

I *Sette Rifugi santi*: un'opera di Antonio Triva per il duomo di Monaco di Baviera

LUCIA LONGO-ENDRES

L'insicurezza, l'angoscia e l'istinto di sopravvivenza contro l'evidenza di una sorte crudele avevano sollevato nella Baviera della seconda metà del secolo XVII, logorata dalla guerra dei Trent'Anni, l'urgenza e la necessità di un intenso fervore religioso, particolarmente incoraggiato dallo spirito della Controriforma. L'umana richiesta di aiuto al Cielo, il bisogno di ricorrere al soprannaturale per comprendere e giustificare eventi catastrofici e mortali aveva dato il via ad una rinnovata religiosità per iniziativa degli ordini religiosi, bene espressa nell'arte barocca di ariose pitture e stucchi raffinati nelle abbazie e nelle chiese, nei palazzi di corte dei principi, vescovi ed elettori.

La "pietas bavarica" trova un'intensa fonte di nutrimento nella diffusione di simulacri di culto, riconosciuti come miracolosi e testimoni della sacralità del luogo, e nel nuovo assetto dei santuari, punti teofanici privilegiati per la comunione dell'uomo con Dio. La devozione popolare, che s'inchina in preghiera alla ricerca di conforto e protezione davanti all'effigie dipinta o scolpita di Maria, di Cristo e dei santi, si spinge perfino ad attribuire proprietà taumaturgiche a ciascuna caratteristica dell'immagine sacra, anziché venerare l'essenza divina ivi rappresentata, dando luogo a culti speciali, come quello delle Ferite di Cristo, del Sacro Cuore di Gesù o della Corona di spine.

Di massima importanza soprattutto nelle zone popolari e contadine è il culto dei *Sette Rifugi santi* ("Die sieben heiligen Zufluchten") rivolto ad un'unica immagine che vede effigiati sette referenti di venerazione secondo una convenzione rappresentativa unitaria, pur con varianti consolidate¹. Nel caso di calamità naturali, di malattia e in punto di morte, il fedele può fare appello a tutti e a ciascuno di tali simboli religiosi per trovare aiuto e rifugio, impetrare soccorso e protezione.

¹ Sul culto dei *Sieben heiligen Zufluchten* cfr. F. ZOEPFL, *Die sieben Zufluchten und ihr Kult. Zur Symbolik der Siebenzahl*, "Volk und Volkstum", *Jahrbuch für Volkskunde in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft*, 3 (1938), pp. 263-277; ID., voce *Zufluchten*, *Sieben Z.*, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, 10 (2001), coll. 1496-1497; F. HOLBÖCK, *Die sieben heiligen Zufluchten einst und jetzt*, Salzburg 1990⁵ (1.a ed. 1976); M. LECHNER, voce *Zufluchten*, *sieben Heilige*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4 (1972), coll. 579-582.

Al vertice della composizione si affaccia la SS. *Trinità* che costituisce il primo e più elevato sostegno, seguono quello di *Gesù crocifisso* a sinistra del riguardante e quello dell'*Eucarestia* rappresentata dall'ostensorio al centro e in asse con la *Trinità*. Di fronte al Cristo, a destra, è raffigurato il quarto presidio elargito dalla *Vergine Madre di Dio*. Accanto e ai piedi della croce s'incontra la schiera degli *Angeli* – quale quinto presidio – disposti secondo un ordine preciso: Gabriele l'angelo dell'Annunciazione, col giglio in mano, si staglia di fronte a Maria, sotto sono Michele e Raffaele. Il sesto presidio viene accordato dalla schiera dei Santi che fa gruppo con la Vergine e il settimo dalle Anime del Purgatorio, che sono vicine al Redentore e fiduciose in una salvazione futura. Esse si protendono dal basso in direzione di una figura angelica, quasi sempre l'arcangelo Raffaele, pronto a favorire l'ascesa al Cielo.

Lo schema dei *Sette Rifugi* devozionali può variare, a seconda del patrocinio della chiesa o della committenza, nella scelta e nel numero dei santi o degli angeli, nell'arricchimento del motivo eucaristico o trinitario. Può così succedere che il gruppo della SS. *Trinità* sia espresso soltanto dal Padre e dalla colomba dello Spirito Santo, mentre l'allusione all'*Eucarestia* è rafforzata nel significato da un raggio chiarissimo di luce che dall'ostensorio arriva al cuore della Madonna². Talvolta sgorga dal costato di Cristo un fiotto di sangue che raggiunge, a mo' di raggio, l'ostensorio e si riversa gocciolando sulle Anime del Purgatorio; talvolta il sangue che fluisce dalle ferite del Redentore viene raccolto in coppe dagli angeli ai piedi della croce³. È d'obbligo, invece, la presenza degli arcangeli, Michele con la bilancia e Gabriele con l'attributo del giglio, insieme a Raffaele, intento a liberare un'anima dal Purgatorio, oppure nelle sue vesti di angelo custode che prende per mano il piccolo Tobia⁴. Meno fissa e prestabilita appare, invece, la scelta dei santi, connessa alla vivacità delle richieste e al gusto della committenza, che privilegia preferenze particolari in relazione allo stato di bisogno. Non possono mancare S. Giuseppe il patrono dei moribondi, S. Sebastiano e S. Barbara. Spesso sono raffigurati la Maddalena, Ignazio di Loyola, anche Giovanni Nepomuceno, i santi Agostino, Lorenzo, Martino, Ulrich, Antonio, Francesco, Caterina, Teresa e Afra. Talora compaiono i quattordici santi ausiliatori⁵.

