

SILVIA MIORI, *Giovanni Antonio Italiani e un frammentario ciclo di affreschi a Riva del Garda*, in «Studi Trentini. Arte» (ISSN 2239-9712), vol. 101/1-2, (2022), pp. 128-153.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - Archivio della storiografia trentina, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu/) - History, Religion and Philosophy Journals Online Access.

Il materiale sul sito [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu/) è disponibile sotto licenza CC BY-NC-ND 4.0: può essere scaricato, stampato e condiviso per uso non commerciale, con attribuzione e senza modifiche.

This article has been digitised within the project ASTRA - Archivio della storiografia trentina through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu/) - History, Religion and Philosophy Journals Online Access platform.

The material on the [HeyJoe](https://heyjoe.fbk.eu/) site is available under the CC BY-NC-ND 4.0 license: it can be downloaded, printed, and shared for non-commercial use, with attribution and without modifications.





Studi Trentini. Arte	a. 101	2022	n. 1-2	pp. 128-153
----------------------	--------	------	--------	-------------

Giovanni Antonio Italiani e un frammentario ciclo di affreschi a Riva del Garda

Silvia Miori

► Il contributo, frutto di una tesi di ricerca, sviluppa una proposta di attribuzione del ciclo di affreschi presenti nel chiostro del fu convento dei frati francescani a Riva del Garda. Nonostante il persistere di molte lacune, le evidenze di natura stilistica – oltre che il confronto con le opere certe – consentono fin d’ora di riferire queste bellissime opere a Giovanni Antonio Italiani, pittore del Seicento di origine bresciana. I tasselli mancanti, riguardanti anche la prima parte della sua vita, sono ancora tanti. I pochi documenti pervenuti restituiscono solamente notizie della sua vita adulta a partire dal 1667, presumibilmente attorno ai quarant’anni d’età. Obiettivo del contributo è quindi cercare di colmare alcune di queste lacune. Inoltre, ricostruendo e restituendo vita e carriera dell’Italiani, l’intento è ricordare come egli non fu solamente un abile pittore di pale e dipinti votivi ma, soprattutto, un eccellente freschista.

► *The article develops a proposal for the attribution of the cycle of frescoes in the cloister of the former convent of the Franciscan friars, in Riva del Garda. Despite the persistence of many gaps, the evidence of a stylistic nature – as well as the comparison with certain works – already allow us to refer these beautiful works to Giovanni Antonio Italiani, a seventeenth-century painter from Brescia. The missing pieces, also concerning the first part of his life, are still many. The few documents that have survived are, in fact, a report of his adult life starting from 1667. The aim of this article is, therefore, to try to fill some of these gaps. Furthermore, by collecting and giving back the life and career of Italiani, the intent is to recall that, above all his type of works, he was an excellent fresco artist.*

La vita e la carriera di Giovanni Antonio Italiani, pittore del Seicento di origine bresciana, sono giunte fino a noi in modo molto frammentario. I documenti ci restituiscono solamente notizie della sua vita adulta a partire dal 1667, presumibilmente attorno ai quarant’anni d’età. L’unica certezza che abbiamo è il giorno della sua morte – 8 maggio 1689¹ – avvenuta a Riva

¹ “Die Octava Maij 1689. Dominus Antonius Italiani, origine Brixiensis, domicilio vero Rivensis, pictoriam mire, et laudabiliter, alter Apelles, artem exercens, clarus omnibus ob eius singulares virtutes, SS.^{mi}s Sacramentis devote perceptis, vitam cum morte commutavit, amicis suis relictis mestissimis. Eius cadaver sequenti die humatum fuit in sepulchro Ven. Confraternitatis SS.^{mi} Corporis Christi more Ecclesiastico”. Sabatti, *Per i pittori Faustino e Giovanni Antonio Italiani*, p. 238.

del Garda, ma non conosciamo l'anno di nascita. I tasselli mancanti sono ancora tanti, tuttavia i documenti permettono di fare luce in parte sulla famiglia. In molti atti Giovanni Antonio si presenta assieme al fratello Faustino, anch'egli pittore; mentre nel documento che attesta il suo matrimonio con Caterina Mayer, emerge la figura del padre "Petri Italiani Diocesis Brixiensis"². Sull'infanzia e gli anni vissuti a Brescia altro non sappiamo, perché la prima volta che il suo nome emerge nelle fonti è nella lista dei forestieri a Riva del Garda. L'elenco è redatto dal comune e messo a verbale nel Libro Giornale e, come si evince dal documento, il Nostro era ben accetto, in quanto tutti i votanti erano a favore della sua permanenza temporanea in città³.

A posteriori, possiamo ritenere questa testimonianza come una sorta di anticipazione dell'ottenimento della cittadinanza rivana, giunta nel 1667⁴. Si tratta di un evento fondamentale nella vita dell'artista, che metaforicamente va a chiudere un cerchio tracciato molti anni prima. Infatti, il documento testimonia che i due fratelli abitassero a Riva già da dodici anni, quindi dal 1655⁵; con la speranza di rimanervi per sempre. A suggello della conquistata cittadinanza, i fratelli dichiarano di impegnarsi nella realizzazione di due pale per le chiese rivane di San Giovanni e San Brizio, "opere disperse nell'infelice destino degli stessi edifici che le contenevano, oggi ridotti a pochi ruderi"⁶. A partire dal 1667 il nome dell'Italiani ricorre più frequentemente nei documenti, sia per quanto riguarda i suoi lavori che per la vita privata. Seppur egli abbia trascorso gran parte della sua vita in Trentino, non interruppe mai i legami con la sua terra di origine, coltivandoli invece con costanza. Grazie al grande lavoro di ricerca in archivio portata avanti da Carlo Sabatti, oggi siamo in grado di ricostruire – almeno in parte – la carriera di un artista che, in un certo senso, si può definire itinerante. Attraverso la documentazione, che dimostra la continuità del rapporto con l'area bresciana, si è potuta delineare la datazione di alcuni lavori destinati alle valli bresciane e dimostrare come egli lavorò contemporaneamente a diverse opere destinate sia al territorio trentino che lombardo.

² "Die 26. Iulij. Anno 1685. Ego Bartholomeus Franceschettus, Sacerdos delegatus (...) in precitata Parochiali Ecclesia, solemniter per verba de presenti in matrimonium coniunxi Dominum Antonium f. quondam Domini Petri Italiani Diocesis Brixiensis, nunc incola Ripae, Pictorem, et Dominam Catharinam filiam Domini Joannis Chrysostomi Moar, (...)". Sabatti, *Per i pittori Faustino e Giovanni Antonio Italiani*, p. 238.

³ Crosina, *Appendice documentaria*, p. 279, n. I.

