili, in quanto ritenevano che avesse quasi sostituito quello di Cristo. La Madonna divenne oggetto di una nuova venerazione e al suo nome furono dedicate in breve tempo moltissime chiese in tutta Italia¹⁸.

L'edicola originaria con l'affresco raffigurante la Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano del 1600 circa venne fatta costruire da un membro della famiglia Zanardi lungo il muro della vigna di sua proprietà proprio "per eccitare ne passeggeri la devozione verso la gran Madre di Dio"19. Già nel 1601 sono testimoniate quattro guarigioni miracolose davanti all'edicola e in breve tempo i poteri taumaturgici dell'immagine richiamarono fedeli e pellegrini anche da molto lontano: "Per la fama di questi ed altri Miracoli che avanti il capitello della B. V. Maria occorsi sono, talmente la divozione ed il concorso de fedeli s'accrebbe, che non solo li Terrieri, ma anco li foresti da lontani paesi venivano a visitare questa v. immagine e con tal occasione facevano abbondanti elemosine e copiose offerte ch'impiegavansi in onore della B. V. 20.

Anche a Riva del Garda si assistette pertanto al fenomeno di attrazione da parte di un'immagine, alla quale veniva riconosciuto un potere miracoloso, nei confronti di fedeli alla ricerca di un mezzo che fungesse da intermediario con la divinità. La ragione dei pellegrinaggi si spostò dalla concezione medievale intesa come sacrificio di sé ad un viaggio verso un luogo dove fosse possibile esaudire una speranza. Molto spesso si arrivò alla realizzazione di un edificio che potesse accogliere il numero sempre crescente di devoti. Nel caso di singole immagini miracolose si procedette erigendo un'architettura che le proteggesse e le custodisse, divenendo per la popolazione un santuario, ossia un luogo santo anche al di fuori delle normali istituzioni ecclesiastiche. La diffusione del culto dell'immagine miracolosa di Riva è testimoniata dall'esistenza di una matrice di incisione seicentesca realizzata dal veronese Giovanni Georgi (Giorgi), nella quale è raffigurato il presbiterio, l'altare e perciò l'affresco miracoloso in esso inglobato²¹. Un'usanza comune tra i pellegrini era, infatti, quella di riportare dal viaggio riproduzioni delle immagini venerate, che si riteneva possedessero la forza miracolosa dell'originale, essendo state a contatto con essa²². Si può ipotizzare che ciò sia accaduto anche a Riva e che questo abbia permesso il diffondersi della fama del luogo di culto.

Il rapido affermarsi dell'immagine di Riva e la successiva quasi immediata realizzazione del santuario devono collegarsi in primo luogo allo spirito controriformista e non secondariamente all'importanza del luogo, una sorta di piazza extra urbana, comunemente denominata "lo Spiazo", punto di incontro e di passaggio, collocato alla convergenza di più strade provenienti da più direzioni²³. Naturalmente oltre al concorso delle offerte dei fedeli, sempre più numerosi, l'impresa



Davide Reti, *Re Davide*, *post* 1609, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata

fu possibile solo grazie al determinante interessamento della potente famiglia Madruzzo, che oltre all'operazione religiosa riuscì in un'importante impresa di politica territoriale, volta a sottolineare la posizione di preminenza del principe vescovo di Trento sul territorio di Riva. In particolare fu attivo Carlo Gaudenzio, principe vescovo, già grande promotore della diffusione del culto mariano, secondo le volontà della Controriforma. Dopo un'iniziale generico sostegno all'idea di edificare sul luogo miracoloso una chiesa, il principe vescovo ne divenne un vero e proprio committente, servendosi del cugino Gianangelo Gaudenzio Madruzzo, comandante delle milizie tirolesi e governatore della rocca di Riva e, alla sua morte, nel 1618, della moglie Alfonsina Gonzaga di Novellara, che ne completò l'opera. Tramite il coinvolgimento dei suoi familiari il principe vescovo riuscì probabilmente ad avere un diretto controllo dei lavori, in particolare forse riguardo al programma