² Un esempio di quest'iconografia è dato dal dipinto dei *Sieben heiligen Zufluchten* conservato a Monaco nel Museo Nazionale Bavarese (Monaco, BNM, Inv. Nr. 30/1643, depositi). Cfr. F. ZOEPFL, *Die sieben Zufluchten*, cit., pp. 268-269.

³ *Ibidem*, p. 269.

⁴ *Ibidem*, p. 269.

⁵ I quattordici santi, detti "ausiliatori", ottennero da Dio, prima del trapasso, la grazia di intercedere per i fedeli nel momento del bisogno, contro le pestilenze, i fulmini, le doglie da parto, le malattie, la morte improvvisa e molte altre affezioni sociali. L'immagine devozionale si diffonde a partire dal secolo XIV nei Paesi di lingua tedesca, soprattutto in Baviera nelle diocesi di Bamberga e Ratisbona, e, in seguito, in Italia e in Ungheria. I santi, qui sotto nominati, si tramandano nell'iconografia cristiana con gli attributi del martirio subito: Dionisio, Erasmo, Biagio, Barbara, Margherita, Caterina, Giorgio, Acazio, Eustachio, Pantaleone, Egidio, Ciriaco, Vito e Cristoforo. *Lexikon der christlichen*, cit., 8 (1976), coll. 546-550;

La devozione cristiana per i singoli riferimenti al cielo attestati nel culto dei *Sette Rifugi* devozionali è tuttavia antecedente all'età barocca. Si pensi soltanto alla pienezza simbolica della Vergine madre di Gesù, un'immagine affettuosa e protettiva, dispensatrice di grazie e doni, che offre presidio alla comunità cristiana che la invoca ed è pure "refugium peccatorum", luogo della speranza e della consolazione⁶.

Il culto dei *Sieben heiligen Zufluchten* ha un suo preciso veicolo di diffusione nell'ambito di un rapporto con il sacro che s'instaura con immediatezza e scevro da complicazioni intellettuali. Esso permette al devoto di sperare in un soccorso e conforto più intensi, trovando asilo e protezione nel forte impegno di sette entità religiose venerabili, in grado di offrire non tanto un rifugio, ma il sommo rifugio. Com'è noto, il numero "sette", composto da un tre e da un quattro, ha una forte connotazione simbolica, un profondo significato nella storia delle religioni e un valore magico nella tradizione popolare. Sette sono, ad esempio, i sacramenti da impartire, come le ferite di Cristo, i dolori e le gioie di Maria, i salmi penitenziali e i sigilli dell'Apocalisse⁷. Sette sono i giorni della settimana e in ognuno di essi l'uomo può fare supplica a una particolare entità venerabile: la domenica è dedicata alla SS. Trinità, il lunedì alle Anime del Purgatorio, il martedì agli angeli, il mercoledì ai santi, il giovedì all'Eucarestia, il venerdì a Cristo, il sabato a Maria Vergine⁸. Sembrano rispecchiarsi nel culto i tempi della creazione e della redenzione dell'uomo. La creazione avviene per volontà del Padreterno, la redenzione attraverso il sacrificio del Figlio e la salvezza eterna tramite lo Spirito Santo. Cristo si mostra due volte, ora uomo infamato sulla croce ora divinità rivelata nell'Eucaristia. Non può mancare la Vergine che assicura il quarto rifugio, è vicinissima a Dio, introduce il gruppo dei santi e si staglia di fronte alla schiera degli angeli. Dal basso si affacciano, infine, le Anime del purgatorio, cui l'uomo può rivolgersi in virtù dello stato di grazia che le caratterizza.

Il motivo iconografico dei *Sette Rifugi* devozionali risulta presente nell'ultimo quarto del secolo XVII in Baviera, donde si propaga nella Germania meridiona-

H. L. KELLER, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1979, pp. 397-399; O. WIMMER, *Kennzeichen und Attribute der Heiligen*, Innsbruck-Wien 1993, p. 387. Per la zona del Tirolo meridionale cfr. M. TESTA, *I quattordici Santi Ausiliatori. Origine e sviluppo del culto in Alto Adige*, Provincia Autonoma di Bolzano, Assessorato Scuola e Cultura Italiana, Bolzano 1996.

⁶ Si considerino inoltre le confraternite religiose e i molti santuari intitolati alla *Nostra Signora del Rifugio*. ST. BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. Und 17. Jahrhundert*, 2, Freiburg i. Br. 1910, pp. 421-423; F. ZOEPFL, *Die sieben Zufluchten*, cit., p. 274.

⁷ Sono riportati solo alcuni esempi, dato che non è questa la sede per approfondimenti su tale tematica. Cfr. F. ZOEPFL, *Die sieben Zufluchten*, cit., p. 275.

⁸ I sette simboli religiosi si venerano anche nelle festività dell'anno ad essi precipuamente destinate, come le feste della SS. Trinità, del Venerdì santo, del Corpus Domini, dell'Immacolata, degli angeli custodi, degli Ognissanti e delle Anime. A. MAYER, *Die Domkirche zu U. L. Frau in München. Geschichte und Beschreibungen derselben, ihrer Altäre, Monumete und Stiftungen, sammt der Geschichte des Stiftes, der Pfarrei und des Domcapitels aus den Quellen dargestellt*, München 1868, p. 253.

le, nel Tirolo e in Austria, trovando la sua massima fioritura nel secolo successivo e fino al 1770 circa⁹. Il culto si diffonde con opere pittoriche e la circolazione di libri di preghiera e santini, consolidandosi in seguito alla costruzione di cappelle e chiese dedicate ai *Rifugi devozionali*, abbellite da pale d'altare che rimandano allo stesso tema¹⁰.

