

CHIARA COCCO, *Arte di corte nella regione atesina : i dipinti murali del castello di Lichtenberg*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda» (ISSN: 0392-0704), 86 (2007), pp. 9-43.

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

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

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

Nota copyright

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

Copyright notice

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



Arte di corte nella regione atesina: i dipinti murali del castello di Lichtenberg

Chiara Cocco

Il ciclo pittorico del castello di Lichtenberg in Val Venosta, secondo per estensione in Alto Adige solo a quello più conosciuto di Castel Roncolo¹, risale alla fine del Trecento. I dipinti murali rivelano ricchezza e varietà dei soggetti e forniscono una vera e propria *summa* delle scelte iconografiche legate al mondo cavalleresco al tramonto dell'epoca medioevale che racconta i passatempi nobiliari, l'amore per i romanzi e le leggende, le cacce e i tornei e perciò gli abiti, le armi e i luoghi della vita di corte.

Gli affreschi tardo-gotici di argomento cortese, conservatisi in Alto Adige², vennero tutti realizzati in un breve arco temporale, tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento, nell'epoca in cui la nobiltà atesina godette di un'autonomia particolarmente ampia, perché, dopo la morte del duca Leopoldo III a Sempach (1386), i signori territoriali che gli succedettero si comportarono con essa come *primi inter pares* e le diedero l'illusione che una tale situazione di privilegio potesse perpetuarsi. Le origini del ciclo pittorico di Lichtenberg sono quindi da ricercarsi nel clima generale del periodo e nel preminente va-

Ringrazio in particolare la professoressa Maria Monica Donato per l'aiuto e i preziosi consigli, il dottor Vincenzo Gheroldi per la disponibilità e per l'analisi delle tecniche artistiche e la dottoressa Silvia Spada Pintarelli per la rilettura di questo articolo.

¹ N. RASMO, *Gli affreschi medievali di Castelroncolo*, "Cultura Atesina", 18, 1964, pp. 1-24; A. BECHTOLD (a cura di), *Castel Roncolo: il maniero illustrato*, catalogo della mostra (Bolzano, Castel Roncolo, 19 aprile - 31 ottobre 2000), Bolzano 2000.

² Sono i cicli di Castel Roncolo e di Lichtenberg, affiancati ai meno conosciuti affreschi del castello di Leuchtenburg sopra Caldaro, della residenza Schrofenstein e del castello di Wendelstein presso Bolzano. Cfr. N. RASMO, *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige*, Milano 1971, pp. 205-222; N. RASMO (a cura di), *L'età cavalleresca in Val d'Adige*, Milano 1980.

lore sociale riconosciuto alle operazioni di mecenatismo artistico da parte delle famiglie cavalleresche che cercavano di documentare il proprio prestigio, di ostentare il proprio dispendioso stile di vita e con ciò di vedersi legittimate.

A Lichtenberg i dipinti murali furono strappati dalle pareti del castello, oggi ridotto a rudere, agli inizi del Novecento e trasportati al *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* di Innsbruck, dove ancora oggi sono conservati. Per ovvie difficoltà, imputabili alla perdita di parte del contesto architettonico che ospitava i dipinti murali e al cattivo stato di conservazione della pellicola pittorica, il ciclo di Lichtenberg è poco frequentato dalla critica ma 'ha l'onore' di rappresentare "l'ultimo rampollo" degli studi sull'arte di corte di Julius von Schlosser³.

Sul castello di Lichtenberg e sulla famiglia verosimilmente committente del ciclo si dispone di informazioni quanto mai discontinue ed eterogenee, che hanno consentito di ridisegnare solo alcuni spezzoni delle loro storie. Il castello si trova in riva destra dell'Adige, non lontano dal nodo stradale di Malles, capoluogo medioevale dell'alta Val Venosta, antica stazione romana lungo la Via Claudia Augusta, borgo mercantile e sede di un tribunale. Circa sei chilometri a monte si trova Glorenza, nel Medioevo fiorente centro di fiere, al bivio delle strade che dalla Val Venosta portano all'Engadina e all'Austria. Più a valle, Merano, fu, insieme a Trento, Bolzano, Bressanone ed Innsbruck, centro vivo che mediava tra sud e nord, non solo merci, ma anche stili culturali.

L'importanza economica e di collocazione geografica della valle sollecitò ben presto l'attenzione di vescovi e conti: la più antica signoria fu quella del principe-vescovo di Coira. Nel corso del XIII secolo i Tirolo divennero, con Mainardo II, l'eminente potenza nella valle e proprietari di estensioni giurisdizionali feudali. Notevole contributo al profilo spirituale e culturale dell'alta valle fu dato dallo stabilirsi dei Benedettini che costruirono l'imponente complesso abbaziale fortificato di Marienberg, sopra Burgusio. L'abbazia fu molto influente anche nei rapporti economici e politici della valle: proprietaria di parecchi feudi, godeva di privilegi papali e dell'appoggio dei balivi, signori von Matsch, feudatari di antico diritto e funzionari di nomina regia, avvocati del vescovo di Coira.

³ J.VON SCHLOSSER, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936, p. 23; *Id.*, *Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol*, Wien 1916. Il saggio di Schlosser, nonostante risalga al 1916, rimane ancora oggi il presupposto ineludibile per uno studio degli affreschi venostani. L'unico limite di questa monografia è dato dal fatto che Schlosser non poté avere una conoscenza diretta del ciclo nel suo contesto originale: già nel 1916 gli affreschi erano conservati al *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck*.

Una complessa storia contraddistingue il castello di Lichtenberg, le cui origini s'inserirebbero proprio nel contrasto di interesse di potere dei vescovi di Coira, dei conti di Tirolo e dei signori von Matsch. L'uso del condizionale è d'obbligo, perché pesa su questa affermazione la totale assenza di fonti storiche riferibili alla fondazione del castello⁴.

La gestione di un territorio così complesso ed importante come la Venosta, comportò, fin dall'inizio, la nascita di una classe di 'ministeriali', incaricati dal vescovo di Coira e dai signori dell'alta nobiltà tirolese, tra cui i Tirolo e i Matsch, di svolgere un insieme complesso di servizi, che consentirono, ai più audaci ed ambiziosi, di ottenere l'investitura di liberi feudi cavallereschi. Ciò comportò conseguenze di grande rilievo: i ministeriali e i cavalieri, per evidenziare le nuove condizioni sociali conquistate, costruirono (o ampliarono, nel caso di rocche già esistenti) un elevato numero di castelli, che dapprima ottennero in feudo e, successivamente, con la concessione dell'ereditarietà del feudo stesso, trasformarono in proprietà. È quello che con tutta probabilità accadde anche a Lichtenberg, con i primi abitanti e amministratori del castello: i signori di Lichtenberg.

I primi appartenenti certi alla famiglia sono documentati dalla metà del XIII secolo, anche se risale già al 1228 la prima menzione di un Rupert denominato Lichtenberg; tuttavia non sappiamo se il nome derivi dal castello oppure dal paese omonimo e quindi non abbiamo la certezza che si tratti realmente di un membro della famiglia che successivamente occuperà il maniero. La successiva attestazione è reperibile in un atto del 1252, in cui compare un "Hermannus de Liechtenberg miles", citato come cavaliere del balivo Egno von Matsch⁵. Dal momento che i Lichtenberg risulterebbero in rapporto di vassallaggio con i balivi von Matsch, si può ipotizzare che questi ultimi abbiano avuto un ruolo di rilievo nella costruzione della fortezza, probabilmente innalzata per contrastare la crescente potenza dei Tirolo. Sono solo supposizioni, ma possiamo anche credere, pur mancando le fonti documentarie, che il castello di Lichtenberg, nella prima metà del Duecento, potesse essere sorto come insediamento strategico del vescovo di Coira, che nel corso del XIII secolo ne perse il possesso (perciò avrebbe fatto erigere castel Coira intorno al 1257, praticamente di fronte a Lichtenberg, sulla riva sinistra dell'Adige) passando ai Matsch

⁴ O. TRAPP, *Tiroler Burgen Buch, Vinschgau*, I, Bozen 1972, p. 119.

⁵ R. LOOSE (a cura di), *Prad am Stilfserjoch*, Bozen 1997, p. 205; M. BITSCHNAU, *Lichtenberg, in Burg und Adel in Tirol zwischen 1050 und 1300 Grundlagen zu ihrer Erforschung*, "Mitteilungen der Kommission für Burgenforschung und Mittelalter-Archäologie", I, 1983, p. 327.

e successivamente ai Tirolo⁶. Risale infatti al 1259 un legame certo dei Lichtenberg con i Tirolo: in un documento compare un certo Albert von Lichtenberg, testimone a Monaco della cessione dei castelli Lichtenberg, Tarasp, Montani e Laudegg da parte di Mainardo II ad Elisabetta di Wittelsbach, in occasione del loro matrimonio, ma durante il regno di Mainardo II (1285-95) e di suo figlio Enrico (1295-1335) non esiste alcuna documentazione che attesti l'infeudazione di ministeriali dell'intero castello di Lichtenberg⁷. Tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, s'infittiscono le notizie relative al castello: nei libri dei conti della famiglia dei Tirolo compaiono frequenti annotazioni che riguardano lavori di costruzione e manutenzione a Lichtenberg.

Nel 1327 Enrico, conte di Tirolo, concesse in prestito a Heinrich von Annenberg parte della fortezza di Lichtenberg, sopra la porta, a cui Cunzlin von Lichtenberg aveva rinunciato. Ciò significa che il castello di Lichtenberg non era concepito come un unico edificio, ma essendo formato da più corpi di fabbrica, la fortezza veniva concessa a più famiglie contemporaneamente, che venivano ad occupare le singole strutture architettoniche⁸.

Nella seconda metà dello stesso secolo il castello conobbe la sua epoca d'oro: risale infatti al 15 maggio 1380, in un atto notarile del tribunale di Bolzano, la prima attestazione relativa all'investitura dei Lichtenberg dell'intero castello da parte del duca Leopoldo III d'Austria della casa d'Asburgo. Agli inizi del XV secolo compaiono in possesso del feudo castellano i due fratelli Daniel e Christian; il 19 marzo 1411 a Merano il duca Federico, detto il Tascavuota, figlio di Leopoldo III, conferma il feudo a Daniel, e il 3 settembre 1417 a Christian⁹. Forse Daniel e Christian erano nipoti di Hildprand, morto nel 1370, che

⁶ Castel Coira con certezza fu eretto come fortezza dei vescovi contro i Matsch. Pochi decenni dopo, nel 1297, ritroviamo gli stessi Matsch proprietari del castello, quindi fu edificato il castello Fürstenberg, nei pressi di Burgusio, da considerarsi come iniziativa ex novo dei vescovi, che lo fecero costruire nella seconda metà del XIII secolo, presumibilmente tra il 1272 e il 1292, per tentare di ribadire un'autorità politica che avevano irrimediabilmente perduto in seguito all'espansione dei conti di Tirolo (autorità che venne sottolineata dall'appellativo dato alla fortezza). Cfr. H. NOTHDURFTER, *Die Ruine Lichtenberg*, Bozen 1995, p. 5.

⁷ O. STOLZ, Gericht (Landgericht) *Glurns und Mals*, in *Politisch-Historische Landesbeschreibung von Südtirol*, Bozen 1937, p. 67.

⁸ O. TRAPP, *Tiroler Burgen Buch*, cit., p. 119; R. LOOSE (a cura di), *Prad*, cit., p. 208.

⁹ E. VON OTTENTHAL e O. REDLICH, *Lichtenberg*, in *Archiv-Berichte aus Tirol*, "Mitteilungen der Archiv-Sektion der k. k. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmälen", II, 1896 (1889-1912), p. 190.

dal 1335 possedeva in feudo una torre del castello, che da qui prese il nome di *Hildprandsturm*¹⁰.