Giovanni Georgi, Miracolosa Madonna Inviolata di Riva del Vescovado di Trento (scansione da matrice), Trento, Soprintendenza per i Beni storico artistici, librari e archivistici della Provincia autonoma di Trento

iconografico. Il cardinale era infatti un uomo molto dotto, grande conoscitore di testi sacri e di teologia, come conferma la consistente collezione di libri in suo possesso, di cui abbiamo testimonianza²⁴. Un ulteriore aiuto si ebbe con l'arrivo dei gerolimini nel 1611, chiamati a gestire ed officiare il nuovo edificio sacro dal convento di Sant'Onofrio al Gianicolo a Roma, nella cui chiesa un altro membro della famiglia, il cardinale Ludovico protettore e benefattore dell'Ordine, aveva iniziato la riedificazione di una cappella da destinare a sacello funebre dei Madruzzo, anche in questo caso dedicata alla glorificazione della Madonna ed intitolata alla Vergine lauretana. Il ruolo della famiglia Madruzzo è degnamente ricordato all'interno della chiesa dell'Inviolata grazie all'apposizione dello stemma proprio al centro dell'arco santo. Le decorazioni plastica e pittorica della chiesa sono tutte sottilmente legate da un medesimo tema iconografico rivolto all'esaltazione della Vergine. I dipinti del presbiterio incorniciano l'icona miracolosa di Bartolomeo Mangiavino raffigurante la Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano, collocata nel maestoso altare maggiore marmoreo fulcro dell'intero edificio²⁵. Nell'immagine la Madonna è associata ai due più comuni santi protettori dalla peste, nella sua funzione da sempre popolarmente riconosciuta di intermediaria tra Gesù, i santi e l'umanità. Ai lati dell'altare si trovano i riquadri con le figure dei Beati gerolomini, che sembrano idealmente adorare l'immagine sacra. Al di sopra di essi ci sono due raffigurazioni bibliche da ricondurre ai nomi della Vergine: il Diluvio universale con l'arca di Noè, legata all'idea della Madonna come nave sicura e vittoriosa contro il male²⁶, e la Madonna dell'Apocalisse, immagine centrale nel dogma dell'Immacolata Concezione²⁷, che trova particolare diffusione nel periodo della Controriforma per sottolineare la vittoria della Chiesa sull'eresia rappresentata dal drago a sette teste. Accanto si svolgono le quattro scene miracolose ove si raccontano i primi episodi di guarigione che interessarono l'immagine. Alle spalle dell'altare si fronteggiano la Crocifissione, posta proprio sul retro dell'ancona, e il Transito della Vergine, sulla parete di fondo. Al centro della volta domina la scena della Trinità tra angeli musicanti, accompagnata da due riquadri con episodi della vita della Vergine. Giuseppe Fusari²⁸, basandosi sulle intuizioni di Chiara Radice²⁹, sottolinea il fatto che ai devoti fosse preclusa la visione di questi affreschi. I dipinti celati erano visibili solo ai gerolimini, in grado di comprendere il raffinato messaggio iconografico, in particolare il rimando tra la morte di Cristo e quella della Vergine, che diventano fonte di ispirazione per la contemplazione della gloria di Dio, rappresentata dalla Trinità. Al contrario al popolo era dato di ammirare dall'aula le storie miracolose, come rappresentazione concreta delle infinite possibilità della potenza divina e l'affresco originario con schierati la Madonna e i santi in grado di intercedere per l'umanità. Inoltre, seppur appena visibili, trovano spazio anche ovali e semiovali raffiguranti figure a monocromo identificabili con i quattro Evangelisti, i quattro Dottori delle Chiesa, Re Davide con l'arpa, Davide con Golia e quattro figure maschili di difficile identificazione. Completano la decorazione pittorica le erme dei quattro riquadri in stucco della volta del presbiterio, reggenti lettere, che formano dei crittogrammi inneggianti a versetti dell'Ave Maria³⁰ e alcune cartelle con due figure femminili allegoriche e le quattro virtù cardinali. I due pilastri che danno accesso al coro sono segnati da due cartigli con le scritte "SDG" e "OPNB" da sciogliere in "Sancta Dei Genitrix Ora Pro Nobis"31.

