

LUCA GABRIELLI, *Cieli d'angeli e d'astri : Marcello Fogolino a Palazzo Sardinia*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 100/1 (2021), pp. 328-417.

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.



## Cieli d'angeli e d'astri. Marcello Fogolino a Palazzo Sardagna\*

Luca Gabrielli

► Palazzo Sardagna, importante fabbrica di età barocca a Trento, conserva parti importanti dell'edificio preesistente, ricostruito nella prima metà del XVI secolo, quando esso apparteneva alla famiglia Calepini. Al suo interno, le volte della sala di Costantino e della sala dello Zodiaco conservano gli affreschi di Marcello Fogolino; opere note dal 1947, ma fino ad oggi prive di uno studio approfondito. Il contributo analizza le peculiarità iconografiche dei due cicli, tenta di ricostruirne il significato d'insieme e propone una loro datazione al quinto decennio del Cinquecento, quale impresa fra le più significative della maturità dell'artista.

► *Palazzo Sardagna, an important Baroque building in Trento, retains some important parts of the pre-existing structure, rebuilt in the first half of the 16th century, when it probably belonged to the Calepini family. Inside, the ceilings of the Constantine room and of the Zodiac room preserve frescoes by Marcello Fogolino; works known since 1947, but until now without a thorough study. The paper analyzes many iconographic peculiarities of the two cycles, attempts to reconstruct their overall meaning and dates them in the fifth decade of the sixteenth century as one of the most demanding decorative undertakings of the artist's maturity.*

*In casa di chi: elementi per una storia del palazzo*

Dai primi decenni del XVI secolo un carattere proprio distinse il reticolo di vie e spazi urbani a sud-est della cattedrale di Trento, in una vasta area rac-

---

\* Questo contributo nasce da una ricerca avviata nel 2006 e a lungo protratta, i cui risultati intermedi sono stati presentati in una conferenza tenuta a Cavalese, presso il Palazzo della Magnifica Comunità, il 30 agosto 2019. Per i consigli e i punti di vista scambiati devo gratitudine ad Annamaria Azzolini, Fiammetta Baldo, Franca Barbacovi, Franco Cagol, Chiara Callegari, Fabio Campolongo, Lorena Celva, Ezio Chini, Luciana Chini, Michela Cunaccia, Cinzia D'Agostino, Francesca Dagostin, Morena Dallemlule, Roberto Daprà, Tommaso Dossi, Luciana Giacomelli, Paolo Giovannini, Lucia Longo-Endres, Michelangelo Lupo, Franco Marzatico, Alessandro Paris, Chiara Radice, Giuseppe Sava, Luca Siracusano, Marco Tanzi, Giovanni Carlo Federico Villa, Alessandra Zamperini, Alice Zottele. Sono profondamente riconoscente a Marina Botteri per i dialoghi proficui sui due cicli Sardagna, intrapresi in un crescendo di entusiasmo dal 2017 a oggi. Questo scritto è per tre amici: Gino Tomasi (1927-2014) e Maria Garbari (1931-2019), a ricordo dei colloqui su imperatori, costellazioni e bizzarrie da pittori, e Pietro Zampetti (1913-2011), per un incontro mai avvenuto.

■ 1. Marcello Fogolino e collaboratori, *Madonna col Bambino e angeli*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardagna, Sala di Costantino (dettaglio)

chiusa dal circuito delle mura duecentesche ma esterna al perimetro della città antica, differenziato nella conformazione e nell'intonazione dei luoghi rispetto al fitto tessuto edilizio dei quartieri di San Benedetto, Santa Maria Maggiore o San Pietro. Si deve a Michelangelo Mariani il migliore ritratto della tranquilla signorilità della "Contrada di Duomo", la lunga strada rettilinea che dallo slargo dietro le absidi della cattedrale puntava a est, verso la porta di San Francesco; una via appena lambita dall'andirivieni di mercanti e contadini del vicino "Borgo Nuovo", sviluppato a ridosso della Porta di Santa Croce:

La Contrada di Duomo, che s'apre dal Duomo a punto à taglio di Città, è notevole di lungo con ampiezza a proportione. Hà sito nobile di Passo: ma fuori di folla; popolato perciò d'herba buona parte. Serve, massime in està, di passeggiò, ò ritirata godibile tanto più, che vien difesa dal meriggio, e vi spira da Levante l'aria di Povo con il verde di quella Montagna, che dà nell'occhio. Non vi si vede pur una Bottega di merci, ò Venditori, & è forse la sola Contrada di Trento di simil fatta. L'armano alcuni Palaggi, e Casamenti cospicui, e sta vicino un Campo, ò Piazza in quadro, detta dell'Oche, dove si suol far la Rassegna, ò Mostra delle Militie. (...) Una grossa Torre di Pietra in capo à questa Contrada, benchè à ragion di quadro bassa di sesto, parla altamente d'antichità. (...) S'aggiunge la Confluenza ne' quattro tempi di Fiera, di cui fà parte; e all'hora, oltre i Mercanti di Città, molti vi concorrono di Stato Veneto, in particolar di Brescia, Verona, Vicenza, e Bassano. La Festa poi, durante tali Fiere, vi regna un profluvio di Contadini, che calano da' Contorni. Con essere questa Contrada effettivamente in Città, chiamasi tutta via Borgo novo, ne sò la causa: & è certo, che li Paesani capitando à Trento, non dicono d'esser in Città, se non doppo passato Borgo nuovo<sup>1</sup>.

"Palaggi e casamenti cospicui", vie ampie e ricoperte d'erba, salubre ventilazione, sostenuti passeggi estivi: questi i caratteri dell'asse corrispondente all'odierna via Calepina sul quale – come nell'attuale via Giuseppe Mazzini – a partire dal XII secolo erano sorti insediamenti mercantili ed ecclesiastici, legati al principe vescovo e al Capitolo; mentre nel settore a est di via Mazzini si sviluppavano invece formazioni edilizie a corte-schiera – le cosiddette *Androne* – abitate dal popolo minuto.

In questo contesto di borgo a sé, la massiccia edificazione del primo Cinquecento vide consolidarsi la presenza di grandi poli residenziali, che qui potevano contare su superfici altrove indisponibili. Fra tutti l'imponente dimora

---

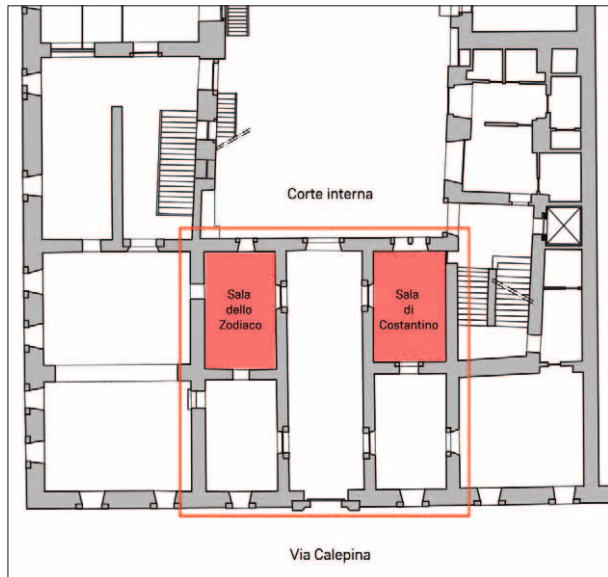
<sup>1</sup> Mariani, *Trento con il sacro Concilio*, pp. 171-172.



117h. Trento, Palazzo Sardagna

Stenger & Co. Verlag, Dresden.

- 2. *Vista del prospetto di Palazzo Sardagna su via Calepina, 1897-1905 circa, fotografia*



- 3. Trento, Palazzo Sardagna, planimetria del piano terra. Sono individuati gli ambienti affrescati e il nucleo principale della fabbrica cinquecentesca



■ 4. Marcello Fogolino e collaboratori, *Sala di Costantino*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña (vista d'insieme)

degli a Prato, la più vasta della città, tanto da imporsi come il principale centro residenziale e finanche celebrativo nelle prime due fasi del Concilio di Trento. Alla metà del Cinquecento sulla vicina “Contrada della Santissima Trinità” – corrispondente all’odierna via omonima – prospettavano la chiesa e il convento fondati nel 1527 per iniziativa del ricco Antonio a Prato, le case-torri dell’arcidiacono Martin Neydeck e dei Terlagio, e ancora i palazzi dei Madruzzo, dei Gaudenti, dei Castellalto, dei Zurleta, cui si sarebbe aggiunta infine la più prestigiosa e aggiornata fra le dimore nobiliari della contrada: quella dei Roccabruna<sup>2</sup>. Sulla Contrada del Duomo sorgevano il grande palazzo dei Calepini – ubicato all’angolo con la “Contrada del palazzo episcopale”, attuale via Garibaldi – e le case Pompeati, Melchiori e Lodron.

