

BEATRICE ROSA, *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa : studio della funzione delle tre tavole del Museo Diocesano Tridentino*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 99/2 (2020), pp. 266-301.

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](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

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](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.



Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa: studio sulla funzione delle tre tavole del Museo Diocesano Tridentino*

Beatrice Rosa

► Il presente contributo ha come oggetto di studio un'opera pittorica costituita da tre tavole lignee opistografe attualmente conservata presso il Museo Diocesano Tridentino. L'obiettivo è stato quello di effettuare un'analisi della funzione delle suddette tavole, cercando di esaminare le ipotesi finora proposte, e di avanzarne di nuove: a cominciare dall'idea che i tre dipinti costituissero una tavola unica successivamente tagliata, oppure un trittico; contemplando poi la possibile funzione quale altare a portelle o quella di ante d'organo, proposta da Nicolò Rasmò; infine l'analisi del retro dell'opera, con la presenza degli angeli con la palma del martirio, ha suggerito l'ipotesi di un loro utilizzo come armadio o altare reliquiario.

► *The focus of my contribution is the analysis of three opisthographic paintings on wood currently preserved in the Museo Diocesano Tridentino. The aim was to analyse the function of the paintings and the examination of the hypotheses proposed so far, while trying to put forward new ones: starting from the idea that the three paintings were a single panel which was subsequently cut, or a triptych; considering then their possible function as a winged altar or as organ doors, which had been proposed by Nicolò Rasmò; finally the analysis of the back of the work, depicting angels with the palm of the martyrdom, led to suggest the hypothesis of the paintings' function as a reliquary cabinet or altar for relics.*

Nelle sale espositive al secondo piano del Museo Diocesano Tridentino è conservato un gruppo di tre tavole lignee opistografe datate 1536 (come indicato chiaramente nell'iscrizione presente sul sepolcro raffigurato nel pan-

* Il presente contributo – risultato vincitore del premio di studio in memoria del professore Gino Onestighel, edizione 2019 – deriva da un capitolo del mio elaborato finale di laurea triennale in Beni culturali intitolato “*Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa: studio delle tre tavole del Museo Diocesano Tridentino*”. Un sentito ringraziamento va al Museo Diocesano Tridentino, in particolare a Domizio Cattoi, per avermi suggerito l'argomento di questo approfondimento. Ringrazio la relattrice e il correlatore, Alessandra Galizzi Kroegel e Aldo Galli, per la disponibilità e il supporto mostratimi durante le ricerche, e i professori Lucia Longo e Giuseppe Sava per i loro preziosi consigli. Un grazie particolare a Ezio Chini e a Paolo Delama per le nozioni riguardanti gli organi.



■ 2. Pittore trentino, *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, 1536, olio su tavola. Trento, Museo Diocesano Tridentino (fronte)

nello centrale) proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maggiore di Trento, dalla quale è stato rimosso per ragioni di sicurezza, conservazione e valorizzazione nel 1965.

Nella tavola centrale è rappresentato *Cristo in pietà* (fig. 1), mentre il retro presenta un paesaggio. I pannelli laterali raffigurano invece i quattro Dottori della Chiesa: sulla parte frontale *Sant' Ambrogio* e *Sant' Agostino*, sul retro *San Girolamo* e *San Gregorio Magno*. I tre dipinti sono caratterizzati anche dalla



■ 3. Pittore trentino, *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, 1536, olio su tavola. Trento, Museo Diocesano Tridentino (retro)

presenza, nella porzione sommitale, di angeli circondati da nuvole: nel prospetto frontale sono immortalati con gli strumenti della Passione, mentre sul retro reggono la palma del martirio (figg. 2-3).

La pittura, essendo stata stesa direttamente sulla superficie lignea senza una preparazione di fondo, risulta oggi in alcune parti assente o molto compromessa. Nonostante il difettoso stato conservativo dell'opera, è ancora evidente la presenza di una cornice su entrambi i lati: sulla parte frontale è



■ 4. Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Cristo eucaristico adorato dai Santi Cosma e Damiano*, 1540, olio su tela. Marmentino (Brescia), chiesa dei Santi Cosma e Damiano (dettaglio)

costituita da un profilo ligneo di colore verde scuro e oro, mentre sul retro è dipinta con un motivo a finto marmo.

Le fonti riguardanti l'opera non sono chiare sotto vari aspetti: l'ubicazione originaria, l'attribuzione e la funzione per cui le tre tavole furono in origine concepite.

Per quanto concerne la questione della provenienza, l'unica certezza è che, come riportato da Giovanni Zanella, i dipinti fossero ubicati nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento almeno dal 1879¹; lo stesso studioso aggiunge che, probabilmente, essi erano stati realizzati per la chiesa di San Rocco a Caneve di Arco. In realtà, in mancanza di documentazione certa, è difficile stabilire per quale edificio sacro e per quale frazione arcense le tre tavole furono commissionate; per le dimensioni della chiesa di Caneve, per la sua conformazione interna caratterizzata da affreschi, e per la sua probabile funzione cinquecentesca di cappella privata, sembra difficile affermare che l'opera possa provenire da quell'edificio, come invece fu proposto da Zanella.

¹ Zanella, *S. Maria di Trento*, p. 21.

Considerata la maestosità e le dimensioni delle tavole, ma allo stesso modo volendo esaminare con attenzione la possibilità di una provenienza dall'area arcense, è sembrato opportuno prendere in considerazione la chiesa di Santa Maria Assunta di Arco, l'edificio liturgico principale della cittadina.

Anche sotto l'aspetto attributivo le fonti si dimostrano tutt'altro che univoche: a seguito della proposta di Nicolò Rasmò, del 1982, si è per molto tempo pensato che le tre tavole potessero essere inserite nel catalogo del pittore tedesco Bartholomäus Dill Riemenschneider². Tale attribuzione è stata ridiscussa nel 2014 da Ezio Chini, Helmut Stampfer e Hanns-Paul Ties, i quali concordano sulla non appartenenza di quest'opera al pittore tedesco³. Successivamente Giuseppe Sava, basandosi sulla notizia della provenienza dalla zona di Arco menzionata da Giovanni Zanella, ha suggerito l'ipotesi che le tre tavole fossero ascrivibili ad un pittore del territorio arcense. Confrontando infatti i dipinti in questione con alcune opere cinquecentesche dell'Alto Garda, sono state notate alcune interessanti affinità stilistiche; riguardo alla nuova proposta è in corso di pubblicazione un importante studio⁴.

Un ulteriore quesito di rilievo concerne la funzione dell'opera, citata dalle fonti in modo sempre differente: in alcuni casi è genericamente indicata con la formula "tre tavole"⁵, in altri come "trittico"⁶; si deve a Rasmò, nel 1982, la proposta finora ritenuta più attendibile, ossia quella di "ante d'organo"⁷. L'obiettivo del presente articolo è proprio quello di fare un po' di chiarezza sulla possibile funzione delle tre tavole, esaminando le differenti ipotesi finora registrate per avvanzarne alla fine di nuove.

Prima ipotesi: tavola unica o trittico

Dalle parole di Giovanni Zanella emerge come le tre tavole nel 1879 fossero esposte in Santa Maria Maggiore in forma di trittico e che, molto probabilmente, la parte visibile fosse quella frontale, l'unica peraltro descritta dallo studioso⁸.

² Rasmò, *Storia dell'arte nel Trentino*, p. 259.

³ Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer*, pp. 217-218.

⁴ Sava, *Il Cinquecento nell'Alto Garda*. Ringrazio Giuseppe Sava per il prezioso confronto relativo alla questione attributiva affrontata più nel dettaglio all'interno dell'elaborato finale di tesi triennale.

⁵ Zippel, *La mostra d'arte sacra a Trento*, p. 207.

⁶ Zanella, *S. Maria di Trento*, p. 21.

⁷ Rasmò, *Storia dell'arte nel Trentino*, p. 259.

⁸ Zanella, *S. Maria di Trento*, p. 21: "In vicinanza v'ha un tritico con Cristo sofferente e due dottori, opera del Cinquecento proveniente dalla chiesa di Caneve, nella quale come in altre della contea d'Arco profusero a vantaggio del culto, e dell'arte quegli antichi Signori".