Sono questi gli anni in cui due delle stanze della parte residenziale del castello vennero decorate con dipinti murali. Amministratori che ambivano a servire i feudatari, i Lichtenberg furono ministeriali provenienti dai rami cadetti della piccola nobiltà; stimolati ad affermare anche esteriormente la posizione di privilegio raggiunta nella gerarchia sociale, modificarono e ampliarono la loro dimora, affinché emulasse nella struttura quelle della nobiltà principale. Non conosciamo il nome del membro della famiglia che commissionò l'importante decorazione, ma forse proprio Hildprand potrebbe essere il committente degli affreschi e potrebbe averne progettato il programma illustrativo, inserendo tra i soggetti anche quello epico-eroico ruotante intorno alla figura del re ostrogoto Dietrich von Bern, che compare accanto al suo valoroso guerriero, Hildebrand¹¹. La coincidenza dei nomi potrebbe non essere casuale.

I Lichtenberg furono proprietari dell'intero feudo castellano sino alla morte di Christian, avvenuta nel 1449¹². Successivamente il Duca d'Austria Sigismondo e lo stesso imperatore Federico III concessero il castello ai propri favoriti: ai Gradner, ai baroni Spaur, che nel 1464 ottennero di poter inquartare lo stemma dei Lichtenberg, alla famiglia Khuen, proprietaria del castello dal 1513. Con il XVI secolo si esaurisce il fenomeno costruttivo dei corpi di fabbrica del castello¹³. Il castello è ancora oggi proprietà dei conti, divenuti nel frattempo Khuen-Belasi, ma, scomparsi gli archivi privati della famiglia, non siamo in grado di stabilire la data precisa in cui Lichtenberg cessò di essere la residenza principale di questa famiglia, fatto da cui dipese l'abbandono dell'edificio. Alla fine del XVIII secolo i francesi di Napoleone portarono la guerra in Tirolo. Il maniero di Lichtenberg fu adibito a prigione, nella quale furono rinchiusi i soldati francesi e renani catturati dai Tirolesi. I prigionieri, per fuggire, aprirono una breccia nella zona posteriore del muro di cinta e si vuol far risalire a questo episodio l'inizio dell'inarrestabile decadenza del castello¹⁴. Allora, nell'interno del palazzo si potevano ancora ammirare i dipinti murali attribuiti

¹⁰ R. LOOSE (a cura di), *Prad*, cit., p. 207.

¹¹ H. NOTHDURFTER, *Die Ruine*, cit., p. 6.

¹² K. SCHADELBAUER, *Zur Lichtenberger Schlossgeschichte*, "Der Schlern", 44, 1937, pp. 174-176.

¹³ O. TRAPP, *Tiroler Burgen Buch*, cit., p. 122.

¹⁴ G. TINKHAUSER, *Lichtenberg*, in *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Diözese Brixen, mit besonderer Berücksichtigung der Kulturgeschichte und der noch vorhandenen Kunst und Bandenkmale aus der Vorzeit*, IV, Brixen 1889 (1855-1891), pp. 777-788.

all'epoca degli ultimi Lichtenberg; alla fine dell'Ottocento i guasti minacciavano la definitiva perdita degli affreschi: fu pertanto deciso lo strappo e il loro ricovero al *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* di Innsbruck¹⁵.

Il castello

Il castello venostano, pur essendo ridotto a rudere (dal dopoguerra ad oggi sono stati intrapresi massicci lavori di restauro che hanno fermato, se non altro, l'ulteriore rovina)¹⁶, rimane con i suoi 220 metri di perimetro murario, uno dei più estesi della regione¹⁷. Si trova su una collina rapidamente decidua, in corrispondenza delle prime falde montagnose del versante occidentale, allo sbocco di una valletta secondaria, solcata dall'Alpenbach, dominante il paese omonimo, già esistente prima della fondazione del castello (il toponimo originario del villaggio era *Suwendes* – con qualche variazione fonetica: *Subende*, *Suventa*, *Sovendo* –, e solo dal secondo quarto del XIII secolo, la denominazione dell'insediamento divenne costantemente Lichtenberg: fatto, questo, che sembra senza dubbio dipendere proprio dalla costruzione del castello)¹⁸. Purtroppo l'origi-

¹⁵ *Lichtenberg in Tyrol*, "Mitteilungen der k. k. Central Commission", VI, 1880, pp. 124-126; P. CLEMEN, *Lichtenberg*, "Mitteilungen der k. k. Central Commission", XV, 1889, pp. 187-189; *Lichtenberg, Ruine, Fresken*, "Mitteilungen der k. k. Central Commission", VII, 1908, p. 159; H. FOLNESICS, *Schloß Lichtenberg*, "Mitteilungen der k. k. Central Commission", XIII, 1914, pp. 152-153; J. VON SCHLOSSER, *Die Wandgemälde*, cit., p. 9.

¹⁶ H. NOTHDURFTER, *Die Ruine*, cit., p. 20; I. MITTERER e H. STAMPFER (a cura di), *Castel Chiaro, rudere di Castel Chiaro*, in *Tutela dei Beni Culturali in Alto Adige*, Bolzano 1985, p. 192; H. BOSS, *Revitalisierung Burg Lichtenberg*, Diplomarbeit, Universität Innsbruck 1992; R. WEINLICH, *Schloss Lichtenberg*, Studienarbeiten, Universität Innsbruck 1992; M. LAIMER, *Ruine Lichtenberg im Vinschgau: Konsolidierung, Wiederherstellung? Ein Beitrag zur Problematik von Ruinensicherungen*, "Arx", 2, 2001, pp. 11-16.

¹⁷ G. CONTA, *Alto Adige, i luoghi dell'arte, Val Venosta, Val D'Ultimo, Val Passiria*, IV, Bolzano 1996, p. 175; G.M. TABARELLI, *Castelli dell'Alto Adige*, Milano 1982, p. 154.

¹⁸ C. BATTISTI, *Montechiaro*, in *I nomi locali dell'Alta Val Venosta*, II, Firenze 1938, pp. 749-771. Più teorie contribuirebbero a fornire l'etimologia dell'originario toponimo *Suwendes*. È rimasta inconsiderata l'origine celtica: 'sua' = Bach (piccolo corso d'acqua, rivolo), riferibile al torrente che scorre nei pressi del paese. Anche l'ipotesi di un'origine romana del toponimo è stata scartata: 'su-penda' = al pendio. S. HEINZ, *Das Celtenthum im Obervinschgau*, Bozen 1895, p. 19. Tuttavia, autori più recenti continuano ad ipotizzare una radice romana del nome. E. KÜHENBACHER, *Die Ortsnamen Südtirols und ihre Geschichte*, Bozen 1991, p. 222; K. FINSTERWALDER, *Aus der Welt der Burgennamen*, "Der Schlern", 22, 1948, p. 243. Oggi si propende per una radice *hochdeutsch*:

ne del nome della fortezza risulta incerta: sembra sia posteriore alla costruzione del castello e appartenga ad una 'creativa invenzione' tipica del periodo della cultura cortese¹⁹: spiegazione assai vaga e generica. Il nome tedesco 'Lichtenberg' (Licht = luce; Berg = Montagna), corrispondente alla traduzione italiana 'Montechiaro', si riferisce senza dubbio al bianco intonaco delle vaste superfici murarie di epoca rinascimentale.

Occupando un rilievo in pendenza, il castello presenta una distribuzione a gradoni; la sua pianta e concezione furono quindi fortemente condizionate dalla conformazione naturale del terreno e dallo spazio edificabile. Lo sviluppo su più livelli produce una suddivisione interna del complesso, creando diversi settori separati ed indipendenti: residenziale, difensivo e di servizio. L'area occupata ricorda un triangolo il cui lato orientale, parallelo alla valle, è il più basso di quota; di conseguenza il vertice in cui si congiungono gli altri due lati a occidente, verso il versante montuoso, risulta il punto più alto della zona recintata. Qui, nella parte più elevata della collina, trova posto il palazzo residenziale con le sale originariamente affrescate (fig. 1).

La probabile sequenza del ciclo dovrebbe essere la seguente:

- 1 - *La Creazione del mondo* (SOPRA) (perduta prima dello strappo)
- 2 - *La Creazione di Adamo* (SOPRA) (perduta prima dello strappo)
- 3 - *Dio Padre proibisce di mangiare dell'albero della conoscenza del bene e del male* (SOPRA) (strappata e conservata solo nella metà di destra)
- 4 - *Il Peccato originale e la cacciata dal Paradiso* (SOPRA) (strappata e conservata)
- 5 - *Il Lavoro dei progenitori* (SOPRA) (strappata e conservata)
- 6 - *La Raccolta delle rose* (SOTTO) (strappata e conservata)
- 7 - *Il Torneo di mazze* (SOPRA) (strappata e conservata)
- 8 - *La Caccia al cervo* (SOPRA) (strappata e conservata)
- 9 - *La Lotta di Dietrich von Bern e Laurin* (SOTTO) (strappata e conservata)
- 10 - *La Lotta di Dietrich von Bern e Dietleib von Steier* (SOTTO) (strappata e conservata)

l'etimologia del toponimo deriverebbe dal verbo tedesco 'swendan' = bruciare per dissodare. Cfr. R. LOOSE (a cura di), *Prad*, cit., p. 200.

¹⁹ H. NOTHDURFTER, *Die Ruine*, cit., p. 3; K. FINSTERWALDER, *Aus der Welt der Burgennamen*, cit., p. 243. Secondo Finsterwalder, il nome di Lichtenberg trova il suo parallelo in quello del castello francese di Clairemont: è un tipico esempio di "höfischen Burgnamen". Secondo Trapp, Lichtenberg, come altri nomi di castelli venostani (per esempio Castalbello), è un toponimo in cui "risuona lo spirito della cavalleria". O. TRAPP, *Tiroler Burgen Buch*, cit., p. 13.

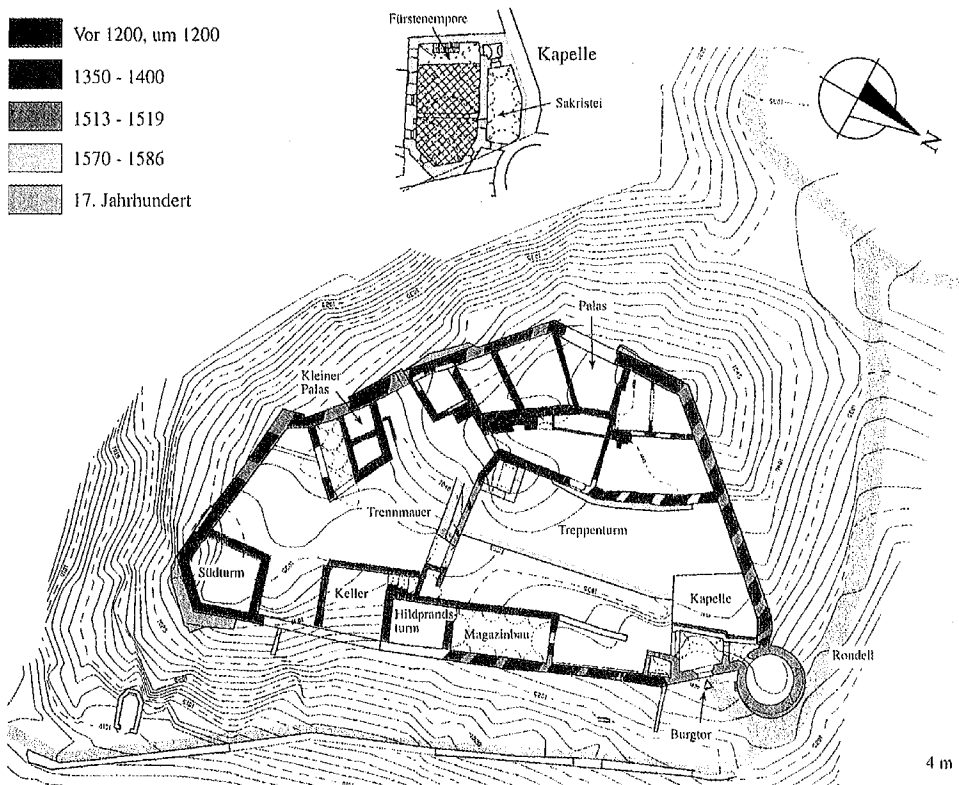


fig. 1. Rilievo delle fasi costruttive.