⁴ Crosina, *Appendice documentaria*, p. 279, n. II.

⁵ I Madruzzo e l'Europa, p. 731, n. 31.

⁶ Sava, *Su alcuni "pittori foresti"*, p. 123.



■ 2. Giovanni Antonio Italiani, *Santa Lucia condotta al martirio e le Sante Agata e Apollonia in gloria*, 1668, olio su tela. Bagolino, chiesa di S. Lorenzo



■ 3. Giovanni Antonio Italiani, *I misteri del rosario*, 1669 circa, olio su tela. Arco, collegiata di Santa Maria Assunta

Un esempio è la *Santa Lucia condotta al martirio e le Sante Agata e Apollonia in gloria*, firmata nel 1668 (fig. 2) e realizzata per l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo a Bagolino.

Nello stesso anno l'Italiani, assieme al fratello Faustino, è già impegnato nella decorazione del fregio interno ed esterno della Collegiata di Arco, che terminerà attorno al 1669 quando realizza i *Misteri del rosario* per il secondo altare destro della stessa chiesa (fig. 3). Questo è solo un piccolo esempio ma, studiando l'intero catalogo dell'artista, e individuando sulla cartina i piccoli paesini in cui lavorò, sembra emergere un *fil rouge* che idealmente crea un collegamento tra Riva del Garda e Brescia, e si inerpica, per così dire, tra le strette valli montane del lato occidentale del Lago di Garda.

Durante la sua carriera egli realizzò principalmente grandi pale d'altare: tra le sue opere più importanti troviamo sicuramente quelle per il Santuario di S. Maria della Misericordia a Savenone. L'artista concentra il suo lavoro nel presbiterio, dove sono collocate le due pale raffiguranti l'*Annunciazione* (figg. 4-5), con l'Arcangelo Gabriele a sinistra e la Vergine a destra, in un dialogo che si percepisce nonostante l'ostacolo posto dalla preziosa *soasa* marmorea. Inoltre, realizza altre due grandi tele raffiguranti l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi*, che vennero collocate nel coro solo nel 1709⁷ (fig. 6). Sono opere in cui si colgono appieno alcuni degli elementi più importanti che, come vedremo in seguito, costituiscono le fondamenta dello

⁷ Guzzo, *La pittura del '600*, p. 215.



- 4. Giovanni Antonio Italiani, *Annunciazione*, 1683 ca., olio su tela. Savenone (Bovegno), santuario di Santa Maria della Misericordia
- 5. Giovanni Antonio Italiani, *Annunciazione*, 1683 ca., olio su tela. Savenone (Bovegno), santuario di Santa Maria della Misericordia
- 6. Giovanni Antonio Italiani, *Adorazione dei magi*, 1683 ca., olio su tela. Savenone (Bovegno), santuario di Santa Maria della Misericordia

stile dell'artista. Seppur incompleto, il catalogo dell'Italiani raccoglie molti lavori di alta qualità, a partire dalla prima opera: la *Madonna con Bambino, vescovo, San Giovanni Battista, Sant'Antonio Abate e Sant'Antonio di Padova* (fig. 7), realizzata nel 1666 per la chiesa di San Giovanni Battista a Calvola. In termini cronologici, la pala è a tutt'oggi la più antica conosciuta, ma non è assolutamente collocabile tra i primi lavori della sua giovinezza. È sufficiente una prima superficiale osservazione per comprendere che ci stiamo confrontando con un artista maturo, dallo stile ben definito e consolidato da anni di esperienza. Lungo tutta la carriera, la pittura dell'Italiani è influenzata da due ambienti artistico-culturali, quello lombardo a cavallo tra Cinquecento e Seicento, e quello emiliano di inizio Seicento. Per questo motivo credo che la vera essenza del suo linguaggio si sia formata e sviluppata in diversi tipi di contesti. L'impressione è che i suoi lavori dipendano direttamente dall'area in cui si trova o dalle maestranze con cui entra in contatto. Dall'analisi delle opere appare evidente come il linguaggio dell'Italiani sia costituito da una solida base di matrice lombarda, alternata a influssi portati dalla cultura emiliana, che a tratti dominano nettamente sugli elementi bresciano-lombardi.

Perciò, si insinua il ragionevole dubbio che l'artista non avesse alcun fondamentale legame con i pittori bresciani del suo tempo⁸. L'impressione è data anche dall'impossibilità di conoscere la prima formazione, sua e del fratello Faustino. Sulla base di questi presupposti, l'Italiani potrebbe aver compiuto una prima formazione in ambito bresciano, in quanto area di provenienza, ma in maniera effettiva il suo linguaggio si modella ed evolve grazie al suo essere un artista itinerante. Se si osservano le opere in ordine cronologico, ciò che risalta è come l'artista lungo tutto il percorso artistico mantenga nel suo linguaggio un alternarsi di matrici culturali diverse. Questo tratto sembra connotare più frequentemente le prime opere note mentre, con il passare degli anni e la maturazione di uno stile consolidato, i due modelli culturali dominano in maniera alternata l'uno sull'altro in base alle scelte dell'artista. Facciamo alcuni esempi: nella *Sacra Conversazione* di Calvola, prima opera a noi nota, il contesto emiliano emerge in maniera significativa sia nella composizione dell'intera scena, sia nel trattamento degli incarnati, dolci e levigati come si nota nel volto chiarissimo della Vergine. Il carattere lunare della tavolozza non si percepisce solo nei volti ma anche in alcuni panneggi dai colori leggeri, quasi pastello, come il mantello del Battista e il velo che copre il capo e le spalle della Madonna. Di matrice fieramente lombarda sono invece le tele realizzate per Bagolino con i martiri dei santi Lucia e Stefano. Oltre alla particolare contorsione dei corpi, forse rielaborazione del Morazzone, anche le architetture monumentali sullo sfondo ricordano lo stesso utilizzo sceno-

⁸ Sava, *Su alcuni "pittori foresti"*, p. 128.



■ 7. Giovanni Antonio Italiani, *Madonna con Bambino, Santo vescovo, San Giovanni Battista, Sant'Antonio abate e Sant'Antonio da Padova*, 1666, olio su tela. Calvola (Tenno), chiesa di San Giovanni Battista

grafico dei fratelli e artisti Della Rovere. L'alternanza continua, come ci dimostra la tela di Tenno raffigurante *Gesù Bambino che appare a Sant'Antonio da Padova e committente* (fig. 8), dal tono nuovamente lombardo. Quest'opera, in particolare, è molto interessante per le matrici lombarde a cui l'artista decide di rifarsi. Infatti, la tela potrebbe testimoniare le prime riflessioni e rielaborazioni che egli compie sul lavoro del lucchese Pietro Ricchi⁹.