Si intende presentare per la prima volta in questa sede una delle prime raffigurazioni pittoriche in Baviera dei *Sieben heiligen Zufluchten*, che risulta documentata da tre disegni conservati alla Graphische Sammlung di Monaco di Baviera e da inedite fonti d'archivio¹¹. Si tratta della pala votiva dipinta dal pittore italiano Antonio Triva per la chiesa di Nostra Signora a Monaco, l'attuale duomo, un'opera di estremo interesse purtroppo andata perduta¹².

Grazie a recenti ritrovamenti, la fisionomia artistica del Triva è andata meglio delineandosi negli ultimi anni, soprattutto per quanto concerne il periodo italiano dell'artista, prima della sua partenza nel 1669 per la Baviera, dove la sua attività di

⁹ Alcune opere settecentesche documentano la diffusione del tema iconografico dei *Sette Rifugi santi* in Trentino. Nella pinacoteca del museo della Magnifica Comunità di Fiemme a Cavalese si conserva un bozzetto pregevole (cm 89,5 x 47,5) attribuito al pittore fiemmesse Francesco Antonio Vanzo. Una replica di questa tela è custodita nel museo del Castello del Buonconsiglio a Trento (inv. Nr. 6361). Cfr. J. KRONBICHLER e E. MICH, *Michelangelo Unterperger 1695-1758*, Trento 1995, pp. 120-121, 174-175, 210 (cat. 97); E. MICH, *La collezione settecentesca di pittura al Castello del Buonconsiglio: la scuola di Fiemme e altre tele di ambiente veronese e austriaco*, in L. Dalprà (a cura di), *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, Trento 1995, pp. 261-285, in part. pp. 272-273. Un dipinto raffigurante i *Sieben heiligen Zufluchten* (cm 127 x 103), databile al 1730 circa, si trova nella chiesa di S. Pietro a Lana. - L. ANDERGASSEN, *Kirchen und Kapellen in Lana*, in *Lana sakral. Die Kirchen: Geschichte, Kunstschätze und Architektur*, Lana 1997, p. 177. Il museo diocesano di Bressanone possiede una pala (cm 226 x 128) che rimanda in modo inconvenzionale allo stesso tema iconografico, è databile all'ultimo quarto del secolo XVIII e proviene dal Tirolo settentrionale (Bressanone, Museo diocesano, depositi); nonché una piccola tela votiva del secolo XVIII ((Bressanone, Museo diocesano, depositi).

¹⁰ Sembra che la prima cappella dedicata al culto dei *Sieben heiligen Zufluchten* in Baviera sia quella eretta nel 1687 per volontà della contessa Maria Anna Adelheid von Preysing-Hohenaschau sulla strada che conduce da Niederaschau a Weidachwies (Aschau). Il piccolo interno è attualmente dotato di una copia della tela dipinta dal pittore tirolese Jakob Carnutsch raffigurante i *Sieben heiligen Zufluchten*, in collezione privata. P. v BOMHARD, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim*, T. 2, Rosenheim 1957, p. 354 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Stadt und des Landkreises Rosenheim, II/2). Su Jakob Carnutsch (Karnutsch) cfr. SAUR, *Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München Leipzig 1997, p. 497; R. ZOLLER, *Jacob Carnutsch (mutmaßl. 1650-1716), ein spätbarocker Wandermaler aus Tirol im Chiemgau; Bedeutung und Eigenart in stilistischer und ikonographischer Hinsicht an ausgewählten Beispielen um 1700*, Salzburg 2001 (Univ., Dipl.-Arbeit).

Una preziosa testimonianza del culto dei *Sieben heiligen Zufluchten* in Baviera è data dalla chiesa parrocchiale di Aifing nei pressi di Aichach, edificata nel 1688 su incarico del barone Johann Baptist von Leyden e consacrata l'anno successivo, come si legge nell'iscrizione sopra il portale ad ovest. *Kunstdenkmale. Oberbayern*, 1/T. 1, München 1895, p. 186.

¹¹ L. LONGO, *Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera*, Bologna 2008, pp. 255-261.

¹² M. LECHNER, voce *Zufluchten*, cit., coll. 579-580.

“pittore di corte” appare bene attestata da testimonianze archivistiche e da molte opere conservate nei musei e nelle chiese¹³.

Nato a Reggio Emilia il 4 agosto 1626, Antonio Triva ebbe come suo primo maestro il padre Francesco, pittore originario di Reggio che, negli anni in cui Antonio si stava formando, viveva a Venezia (1642, 1644), dove poteva facilmente assimilare molti elementi di quella cultura¹⁴.