Per quanto riguarda la decorazione dell'aula, ogni parte risulta in stretta connessione con l'insieme, perciò le stesse pale d'altare rientrano nel medesimo formale programma iconografico, insieme alla decorazione delle cappelle intitolate ai santi legati alla famiglia Madruzzo: si tratta di San Carlo Borromeo, unito da vincoli di parentela con i Madruzzo; San Girolamo, protettore dei gerolimini; Sant'Onofrio, santo della Chiesa romana ospitante il sacello funerario della famiglia ed infine il Santissimo Crocifisso, sempre presente. Attorno agli altari si sviluppano alcune scene della vita dei singoli santi e di quella di Cristo, come modello di ispirazione per i fedeli. Tra le cappelle si aprono i tre ingressi affiancati da scene monocrome con episodi della vita della Madonna, al di sopra dei quali angeli svolazzanti³² reggono cartigli con il testo, ripreso e modificato per motivi di spazio, della preghiera Ave Mater sanctissima³³. Ad accogliere i fedeli sono presenti anche sei grandi statue in stucco bianco posizionate a coppie: all'entrata principale Re Davide, riconoscibile grazie alla cetra, suo attributo, è fron-



Bartolomeo Mangiavino, *Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano*, 1600 circa, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata

teggiato da *Re Salomone* con scettro e corona. In mancanza di altri segni identificativi, le rimanenti raffigurazioni, reggenti delle tavole, potrebbero essere identificate con i grandi patriarchi del popolo ebraico, quali ad esempio Abramo, Isacco, Giacobbe e Giuda, che rappresentavano la genealogia della Vergine³⁴. Concludono la complessa iconografia degli ingressi otto riquadri con monocromi, anche in questo caso di difficile identificazione, che potrebbero implementare la genealogia dei patriarchi. Inoltre l'ingresso settentrionale presenta i simboli degli Evangelisti, realizzati in stucco.

La decorazione plastica dell'aula completa i riferimenti alla Madonna presenti negli affreschi. Le otto lesene mostrano delle piccole figure entro edicole, dove quelle scolpite sul lato destro trovano una corrispondenza in quelle speculari del lato sinistro: la prima coppia presenta le sante martiri Caterina e Lucia, la seconda due figure prive di attributi, forse due sante o due sibille 35, la terza SanGioacchino (accompagnato dalla lettera "G", l'iniziale del suo nome) e Sant'Anna ed infine la quarta, oltre a San Rocco e a San Sebastiano, la Vergine annunciata con l'Angelo annunciante (questi ultimi due sono sovrastati dalla scritta "AVE" e dalla lettera "G", probabile iniziale di "Gabriele"). Inoltre altri monogrammi di più difficile interpretazione affiancano rispettivamente San Gioacchino e una delle due sante non identificate: "M.M. M.M." forse scioglibile in "Maria Mater Mater Misericordiosa" e "M.V. M.C." in "Maria Virgo Mater Castissima" (o "Christi")36.

Leggendo in senso orario le lettere rette dai putti collocati alla sommità, a partire dalla quarta



Martino Teofilo Polacco, Adorazione dei Magi, 1615-1621, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata



Martino Teofilo Polacco, Fuga in Egitto, 1615-1621, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata



Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata, veduta della cupola



Antonio Gandino (attribuito), Assunzione della Madonna, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata



Davide Reti, *Profeta Amos*, post 1609, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata



Martino Teofilo Polacco, Fons signatus, 1615-1621, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata



Pietro Ricchi, *Sant'Onofrio e San Pafnuzio ricevono pane e vino da un angelo, ante* 1636, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata



Pietro Ricchi, San Pafnuzio ordina a due leoni di scavare la fossa per Sant'Onofrio, ante 1636, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata



Pietro Ricchi, Angioletti con cartigli, ante 1636, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata



Pietro Ricchi, *Transito di San Giuseppe*, ante 1636, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria



Pietro Ricchi, Madonna dell'Apocalisse, ante 1636, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata

parasta a sinistra, compare il nome della chiesa: "SANTA MARIA INVIOLATA". L'intitolazione fa esplicito riferimento al dogma della perpetua verginità di Maria, sia prima, durante e dopo il parto ³⁷, stabilito fin dal VI secolo e limitato dalla Riforma protestante al solo concepimento verginale. Si tratta di una dedicazione non molto frequente in ambito italiano.

Sull'estradosso delle arcate dell'aula sono visibili sedici angeli reggenti cartigli, sui quali, partendo dal lato est, si dispiega in sequenza la preghiera Salve Regina³⁸.