⁹ Pietro Ricchi (1606-1675), di origini lucchesi, svolse la sua intera carriera in altre aree della penisola. Dopo alcuni viaggi di formazione tra Roma e Bologna, e alcune peripezie in terra francese, l'artista si stabilì a Milano. Fu quindi a Brescia dove divenne uno dei pittori più

Quest'ultimo, dal momento in cui l'Italiani risiede stabilmente a Riva del Garda, diventa uno dei punti di riferimento più importanti, se non il principale, soprattutto per lo studio della luce. Invece, a partire dalle *Adorazioni* dei Magi e dei Pastori a Savenone, le due matrici culturali sembrano mescolarsi tra loro in maniera uniforme. Nell'impostazione generale della scena e nella posa classicheggiante dei personaggi ritroviamo precisamente i modi emiliani, seppur mediati, del Reni e del Guercino, mentre il tono che avvolge la narrazione è dichiaratamente lombardo. Sulla base di quest'analisi, risulta abbastanza chiaro come l'area trentina abbia giocato un ruolo fondamentale nell'evoluzione del linguaggio dell'artista. È proprio a Riva del Garda che Giovanni Antonio conosce e studia opere e artisti che influenzeranno fortemente la sua carriera. Anche se non possediamo documentazione utile, è poco probabile che durante la sua vita l'Italiani abbia effettuato un viaggio in terra emiliana, già troppo impegnato dai continui viaggi tra il contesto trentino e l'area bresciana. Sicuramente più affidabile è l'ipotesi per cui la conoscenza della cultura pittorica emiliana sia giunta fino a lui tramite mediazioni. E, a rafforzare la validità di questa idea, contribuisce un'opera che si trova proprio in un luogo fondamentale per la cittadina benacense: il Santuario dell'Inviolata. L'opera in questione è una tela raffigurante *Cristo Crocifisso con Santa Maria Maddalena ai piedi della croce*, collocata all'interno della cappella omonima, decorata interamente ad affresco dal Ricchi. Fino al XIX secolo la tela era attribuita alla mano di Guido Reni e sebbene l'ipotesi sia stata da lungo messa da parte, non si è ancora in grado di rintracciare il nome certo dell'autore¹⁰. Grazie allo studio dello stile però, possiamo affermare con certezza che si tratti di un lavoro realizzato da un artista emiliano, forse allievo del Reni, come dimostra l'uso della luce, la posa classica della Maddalena inginocchiata e la scelta della gamma cromatica. Quest'opera è un ottimo esempio per comprendere come l'Italiani sia entrato a contatto con i modi emiliani, ovvero tramite la conoscenza di artisti emiliani e delle loro opere realizzate per l'area trentina. Certo, la sola *Crocifissione* non basta a giustificare l'assorbimento di suggestioni emiliane, però ci permette di sapere che anche a Riva egli ebbe modo di dialogare con alcune opere provenienti da tale regione¹¹. Tale dialogo potrebbe essersi attuato anche nel bresciano, dove non mancano simili contaminazioni.

richiesti, specialmente dalla ricca committenza ecclesiastica. Attorno agli anni Quaranta si spostò in Trentino dove per circa tre decenni eseguì numerosi e importanti dipinti su tela e affreschi che influenzeranno molti artisti locali. *Pietro Ricchi*, pp. 62-65.

¹⁰ Mich, *Di eccellenti pitture adorna*, p. 15.

¹¹ Molto probabilmente, il punto di riferimento predominante per l'Italiani, oltre alle già citate mediazioni degli stilemi del Reni e del Guercino, fu la lezione di Ludovico Carracci filtrata attraverso le stampe e i numerosi epigoni.



■ 8. Giovanni Antonio Italiani, *Gesù Bambino che appare a Sant'Antonio da Padova e committente*, 1672, olio su tela. Cologna (Tenno), chiesa di San Zenone

Sono ancora molte le incognite che ruotano attorno alla figura dell'Italiani. Inoltre, il fatto che fino agli anni Trenta del Novecento egli fosse citato come pittore anonimo¹², non ha sicuramente favorito lo studio del personaggio. La scarsa quantità di documenti crea un'altra significativa lacuna riguardante il legame con il fratello Faustino. Rimangono quindi numerosi gli interrogativi riguardo non solo la loro vita privata, ma soprattutto sul rapporto lavorativo che intercorreva. Nonostante le numerose incognite, forse oggi qualcosa si può aggiungere alla vicenda di Giovanni Antonio Italiani, con i dipinti murali realizzati per il chiostro del convento di San Francesco a Riva del Garda, che ho tentato di attribuire sulla base dei lavori certi. Infatti, egli non fu solamente un abile pittore di pale e dipinti votivi ma, soprattutto, un eccellente freschista. Uno dei lavori più rilevanti sono le lunette del chiostro, dipinte per il complesso dell'Inviolata a Riva del Garda, nel 1675. Per la loro somiglianza, e vicinanza geografica, sono un ottimo strumento di paragone per ipotizzare l'attribuzione alla mano dell'Italiani dei dipinti murali del convento francescano. Tale commissione è ricordata dal Weber, che riporta come sotto le scene il pittore “aveva segnato i nomi dei benefattori che avevano contribuito alla spesa”¹³. Nelle poche lunette rimaste leggibili fino a un passato recente sono state identificate in un primo momento le *Storie del beato Pietro da Pisa*, fondatore degli Eremiti di San Gerolamo¹⁴; tuttavia, grazie al restauro condotto dalla Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento e terminato nel 2022, è ora possibile mettere in relazione le diciannove scene almeno parzialmente conservate nelle lunette (quattro delle quali ridipinte sulla precedente stesura dell'Italiani) con l'agiografia dello stesso San Gerolamo¹⁵. In due scene (figg. 9-10), lo spazio della lunetta è interamente occupato dai personaggi della storia, lasciando pochissimo spazio allo sfondo. Nelle altre lunette quest'ultimo recupera parzialmente importanza, delineando paesaggi montani in lontananza. Anche in queste i personaggi, ben distribuiti, riempiono lo spazio da un lato all'altro della lunetta. Tutte le scene presentano elementi già visti nelle tele precedenti, rendendo evidente come essi siano alla base dell'ormai consolidato stile dell'artista, anche nella tecnica ad affresco.

Gli affreschi che intendo ora analizzare fanno parte di uno dei più antichi nuclei religiosi della cittadina benacense. Il convento dei frati francescani, con annessa la chiesa di San Francesco, trovava posto al di fuori delle mura

¹² Guerrini, *L'incendio di Lumezzane S. Apollonio*, p. 218.

¹³ Weber, *Artisti trentini*, p. 196.

¹⁴ Sava, *Su alcuni “pittori foresti”*, p. 123.

