

**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani

**Herausgeber:** Pro Grigioni Italiano

**Band:** 68 (1999)

**Heft:** 1

**Artikel:** Santa Domenica in Calanca : osservazioni di uno storico dell'arte

**Autor:** Karpowicz, Mariusz

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-52184>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 22.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Santa Domenica in Calanca

## Osservazioni di uno storico dell'arte

### Seconda parte

#### Busti - reliquiario

Ambedue i busti negli armadietti laterali sui portali che immettono nella sacrestia erano eseguiti, come già detto, dalla stessa mano che aveva scolpito le cariatidi della cornice centrale. Questi reliquiari sono sfuggiti all'attenzione del Poeschel. Quello di sinistra presenta il busto del santo papa con la tiara ed è firmato sullo zoccolo «S. Caio Papa M.»<sup>10</sup>. Il fermaglio decorativo, che trattiene sul petto la cappa pontificia riccamente dorata, è il posto dove sono conservate le reliquie. Il volto è chiaramente un ritratto, ripete i lineamenti di papa Paolo V Borghese (1605-1621). Sfogliando l'iconografia di questo pontefice ce ne convinciamo al di sopra di ogni dubbio. La cosa interessante è che la redazione relativamente più vicina è il busto-ritratto eseguito dallo stesso Gian Lorenzo Bernini. Questo busto è noto in due redazioni: in marmo, in possesso di un collezionista anonimo, e in bronzo, proveniente dalla collezione della famiglia Borghese e venduto nel 1892 come opera di Alessandro Algardi<sup>11</sup>. È finito nel Ny Carlsberg Glyptotek a Copenaghen<sup>12</sup>. Ambedue le versioni risalgono al 1621. A Roma resta oggi unicamente la colata in gesso, nata probabilmente dalla forma preparata per la fusione della versione in bronzo, conservata nel Salone dei Papi della balistica di S. Maria Maggiore<sup>13</sup>. In possesso di questo stesso capitolo della basilica di S. Maria Maggiore si trova anche una successiva statua in bronzo di Paolo V, eseguita da uno scultore emiliano: Paolo San Quirico<sup>14</sup>. Questa volta è seduto, a tutta figura, ma con la tiara, come nella nostra Santa Domenica. Il volto tuttavia non identico, poiché è minaccioso e con le sopracciglia corrugate.

<sup>10</sup> Ventottesimo papa, di origine dalmata. Il suo pontificato fu negli anni 283-296.

<sup>11</sup> *Bernini in Vaticano*. Catalogo della Mostra, Roma 1981, n. 78, p. 99-110, ivi vasta letteratura.

<sup>12</sup> Repr. R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of Roman Baroque*, London 1955, p. 178, ill. 4, testo a p. 177. Un altro busto di Paolo V, di marmo, datato 1618, conservato nella Galleria Borghese di Roma e dovuto alla mano del Bernini, mi sembra meno vicino del nostro di Calanca. Ibidem, ill. 3, p. 178 e tav. 6. Vedi: V. Martinelli, *I busti berniniani di Paolo V, Gregorio XV e Clemente X*, «Studi Romani», III, 1955, 647-666; ultimamente: *Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, a cura di A. Coliva, S. Schütze, Roma 1998, p. 102-109, testo di A. Coliva.

<sup>13</sup> *Bernini in Vaticano*... p. 99.

<sup>14</sup> Repr. A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. X. *La Scultura del Cinquecento*, parte III, Milano 1937, p. 680, fig. 555: *Santa Maria Maggiore e Roma*, a cura di R. Luciani, Roma, 1996, p. 186.

Il nostro papa di Val Calanca è serio, ha una ruga fra le sopracciglia, ma è sereno, non minaccioso. Inoltre sembra chiaramente che ci parli. Con lo sguardo fisso oltre noi, in una visione solo a lui nota, S. Caio c'insegna, ci spiega qualcosa dall'altezza della sua autorità pontificia. L'autore ha fermato quell'espressione fugace, passeggera del volto, l'atto di un momento, di perorazione, come un'istantanea fotografica ha fissato la bocca semiaperta, il gioco dei muscoli, lo sguardo sperduto là nello spazio. Le categorie formali del ritratto di questo tipo sono una novità romana. La ripresa istantanea di una momentanea espressione psichica, con le labbra semiaperte, è una versione diffusa proprio sul Tevere dal giovane Bernini<sup>15</sup>. Rudolf Wittkower ritiene proprio i busti di Paolo V le opere di svolta per il nuovo genere di ritratto. Con sorpresa constatiamo che il nostro anonimo scultore di Val Calanca, era cosciente della rivelatrice, avanguardista lezione romana, che aveva portato quei problemi attualissimi e innovatori nella lontana vallata alpina e li aveva fissati nel legno del reliquiario in Santa Domenica.