I cartigli e le tavole retti dai profeti e dalle sibille della cupola dovevano tutti presentare versetti che rimarcavano la concezione virginale della Madonna e preannunciavano la nascita di Gesù, come confermano le poche iscrizioni superstiti³⁹. Le frasi dei profeti sono da porre in relazione con la *Vulgata* di San Girolamo che i protestanti avevano duramente condannato e i cattolici avevano invece difeso⁴⁰. La famiglia Madruzzo aveva una devozione particolare per San Girolamo come dimostra l'altare a lui dedicato presente nella chiesa e la donazione stessa della chiesa e del convento annesso all'Ordine dei gerolimini.

Tra i profeti del tamburo trovano posto le raffigurazioni delle allegorie mariane, corrispondenti alle Litanie Lauretane, nelle quali la Beata Vergine Maria viene invocata con titoli che traggono origine sia da formule devozionali sia da figure bibliche tradizionalmente a lei associate. Furono aggiunte alla recita del rosario da papa Pio V dopo la vittoria della Lega Santa a Lepanto nel 1571 e papa Sisto V le approvò con un decreto pontificio nel 1587⁴¹. Tutti i titoli ribadiscono la purezza, la bellezza, la grandezza e l'eternità della Vergine, in contrasto con le idee protestanti⁴².

Infine l'iconografia mariana trova il suo apice nel-

la cupola: i dipinti ripercorrono nove episodi della vita della Vergine, con al centro la sua glorificazione. Le raffigurazioni hanno un tono narrativo e didascalico per imprimere il messaggio nei fedeli con immediatezza. Tra i dipinti e le loro cornici in stucco si collocano otto cartelle contenenti monocromi raffiguranti figure femminili, forse identificabili con sibille che richiamerebbero gli otto profeti, dipinti sempre a monocromo entro ovali posti ad incorniciare il tondo centrale. Le sedici figurette completerebbero così la serie di profeti e sibille in stucco sottostanti.

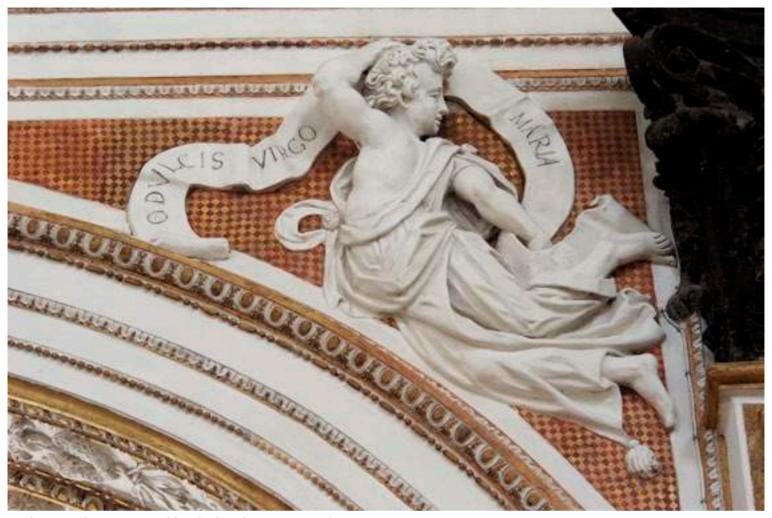
La cupola trova una corrispondenza nel pavimento marmoreo, caratterizzato da due rosoni ad intarsi, il maggiore collocato al centro dell'aula ed il minore davanti all'ingresso principale, che richiamano l'idea della *Rosa Mystica* o della *Stella Matutina*⁴³. Il disegno del pavimento⁴⁴ riprende lo schema compositivo della cupola divisa in otto spicchi ed il rosone centrale trova riscontro nel tondo sovrastante con l'*Incoronazione della Vergine*.

Chiara Radice (2005-2006)⁴⁵ e dopo di lei Cinzia d'Agostino (2013) e Giuseppe Fusari (2013)⁴⁶ individuano due distinti percorsi di lettura iconografica della decorazione plastica e pittorica: il primo si snoda dalla porta sud a quella nord e rappresenta un percorso salvifico, cioè dalla "valle di lacrime" verso l'intermediazione della Madonna, come sembrano suggerire le iscrizioni dei cartigli degli angeli tratti dal *Salve Regina* e i monocromi degli ingressi; il secondo è interpretabile come un'esperienza di natura sapienziale: dalla porta ovest si arriva all'altare maggiore, fulcro della devozione per il pellegrino e base di partenza per un'ulteriore riflessione da parte dei religiosi che hanno accesso al presbiterio.

