

CHIARA LUCIAN E PAOLO KALTENHAUSER, *Una Pietà perduta nella chiesa di Santa Maria Assunta a Primiero*, in «Studi Trentini. Arte» (ISSN 2239-9712), vol. 101/1-2, (2022), pp. 6-25.

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

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

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

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

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





Una *Pietà* perduta nella chiesa di Santa Maria Assunta a Primiero

Chiara Lucian, Paolo Kaltenhauser

► L'estremo degrado delle superfici affrescate sulla facciata nord della chiesa di Santa Maria Assunta a Primiero ne ha finora reso vani i tentativi di lettura. L'analisi degli elementi superstiti con tecniche di editing delle immagini ha permesso di delineare i contorni di un'opera complessa nella sua articolazione, fornendo un'interpretazione iconografica per uno dei soggetti: una *Pietà con Santi*.

► *The extreme degradation of the frescoed surfaces on the northern wall of Santa Maria Assunta church in Primiero has undermined every reading attempt so far. The analysis of the remaining elements with image editing techniques allowed to outline the contours of an artwork with a complex articulation, providing an iconographic interpretation for one of the subjects: a Pietà with Saints.*

Premessa

Talvolta l'eccessiva familiarità o la costante frequentazione di un ambiente o di un luogo possono indurre nell'osservatore una condizione di passiva distrazione che, in mancanza di un atteggiamento di stupore e curiosità, impedisce di riconoscere nuovi spunti di interesse e riflessione, dando per scontato e già acquisito ogni possibile elemento di conoscenza.

Tuttavia, può capitare per circostanze fortuite che l'occhio sia improvvisamente catturato da un particolare, uno scorcio, un dettaglio passato fino a quel momento del tutto inosservato, ma in grado di riaccendere la curiosità e ristabilire i corretti parametri critici per la formulazione di nuove ipotesi e ricerche. In questo caso lo stupore per la scoperta o l'intuizione, che appartiene all'ambito della conoscenza, si associa al disappunto per non aver notato prima un dato assolutamente manifesto e a disposizione di tutti.

Questo è quanto è accaduto in occasione di un'attenta ispezione del prospetto settentrionale esterno della chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta a Primiero (fig. 1), apparentemente caratterizzato dall'assoluta mancanza di elementi decorativi, ma in realtà ancora rivestito da minuti frammenti della decorazione originaria. La documentazione fotografica di dettaglio prodotta

nel corso del sopralluogo ha permesso un esame ravvicinato di questi elementi: scopo di questo contributo è tentare di ricostruirne l'impianto d'origine, fornendo agli storici dell'arte nuovi indizi sulla veste decorativa dell'arcipretale nei secoli passati.

L'assenza come elemento di interesse

Contrariamente allo spazio interno della chiesa, caratterizzato da un elegante connubio fra architettura, opere pittoriche e scultoree in stile gotico e rinascimentale (fig. 2), le decorazioni in corrispondenza dei prospetti esterni sono rare e oggi fortemente compromesse nella loro leggibilità a causa di un degrado generalizzato delle superfici, indotto dalle condizioni climatiche e meteoriche del sito.

Le opere chiaramente identificabili si concentrano sulla parete meridionale¹: la preziosa lunetta gotica del portale firmata da Hans Hitner (1491), i lacerti del monumentale affresco cinquecentesco raffigurante *San Cristoforo* e l'ottocentesco orologio solare realizzato da Enrico Koch. A queste si aggiungono le decorazioni di carattere araldico che avvolgevano i timpani del campanile, oggi visibili solamente sul prospetto est².

A destra del portale sulla facciata principale era attestata la presenza di un affresco incorniciato, oggi completamente scomparso³, mentre sulla parete settentrionale solo labili tracce testimoniano la presenza di quello che doveva essere un impianto pittorico armonico nelle sue parti: pochi frammenti di affresco di ridotte dimensioni sparsi senza una logica apparente su un'ampia superficie e ciò che rimane di alcune aureole impresse nell'intonaco (tavv. 1-3). Non abbastanza, in apparenza, per cercare d'intendere meglio l'opera, almeno da un punto di vista iconografico.

L'assenza può rendere più stimolante la ricerca, a volte. La difficoltà di interpretazione conduce inevitabilmente in due direzioni: accettare l'illeggibilità della superficie affrescata, oppure ostinarsi a cercare delle risposte, ancorché parziali. Così, dettagli poco significativi – e pertanto ritenuti ormai incapaci di relazionarsi con l'osservatore contemporaneo – possono trovare un nuovo significato. Mezzi comuni, come la fotografia e un basilare lavoro di post-produzione, riescono a far emergere nuove informazioni, aprendo a una potenziale chiave di lettura.