¹⁵ Si rinvia al contributo di Cinzia D'Agostino in *Il convento del santuario di Santa Maria Inviolata*.



■ 9. Giovanni Antonio Italiani, *San Gerolamo ordinato presbitero*, 1675, affresco. Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata, convento dei Gerolimini, chiostro



■ 10. Giovanni Antonio Italiani, *San Gerolamo salva il bimbo caduto nella fornace*, 1675, affresco. Riva del Garda, chiesa di Santa Maria Inviolata, convento dei Gerolimini, chiostro

della città almeno dal 1266 e vi rimase fino alla soppressione dell'ordine a inizio Ottocento. Lungo i secoli fu più volte distrutto, ricostruito e ampliato fino a raggiungere la sua struttura definitiva verso la fine del Seicento, quando

vennero costruiti gli ultimi due corpi del convento con la conseguente edificazione del chiostro¹⁶. Sulle mura di quest'ultimo sopravvivono quattro lunette – più una quinta illeggibile – di quello che fu un ciclo di storie riferito alla vita di un santo legato all'ordine, probabilmente Sant'Antonio da Padova¹⁷. Entrando nel chiostro, i dipinti murali visibili sono situati sulla parete di fondo e su quella destra. La lettura e l'analisi delle lunette principia dalla parte sinistra della parete di fondo¹⁸. La prima (fig. 11), tra tutte le lunette, è sicuramente quella che presenta le maggiori difficoltà di lettura, in quanto buona parte della decorazione è ancora nascosta sotto le ridipinture. Nel lato sinistro, l'unico che si riesce a leggere in modo soddisfacente, si può osservare la figura di un uomo forse nell'atto di formulare una richiesta, come potrebbe farci credere il movimento della mano. In base alla posa, il personaggio potrebbe essere in procinto di inginocchiarsi, ma forse è più verosimile che sia rappresentato nel momento in cui sta entrando nella scena. Difficilmente si può identificare Sant'Antonio in questa figura, e sono le vesti a dimostrarcelo: l'uomo indossa una veste gialla corta che copre appena le ginocchia e dalle maniche di colore diverso, forse marrone o rosso scuro. Inoltre, ai piedi indossa delle calzature alte che lasciano per metà scoperti i polpacci. Sicuramente non si tratta del tradizionale saio francescano. La parti centrale e destra sono, invece, decisamente compromesse. Al centro l'unico elemento visibile è un altro personaggio di cui si scorge solamente il volto, parte del petto nudo e una porzione del braccio sinistro. Dall'espressione del volto, che si può leggere appena, l'uomo sembra avere gli occhi chiusi e il capo è rivolto leggermente verso l'alto. È affiancato alla sua sinistra da un altro uomo, posizionato di schiena, di cui è impossibile comprendere la funzione, dato che si scorge solamente il profilo del volto e la parte superiore della schiena. Per quanto riguarda la base della lunetta, anche se poco leggibile, si può osservare quello che sembra essere un cartiglio bianco in cui si leggono le parole: "SI / FING[...] ELEMOSINA". Per la comprensione di queste lunette, gli affreschi dell'Inviolata sono uno strumento fondamentale. Infatti, se si accostano i due lavori, possiamo vedere come anche alla base delle lunette dell'Inviolata siano presenti – ben più leggibili – dei cartigli, spezzati al centro da uno stemma, dove si racconta in sintesi la scena sopra affrescata. La lunetta potrebbe fare riferimento a due eventi che coinvolgono il santo in prima persona.

Prima di tutto potrebbe trattarsi del miracolo del piede riattaccato a un giovane che, pentito per aver trattato male la madre, si era autopunito moz-

¹⁶ Crosina, *San Francesco*, pp. 334-340.

¹⁷ Per quanto riguarda la parte dedicata al complesso di San Francesco, le informazioni che non recano un riferimento bibliografico sono tratte da: Miori, *Giovanni Antonio Italiani*.

¹⁸ Per i titoli, i testi e le storie inerenti i miracoli si è fatto riferimento a Gamboso, *I fioretti di Sant'Antonio*.



■ 11. Giovanni Antonio Italiani (attr.), *Il miracolo del piede riattaccato*, 1680-89 circa, affresco. Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro



■ 12. Giovanni Antonio Italiani (attr.), *Il miracolo del cibo avvelenato*, 1680-89 circa, affresco. Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro

zandosi il piede. La seconda storia racconta invece di quando Sant'Antonio fu ingannato da un padre, al quale finse di uccidere il figlio che risvegliò una volta che il padre si scusò supplicante. Tale identificazione è suggerita dalla

presenza delle parole “ELEMOSINA” e “SI FING” nel cartiglio, che sembrano ricordare il racconto. Ci sono però degli elementi che non convincono: la scena dipinta avviene all'interno di un luogo chiuso come dimostra, sulla sinistra, un uomo nell'atto di entrare nella stanza. Al contrario, il racconto dell'inganno vede l'azione svolgersi in un luogo appartato ma all'aperto, vicino a un cimitero. Per questo motivo ritengo decisamente più convincente l'ipotesi per cui l'Italiani abbia deciso di rappresentare il miracolo del piede riattaccato.

La seconda lunetta (fig. 12) è nel suo insieme decisamente più leggibile e meglio conservata. Lo spazio è quasi interamente occupato da un folto gruppo di personaggi, quasi tutti a figura intera.

Questi sono disposti attorno a una tavola e sembrano essere intenti a discutere in modo animato. Dei cinque uomini presenti quattro sono sicuramente frati, come dimostrano i tradizionali abiti francescani, stretti in vita dal tipico cordiglio. L'unica porzione fortemente danneggiata è l'estremità del lato destro, da cui emerge per metà la figura di quello che potrebbe essere un soldato. Come abbiamo già avuto modo di vedere nella precedente, questa lunetta conferma l'uso di una cornice sistematica. Ai piedi delle figure ritroviamo delle piccole porzioni di cartiglio bipartito di ciò che rimane di uno stemma (fig. 13). Si intravede lo scudo ovale, impreziosito all'esterno da fasci dorati, rossi e neri, mentre l'interno è doppiamente trinciato da fasce azzurre abbellite da forme che ricordano delle stelle dorate. Nelle porzioni ricavate dal trinciato rimane poco nulla: si intravede solamente un piccolo giglio nero, nell'angolo destro del capo. Sopra allo scudo potrebbero essere posizionati due elmi dorati, incoronati, sopra cui poggia il cimiero, composto da due aquile rosse incoronate a loro volta. Potrebbe trattarsi di uno stemma nato dall'unione dell'arma di due famiglie rivane, i Martini e gli Zanardi¹⁹. Quest'ultimi furono una nobile famiglia originaria di Limone, ma conosciuti a Riva del Garda fin dalla fine del XV secolo per via dei numerosi possedimenti presenti in città. Il più illustre rappresentante della famiglia fu Giuseppe Zanardi: nato nel 1569, si dedicò ben presto alla vita militare combattendo diverse battaglie in tutta Europa, al servizio di Alessandro Farnese. Dal 1598 fu alle dipendenze del conte Gaudenzio Madruzzo e rivestì contemporaneamente diversi ruoli: custode – per il principe vescovo – e capitano – per il conte del Tirolo – della Rocca di Riva. Nella primavera del 1630, contagiato dalla peste, muore lasciando come suo unico erede il nipote Carlo, che viveva

