

Tentazioni d'amore? Due pitture inedite di Antonio Domenico Triva

LUCIA LONGO-ENDRES

Nel 2008 sul mercato editoriale è comparso il volume dedicato ad *Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera*¹. Sulla base della dettagliata ricognizione delle opere dell'artista e con il sistematico approfondimento delle fonti archivistiche, la monografia mette a punto la figura del Triva, di cui già il Boschini (1660) cantava i trionfi a Venezia: "*Oh quanto è valoroso Antonio Triva, / Quello che al so penel l'istessa Fama / Ghe impena l'ale, e con la tromba el chiama / Vero Pitor dela pittura viva*"².

Nato a Reggio Emilia nel 1626 si è formato principalmente in ambito veneto, lavorando soprattutto a Venezia, prima di emigrare, nel 1669, in Baviera. Assunto a Monaco come pittore di corte da Ferdinando Maria di Wittelsbach ed Enrichetta Adelaide di Savoia, il Triva acquisisce fama ed onori, fino alla morte avvenuta nel 1699.

Durante l'arco della sua vita professionale l'artista dipinse diverse opere sia in Italia che in Germania; opere schedate nel catalogo inserito a corredo del volume secondo una classificazione che le ripartisce fra le pitture certe, quelle considerate di dubbia attribuzione, le opere andate perdute, il corpo dei disegni e quello raffinato delle incisioni.

Le pitture commissionate al Triva in Italia sono per lo più di carattere sacro e allegorico - pale d'altare e ritratti - e si conservano nelle chiese e nei musei delle città di Brescia, Padova, Piacenza, Rovigo, Reggio Emilia, Torino, Vicenza e Venezia; alcuni dipinti si trovano in Croazia a Rovigno e a Dubrovnik, altri a Parigi, a Quimper, a Mont-Cenis e in collezioni private. Le opere lasciate dal Triva in Germania sono custodite per la maggior parte a Monaco nei musei e nella Residenza, nel castello di Nymphenburg e in quello di Schleißheim, nella chiesa monachese dei Teatini e in altri edifici sacri bavaresi, come la chiesa delle Orsoline a Landshut e la parrocchiale di Landsberg am Lech.

Anche per la vasta produzione in territori geograficamente lontani, Triva appare come un artista dotato e consapevole delle esigenze di una pittura barocca altisonante e laudativa, carica di umori drammatici. Si distingue come figura di spicco che van-

¹ L. LONGO, *Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera*, Bologna 2008.

² M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar Pitoresco*, Venezia 1660, p. 536.

ta un linguaggio artistico di carattere internazionale, maturato nell'intricata *texture* d'influenze reciproche tra la cultura figurativa latina e germanica.

A distanza di due anni dall'uscita della monografia sono comparsi, in collezione privata, due pregevoli quadri, ancora sconosciuti, riconducibili nella stesura alla mano del Triva. Si tratta di tele ad olio di carattere allegorico che rientrano, per stile e impianto, nei canoni propri dell'artista, arricchendo il repertorio di un pittore barocco degno di rispetto nella storia dell'arte europea del Seicento e oggi in via di larga rivalutazione.

La coppia di dipinti allegorici, conservatisi per secoli abbinati, attesta in modo inequivocabile il linguaggio stilistico e formale del pittore, pulsante nella pennellata succosa, nei raffinati cromatismi, nella sapiente dosatura di ombre e luci, nell'esaltazione del carattere dei personaggi e nell'impostazione spaziale. Tali pitture risalgono al periodo italiano dell'artista, al settimo decennio del secolo XVII, quando il Triva aveva già elaborato l'orientamento di stampo emiliano, aderendo con più intensa vocazione al colorismo tipico dei veneti e degli artisti extraveneziani operanti a Venezia nel Seicento.

Raffigurano le allegorie personificate della *Giovinetza* e della *Vecchiaia*, l'una bene interpretata dai gioielli di cui si adorna la donna nel fulgore fisico giovanile, l'altra dotata della seduzione dell'età matura, con le rughe che segnano un volto ancora pieno di fascino e con l'attributo della serpe in mano per farsi vanto della *saggezza* raggiunta nel tempo.