Affacciato sulla stessa Contrada del Duomo con il prospetto principale (fig. 2), nonché sulla via di collegamento con la Contrada della Trinità e sui

<sup>2</sup> Bocchi, Oradini, *Trento*, pp. 88-89; Sartori, *I luoghi madruzziani*, pp. 521-525; Molteni, *Architettura e committenti a Trento*, pp. 561-564; E. Molteni, scheda III.16 *Palazzo Roccabruna*, in *I Madruzzo e l’Europa*, pp. 570-572.



■ 5. Marcello Fogolino e collaboratori, *Sala dello Zodiaco*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña (vista d'insieme)

giardini di Palazzo a Prato con il prospetto laterale, vi era infine un altro palazzo di notevoli dimensioni, che occupava in profondità l'intero lotto edificato fra le due contrade. L'edificio, noto con il nome della famiglia Sardaña che lo possedette e abitò ininterrottamente dagli inizi del Seicento alla metà del Novecento, espone alla viabilità pubblica le facciate di gusto barocco e in particolare la splendida composizione del portale principale con il sovrastante balcone sorretto da telamoni, opera di Cristoforo Benedetti *junior* databile ai primi anni del XVIII secolo<sup>3</sup>.

È tuttavia certo che l'impianto del palazzo risalgia alla prima metà del Cinquecento, come mostra con chiarezza l'assetto distributivo in pianta, governato al livello terreno dall'androne passante fra l'ingresso principale e la corte,

<sup>3</sup> Casagrande, Sava, *Tra scultura e architettura*, p. 245; Bacchi, Giacomelli, voce *Cristoforo Benedetti junior*, in *Scultura in Trentino*, II, pp. 45-46: 56. Sull'architettura del palazzo: Bocchi, *Trento. Interpretazione della città*, p. 194; E. Molteni, scheda III.19 *Palazzo Sardaña*, in *I Madruzzo e l'Europa*, p. 573; O. Michelon, scheda *Palazzo Sardaña*, in *Palazzi storici*, pp. 245-255; *Palazzo Sardaña*, p. s.n.



■ 6. Vista delle murature della facciata principale di Palazzo Sardagna (settore a destra del portale maggiore) durante i lavori di restauro del 1990

attorno al quale si dispongono simmetricamente due coppie di ambienti (fig. 3); uno schema replicato ai piani superiori, che doveva tradursi in facciata in una cadenza delle aperture regolare e analoga all'odierna. A fare da elemento datante *ante quem* per l'intervento cinquecentesco è la decorazione delle volte nei due ambienti minori del piano terra rivolti verso la corte, oggetto del presente contributo; due volte a specchio, lunettate, identiche per misure e geometrie e interamente ricoperte di affreschi (fig. 4-5).

Nonostante il regolare impianto del palazzo rinascimentale sembri tradire una progettualità scevra da compromessi con le preesistenze, non si trattò di un'edificazione *ex novo*, bensì della revisione di un complesso di qualche secolo più antico, le cui evidenze sono emerse nel corso dei restauri dei primi anni novanta del Novecento. Lungo tutto il prospetto su via Calepina sono state infatti documentate le tracce di segmenti murari in grandi conci lapidei (fig. 6), scanditi da archeggiature in pietra e laterizi probabilmente pertinenti a un complesso di botteghe affacciate sulla strada, ad un livello originario del piano viario assai inferiore rispetto all'attuale. Il dato costruttivo sembra dunque coerente con quel carattere di antichità della contrada che il Mariani vedeva rappresentato da una "grossa torre di pietra", oggi non più identificabile.