Simili categorie di ripresa istantanea del ritratto sono state applicate dall'autore nella seconda erma nel reliquiario di S. Giustino Martire. Nell'armatura di soldato romano, con la testa nuda circondata dall'aureola, il santo cavaliere è il ritratto dell'imperatore Ferdinando II. I baffi, il ciuffetto di barba al centro del mento, il naso diritto e lungo, tutto ciò è caratteristico per i lineamenti del volto dell'imperatore asburgico (1578-1637). Inoltre il costume antico, quell'armatura romana con le spalline a leone e le strisce delle corregge dette «pteryges» nonché la somiglianza con le effigi degli imperatori romani, sono un elemento stabile dell'iconografia asburgica. Sviluppata particolarmente alla corte di Rodolfo II, questa maniera «all'antica» era passata successivamente agli imperatori del XVII secolo. Era un ottimo modo di glorificare, di porre in rilievo l'antica tradizione imperiale e le pretese al potere supremo su tutta l'Europa, che gli Asburgo si riconoscevano. Ferdinando II era più volte rappresentato come antico imperatore<sup>16</sup>. Nel nostro caso aveva dovuto servire come falsariga una delle stampe dell'effigie di Ferdinando in costume antico.



G.L. Bernini, *Busto di Paolo V*, Roma, S. Maria Maggiore

<sup>15</sup> Vedi: R. Wittkower, op. cit., capitolo *Portrait busts*, p. 13-19.

<sup>16</sup> F. B. Polleross, *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*, in: *Welt des Barock*, Bd. II. herausgegeben von R. Feuchtmüller, E. Kovacs, Wien, Freiburg, Basel, 1986, p. 87-105; a pagina 96 è riprodotto Ferdinando II da imperatore antico (stampa).



*S. Domenica in Calanca, busto di S. Caio Papa.*



*S. Domenica in Calanca, busto di S. Giustino*



Paolo V Borghese. Stampa del 1621



Ferdinando II Imperatore. Stampa d'epoca.

Se pertanto gli autori dell'altare di Santa Domenica lo hanno fornito delle effigi del papa e dell'imperatore, dovevano avere uno scopo politico. Volevano dimostrare le due massime autorità del mondo cattolico, di quel mondo che proprio nel 1620 aveva riportato la schiacciante vittoria sui protestanti alla Montagna Bianca. Quali erano i condizionamenti locali delle circostanze e dei motivi, sarà raccontato particolareggiatamente dal mio amico Cesare Santi, intenditore della storia di questa regione. Noi dobbiamo soltanto aggiungere che, a partire dal XVI secolo, una simile «attualizzazione» delle effigi era un fenomeno affatto frequente, che aveva di regola un'eloquenza politica. Per esempio, nel grande affresco nella Sala Reggia in Vaticano, opera di Giuseppe Porta – la resa di Federico Barbarossa ad Alessandro III – il papa medioevale presenta i lineamenti dell'allora attuale papa Pio IV<sup>17</sup>. Lo stesso avviene negli affreschi di Raffaello. Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Gli autori dell'altare di Val Calanca si erano pertanto richiamati alla tradizione romana ben radicata.

Sia la somiglianza di natura artistica, sia anche la presenza dei due capi del mondo cattolico del 1620, ci permettono di porre definitivamente l'ipotesi che l'altare maggiore in Santa Domenica sia sorto verso il 1620, sicuramente subito dopo questa data. Nel 1679 che senso avrebbe avuto richiamarsi alle figure della Cappella Paolina e alla

<sup>17</sup> G. Smith, *The Cassino of Pius IV*, Princeton 1977, ill. 91, ivi sul problema dell'attualizzazione, pagine non numerate.

iconografia, da tempo dimenticata, di un papa e di un imperatore dell'inizio del secolo? L'annotazione del 1679, che parla chiaramente della spesa per chi «aggiustava l'Ancona» deve riguardare davvero soltanto delle riparazioni all'altare, e non l'esecuzione di un altare nuovo, come aveva compreso il Poeschel<sup>18</sup>.

## Un riflesso di Michelangelo

Un vero ornamento dell'altare maggiore è il tabernacolo nella forma di tempietto esagonale, coronato da una cupola con la figura di Cristo Risorto sulla cima. Sull'asse è collocata una rientranza abbastanza profonda, fiancheggiata da figure di successive cariatidi, questa volta con le mani disposte a preghiera. Ai limiti vediamo altre due cariatidi con le mani incrociate sul petto. Al di sopra di questa rientranza, nel timpano semicircolare che le corona, sono poste le figure di Dio Padre con le braccia aperte, e al di sotto, sulle porticine, in una nicchia piatta, è il gruppo del Pianto sul Corpo di Cristo morto. Lo sostengono due putti, e dietro vediamo la Madonna che offre il suo Figlio morto a Dio.