La *Giovinetza*, descritta da Cesare Ripa come una "*Fanciulla coronata d'oro, & vestita riccamente*"³, è qui illustrata da una donna elegante a mezzo busto, il viso ovale incorniciato dai capelli biondi, fini e ondulati, in perfetta scriminatura. Ha l'ampia arcata dei sopraccigli e il naso ritto, gli occhi grandi e la bocca pronunciata. Porta sul capo la corona d'oro a punte impreziosita da rubini e smeraldi pieni di luce. In contrappunto spiccano il filo di perle che luccica sulla pelle chiara e l'orecchino a goccia, lo spillone che fissa il sontuoso manto di seta viola e rossa a ricami d'oro, l'intenso azzurro e il bianco lucido della panneggiata veste. La giovinetta si staglia con effetto plastico sul fondo scuro, volge lo sguardo all'osservatore, mostrando nella mano destra lucenti monili, bracciali e collane d'oro ornate da rubini e smeraldi, insieme a monete dorate. Secondo Ripa, la corona d'oro indica che tra i "*gradi dell'età dell'uomo, quello della gioventù è il più elegibile, & il più prezioso*", mentre il "*vestimento ricco, dimostra, che l'ostentatione de' beni è propria di questa età*"⁴.

È questo un dipinto che ripropone la tipologia femminile cara al pittore, un bell'esempio del repertorio classico del Triva. Si pensi alla tela dedicata a *S. Caterina*, che porta la corona a punte sul capo e vanta sul petto e la spalla fermagli pre-

³ C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Roma 1603, p. 184.

⁴ *Ibidem*, p. 184.



■ 1. Antonio Domenico Triva, *Allegoria della Giovinezza*. Napoli, collezione privata

ziosi e un filo di perle che lega il manto lavorato in oro⁵. Le gioie e i preziosi, palesi attributi di gioventù e ricchezza, così come l'ovale del viso e i suoi tratti, ritornano pure nell'immagine allegorica della *Conversione* dipinta dal Triva tra il 1660 e il 1669⁶. Per la fisionomia e la cura luminosa della pelle si osservino invece le tipologie dipinte dal pittore nel settimo decennio del secolo: la *Betsabea al bagno*, la *Giovane donna con colomba*, la *Donna che sprema il latte dai seni (Natura)* o la *Benignità*⁷. Non mancano affinità palesi con le pitture celebrative eseguite per la *Galleria* della Residenza dei duchi di Baviera (1669-70), come la *Giustizia* o l'*Amicizia*⁸, oppure con la sensualità dei nudi esibiti nel medaglione che simbolizza il *Connubio delle Case di Baviera e di Savoia* (1673-74) sul soffitto della *Camera dell'Alcova* a Monaco⁹.

Dotata di profonda intensità spirituale e molto espressiva risalta l'altra personificazione allegorica, che allude al tempo della *Vecchiaia* e all'oculatezza maturata negli anni. È una stupenda immagine di alto livello artistico che esalta la straordinaria attitudine del pittore a dare carattere, corpo e vita alle figure. La vecchia, ritratta a mezzo busto, è ripresa all'indietro con le spalle nude e la schiena che nei tocchi di luce vibra di sensuale morbidezza. Ha il viso scavato nel disegno delle rughe, sottili e profonde, i capelli finissimi e argentati raccolti da un nastrino rosso e in parte sciolti, la bocca piccola e delineata. Il suo sguardo indagatore scruta il riguardante e dai grandi occhi, sotto folte sopracciglia, traspare un sentimento di malinconia per la fugacità della vita, la maturità acquisita negli anni e il desiderio di trasmetterne l'esperienza a chi l'osserva. Ciò è bene espresso nella luminosa serpe dalla lingua biforcuta ch'ella stringe nella destra, l'attributo principale dell'allegoria della *saggezza (prudenza, astuzia)*¹⁰. La luce pulviscolare diffusa e la sintesi dei riflessi sulla pelle fanno emergere la figura statuaria dal fondo scuro, con particolare risalto delle gamme brillanti di grigio e tenero rosa. Nella superficie bambagliosa e nella compiutezza dei volumi si percepisce un rigore monumentale che l'artista sente necessario ai fini di un approfondimento psicologico dell'immagine.

Peraltro, la fascinosa immagine giovanile e quella intrigante della donna più matura potrebbero far pensare pure alla traduzione pittorica di un concetto allegorico accattivante che nel Ripa prende il nome di *Tentazione d'amore* e viene interpretato da una "*bella verginella...la quale mostri di stare ambigua, se debba raccogliere alcune collane d'oro, & gioie, & denari, che stanno per terra, & si dipingerà in una notte; dietro lei si vedrà il viso d'una vecchia brutta, & e macilente*"¹¹. Si trat-

⁵ L. LONGO, *Antonio*, cit., p. 74.