¹⁹ Per le seguenti informazioni si è fatto riferimento a Baroni, Lugli, Pfleger, Viaro, *Riva araldica*, pp. 10-13.

con lui. Carlo Zanardi venne nominato a sua volta capitano della Rocca nel 1632, ruolo che svolse senza interruzioni fino al 1662. Con la sua morte nel 1685, il ramo rivano della famiglia Zanardi si estinse: tutti i suoi beni, compreso lo stemma, vennero lasciati in eredità al nipote Carlo Giacomo Martini. L'importanza della famiglia Zanardi nella cittadina benacense è testimoniata dal Mariani, che riporta la presenza della tomba marmorea di Giuseppe Zanardi all'interno dell'Arcipretale²⁰. A Riva sono presenti tre stemmi della famiglia ben conservati, che permettono di leggere con facilità l'arme, caratterizzata da tre gigli che riempiono lo scudo. Uno in particolare è molto interessante perché presenta anche il timbro, un elmo a cancello – posto in maestà – con svolazzi, e il cimiero composto da un putto a braccia aperte – sempre in maestà – che regge un breve cartiglio con il motto “NOSCE TE IPSUM”²¹. Tuttavia, i tre stemmi lapidei non sono gli unici esempi della presenza della famiglia in città: nel convento dei Gerolimini vi è un quarto stemma, questa volta dipinto proprio da Giovanni Antonio nel ciclo di lunette del chiostro. La presenza dello stesso stemma in diversi punti della città non dichiara solamente l'importanza della famiglia nel contesto sociale, ma rafforza anche l'attribuzione qui esposta. Un'uguale committenza testimonia una continuità, un rapporto non solo con i luoghi ma soprattutto con l'artista.

Anche i Martini furono tra le più importanti famiglie della città, a partire dalla metà del Cinquecento²². Nel 1559 l'imperatore Ferdinando I concesse a Pietro de Martini, e ai suoi successori, l'uso dello stemma “d'oro alla banda d'azzurro caricata di tre api del campo”²³ e pochi anni dopo conferì la nobiltà del Sacro Romano Impero a Baldassarre de Martini e ai suoi fratelli.

Il nipote di quest'ultimo, Giovanni Maria Martini, capitano di castel Pietra, sposò in seconde nozze la vedova di Giorgio Zanardi e accolse con sé il figlio Carlo. È a questo punto che la storia delle due famiglie si incrocia: Carlo Zanardi è colui che, con il testamento del 1680, lascia tutti i suoi averi e lo stemma al nipote Carlo Giacomo Martini. Ed è proprio a Carlo Giacomo – e discendenti – che il principe vescovo Domenico Antonio, nel 1746, riconobbe e confermò la nobiltà del Sacro Romano Impero e l'inserimento, nel cuore dello stemma familiare, dell'arme Zanardi. Prima dell'incorporazione dell'arme Zanardi, lo stemma presentava una singola banda diagonale caricata di tre api, un cimiero composto da un elmo sormontato da un'aquila incoronata e ad ali spiegate. Questo esempio in particolare risale alla metà del

²⁰ Mariani, *Trento con il Sacro Concilio*, p. 516.

²¹ Baroni, Lugli, Pfleger, Viaro, *Riva araldica*, p. 154.

²² Per le seguenti informazioni si è fatto riferimento a Baroni, Lugli, Pfleger, Viaro, *Riva araldica*, pp. 86-88.

²³ Baroni, Lugli, Pfleger, Viaro, *Riva araldica*, p. 88.



■ 13. Giovanni Antonio Italiani (attr.), *Stemma Zanardi-Martini*, 1680-89 ca., affresco. Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro



■ 14. Stemma della famiglia Martini-Zanardi, disegno acquerellato

Seicento, quindi qualche decennio prima del lascito da parte di Carlo Zanardi. Nel momento in cui ai Martini viene accettata l'aggiunta dell'arme Zanardi, lo stemma viene ripensato e il risultato è decisamente più complesso (fig. 14). Il campo dello scudo viene inquartato: il primo e il quarto campo sono riempiti da un'aquila d'oro incoronata su sfondo rosso, mentre nel secondo e terzo campo lo sfondo dorato accoglie una banda azzurra caricata da tre api dorate a loro volta. Nel cuore dello scudo è posta l'arma Zanardi: uno scudetto interzato in scaglione, di verde, azzurro e rosso con tre gigli dorati. Infine, il cimiero riprende lo stemma originario, con l'elmo che sorregge l'aquila incoronata, uguale a quelle dei campi dello scudo²⁴. Se si tengono in considerazione tutte queste informazioni, e si osserva ciò che rimane dello stemma nel chiostro di San Francesco, alcuni elementi sembrano richiamare alla memoria proprio queste famiglie. Mi riferisco alle due bande azzurre incrociate e caricate – presumibilmente – da api dorate, il giglio nero visibile nel campo destro in alto e il cimiero. Quest'ultimo presenta delle caratteristiche particolari e molto interessanti: è composto da quelli che sembrano essere due elmi su cui poggiano altrettante aquile incoronate e poste frontalmente. Tornando alla lunetta in San Francesco, per quanto riguarda il cartiglio, si fa molta fatica a comprendere cosa vi possa essere scritto poiché si riescono a scorgere solo alcune lettere come: “CO [...] EN[...] / [...

²⁴ Rauzi, *Araldica Tridentina*, p. 219.