¹ Fontana, *La chiesa arcipretale di Primiero*, p. 12.

² Fontana, *La chiesa arcipretale di Primiero*, pp. 28-29. Toffol, *Gli stemmi araldici del Palazzo*, pp. 24-25.



■ 2. Primiero, chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta, veduta dall'interno

Una puntuale consultazione degli scritti di don Stefano Fontana dedicati alla chiesa basta da sola a confermare come la presenza degli affreschi fosse appunto nota. Alla fine degli anni Cinquanta, nonostante il già precario stato di conservazione, era ancora possibile apprezzare qualche elemento utile quantomeno ad ancorare l'opera ad un preciso periodo storico, sebbene non fosse già più sufficiente a identificarne il soggetto: "Lungo l'ultima parete si riscontrano tracce dell'altra porta murata per lo stesso motivo con evidenti rimasugli di dipinti, dorature e scritte gotiche"⁴.

La campagna archeologica avviata nel 1995 portò alla luce una serie di precedenti fondazioni, alla più antica delle quali vennero attribuite caratteristiche paleocristiane databili al V secolo d.C.⁵. Tale ipotesi è stata successivamente messa in discussione da una rilettura critica dei dati emersi dall'indagine⁶. Il ritrovamento di alcuni affreschi sulle pareti interne, su tutti il maestoso *Hortus conclusus* nella navata di sinistra⁷, riportò fugacemente l'attenzione anche sul tema dei decori esterni, senza che si riuscisse tuttavia, per quanto è dato sapere, a ricavare elementi nuovi sugli apparati della parete settentrionale. Una verifica presso il Museo Diocesano Tridentino ha in effetti confermato come essi non risultino schedati a causa dell'elevato stato di degrado.

³ Fontana, *La chiesa arcipretale di Primiero*, pp. 11-12.

⁴ Fontana, *La chiesa arcipretale di Primiero*, p. 12.

⁵ Ravagnan, Bombonato, *Considerazioni sull'architettura ecclesiastica*, pp. 201-214.

⁶ Cavada, Rapanà, *Fiera, Santa Maria Assunta*, pp. 35-37.

⁷ Tauffer, "Ecce ancilla Domini".

Una visione d'insieme della parete, pur ostacolata dalla presenza del tettuccio in legno, rende abbastanza chiara quella che poteva essere la collocazione originaria degli affreschi ormai perduti, in una composizione simmetrica (tav. 4): una sorta di trittico che si sviluppava attorno al portale (tav. 4: A). Le aree a destra (tav. 4: B) e a sinistra (tav. 4: C) erano sicuramente dipinte, mentre per l'area sovrastante (tav. 4: D) lo possiamo soltanto ipotizzare per la presenza di una zona intonacata di buona finitura e di forma regolare. A complicare ulteriormente la lettura, una traccia residua disegna sulla parete la probabile sagoma di un protiro a sesto acuto (tav. 4: E), che interrompe la trama altrimenti regolare e liscia dell'intonaco. Ben visibile al centro, sotto la cuspide superiore, il profilo di una croce (tav. 4: F). Parzialmente nascoste dai sostegni dell'attuale tettuccio, due aree più chiare di forma ellittica e alcuni punti di innesto ormai chiusi sopra al portale rivelano presumibilmente la posizione dei sostegni di coperture precedenti. La modalità con cui la traccia dell'ipotetico portico si sovrappone alla zona intonacata lascerebbe supporre che la sua costruzione sia intervenuta successivamente alla realizzazione degli affreschi.

La configurazione generale testimonia una struttura articolata e la sovrapposizione di una serie di interventi cronologicamente successivi sulla facciata. I pochi elementi ancora visibili ad occhio nudo possono solamente suggerire un'interpretazione: alcune aureole ben marcate sull'intonaco dell'affresco di destra e qualche traccia di colore; pochi tratti incisi sull'affresco di sinistra, sebbene accompagnati da aree pigmentate di maggiore estensione.