L'intero tabernacolo fu eseguito dallo stesso scultore responsabile per la struttura fondamentale della pala d'altare, per le cariatidi ai lati del quadro e per le due erme reliquiario. Dimostrano l'uniformità della bottega, l'identità sia degli ornamenti, sia delle parti figurative. Le cariatidi del tempietto sono infatti unicamente le sorelle, un po' più piccole e per questo motivo un po' semplificate, di quelle più grandi che si trovano nella parte fondamentale. Si richiamano allo stesso prototipo romano, cioè alla decorazione della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore.

L'elemento più interessante di tutta la decorazione figurale dell'altare maggiore è indubbiamente quel gruppo del Pianto sulle porticine del tabernacolo. Tutta la sua composizione si richiama infatti al celebre disegno di Michelangelo, nato come dono per Vittoria Colonna<sup>19</sup>, poetessa e studiosa, amica del Maestro. Questo disegno, che rappresenta il Pianto della Madonna sul Figlio morto, tema iconograficamente detto «Pietà»<sup>20</sup>, è conservato oggi nell'Isabella Stewart Gardner Museum a Boston negli USA<sup>21</sup>: Charles de Tolnay, principale monografista di Michelangelo, data questo disegno agli anni 1540-1547, cioè agli anni della maggiore amicizia spirituale con Vittoria Colonna<sup>22</sup>. Il

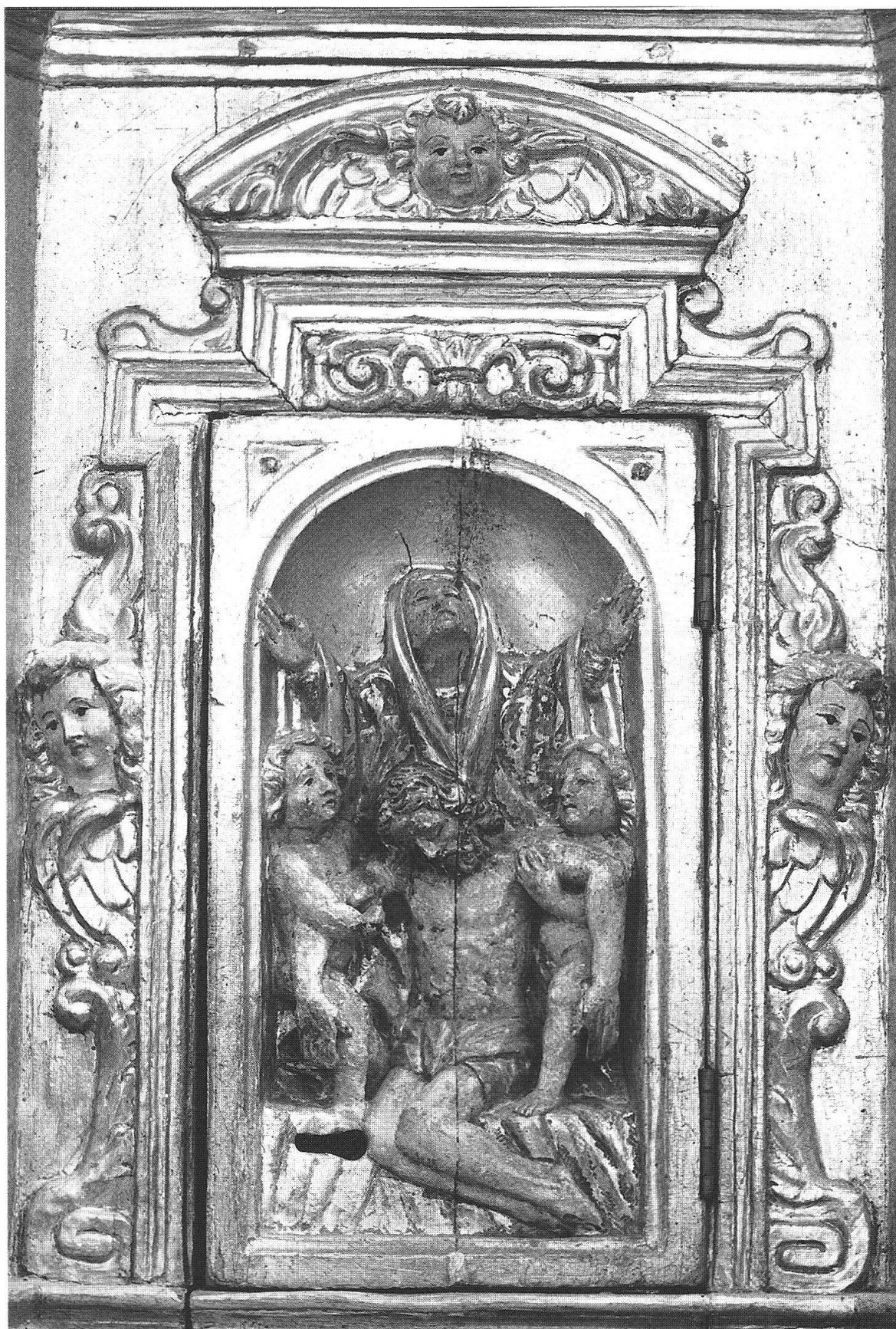
<sup>18</sup> E. Poeschel, op. cit., p. 278, nota 1.