■ 15. Giovanni Antonio Italiani (attr.), *Miracolo di Sant'Antonio da Padova*, 1680-89 circa, affresco. Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro

JEMMA/ N". A differenza delle lunette presenti nel chiostro dell'Inviolata, questo sembra continuare anche in alto, nella parte centrale dell'arcata. Da ciò che si può vedere, sembra trattarsi di un ulteriore cartiglio più stretto, quasi una striscia, in cui si leggono "IOANNU[S]" sulla sinistra, e "PETRI" sulla destra. La scena dipinta sembra fare riferimento all'episodio in cui il Santo, invitato a tavola da alcuni miscredenti, venne messo alla prova per capire quale tra i cibi presenti fosse avvelenato. Ci sono diversi elementi che in maniera verosimile legano il racconto a questa lunetta. Prima di tutto la presenza di una tavola attorno alla quale sono posizionati i personaggi, tra cui lo stesso Sant'Antonio, individuabile nella figura in primo piano sulla sinistra. Che si tratti della figura del santo si capisce dal fatto che sta dialogando con l'uomo sulla destra, unica figura non vestita dal saio francescano. Il gioco di sguardi e gesti tra i due dà l'impressione che ciò a cui assistiamo possa essere una discussione animata. Forse, potrebbe trattarsi del momento in cui il santo si accorge del cibo avvelenato e, mentre ammonisce l'eretico, quest'ultimo lo invita comunque a mangiare il cibo provando così la sua fede. Purtroppo, il lacunoso cartiglio non ci aiuta ad aggiungere elementi utili a tale identificazione.

Anche la parte destra della terza lunetta (fig. 15) è completamente illeggibile poiché ancora coperta dalla ridipintura giallo-arancione. Pure il resto

della scena è fortemente danneggiato ma, fortunatamente, sono riconoscibili due figure che risultano fondamentali per tentare di comprendere ciò che è raffigurato. Uno dei due personaggi è senza ombra di dubbio Sant'Antonio da Padova, riconoscibile dalla veste e dal giglio che regge nella mano sinistra. Tra tutte e cinque le lunette, questa è l'unica che racconta un miracolo avvenuto dopo la morte del santo. L'altra figura è una donna di cui si scorge abbastanza chiaramente il volto, posto di profilo, e i capelli raccolti. Anche se non possiamo vederle, le braccia della donna reggono un neonato, di cui è leggibile solo il viso. Gli unici altri elementi comprensibili sono situati sulla sinistra: in primo piano è collocata quella che sembra essere una mensa coperta da un drappo rosso, sulla quale poggia un largo recipiente dal collo stretto. All'estrema sinistra, la scena è delimitata da un drappo color arancio. Potrebbe quindi trattarsi dell'interno di una chiesa, dove la donna si era recata in preghiera. In questo caso non è per nulla visibile né il cartiglio né lo stemma centrale; si percepisce appena il cartiglio sommitale. Sulla sinistra di quest'ultimo, anche se molto flebile, sembra leggersi la parola "DOMINI". Tra i diversi miracoli in cui il santo salva o guarisce dei bambini, ci sono solo due episodi avvenuti dopo la sua morte. Il primo racconta di un bambino caduto da una barca e annegato, mentre il secondo, che si svolge a Padova, vede un neonato lasciato solo dalla madre che scivola in un recipiente pieno d'acqua. Disperata, la madre corre nella vicina chiesa dedicata a Sant'Antonio e lo supplica di riportarlo in vita. Osservando con più attenzione, il testo maggiormente verosimile potrebbe essere il secondo. Si parla di un bambino di venti mesi che ancora può essere definito come neonato; ed è proprio un neonato, portato in grembo dalla madre, che si scorge nel dipinto (fig. 16). In più, la presenza di elementi come la mensa rialzata e quello che sembra essere un ciborio, fanno pensare che la scena possa essere ambientata all'interno di una chiesa; forse proprio la chiesa dedicata al santo, a Padova.

La quarta e ultima lunetta (figg. 17-18), ancora parzialmente leggibile, si distingue dalle precedenti in quanto è l'unica che, probabilmente, racconta un evento personale della vita di Sant'Antonio. Davanti ai nostri occhi si dipana, in maniera pressoché evidente, una scena di battesimo: lo spazio della lunetta è riempito interamente da un folto gruppo di persone collocate una molto vicina all'altra, quasi a voler trasmettere il senso di raccoglimento e intimità di un momento così sacro. Al centro della scena è posto il bambino che sta per ricevere il sacramento del battesimo; è sorretto e proteso sopra il fonte battesimale da una donna, quasi sicuramente la madre. Assieme alla donna assistono al rituale altre due figure femminili, probabilmente due nutrici. A battezzare il bambino sono due figure maschili dalla lunga barba: la veste bianca dell'uomo in primo piano lascia credere che possano essere non frati, ma bensì preti; in ogni caso presbiteri. L'evento si svolge in un luogo



■ 16. Dettaglio della terza lunetta, *particolare di figura femminile e neonato*, 1680-89 circa, affresco.
Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro

chiuso, quasi sicuramente una chiesa, come dimostrano la mensa dietro cui si sviluppa un ampio tendaggio stretto verso l'alto. Ai piedi delle figure troviamo nuovamente il cartiglio, diviso al centro da uno stemma. Ed è proprio questo piccolo frammento di iscrizione che accresce le possibilità che questo dipinto racconti effettivamente il battesimo del santo. Nel lembo sinistro del cartiglio, unico visibile, si leggono le lettere: "CHI[A]RE / LI[M] / A / MACH [I]A / D'A[D] / EN / DET[T]JO / FERNANDO". Tra tutte le lettere visibili, è proprio un caso fortunato che l'unica parola leggibile sia «FERNANDO», poiché si tratta del nome di battesimo di Sant'Antonio. Egli venne battezzato nella cattedrale di Lisbona, città natale, e con tal nome si fece chiamare finché non prese i voti francescani. Questa è l'unica altra lunetta – assieme alla prima – di cui si possa leggere parzialmente anche lo stemma centrale. Rispetto al precedente, sopravvive principalmente l'elemento figurato nello scudo; sfortunatamente risulta illeggibile la sezione dell'elmo e del cimiero. Forse, potrebbe trattarsi dello stemma della famiglia Salvadori (fig. 19), e a sostegno di questa tesi viene ancora una volta in soccorso il complesso dell'Inviolata. Infatti, il dipinto murale ricorda molto lo stemma presente sopra lo stallone centrale del coro dell'Inviolata, realizzato interamente in legno di noce intagliato. Il coro, attribuito all'artista trentino



■ 17. Giovanni Antonio Italiani (attr.), *Il Battesimo di Sant'Antonio da Padova*, 1680-89 circa, affresco. Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro



■ 18. Dettaglio della quarta lunetta, *particolare del Battesimo di Sant'Antonio da Padova*, 1680-89 circa, affresco. Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro



■ 19. Giovanni Antonio Italiani, *Stemma della famiglia Salvadori*, 1680-89 circa, affresco. Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro

Donato della Benedetta, è costituito da molti stalli, ognuno dei quali è scolpito al centro da un clipeo – contornato da preziosi drappi – con storie tratte dall’Antico Testamento²⁵. L’unico stemma presente è per l’appunto quello della famiglia Salvadori, committenti dell’opera stessa. Il campo dello scudo è troncato nella parte inferiore da una fascia caricata di tre stelle; essendo realizzato in legno l’arma è monocroma, mentre gli esempi dipinti presentano la fascia azzurra con le stelle dorate. Nella restante porzione di campo, sopra alla troncatura si trova un’aquila nera, con gli artigli dorati, su sfondo rosso. Il cimiero invece è composto da un elmo sopra cui poggia un’altra aquila ad ali spiegate. Storicamente si suppone che la famiglia, originaria dalla Francia, entrò a far parte della comunità rivana attorno alla metà del Cinquecento²⁶. Nel 1583 ottenne il titolo nobiliare da parte del cardinale Ludovico Madruzzo, poi riconfermato a metà del secolo successivo a Giovanni Battista Salvadori – arciprete – e ai suoi fratelli.