⁶ *Ibidem*, p. 106.

⁷ *Ibidem*, p. 100-106.

⁸ *Ibidem*, pp. 156-159 (G/V1, G/V3).

⁹ *Ibidem*, pp. 195-196.

¹⁰ C. RIPA, *Iconologia*, cit., Roma 1603, p. 417 (*Prudenza*), p. 141 (*Eternità*).

¹¹ *Ibidem*, p. 483.



■ 2. Antonio Triva, *Allegoria della Vecchiaia*. Napoli, collezione privata

ta di un'allegoria che ritorna nelle varie edizioni dell'*Iconologia*, a partire dalla prima datata 1593 e ristampata a Milano nel 1602, a quella edita a Roma nel 1603 e alle successive uscite a Padova nel 1611, nel 1618 e nel 1625, ampliata e arricchita, quest'ultima, da Zaratino Castellini¹². Nelle edizioni padovane e in quella successiva di Venezia (1645), Ripa tratteggia con più precisione la figura della vecchia: "*La vecchia macilente, che vi sta dietro, è figura della persona abituata nel vizio, che persuade a malitiosi amori, la conversazione de' quali devesi fuggire, e ciascuno deve procurare di non lassarle praticare in casa, essendo bene spesso cagione delle perdizione delle famiglie, di che ne avvertisce Naumachio Poeta Greco, essortandoci a discacciare gli esterni amori, prima che da altri si conosca il disegno della mente loro. Externos amores reice; priusquam ab aliis / Revera cognoscas studia, mentesque ipsorum / Nec Anum improbam tuis unquam aedibus receptas / Multorum bene conditas familias pes- / sundederunt Anus*"¹³.

La personificazione allegorica della *Tentazione amorosa*, pur descritta con finezza puntuale nell'*Iconologia*, tuttavia, non presenta mai un'illustrazione di corredo che indirizzi l'artista a prediligere un soggetto unico a due figure oppure due dipinti complementari per la sua narrazione. Al pittore che si cura di dipingere l'allegoria della *Tentazione dell'amore* resta dunque la libertà espressiva di interpretarla secondo il gusto e l'ispirazione personale, ideando talora tele separate ma complementari, come avviene nel caso di Antonio Triva.

Rimane, questa, una suggestiva e ulteriore ipotesi per gli studiosi di iconografia, anche se mancano indizi documentari che possano indirizzare verso questa interpretazione.

Le due tele, conservate e pervenute ai nostri giorni in coppia, nello stesso formato e dimensione (olio su tela, 42 x 50 cm), sono da considerarsi "pendant" di notevole finezza artistica, ambedue di mano del pittore Antonio Triva per il linguaggio stilistico-formale e l'orchestrazione spaziale, gli spessori e i trascoloramenti cromatici, l'amore per il dettaglio e il ricercato rapporto di chiaroscuro, nonché per la caratterizzazione psicologica dei personaggi che anima le migliori opere dell'artista.

È un vero peccato che tali pitture, allora ignote, non abbiano potuto trovare spazio nella monografia sul Triva edita nel 2008, poiché l'avrebbero arricchita, palesando ancor di più e con forte espressività le doti narrative dell'artista e quella disinvoltura compositiva che dovevano essere molto apprezzate, non meno degli intenti apologetici, nell'ambiente in cui egli operava.

¹²Id., *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, In Roma 1593, pp. 271-272; Id., *Iconologia...*, cit., Roma 1603, pp. 483-484; Id., *Nova iconologia di Cesare Ripa perugino, nella quale si descrivono diverse imagini di virtù, viti, affetti, passioni humane...*, Pt. 2, Paolo Tozzi, Padova 1618, pp. 522-523; Id., *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa perugino... ancora arricchita d'altre Imagini, discorsi, & esquisita correzione dal Sig. Gio. Zaratino Castellini Romano*, Per Pietro Paolo Tozzi, Padova 1625, pp. 663-664.

¹³Id., *Iconologia di Cesare Ripa perugino... ampliata dal sig. cav. Gio. Zaratino Castellini Romano*, Venezia 1645, p. 621.