<sup>19</sup> K. Hermann Fiore, *Disegni di Michelangelo in omaggio a Vittoria Colonna e tracce del poema di Dante*, in: Michelangelo e Dante, a cura di C. Gizzi, (catalogo della mostra), Milano 1995, p. 95-112.

<sup>20</sup> E. Panofsky, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzenmannes» und der «Maria Mediatrix»*, in: Festschrift für M.J. Friedländer, Leipzig 1927, p. 264-268; L. Kalinowski, *Geneza «Piety» s'ředniowiecznej* (La genesi della «Pietà» medievale), «Prace Kamsji Historii Sztuki», X, 1952, p. 153-257, ivi vastissima letteratura; T. Dobrzeński, *S'ředniowieczne s'ródla «Piety»* (Le fonti medievali per la «Pietà»), in: *Tresciadziela sztuki* (Il contenuto ideologico dell'arte), Warszawa 1969, p. 11-31, dove è stata negata la vecchia opinione che la Pietà sia un tema devoto, «astorico».

<sup>21</sup> K. Hermann Fiore, op. cit., p. 96

<sup>22</sup> C. De Tolnay, *Michelangelo. The Final Period*, vol. V, Last Judgement, Frescoes of the Pauline Chapel, Last Pietas, Princeton 1960, p. 51-69.



*S. Domenica in Calanca, la porta del tabernacolo*

Buonarrotti e Vittoria Colonna facevano parte allora di uno speciale gruppo di intellettuali romani, che aspiravano a rinnovare e ad approfondire la vita spirituale, a riformare la chiesa, a migliorare il livello delle esperienze religiose. Il disegno di Boston, per lungo tempo ritenuto una copia di un qualche allievo, per esempio Marcello Venusti, ultimamente è in generale ritenuto un'opera originale di Michelangelo<sup>23</sup>.

Il vecchio Maestro propone nel suo disegno una versione del tutto nuova, mai vista prima, del tema. Non si tratta più del Corpo di Cristo sulle ginocchia di Maria, come nella celebre scultura del primo periodo della sua attività, che si trova nella basilica vaticana. Questa volta il Cristo viene presentato allo spettatore frontalmente, fra le ginocchia della Madre, sostenuto da due angeli. La Madonna non guarda il Figlio, ma il cielo, e le sue braccia sono alzate verso l'alto nel gesto di orante. Non si tratta infatti della Pietà, ma dell'Offerta del Figlio morto e del Suo martirio a Dio. Nel nostro tabernacolo in Val Calanca, al di sopra delle porticine, nel coronamento della rientranza, si trova la rappresentazione di Dio Padre, verso il quale la Madonna è rivolta. Tutto il disegno di Michelangelo, e principalmente la sua composizione, rigorosa nella sua simmetria, nella geometricità e nella perfezione matematica, non ha più niente in comune con la narrazione, con la riproduzione di un avvenimento concreto. È una rappresentazione che illustra la convinzione della *Compassio* e *Corredemptio* di Maria una rappresentazione carica di numerosi richiami dogmatici e di un grande fervore. È un disegno destinato agli esercizi spirituali, da ricordare e meditare. Uno degli studiosi lo ha ritenuto un «disegno di preghiera»<sup>24</sup>. Molto presto quest'insolito disegno si guadagnò stima e popolarità, dapprima nel gruppo di devoti, riuniti a Roma intorno a Vittoria Colonna (ne faceva parte anche S. Ignazio da Loyola!) poi anche fra i pittori e i grafici. Nacquero numerosi quadri basati sulla composizione del maestro. Uno dei primi è il noto quadretto, del 1546 circa, conservato alla Galleria Borghese a Roma<sup>25</sup>, dipinto da un figlio del Paese dei Laghi: Marcello Venusti (Como 1512 – Roma 1579)<sup>26</sup>. Ben presto anche la grafica diffuse il disegno di Michelangelo in tutta l'Europa. Le incisioni più note sono le opere di Nicolas Béatrizet del 1547<sup>27</sup>, di Giulio Bonascone e Agostino Carracci del 1579<sup>28</sup>. La terza incisione, del resto la più diffusa – la bella opera di Martino Rota<sup>29</sup> –

<sup>23</sup> C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, vol. III, Novara 1978, p. 76, n. 426.