Kleines Palas = Piccolo Palazzo; Palas = Grande Palazzo; Südturm = Torre Sud;
Trennmauer = Muro di separazione; Keller = Cantina;
Hildprandsturm = Torre Hildprand; Magazinbau = Edifici adibiti a magazzino;
Burgtor = Portale d'accesso al castello; Rondell = Bastione circolare; Kapelle = Cappella;
Treppenturm = spalto.

- 11 - *La Danza* (SOPRA) (strappata e conservata)
- 12 - *Il Torneo di lance* (SOTTO) (strappata e conservata)
- 13 - *La Ruota della fortuna* (strappata e conservata)
- 14 - *La Caccia al cinghiale* (SOPRA) (strappata nel 1940 e perduta)
- 15 - *Il Lupo predica alle oche* (SOTTO) (non strappata e perduta)
- 16 - *La Volpe e la cicogna* (INTRADOSSO DELLA FINESTRA) (non strappata e perduta)
- 17 - *Sant'Agatha e Santa Barbara* (strappata e conservata)
- 18 - *L'Albero della fertilità* (stappata e conservata solo nella metà superiore)

Miracolosamente conservatisi attraverso i secoli, anche se in stato lacunoso e mutilo, riscoperti solo nella seconda metà dell'Ottocento, quasi tutti i dipinti murali furono urgentemente strappati nel 1908 dalle pareti del primo piano del palazzo residenziale, dove le condizioni di dissesto architettonico e l'esposizione agli agenti atmosferici rischiavano di comprometterli inesorabilmente, su decisione della *Central Commission* di Vienna e ad opera del pittore e restauratore Antonio Mayer di Rovereto²⁰. Non siamo in grado di ricostruire l'esatto svolgimento dello strappo, in quanto non è nota l'esistenza di un diario degli interventi, ma rimangono solo le annotazioni di Franz von Wieser, allora direttore del *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* di Innsbruck, dove le pitture murali strappate furono depositate. A Lichtenberg non è avvenuto il 'secondo strappo' e tutt'oggi rimangono *in loco* tracce, anche se ormai quasi indecifrabili, dei dipinti murali strappati, che, insieme agli appunti di Franz von Wieser, e alle notizie rintracciabili nelle "Mitteilungen der k. k. Central Commission", raccolte prima del distacco delle pitture, ci permettono di ricostruire un quadro sufficientemente completo della disposizione originale delle scene dipinte, che dovevano essere diciotto (oggi disponiamo di tredici affreschi)²¹.

Nonostante le pitture siano quindi giunte a noi frammentarie, è possibile tentare di reintegrarne l'effetto originario, immaginandole nelle antiche sale che vanno pensate com'erano quando gli ultimi rappresentanti dei signori di Lichtenberg le vollero decorate.

Si trattava di due ambienti, a pianta trapezoidale irregolare, situati nel lato più a meridione del palazzo residenziale: quello rivolto a oriente, verso la valle, è più vasto, mentre quello rivolto a occidente, in direzione del versante montuoso, ha dimensioni più ridotte. Coperta da un soffitto travato, la sala più ampia era dotata nella parete orientale di quattro finestre centinate che obbligarono il frescante ad adattare l'andamento degli affreschi alla loro presenza. Il muro occidentale della stessa stanza, da quanto si può ricostruire, era assai articolato poiché nel suo spessore erano state ricavate due nicchie, ed è ancora visibile, all'altezza delle scale di collegamento che dal piano terra davano accesso

²⁰ *Burgruine Lichtenberg*, in *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich*, catalogo della mostra (Wien, Oberen Belvedere, 26 maggio – 13 settembre 1970), Wien 1970, pp. 64–68.

²¹ O. TRAPP, *Tiroler Burgen Buch*, cit., pp. 133–134; *Lichtenberg in Tyrol*, cit., pp. 124–126; P. CLEMEN, *Lichtenberg*, cit., pp. 187–189; *Lichtenberg, Ruine, Fresken*, cit., p. 159; H. FOLNESICS, *Schloß Lichtenberg*, cit., pp. 152–153.

al primo piano, una porta ad arco che permetteva il passaggio alla saletta voltata più piccola, la quale, possiamo solo supporre, avesse una sola finestra sul lato meridionale. Questa ideale ricostruzione dei due ambienti, ormai illeggibile *in loco*, poiché le sale sono giunte a noi complessivamente deteriorate e mutile di intere pareti murarie (l'angolo sud-orientale della sala rivolta a valle, il fianco settentrionale, quello occidentale e parte di quello meridionale, corrispondente alla probabile finestra della sala più piccola, sono crollati e inoltre alcune delle tracce degli affreschi rimaste *in situ* sono quasi indecifrabili), ci suggerisce tuttavia che le pitture non decoravano solo gli specchi delle pareti, ma anche gli sguanci e gli spazi intorno alle finestre²² (figg. 2-3).

Il ciclo di Lichtenberg per gli argomenti trattati, è da accostare a quello di Castel Roncolo, dove egualmente compaiono scene legate alle attività predilette del ceto aristocratico e cavalleresco (giostre, cacce, giochi, scene d'amore cortese), e l'illustrazione di poemi epici medievali, qui in versione tedesca (stanze di *Garello*, di *Tristano*, di *Wigalois*, e ancora le *Triadi* e gli *Imperatori*), e al

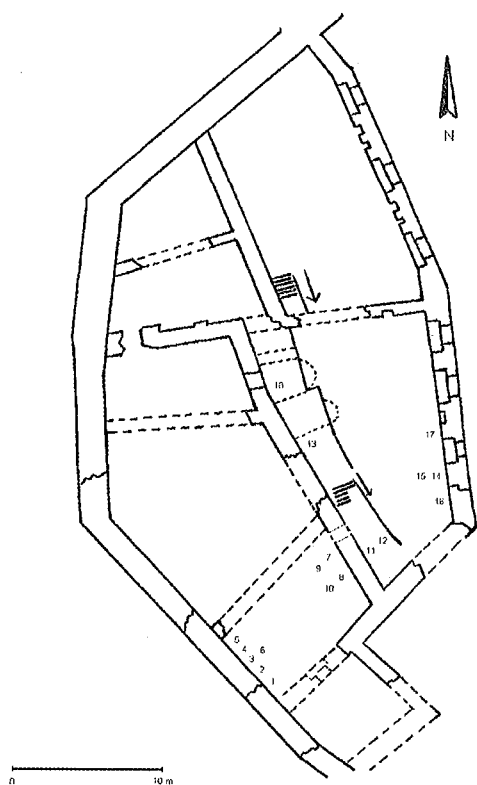


Fig. 2. Pianta del palazzo residenziale, con la ricostruzione della collocazione originale degli affreschi, la numerazione adottata dagli studiosi e con l'indicazione della disposizione nella zona superiore o inferiore della parete in cui si trovano.

²² H. NOTHDURFTER, *Die Ruine*, cit., pp. 8-9.

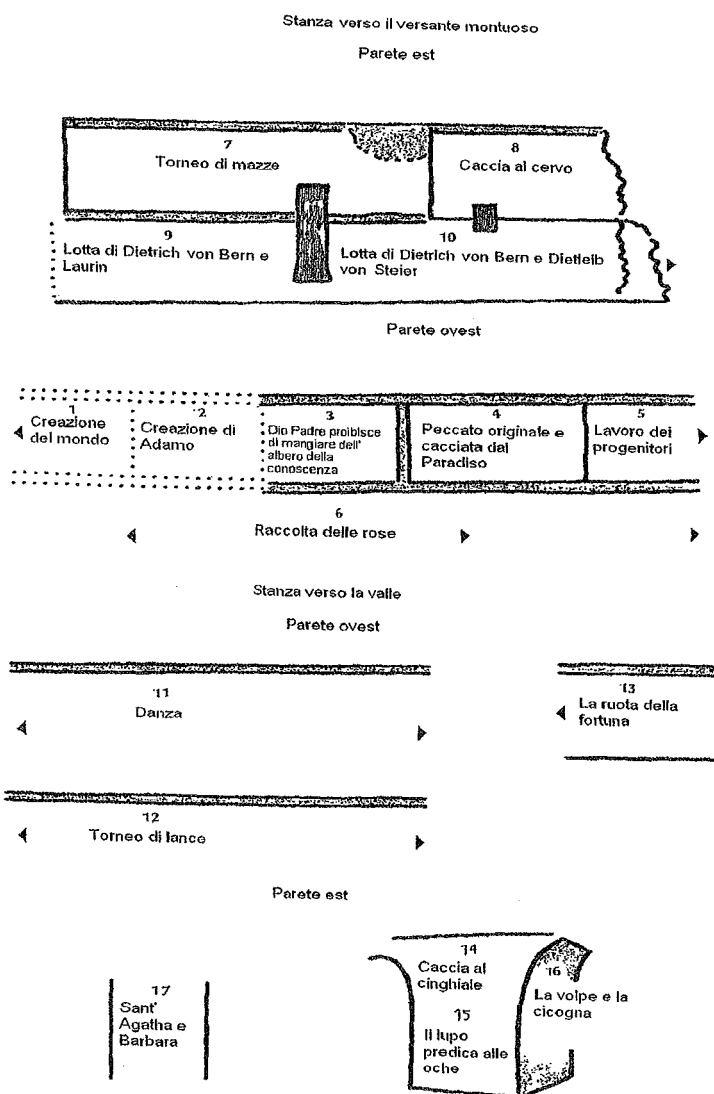


Fig. 3. Rilievo con la ricostruzione della disposizione degli affreschi, e approssimativa identificazione delle superfici murarie.

ciclo dei *Mesi* di Torre Aquila a Trento, con svaghi aristocratici e fatiche contadine, dove si toccano i massimi esiti qualitativi e tematici del patrimonio iconografico profano-cavalleresco della regione, precorrendo di una decina d'anni le famose miniature francesi illustranti il calendario delle *Très-Riches-Heu-*

res di Jean de Berry, opera dei fratelli Limbourg. Se accostiamo alcune scene di Torre Aquila a quelle di castel Roncolo, possiamo notare intime affinità, quasi a presupporre un archetipo comune che suggerì al singolo artista di rielaborare il soggetto, secondo le proprie capacità artistiche, adattandolo al contesto e assecondando il gusto e i desideri del committente. Sicuramente la tradizione illustrativa dei *Tacuina sanitatis* e dei manoscritti miniati di carattere profano, quale tramite di formule e schemi generali, costituì anche in Trentino Alto Adige una esauriente *summa* di modelli figurativi cortesi e cavallereschi per la pittura murale di scala monumentale. La circolazione di questi modelli creò spunti e suggerimenti anche per cicli situati in zone periferiche rispetto ai centri artistici di Trento e Bolzano, come accadde proprio per quello di Lichtenberg, dove l'inesorabile morsa del tempo, favorita dall'incuria prolungata della struttura architettonica, non ci permette di cogliere appieno non solo la bellezza originale delle pitture, ma anche le relazioni e le suggestioni comuni ad altri affreschi della regione.

Molta attenzione va rivolta alle armature e agli abiti rappresentati nel ciclo, l'esame dei quali, condotto *in primis* da Schlosser, è stato decisivo per la datazione dei dipinti murali, dove considerevole è la rappresentazione degli aspetti della moda, che concorda, a livello europeo e regionale, con quella proposta nei cicli e nelle miniature di questo periodo²³. L'abbigliamento tre-quattrocentesco, infatti, di pari passo con l'arte, denota generalmente un carattere di uniformità, dovuto alla contaminazione di diverse culture, che esalta la creatività e la fantasia di una società rinnovata, attratta dal colore, dalla luminosità, da insoliti abbinamenti, caratteristiche esclusive di quest'epoca 'internazionale', riscontrabili in Trentino Alto Adige, come nel resto d'Italia e d'Europa. L'immagine femminile e maschile, nelle pitture di Lichtenberg, risponde quindi ad un modello codificato e inconfondibile: alla fine del Trecento la moda impone abiti che diano al corpo un profilo più raffinato e slanciato; per le dame, abiti stretti e sempre più tendenti ad esibire nudità, per gli uomini, indumenti accorciati e ridotti al minimo. Oltre a ciò, possiamo riscontrarvi il gusto per il nuovo ideale di bellezza, rappresentato da uomini e donne molto giovani, dalla figura longilinea e dai capelli chiari²⁴.