Un altro rappresentante della famiglia, Gian Carlo Salvadori, nel 1627 fu tra le persone abbienti della città nominate come ‘soprastanti della fabbrica’ in occasione del cantiere di rifacimento dell’arcipretale. La presenza dello stemma familiare, negli stalli del coro, non testimonia solamente l’importante aiuto economico dato al convento: nel XVII secolo, ben tre componenti della famiglia rivestirono importanti cariche religiose nel convento gerolimino; tra questi, Francesco Antonio Salvadori venne eletto due volte generale del convento. Visto il profondo legame con la comunità religiosa, non sorprenderebbe trovarli economicamente impegnati anche nella decorazione del complesso di San Francesco. Quindi, se lo stemma in questione fosse effettivamente della nobile famiglia, non si tratterebbe di un piccolo tempio dalla

²⁵ Cattoi, *Un percorso a ritroso nella biografia di Lorenzo Haili*, p. 153, nota 23.

²⁶ Per le seguenti informazioni si è fatto riferimento a Baroni, Lugli, Pflieger, Viaro, *Riva araldica*, pp. 105-106.

cupola rossa, ma di bande rosse e bianche alternate, una troncatura caricata di stelle di cui si è perso il color azzurro, e lo sfondo rosso che dovrebbe accogliere l'aquila. Ciononostante, la lunetta per il suo stato conservativo consente – meglio delle altre – di individuare una serie di confronti con il linguaggio del pittore.

Per prima analizziamo la gamma cromatica: è ben evidente come l'artista abbia scelto di adoperare per tutte le lunette – e possiamo presumere quindi per tutto il ciclo – una tavolozza dai colori caldi, in cui i protagonisti sono il rosso, il giallo, il marrone e le loro sfumature. Quasi a voler alleggerire il predominio dei toni caldi, utilizza a contrasto colori freddi come il verde e l'azzurro che si percepiscono, a malapena, principalmente negli sfondi. La tavolozza però non è mai troppo intensa o appariscente: l'artista cerca di mantenere i colori sulle tonalità pastello, leggere, più efficaci nel rendere l'idea di morbidezza e voluminosità. Che l'uso di una gamma cromatica di questo tipo possa essere collegata alla mano di Giovanni Antonio Italiani lo dimostra la comparazione con gli affreschi del chiostro dell'Inviolata. Se si osservano le cinque lunette salta immediatamente all'occhio la preminenza di colori con tonalità pastello. Simile è anche il trattamento dei panneggi ben delineati e fortemente increspatisi, e delle vesti che avvolgono ma allo stesso tempo segnano l'anatomia del corpo sottostante. Un altro elemento tipico dell'Italiani, che si riscontra anche nel chiostro di San Francesco, è l'alto numero di personaggi che spesso affollano le scene, sia negli affreschi che nelle tele. Delle lunette leggibili, tre su quattro sono quasi interamente occupate dalle figure, spesso molto vicine l'una all'altra ma sempre posizionate in modo ordinato, lasciando che ognuna abbia la propria individualità; infatti, di quasi tutte le figure se ne può percepire il corpo nella sua interezza. Costante è inoltre l'attenzione nel disporre i personaggi in tutto lo spazio disponibile. Quando si tratta di folti gruppi le figure sono disposte quasi a semicerchio, facendo in modo che al centro dell'attenzione ci sia la figura – o l'oggetto – protagonista della storia narrata. Per esempio, per quanto riguarda le lunette di San Francesco, questo *modus operandi* si può vedere sia nella scena del Battesimo, con il bambino perfettamente al centro, sia nella discussione sul cibo avvelenato. Lo spazio diventa a tutti gli effetti una quinta scenica, concepita per esaltare l'azione dei personaggi. L'osservatore viene invitato a partecipare all'evento, come dimostra anche l'uso di personaggi rivolti di schiena. Colpisce in particolare, nella lunetta del battesimo, la figura della donna inginocchiata sulla sinistra. Stessa figura che ritorna all'Inviolata: la fattura del vestito e il velo che le copre il capo sono pressoché uguali a quelli della nutrice del chiostro di San Francesco; stessa ampia veste stretta sulla vita da un lembo di stoffa che fa da cinta. Uno dei tratti che colpisce maggiormente nello stile dell'artista è la descrizione quasi calligrafica delle figure: oggetti e



■ 20. Dettaglio della quarta lunetta, *particolare di figura femminile in preghiera*, 1680-89 circa, affresco. Riva del Garda, convento dei Francescani, chiostro

personaggi sono ben definiti nei loro dettagli, soprattutto per quanto riguarda i volti. Ancora, è molto attento anche alla resa dell'espressività, sia nelle tele che negli affreschi è sempre percepibile lo stato d'animo. Assieme agli sguardi, le mani giocano un ruolo da protagoniste nel racconto dell'azione che si consuma al nostro cospetto (figg. 1, 20). Il dialogo tra le figure è espresso soprattutto grazie ai gesti, alle mani che indicano e ai volti che si cercano l'uno con l'altro.

L'ultimo elemento su cui vorrei soffermarmi è la tipologia fisica delle figure. In tutti i suoi lavori l'Italiani delinea delle corporature massicce e ben definite anatomicamente; corporatura che viene accentuata ulteriormente dalla voluminosità delle vesti. Ogni muscolo del corpo è ben descritto, gli esempi più evidenti sono le braccia e le gambe. Allo stesso tempo però, quasi a voler creare un contrasto, egli modella volti dai lineamenti morbidi e dolci,

specialmente quelli delle figure femminili; piccoli volti, quasi sempre di profilo, con capelli elegantemente raccolti.