<sup>24</sup> H. Pfeiffer, *Ein unbekannter Michelangelo – seine Gebetszeichnungen*, «Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft». XXXI, 1978, p. 183-187.

<sup>25</sup> Roma, Galleria Borghese, n. inv. 422, olio su tavola 59 x 42 cm. Michelangelo e Dante (vedi la nota 19), p. 300.

<sup>26</sup> A. Perrig, *Michelangelo und Marcello Venusti*, «Wallraf Richartz Jahrbuch». XXIV, 1962, p. 261-294; L. Russo, *Per Marcello Venusti, pittore lombardo*, «Bollettino d'Arte», LXXVI, 1990, fasc. 64, p. 1-26; G.W. Kamp, *Marcello Venusti, Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York 1993, p. 33 ss.

<sup>27</sup> *The Illustrated Bartsch*, vol. 29, già vol. 15, parte 2, Italian Masters of the sixteenth century, ed S. Boorsch, New York 1982, p. 268, cat. 25.

<sup>28</sup> *The Illustrated Bartsch*, vol. 39, già vol. 18, parte 1, Italian Masters of the sixteenth century, New York 1980, p. 143, ill. 103.

<sup>29</sup> *The Illustrated Bartsch*, vol. 33, p. 33, ill. 25.



Sopra: S. Domenica in Calanca, tabernacolo, parte centrale.

A destra: Michelangelo, Pietà, disegno. Boston, Isabelle Stewart Gardner Museum.



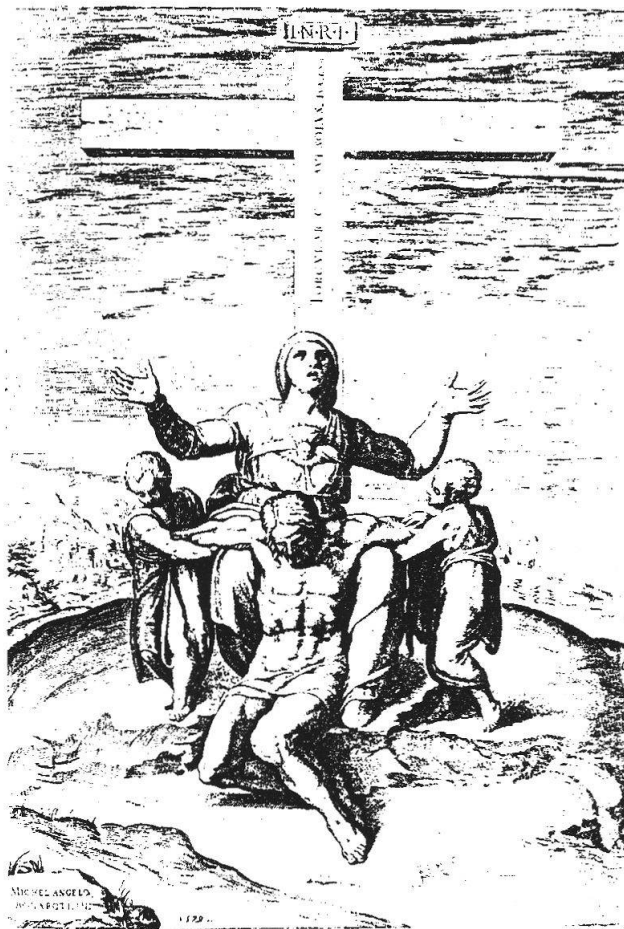
c'interessa di meno. Presenta infatti la composizione invertita nei confronti del disegno di Michelangelo, mentre il nostro rilievo di Santa Domenica ha un decorso conforme al disegno del maestro, come del resto le due prime incisioni. Si può pertanto supporre che il nostro scultore o aveva davanti agli occhi un suo disegno della composizione di Michelangelo, oppure si era servito di una delle incisioni soprariportate.