²³ J. VON SCHLOSSER, *Die Wandgemälde*, cit., p. 24.

²⁴ Per la descrizione dell'armamento difensivo cfr. L.G. BOCCIA, *Appunti di iconografia cavalleresca atesina*, in N. RASMO (a cura di), *L'età cavalleresca*, cit., pp. 217-260; ID., *I guerrieri di Avio*, Milano 1991. Per la descrizione degli abiti cfr. G. MARESO, *L'arte del vestirsi: breve storia del costume e dell'abbigliamento attraverso l'arte dell'Alto Adige*, Bolzano 1998; N. RASMO, *Die Mode als Wegweiser*

Il ciclo pittorico di Lichtenberg è di indiscutibile interesse storico e artistico non solo per la rarità di alcuni soggetti, come la rappresentazione di due scene della saga duecentesca sudtirolese del re dei nani Laurino, ma anche per l'originalità dell'accostamento di affreschi di materia sacra, dedicati alla Creazione, a scene allegoriche e profane, di argomento o di costume cavalleresco.

Il programma figurativo della *Genesi* [1-5] (fig. 4) e la figurazione di *Sant'Agata* e *Santa Barbara* [17-] (fig. 5), fanno parte del concetto complessivo che ha presieduto alla decorazione delle pitture cortesi e cavalleresche delle due sale. Temi sacri e profani non vanno intesi come contrapposti, ma al contrario come integrati nell'enciclopedico mondo di immagini dei Lichtenberg. Accanto alla sua identità nobiliare, come espressione della sua rilevanza sociale nella vita terrena, la famiglia dei Lichtenberg volle evidentemente far valere anche la posizione di rilievo nel mondo cristiano in relazione alla salvezza nella vita eterna²⁵.

Sulla parete orientale della sala rivolta in direzione del versante montuoso si svolgevano due scene tratte dalla leggenda di *Laurino*, re dei nani, mitica figu-

für die Datierung von Kunstwerken des 14. Jahrhunderts in Südtirol, cit., pp. 261-274; R. PROCHNO, *La moda a Castel Roncolo*, in A. BECHTOLD (a cura di), *Castel Roncolo*, cit., pp. 277-290; P. PERI, *Abbigliamento gotico in Trentino: prime considerazioni*, in L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Trento 2002, pp. 209-230; R. GIACOMINI, *Abbigliamento tardogotico negli affreschi di Torre Aquila*, in L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico*, cit., pp. 231-248.

²⁵ Il ciclo della *Genesi* si trovava sulla parete occidentale della stanza situata in direzione del versante montuoso, oggi interamente crollata, con andamento da sinistra a destra. Le prime due scene con *la Creazione del mondo* [1-] e *la Creazione di Adamo* [2-] erano già scomparse nel 1907 (non compaiono infatti nelle brevi annotazioni di Franz von Wieser). La sequenza dei cinque affreschi della *Genesi* [1-5] era stata riprodotta nel 1890 dal pittore Kluibenschedl; tali riproduzioni erano conservate al Museo Diocesano di Bressanone. Oggi non si riesce più a rintracciare queste immagini, probabilmente acquerelli; solo del primo riquadro, quello della *Creazione del mondo* [1-], la Biblioteca del *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* di Innsbruck conserva la fotografia della sua riproduzione ottocentesca. Le sante sono dipinte sulla stessa parete delle favole e della *Caccia al cinghiale*, quindi mescolate alle scene che inquadrano momenti di gioco e di svaghi nobiliari, nello spazio tra la seconda e terza finestra della sala rivolta a valle. Riconoscibili grazie ai loro attributi distintivi e alle iscrizioni dei loro nomi, santa Barbara era invocata come protettrice di quanti vivevano in pericolo di morte improvvisa, e sant'Agata era chiamata a sostegno contro gli incendi.

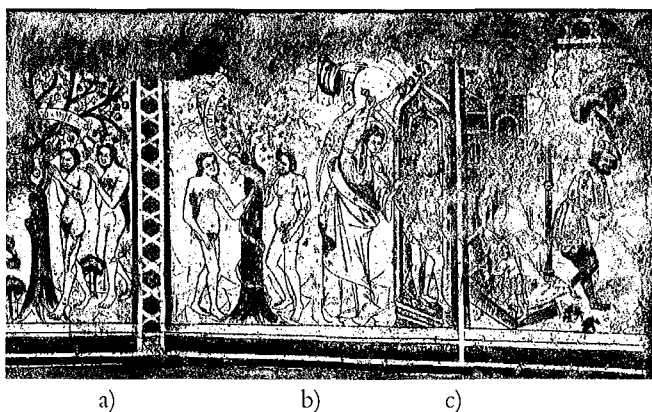


Fig. 4. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato:

- a) Dio Padre proibisce di mangiare dell'albero della conoscenza
- b) Il Peccato originale e la Cacciata
- c) Il Lavoro dei progenitori, già nel castello di Lichtenberg.



Fig. 5. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato: *Sant'Agata* e *Santa Barbara*, già nel castello di Lichtenberg.

ra delle Dolomiti, avversario in una delle fatiche del più famoso re goto, Dietrich von Bern. Anche le popolazioni delle valli atesine ebbero vicende simili a quelle dei Celti della Bretagna: attorno alla seconda metà del XII secolo cominciarono a divulgarsi narrazioni favolose sulla conquista della montagna atesina da parte dei Goti di Dietrich von Bern e sulla resistenza che la popolazione retoromana delle vallate bolzanine, guidate da Laurino, dimostrò nel tentativo di bloccare l'incursione della stirpe barbarica. La tradizione più antica, risalente ad un anonimo poemetto dell'inizio del XIII secolo, a noi noto però soltanto attraverso manoscritti posteriori, inizia con il racconto di Hildebrand,

vecchio armiere e saggio consigliere di Dietrich, che narra di un giardino incantato nelle foreste del Tirolo, governato dai re dei nani Laurino, circondato da un filo di seta che lo rende inviolabile. Subito Dietrich von Bern parte con i suoi guerrieri, guidati dai cavalieri Wolfhart e Dietleib, in cerca del giardino. Laurino, infatti, aveva rapito e sposato Similde, la sorella di Dietleib. L'aspirante alla mano della giovane donna, Witege, e il fratello Dietleib, avevano chiesto aiuto a Dietrich von Bern, l'unico in grado di sconfiggere Laurino che era in possesso di un mantello incantato che rendeva invisibile chi lo indossava, e di una cintura magica, grazie alla quale, nonostante la bassa statura, era in grado di abbattere i giganti. Dietrich e Laurin si combattono e solo dopo aver privato il nano della protezione fatata che costituiva la sua forza, Dietrich riesce a strappargli di mano la spada; a questo punto Dietleib, ascoltate le preghiere insistenti di Laurino che non vuole essere ucciso, porta il piccolo re al sicuro e si trova a dover combattere contro Dietrich. Devono intervenire Witege, Wolfhart e Hildebrand per porre pace tra i due duellanti. In seguito viene stretto un patto d'amicizia, ma Witege spezza l'accordo cavalleresco tra il re del piccolo popolo e Dietrich. Scoppia nuovamente lo scontro e Dietrich riesce a vincere l'esercito dei nani e a imprigionare Laurino.

La quantità di manoscritti pervenutici, ci mostra che inizio e fine della saga di *Laurino* presentano variazioni consistenti, mentre la parte centrale è quasi immutabile e le varie tradizioni riportano minime modifiche²⁶.

Gli affreschi a Lichtenberg rappresentano fedelmente due momenti della narrazione centrale: la *Lotta di Dietrich von Bern e Laurino* [9-] nel giardino di rose, alla presenza di Dietleib, Witege, Wolfhart e Hildebrand (fig. 6), e la *Lotta di Dietrich von Bern e Dietleib von Steier* [10-] (fig. 7).

L'arricchire ciascun quadro del ciclo leggendario di *Laurino* di ampie didascalie, con iscrizioni di tre righe nella parte superiore delle scene su un cartiglio che doveva occupare l'intera lunghezza dei dipinti, si avvicina in generale, per quanto è possibile, al modulo tipico dei manoscritti miniati, assai comuni nella tradizione cavalleresca in prosa, nei quali l'informazione scritta e l'informazione visiva interagivano potenziandosi l'una con l'altra. Una vicinanza che potrebbe, dunque, configurarsi come derivazione, per cui sorge spontanea la domanda: il frescante aveva tra le mani un manoscritto con la leggenda di *Laurino*? La risposta a questo quesito dovrebbe essere senz'altro positiva, quanto meno in linea di possibilità teorica.

²⁶ U. KINDL, *Le Dolomiti nella leggenda*, Bolzano 1993, pp. 219-223.



Fig. 6. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato: *La Lotta di Dietrich von Bern e Laurin*, già nel castello di Lichtenberg.



Fig. 7. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato: *La Lotta di Dietrich von Bern e Laurin*, già nel castello di Lichtenberg.

La trasposizione figurata della leggenda di *Laurino* costituisce un *unicum* iconografico per il quale finora mancano modelli o termini di paragone.

Oltre alle sopracitate scene sacre e leggendarie, a Lichtenberg vennero dipinte due giostre: il *Torneo di mazze* [7-] (fig. 8) e il *Torneo di lance* [12-] (fig. 9), scene rappresentate anche a castel Roncolo, rispettivamente nella saletta delle coppie e nella grande lunetta trilobata della parete sud nel salone principale. Le rappresentazioni dei tornei a Lichtenberg sono caratterizzate da una quasi totale mancanza di profondità: i giostranti sui loro cavalli, infatti, si affrontano in file multiple, disposti uno dietro l'altro, come figurine di carta ritagliata. Queste scene dei tornei, che mostrano somiglianze con altre raffigurazioni di battaglie-tornei assai frequenti già nel corso del Duecento, poi per tutto il Trecento e oltre, in affreschi di palazzi pubblici e di castelli e ancor più nei manoscritti di argomento epico e cavalleresco, presentano una fattura un po' *naïf*, ma si caratterizzano per una sensazione di vitalità: cavalli e cavalieri sono contrassegnati da armature e costumi variopinti, da scudi animati da figurazioni a colori, da elmi con cimieri originalissimi.

Nel *Torneo di mazze* uno dei cavalieri ha sull'elmo il cimiero dei signori di Matsch, che, come abbiamo già visto, a quel tempo possedevano castel Coira a Sluderno, sulla riva sinistra dell'Adige, praticamente di fronte al castello di Lichtenberg, e nel *Torneo di lance* uno dei torneanti reca le insegne dei signori di Lichtenberg, probabilmente l'ultimo della famiglia, Daniel, morto nel 1429²⁷. In base all'identificazione dei contrassegni araldici dei giostranti, anche se limitata a soli due cavalieri, è consentito azzardare, come per il torneo di lance di castel Roncolo, l'ipotesi che le giostre con le mazze e con la lancia possano rispecchiare tornei effettivamente svoltisi. È probabile che la famiglia Lichtenberg, divenuta nell'ultimo ventennio del Trecento nuova proprietaria del ca-

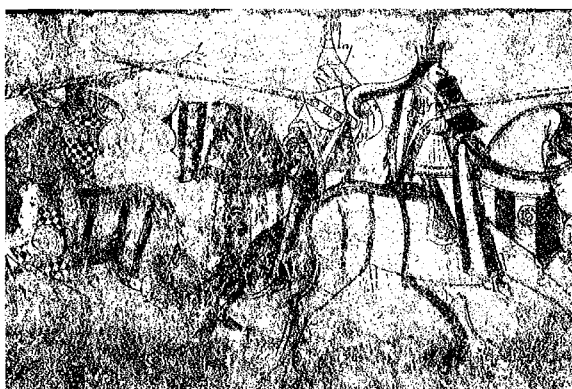


Fig. 8. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strap-pato: *Il Torneo di lance*, già nel castello di Lichtenberg.



Fig. 9. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strap-pato: *Il Torneo di mazze*, già nel castello di Lichtenberg.