Alle luce di questa proposta e riconsiderando per intero tutta l'iconografia, si suggerisce un'ulterio-

re possibile chiave di lettura, tenendo conto della grande influenza della Controriforma sul rilancio del culto della Madonna. In particolare sul ruolo che essa ha come mediatrice per il raggiungimento dello stato di grazia da parte del devoto, in netto contrasto con le idee di Lutero, secondo il quale essa è un dono non meritato dall'uomo per mezzo della sua fede e delle sue opere. Con il concilio di Trento fu sancita la dottrina cattolica della grazia santificante: per mezzo della grazia le colpe dell'uomo vengono cancellate in virtù del gratuito e meritabile intervento di Dio.

Il pellegrino accede al santuario dalla porta posta a occidente, la principale, e posizionandosi al centro del pavimento dell'aula, compie una lettura ascendente da svolgersi in senso orario degli elementi iconografici, a partire dalla recita del Salve Regina, che si dispiega sui cartigli degli angeli in stucco, per poi passare alle *Litanie*⁴⁷, dipinte sul tamburo che separano la sfera terrena da quella celeste, e seguire la storia della vita della Vergine, fino alla sua glorificazione, posta al centro della cupola. Tale ascesa dell'uomo verso Dio è ribadita nelle singole cappelle, dove anche in questo caso la lettura può compiersi con un moto a spirale verso l'alto, ossia dal registro inferiore letto da destra a sinistra si passa a quello superiore per terminare nella volta dove Cristo e ciascun santo raggiungono la gloria. Lo stesso percorso, come già accennato, si ripropone nel presbiterio, dove dagli episodi delle pareti si raggiunge la gloria di Dio nella volta. La Madonna opera in senso contrario all'uomo e perciò è presente nella chiesa anche un'unica lettura da compiere in senso antiorario, nella quale si manifesta la concessione della grazia da parte di Dio, alcuni episodi della vita della Madonna fino allo "Spiazzo", la piazza dei miracoli, segno concreto dell'intervento di-



Davide Reti, Angelo, post 1609, Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata

vino nella vita degli uomini. Dalla cupola la grazia scende attraverso gli ingressi, da nord verso sud, spingendo l'uomo verso l'esterno, mostrando nel tragitto alcuni episodi significativi che vanno dall'annuncio dell'angelo ad Anna della nascita della futura madre di Cristo, per la quale assistiamo alla concessione di una grazia divina, all'ap-

parizione in sogno dell'angelo a Giuseppe che dichiara il concepimento verginale di Maria. Proseguono nell'ingresso ovest con lo *Sposalizio tra la Madonna e San Giuseppe* e la prima concreta manifestazione del ruolo di Cristo nell'episodio in cui da bambino istruisce i dottori del tempio e si concludono nell'ingresso meridionale con la raffigurazione del primo miracolo di Cristo a Cana, dove Maria assume il ruolo di mediatrice, e infine quella del *Trapasso di San Giuseppe*, al quale viene concessa la santità per grazia divina. Anche la lettura dei cartigli dipinti sopra gli ingressi con il testo dell'*Ave Maria Sanctissima* deve svolgersi da sinistra a destra, in senso antiorario.

¹ Per la storia della chiesa di Santa Maria Inviolata: Mariani 1673, pp. 517-520; Sajanello 1762, III, pp. 403-421; Perini 1852, p. 441-443; Baruffaldi 1881, pp. 5-19; Torresani 1888, pp. 11-31; Fiorio 1904, pp. 7-15; Hammer 1912, pp. 25-30; Botteri 1985³, pp. 47-53; Botteri 1993, pp. 757-770; Oradini 1993, pp. 747-752; Crosina 2000, pp. 346-356; Mich 2007, pp. 9-24; Adamoli 2010, pp. 38-45; D'Agostino 2011, pp. 193-219; D'Agostino 2013, pp. 15-60.