Antonio Triva, attivo più tardi a Piacenza negli 1648-49, è menzionato come “viniciano” nelle fonti. Dopo aver lavorato in Emilia, soggiornò a lungo in Veneto, come documentano la sua permanenza a Padova e una dimora a Venezia, interrotta da un soggiorno a Torino nel 1665¹⁵. Il successo goduto dal Triva nella città lagunare trova conferma negli elogi del Boschini, che dedica all’artista diciotto quartine nella *Carta del Navegar Pittoresco* (1660), stimandolo un pittore “moderno” da affiancare al Liberi, al Vecchia, al Ridolfi, allo Stroiffi e al Renieri¹⁶. Antonio Triva va quindi considerato come un artista di scuola veneta, che occupa un posto singolare nella nuova generazione di artisti operanti a Venezia alla metà del Seicento, in grado di rielaborare molti apporti venuti da fuori. Consapevole delle esigenze di una pittura celebrativa e barocca, altisonante e carica di umori drammatici, il Triva era però destinato a superare con i suoi apporti l’ambito locale. Chiamato in Baviera nel 1669, nel pieno della maturità espressiva, egli vi trascorse un lungo periodo conclusosi con la morte nel 1699. In Baviera ebbe un ruolo determinante, quanto pochi altri degli artisti emigrati oltralpe, per l’aggiornamento della cultura artistica di uno dei centri più fertili della Germania, la corte elettorale monachese di Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando Maria di Wittelsbach, orientata al nuovo gusto della mondanità europea, raffinata e piena di sfarzo barocco.

¹³ R. TOMIĆ, *Un dipinto di Antonio Triva in Dalmazia*, “Arte cristiana”, N.S. 78/740, 1990, pp. 355-357; L. LONGO, *PERENNE AMORIS MONUMENTUM. Un ciclo pittorico di Antonio Triva nella Residenza di Monaco*, in G. PIAIA (a cura di), *I volti dell’uomo. Scritti in onore di Pietro Giacomo Nonis*, Trieste 1992, pp. 97-120; U. RUGGERI, *Nouvelles peintures d’Antonio Triva (1626-1699) en France et en Italie*, “La revue du Louvre et des Musées de France”, 2, 1996, pp. 43-48; ID., *Pietro e Marco Liberi pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996, p. 64; D. BAZZATO, *Un’aggiunta al catalogo di Antonio Triva*, “Padova e il suo territorio”, 13/72, 1998, pp. 48-49; D. BENATI, voce *Antonio Domenico Triva*, in D. BENATI e A. MAZZA (a cura di), *Alessandro Tiarini. La grande stagione della pittura del ‘600 a Reggio*, Milano 2002, pp. 280-283; E. LUCCHESI, *Note a margine di una mostra di dipinti del Seicento veneziano a Rovigno*, in «Atti e Memorie» della Società Istriana di Archeologia Storia Patria, CIII-1 Racc. (LI-1 N. Serie), Trieste 2003, pp. 231-255; V. BRALIĆ, *Antonio Triva*, in V. BRALIĆ e N. KUDIŠ BURIĆ, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo diocesi di Parenzo – Pola*, Collana degli Atti - Centro di Ricerche Storiche, Rovigno, N. 25, Rovigno – Trieste 2005, pp. 296-300; L. LONGO, *Antonio Domenico Triva*, cit.

¹⁴ Francesco Triva è presente a Venezia nel 1642 e nel 1644 e paga le “tanse insensibili” come pittore (L. LONGO, *Antonio Domenico Triva*, cit., p. 10). Nel 1661 prende in affitto a Venezia una casa a S. Pantaleone nel sestiere di Dorsoduro. I. CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell’arte*, Venezia 2000, p. 183. Nulla resta dell’attività di Francesco Triva che aiuti a valutare l’influsso da lui esercitato sulla professione del figlio.

¹⁵ L. LONGO, *Antonio Domenico Triva*, cit., pp. 10-22.

¹⁶ M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, pp. 536-539; ed. critica a cura di A. PALLUCCHINI, *Fonti e Documenti per la Storia dell’Arte Veneta*, Serie Prima, Venezia-Roma 1966, pp. 573-576).

Il dipinto che viene qui presentato si colloca nell'ultima fase del periodo bavarese dell'artista e va considerato come una rarità. Se si può credere a quanto riferisce Anton Mayer nella sua guida alla chiesa di Nostra Signora a Monaco, la pala dell'altare dei *Sette Rifugi* devozionali richiamava schiere di fedeli in supplica e in venerazione, mentre in suo onore si celebravano parecchie messe al giorno. Al Mayer si deve una minuziosa descrizione del dipinto tramandato come un'opera di Antonio Triva¹⁷. Raffigurava la SS. Trinità in alto, l'ostensorio al centro, Gesù Cristo sulla croce a sinistra (del riguardante) e sotto i tre arcangeli Gabriele, Michele e Raffaele, fronteggiati a destra dalla Vergine e dal gruppo dei Santi con Giuseppe, Sebastiano, Francesco d'Assisi, Ignazio di Loyola, Maddalena e Barbara; davanti in basso si mostravano le Anime del Purgatorio.

Mayer aggiunge che la suddetta pala prese il posto di quella dedicata a S. Sebastiano e S. Agnese, cui l'altare era precedentemente consacrato, modificandone l'intitolazione¹⁸ e che nel 1838 essa era stata sostituita dal quadro della Crocifissione ritenuto opera di Van Dyck¹⁹. Informa inoltre che l'altare, all'epoca, era stato intitolato alla *Madre Dolorosa* per via della scultura lignea di cui era stato dotato²⁰.