Sulla base di questa analisi e del confronto con le opere certe dell'artista, tenderei a collocare cronologicamente queste lunette negli anni Ottanta del Seicento, decennio in cui si conclude la carriera – e la vita – dell'artista. La mia supposizione si basa su due elementi, prima di tutto la questione architettonica, visto che il chiostro venne completato e chiuso solo verso la fine del Seicento. L'Italiani potrebbe essere stato chiamato per realizzare la decorazione delle lunette in occasione dell'inaugurazione, o pochi anni dopo. Il secondo elemento è lo stile, dal quale si coglie la fisionomia di un artista maturo, dal linguaggio ben consolidato, che emerge dalle prove tarde del suo catalogo²⁷. Per affermare ciò mi affido, ancora una volta, alla comparazione delle lunette con gli affreschi dell'Inviolata, ottimo paragone per cogliere le differenze. Senza nulla togliere all'alta qualità di questi ultimi, i dipinti murali di San Francesco dimostrano – in generale – una maggiore attenzione e cura nei dettagli, soprattutto per quanto riguarda i volti e i panneggi, molto più marcati.

In conclusione, nonostante il persistere di molte lacune, le evidenze di natura stilistica consentono fin d'ora di riferire queste bellissime opere a Giovanni Antonio Italiani, aggiungendo così un tassello alla sua parabola artistica nel suo tratto più maturo.

Referenze fotografiche

Riva del Garda, Silvia Miori: figg. 1, 7, 11-13, 15-20.

Trento, UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali, Ufficio beni architettonici: figg. 9-10.

Riproduzioni da libro

Guzzo, *La pittura del '600*, p. 247: figg. 4-6.

Rauzi, *Araldica Tridentina*, p. 219: fig. 14.

Sava, *Su alcuni "pittori foresti"*, p. 125: fig. 8.

Vivori, *Giovanni Antonio Italiani*, pp. 45, 50-51: figg. 2-3.

²⁷ Tra le quali figura anche la *Madonna del rosario* di casa Michelini a Tenno recentemente acquisita: Sava, *Giovanni Antonio Italiani*, pp. 51-53.

Bibliografia

- Domizio Cattoi, *Un percorso a ritroso nella biografia di Lorenzo Haili (con una postilla al coro dell'Inviolata a Riva del Garda)*, in *Tesori dal passato. Arte e storia in dieci anni di acquisizioni*, a cura di Laura Dal Prà, Luciana Giacomelli, Trento, Provincia, 2014 (Beni artistici e storici del Trentino. Quaderni, 23), pp. 147-155.
- Il convento del santuario di Santa Maria Inviolata a Riva del Garda*, a cura di Cinzia D'Agostino, Trento, Provincia. UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali, 2023.
- Maria Luisa Crosina, *Appendice documentaria*, in *La chiesa di Santa Maria Assunta ad Arco*, a cura di Marina Botteri, Trento, TEMI, 1992, catalogo della mostra: Riva del Garda (Museo civico), 23 dicembre 1992-8 maggio 1993, pp. 265-292.
- Maria Luisa Crosina, Monica Ronchini, *Riva del Garda nel Quattrocento: immagini di un territorio antico*, Riva del Garda, Museo Alto Garda, 2011.
- Maria Luisa Crosina, *San Francesco*, in *Ecclesiæ. Le chiese nel Sommelago*, Arco, Sommelago, 2000, pp. 334-340.
- "Di eccellenti pitture adorna". *Le pale d'altare dell'Inviolata*, a cura di Elvio Mich, Trento, Provincia Autonoma, Soprintendenza per i Beni storico-artistici, 2007 (in filigrana), catalogo della mostra: Riva del Garda (Museo civico), 7 luglio-4 novembre 2007.
- Vergilio Gamboso, *I fioretti di Sant'Antonio: il libro dei miracoli*, Padova, Edizioni Messaggero, 1993.
- Paolo Guerrini, *Bovegno. Note sparse e documenti inediti di storia e d'arte*, in "Memorie storiche della diocesi di Brescia", 12 (1944), pp. 1-98.
- Paolo Guerrini, *L'incendio di Lumezzane S. Apollonio*, in "Brixia Sacra", 14 (1923), pp. 215-218.
- Enrico Maria Guzzo, *La pittura del '600 tra controriforma e barocco*, in *Valtrompia nell'arte*, a cura di C. Sabatti, La Compagnia della Stampa Masetti Rodella Editori, Roccafranca, 2006, pp. 215-257.
- I Madruzzo e l'Europa, 1539-1658: i principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 10 luglio - 31 ottobre 1993.
- Michelangelo Mariani, *Trento con il Sacro Concilio et altri notabili*, edizione anastatica a cura di Aldo Chemelli, Trento, Lito Velox, 1989.
- Silvia Miori, *Giovanni Antonio Italiani, pittore bresciano del Seicento. Indagini sulla formazione e un inedito ciclo di dipinti murali*, tesi di laurea, relatore Giuseppe Sava, Università degli Studi di Trento, a acc. 2020-2021.
- Pietro Ricchi, 1606-1675*, a cura di Marina Botteri Ottaviani, Riva del Garda, Milano, Skira, 1996, catalogo della mostra: Riva del Garda (Museo Civico e Chiesa dell'Inviolata), 5 ottobre 1996-15 gennaio 1997.
- La pittura del '600 in Valtrompia: restauri e proposte di restauro*, a cura di Carlo Sabatti, Brescia, Comunità montana della Valle Trompia, 1994, catalogo della mostra: Villa Carcina (Villa Glisenti), 15 ottobre-8 dicembre 1994.

- Gian Maria Rauzi, *Araldica Tridentina*, Trento, Grafiche Artigianelli, 1987.
- Carlo Sabatti, *Per i pittori Faustino e Giovanni Antonio Italiani*, in *La pittura del '600 in Valtrompia: restauri e proposte di restauro*, a cura di Carlo Sabatti, Brescia, Comunità montana della Valle Trompia, 1994, catalogo della mostra: Villa Carcina (Villa Glienti), 15 ottobre-8 dicembre 1994, pp. 235-240.
- Giuseppe Sava, *Su alcuni "pittori foresti" nel Trentino di Sei e Settecento, Giovanni Antonio Italiani*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", a. 258, vol. VIII, A, fasc. II, 2008, pp. 117-138.
- Giuseppe Sava, *Giovanni Antonio Italiani: la Madonna del rosario di casa Michelini*, in *Di armi e di fede. Tenno sul cielo del Garda. Guida ai beni aperti a cura della Delegazione di Trento*, a cura di Ezio Chini, Trento, FAI, 2018, pp. 51-53.
- Giorgio Vivori, *Giovanni Antonio Italiani. I fregi della Chiesa Collegiata santa Maria Assunta in Arco*, tesi di laurea, relatore Lucia Longo-Endres, Università degli Studi di Trento, a. acc. 2016-2017.
- Simone Weber, *Artisti trentini ed artisti che operarono nel Trentino*, Trento, Artigianelli, 1933; seconda edizione accresciuta e corretta, a cura di Nicolò Rasmo, Trento, Mo-nauni, 1977.