²⁷ N. RASMO (a cura di), *L'età cavalleresca*, cit., p. 183. Lo stemma della famiglia Matsch si trova nella sala degli Stemmi a castel Roncolo, lungo la parete ovest. Cfr. A. BECHTOLD (a cura di), *Castel Roncolo*, cit., p. 244.

stello, organizzasse feste e tornei per dimostrare di essersi appropriata dello stile di vita dell'alta nobiltà e per esibire, attraverso allestimenti e costumi sfarzosi, il proprio potere.

A Lichtenberg vengono rappresentate due scene di caccia: un'affollata *Caccia al cervo* [8-] (fig. 10) – in un'unica scena tre dame vanno a caccia con il falcone, alcuni cavalieri stanno uccidendo un orso assalito dai cani ed un altro cavaliere con l'arco insegue un cervo –, e una *Caccia al cinghiale* [14-] (fig. 11) (quest'ultima non rientrò negli strappi avvenuti nel 1908, ma venne staccata nel 1940 ed è andata perduta)²⁸. Queste cacce furono raffigurate, come a castel Roncolo, riprendendo repertori di immagini stereotipate, dove i nobili si muovevano a cavallo, armati di spada ed arco, mentre i coloni controllavano i cani da caccia e agivano come battitori appiedati, muniti di lance e bastoni, e le dame affiancavano i cavalieri, per stimolare i cacciatori e per ribadire la concretezza del loro potere.

La scena della *Danza* [11-] (fig. 12) rappresenta dame e cavalieri impegnati in una ridda. Oggi non siamo più in grado di cogliere lo sfondo della raffigurazione, ma in origine nella parte superiore dell'affresco si trovavano alcuni spettatori affacciati ad una balaustra²⁹.

I nobili e le dame poggiano direttamente sul motivo ornamentale a nastro della cornice: sembra non esserci la ricreazione di un terreno o di un pavimento, quindi possiamo solo presumere che la scena fosse ambientata in una sala, in un cortile, in un giardino su cui si affacciavano la balconata o il loggiato. Sono rimasti quattro cavalieri e tre dame, alternati: si tengono per mano, procedendo in fila; essi probabilmente fanno parte di un gruppo che doveva essere più numeroso, dal momento che mancano entrambe l'estremità del dipinto. Come a castel Roncolo e a Torre Aquila, le pitture di Lichtenberg, e in particolare

²⁸ Si trovano nella letteratura notizie dai contorni poco delineati circa lo strappo del 1940. Sappiamo che lo strappo fu effettuato dal restauratore Cassian Dapoz e custodito a Gries, antico quartiere di Bolzano, presso la soffitta della residenza del barone Paul Kripp. Cfr. O. TRAPP, *Tiroler Burgen Buch*, cit., p. 134, nota 59; H. NOTHIDURFTER, *Die Ruine*, cit., p. 12.

²⁹ J. VON SCHLOSSER, *Die Wandgemälde*, cit., p. 20. L'iconografia degli spettatori raffigurati in spalti mentre assistono ad eventi non è insolita, ma la riscontriamo generalmente nella rappresentazione di giostre, come a Torre Aquila, nel mese di *Febbraio* e a castel Roncolo, dove, durante un torneo in pieno svolgimento, le dame assistono alla gara affacciate alle mura di un castello. Il fatto che ci sia un pubblico ad assistere alla danza, significa che il ballo, come il torneo e la caccia, rappresentava un momento prestigioso nella vita mondana della società feudale, in cui si allacciavano relazioni sociali, in una sede che non è più pensata come fortezza, ma è soprattutto residenza civile.



Fig. 10. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato: *La Caccia al cervo*, già nel castello di Lichtenberg.

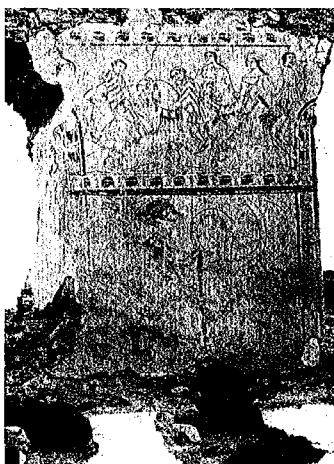


Fig. 11. Castello di Lichtenberg: sala rivolta a valle. Parete orientale. Sopra: *Caccia al cinghiale*; sotto: *Il lupo predica alle oche*.

questa scena di danza, forniscono un vasto e completo campionario della moda a cavallo del Quattrocento, per cui la *Danza* diventa una vera e propria galleria di costumi dell'epoca. Purtroppo i colori hanno perduto la loro tonalità originale, spesso mancano del tutto, ma attraverso le poche tracce rimaste possiamo capire che in quest'epoca si preferivano tonalità luminose, colori forti, in contrasto con i colori chiari. Il carattere cortese di questi costumi risulta evidente nei farsetti, caratterizzanti la convessità del busto maschile dei più giovani e nelle strette calzebrache, mentre gli anziani continuano a prediligere indumenti di maggiore lunghezza e ampiezza. Gli abiti delle dame sono attillati fino ai fianchi e morbidi lungo le gambe a suggerire esilità, hanno ampie maniche e scarpe appuntite. Anche l'atteggiamento aggraziato dei cavalieri, il modo appena accennato di tenersi per mano sono tutte caratteristiche corrispondenti al raffinato senso estetico della fine del Trecento.

Sotto i dipinti della *Genesi* si trovava l'ampio riquadro con il tema cortese della *Raccolta delle rose* [6-] (fig. 13). Intrecciare ghirlande e corone di fiori era un nobile svago delle gentildonne, interpretabile alla luce delle gioie dell'amore cortese d'inizio estate, tema che si ritrova nel mese di *Maggio* nel ciclo dei *Mesi* di Torre Aquila, in cui gli amanti seduti sul prato fiorito si scambiano ghirlande di fiori che diventano messaggere d'amore.

A Lichtenberg la favola della *Volpe e la cicogna* [16-] raffigurava la reciproca ospitalità di tali animali, secondo la favola di Esopo e poi di Fedro, il cui mes-



Fig. 12. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato: *La Danza*, già nel castello di Lichtenberg.



Fig. 13. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato: *La Raccolta delle rose*, già nel castello di Lichtenberg.

saggio morale comunicava di non macchinare inganni per non esserne vittima a propria volta; quella del *Lupo che predica alle oche* [15-] allude, con tutta probabilità, ad una variante della nota fiaba della predica della volpe: il tema si riferisce al poema *Reineke Fuchs* o *Reinhart Fuchs*, la *Volpe Reinhart*, opera anonima in alto tedesco elaborata verso la fine del XII secolo, tratta da fiabe orientali e greche. La storia, che ha un modello diretto nel francese *Roman de Renart*, fa parte della tradizione ‘zooepica’, nasce satirica, offrendo racconti palesemente immorali e dissacratori, anche se poi gradualmente diventa moralistica³⁰.

³⁰ Già nel corso del XIII secolo la ricchissima iconografia ‘renardiana’ invade l’Europa sia in contesti religiosi che laici. Privilegiato dell’iconografia, come nel caso di Lichtenberg, è il *Renart falso predicatore* che predica alle oche per poterle tranquillamente mangiare. Il soggetto, illustrato con il proverbio “quando la volpe si mette a predicare, sta’ in guardia con i tuoi pol-

Con la *Ruota della fortuna* [13-] (fig. 14), siamo di fronte ad una rappresentazione allegorica. Si tratta in realtà di una doppia scena, in quanto nello stesso riquadro, delimitato dalla cornice con il motivo a nastro qui meglio conservato rispetto alle altre pitture, si può osservare la figurazione della *Ruota della fortuna* a sinistra e della *Corte d'amore* a destra. Nella metà sinistra della pittura un uomo e una donna (oggi pesantemente danneggiata) girano la ruota della fortuna a cui sono aggrappate secondo l'iconografia ben nota, quattro figurette maschili; a loro la dea Fortuna dispenserà favori incostanti e passeggeri: partendo da sinistra e procedendo in senso orario troviamo la figura di colui che spera e attende di regnare, quella del regnante, quella del re decaduto, quella del povero senza regno. Ogni figuretta maschile, corrispondente alla posizione in cui il moto precipita e ascende, reca un cartiglio con le rispettive voci latine, oggi poco leggibili – REGNABO, REGNO, REGNAVI, SUM SINE REGNO –. La ruota della fortuna, concezione di teologia popolare, maturò tra le genti religiose e fantasiose del Duecento e del Trecento, che la posero sulla facciata delle chiese, e divenne uno dei repertori più usuali delle decorazioni di argomento profano delle abitazioni.

Alla figurazione della *Ruota della fortuna* è collegata, come già accennato, quella della *Corte d'amore*: a destra, seduta su un trono, si trova la dea d'amore coronata, dotata di arco e freccia, la *Frau Minne*. Mentre in Italia, infatti, veniva portato a compimento il processo di demonizzazione della figura di Eros, come putto alato, dotato di arco e frecce, spesso bendato, talvolta con artigli, come accade nella rappresentazione di *Amore*, nella cosiddetta camera di Amore del castello di Sabbionara, nelle terre tedesche la personificazione della forza dell'amore tendeva ad identificarsi in una figura femminile. Dinnanzi a *Frau Minne* due giovani dame, abbigliate come la regina, suonano con l'aiuto del plettro un liuto a sei corde.

L'ultima scena, conservata solo nella metà superiore, raffigura l'*Albero della fertilità* [18-] (fig. 15), chiamato anche *Albero delle meraviglie*, ovvero *Wunderbaum*, oppure *Albero dei miracoli*. Al centro del dipinto murale c'è un albe-

li", lo incontriamo spesso scolpito su stalli all'interno di chiese europee, come a Kempen, nella chiesa della natività di Maria (XV secolo), a Walcourt, nella chiesa di Santa Materna (XVI secolo), a Basilea nella cattedrale di Notre-Dame (XVI secolo), a Champeaux, nella chiesa di San Martino (XVI secolo). La medesima iconografia è rappresentata su un arazzo di manifattura tedesca del XV secolo, esposto in occasione della mostra di arazzi nel Museo austriaco a Vienna nel 1890. Cfr. C. GAIGNEBET e J.D. LAJOUX, *Arte profana e religione popolare nel Medioevo*, Milano 1986², pp. 38-39; G. DE FALKE, *Gli arazzi trentini alla esposizione d'arazzi nel museo austriaco a Vienna*, "Gazzetta di Trento", 13 - 14 - 15 marzo, Trento 1890.



Fig. 14. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato: *La Ruota della fortuna*, già nel castello di Lichtenberg.



Fig. 15. Innsbruck, *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, affresco strappato: *L'Albero della fertilità*, già nel castello di Lichtenberg.

ro, molto simile a quello raffigurato nelle scene della *Genesi*, che oltre alle rose, ancora visibili, era dotato di falli di tutte le grandezze, oggi non più leggibili. Tra i rami si trova una donna che scuote l'albero; ai piedi di esso appaiono altre tre donne: una giovane, una vecchia che si sta chinando a terra, e una fanciulla che guarda l'albero.

Una testimonianza pittorica analoga all'albero della fecondità di Lichtenberg si trova a castel Moos, nei pressi di Appiano, dove s'incontra la stessa iconografia, risalente alla fine del Quattrocento: un 'albero dei miracoli' con frutti a forma di fallo raccolti in cesti da un gruppo di donne. Negli inconsueti alberi di Lichtenberg e Moos sembra di poter osservare la realtà trasformata in fiaba e la natura in un mondo fantastico: la medesima lettura trova conferma nella presenza delle favole nel castello venostano e della *Guerra dei gatti con i topi* ad Appiano, che illustrano un 'mondo alla rovescia', un mondo in cui accadono le cose più strane. La figura-

zione dei due alberi va interpretata allo stesso modo delle scene dal contenuto farsesco rinvenute in un palazzo del centro storico di Vienna, la casa *Zur Tuchlauben*, dove in un ciclo di affreschi scoperto nel 1979 vengono illustrate le storie del poeta bavarese Neidhart von Reuenthal, con scherzi e frottole dal gusto popolareggiante e ambigue allegorie. Nei due alberi fallici l'allusione sessuale è più evidente e la scena diventa esplicitamente erotica. Del resto, come scriveva Huizinga, nella cultura cortese le storie d'amore spesso avevano doppi sensi, osceni giochi di parole, e il simbolismo fallico era sempre presente³¹.