Si suppone che l'iniziativa di erigere nel 1691 un altare in onore dei Rifugi devozionali nella chiesa di Nostra Signora a Monaco si debba ascrivere a un padre gesuita²¹. A un padre gesuita spetta anche il libro di preghiere, forse il primo, apparso a Monaco nel 1689 e dedicato ai *Sette Rifugi* devozionali²²; un testo che reca sul

¹⁷ A. MAYER, *Die Domkirche zu U. L. Frau*, cit., p. 253. Cfr. anche F. S. MEIDINGER, *Historische Beschreibung der kurfürstl. Haupt- und Regierungsstädte in Niederbayern Landsbut und Straubing. Mit einer ansehnlichen Gemäldesammlung der Kirchen verschiedener Städte und hohen Prälaturen*, Landshut 1787, p. 261.

¹⁸ L'altare dei Santi Sebastiano e Agnese mutò il suo patrocinio quando ricevette in dotazione la pala dei *Sieben heiligen Zufluchten* da cui prese il nome anche la cappella. A. MAYER, *Die Münchner Frauenkirchen und ihre Altäre früher und später. Etwas für Freunde der Domkirche Münchens, und der Geschichte guter alter Zeit*, München 1863, p. 36; ID., *Die Domkirche zu U. L. Frau*, cit., pp. 252-253; ID., *Der Begleiter durch und um Unser Lieben Frauen Dom- und Pfarrkirche zu München*, München 1894, pp. 103-104.

¹⁹ La pala della *Crocifissione*, all'epoca tramandata come opera di Anthonis van Dyck (1599-1641) e conservata in duomo nella cappella della Madre Dolorosa (e della Confraternità dei Sacerdoti), va oggi considerata come un dipinto della cerchia del famoso pittore o come la copia di una sua opera. H. RAMISCH, P. STEINER, *Die Münchner Frauenkirche. Restaurierung und Rückkehr ihrer Bildwerke zum 500. Jahrestag der Weihe am 14. April 1994*, München 1994, pp. 110-113 (e la bibliografia precedente); G. DEHIO, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, München*, München-Berlin 1996, p. 36.

²⁰ A. MAYER, *Die Münchner Frauenkirchen*, cit., p. 36; ID., *Die Domkirche zu U. L. Frau*, cit., pp. 253-254; ID., *Der Begleiter*, cit., pp. 103-104. Non si è a conoscenza di quando fu collocata sull'altare la statua della Madre Dolorosa, se prima o dopo la tela dei *Sette santi rifugi*.

²¹ Karnehm sostiene quest'ipotesi sulla base di documenti dell'archivio di Stato di Monaco, da cui si evince che il padre gesuita Lohner aveva avuto la possibilità di collocare sul cancello della chiesa un contenitore di elemosine per raccogliere fondi destinati alla costruzione del nuovo altare di S. Sebastiano, qualora il denaro a disposizione non fosse sufficiente. C. KARNEHM, *Die Münchner Frauenkirche. Erststattung und barocke Umgestaltung*, München 1984, pp. 184-185 (Miscellanea Bavarica Monacensia 113).

²² *Heylwürckende Andacht der Gottliebenden Seelen zu den siben Zufluchten. Das ist: kurtze unnd nutzliche Underweisung wie und warumb man die siben Zufluchten mit sonderbarer Andacht und Eyfer anrufen und verehren soll*. Zusammen getragen durch einen der Soc. Jesu Priestern, Verlegt durch Johann

frontespizio un'incisione di Philipp Kilian raffigurante le sette entità venerate che fanno cerchio attorno all'ostensorio dell'Eucarestia, secondo una tipologia che sarà in seguito ripresa nelle espressioni figurate del culto (fig. 1). È ragionevole pensare che Antonio Triva abbia avuto davanti agli occhi proprio questa immagine per l'impianto compositivo del suo dipinto, che doveva comunque caratterizzarsi quale opera d'inedita e autonoma libertà espressiva.

Dà notizia di quest'opera del Triva, se pure indirettamente, un protocollo del Capitolo della collegiata di Nostra Signora a Monaco datato 19 maggio 1691²³. Ivi si trova la registrazione di un reclamo inoltrato dal Triva al Capitolo riguardo alla pala *dell'altare di S. Caterina*, per la quale egli aveva fornito *due schizzi* con la promessa di eseguire il dipinto entro un anno²⁴. Poiché sembra che tale incarico stesse per essere affidato ad altro artista, il Triva scrive che ciò nuocerebbe molto alla sua fama di pittore di corte, tanto più che al momento è impegnato nell'esecuzione di un altro quadro destinato alla stessa chiesa.

Si suppone che il dipinto cui stava lavorando il Triva nel 1691 corrisponda alla pala dei *Sette Rifugi* devozionali descritta da Mayer, sia perché il nome del pittore appare in relazione a questo dipinto nei documenti di epoca posteriore, sia perché si conservano tre disegni su questo tema iconografico che vanno considerati sicuramente di mano del Triva, come si cercherà di dimostrare.