- 5. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, ricostruzione come tavola unica (fronte)



- 6. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, ricostruzione come tavola unica (retro)



- 7. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, ricostruzione come trittico con due tavole invertite (retro)



- 8. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, ricostruzione come trittico con due tavole invertite (fronte)



Partendo dalle fonti, l'analisi si è basata inizialmente sull'ipotesi che i tre pannelli fossero stati concepiti come una tavola unica, successivamente tagliata; in seguito è stata presa in considerazione l'eventualità che in origine le tavole fossero unite da una cornice e costituissero un trittico ad ante fisse. Entrambe le proposte potrebbero essere ritenute valide, in quanto la parte frontale è perfettamente articolata nella sua composizione: Cristo al centro affiancato da una coppia di santi, l'andamento regolare delle nuvole nella parte alta delle tavole e la presenza dei più importanti simboli della Passione. I dubbi nascono nel momento in cui si pone l'attenzione al retro dell'opera, dove figura uno scorcio di paesaggio al centro e gli altri due Dottori della Chiesa ai lati: il flusso delle nubi risulta infatti innaturale, come del resto anche la posa degli angeli, in quanto essi volano verso l'esterno dell'opera, sebbene sia consuetudine rappresentarli tendenti verso il centro, come si può osservare, per citare un caso particolarmente noto, nella *Pala di Marmellino* del Moretto (fig. 4). Il problema essenziale è costituito tuttavia dalla postura dei santi: sia Girolamo che Gregorio Magno guardano verso l'esterno, dando le spalle alla tavola centrale. A questo punto l'ipotesi della tavola unica tramonta, in quanto qualora il pittore avesse voluto realizzare una tavola oplitografica, avrebbe rappresentato sia i santi che gli angeli in una posa differente, tutti senz'altro rivolti verso il centro della composizione (figg. 5-6).

Per quanto riguarda la proposta secondo cui l'opera sarebbe stata in origine un trittico, continuando ad osservare il retro della composizione si potrebbe ipotizzare che le tavole laterali siano nella posizione errata e dunque da invertire: in questo caso, la disposizione delle nuvole sarebbe regolare e le pose di angeli e santi risulterebbero tradizionali. Il punto debole di questa ricostruzione emerge chiaramente tornando a esaminare il fronte dell'opera così riassembleto: invertendo infatti la collocazione dei due pannelli laterali, la dislocazione delle nubi si rivelerebbe irregolare e soprattutto Sant'Ambrogio e Sant'Agostino darebbero le spalle a Cristo, elemento iconograficamente singolare e poco sensato (figg. 7-8).

Seconda ipotesi: trittico a portelle

Una nuova suggestione sembrerebbe prendere corpo osservando attentamente alcune interessanti evidenze materiali: la terza tavola è infatti dotata di cardini in ferro sul lato più esterno (figg. 9-10), mentre la prima tavola e quella centrale riportano segni evidenti della loro rimozione (fig. 11). La presenza di tali inserti metallici suggerisce diverse ipotesi: la prima contempla la possibilità che le tre tavole costituissero un trittico a portelle, sull'esempio del *Trittico della Sacra Parentela* conservato anch'esso presso il Museo Dio-



■ 9. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, dettaglio del cardine a metà altezza della terza tavola



■ 10. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, dettaglio del cardine nella parte bassa della terza tavola



■ 11. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, dettaglio del danno causato dalla rimozione di un cardine sulla seconda tavola



■ 12. Bottega del Tirolo meridionale, *Trittico della Sacra Parentela*, primo quarto del XVI secolo, tempera su tavola. Trento, Museo Diocesano Tridentino (già Sopramonte, chiesa di Sant'Anna)

cesano Tridentino⁹ (fig. 12); questa tipologia di altare è caratterizzata da una tavola centrale, spesso dipinta su entrambi i lati, e da due pannelli sui fianchi anch'essi opistografi, raffiguranti solitamente immagini di santi.

D'altra parte il *Cristo in pietà* è qui rappresentato in uno spazio troppo ristretto per le sue dimensioni, tanto che sia il piede sinistro sia parte della schiena risultano tagliati: si potrebbe dunque ipotizzare che la tavola centrale fosse in origine più grande, e che successivamente sia stata tagliata per conformarsi alle due ante laterali. In particolare, il pannello centrale avrebbe potuto misurare un metro in larghezza, a differenza degli attuali 50 centimetri circa, in modo tale che le due ante, a trittico chiuso, si sarebbero sovrapposte perfettamente alla tavola centrale (figg. 13-14).

Tuttavia tale ipotesi si è rivelata non sostenibile poiché, in primo luogo, dalla posizione dei cardini si può intuire che la parte frontale era certamente quella

⁹ Il trittico, attribuito a una bottega del Tirolo meridionale, è databile al primo quarto del XVI secolo (*Il Museo Diocesano Tridentino*, p. 75). Si veda inoltre: Longo, *Il trittico della Sacra Parentela*, pp. 181-215.



■ 13. *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa*, ricostruzione come trittico a portelle (chiuso)



■ 14. *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa*, ricostruzione come trittico a portelle (aperto)

caratterizzata dalla presenza di Sant' Ambrogio e Sant' Agostino; l'obiettivo era dunque quello di dipingere Cristo affiancato dai due santi e soprattutto di mostrare gli angeli con gli strumenti della Passione. Se, per ipotesi, queste tre tavole avessero costituito gli elementi di un trittico a portelle, quando quest'ultimo fosse stato chiuso Sant' Agostino e Sant' Ambrogio avrebbero incrociato gli sguardi e l'andamento delle nuvole sarebbe stato regolare e continuo, mentre gli strumenti della Passione più importanti, quali la Croce e il martello con i chiodi, sarebbero rimasti all'interno del trittico. Ad ante aperte sarebbe comparso Cristo affiancato da San Girolamo e San Gregorio Magno, ma le nuvole non avrebbero più mostrato un andamento così regolare come nella parte frontale vista nel suo insieme; inoltre gli strumenti della Passione non sarebbero più stati visibili contemporaneamente, e anche il paesaggio retrostante avrebbe avuto un aspetto diverso. Lo sfondo della parte frontale è infatti caratterizzato da un azzurro molto chiaro, orientato quasi al grigio, mentre sul retro il pittore ha dipinto un cielo azzurro tendente al verde. Inoltre, è opportuno sottolineare nuovamente come non sussistano evidenze materiali che possano far pensare ad un ridimensionamento della tavola centrale.

Terza ipotesi: ante d'organo

Una ulteriore ipotesi, suggerita da Nicolò Rasmò¹⁰, prevede che le tavole fungessero da ante d'organo. Dato che le fonti riportano la notizia della provenienza dell'opera dalla chiesa di San Rocco a Caneve di Arco, è sembrato opportuno effettuare una ricerca in merito alla presenza di organi nel territorio, con l'obiettivo di stabilire se nel periodo storico di esecuzione dell'opera fossero effettivamente esistiti strumenti di questo genere negli edifici di culto di Arco, Riva del Garda e delle zone limitrofe.

Innanzitutto si può affermare che, in base agli studi di Renato e Clemente Lunelli, nella chiesa di San Rocco a Caneve di Arco non risulta essere mai stato presente un organo¹¹. Una preziosa ricognizione è stata poi pubblicata all'interno degli atti del convegno internazionale *Arte organaria italiana e germanica tra Rinascimento e Barocco*, tenutosi nel 2004, la quale illustra un quadro topografico e cronologico degli organi presenti nel Principato vescovile di Trento tra il XV e il XVIII secolo¹²: volendo circoscrivere i risultati della rassegna agli anni di realizzazione dell'opera in esame, sono state prese in considerazione soltanto le notizie fino al 1538, due anni dopo cioè l'esecuzione delle tavole. Da tale indagine emergono solamente due casi di possibile interesse: un organo a Riva del Garda e uno alla Collegiata di Arco.