Ad arricchire le testimonianze iconografiche dell'albero dei miracoli, interviene un recente ritrovamento avvenuto a Massa Marittima che testimonia come il tema del *Wunderbaum* non fu una rappresentazione diffusa esclusivamente in ambiente alpino. L'affresco decora la Fonte Pubblica di Massa Marittima, costruita nel 1265. Tutti i rami dell'albero sono dotati oltre che di foglie, di numerosi falli; ai piedi della pianta alcune donne conversano, altre si accapigliano per contendersi un fallo, un'altra ancora è intenta a distogliere i corvi dai frutti fallici (fig. 16).

Siamo sempre di fronte alla rara iconografia dell'albero della fertilità, ma collocata in un contesto completamente diverso dal castello di Lichtenberg e dal castelletto di caccia di Moos: spazi privati, al massimo visibili ad un pubblico di ospiti, nei quali era comunque possibile concepire un discorso sul piano giocoso ed erotico, relativo all'incontro amoroso e sessuato tra uomo e donna. A Massa Marittima, invece, siamo in uno spazio pubblico, realizzato per l'approvvigionamento idrico, dove il programma figurativo e scultoreo della Fonte Pubblica vuole comunicare un messaggio propiziatorio e augurale, di interesse generale. Del resto in contesti analoghi, come la Fonte Pescaia a Siena, la Fonte delle fate a Poggibonsi e le Fonti di San Gimignano, si scoprono, scolpiti o dipinti, i propiziatori organi sessuali. Quindi: "Albero dell'amore, o della fecondità, o della vita? Forse è la stessa cosa. [...] Forse sarebbe bene chia-

³¹ J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Firenze 1966 (ed. or. 1919), pp. 147-164. In linea con quanto affermato, risultano alcuni graffiti profani a Castel Roncolo: essi sono testimonianza dell'"altra faccia dell'amor cortese". Tali rappresentazioni, per l'esiguità delle dimensioni e la qualità dell'esecuzione, non sarebbero degni di nota, se non fosse per il loro tema esplicitamente erotico: un fallo eretto alto circa otto centimetri, una figura di più grandi dimensioni, piegata in avanti con le gambe divaricate, tra le quali pende un membro sproporzionato, e un animale (forse un cavallo, forse un asino) dotato di fallo. Cfr. A. BECHTOLD (a cura di), *Castel Roncolo*, cit., pp. 203-215.

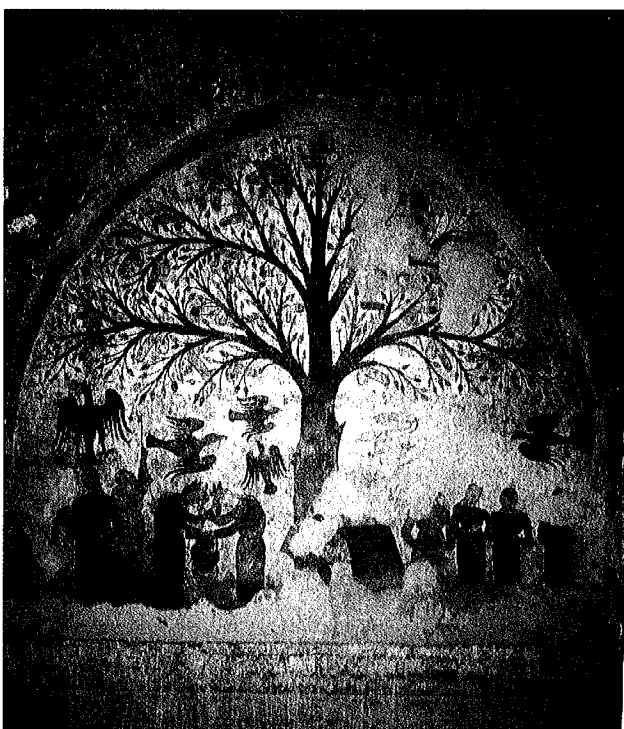


Fig. 16. Massa Marittima, Fonte Pubblica, affresco: *L'Albero della fecondità*.

marlo l'albero del mistero, o dell'imprevisto, e secondo alcuni, più ironicamente, della cuccagna"³².

La contestualizzazione stilistica

A causa dell'impossibilità di esaminare con continuità le pitture, conservate nel deposito del *Ferdinandum* di Innsbruck su pareti mobili che rendono difficoltosa una visualizzazione delle ampie superfici dipinte, la valutazione del ciclo è forzatamente condizionata da un'osservazione mediata da riproduzioni fotografiche. Inoltre, come già accennato, lo stato di conservazione della superficie pittorica è così compromesso da rendere ardue considerazioni critiche certe e giudizi stilistici dettagliati. Tra il 1991 e il 1994, però, il ritrovamento di nuovi frammenti con testine, emersi nel corso di lavoro di consolidamento del castello³³ ed esposti alla recente mostra nel Castello del Buonconsiglio a Tren-

³² A. BAGNOLI e P. CLEMENTE, *Massa Marittima: l'albero della fecondità*, Massa Marittima 2000.

³³ Si tratta di dodici frammenti che misurano mediamente 10x15 cm. Nel 1995 furono pubbli-

to *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*³⁴, ha reso possibile cogliere qualche aspetto in più dello stile e della tecnica pittorica: infatti, a differenza dei dipinti murali strappati nel 1908, questi frammenti hanno conservato colori più brillanti e i dettagli dei tratti sottili della pennellata, consentendo quindi di evocare idealmente la situazione originaria delle pitture.

Ciò che più caratterizza lo stile dei dipinti è il disegno a punta di pennello, al quale non sono affidati solo i contorni per delimitare lo sfondo, ma anche il tentativo della resa plastica delle figure: è evidente l'ampio uso del tratteggio lineare per rendere l'effetto chiaroscurale (per esempio, sui volti, nella zona orbitale), mentre solo pochi dettagli all'interno del ciclo sono modellati con il colore, come, ad esempio, l'albero e il braccio di Dio nella scena della *Genesi*. Il marcato decorativismo nella riproduzione dei costumi e delle armi non è disgiunto da alcune semplificazioni, soprattutto inerenti alla rappresentazione delle parti anatomiche delle figure e alla resa del paesaggio, da una parte completamente assente, come nella scena della *Danza* e della *Ruota della fortuna*, dall'altra sommaria, come nel ciclo della *Genesi*, dove il terreno è costituito da rocce e alberelli a forma di fungo. Alla raffinatezza degli abiti corrisponde la dolcezza dei giovani visi tondi: il naso è largo alla radice, con le narici sporgenti ad uncino; gli occhi sono allungati, ampi, con l'iride chiara e luminosa, rispetto al contorno sui toni terrosi, sottolineati dagli arcuati sopraccigli; la bocca è sottile. Nel complesso la resa degli incarnati è poco pittorica, principalmente affidata ai disegni chiari e scuri lineari di contorno e dell'interno dei volti; a seconda dell'età del personaggio rappresentato, il disegno del viso è più completo per l'aggiunta di numerose rughe sulla fronte, come nel volto di Adamo nella scena del *Lavoro dei progenitori*. La gestualità delle figure, in alcuni passaggi, come nelle scene della *Creazione*, è irrigidita: Adamo ed Eva, ai piedi dell'albero, con le mani giunte, sono statici, anche se la posizione delle gambe, come in un passo di danza, vorrebbe suggerire il movimento; in altri, come nella rappresentazione della *Raccolta delle rose*, è evidente il 'dialogo' delle mani. I personaggi sono impostati nello spazio in modo impacciato, con le loro cadenze flessuose non posano realmente a terra; i volumi si smaterializ-

cati due frammenti, cfr. H. NOTHDURFTER, *Die Ruine*, cit. Nel 2001 furono pubblicati i restanti, cfr. H. STAMPFER, *Entdeckt! Jüngste Freskenfunde auf der Burgruine Lichtenberg*, "Arx", 2, 2001, pp. 16-17.

³⁴ E. CASTELNUOVO e F. DE GRAMATICA (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 ottobre 2002), Trento 2002, pp. 408-409.

zando lasciando il posto alla pura linea: il cavaliere della *Raccolta delle rose* non è saldamente seduto sulla balza rocciosa, ma vi è solo accostato; il giovane nella rappresentazione della *Ruota della fortuna* sembra sospeso rispetto alle due dame del *Corteo d'Amore*, i cui piedi poggiano sulla fascia di colore marrone che fa parte della cornice. Quindi le scene non sono costruite attraverso i volumi; gli sfondi architettonici, molto limitati, pur essendo rappresentati in uno stentato scorcio prospettico, sono puramente simbolici – come la porta del Paradiso in una delle scene della *Genesi*, o il trono della dea d'amore nella *Ruota della fortuna* – o evocativi dello spazio – come l'edificio alle spalle di Eva nel *Lavoro* dei progenitori – ma non sono articolati e hanno un ruolo marginale, anche se, in particolare nel caso del trono della dea d'amore, il sedile è colto di tre quarti, con un'angolazione di sbieco.

I dipinti murali di Lichtenberg non costituiscono un fatto artistico isolato, ma sono il prodotto di una scuola locale ben determinata che, a cavallo del Quattrocento, esercitò un influsso dominante nella zona meranese e in tutta la Val Venosta, lasciandovi numerose testimonianze di livello ineguale. Lo stile dei dipinti del castello trova riscontri precisi e puntuali nelle pitture sacre della vicina chiesa di San Giovanni a Prato allo Stelvio, a pochissimi chilometri dal castello, in quelle della chiesetta di San Nicolò a Masi Roia, che sorge a 2000 metri di altitudine, in una valle secondaria della Venosta, negli affreschi del lato meridionale esterno della chiesa di San Procolo a Naturno e in quelli meranesi della chiesa di San Giorgio a Scena. Opere, tutte successive ai dipinti murali tardotrecenteschi del castello, collocabili nel primo ventennio del Quattrocento, dove sono evidenti alcune variazioni e differenze formali, dovute sicuramente alle variabili committenza-artista³⁵. Indubbiamente i cicli pittorici nominati hanno in comune un aspetto prima di tutto culturale, derivante dal Gotico internazionale: l'esaltazione della vita profana e dei suoi svaghi, riscontrabile a Lichtenberg, si può osservare, infatti, anche nelle opere di argomento sacro. Le storie affrescate di San Giorgio a Scena diventano un pretesto per la

³⁵ A. MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma 1934, p. 273; N. RASMO, *Scoperte e restauri nella chiesa di San Giovanni a Prato (Venosta)*, "Cultura Atesina", 3, 1949, pp. 79-84; ID., *La pittura in Italia, Il Quattrocento*, Milano 1986, pp. 108-109; N. RASMO (a cura di), *L'età cavalleresca*, cit., pp. 178-191; N. RASMO, *Arte nell'Alto Adige*, Bolzano 1980, p. 49; ID., *Affreschi*, cit., pp. 216-217; ID., *Arte nell'Alto Adige, una scelta delle più belle opere*, Bolzano 1961, p. 38; ID., *Note sui rapporti fra Verona e l'Alto Adige nella pittura del tardo Trecento*, "Cultura Atesina", 6, 1952, p. 26; J. WEINGARTNER, *Profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter*, "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 11, 1928, p. 28.

narrazione di avventure cavalleresche, mentre i dipinti murali di Roia sono un saggio di pittura sacra interpretata in chiave cortese, secondo la moda dell'epoca. In generale, da un punto di vista stilistico, le pitture di Lichtenberg, Scena, Naturno, Prato alla Stelvio e Roia hanno in comune il concetto figurativo risolto in registri e campi pittorici inseriti entro cornici, con le scritte esplicative in cartigli retti nelle mani delle varie figure; le composizioni eleganti, quasi inconsistenti da un punto di vista volumetrico, stese con accurato disegno dal tratto abbastanza marcato, che evidenzia il contorno delle figure e dei panneggi irrigidendone le forme, utilizzato anche per i particolari dei volti. In queste pitture possiamo riscontrare la stessa ricorrente sovrapposizione alla cornice da parte delle figure e il contesto spaziale che ne consegue, la medesima tipologia dei personaggi e dei volti – tondi, rosati, con lunghi occhi a mandorla e bocca sottile –, il repertorio ormai consolidato della fedeltà nella rappresentazione dei costumi del tempo, per cui le sale affrescate sembrano costituire un prontuario della moda cavalleresca, la stessa gestualità, nella maggior parte dei casi, statica, i motivi paesaggistici (i caratteristici balzi rocciosi e brulli, agli arbusti e pianticelle di proporzioni assai ridotte, a forma di fungo) con limitate allusioni prospettiche e la difficoltà nella resa architettonica, anche se, negli affreschi di San Giorgio a Scena e di San Giovanni a Prato allo Stelvio, si coglie una spazialità più consapevole, meno disorganica, seppure ingenua.