Nessuna fonte attesta con certezza a chi appartenesse il palazzo nel XVI secolo. Un frammento di architrave lapideo con stemma Calepini (fig. 7), scoperto nel 1991 in occasione dello scavo della corte per la realizzazione di





■ 7. *Stemma Calepini*, XVI secolo, pietra calcarea. Trento, Palazzo Sardagna, corte

una sala conferenze interrata, ha tuttavia sostanzialmente confermato l'ipotesi dell'appartenenza a questa nobile famiglia<sup>4</sup>. Un'eventualità che incontra ora nuove conferme nella documentazione d'estimo disponibile per la prima metà del Cinquecento; in particolare in un primo estimo del "Borgonovo" databile al 1542<sup>5</sup> e in un secondo risalente al 1550<sup>6</sup>, entrambi corredati dalle registrazioni dei confinanti di ciascuna unità immobiliare sui quattro punti cardinali, sulla base delle quali è possibile tentare una ricostruzione della suddivisione particellare

con i relativi titolari. Da queste fonti si ricava l'articolazione di massima dell'*insula* edificata compresa fra la Contrada del Duomo, la Contrada della Trinità e la via confinante con il palazzo degli a Prato (figg. 8-9). Al suo interno i principali insediamenti nobiliari erano due: in primo luogo un vasto lotto edificato di proprietà dei da Terlago, che spicca per il considerevole valore registrato in un altro atto d'estimo<sup>7</sup> e comprendeva, fra l'altro, l'imponente casa-torre oggi nota con il nome di Conci<sup>8</sup>; inoltre, all'estremità orientale dell'isolato, una "casa (...) cum stalle et stabi" appartenente al nobile Andrea

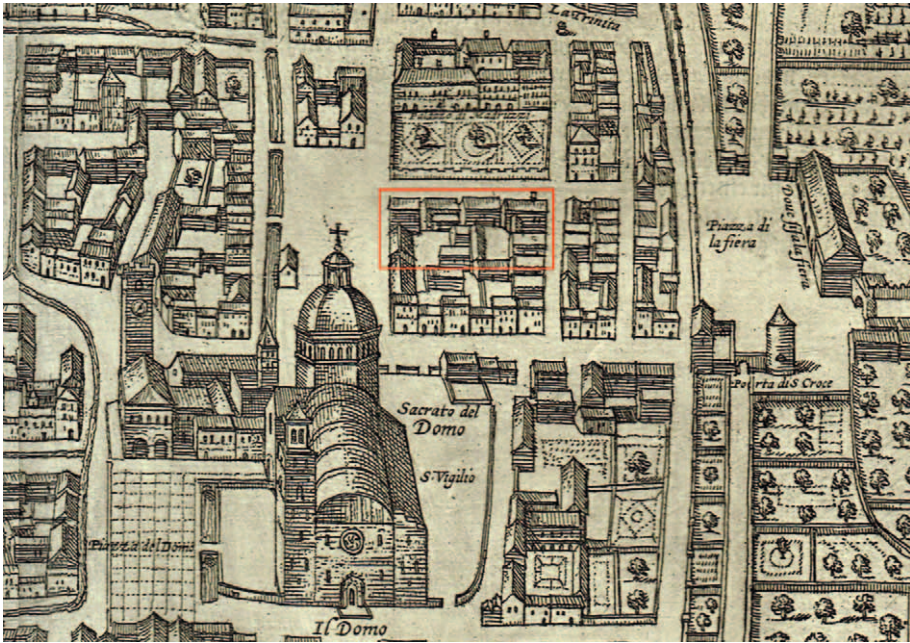
<sup>4</sup> Gorfer, *Trento città del Concilio*, p. 252, sulla base del ritrovamento della lapide stemmata parlò della fabbrica come di un "amalgama cinquecentesco" di nuclei medievali, forse ricollegabili al complesso residenziale murato dei Calepini, successivamente oggetto di ampi rifacimenti seicenteschi promossi dai Sardagna. A una proprietà Calepini aveva fatto riferimento in precedenza anche Gino Fogolari: "Dove ora sorge il bel palazzo Sardagna (...) stavano in antico con la loro torre le case dei Calepini, vecchia e nobile famiglia trentina": Fogolari, *Trento*, p. 36.

<sup>5</sup> ACTn, ACT1, 4287.