<i>Anno</i>	<i>Luogo</i>	<i>Organaro</i>	<i>Organisti</i>
14..	Trento, Duomo	Anonimo	
1455 (<i>ante</i>)	Trento, J. Lupi (privato)	Organo portativo	
1467	Rovereto	Anonimo	
1483	Cavalese	Anonimo	Johannes Manter
1484	Trento, San Pietro	Baldassarre Burger	
1491	Riva del Garda	Baldassarre Burger	
1508	Trento, Duomo	Nicolò e Francesco Pomei	
15..	Malè	Anonimo	
1528 (<i>ante</i>)	Arco, Collegiata	Anonimo	
1536	Trento, Santa Maria Maggiore	Caspar Zimmermann	
1538	Villa Lagarina	Andrea e Giacomo Vicentino	

¹⁰ Rasmò, *Storia dell'arte nel Trentino*, p. 259.

¹¹ Lunelli, *Organi trentini*, p. 15.

¹² Carlini, *La formazione di un patrimonio culturale*, pp. 33-48.

Nel 1492 Baldassarre Burger consegnò l'organo alla chiesa parrocchiale di Riva del Garda, evento che in questo preciso periodo storico attesta l'importanza dell'edificio. Come viene riportato da Carlini e Grazioli:

“Il modello adottato a Riva (1492) riferisce quindi di una struttura in esaurimento, destinata ad essere sostituita da manufatti alla moderna, ovvero a una facciata, con canne a castello e accollati alle pareti. [...] Lo strumento di Riva doveva essere quindi piuttosto imponente, ma nello stesso tempo elegante e reso prezioso da un apparato decorativo appariscente formato dagli stemmi del provveditore veneziano Alessandro Bollani alla cui munificenza si deve probabilmente la costruzione stessa dell'organo”¹³.

Da questa citazione è possibile ricavare due importanti indicazioni per il prosieguo della ricerca: per prima cosa l'organo era destinato ad essere sostituito da uno strumento più moderno, quindi difficilmente le tavole oggetto del presente contributo avrebbero potuto costituire le ante di tale struttura, ragionando anche sul fatto che sarebbero state realizzate circa quarantacinque anni dopo la consegna di Burger; l'altra informazione riguarda invece la descrizione dell'apparato decorativo, che consisteva 'solamente' in una serie di stemmi. Per inciso, nel 1662 venne realizzato un altro organo a Riva del Garda, e precisamente per la chiesa dell'Inviolata: tale strumento si segnala soprattutto per le quattro notevoli ante dipinte che saranno richiamate in seguito¹⁴.

L'altro episodio da menzionare è quello relativo alla chiesa di Santa Maria Assunta ad Arco. Dall'analisi delle fonti emerge chiaramente come già all'inizio del XVI secolo fosse presente un organo: peraltro dal 1528 lavorava per la Collegiata un organista di Verona, che manterrà il suo posto fino al 1550¹⁵. Nell'Archivio parrocchiale è conservato un documento in cui si riporta la notizia secondo la quale nel 1732 venne stipulato un contratto con Giuseppe Bonatti per la realizzazione di un organo nuovo dopo la rimozione di quello antico¹⁶; l'esemplare cinquecentesco veniva sostituito in quanto, essendo stata ricostruita la chiesa di Santa Maria Assunta tra il 1613 e il 1671, era necessario uno strumento proporzionato alle nuove dimensioni della fabbrica. L'antica chiesa viene infatti descritta nella visita pastorale del 1537 come “piccola e in cattive condizioni”¹⁷. Poiché le tre tavole del Museo Diocesano Tridentino

¹³ Carlini, Grazioli, *Riva del Garda: la città e la musica*, pp. 33-42.

¹⁴ Nel 1930 l'organo fu trasferito da Giuseppe Gerola a Trento e depositato presso il Castello del Buonconsiglio, ove è tuttora conservato.

¹⁵ Lunelli, *Organi trentini*, pp. 12-13.

¹⁶ APA, A35.40, b. 40.

¹⁷ Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer*, pp. 214-219.

sono alte poco più di 2,60 metri, ne consegue che l'organo coperto avrebbe avuto un'altezza di circa otto piedi, ossia la canna più lunga doveva essere alta 2,55 metri circa. Tra Cinque e Seicento un organo di otto piedi era considerato uno strumento di notevoli dimensioni: da questa affermazione si può evincere che, qualora le informazioni relative alle misure fossero corrette, non sarebbe stato necessario sostituirlo con un altro strumento proporzionato alle dimensioni del nuovo edificio; si deduce quindi che le nostre tavole difficilmente potevano costituire le ante di tale organo¹⁸. Si ricorda peraltro che queste ultime considerazioni sono basate meramente sull'ipotetica provenienza dell'opera dalla zona di Arco; d'altra parte, come accennato in precedenza, a causa dell'assenza di documenti e fonti tale provenienza non può essere data per certa.

A conferma del fatto che le tre tavole non siano state concepite come ante d'organo subentrano inoltre alcuni indizi di carattere strutturale che costituiscono la parte più significativa della presente argomentazione: benché l'altezza delle tavole potrebbe effettivamente far pensare a tale funzione, esse appaiono tuttavia sproporzionate rispetto alla larghezza complessiva, in quanto le misure devono necessariamente essere equilibrate per rispettare il prospetto dell'organo. Un ulteriore elemento a scapito di questa ipotesi è il fatto che solitamente le ante d'organo sono eseguite in numero pari: possono essere due, come quelle dipinte da Giovanni Maria Falconetto nel biennio 1507-1508, attualmente nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento (fig. 15); oppure quattro¹⁹, come si osserva negli esemplari conservati al Castello del Buonconsiglio e provenienti dalla chiesa dell'Inviolata di Riva del Garda (fig. 16).

La conformazione degli organi varia notevolmente in base alla geografia: il modello italiano è costituito da una cassa armonica, generalmente lignea, a forma di parallelepipedo decorata più o meno sfarzosamente; le arcate, in base alla dimensione e al numero di canne dello strumento, possono essere tre, cinque o sette. Gli organi tedeschi invece, molto simili a quelli francesi, sono generalmente composti da una cassa armonica irregolare nella forma, all'interno della quale si trovano le canne, mentre le arcate sono pari, solitamente quattro. In Trentino si registrano organi sia di fattura italiana che della variante tedesca: a proposito di questa seconda tipologia basti pensare ad esempio all'antico organo della chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento (fig. 17)²⁰. L'aspetto pari-

¹⁸ Tali riflessioni sono il frutto dei preziosi colloqui avuti con Paolo Delama nei giorni 6 marzo e 27 giugno 2019.

¹⁹ Se le ante d'organo sono quattro vengono definite 'ripieghevoli' o 'a fisarmonica': infatti quando venivano aperte potevano essere visibili o tutte e quattro contemporaneamente, oppure, come accadeva più frequentemente, venivano ripiegate su loro stesse per mettere in evidenza solo una delle due coppie.

²⁰ Lunelli, *Strumenti musicali nel Trentino*, p. 69.

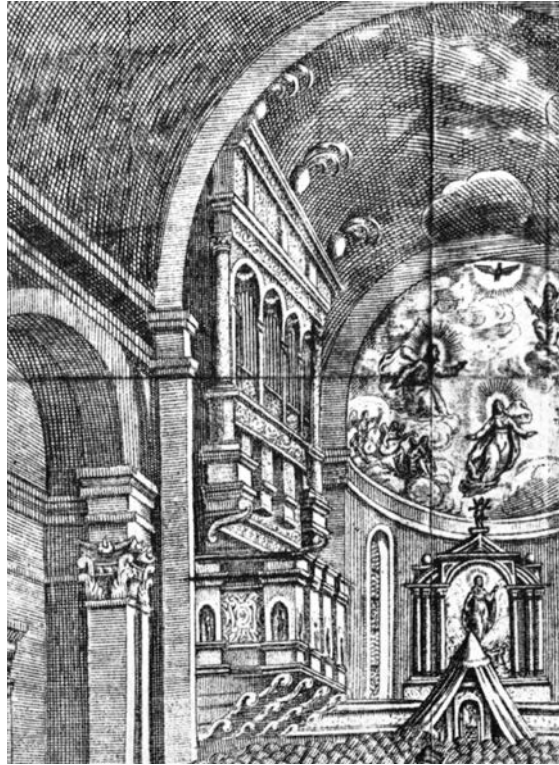
- 15. Giovanni Maria Falconetto, *Annunciazione*, 1507-1508, tempera su tavola. Trento, chiesa di Santa Maria Maggiore (già Trento, cattedrale di San Vigilio)



- 16. Bottega trentina, *Organo*, 1692. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali (già Riva del Garda, chiesa dell'Inviolata)



- 17. Carlo Zanetti (da Ludovico Sardagna), *Il concilio di Trento in Santa Maria Maggiore, post 1658*, incisione (dettaglio dell'antico organo della basilica di Santa Maria Maggiore a Trento)



menti interessante è che, indipendentemente dal numero di arcate, le ante d'organo sono sempre realizzate in numero pari: dunque anche nel caso di tre arcate, le ante sarebbero due e coprirebbero rispettivamente un'arcata e mezza, se fossero cinque occuperebbero due arcate e mezza e via dicendo.