La scelta della composizione di Michelangelo per decorare le porticine del tabernacolo non mi sembra casuale. Ha infatti una forte eloquenza antiprotestante. Il nostro rilievo sottolinea il ruolo di Maria nell'opera della Redenzione, è l'espressione della convinzione della *Compassio* e *Corredemptio*, e presenta l'atto finale dell'offerta a Dio del corpo del Figlio. Una risposta particolarmente eloquente agli attacchi dei protestanti al culto di Maria, di Cui negavano il ruolo. Si tratta di una rappresentazione particolarmente esplicita e di un completamento eloquente delle effigi dei due capi del mondo cattolico, collocate ai lati dell'altare nella forma di ermereliquiari. Il rilievo del tabernacolo rientra inoltre nella grande famiglia europea delle opere ispirate in tutto il continente dal disegno del geniale autore degli affreschi della Cappella Sistina. Per esempio, nel mio paese, provengono dal XVI secolo due dipinti, che si ricollegano a questa opera di Michelangelo, presenti nella cap-



Sopra: M. Rota, Pietà. Stampa da Michelangelo.

A destra: G. Bonassore, A. Caracci, Pietà, Stampa da Michelangelo.



pella del vescovo Noskowski presso la collegiata di Pultusk del 1559<sup>30</sup> e sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale a Biecz<sup>31</sup>.

Ed infine vogliamo qui sollevare un ultimo problema riguardante il tabernacolo, cioè quello degli oranti a mani giunte, o angeli (dietro le teste sembrano apparire parti di ali?). Sono disposti come le cariatidi sui pilastri del tempietto poligonale, costituito dal nostro tabernacolo. Due delle figure, che affiancano la porticina con la Pietà, ricordano molto gli angeli del surricordato altare di stucco di Melide, fondazione di Matteo Castello del 1626<sup>32</sup>.

Se accettiamo il mutamento di data dell'altare maggiore dobbiamo mutare adeguatamente anche la data delle altre opere di quell'insigne scultore in legno. Prima di tutto: l'altare tempietto traforato nella prima cappella a destra partendo dal presbiterio. Questo

<sup>30</sup> J. Ruszczykowa, *Obraz Oplakiwania z kolegiaty w Pultusku* (Il quadro della lamentazione nella collegiata di Pultusk), «Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie», VIII, 1964, p. 153 ss.

<sup>31</sup> A. Bochnak, «*Optakiwanie Chrystusa*», obraz w głównym oltarzu kościoła parafialnego w Bieczu («Il compianto di Cristo», tela nell'altare maggiore della chiesa parrocchiale a Biecz), Lwow 1936.

<sup>32</sup> Vedi la nota 7.

altare, datato dal Poeschel agli anni 1675-1680 e detto «del Rosario»<sup>33</sup>, doveva essere in quegli anni soltanto ricostruito nell'attuale forma di tempietto, usando i precedenti elementi scultorei dell'altare, originariamente murale. In secondo luogo: un altro altare del Rosario, nella vicina chiesa di S. Maria in Calanca, datato dal Poeschel questa volta al 1665, presenta elementi scultorei chiaramente dello stesso maestro dei nostri due altari in Santa Domenica<sup>34</sup>.

Siamo del parere che l'odierno altare del Rosario in Santa Domenica era stato ricostruito e trasferito dove si trova attualmente dopo l'ingrandimento della chiesa negli anni 1664-1669. Originariamente doveva essere l'altare laterale a cui si riferisce il verbale della visita del 1626. L'odierno presbiterio, prima dell'ampliamento, costituiva tutta la chiesa. Che sia precedente al corpo della navata è provato da molti elementi, fra l'altro dalla diversità degli ordini architettonici.

## Un riflesso di Tiziano

La seconda cappella a sinistra del presbiterio è dedicata a S. Pietro Martire. Il culto di questo martire è attestato in Santa Domenica già nel 1611<sup>35</sup>. Già allora, ancora nella piccola chiesetta originale, vi era un altare laterale dedicato a questo santo. S. Pietro Martire era, come è noto, un domenicano. Nato verso il 1203 a Verona, accettato nell'ordine a Bologna, compiva la funzione di priore nel convento di Como, quando nel 1232 fu nominato dalla Santa Sede inquisitore per l'arcidiocesi di Milano. Le attività intraprese contro i Manichei ed i Cafari fecero nascere odio contro di lui. Nel 1252 fu ucciso dagli eretici lungo la strada da Como a Milano. Fu immediatamente canonizzato l'anno seguente da Innocenzo IV ed il suo sepolcro e la sua confessione si trovano in S. Eustorgio a Milano. La cosa qui interessante è che il suo assassino si convertì, fece penitenza, si fece frate domenicano a Forlì e, dopo la morte, fu persino beatificato (Beato Carino)<sup>36</sup>.