In tutti questi cicli la drammaticità, la robustezza plastica del modellato e la volumetria di matrice classica, proprie della cultura veneta discendente da Giotto, aspetti introdotti e utilizzati a Bolzano dal 1320-1330 circa attraverso il filtro dell'ambiente veronese, sono ben poco avvertibili. Per contro, si osserva un'attenzione minuziosa ai particolari e un gusto per l'eleganza e la mondanità aggiornata dei costumi che danno comunque un'impronta naturalistica alle scene, orientando il ciclo pittorico verso un non superficiale adeguamento al gusto figurativo più in voga: al termine del Trecento, infatti, in tutto l'Alto Adige, "la sintassi potentemente strutturata dei veronesi si trovò a collidere in breve tempo col sormontare della moda internazionale, di eleganze profane", derivante dalla pittura boema e dalla pittura della Germania meridionale³⁶.

Con la convinzione che la compagine dei 'racconti figurati' non possa essere letta nella sua compiutezza se non tenendo conto anche degli aspetti ornamentali, talvolta realizzati seguendo tendenze stilistiche diverse, come accade

³⁶ A. BESOLD, *Il gotico internazionale. Influssi nordici*, in A. DE MARCHI, T. FRANCO, S. SPADA PINTARELLI (a cura di), *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, 29 aprile – 23 luglio 2000), Trento 2000, pp. 195-201.

nel caso di Lichtenberg, diamo uno sguardo alle cornici degli affreschi: il motivo del nastro avvolto intorno ad una pertica suggerisce una certa ricerca plastica e una soluzione di tipo illusionistico. Tale motivo decorativo rappresenta una variabile formale rispetto ai 'racconti figurati' aggiornati su modelli del Gotico internazionale e costituisce una 'spia' dei modelli culturali italiani, propriamente del 'giottismo nordicizzato' sui quali è esemplato. L'iconografia di questo decoro, infatti, si affianca ad esempi trecenteschi dell'Italia settentrionale, in particolare veronesi – nella chiesa di San Fermo –, trentini – nella cappella della torre occidentale del castello di Sabbionara, oggi scomparsa –³⁷, e bolzanini – nel Duomo, nella chiesa dei Francescani, nella chiesa e nel convento dei Domenicani –³⁸. Attraverso la concretezza di alcune immagini è chiara la diffusione in Trentino Alto Adige di questo tipo ornamentale che costituisce un motivo "legato alla prima fortuna delle idee assisiati, dalle Marche alla Lombardia", e qui a Lichtenberg non sembra apparire in un adattamento semplificato: l'effetto plastico è evidente³⁹.

A Lichtenberg, nelle scene della *Genesi*, è riscontrabile un altro tipo di motivo ornamentale di larga fortuna nel Trecento: un fregio costituito da rosette geometriche color senape, contenute in esagoni marroni rossicci incorniciati da fasce bianche. Questa tipologia decorativa compare in alcuni affreschi di area bolzanina: nel Duomo, con più risalto nella Sala Capitolare e nella cappella di Santa Caterina nella chiesa dei Domenicani e, in maniera marginale, nelle vele della cappella di San Giovanni nella stessa chiesa; quindi nella chiesa di Santa Maddalena a Rencio, nel sottotetto della chiesa di San Giacomo a Oltrisarco, nella chiesa di San Cipriano a Sarentino, nei frammenti pittorici provenienti dalla distrutta chiesa di San Nicolò a Bolzano, oggi conservati al Museo Civico della città⁴⁰.

Nelle cornici del ciclo di Lichtenberg, più che nelle immagini figurate, quindi, si fanno più espliciti i rapporti di continuità con le fasi di decorazione, di poco precedenti, delle maestranze attive a Bolzano.

³⁷ P. FRATTAROLI, *Affreschi ornamentali: Trento, Castello di Avio, Castello di Stenico, Rocca di Riva del Garda*, in L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico*, cit., pp. 183-207, p. 198.

³⁸ *Atlante Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, Trento 2002, pp. 14-40, pp. 41-63, pp. 64-157.

³⁹ A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in A. DE MARCHI, T. FRANCO, S. SPADA PINTARELLI (a cura di), *Trecento*, cit., pp. 47-75, p. 61.

⁴⁰ *Atlante Trecento*, cit., pp. 14-40, pp. 64-157, pp. 158-185, pp. 280-283.

Questa coesistenza della predilezione lineare di origine nordica con temi decorativi di derivazione italiana conferma l'inserimento del ciclo nel contesto stilistico della zona di Merano intorno al Quattrocento, quando "[...] alla tradizione giottesca, sia pure filtrata attraverso le interpretazioni bolzanine, si sostituirono tendenze nordiche moderate poi palesi", quali l'accentuazione del linearismo disegnativo e la perdita della consistenza volumetrica e spaziale. I dipinti murali di Lichtenberg, insieme alle opere pittoriche venostane, più sopra ricordate, ci forniscono "una misura del grado di contaminazione cui dovettero giungere le forme desunte dai pittori giotteschi e guarienteschi operanti a Bolzano"⁴¹.

A Lichtenberg gli schemi giotteschi, e non ci riferiamo ora ai motivi decorativi delle cornici, ma all'insieme della composizione, derivano dal giottismo vitalmente introdotto ed elaborato a Bolzano, risultando però snervati e svigoriti. Infatti, le architetture presenti nei suddetti cicli venostani, pur nella sommarietà delle loro soluzioni, mostrano la propensione illusionistica non di radice nordica, ma debitrice di giottismi, 'tradotti' e semplificati. Il ciclo di Lichtenberg è quindi partecipe della temperie stilistica dell'area bolzanina, nata dalle esperienze giottesche, ma aperta al clima artistico, assai variegato, influenzato dagli stilemi tardogotici di fine secolo: il carattere esecutivo molto disegnato, il gusto narrativo attento ad episodi secondari (gli animaletti ai piedi di Adamo nella quinta e ultima scena del ciclo della *Genesi*), il naturalismo decorativo nella definizione delle rose, costituiscono gli stessi aspetti che preludono alla decorazione di Castel Roncolo, dove è evidente la fattura poco sensibile agli aspetti volumetrici e l'interesse per un paesaggio ricco di divagazioni aneddotiche.

Dunque, lo stile dei dipinti murali di Lichtenberg, affine a quello di Prato allo Stelvio, Naturno, Scena e Roia, non nasconde una certa dipendenza dalla pittura d'ambito veronese, riportata entro una ricerca di eleganze lineari e ad un fare più grafico; tali caratteristiche, secondo Rasmò, si possono riconoscere in un artista bolzanino, il Maestro delle *Storie di San Vigilio*, operante intorno al 1385-90, nella chiesa di San Vigilio al Virgolo nei pressi di Bolzano, ritardatario seguace dei trecenteschi italiani⁴². Nella pittura di questo maestro, l'elemento locale comincia ad avere sopravvento su quello importato e di questo artista, abile disegnatore, colpisce l'"accentuazione [...] asprigna del caratteristico, che potrebbe indicare una venatura, se non un fondamento di gusto nor-

⁴¹ N. RASMO, *Arte nell'Alto Adige*, cit., p. 38; ID., *Note sui rapporti fra Verona e l'Alto Adige nella pittura del tardo Trecento*, cit., p. 26.

⁴² N. RASMO, *Affreschi*, cit., p. 216.

dico”⁴³. Rasmus attribui al Maestro delle *Storie di San Vigilio* un nutrito gruppo di opere, tra cui le pitture, databili al 1380 circa, con le *Storie di Santa Barbara e di San Giacomo* sull’arco trionfale e sulle pareti laterali (oggi nel sottotetto) della chiesa di San Giacomo a Oltrisarco a Bolzano, il cui stile, caratterizzato da una linea sottile a punta di pennello e da una manualità a tratti sfrangiati nella definizione degli incarnati, si avvicina moltissimo a quello del ciclo di Lichtenberg.

Da questa lettura critica piuttosto complessa emerge una figura di artista, dai tratti tipici di un ‘pittore di frontiera’: Schlosser ipotizzava un pittore meranese, Weingartner e Rasmus ritenevano l’artista venostano⁴⁴. La sua maniera è ‘genuinamente primitiva’: tenuto conto che vi sono nel ciclo vari elementi che escludono una cronologia precoce, si può azzardare che, qui a Lichtenberg, in ragione di una commissione ubicata in luogo periferico, il lavoro sia stato eseguito da un artista modesto. Non siamo di fronte alla stessa sensibilità narrativa che incontriamo a Castel Roncolo, tanto meno al naturalismo lombardo e allo stile dalle eleganze francesizzanti e boeme del pittore di Torre Aquila, ma dobbiamo tenere presente che gli affreschi s’inseriscono perfettamente nel contesto dei rapporti stilistici del territorio, nonostante la non eccelsa qualità.

Quindi, nel ribadire che solo indagini più approfondite potrebbero fornire auspicabili aggiunte, potremmo sbilanciarci nell’affermare che l’artista operante a Lichtenberg poteva aver creato l’antefatto per le pitture sacre quattrocentesche di Roia, di Naturno, di Scena e di Prato allo Stelvio, questi ultimi due evidentemente di livello qualitativo superiore. Pur osservando come nei dipinti murali di Lichtenberg manchino le articolate architetture di sapore giottesco e il chiaroscurare presenti a Scena e a Prato, è possibile, seppur con uno scarto cronologico di circa una ventina d’anni, che l’autore sia lo stesso. L’ipotesi, affascinante, per il momento non trova ulteriori riscontri, ma risulta tipico negli artisti itineranti adottare uno stile composito, elaborato durante le diverse frequentazioni territoriali.

Si può avanzare anche una diversa ipotesi: il ciclo profano e le pitture sacre delle chiese venostane già citate potrebbero non essere opera di uno stesso artista, ma di una bottega attiva, estesa, ben caratterizzata nelle sue consuetudini figurative, rispetto ai cui *standards* medi il ciclo in esame presenterebbe oscillazioni qualitative e differenze, imputabili probabilmente alle capacità dell’arti-

⁴³ *Atlante Trecento*, cit., pp. 237-238.

⁴⁴ J. VON SCHLOSSER, *Die Wandgemälde*, cit., p. 25; J. WEINGARTNER, *Profane Wandmalerei*, cit., p. 28; N. RASMO, *Scoperte e restauri*, cit., p. 83.

sta e all'importanza della commissione. Il pittore di Lichtenberg poteva essere semplicemente un collaboratore di cultura più arcaica, poco introdotto alle difficoltà delle rappresentazioni architettoniche e alla resa dei volumi, della stessa maestranza che si occupò della realizzazione del ciclo di San Giorgio a Scena e degli altri affreschi sacri: non è da escludere, per esempio, che questa figura si possa cercare tra i membri più anziani della bottega venostana. Inoltre, non è da sottovalutare lo scarto temporale tra le pitture profane della fine del Trecento e gli affreschi sacri del primo ventennio del Quattrocento: il raffronto tra questi cicli mette in luce la capacità di aggiornamento e, quindi, la vitalità interna della bottega, organizzata e forte di più personalità, distinguibili ad una lettura attenta delle diversità stilistiche affioranti soprattutto nella resa architettonica e nella volumetria.