Tra i documenti del Capitolo di Nostra Signora di Monaco si conserva una lettera dell'amministratore Specht indirizzata il 4 luglio 1837 all'arcivescovo di Monaco e Freising, che evidenzia quanto la pala dei rifugi devozionali, posta sopra l'altare della Madre Dolorosa nella suddetta chiesa, risulti inadeguata ai tempi per il tema iconografico e lo stile e sia molto danneggiata da lacerazioni e buchi, tanto che corre l'obbligo di intervenire. Al momento si presenta l'opportunità di acquisire un'opera del famoso pittore Van Dyck al prezzo di 20 *Louis d'or*²⁵. Questo acquisto fu autorizzato già in data 11 luglio 1837 e l'anno successivo il quadro del

Jäcklin, München 1689 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Res 4° Asc. 38). Il volume, composto da 236 pp. dedicate alle modalità di venerazione del culto e da un indice di 10 pp. prive di numerazione, non riporta il nome dell'autore, ma solo quello dell'editore e stampatore di corte Johann Jäcklin. Come da premessa (4 pp.), quest'ultimo dedica l'edizione al barone Johann Baptist von Leyden, cui si deve la costruzione della chiesa parrocchiale di Affing in Baviera (1688) dedicata al culto dei *Sette santi Rifugi*, nonché l'aver dotato l'altar maggiore di una pala dipinta che rimanda allo stesso motivo iconografico (cfr. nota 10). Holböck suppone che l'autore di questo importante libro devozionale sia il noto scrittore gesuita Tobias Lohner (1619-1697). F. HOLBÖCK, *Die sieben heiligen Zufluchten*, cit., pp. 58-59.

²³ München, Archiv des Erzbischöflichen Ordinariats (d'ora in poi: AEM), Stift Unsere Liebe Frau München, nr. 42 (provvisorio), già MK XXVIII, 8. Cfr. anche C. KARNEHM, *Die Münchner Frauenkirche*, cit., p. 185, nota 643.

²⁴ Non si ha alcuna notizia su questi schizzi del Triva. L'incarico di eseguire la pala dell'altare di S. Caterina, presente ancor oggi nella cappella dedicata alla santa, fu dato al pittore Andreas Wolff (1652-1716). La fondatrice dell'altare di S. Caterina, che portava il nome Catharina Ducatin e fu sepolta nell'omonima cappella nel 1694, deve aver avuto, come di consueto, una notevole influenza sulla decisione di commissionare uno o l'altro artista. C. KARNEHM, *Die Münchner Frauenkirche*, cit., pp. 187-189.

²⁵ München, AEM, MK XXVIII 8f.



■ 1. Frontespizio dell'opera *Heylwürckende Andacht der Gottliebenden Seelen zu den Siben Zufluchten*, München 1689

Triva venne sostituito con il dipinto di Van Dyck²⁶. Pochi anni dopo, in data 7 luglio 1845, il canonico del Capitolo della Collegiata di Nostra Signora invia una lettera all'arcivescovo di Monaco e Freising, ove riferisce che i famigliari del Triva sono intenzionati ad acquistare per il prezzo di 25 fiorini la pala dei *Sette Rifugi* devozionali dipinta dal loro parente, per esporla in una capella privata. Poiché l'opera del Triva appare seriamente danneggiata e richiederebbe costosi interventi di restauro per la somma di almeno 50-60 fiorini, viene concessa senza dubbio alcuno l'autorizzazione alla sua vendita il 23 luglio 1845²⁷. A partire da questa data si perdono le tracce del dipinto in questione²⁸.

Altre fonti di fine Settecento informano che il consigliere elettorale Ludwig Fronhofer offrì in vendita in data 2 ottobre 1797 al Capitolo della Collegiata di Nostra Signora lo schizzo originale (Originalskizze) eseguito da Antonio Triva per il dipinto dei *Sette Rifugi*. Fronhofer replica la sua proposta il 7 febbraio dell'anno successivo, segnalando in vendita il suo quadro (Bild) del Triva. Insiste nuovamente il 19 marzo 1798 sull'offerta dello schizzo della pala (Altarblatts-Skizze) dei *Sieben heiligen Zufluchten* esposta in chiesa²⁹.

Dalle fonti citate non risulta con chiarezza se l'opera in possesso di Fronhofer corrisponda a uno dei tre disegni raffiguranti i *Sieben heiligen Zufluchten* e conservati alla "Graphische Sammlung" di Monaco oppure a un bozzetto, andato perduto, del dipinto.

Anche se non recano la firma dell'artista, i tre disegni custoditi nel museo di Monaco sono da considerare autografi per la duttilità d'ispirazione, la composizione e lo stile. Sono opere che si caratterizzano per la medesima iconografia e diversificano per la presenza della Maddalena sotto la croce (fig. 2), di S. Ignazio e S. Giovanni Evangelista (fig. 3), di S. Francesco con S. Elisabetta d'Ungheria, S. Paolo e S. Apollonia nel disegno acquarellato (fig. 4).

Il disegno della Graphische Sammlung di Monaco (Inv. Nr. 30057; H. M. II. 82)³⁰ è eseguito a penna marrone su gesso e misura 175 x 122 mm e corrisponde

²⁶ A. MAYER, *Die Domkirche*, cit., p. 254; C. KARNEHM, *Die Münchner Frauenkirche*, cit., pp. 187-189. Cfr. nota 20.

²⁷ Nella lettera si cita "un certo Triva quale autore del dipinto" (...von einem gewissen Triva gemalt"). München, AEM, MK XXVIII 5c.

²⁸ Pfister e Ramisch sostengono, tuttavia, che la pala dei *Sieben heiligen Zufluchten* dipinta dal Triva per il duomo di Monaco sia stata portata in Boemia, senza tuttavia addurre alcuna conferma documentaria. P. PFISTER E H. RAMISCH, *Die Frauenkirche in München. Geschichte, Baugeschichte und Ausstattung*, München 1983, p. 79. Ulteriori approfondimenti in questo senso sono da svolgere in altra sede.