Non convince oltretutto il supporto delle opere in esame: solitamente le ante d'organo sono infatti costituite da dipinti su tela, non da tavole lignee. E perfino l'iconografia risulta inusuale: nella maggior parte dei casi, per tradizione, vi è rappresentato il soggetto dell'Annunciazione, come si può apprezzare, nuovamente, nell'opera del Falconetto in Santa Maria Maggiore. Come sostenuto da Paolo Delama, esperto organista e referente per il Servizio Liturgia dell'Arcidiocesi di Trento:

“Questa iconografia [riferendosi al tema dell'Annunciazione] è dovuta a una questione teologica che sfrutta l'organo in prossimità dell'arco santo e indica che quanto avviene sull'altare durante la Messa ha stretto legame con l'Incarnazione”²¹.

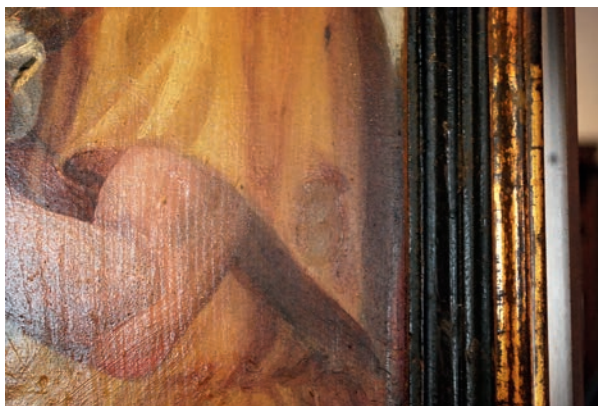
²¹ Opinione gentilmente comunicatami da Paolo Delama il giorno 1 marzo 2019.



■ 18-19. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, dettaglio della parte superiore (a sinistra) e inferiore (a destra) della battuta sulla tavola centrale

Alla luce di tali osservazioni si potrebbe supporre che l'opera sia in realtà incompleta, priva cioè di un'anta, andata perduta. Se infatti le tavole fossero state in origine quattro invece che tre, non sussisterebbe il problema delle misure e della configurazione complessiva: altezza e larghezza sarebbero perfettamente proporzionate e, soprattutto, l'apertura delle ante diverrebbe plausibile. A conferma di questa possibilità emergono altre evidenze materiali: la tavola centrale presenta il margine sinistro regolare, mentre quello destro è caratterizzato da una scanalatura interpretabile come una battuta; un elemento sporgente di un profilato che consentiva, per sovrapposizione, l'unione con un altro pannello (figg. 18-19). Ipotizzando quindi la presenza originaria di una quarta tavola, anch'essa avrebbe avuto una bordatura regolare ad eccezione del fianco sinistro, il quale avrebbe evidenziato una battuta che si sarebbe unita a quella della tavola centrale. È necessario infine sottolineare come la terza tavola, quella raffigurante *Sant'Agostino* e *San Girolamo*, presenti entrambi i profili regolari, e non sembrino nemmeno esserci i segni di una possibile levigatura successiva.

Un'altra testimonianza materiale rilevante è costituita dalla presenza, nella parte frontale della tavola centrale, di una piccola ridipintura in prossimità della spalla dell'angelo in primo piano (fig. 20). Tale scoperta è servita inoltre come occasione per ragionare a proposito della pittura mancante sul retro della tavola centrale: qui è infatti presente una porzione di superficie non dipinta, dove si vede perfettamente il supporto ligneo e dove, soprattutto, è



■ 20. *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa*, dettaglio della ridipintura in prossimità della spalla sinistra dell'angelo sulla seconda tavola



■ 21. *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa*, dettaglio della pittura mancante sul retro della seconda tavola

possibile notare la presenza di fori stuccati e in particolare di una fessura riarcata di maggiori dimensioni. Misurando la distanza dalla base dell'opera a tale fessura, e ripetendo la procedura frontalmente fino alla ridipintura sulla spalla dell'angelo, è stato possibile stabilire che i due elementi si trovano perfettamente alla stessa altezza. La forma della fessura e della ridipintura fanno pensare al buco di una serratura: tale ipotesi è avvalorata dalla conformazione di antiche serrature, caratterizzate da una placca sporgente in ferro di notevoli dimensioni e di foggia rettangolare. Probabilmente anche la tavola centrale era dotata in origine di una serratura, poi rimossa; risulta infatti evidente come il paesaggio sia stato dipinto in presenza della chiusura, in quanto sono tuttora visibili delle colature di colore che fino alla rimozione della placca metallica erano da essa coperte (fig. 21). La possibile esistenza di una serratura *ab antiquo* viene d'altra parte confermata dalla lettura della *Relazione storica, tecnica e stima dei lavori* redatta nel 1988 dall'architetto Beniamino Chistè in occasione del restauro delle tavole effettuato tra il 1984 e il 1991 da Luigi Rella; si legge infatti che l'opera:

- 22. *Cristo in pietà* e i quattro Dottori della Chiesa, ricostruzione come ante d'organo (chiuse)



- 23. *Cristo in pietà* e i quattro Dottori della Chiesa, ricostruzione come ante d'organo (aperte)



“consiste in tre tavole ad olio unite tra loro ma provviste ciascuna di propria cornice e dipinte su ambedue le facce tanto da far supporre un primitivo utilizzo come ante d'organo (si noti anche la traccia lasciata dalla serratura nello scomparto centrale con il paesaggio)”²².

A questo punto, tralasciando momentaneamente le numerose confutazioni argomentate in precedenza, verrebbe naturale riconsiderare la proposta di identificare le tavole come ante d'organo (figg. 22-23), senonché gli stessi cardini sembrano negare tale funzione: i due pannelli laterali sono dotati degli inserti metallici soltanto nel profilo laterale esterno, mentre la tavola centrale ne è priva, benché il fianco sinistro sia caratterizzato da due segni evidenti che fanno pensare alla loro originaria presenza. Tuttavia non si registrano cardini o eventuali tracce della loro antica esistenza sul margine interno delle due tavole laterali: nel caso di un organo dotato di quattro ante, esse devono essere incardinate sia rispetto alla cassa armonica dello strumento, sia alla coppia di pannelli più esterna; e invece i profili interni delle due tavole sono perfettamente regolari, non sono presenti indizi della presenza originaria di cardini e nemmeno di una levigatura successiva.

Giunti a questo punto, è possibile affermare con una certa sicurezza che, sia in base alla provenienza dell'opera sia alla luce di inequivocabili evidenze materiali, la funzione delle tavole difficilmente poteva essere quella di ante d'organo, come affermato da Nicolò Rasmò nel 1982²³.

Quarta ipotesi: armadio o altare reliquiario

Un elemento iconografico tanto curioso quanto rilevante dell'opera è costituito dagli angeli presenti sul retro, ritratti in volo mentre reggono un ramo di palma, l'attributo per eccellenza dei santi martiri (figg. 24-25): tale immagine è totalmente straniante e inaspettata, in quanto nessuno dei quattro Dottori della Chiesa andò incontro ad una morte violenta. Il pittore dipinse gli angeli in questo modo sicuramente con l'intenzione di riferirsi a dei martiri e, poiché questi ultimi non sono raffigurati, si potrebbe ipotizzare che l'artista avesse eseguito quest'opera per una funzione connessa ad alcune reliquie, in quanto esse rappresentano la salma (o parte di essa) di un santo, generalmente martire.