² Sajanello 1762, III, p. 404: "Huius aedificii archetypum edidisse fertur Architectus Lusitanus Romae degens, curante Cardinali Carolo Madrutio, a quo etiam probabile est primum lapidem benedictum ac positum

suisse eodem anno [1603], quamvis nulla apud Sacchum, vel alibi exstet memoria". Anche un manoscritto anonimo con notizie relative alla chiesa e al convento fino all'anno 1774, redatto da un membro della famiglia Capolini, rintracciato in un archivio privato e in parte trascritto da Fiorio (1904), riporta la notizia che il disegno della chiesa fu opera di "un celebre architetto portoghese, che in Roma dimorava" e in una nota viene segnalato "quod archetetus fuerit Lusitanus a Reverendissimo Priore Capolini accepsi": Archivio privato, Notizie del Convento della SS.ma Inviolata di Riva, notizie fino al 1774, c. 8). La notizia derivò quindi probabilmente da Pietro Paolo Capolini, priore del convento

dal 1720 al 1725 (*Ivi.*, c. 52). Tra le fonti più autorevoli si veda inoltre: Chiusole 1782, ed. 1939, p. 129; Perini 1852, p. 442; Baruffaldi 1881, p. 19; Torresani 1888, p. 17; Fiorio 1904, p. 11. Bartoli (1780, ed. 1939, p. 117) invece ipotizza che l'erezione della chiesa derivi da un disegno di Andrea Palladio.

³ Si veda: Dal Prà 1983, pp. 230-236; Iannello 1985-86; Casagrande e Sava 2003, pp. 245, 250; Bacchi e Giacomelli, 2003, p. 107; Mich 2007, p. 14; Adamoli 2010, pp. 38-39; Anelli 2013, p. 11; D'Agostino 2013, p. 193. ⁴ D'Agostino 2013, pp. 33-45. La studiosa propone con cautela che la provenienza dell'architetto dell'Inviolata dal Portogallo, riferita nella citazione del Sajanello, sia

in realtà da leggere come "Sangallo". Pur nella suggestività dell'ipotesi, l'aggettivo latino "Lusitanus" che utilizza Sajanello non trova assonanza con "Sangallo".

Su Davide Reti si veda: Hammer 1912, pp. 26-27; Weber 1933, ed. 1977, p. 302; Arslan 1937, pp. 194-197; Dal Poggetto 1972^a, pp. 9-10; D'Arcais 1974, pp. 220-221; Rasmo 1982, pp. 208-209; Dal Prà 1983, pp. 218-230; Botteri 1985^b, pp 54-58; S. Gavazzi Nizzola e M. Magni, in *Scultura in Trentino*... 2003, II, pp. 292-294; Malferrari 2003, pp. 565-566.

⁶ D'Arcais 1974, p. 221.

- 7 Fusari (2013, p. 73) ipotizza che uno di essi raffiguri Geremia.
- ⁸ Tozzi 2005-2006, p. 13.
- ⁹ Per l'identificazione delle sibille si veda: Fusari 2013, p. 77, nota 11. Le prime sei risultano riconoscibili grazie ai nomi o alle iscrizioni dei cartigli, mentre l'identificazione delle ultime due sibille è frutto di un'ipotesi dello studioso: una infatti è priva del nome, mentre sulla seconda si legge "MIMI[R]A" che non trova corrispondenza con nessuna delle sibille conosciute. ¹⁰ Su Martino Teofilo Polacco cfr. Ilg 1885, pp. 424-435; Bersohn 1891, pp. 16-17; Fiocco 1949, pp. 61-69; Weber 1933, ed. 1977, pp. 281-283; Szymanski 1965; Dal Poggetto 1972^a, pp. 8-20; Chini 1981, pp. 253-257; Rasmo 1982, p. 230; Botteri 1985^b, pp. 59-62; E. Mich, in *La pittura...* 1989, II, pp. 847-848; Chini 1993^a, pp. 154-155; Adamoli 2010, pp. 38-45.

¹¹ Nell'ultimo studio sul pittore sono state attestate le sue origini fiamminghe: Sava 2013, pp. 161-166.

Su Pietro Ricchi cfr. Weber 1933, ed. 1977, pp. 304-305; Chini 1981, pp. 262-270; Dal Poggetto 1972^b, pp. 16-33; Rasmo 1982, p. 312; Botteri 1985^b, pp. 62-69; Botteri Ottaviani 1996, pp. 57-73; Dal Poggetto 1996, pp. 50-55, 261-277; Chini 1993^a, pp. 158-159; Botteri 2013^b, pp. 79-106.

¹³ Botteri 2013^b, p. 94.