Nel leggere i dipinti di Lichtenberg in rapporto con le pitture di Scena, Naturno, di Prato alla Stelvio e di Roia, potrebbe essere stimolante la ricerca di un filo rosso che colleghi a livello di committenze le varie sedi e la maestranza qualificata che diffondeva il suo linguaggio sul territorio. A questo proposito, esiste un dato interessante che viene fornito dalla primissima fonte sulle pitture di Lichtenberg: si tratta della fugace e lacunosa menzione, risalente al 1738, che lo storico Anton Roschmann riportò nel suo libro *Iter athesinum*: “una stanza con antichissimi dipinti tra cui si può notare Sigmund von Starkenberg dotato di vesti con colori suddivisi”⁴⁵. Ciò che ci colpisce è il fatto che, nel momento in cui Roschmann probabilmente poteva ancora ammirare l'intera sequenza degli affreschi nelle stanze del primo piano del palazzo, si limitò a citare il ritratto di Sigmund von Starkenberg, oggi non riconoscibile in nessuno degli affreschi a noi rimasti. Ma chi era questo cavaliere? La famiglia Starkenberg, originaria della valle dell'Inn, fu proprietaria di alcuni castelli in Val d'Adige e in Val Venosta⁴⁶. Con la fine della stirpe dei von Schenna nella seconda metà del Trecento, Hans von Starkenberg ereditò il castello di Scena, eretto nel 1346 da Petermann von Schenna, burgravio di Tirolo e favorito della contessa di Tirolo Margherita. Gli Starkenberg consolidarono il proprio potere a cavallo del Quattrocento, fino a quando, divenuti tra i promotori principali della coalizione di nobili raccolta sotto il nome di 'Lega degli Elefanti', si opposero al principe territoriale Federico Tascavuota, nemico dell'aristocrazia locale, e perse-

⁴⁵ O. TRAPP, *Tiroler Burgen Buch*, cit., p. 126.

⁴⁶ Lo stemma della famiglia Starkenberg è tra quelli affrescati lungo la parete ovest della Sala degli Stemmi a Castel Roncolo. Cfr. F.H. VON HYE, *Rilevanza storica delle raffigurazioni araldiche di Castel Roncolo*, in A. BECHTOLD (a cura di), *Castel Roncolo*, cit., pp. 244 e nota 29 p. 262.

ro tutte le loro sostanze. Successore di Hans, nell'ultimo decennio del Trecento, fu proprio Sigmund von Starkenberg, morto nel 1404, riconosciuto da Roschmann tra i cavalieri dipinti nel ciclo di Lichtenberg.

Quanto detto conferma la collocazione temporale delle pitture murali di Lichtenberg alla fine del Trecento, già ampiamente dimostrata attraverso dati stilistici e di costume: forse Sigmund von Starkenberg era rappresentato nelle scene dei tornei, che come abbiamo già visto, con tutta probabilità si svolsero realmente. Quindi la presenza di Sigmund von Starkenberg negli affreschi del castello venostano suggerisce un possibile legame tra Scena e Lichtenberg, individuando con tutta probabilità quel filo rosso che collegava le varie sedi a livello di committenze e maestranze. Infatti, si ritiene che i donatori del ciclo di *San Giorgio* nella chiesa omonima a Scena fossero proprio i signori di Starkenberg: Osanna von Ems, vedova di Sigmund, fece costruire la cappella di San Giovanni nella parrocchiale di Scena da lei fondata (consacrata nel 1403), facendola decorare con affreschi, e diede sicuramente l'incarico anche per la cappella di San Giorgio⁴⁷.

Siamo di fronte ad una stessa maestranza attiva per committenti diversi, ma probabilmente legati tra loro da rapporti feudali e soprattutto accomunati dal far parte della nuova nobiltà, uscita in gran parte dai ranghi dei ministeriali, dagli stessi valori cavallereschi e dalla medesima necessità di documentare la propria ascesa nell'alta nobiltà, impadronendosi della cultura e dello stile di corte.

La tecnica pittorica

È necessario premettere che a causa dell'impossibilità di analizzare da vicino le pitture, la valutazione della tecnica pittorica dei dipinti murali, condotta da Vincenzo Gheroldi nel luglio 2004, non è avvenuta sulle scene strappate agli inizi del Novecento, bensì sui frammenti conservati nel deposito della Soprintendenza ai Beni Culturali di Bolzano, scoperti nel corso degli anni Novanta durante i lavori di consolidamento statico al castello. I frammenti, a centinaia, sono ora conservati in apposite casse di sabbia; nella maggior parte dei casi i pezzi non sono interessanti da un punto di vista iconografico, ma risultano di fondamentale importanza per uno studio dei processi di lavorazione nell'esecuzione dei dipinti murali e per l'analisi stratigrafica, in quanto presentano una cospicua porzione di intonaco, ovviamente assente nei dipinti murali strappa-

⁴⁷ E. EGG, *Arte nel Burgraviato*, Bolzano 1994, pp. 43-44.

ti. Lo studio è avvenuto in particolare sui dodici lacerti aventi come soggetti le testine, già citate, che si presentano in un ottimo stato di conservazione.

La base per la pellicola pittorica consta di tre strati: un primo è costituito dalla malta di allettamento, utilizzata per pareggiare le irregolarità della muratura, eretta adoperando pietra sbazzata da cava e ciottoli, le cui impronte lasciate nell'intonaco sono ancora visibili sul retro dei numerosi frammenti⁴⁸. Il secondo è formato da inerti più selezionati, di grana fine, sempre ottenuto dalla frantumazione di pietre. Il terzo strato, di basso spessore, della stessa composizione materica, è quasi contemporaneo al secondo, cioè steso a sequenza ravvicinata; su questo, infine, è steso lo scialbo.

Nell'area di Bolzano la scialbatura a calce dell'intonaco, preliminare alla pittura, secondo gli studi di Gheroldi, è una tecnica ricca di varianti e soluzioni – si possono osservare situazioni nelle quali la scialbatura è usata come preparazione uniforme della superficie, casi in cui lo scialbo è riservato ad alcune parti figurative, esempi che mostrano scialbatura sovrapposte all'intonaco e intonacature nelle quali lo scialbo è stato fatto penetrare –, ma tutte sono riconducibili alla cultura lineare e alle sue tarde propagazioni⁴⁹. Nel nostro caso, dopo la stesura a pennello, lo scialbo di latte di calce piuttosto liquido era stato compresso con la levigatura a cazzuola quando l'intonaco non era ancora del tutto carbonato: per questa ragione non sono visibili i segni delle pennellate. Non siamo di fronte ad uno scialbo denso, caratteristico della tradizione lineare della prima metà del XIV secolo, ma ad uno scialbo fatto di latte di calce molto diluito, steso sulla superficie intonacata, liscia, compatta e di granulometria piuttosto fine, non ancora carbonata; questa tecnica con la soluzione liquida penetrante dello scialbo si diffuse proprio a cavallo del XV secolo.

Dall'analisi emerge che la superficie preparatoria è stata attentamente levigata (la sua interfaccia è sottilissima); a occhio nudo, senza l'utilizzo della luce radente, si possono osservare i segni lasciati dalla cazzuola, utilizzata sia con movimenti arcuati, che con movimenti rettilinei ottenuti con il piano di punta

⁴⁸ Gli inerti di questa prima stratificazione, di grana medio-grossolana, non sono selezionati: la sabbia non è di fiume (gli inerti hanno, infatti, spigoli vivi, non arrotondati), ma è il risultato della frammentazione di pietre e scarti di muratura, ai quali si aggiungono pezzetti di legno e calcinaroli. Lo strato assume perlopiù una colorazione grigio, tendente all'ocrato. Non è possibile affermare nulla di concreto circa la provenienza dei materiali utilizzati, ma sorprende il fatto che non siano stati adoperati inerti sabbiosi estratti dal greto dell'Adige, che scorre a pochi chilometri da Lichtenberg, o dal letto dell'Alpenbach, che solca la valletta secondaria al cui sbocco è situato il castello.

⁴⁹ *Atlante Trecento*, cit., pp. 301-303.

della cazzuola. La pittura è stata stesa con colori diluiti ad acqua, con pennello piccolo e sottile. Il primo disegno di contorno è stato delineato con morbidi tratti in giallo ocra, verosimilmente carbonato con l'intonaco scialbato non ancora secco; le forme tracciate approssimativamente in questa fase della lavorazione sono state quindi fissate con una pennellata in marrone rossiccio. Le profilature nere, rispetto a quelle nella colorazione ocra e marrone rossiccia, hanno evidentemente uno spessore: il nero è più denso e corposo, spiegabile con il fatto che veniva spesso dato con un collante naturale, probabilmente uovo, per ottenere una colorazione più intensa. Per gli incarnati è stata utilizzata un'ulteriore stesura di bianco di calce, qualificando la superficie con un aspetto chiaro e luminoso sopra il quale sono delineati i tratti dei volti con il marrone rossiccio e i particolari delle chiome e delle barbe con il colore giallo steso probabilmente a calce. Accanto al *fulgor*, conferito alle tinte a latte di calce, fanno contrasto colori intensi come il nero, e sgargianti come il verde, il viola e il rosso, ottenuto con il minio e il cinabro.

I frammenti con le testine, la cui collocazione all'interno del ciclo per il momento non è determinabile, sono stati messi a confronto con un lacerto individuato nelle casse, certamente parte del ciclo: pur essendo molto danneggiato si riconoscono, infatti, i contorni sbiaditi di una rosa, identica alle rose che incontriamo nelle due scene della saga di *Laurino* e nella *Raccolta delle rose*⁵⁰; la stratigrafia degli intonaci di preparazione alla superficie pittorica corrisponde e sono ancora visibili i segni della cazzuola utilizzata per levigare lo scialbo. È quindi possibile, anche se con la dovuta cautela, estendere all'intero ciclo profano i risultati relativi alla tecnica pittorica e ai processi di lavorazione, ottenuti dall'analisi dei frammenti.

Anche l'analisi di ulteriori frammenti, con tutta probabilità lacerti di fasce decorative di cornici di porte e finestre, conferma la medesima stratigrafia degli intonaci, mentre è diversa la stesura dello scialbo: oltre ad essere visibili le pennellate, il latte di calce è più denso, meno diluito e si sfoglia, indizio del fatto che lo scialbo non è penetrato nello strato d'intonaco sottostante. In alcuni dei frammenti con elementi ornamentali a losanghe sono evidenti le incisioni eseguite su calce fresca per delineare le forme. Si rileva, quindi, che esiste una consapevolezza nell'esecuzione qualitativamente diversa; infatti, nono-

⁵⁰ Nello stesso frammento è visibile anche una porzione colorata di viola, probabilmente parte di una veste, il cui colore corrisponderebbe alla sopravveste della corazza di uno dei quattro soldati presenti durante lo scontro tra Laurin e Dietrich nella *Lotta di Dietrich von Bern e Laurin*.

stante i dipinti del ciclo e le pitture ornamentali riempitive siano stati eseguiti tutti con la stessa tecnica, nel caso delle cornici secondarie di portali e finestre lo scialbo non è così curato come nelle rappresentazioni figurali, ma è realizzato con larghe pennellate, che spesso lasciano grumi e sgocciolature di calce sulla superficie.

Infine l'imbiancare a fresco l'intonaco compatto e di grana fine, con l'uso di latte di calce molto diluito, è utilizzato, con un'ulteriore variazione – l'intonacatura è lasciata ampiamente in vista, talvolta velata con una pittura liquidissima che si stende con lunghe pennellate su una figurazione delineata con profili neri a tratti di pennello –, proprio nella chiesa di San Giorgio a Scena, nella *Storia di san Nicolò e le tre fanciulle*⁵¹, ulteriore conferma della datazione e della contestualizzazione artistico-stilistica del ciclo di Lichtenberg.

Referenze fotografiche:

Fig. 1: da H. NOTHDURFTER, *Die Ruine Lichtenberg*, Bozen 1995, p. 27.

Fig. 2: rielaborazione da R. LOOSE (a cura di), *Prad am Stilfserjoch*, Bozen 1997, p. 222.

Fig. 3: rielaborazione da O. TRAPP, *Tiroler Burgen Buch*, Vinschgau, I, Bozen 1972, p. 130.

Figg. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15: da J. VON SCHLOSSER, *Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol*, Wien 1916, nr. I – XII.

Fig. 16: da A. BAGNOLI e P. CLEMENTE, *Massa Marittima: l'albero della fecondità*, Massa Marittima 2000, p. 7.

⁵¹ *Atlante Trecento*, cit., pp. 305-306.