L'analisi

La realizzazione di una serie di fotografie, scattate in diversi momenti della giornata per individuare le condizioni di illuminazione più favorevoli, combinata al sopra menzionato lavoro di post-produzione, ha permesso di analizzare i pochi dettagli superstiti nell'affresco di destra, consentendo di osservare meglio ciò che a occhio nudo è oggi difficilmente visibile. Le immagini sono state processate per mezzo di appositi filtri, al fine di aumentarne contrasto e nitidezza, facendo emergere, accanto alle aureole, la presenza di ulteriori segni incisi e variazioni di luminosità e trama altrimenti difficilmente apprezzabili. Ulteriori regolazioni hanno consentito di amplificare le tenui tracce di colore residue. L'utilizzo di queste semplici tecniche ha reso possibile intravedere e tracciare linee e contorni di aree difficilmente distinguibili, ma comunque presenti, e di far emergere in modo naturale alcune forme messe in evidenza utilizzando un tratteggio sovrainposto (tav. 5). Aggiungere dettagli e fare delle ipotesi diviene allora meno arduo, tanto da poter affer-

mare con buona probabilità di trovarci di fronte ad una *Pietà con Santi*: tale soggetto ben si sposerebbe con la destinazione cimiteriale che caratterizzò l'area prospiciente alla facciata almeno fino al 1842.

Da un punto di vista compositivo, l'elemento di partenza è dunque individuato nelle aureole, segno incontrovertibile dell'effettiva posizione delle teste dei santi. Non si tratta di aureole con stampigliatura a pastiglia, poiché razzatura e bolli sono stati direttamente incisi sull'intonaco. Ad occhio nudo se ne intravedono con una certa chiarezza solamente quattro. Nell'immagine elaborata le labili tracce di intonaco ancora affrescato di colore verdastro, in basso a destra, diventano più leggibili e potrebbero essere ascrivibili alla parte inferiore del corpo ormai esanime del Cristo (tav. 6: 1), posto in diagonale e adagiato sul grembo della Madonna (tav. 6: 2). Quest'ultima sarebbe individuabile dalla preziosa ornamentazione nella parte sommitale del coronamento, emersa solamente grazie all'elaborazione grafica, nonché dalle tracce residue di colore azzurro in corrispondenza della veste. A destra del capo della Madonna e poco più in alto troviamo ulteriori tracce di piccole aureole, probabilmente quelle di alcuni angeli in volo. La figura posta a destra, in posizione ribassata (tav. 6: 3), è invece riconducibile alla Maddalena, colta nel ricorrente gesto di sofferente contrizione, che la vede spesso protesa nel rendere l'ultimo omaggio al corpo di Cristo. A questo punto l'ultimo coronamento, del quale solo un piccolo frammento è sopravvissuto al completo distacco dell'intonaco, potrebbe indicare la presenza di San Giovanni (tav. 6: 4), andando così a definire la configurazione usuale di questa formula iconografica.

Ulteriori elementi compositivi

L'affresco di sinistra doveva essere in *pendant* con quello di destra fin qui descritto, sia per la sua posizione speculare rispetto al portale, sia per le dimensioni analoghe al primo. In questo caso, la completa assenza di tracce di aureole incise rende impossibile fissare nello spazio la collocazione di eventuali personaggi, nonché vano qualsiasi tentativo di lettura iconografica (tav. 7). Le superfici affrescate residue contribuiscono a fornirci almeno un elemento compositivo: rimangono infatti visibili i resti dell'arco a tutto sesto dalle tinte accese sui toni dell'arancio che andava a riquadrare la raffigurazione. Non a caso, tracce della stessa colorazione si ritrovano, in misura minore e più frammentaria, nell'affresco di destra. Volendo azzardare un'ipotesi, tenendo sempre a mente il contesto cimiteriale, i pochi segni coerenti emersi dalla rielaborazione grafica e la presenza di aree a tinte verdi nel registro inferiore e azzurre in quello superiore potrebbero far pensare a una Crocifissione.

Allo stato attuale, nulla possiamo dire sull'area centrale sovrastante il portale e sulla sagoma della croce. Una visione d'insieme di come potesse presentarsi nel complesso il prospetto decorato della chiesa è infine restituita nella tavola 8.