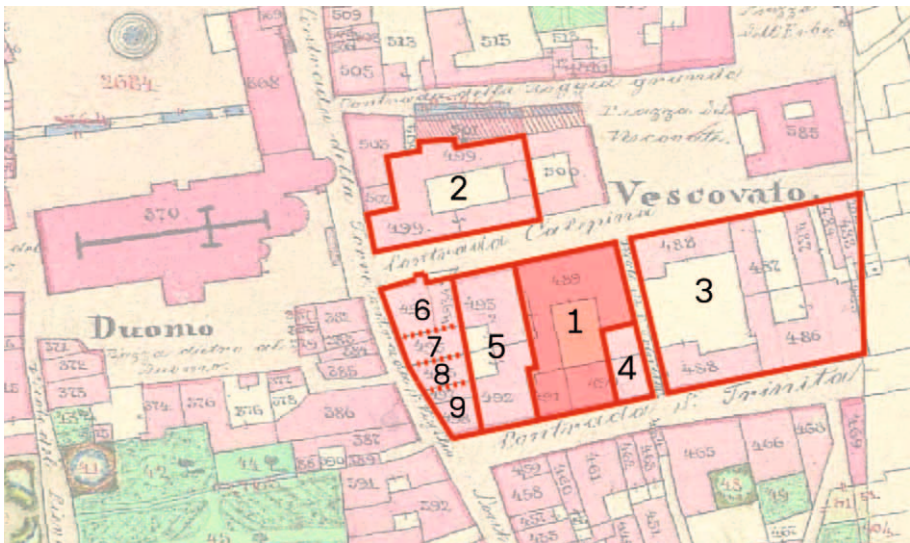
<sup>6</sup> ACTn, ACT1, 2244.

<sup>7</sup> "Domini Antonii de Trilaco domus cum stabulis renenses mille R. 1000. Solvit(u)r affictus carentanorum viginti Castro boni Consilii, ex stabulo solvit(u)r affictus librarum quatuor altari Sanctae Agnesis et ex alie stabulo carentanorum quadragintaquinque p(rae)messo Castro": ACTn, ACT1, 3049, II, c. 5r. Per l'estimo in questione, privo di data, lo scrivente ha argomentato una possibile datazione al 1537 o al 1543: Gabrielli, *Vigilio sartor del Castelo*, p. 384 nota 24.

<sup>8</sup> Gorfer, *I castelli del Trentino*. Guida, 3, p. 329; G. Dal Ri, M. Pederzoli, scheda 199 *Torre Conci Gaudenti*, in APSAT 5, p. 226.



■ 8. Franz Hogenberg, *Tridentum*, 1588, incisione su rame (dettaglio con il Borgo Nuovo e l'individuazione dell'area di Palazzo Sardagna)



■ 9. Ipotesi ricostruttiva della suddivisione particolare cinquecentesca del blocco edificato fra la Contrada del Duomo e la Contrada della Trinità, sovrapposta alla mappa del Catasto trentino-tirolese del 1859 (stato al 1542: 1= Andrea Calepini, attuale Palazzo Sardagna; 2= Andrea ed Eustachio Calepini, attuale Palazzo Calepini; 3= Giovanni Battista a Prato; 4= Sebastiano e Andreano Negrelli; 5= Antonio da Terlago; 6= Toni de la Bonaventura; 7= Berto dale Botte; 8= Giacomo da Mori; 9= Maria dale Calze)

Calepini<sup>9</sup>, dal valore nettamente inferiore rispetto alla proprietà dei Terlago ma pur sempre ricompreso nella fascia più elevata degli immobili urbani<sup>10</sup>. Si tratta evidentemente di quello che in seguito divenne Palazzo Sardagna, composto di una parte residenziale prospiciente la Contrada del Duomo, nonché di stalle e altri edifici di servizio al di là della corte, affacciati sulla Contrada della Trinità. Nell'angolo di sud-est dell'isolato insisteva un'altra proprietà, iscritta a nome dei fratelli Sebastiano e Andreano Negrelli<sup>11</sup>, che potrebbe essere all'origine dell'attuale corpo di fabbrica d'angolo dell'ex albergo Posta: un edificio solo in anni recenti unito a Palazzo Sardagna, ma evolutosi in maniera sostanzialmente distinta, come segnala con chiarezza l'angolata conclusiva del palazzo maggiore lungo via Roccabruna. All'estremità opposta dell'isolato si disponevano invece almeno quattro unità immobiliari, di dimensioni sensibilmente minori e, con ogni probabilità, apparte-