- ¹⁴ I dipinti della cupola in particolare sono stati avvicinati sia alle opere di Carlo Pozzi (Chini 1996, pp. 84-87; Mich 2007, pp. 23, 36) che di Antonio Gandino (Guzzo 1999³, p. 152; Chini 2002, p. 784; D'Agostino 2011 pp. 23, 25). È probabile per le evidenti differenze stilistiche rispetto ai dipinti del Polacco l'intervento nella decorazione della cupola di Antonio Gandino, pittore documentato a Riva, tuttavia bisogna tenere presente che la cupola fu purtroppo l'elemento che subì i maggiori danni dovuti a due incendi, il primo avvenuto nel XVIII secolo ed il secondo nel 1817; l'affresco centrale in particolare è stato quello maggiormente rovinato a causa di consistenti infiltrazioni d'acqua e ridipinto nel corso di restauri ottocenteschi (Tozzi 2004-2005, pp. 15-16, 30).
- ¹⁵ Tema approfondito in Botteri 2013^b, pp. 94, 99. La cappella è stata oggetto di un recente restauro (2007) insieme alle altre tre e agli ingressi.
- ¹⁶ L'identificazione dell'episodio si deve a: Radice 2005-2006, p. 44.
- ¹⁷ L'episodio è stato riportato alla luce con l'ultimo restauro (2007). Fusari (2013, p. 73) interpreta la scena

come l'*Annuncio a Gioacchino*, tratto dai vangeli apocrifi, mentre sembra più probabile il riferimento al passaggio evangelico nel quale l'angelo appare in sogno a San Giuseppe per rassicurarlo che Maria aveva concepito grazie allo Spirito Santo (Matteo 1, 19-21).

¹⁸ Mâle 1932, ed. 1984, pp. 45-46.

¹⁹ Archivio privato, *Notizie del Convento della SS.ma Inviolata di Riva*, notizie fino al 1774, c. 1.

20 Ibidem.

²¹ La matrice è stata acquistata dalla Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici di Trento; nell'immagine si nota l'assenza dello stemma Madruzzo che fu realizzato solo alla conclusione dei lavori (Botteri Ottaviani 2004, pp. 143, 145; D'Agostino 2011, pp. 195, 197).

²² Freedberg 1993, pp. 173-174.

- ²³ Oradini 1993, pp. 749-750.
- 24 Per la ricostruzione del catalogo si veda: $\it Edizioni...$ 1993.
- ²⁵ Un altro punto di riferimento fondamentale per la storia della chiesa è la data 1611 recentemente rinvenuta durante un intervento di restauro sul timpano dell'altare (D'Agostino 2011, p. 198). Per l'altare si vedano inoltre gli studi: Bacchi e Giacomelli 2003, pp. 105-109; Tomezzoli 2003, p. 426.
- ²⁶ Fusari 2013, pp. 67, 77, nota 8.
- ²⁷ Humfrey 1999, p. 1157.
- ²⁸ Fusari 2013, p. 67.
- ²⁹ Radice 2005-2006, p. 30.
- 30 "AVE MARIA / GRATIA PLENA / DOMINUS TECUM / BENEDICTA TU": Fusari 2013, p. 67.
- ³¹ Crosina 2000, p. 352; Fusari 2013, pp. 65, 77, nota 2.
 ³² Gli angioletti, dipinti da Pietro Ricchi, traggono probabilmente ispirazione da un gruppo di incisioni raffiguranti la *Caduta di Tantalo*, di *Issione*, di *Icaro* e di *Fetonte*, realizzate da Hendrik Goltzius (Tozzi 2004-2005, p. 20) verso il 1558 e tratte da dipinti di Cornelis Cornelisz (*The Illustrated Bartsch...*, 3/1, 1980, pp. 290-296; *The Illustrated Bartsch...*, 3/2, 1982, pp. 224-227).

³³ Fusari 2013, p. 76.

- 34 La genealogia completa è riportata nel Vangelo di Matteo (1, 1-16) e in quello di Luca (3, 23-38).
- ³⁵ Le due sculture prive di attributi sono state recentemente identificate da Fusari (2013, pp. 71, 77, nota 12) nelle sibille Persica e Cumana.
- ³⁶ Le lettere "M.V. M.C." sono state così sciolte in Crosina 2000, p. 352. Fusari (2013, p. 77, nota 2) propone invece di leggere nella sequenza dei monogrammi "M.V. M.C.", "M.M. M.M.": "Mariae Virgini Matri Christi, Munificentia Madrutii MonuMentum [erexit]", segnalando inoltre la presenza di ulteriori monogrammi negli stucchi del coro "M.M.", "M.M.G." leggibili come "Munificentia Madrutii, Munificentia Madrutii Gonzagae" e ancora le lettere "M" e "G" con lo stesso significato entro cartigli sulle paraste della porta nord.