Considerazioni iconografiche

La matrice iconografica della *Pietà* perduta della pieve di Primiero deriva dalla tradizione del *Vesperbild* trecentesco di area tedesca: l'espressione, traducibile come 'immagine del Vespro', ritrae Cristo nel momento immediatamente successivo alla morte, in attesa di sepoltura. Caratteristiche principali di queste opere di origine nordica sono la carica emotiva e la deformazione espressiva del sentimento, che vengono stemperate in toni meno drammatici nel contesto italiano, dove il tema della *Pietà* inteso come immagine isolata della Vergine che piange il corpo del Figlio non è molto comune fino al XV secolo⁸. L'esempio universalmente noto rimane la *Pietà* michelangiolesca della basilica vaticana, mentre meno conosciuto al pubblico dei non specialisti è il rapporto fra la diffusione del tema in area italiana e i suoi antefatti nordici⁹, peraltro oggetto di una recente esposizione milanese¹⁰.

L'importazione del modello nordico passò perlopiù attraverso la realizzazione di gruppi scultorei in stucco duro (*Steinguss*), che trovarono diffusione soprattutto in territorio trentino e tirolese, veneto e friulano, con qualche esempio anche nel centro Italia¹¹. Questa immagine devozionale doveva coinvolgere lo spettatore in un'intensa contemplazione religiosa e chiamarlo a una partecipazione emotiva, di cui Maria era tramite¹². È interessante il fatto che delle tre sculture raffiguranti il *Vesperbild* citate da Rasmø¹³ per la loro elevata qualità esecutiva – opere a suo parere di artisti provenienti forse dalla Stiria o dal Salisburghese – spicchi, assieme alla *Pietà* di Cavalese e a quella di Massone (Arco), proprio un esemplare proveniente da Primiero (oggi ricoverato presso il Laboratorio di restauro storico-artistico della Soprintendenza per i beni culturali di Trento). Queste opere appartengono alla tradizione del 'Dolce stile' che dai paesi tedeschi si diffuse in tutta Europa dalla seconda metà del Trecento, testimoniata in territorio trentino-

⁸ De Vecchi, Cerchiari, *Arte nel tempo*, I.2, p. 606.

⁹ Sul tema si vedano: Steingräber, *Zur "Italianisierung" des deutschen Vesperbildes*; Castri, *In virginis gremium repositus*; Söding, *Das Bild, welches von Prag kam*.

¹⁰ *Vesperbild: alle origini della Pietà di Michelangelo*.

¹¹ Dal Prà, *Gli antichi percorsi dei santi*, p. 106.

¹² Longo, *Iconografia della Pietà nell'area nordica*, p. 33.

¹³ Rasmø, *Storia dell'arte nel Trentino*, p. 118.



■ 3. Primiero, chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta, dipinti murali presenti nella navata di sinistra: *Madonna della misericordia* (sinopia) in basso a sinistra; *Hortus conclusus* nella lunetta al centro, *Sant'Anna con Maria e il Bambino* sulla colonna a destra

tirolese anche dal fenomeno delle 'Belle Madonne' (*Schöne Madonnen*, 1380-1420)¹⁴. Esiste però una differenza fra la *Pietà* propriamente detta – nella quale sono presenti generalmente solo Cristo e la Vergine – e il *Compianto sul Cristo morto*, in cui attorno al corpo esanime adagiato al suolo compaiono anche altri santi. Di fatto spesso accade che il termine *Pietà* venga utilizzato indistintamente per descrivere le numerose variazioni sullo stesso tema, frutto di un evidente ibridismo figurativo.

Una possibile datazione

Partendo dall'unica osservazione diretta di cui disponiamo – ovvero la descrizione di don Fontana – la presenza di scritture gotiche potrebbe collocare la realizzazione dei dipinti a cavallo tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, analogamente ad altre opere affrescate¹⁵ presenti all'interno dell'edificio consacrato nel 1495 (fig. 3). Oltre al già citato *Hortus conclusus*, ricordiamo il *San Martino e il povero* (1495), di piccole dimensioni ma ben conservato, e la *Sant'Anna con Maria e il Bambino* (1501) sulla seconda colonna di sinistra, di raffinata fattura e recante una preghiera in lingua tedesca a caratteri gotici. Sulla parete nord, in corrispondenza della *Pietà* posta all'esterno, si colloca una *Madonna della misericordia*, secondo l'interpretazione prevalente una sinopia, probabilmente databile ai primi decenni del Cinquecento. Quest'opera presenta un'iconografia molto simile a quella degli affreschi posti sul vicino edificio della "Vecchia canonica", qui arricchita dalla presenza di due sante e da un'elegante cornice architettonica. Ormai pienamente cinquecentesco (1555) è infine il cosiddetto affresco *Römer* collocato sulla parete destra dell'abside.