La cappella di Santa Domenica di cui parliamo, contiene oggi dipinti dedicati a S. Pietro Martire. Il quadro sull'altare lo presenta conformemente alla tradizione iconografica, nella tonaca del suo ordine, con la palma del martirio in mano e con la mannaia che gli spacca la testa. Il quadro sulla parete a destra invece ci presenta il santo che copre con il suo mantello due gruppi di oranti, un interessante adattamento dell'antico tema iconografico della Madonna del Manto, della Schutzmantel Madonna, della Mater Misericordia)<sup>37</sup>. A sua volta il quadro sulla parete a sinistra presenta il martirio di S.

<sup>33</sup> E. Poeschel, op. cit., p. 279.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 294-295, ill. 329, 332.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 274.

<sup>36</sup> L. Rean, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. III, *Iconographie des Saints*, parte II, Paris 1959, p. 1104-1106.

<sup>37</sup> Fino ad oggi il lavoro fondamentale rimane: P. Pedrizet, *La vierge de Miséricorde*, Paris 1908; vedi pure V. Sussmann, *Maria mit dem Schutzmantel*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», V, 1929, p. 285-351; A. Thomas, *Schutzmantelmaria. Die Gottesmutter*, in: *Marienbilder in Rheinland und Westphalen*, herausgegeben v. L. Küffen, Bd. I, Recklinghausen 1974, p. 227-242.



Sopra: *S. Domenica in Calanca*, cappella laterale, *Morte di S. Pietro Martire*



A destra: *Morte di S. Pietro Martire*, stampa da Tiziano

Pietro, il momento in cui l'aggressore lo getta in terra e gli infigge il colpo mortale con la spada. Il cattivo stato di conservazione e la vernice sfuocata non ci permettono di stabilire se la stessa mano ha eseguito questa ultima tela. Conosciamo infatti l'autore delle due tele precedenti, essendosi conservata la ricevuta: era stato Pietro Ghezzi di Val Carmine presso Lugano<sup>38</sup>. Si è eternizzato anche il fondatore: su ambedue le tele in basso, con chiare lettere maiuscole, leggiamo «Stefano del Zoppo ha fatto fare 1683».

Il terzo quadro, con il suo dinamico gruppo davvero barocco, compositivamente deriva da una nota opera, artisticamente molto importante, del Tiziano, su questo stesso tema. Il quadro del Tiziano, dipinto verso il 1530 per la chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia, presenta una storia particolarmente tempestosa. Portato da Napoleone a Parigi, era stato purtroppo restituito nel 1815 a Venezia. Scrivo purtroppo poiché nel 1867 un terribile incendio distrusse quest'ottima tela<sup>39</sup>. Oggi la conosciamo soltanto dalle numerose copie, dalle imitazioni, da travestimenti, di cui uno dei più interessanti è il bel quadro del Domenichino nella Pinacoteca a Bologna<sup>40</sup>. Come copia più fedele e precisa

<sup>38</sup> E. Poeschel, op. cit., p. 271.

<sup>39</sup> R. Goffen, Titian, his donors and sacred subjects, in: Titian, Prince of Painters, (catalogo della mostra), Venice 1990, p. 87, ill. 5 sulla p. 89.

<sup>40</sup> H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924, ill. p. 202, testo p. 510. Quadro dipinto nel 1616. Vedi la scheda di G.C. Cavalli, in AA.VV., *Maestri della Pittura del Seicento Emiliano*, Bologna, 1959, n. 6, p. 36-38.

si ritiene tuttavia la bella tela, eseguita nel 1861, cioè sei anni prima della catastrofe, conservata oggi nell'Herzog Anton-Ulbricht Museum a Braunschweig<sup>41</sup>. La famosa composizione del Tiziano fu anche più volte stampata. Confrontando il quadro nella chiesa di Santa Domenica con la copia di Braunschweig, constatiamo invece che l'autore dell'opera di Val Calanca ha ripetuto soltanto una parte della composizione del grande Veneziano. Si è limitato unicamente ai due principali attori del fatto – il martire ed il suo persecutore – omettendo la figura del frate dominicano atterrito che si trovava dalla parte sinistra e tutta la parte alta con una coppia di angeli ed il cielo aperto, al quale il santo rivolge lo sguardo nel momento della morte. Nondimeno quello che ha trovato posto nel «riquadro», usato dall'autore della tela, è in linea di massima concorde con l'opera del vecchio Vecellio. Vi sono ripetuti fedelmente i tronchi degli alberi sullo sfondo, la distribuzione delle foglie ed anche le falde principali di tutti gli elementi dell'abito. Vi sono nondimeno, nei confronti del quadro di Braunschweig, alcune essenziali differenze. Prima di tutto molto più forte è il tratteggio sfumato con chiaroscuri. Le blande ombre tizianesche nel nostro quadro sono state rafforzate. La luce non abbraccia la figura con una leggera nebulizzazione, ma si stende con chiare e forti macchie, immergendo il resto in una forte ombra. Inoltre l'autore di Val Calanca ha introdotto alcuni suoi elementi. Nell'angolo in alto a sinistra ha rappresentato quel cielo aperto, necessario per giustificare l'indirizzo dello sguardo del martire. Vi ha posto anche un suo angioletto che tiene nella manina la corona della gloria. Ha però omesso la piccola figura a cavallo nell'angolo destro del quadro e un pochino diversamente ha risolto la terra e la vegetazione in primo piano, presso il martire. Nello stato odierno il dipinto dà l'impressione di essere stato tagliato in basso: le dita della mano destra del santo sono già fuori della superficie del quadro. Sarebbe interessante sapere se per caso la tela non sia stata ripiegata in basso e se non vi si trovino i resti di quella stessa iscrizione del fondatore che si trova sugli altri due quadri della cappella.