I rapporti tra i conti d'Arco e la corte di Mantova

L'eventualità di un legame fra le tre tavole e il fenomeno delle reliquie è stata suggerita dalla peculiare iconografia degli angeli, avvalorata peraltro da ulteriori elementi storici e di contesto.

²² ASBCTn, Chistè, *Relazione storica, tecnica e stima dei lavori*, 1988, p. 2.

²³ Ringrazio nuovamente Paolo Delama per il fondamentale confronto che ha dato vita a questo paragrafo.



■ 24. *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa*, dettaglio dell'angelo sul retro della terza tavola



■ 25. *Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa*, dettaglio dell'angelo sul retro della prima tavola

Fin dal XV secolo, grazie ai conti d'Arco, il culto intorno alle spoglie dei martiri nel territorio arcense risulta ben attestato: presso l'Archivio parrocchiale locale sono infatti custodite numerose testimonianze documentarie riguardanti la presenza di reliquie, in particolare a proposito della chiesa di Santa Maria Assunta di Arco, all'interno delle quali si registra il ritrovamento delle patenti di due reliquie della Santissima Croce e una della Corona di spine di Cristo²⁴. La prima reliquia della Santissima Croce viene donata alla parrocchia nel 1716, la seconda nel 1887; il frammento della corona approda invece nel 1861. Nonostante tali spoglie non possano essere collegabili all'opera presa in esame per via dell'epoca tarda in cui giunsero ad Arco, esse dimostrano come questo culto risultasse fortemente radicato nella zona e soprattutto come la parrocchia fosse – e sia tuttora – in possesso di resti sacri di notevole importanza.

Come più volte evidenziato da Gerhard Rill, i rapporti dei conti d'Arco con la corte di Mantova erano strettissimi, in quanto una forte amicizia li legava alla dinastia dei Gonzaga²⁵. Tale legame si rafforza ulteriormente nel 1475, quando Odorico, figlio di Francesco d'Arco, sposa Cecilia Gonzaga, con la quale avrà un figlio quattro anni più tardi; tuttavia Cecilia morirà un mese dopo il parto e Odorico si risposerà nel 1480 con Susanna di Collalto²⁶. Le nozze di Odorico con le donne di queste importanti casate favorirono l'ascesa sociale dei conti d'Arco²⁷: nonostante il secondo matrimonio, i rapporti con i Gonzaga saranno destinati a perdurare anche nei

²⁴ APA, A35.30, b. 33.

²⁵ Rill, *Storia dei conti d'Arco*.

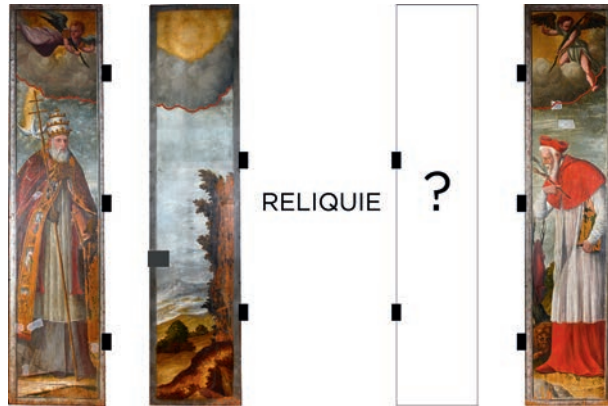
²⁶ Codroico, Turrini, *La chiesa di San Rocco*, p. 13.

²⁷ Codroico, Turrini, *La chiesa di San Rocco*, p. 35.

- 26. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, ricostruzione come armadio reliquiario (chiuso)



- 27. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, ricostruzione come armadio reliquiario (aperto)



secoli successivi²⁸. Mantova è città particolarmente nota per le reliquie, soprattutto perché nella basilica di Sant'Andrea si conserva il 'Preziosissimo Lateral Sangue di Gesù Cristo': si potrebbe dunque ipotizzare che proprio la stretta vicinanza con i Gonzaga abbia portato i conti d'Arco ad accrescere il culto per le spoglie dei martiri, nel desiderio di emulare i loro insigni alleati mantovani²⁹.

²⁸ Rill, *Storia dei conti d'Arco*, p. 82.

²⁹ Tali riflessioni sono il frutto dei proficui colloqui avuti con Giuseppe Sava nei giorni 9 aprile e 18 giugno 2019.



■ 28. Federico Zuccari, *Annunciazione*, 1585-1588, tempera su tavola. Madrid, monastero dell'Escorial



■ 29. Federico Zuccari, *Visione di San Girolamo*, 1585-1588, tempera su tavola. Madrid, monastero dell'Escorial

Combinando queste ultime osservazioni con la dimensioni dei pannelli, la loro verosimile funzione di ante e la peculiare iconografia degli angeli ivi raffigurati, appare plausibile ritenere che le tavole del Museo Diocesano Tridentino potessero costituire parte di un armadio reliquiario strutturato a quattro ante: i due pannelli laterali sarebbero stati incardinati alla struttura dell'arredo lungo il profilo più esterno, mentre i due esemplari interni avrebbero trovato posto al centro, collegati tramite la battuta e la serratura citate precedentemente (figg. 26-27). Lo scomparto centrale, chiuso a chiave, avrebbe potuto contenere oggetti preziosi come, per l'appunto, le reliquie e i rispettivi reliquiari, mentre le ante laterali sarebbero state poste a tutela di oggetti liturgici di minor pregio: in questo modo, nel momento in cui il presunto armadio fosse stato aperto, gli angeli, e di conseguenza i santi stessi, sarebbero stati rivolti verso i cimeli conservati. Solitamente gli arredi liturgici, per esempio gli armadi, sono custoditi all'interno delle sacrestie più che nell'aula o nel presbiterio delle chiese; a causa delle notevoli dimensioni, la nostra struttura era probabilmente fissata ad una parete, o addirittura, come spesso accadeva, incassata direttamente nella muratura.

Per quanto riguarda la chiesa di Santa Maria Assunta ad Arco non è stato possibile verificare la presenza di eventuali evidenze materiali rivelatrici nella sacrestia, in quanto il complesso venne completamente rinnovato nel XVII secolo: l'unica informazione utile a riguardo ricorda che, come riportato da Marina Botteri, durante la "visita pastorale del 1537 viene notato come la chiesa sia dotata di preziosi paramenti, ben disposti, ma anche come la sagrestia



■ 30. Abramo Stolz, *Heiltumsaltar*, 1694. Villa Lagarina, chiesa di Santa Maria Assunta, sagrestia



■ 31. Pittore tedesco (?), *Portelle dell'Heiltumsaltar*, 1741 circa, tempera su tavola. Trento, cattedrale di San Vigilio, sacrestia

sia angusta per conservarli in maniera ottimale; si esorta pertanto ad allargarla”³⁰; difficilmente quindi il locale avrebbe potuto ospitare una struttura architettonica di tale imponenza. La chiesa di San Rocco a Caneve di Arco possiede sì una sacrestia, ma di dimensioni assai ridotte, tanto che il soffitto è alto 2,50 metri circa, quindi più basso rispetto alla estensione delle tavole: il presunto armadio non poteva dunque essere collocato in tale ambiente, né in alcun altro luogo del medesimo edificio sacro.