Ciò premesso, è interessante osservare come dal punto di vista stilistico le aureole dei santi visibili nella *Pietà* presentino delle forti analogie con quelle della sinopia. Ciò potrebbe far pensare alla stessa mano, o quantomeno alla medesima bottega, supportando una datazione analoga. In mancanza di altri elementi, risulta oggettivamente difficile confermare o smentire tale ipotesi.

Conclusioni

La breve analisi esposta risulta evidentemente limitata dall'estrema compromissione delle aree affrescate e dai semplici mezzi utilizzati. Nondimeno,

¹⁴ Longo, *Iconografia della Pietà nell'area nordica*, p. 58.

¹⁵ Taufer, "Ecce ancilla Domini", pp. 45-48.

l'identificazione di una struttura compositiva e di un riferimento iconografico, per almeno una parte dell'opera perduta, sembrano un risultato di un certo interesse. Il livello di degrado è tale che solo indagini più approfondite potrebbero forse restituire ulteriori informazioni, alle quali associare un'analisi storico-artistica più ampia per ancorare la rappresentazione individuata al contesto geografico territoriale.

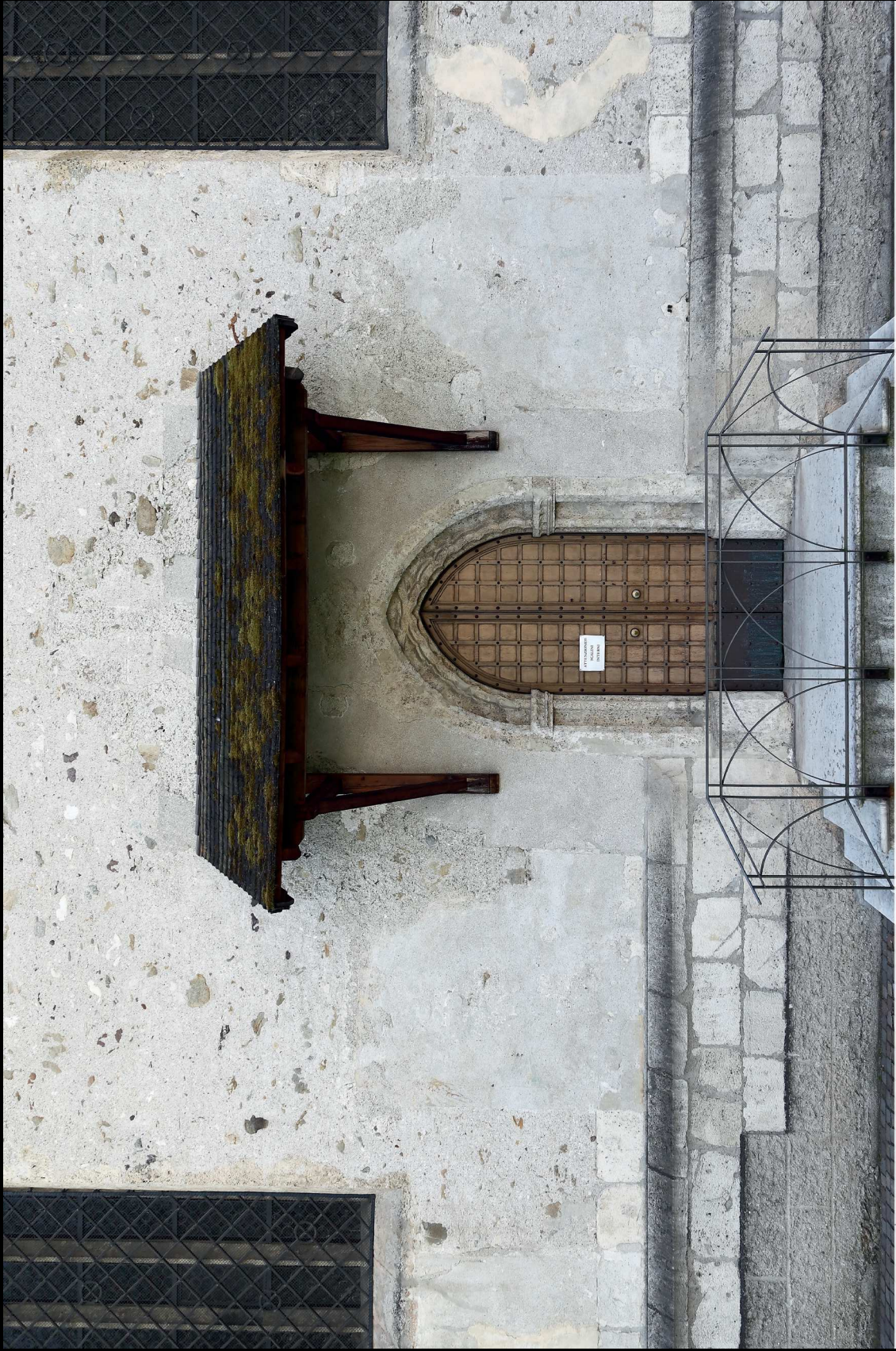
Referenze fotografiche

Foto ed elaborazioni grafiche degli autori: figg. 1-3, tavv. 1-8.