³⁷ Il dogma è affermato da Sant'Agostino nel *Sermo 222* in *Nativitate Domini*: "Gesù nacque da una donna mirabilmente pura, affinché il modo della sua origine provasse che è uomo e l'eterna verginità della madre provasse che egli è Dio".

- 38 Crosina 2000, p. 351.
- ³⁹ Il profeta Amos ad esempio regge l'iscrizione frammentaria: "IN DIE / SUSCITAB / TABERN/ACULUM / DAVID" che doveva riferirsi alla profezia "in die illo suscitabo tabernaculum David quod cecidit et reaedificabo aperturas murorum eius et ea quae corruerant instaurabo et reaedificabo eum sicut diebus antiquis" (Amos 9, 11) che significa "In quel giorno rialzerò la capanna di Davide, che è caduta; ne riparerò le brecce, ne rialzerò le rovine, la ricostruirò come ai tempi antichi". Le raffigurazioni delle Sibille e le iscrizioni derivano con ogni probabilità dall'opera del domenicano Filippo Barberi, Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini, nella quale vengono illustrate dodici figure di Sibille, edita a Roma nel 1481 e poi diffusasi attraverso varie copie; un volume, appartenuto all'archeologo Paolo Orsi, si conserva nelle collezioni della Biblioteca Civica di Rovereto: Dogheria 2012, pp. 54-59. Le scritte meglio conservate si leggono sulle iscrizioni rette dalla Sibilla Delfica, che in realtà regge la profezia generalmente riconosciuta alla Sibilla Eritrea: "IACE/BIT N / EA N. A/GNUS ET / PUELLARI / OFFICIO E/DUCABITUR / DEUS ET M" ("Iacebit in feno agnus, et officio puellari educabitur Deus et homo."): Dempsey 2012, p. 287); dalla Sibilla Samia: "EC-CE VE[...] IVES I[...] / DE B[...] P[...] I ET[...]" ("Ecce veniet dives et nascetur de paupercula et bestie terrarum adorabunt eum"): Ibidem, p. 291; dalla Sibilla Tiburtina: "O FAELIX / ILLA MA/TER CU/IUS UBE/RA IPSU[M] / LACTAB" ("O felix illa mulier cuius ubera ispum lactabunt"): Ibidem, p. 307.
- ⁴⁰ Un tema simile si riscontra sulla Cappella Sistina dipinta da Michelangelo con figure di profeti e sibille: Mâle 1932, ed. 1984, p. 48.
- ⁴¹ Porra 1936, II, pp. 947-949.
- ⁴² Mâle 1932, ed. 1984, p. 46.
- ⁴³ Crosina 2000, p. 352.
- ⁴⁴ Recentemente Adamoli (2011, pp. 40-41) ha pubblicato un interessante documento nel quale è dichiarata la paternità di Martino Teofilo Polacco del disegno, eseguito da un tagliapietre di Brentonico: Cristoforo delli Benegnudi di Castione, probabilmente identificabile con Cristoforo Benedetti senior.
- ⁴⁵ Radice 2005-2006, pp. 22-31.
- 46 D'Agostino 2013, p. 28; Fusari 2013, pp. 73, 76.
- ⁴⁷ I dipinti raffigurano le seguenti allegorie mariane, tratte in prevalenza dal Cantico dei Cantici e dall'Ecclesiastico: Electa ut sol (Cantico dei Cantici 6, 10); Pulcra ut luna (Cantico dei Cantici 6, 10); Scala coeli (Genesi 28, 12); Quasi palma (Ecclesiastico 24, 18); Stella maris (dall'inno Ave maris stella); Quasi cipressus (Ecclesiastico 24, 17); Turris David (Cantico dei Cantici 4, 4); Quasi cedrus (Ecclesiastico 24, 17); Speculum sine macula (Sapienza 7, 26); Quasi plantatio rosae (Ecclesiastico 24, 18); Templum Dei (Salmi 64, 5); Quasi oliva (Ecclesiastico 24, 19); Civitas Dei (Salmi 86, 3); Hortus conclusus (Cantico dei Cantici 4, 12); Fons signatus (Cantico dei Cantici 4, 12); Porta coeli (Genesi 28, 17).