Esiste inoltre un’ulteriore ipotesi connessa al culto delle spoglie dei martiri, avanzata sulla base di un confronto con due altari reliquiari ubicati presso il monastero dell’Escorial di Madrid (figg. 28-29): le reliquie sono qui custodite in strutture simili ad armadi articolati su più livelli per mezzo di mensole e chiusi da due ante centinate; queste ultime furono dipinte, in entrambi i casi, da Federico Zuccari tra il 1585 e il 1588³¹. L’altare dedicato all’Annunciazione custodisce reliquie di sante, quello dedicato a San Girolamo cimeli di santi. È interessante notare come anche nella porzione superiore dei dipinti dello Zuccari raffiguranti l’Annunciazione siano presenti degli angeli in volo diretti verso il fulcro della struttura, dove sono conservate le reliquie. Perfino in Trentino si trovano alcuni esempi di arredi di questo genere, per esempio quello attualmente esposto presso la sede distaccata del Museo Diocesano Tridentino a Villa Lagarina (fig. 30). Si tratta di una grande pala centinata che funge da sportello di chiusura per l’armadio: sul prospetto esterno sono dipinte, in primo piano, le oreficerie collocate un tempo all’interno, mentre nella porzione superiore compaiono numerosi santi, tra cui sono facilmente riconoscibili Vigilio, Ruperto, Carlo Borromeo, Ferdinando III re di Castiglia³². L’arredo presenta la canonica fisionomia dell’*Heiltumsaltar*, una tipologia di altare di tradizione nordica, caratterizzato da ante decorate con la raffigurazione del prezioso contenuto, che assolvevano quindi a una funzione di tutela e allo stesso tempo di catalogo visivo delle reliquie custodite all’interno³³. La sacrestia del duomo di Trento dispone di un altare estremamente simile a quello di Villa Lagarina e databile al 1714 (fig. 31): l’esemplare della cattedrale è costituito da una cornice marmorea sormontata da un timpano triangolare con profilature modanate, alla quale sono fissate due tavole lignee rettangolari che fungono da portelle mobili raffiguranti con precisione i diversi reliquiari, ognuno dotato di un cartellino che ne indica il contenuto³⁴.

La tradizione degli armadi o altari reliquiari non ha tuttavia inizio nel XVI secolo, come si potrebbe pensare in base agli esempi finora illustrati; in am-

³⁰ *La Chiesa di Santa Maria Assunta ad Arco*, p. 35.

³¹ Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, pp. 153-167.

³² *Dalla chiesa al museo*, p. 32.

³³ *Dalla chiesa al museo*, p. 32.

³⁴ Koeppel, Lupo, *Lo Heiltumsaltar*, pp. 35-56.

- 32. Bottega tedesca, *Reliquien-schrank*, secondo quarto del XIII secolo. Halberstadt, Tesoro della cattedrale



bito nordico, tale prassi è radicata nell'età medievale, tanto che si registrano alcuni esemplari già a partire dal XIII secolo: il caso più antico e interessante è un *Reliquienschrank* databile al secondo quarto del Duecento e conservato ad Halberstadt, nella Sassonia-Anhalt (fig. 32). L'armadio è dipinto su tutti i lati tranne che sul retro: ad ante chiuse si può nuovamente apprezzare il soggetto dell'Annunciazione, mentre all'interno, come suggeriscono le iscrizioni, sono raffigurate le sante "Kathrina" e "Kunigunde"³⁵. Un altro esempio, pubblicato da Harald Keller, è costituito dall'altare conservato nel duomo di Bad Doberan, cittadina tedesca nel Meclemburgo-Pomerania Anteriore³⁶; questo arredo, databile al 1310, è dotato di due ante dipinte, decorate con altrettanti personaggi dell'Antico Testamento: Melchisedec con il calice in mano e Abele accompagnato dall'agnello, entrambi rappresentati nell'atto di offrire i loro doni al Cristo benedicente inciso nel timpano.

³⁵ Flemming, Lehmann, Schubert, *Dom und Domschatz*, pp. 198-199, 224-225; si veda inoltre: Labusiak, *Maria ohne Mund*.

³⁶ Keller, *Der Flügelaltar als Reliquienschrein*, pp. 125-144.

L'aspetto di maggiore interesse riguarda però l'interno, suddiviso in venti scompartimenti che si pensava potessero contenere arredi sacri, mentre successivamente è stata introdotta l'ipotesi che si trattasse di una preziosa sede per reliquiari.

Sulla base delle riflessioni proposte finora, anche le tavole del Museo Diocesano Tridentino potrebbero essere state concepite per ornare un altare reliquiario. Entrando più nel dettaglio: soltanto il pannello centrale dotato di serratura avrebbe conservato oggetti preziosi come le reliquie e i rispettivi reliquiari; sembra doversi privilegiare l'ipotesi dell'altare anziché dell'armadio collocato in sacrestia, così da giustificare la ricercatezza dell'iconografia, maggiormente adeguata a un edificio sacro; l'altare non sarebbe tuttavia ascrivibile alla tipologia degli *Heiltumsaltar*, in quanto sulle tavole non sono raffigurati reliquiari e nemmeno santi martiri.

Esaminando ora invece la questione relativa al luogo sacro per il quale la nostra opera è stata eseguita, è possibile scartare immediatamente la chiesa di San Rocco a Caneve di Arco in quanto tale edificio non ha subito particolari manomissioni dalla sua costruzione nel 1480: come già evidenziato in precedenza, essa si caratterizza ancora oggi per le ridotte dimensioni e per la presenza, oltre che dell'altare maggiore dedicato ai santi Rocco e Sebastiano, di due altari laterali intitolati a San Bernardino e a San Vigilio³⁷. Più complesse invece le vicende storiche che interessarono la collegiata di Santa Maria Assunta ad Arco, la quale viene edificata nel XVII secolo sui resti della precedente chiesa di origine romanica, menzionata per la prima volta nel 1144. Negli ultimi decenni del Cinquecento era ormai maturata la convinzione che fosse necessario rinnovare l'assetto dell'antica pieve, per quanto soltanto il 23 gennaio 1613 un decreto vescovile acconsentirà alla erezione della nuova collegiata. Estremamente scarse risultano purtroppo le informazioni riguardanti la chiesa originaria, il cui assetto interno è descritto per l'ultima volta negli Atti visitali del 1613, dove vengono elencati i diversi altari con le rispettive dediche: "Santa Maria Maddalena", "Spirito Santo", "Corpo di Cristo", "Salvatore", "SS. Sacramento" e "San Bernardino"³⁸. In relazione all'opera oggetto del presente studio, l'iconografia del pannello centrale sembrerebbe accordarsi con l'altare intitolato al "Corpo di Cristo". Se così fosse, le quattro tavole avrebbero potuto articolarsi in una particolare struttura collocata al di sopra della mensa (figg. 33-34): i due pannelli centrali, provvisti di serratura e apribili in occasioni speciali, avrebbero custodito oggetti di particolare valore, verosimilmente reliquie; se le due ante centrali fossero

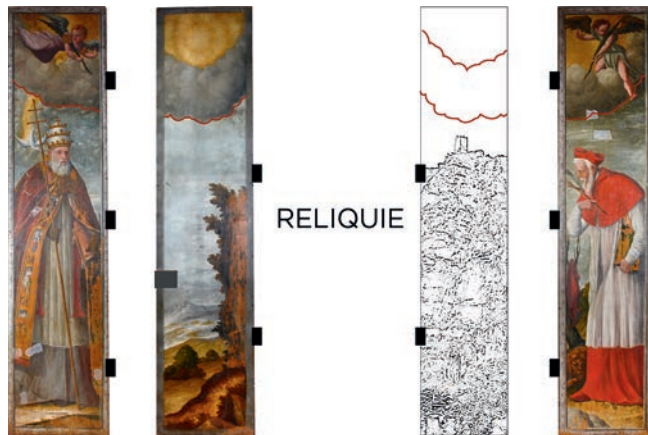
³⁷ Codroico, Turrini, *La chiesa di San Rocco*, pp. 62-63; *Ecclesiae. le chiese nel Sommolago*, p. 249.

³⁸ *La Chiesa di Santa Maria Assunta ad Arco*, p. 35.

- 33. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, ricostruzione come altare reliquiario (chiuso)



- 34. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, ricostruzione come altare reliquiario (aperto)



state chiuse e le due laterali aperte, l'opera sarebbe comunque risultata convincente in quanto i santi dipinti sul retro avrebbero rivolto la loro attenzione verso Cristo. È doveroso tuttavia ricordare come durante il Cinquecento non vi siano testimonianze della presenza di reliquie legate alla vita di Gesù nella parrocchia di Arco: quindi l'iconografia della tavola centrale potrebbe essere semplicemente interpretata in rapporto alla dedicazione dell'altare al corpo di Cristo.