Bibliografia

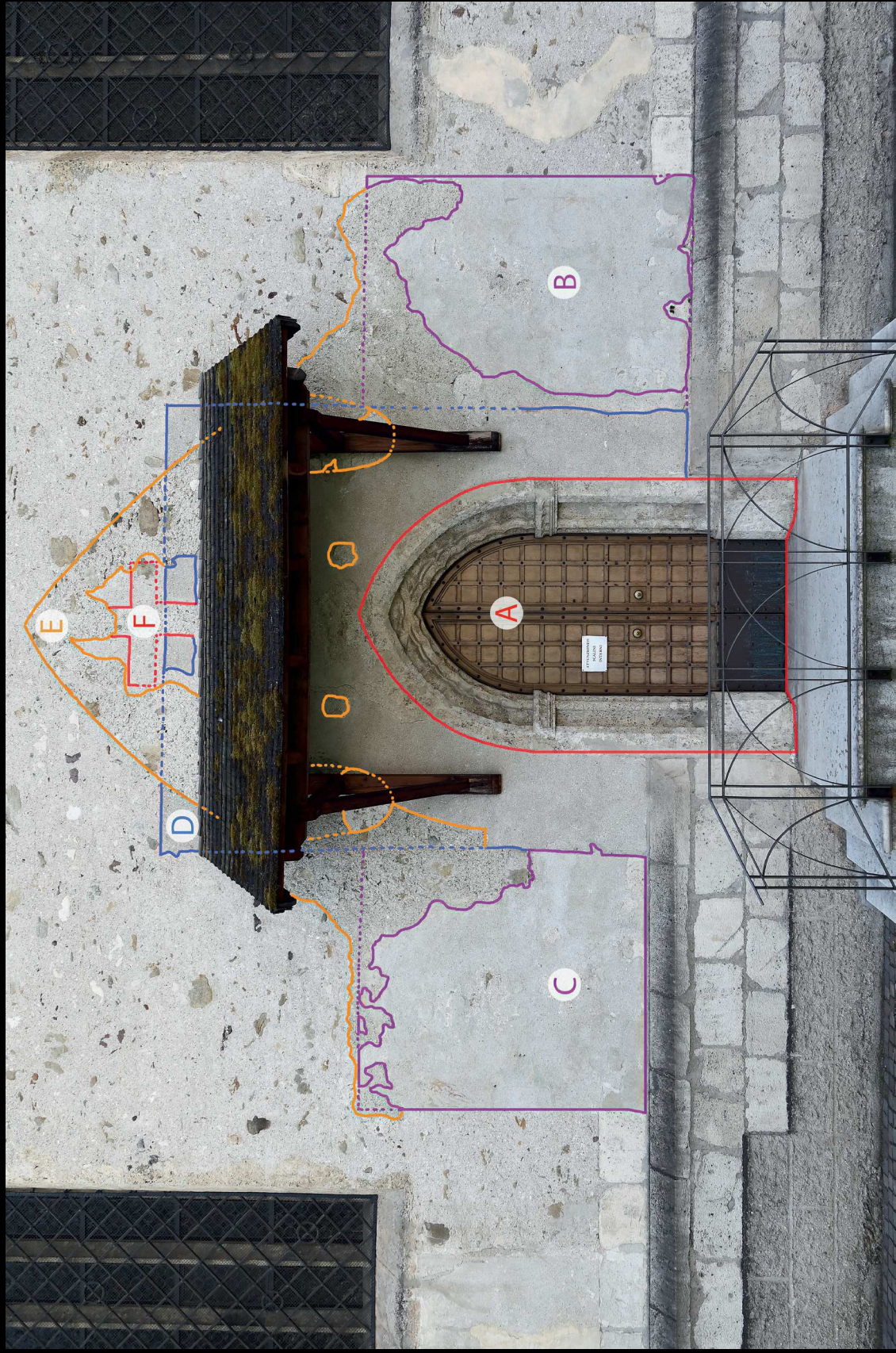
- Serenella Castri, *In virginis gremium repositus. Dall'archetipo del Vesperbild alla Bella Pietà; un excursus, non solo alpino*, in *Il Gotico nelle Alpi: 1350-1450*, a cura di Enrico Castelnovo, Francesca de Gramatica, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2002, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio, Museo Diocesano Tridentino), 20 luglio-20 ottobre 2002, pp. 170-185.
- Enrico Cavada, Matteo Rapanà, *Fiera, Santa Maria Assunta*, in *APSAT 11. Chiese trentine dalle origini al 1250*, II, a cura di Gian Pietro Brogiolo, Enrico Cavada, Monica Ibsen, Nicoletta Pisu, Matteo Rapanà, Mantova, Società Archeologica Padana, 2013, pp. 35-37.
- Laura Dal Prà, *Gli antichi percorsi dei santi: loca sanctorum ed esempi figurativi nel Trentino dalle origini al XVI secolo*, in "Mélanges de l'école française de Rome", 106-1 (1994), pp. 89-113.
- Pierluigi De Vecchi, Elda Cerchiari, *Arte nel tempo*, I.2, *Il Medioevo*, Milano, Bompiani, 1991.
- Stefano Fontana, *La chiesa arcipretale di Primiero*, Trento, Temi, 1959.
- Lucia Longo, *Iconografia della Pietà nell'area nordica*, in *Maria di Nazareth. Dalle testimonianze bibliche alle raffigurazioni della Pietà nell'area nordica*, a cura di Aldo Ceresa-Gastaldo, Claudio Gianotto, Lucia Longo, Trento, Università degli Studi, 1992, pp. 31-76.
- Nicolò Rasmò, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Stampa Rapida, 1982.
- Giovanna Luisa Ravagnan, Gino Bombonato, *Considerazioni sull'architettura ecclesiastica in una valle dolomitica tra V e XV secolo: S. Maria Assunta a Fiera di Primiero*, in "Quaderni di archeologia del Veneto", XIII (1997), pp. 201-214.
- Ulrich Söding, *Das Bild, welches von Prag kam. Zur Verbreitung der Schönen Madonnen und Vesperbilder*, in *Kaiser Karl IV. Die böhmischen Länder und Europa. Emperor*