---

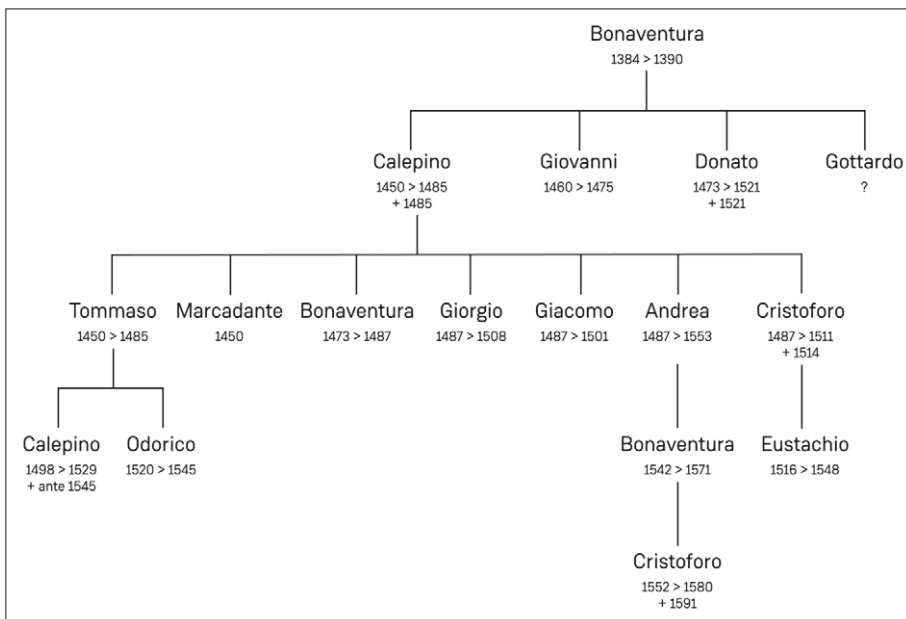
<sup>9</sup> "Nobil meser Andrea Calapino (...) Item una casa in Borgo novo chon stala apresso, et altri logeti in uno termine fra li soi confini, verso matina la via comuna, verso mezodi la via comuna et li Negrelli, verso sera meser Antoni da Terlago, verso setentrio(n) la via comuna, R. 537": ACTn, ACT1, 4287, cc. 51v-52r.

"Meser Andrea Calepino (...) Item una casa in detta città et contrata cum stalle et stabi, alla quale confina verso matina la via comune et fratelli Negreli, verso mezodi et settentrion le vie comune, verso sera meser Martin Terlago, R. 358"; nota a margine, di altra mano: "post alli heredi de meser Lorenz Basso"; ACTn, ACT1, 2244, c. 5v.

Il medesimo immobile, corrispondente all'attuale Palazzo Sardagna, è rintracciabile anche in un estimo privo di data, per la cui possibile datazione al 1537 si rinvia alla nota 6: "Domini Andreae Callepini domus cum suis edificiis renen(ses) quinquecentum et quinquaginta, R. 550. Ex parte posteriori domus solvit(ur) affictus carentanorum octuaginta anniversarijs": ACTn, ACT1, 3049, II, c. 5r. In Palazzo Sardagna va identificata anche una delle due case del Borgo Nuovo registrate a nome di Andrea nell'"Estimo delle case della città" datato 1543, rispettivamente per un valore di 500 e 564 fiorini (ACTn, ACT1, 2230, c. 32). Nella lista degli alloggiamenti predisposti per i delegati al Concilio su mandato dei commissari pontifici, datata 1544 e conservata in Archivio Segreto Vaticano, vengono citati una "Casa di meser Andrea Calapino, letti 4, cavalli 20", che potrebbe corrispondere all'odierno Palazzo Sardagna (o a una parte del vicino Palazzo Calepini, se non ad entrambe le dimore riunite in un'unica voce) e un altro immobile di "meser Eustachio Calapino, letti 2 cavalli 4", che coincide certamente con una parte del Palazzo Calepini (ASVat, *Concilium Tridentinum*, 77, c. 57v). Entrambi gli edifici sono inclusi all'interno della seconda categoria di alloggi su una scala di quattro ("Secondi alloggiamenti capaci de Prelati, li quali se ben hanno maggior stalla che la necessaria, non hanno più che due o tre stanze onorevoli per il Padrone"), nei quali potevano essere adeguatamente sistemati vescovi e altri prelati, mentre a cardinali e principi era riservata la prima categoria, che annoverava le dimore più ampie e lussuose.