²⁹ Fronhofer garantisce nella sua offerta che si tratta di un'opera originale di Antonio Triva: "von Anton Triva, und sowohl für die Originalität als dafür, daß es keines andern Meisters als des Triva Arbeit ist, hafte ich gänzlich". München, AEM, Stift Unsere Liebe Frau München, Nr. provv. 34.10.

³⁰ München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30057 (H. M. II. 82). L'opera proviene dalla Sammlung Halm-Maffei, la più ricca collezione di disegni di arte bavarese nei secoli XVII-XVIII. Su questa importantissima collezione cfr. A. RIEHTER, ...*Die Werke der vorzüglichsten Meister darunter... Felix Halm's Materialien zu einer ersten "Bayerischen Kunstgeschichte" und die "Bayerischen Originalzeichnungen" der Sammlung Halm-Maffei in der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, in J. Straßer, *Johann Georg*



■ 2. A. Triva, *I Sette Rifugi santi*, disegno (Monaco, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30057; H. M. II.82)



■ 3. A. Triva, *I Sette Rifugi santi*, disegno (Monaco, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 7982)



■ 4. A. Triva, *I Sette Rifugi santi*, disegno (Monaco, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30056; H. M. II. 82)

senza dubbio al primo schizzo del Triva per la sua pala d'altare (fig. 2). Presenta la parte superiore centinata e raffigura in simmetrica composizione i *Sette Rifugi*: la *SS. Trinità*, *Gesù crocefisso*, l'*Eucarestia*, la *Vergine*, gli *Angeli*, i *Santi*, le *Anime del Purgatorio*. Nel gruppo di quattro angeli si riconoscono l'arcangelo *Michele* con la bilancia nella sinistra e la spada nella destra e *Raffaele* in alto vicino al piccolo *Tobia*. Spicca con chiarezza la figura di *Maria Maddalena* nel suo doloroso abbraccio alla croce, mentre non sono identificabili i quattro santi aggruppati accanto alla *Madonna*. Lo schizzo, sciolto e pieno di sintesi narrativa, presenta una composizione simile a quella del quadro descritto da Mayer, il quale ricorda però un gruppo di tre angeli (*Gabriele*, *Michele* e *Raffaele*) e cinque figure di santi vicino alla *Vergine* (*Giuseppe*, *Sebastiano*, *Francesco*, *Ignazio di Loyola*, *Maddalena*, *Barbara*). Sono gli stessi, eccetto *S. Francesco*, che risultano ben caratterizzati anche nel caso dell'incisione: *Sebastiano* con le frecce del martirio, *Giuseppe* che porta il giglio, *Ignazio di Loyola* con la scritta *IHS* fiammeggiante sul petto, *Maddalena* con il vaso dell'unguento, *Barbara* dotata degli attributi della torre e del calice con l'ostia (fig. 1).

Il secondo disegno, inventariato col nr. 7982, è eseguito a penna marrone su gesso nero e misura 235 mm di altezza e 142 mm di larghezza; reca, a destra, in basso, il numero 8296 di una precedente collezione, nonché il timbro della *Graphische Sammlung* (fig. 3)³¹. Quest'opera appare più definita della precedente nei dettagli, presenta una quadrettatura sul fondo in gesso scuro e la parte alta centinata come per una versione definitiva in preparazione al dipinto. I sette referenti devozionali si stagliano su un impianto compositivo prestabilito: la *Trinità*, *Gesù crocefisso*, l'*Eucarestia*, la *Vergine*, gli *Angeli*, i *Santi*, le *Anime del Purgatorio*. Nella zona del cielo domina la *SS. Trinità* con il Padre, *Gesù* e la colomba dello Spirito Santo, al centro è l'*Eucarestia* simbolizzata dall'ostensorio retto dagli angeli, a sinistra appare *Gesù sulla croce*. Emergono accanto a lui nella schiera degli arcangeli, dall'alto in basso, *Gabriele*, *Michele* con la bilancia nella destra, *Raffaele* con la mano destra alzata e la sinistra tesa verso una delle *Anime del Purgatorio*. S'integra con la figura della *Vergine* irradiata dai raggi dell'*Eucarestia* il gruppo dei Santi, così riconosciuti dall'alto in basso: *San Giovanni Evangelista* con l'attributo del calice da cui esce la velenosa serpe, *San Giuseppe* con il giglio, *San Sebastiano* con le frecce del martirio, *Santa Barbara* con la pisside. Fa spicco davanti a tutti, più grande e imponente, la figura di *S. Ignazio di Loyola*. Il fondatore dell'ordine dei gesuiti è contraddistinto dalla fronte calva, dalla barba corta e scura, dal monogramma *IHS* sulla pianeta.

Anche questo disegno è caratterizzato da cinque santi: *Giuseppe*, *Sebastiano*,

Bergmüller 1688-1762 Die Zeichnungen, mit einem Beitrag von A. RIEHTER, Ausst. Katalog. Staatliche graphische Sammlung, München 2005, pp. 169-190. Cfr. anche C. KARNEHM, *Die Münchner Frauenkirche*, cit., p. 185; L. LONGO, *Antonio Domenico Triva*, cit., pp. 256-257.

³¹ München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 7982. Cfr. L. LONGO, *Antonio Domenico Triva*, cit., pp. 258-259.

Barbara e Ignazio, i quattro presenti nel dipinto e nell'incisione; si aggiunge come quinta la figura di S. Giovanni Evangelista, mentre mancano la Maddalena e S. Francesco. Quest'ultimo risulta, invece, essere presente sulla pala.