Il quadro di Val Calanca non è pertanto una copia fedele del dipinto, ma soltanto un adattamento proprio dell'artista della composizione principale ed inoltre limitata unicamente ai due personaggi principali. Sembra molto probabile l'uso di una stampa quale trasmettitore, anche se non si può escludere una conoscenza personale dell'originale tizianesco.

Il gruppo di quadri dedicati a S. Pietro Martire aggiunge un successivo e forte accento all'eloquenza controriformista dell'altare maggiore e dell'altare mariano. È infatti l'eroe locale lombardo, della lotta contro l'eresia.

## Conclusione

All'inizio pensavo di preparare il presente testo molto più vasto. Volevo pure aggiungere un capitolo sul culto dell'Angelo Custode e sul bel quadro di questo tema esistente nella cappella laterale, con il contenuto ideologico fortemente controriformatorio e con i modelli artistici molto nobili nella grande pittura europea. Pensavo di trattare sull'altro

---

<sup>41</sup> Riproduciamo invece l'incisione in rame, che ripete la composizione tizianesca.

quadro «San Francesco che sente la musica celeste», derivante dai bellissimi modelli romani dell'inizio del '600 e della importante iconografia. Pure sulla piccola tela nella parte superiore del pulpito, con la rappresentazione iconografica interessantissima. Si tratta della contaminazione della «Madonna dei Sette Dolori» con il tema della «Pietà, cioè il Corpo di Cristo sulle ginocchia di Maria. Questa volta i modelli sono fiamminghi e mezzo di comunicazione la stampa della fine del '500. Ma, per non prolungare la preparazione e non ingrandire enormemente il presente testo, mi fermo solo con la segnalazione dei problemi possibili da approfondire, lasciandone il compito agli studiosi più giovani.

La mancanza però dei sopra nominati argomenti non impedisce le piccole osservazioni generali. Prima di tutto la risposta alla domanda come mai nel silenzioso villaggio sperduto fra le Alpi, nella modesta chiesina, troviamo tanti riflessi dell'arte più grande, più importante d'Europa. Troviamo i problemi, modelli, legami con il patrimonio dei veri giganti del Rinascimento e del Barocco. Come mai il Grande Mondo entra così direttamente nello spazio così lontano dai centri della vita mondana. La risposta è sempre la stessa: tutto è merito della povera gente emigrata a Roma, a Venezia, a Bruxelles, a Parigi. Proprio loro, modesti artigiani della Terra dei Laghi, che a Roma e in altri centri partecipavano alla vita artistica di elevato livello, là diventavano grandi, là maturavano come artisti; poi nella loro patria portavano con la loro arte il respiro dei grandi problemi dell'epoca. Penso che questi casi di immediato riflesso dell'arte dei centri, che possiamo osservare non soltanto a Santa Domenica in Calanca, ma pure in tanti altri villaggi della Terra dei Laghi, sono uno dei più importanti e più originali fattori della cultura di questo eccezionale territorio.



Sopra: S. Domenica in Calanca, altare della Madonna

Sopra a destra: Pietà, S. Domenica in Calanca, pulpito

A destra: Roma, Cappella Paolina di S. Maria Maggiore, monumento di Clemente VIII. Incisione del 1621 da P. De Angelis

Le fotografie a corredo dell'articolo, eseguite nella chiesa di S. Domenica in Calanca, sono dello stesso autore



CLEMENTIS VIII. PONT. MAX. MONUMENTVM QVOD PAVLVS V. PONT. MAX. GRATI IN  
EVM PONTIFICEM ANIMI ERGO IN SVO SACELLO MAGNIFICENTISSIME EXTRAXIT, TUA APOSTO-  
LICI RERVM AB EO EGREGIE GESTIS IN MARCARORE EXPRESSIS, ET INCISIS.