<sup>10</sup> Assunta la notevole variabilità dei valori d'estimo iscritti nei diversi documenti menzionati, conseguenza dei differenti criteri adottati per le rilevazioni (sia pure in un'ottica comune di stima della capacità contributiva), si vedano le importanti considerazioni di Welber, *Le dimensioni della città "clestana"*, pp. 330-331.

<sup>11</sup> "Bastian Negrel possede una casa nela contrata dela Trinità, verso matina la via comuna, verso mezodi la via comuna, verso sera mio fratello, verso setentrion mio fratel, e sotto meser Andrea Calapin, R. 60"; "Andrean Negrel possede una cassa nela contrata dela Trenità, qual confina con la via comuna et con suo fratello Bastian sorascrito, R. 60": ACTn, ACT1, 4287, c. 42v.



■ 10. Albero genealogico della famiglia Calepini, secoli XV-XVI (le date riportate si riferiscono agli estremi documentali raccolti da Giangrisostomo Tovazzi)

nenti a persone di censo inferiore<sup>12</sup>; fra queste spicca l’abitazione iscritta a nome del pittore Giacomo da Mori, artista di un certo rilievo nel contesto trentino del primo Cinquecento, in più occasioni documentato a stretto contatto con Marcello Fogolino<sup>13</sup>.

La presenza di due grandi dimore dei Calepini sulla Contrada del Duomo doveva configurare una sorta di piccola *enclave* urbana della famiglia, di cui permane memoria anche nell’odierna titolazione di ‘via Calepina’, erede del

<sup>12</sup> Si riportano di seguito le registrazioni dell’estimo del 1542. “Dona Maria dale Calce (...) Item una casa in Borgo novo fra li soi confini a matina apreso il Signor Conte Aloviso, a mezodi la via comuna, verso sera la via comuna, R. 150”: ACTn, ACT1, 4287, cc. 43r-v; “Maistro Jacomo depentor da Mori possede una casa in Borgo novo fra li soi confini a matina apreso il Signor Conte Aloviso, a mezodi dona Maria dale Calze, a setentrion Berto dale Botte, a sera la via comuna, sopra de la quale se paga raynesi 5 et mezo al altar de San Cristophol in San Villi, R. 40”: ACTn, ACT1, 4287, c. 43v; “Berto dale Botte possede una casa in la città di Trento in la contrata di Borgo novo verso matina apreso il Signor Conte Aloviso, verso mezodi maistro Jacomo depentor, verso sera la via comuna, verso setentrion apreso la casa de Toni dela Bonaventura de Trento, sopra la qual se paga primo al capellan de Santo Jacomo et de San Cristophol in la giesia cathedral uno affitto de lire 5 da Maran, item al venerabile Capitulo de Trento grosi 32 et uno affitto de stai 4 de formento, R. 225”: ACTn, ACT1, 4287, cc. 43v-44r.

<sup>13</sup> Sul tema della bottega e dei collaboratori attorno a Fogolino sia ammesso il rinvio a Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.

toponimo storico di “Contrada Calepina” ancora presente nel catasto trentino-tirolese del 1859. Nel 1542 il palazzo d’angolo fra la Contrada del Duomo e la Contrada del palazzo episcopale (attuale via Giuseppe Garibaldi), corrispondente all’attuale Palazzo Calepini, risulta suddiviso fra il già menzionato Andrea Calepini, che ne deteneva la parte più ampia, e il nipote Eustachio di Cristoforo<sup>14</sup>. Tuttavia nel 1550 la proprietà si riunificava sul ramo familiare di Andrea e del figlio Bonaventura, dopo che Eustachio era defunto senza eredi<sup>15</sup>. Come ben si addiceva a una stirpe ricca e prolifica (fig. 10), il complesso si articolava in diverse ali residenziali, pertinenze ed edifici di servizio che si estendevano in profondità nell’isolato, verso le attuali via Dordi e piazza delle Erbe; di antica origine, esso era stato oggetto nella prima metà del Cinquecento – forse per iniziativa di Andrea Calepini – di una ricostruzione cui si deve l’assetto delle facciate sopravvissuto fino a oggi<sup>16</sup>.