- Charles IV. Lands of the Bohemian Crown and Europe*, hrsg. von Daniela Brízová, Jiri Kuthan, Jana Peroutková, Stefan Scholz, Praha, Karlsuniversität, 2017, atti del convegno; Praga, 9-12 maggio 2016, pp. 194-218.
- Erich Steingräber, *Zur "Italianisierung" des deutschen Vesperbildes*, in *Skulptur in Süddeutschland, 1400-1770. Festschrift für Alfred Schädler*, hrsg. von Rainer Kahsnitz, Peter Volk, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1998, pp. 11-16.
- Leopoldo Taufer, *"Ecce ancilla Domini": la caccia mistica all'unicorno nell'arcipretale di S. Maria Assunta a Fiera di Primiero*, Fiera di Primiero, Associazione Voci di Primiero, 2006.
- Marco Toffol, *Gli stemmi araldici del Palazzo*, in *Il Palazzo delle miniere: cenni storici e restauro*, a cura di Vittorio Cerqueni, Sandro Gadenz, Marco Toffol, Luigi Zanetel, Trento, Temi, 1995, pp. 15-25.
- Vesperbild: alle origini della Pietà di Michelangelo*, a cura di Antonio Mazzotta, Claudio Salsi, Milano, Officina libraria, 2018, catalogo della mostra: Milano (Castello Sforzesco), 13 ottobre 2018 - 13 gennaio 2019.