Il Concilio di Trento e il culto delle reliquie

Indipendentemente dalla sua funzione di armadio o altare, è probabile che l'opera sia stata esposta in chiesa fin dalla sua realizzazione nel 1536: tuttavia la situazione subì verosimilmente dei cambiamenti in seguito al Concilio di Trento che, com'è noto, iniziò nel 1545 e si concluse nel 1563³⁹. Un ulteriore impulso al rinnovamento giunse senz'altro nel 1577 con la pubblicazione delle *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo, le quali forniscono precise indicazioni sulle norme da seguire per erigere e arredare un edificio ecclesiastico; tra gli innumerevoli argomenti trattati vi è anche quello riguardante le reliquie: sono impartite precise istruzioni sia rispetto ai luoghi dove custodirle sia sulle relative modalità di esposizione e conservazione. All'interno del capitolo XV l'autore introduce l'idea di creare un "sepulcro delle reliquie", vale a dire un vano sotto la mensa dell'altare, raggiungibile tramite un'apertura sul fronte o sul retro e chiuso da una tavola in marmo o in pietra recante l'iscrizione dei nomi dei santi a cui appartengono le spoglie ivi conservate⁴⁰. Nel capitolo successivo, intitolato "Luoghi, vasi e loculi in cui si custodiscono le sacre reliquie", Carlo Borromeo si occupa prima dei corpi interi, dando disposizioni su come costruire i reliquiari e dove posizionarli; in un secondo momento tratta anche le reliquie parziali: esse devono essere conservate in contenitori trasparenti corredati da etichette con i nomi dei santi di appar-

³⁹ Il 2 dicembre del 1563, durante la XXV sessione del Concilio, la congregazione generale sottopone all'approvazione dei vescovi vari decreti, tra cui quello riguardante la venerazione dei santi e delle relative reliquie: le procedure di voto vengono effettuate il giorno seguente, dopodiché il 4 dicembre il Concilio si conclude. All'interno della relazione ufficiale si legge: "Nella invocazione dei santi, inoltre, nella venerazione delle reliquie e nell'uso sacro delle immagini sia bandita ogni superstizione, sia eliminata ogni turpe ricerca di denaro e sia evitata ogni licenza, in modo da non dipingere o adornare le immagini con procace bellezza. Così pure, i fedeli non approfittino delle celebrazioni dei santi e della visita alle reliquie per darsi all'abuso del mangiare e del bere, quasi che le feste dei santi debbano celebrarsi col lusso e la libertà morale". [...] "Nemmeno si dovranno ammettere nuovi miracoli né accettare nuove reliquie senza il riconoscimento e l'approvazione del vescovo: costui, appena abbia avuto notizia di tali fatti, dopo aver riunito a consiglio teologi e altre persone pie, farà ciò che giudicherà conforme alla verità e alla pietà. Se poi in tal materia rimarrà da estirpare qualche abuso o qualche difficile dubbio, o comunque vi sia qualche grave problema, il vescovo, prima di decidere sulla questione, sentirà il parere del metropolita e dei vescovi della provincia riuniti in concilio provinciale: sempre tenendo presente che nulla di nuovo e sinora non trattato dalla Chiesa può essere decretato senza aver consultato il santo romano pontefice" (Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, p. 207). I padri conciliari hanno dunque il compito di chiarire e approfondire alcuni punti per evitare abusi: in particolare si vuole sottolineare come i santi siano degli intercessori presso Dio; soltanto a quest'ultimo spetta l'adorazione dei fedeli, mentre nei confronti dei santi si parla di semplice venerazione. Le immagini e le reliquie non hanno un potere salvifico, sono esclusivamente strumenti di ispirazione verso Dio e il Figlio, il quale rappresenta l'unico vero Salvatore (Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, pp. 206-209).

⁴⁰ Borromeo, *Instructionum fabricae*, pp. 56-57.

tenenza, da collocarsi in armadi sopraelevati posizionati in chiesa, accessibili soltanto ai sacerdoti in particolari occasioni⁴¹.

A questo punto va rilevato come sia l'altare reliquiario della cattedrale di Trento sia quello di Villa Lagarina rispettino i precetti fissati da Carlo Borromeo e in generale le prescrizioni conciliari, a seguito dei quali il culto delle reliquie subì significativi cambiamenti; la nostra opera, datata 1536, venne invece eseguita in un momento storico precedente, al pari degli esemplari nordici citati e, in parte, delle ante dipinte da Federico Zuccari per il monastero dell'Escorial di Madrid. Non sembra dunque inverosimile ipotizzare che le tre tavole del Museo Diocesano Tridentino possano essere state rimosse dalla loro ubicazione originaria a causa proprio delle nuove disposizioni riguardanti la venerazione delle reliquie, oltre che del rifacimento della chiesa di Santa Maria Assunta di Arco, avvenuto all'alba del Seicento. Un'obiezione legittima scaturisce da alcune considerazioni effettuate nel 2010 da Elvio Mich, secondo il quale l'altare del Corpus Domini nella chiesa di Santa Maria Assunta ad Arco era forse occupato da un'altra opera, vale a dire la *Deposizione di Cristo e Adorazione del Santissimo Sacramento*, un dipinto cinquecentesco attribuito alla cerchia di Francesco e Giovanni Gualtieri Demio, caratterizzato da successivi interventi seicenteschi per mano di Giovanni Antonio Zanoni⁴²: attualmente la tela è conservata presso il convento dei Cappuccini di Trento ma, grazie alla presenza di una inequivocabile iscrizione, la provenienza deve essere ricondotta alla collegiata arcense; in base alla peculiare iconografica, Elvio Mich ha pertanto argomentato che questo dipinto fosse posizionato sull'altare del "Corpo di Cristo". Nonostante sia necessario tenere in considerazione tale ipotesi, si ritiene di non dover comunque escludere la possibilità che le tre tavole del Museo Diocesano Tridentino fossero parte di un altare reliquiario ubicato proprio sull'altare del Corpus Domini in Santa Maria Assunta ad Arco.

L'anta mancante

Come già anticipato, è molto probabile che l'opera fosse stata concepita in modo diverso rispetto a come si presenta oggi, corredata cioè da una quarta tavola andata perduta: tale affermazione risulta avvalorata sia da elementi materiali, per esempio la battuta della tavola centrale, sia da aspetti di carattere iconografico, in particolare riguardanti il paesaggio illustrato sul retro del pan-

⁴¹ Borromeo, *Instructionum fabricae*, pp. 60-69. Tale prescrizione riporta peraltro subito alla memoria l'altare reliquiario del duomo di Trento, le cui ante esterne, come accennato in precedenza, ne raffigurano esattamente il contenuto, ponendo particolare attenzione ad ogni singolo reliquiario, corredato di relativa etichetta.

⁴² Mich, *La quadreria dei Cappuccini*, pp. 78-81.



■ 35. *Cristo in pietà* e i quattro *Dottori della Chiesa*, dettaglio del paesaggio sul retro della seconda tavola, a confronto con uno scorcio della roccia ospitante il Castello di Arco

nello centrale. Oltre ad apparire incompleta, se il pittore avesse voluto raffigurare una semplice veduta l'avrebbe eseguita in maniera differente, evitando di dipingere un rilievo roccioso verticale ricoperto da una folta vegetazione, tagliandolo oltretutto sostanzialmente a metà: per questo motivo sembra giunto il momento di ragionare sull'iconografia della presunta anta mancante.