In quest'opera Triva fa esibizione delle sue notevoli capacità espressive e di un'eloquenza barocca di alto livello artistico. Costruisce i suoi personaggi, avviluppati l'uno all'altro su intrecci a spirale di sapiente grazia, leggiadria e dinamismo come nel caso degli angeli a sinistra, oppure a schiera in successione dal fondo verso il centro, come per le figure di Sebastiano, Barbara e Ignazio, in gruppi bene accordati con notevole senso dello spazio, come quello di Giovanni, Giuseppe e la Vergine. Sant'Ignazio risalta magniloquente e in primo piano in adorazione del Cristo. L'ostensorio retto da piccoli angeli irradia luminosissimo sul fondo, appare più vicino al Cristo che alla Vergine, ma quasi toccato con la mano da Maria. La Trinità trionfa nella parte alta centinata e raccorda i personaggi, concludendo la composizione. Triva realizza un assunto visivo spazioso e mobile, in evoluzione, con figure emergenti sopra viluppi di nuvole e dal fondo, libere dalla simmetria statica proposta nell'incisione, svincolandosi dall'opera incisa, che dimostra di conoscere bene, con spontaneità e fantasia.

Il terzo disegno (Inv. nr. 30056; H. M. II. 82) risulta pure eseguito a penna marrone e presenta un acquarellato marrone e grigio, misura 230 x 182 mm. (fig. 4)³². Si tratta di una proposta del Triva per il dipinto di Monaco parallela a quella del disegno nr. 3. Anche se non firmata, l'opera va sicuramente assegnata al Triva per l'impianto generale, l'analisi dei dettagli e la scioltezza della composizione. In alto è il gruppo della *SS. Trinità*, al centro è l'ostensorio che allude all'*Eucarestia*, a sinistra *Gesù crocefisso*, dietro a lui la schiera degli *Angeli*: in alto *Raffaele con il piccolo Tobia*, seguono *Gabriele*, *Michele* con la spada nella destra e la bilancia nella sinistra, un *angelo* che indica con la destra il cielo e afferra con la sinistra una delle *Anime del Purgatorio*. Nel gruppo dei *Santi*, accanto alla Vergine, s'individua *S. Giovanni Evangelista* con il calice da cui fuoriesce la serpe velenosa, *San Paolo* con la spada, *San Giuseppe* con l'attributo del giglio, *Santa Barbara* con la pisside e la torre, *Santa Caterina* con la ruota del martirio, *Sant'Apollonia* con gli attributi della palma e della tenaglia che stringe nella morsa un dente. Al centro, accanto alla croce, spicca la figura di *San Francesco* vestito del saio marrone e con le mani affette dalle stimmate, insieme a quella di *Elisabetta d'Ungheria*. Quest'ultima è raffigurata nel duplice aspetto che ne caratterizza l'esistenza terrena, quello relativo alla sua origine principesca, e l'altro derivato dalla sua vocazione di umile terziaria francescana: in abito monacale porta sul capo una corona e ne regge altre due sopra un libro nelle mani. La folla dei santi in quest'opera si arricchisce: sei sulla destra accanto alla Vergine e due al centro della scena ai piedi della croce. Appaiono solo in

³² München, Graphische Sammlung, Inv. NR. 30056 (H. M. II. 82). Quest'opera è pervenuta alla Graphische Sammlung dalla collezione di arte bavarese Halm-Maffei di Monaco (cfr. nota 30). C. KARNEHM, *Die Münchner Frauenkirche*, cit., pp. 184-185; L. LONGO, *Antonio Domenico Triva*, cit., pp. 260-261.

questa versione le figure di S. Paolo all'estrema destra, Apollonia sul davanti e vicina a Elisabetta, la quale fa gruppo con Francesco ai piedi della croce.

Riassumendo, Triva propone per la pala dipinta una versione (figg. 2, 3) con tre arcangeli e cinque santi (Giovanni Evangelista, Giuseppe, Sebastiano, Barbara e Ignazio), oltre a quella in alternativa, acquarellata, in cui si contano quattro arcangeli e otto santi, sei dei quali fanno gruppo con la Vergine (Giovanni, Giuseppe, Paolo, Barbara, Caterina, Apollonia) e due sono al centro del dipinto accanto alla croce (Francesco ed Elisabetta d'Ungheria).

I santi ricordati da Mayer come presenti sulla pala dipinta dal Triva (Giuseppe, Sebastiano, Francesco, Ignazio e Maddalena) corrispondono a quelli dell'incisione, dove però compare Barbara anziché Francesco, e si ritrovano in accostamenti diversi nei tre disegni attribuiti all'artista.

Il pittore emiliano attesta con ciò una sicura conoscenza del prototipo inciso (fig. 1), palesando una libertà espressiva ridondante e barocca nelle versioni disegnative del dipinto. È da considerarsi una vera fortuna l'aver ritrovato i disegni conservati alla Graphische Sammlung di Monaco, la preziosa testimonianza di un'opera devozionale di cui sono andate perse le tracce. Rimane forte la sensazione di una sensibilità molto marcata del Triva che riesce a rappresentare in forme del tutto innovative un motivo iconografico prestabilito. E un tassello importante, quello degli unici disegni finora noti dell'artista, si aggiunge al catalogo della sua opera.

Referenze fotografiche

Lucia Longo-Endres: 1
Monaco, Graphische Sammlung: 2, 3, 4.