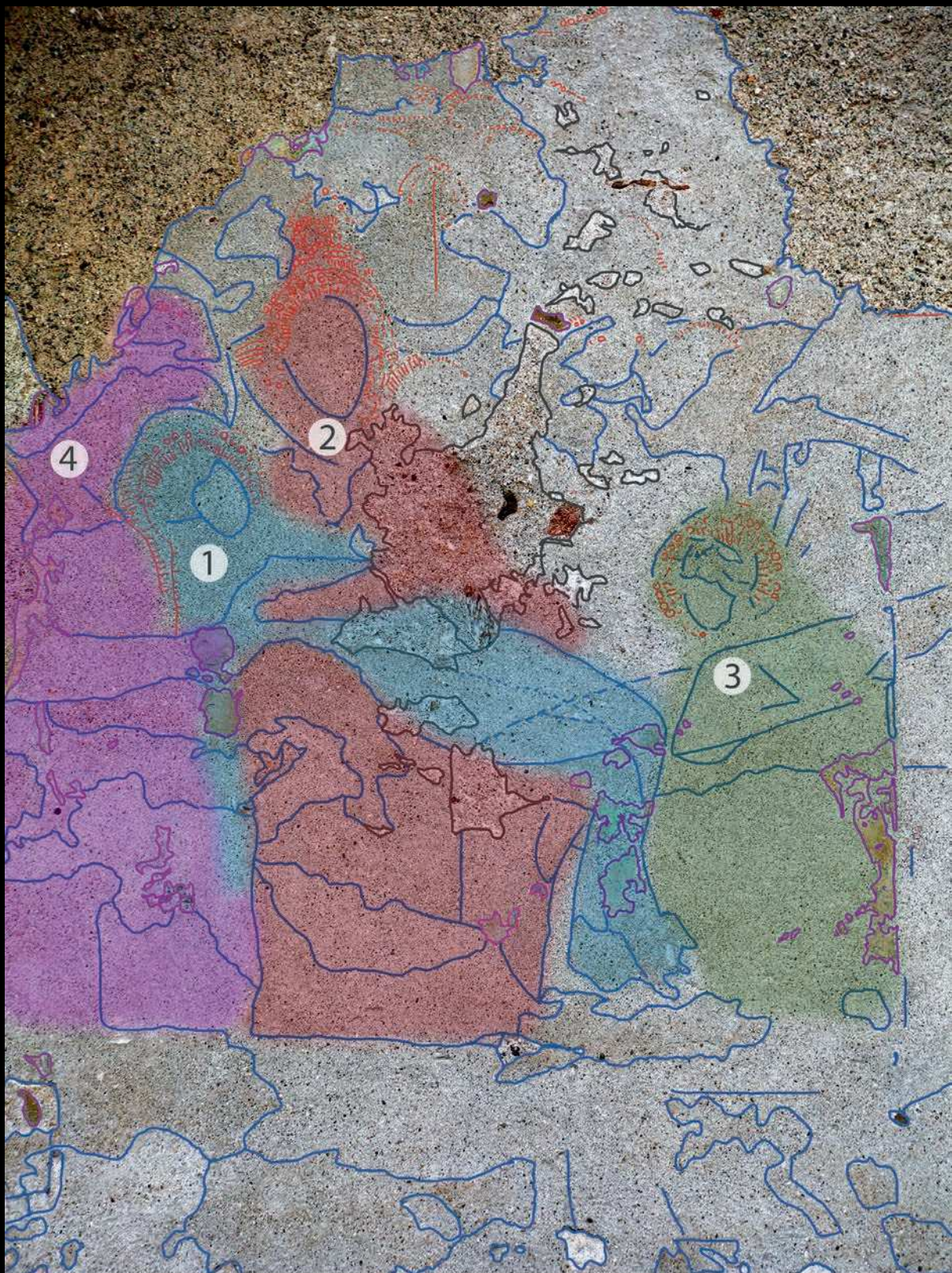




Dettaglio area affrescata destra (B) - Sovraimpressioni

TAV 05

- | | |
|--|---|
|  Aree residue con intonaco affrescato |  Aree residue dipinte di colore chiaro o deteriorate |
|  Incisioni presenti sull'intonaco |  Aree omogenee per trama, illuminazione o colore |



Dettaglio area affrescata destra (B) - Figure

TAV 06

— Aree residue con intonaco affrescato
— Incisioni presenti sull'intonaco

— Aree residue dipinte di colore chiaro o deteriorate
— Aree omogenee per trama, illuminazione o colore



Dettaglio area affrescata sinistra (C) - Sovraimpressioni

TAV 07

- | | |
|--|---|
| — Aree residue con intonaco affrescato | — Aree residue dipinte di colore chiaro o deteriorate |
| — Incisioni presenti sull'intonaco | — Aree omogenee per trama, illuminazione o colore |



- A Porta laterale di ingresso [facciata nord]
- B Affresco di destra - Pietà [Vesperbild]
- C Affresco di sinistra - [Crocifissione?]
- D Possibile area affrescata centrale

- E Possibile traccia di un antico portico
- F Sagoma di una croce