Il versante frontale dell'opera si dimostra a prima vista completo: sono raffigurati la maggior parte dei simboli legati al tema della Passione, i due Dottori della Chiesa rivolgono lo sguardo verso il centro e Sant'Agostino porge la mano indicando apparentemente Cristo. Qualora sulla perdita anta centrale fosse ritratta una figura all'altezza di Gesù, la composizione mostrerebbe un andamento regolare che, partendo da sinistra, sarebbe prima discendente e poi ascendente (fig. 33): convince la possibilità che il personaggio in questione sia identificabile nel committente inginocchiato, rivolto

in preghiera verso Cristo, e che dunque Sant'Agostino stia in realtà indicando il donatore con un gesto di benedizione, aspetto che acquisterebbe tra l'altro anche un significato dal punto di vista teologico. In tal caso l'effigiato potrebbe essere individuato in uno dei conti d'Arco dal momento che in questi anni i loro rapporti con la popolazione locale erano molto positivi, e di conseguenza le commissioni artistiche verosimilmente non mancarono; inoltre come scrive Gerhard Rill:

“I decenni precedenti la tragedia familiare del 1579 furono denominati «l'età d'oro» della casa d'Arco e questa definizione si riferisce innanzitutto a tre membri della famiglia, ragguardevoli sotto il profilo letterario o storico: il poeta Nicolò (1492/3-dopo il 1547) e i suoi figli Scipione (circa 1520-1573) e Prospero (1522-1572)”⁴³.

Osservando le tre tavole nel loro complesso, si potrebbe supporre che nella porzione superiore dell'anta mancante, al di sopra del donatore, fossero

⁴³ *La Chiesa di Santa Maria Assunta di Arco*, p. 25.

rappresentati degli angeli attornati da nuvole nell'atto di sorreggere l'altro braccio della croce dipinta parzialmente nel secondo pannello; in alternativa le creature celesti avrebbero potuto presentare altri simboli della Passione quali la canna della flagellazione o il mantello rosso della derisione, il Santo Graal, il calice, i dadi, il gallo, la scala, la sindone, il sacchetto di monete o la lanterna. Per quanto riguarda invece il retro dell'anta perduta, sulla base del confronto con la parete rocciosa ricoperta di vegetazione raffigurata nella tavola adiacente, è stato possibile notare una certa somiglianza con un luogo peculiare di Arco, ovvero il promontorio sul quale sorge il castello, caratterizzato da uno strapiombo singolarmente verticale⁴⁴ (fig. 35): si potrebbe in definitiva ipotizzare che il paesaggio della tavola centrale costituisca in realtà soltanto una porzione di una composizione più ampia comprendente anche la rocca fortificata, simbolo per eccellenza del territorio arcense (fig. 34).

Referenze fotografiche

Foto dell'autrice (su gentile concessione del Museo Diocesano Tridentino):
figg. 1-3, 9-11, 18-21.

Sondrio, Archivio fotografico Foppoli Moretta ed Associati: fig. 35.

Trento, Archivio fotografico del Museo Diocesano Tridentino: figg. 12, 24-25.

Trento, Archivio fotografico del Museo Diocesano Tridentino, Inventario diocesano: figg. 15, 30-31.

Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, Archivio fotografico: fig. 16.

Trento, ricostruzioni grafiche di Lucia Brunialti: figg. 5-8, 13-14, 22-23, 26-27, 33-34.

Riproduzioni da libro

Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, pp. 156-159: figg. 28-29.

Begni Redona, *Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia*, p. 337: fig. 4.

Flemming, Lehmann, Schubert, *Dom und Domschatz zu Halberstadt*, p. 199: fig. 32.

Lunelli, *Strumenti musicali nel Trentino*, p. 69: fig. 17.

⁴⁴ Un'importante testimonianza di questo scorcio è costituita dal dipinto ad acquerello di Albrecht Dürer del 1495: nel nostro caso l'opera non risulta tuttavia utile né per confermare l'ipotesi di questo paesaggio né per un possibile confronto, in quanto l'artista tedesco riprende il castello da un punto di vista diverso, più verso sud-ovest. Nonostante ciò, si può comunque ammirare la rupe scoscesa.

Riferimenti archivistici e bibliografia

APA = Arco, Archivio parrocchiale

ASBCTn = Trento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali

Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*. II, Roma, Jandi Sapi, 1999.

Pier Virgilio Begni Redona, *Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia*, Brescia, La Scuola, 1988.

Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II*, a cura di Stefano Della Torre, Massimo Marinelli, Città del Vaticano, Libreria Vaticana, 2000 (Monumenta Studia Instrumenta Liturgica, 8).

Antonio Carlini, *La formazione di un patrimonio culturale: tradizioni organistiche e organarie nel Principato vescovile di Trento tra XV e XVIII secolo*, in *Arte organaria italiana e germanica tra Rinascimento e Barocco*, a cura di Massimiliano Guido, Trento, Provincia - Assessorato alle attività culturali, 2007, atti del convegno internazionale: Trento-Smarano, 3-5 settembre 2004 (Quaderni Trentino Cultura, 11), pp. 33-47.

Antonio Carlini, Mauro Grazioli, *Riva del Garda: la città e la musica*, Riva del Garda-Arco, Corpo bandistico Riva del Garda-Il Sommolago, 2012.

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.

Ezio Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer nel territorio trentino*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, a cura di Roberto Pancheri, Trento, Provincia - Assessorato alla Cultura, cooperazione, sport e protezione civile, 2015, atti del convegno di studi: Cembra-Segonzano, 7-8 marzo 2015 (Quaderni Trentino Cultura, 21), pp. 189-245.

Roberto Codroico, Romano Turrini, *La chiesa di San Rocco a Caneve di Arco*, Arco, Il Sommolago, 1994.

Dalla chiesa al museo. Arredi liturgici della pieve di Santa Maria Assunta nella sezione di Villa Lagarina del Museo Diocesano Tridentino, a cura di Domenica Primerano, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 2004.

Ecclesiae: le chiese nel Sommolago, Arco, Il Sommolago, 2000.

Johanna Flemming, Edgar Lehmann, Ernst Schubert, *Dom und Domschatz zu Halberstadt*, Berlin, Union Verlag, 1976.

Harald Keller, *Der Flügelaltar als Reliquienschrein*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965*, hrsg. von Kurt Martin, Halldor Söhner, Theodor Müller, München, Hirmer, pp. 125-144.

- Wolfram Koeppe, Michelangelo Lupo, *Lo Heiltumsaltar nella sacrestia della cattedrale di Trento*, in *Ori e argenti dei santi. Il tesoro del duomo di Trento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento, TEMI, 1991 (Storia dell'Arte e della Cultura, 6), pp. 35-56.
- Lucia Longo, *Il trittico della Sacra Parentela a Sant'Anna di Sopramonte*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 70 (1991), pp. 181-215.
- Renato Lunelli, *Organi trentini: notizie storiche, iconografia*, Trento, Arti Grafiche Saturnia, 1964 (Voci della terra trentina, 3).
- Renato Lunelli, *Strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Arti Grafiche Saturnia, 1968 (Voci della terra trentina, 6).
- Daniele Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1995 (Storia della Chiesa. Saggi, 9).
- Elvio Mich, *La quadreria dei Cappuccini. I dipinti dei secoli XVI-XIX nei conventi della Provincia Tridentina di Santa Croce*, Trento, Provincia - Soprintendenza per i beni storico-artistici, 2010 (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 18).
- Il Museo Diocesano Tridentino*, a cura di Domenica Primerano, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 1996.
- Nicolò Rasmò, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Dolomia, 1982.
- Gerhard Rill, *Storia dei conti d'Arco 1487-1614*, Roma, Il Veltro, 1982.
- Beatrice Rosa, "*Cristo in pietà e i quattro Dottori della Chiesa*": studio delle tre tavole del Museo Diocesano Tridentino, tesi di laurea, relatrice Alessandra Galizzi Kroegel, Università degli Studi di Trento, a. acc. 2018-2019.
- Giuseppe Sava, *Il Cinquecento nell'Alto Garda, tra cultura padano-lombarda e influenze ponentine*, in *Marcello Fogolino e dintorni. Percorsi nelle arti figurative del primo Cinquecento in Trentino*, a cura di Marina Botteri, Luca Gabrielli, in "Studi Trentini. Arte", 98 (2019), in corso di pubblicazione.
- Giovanni Battista Zanella, *S. Maria di Trento: cenni storici*, Trento, Giovanni Battista Monauni, 1879.
- Vittorio Zippel, *La mostra d'arte sacra a Trento*, Trento, Zippel, 1905.

Fonti online

- Thomas Labusiak, *Maria ohne Mund*, Kulturstiftung der Länder, 2015; <http://www.kulturstiftung.de/maria-ohne-mund/>, consultato nell'agosto 2020.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