Consona alle esigenze di una famiglia di ampie risorse e con diversi esponenti attivi nello stesso momento sulla scena pubblica trentina nel primo Cinquecento è anche la presenza di un’altra dimora dei Calepini sulla medesima via, corrispondente all’attuale Palazzo Sardagna. Distintisi a più riprese nel XV secolo per le cariche ricoperte in seno all’amministrazione cittadina, i Calepini<sup>17</sup> ebbero il loro esponente di maggior rilievo nel celebre giureconsulto Calepino († 1485), massaro vescovile, oratore e uomo di fiducia dei principi vescovi

<sup>14</sup> “Nobil meser Andrea Calapino (...) Item una casa in Borgo novo fra le sue confine a matina meser Ostachio Calapin, verso mezzogiorno la via comuna, verso sera li scolari dela scolla todescha, R. 500”: ACTn, ACT1, 4287, c. 52v; “Meser Ostachio Calapin (...) Item una casa in Trento doe è la mia habitation, fra li soi confini verso matina la piazzola, a mezodi la contrada comuna, R. 350”: ACTn, ACT1, 4287, c. 56r.

<sup>15</sup> “Meser Andrea Calepino possede in detta città una casa posta nella contrada de Borgonovo alla quale confina verso doman li heredi de meser Eustachio Calepino, verso mezodi la via comune, verso sera meser p. Jorio, verso settentrion Bonporto special, R. 334”: ACTn, ACT1, 2244, c. 5v. La parte già appartenuta a Eustachio Calepino viene registrata a c. 3r come appena trasmessa a Bonaventura Calepini, cugino del defunto: “Heredi de meser Eustachio Calepino possedeno in ditto città una casa posta nella contrada de Borgonovo alla quale confina verso doman, mezzo, settentrion le vie comune, verso sera meser Andrea Calepino, R. 250”; a margine, una nota d’altra mano precisa “consignata a meser Bonaventura”. Il medesimo immobile è quindi nuovamente trascritto nel foglio delle proprietà di Bonaventura: “El nobel meser Bonaventura Calapino (...) possede una casa posta in la contrada de Borgo novo, confina verso doman, mezodi et septentrion le vie comune, verso sera esso messer Bonaventura, R. 250”: ACTn, ACT1, 2244, c. non numerata.

<sup>16</sup> Costisella, *Il Palazzo Calepini*; Rasmò, *Il Palazzo Calepini*; *Palazzo Calepini a Trento*.

<sup>17</sup> Sulla famiglia e sulla sua genealogia si rinvia principalmente agli spogli documentari selezionati da Gian Grisostomo Tovazzi nei suoi manoscritti *Familiare Tridentinum* (BCTn, BCT1, 172, pp. 311-328) e *Chronologia Calapina seu Nobilium Calapinorum Tridenti Ab anno 1256 usque ad Anno 1606* (BCTn, BCT1, 178). Per la figura e l’attività del giureconsulto Calepino, si veda Santarelli, *Un giurista nel Quattrocento trentino*. Del nipote omonimo di Calepino, a inizio Cinquecento responsabile della contabilità per la Magnifica Comunità di Trento, rimane un importante libro di conti per il quale si rinvia all’edizione critica di Postinger, *Trento nel 1509*. Riguardo alla rissosa figura di Cristoforo, rimane indispensabile il contributo di Cesarini Sforza, *Cristoforo Calapini*.

Georg Hack e Johannes Hinderbach. Degli almeno sette figli maschi di Calepino, nel 1487 risultano in vita Bonaventura, Giorgio, Giacomo, Andrea e Cristoforo<sup>18</sup>. Se per il primogenito Bonaventura si è accreditata una partecipazione alla battaglia di Calliano<sup>19</sup> (1487), sono soprattutto gli ultimi due, Andrea e Cristoforo, a far parlare di sé le cronache d'inizio Cinquecento per la parte avuta nelle faide intestine alla nobiltà cittadina, polarizzate attorno alle beghe fra Calepini e Tabarelli de Fatis; inimicizia che il matrimonio fra Paolo Tabarelli e Maddalena Calepini, figlia di Calepino, non solo non aveva placato, ma al contrario aveva acuito<sup>20</sup>. Nel 1505 Cristoforo Calepini, spalleggiato dal fratello Andrea, aveva organizzato l'uccisione in cattedrale del canonico Girolamo Balzani, amico del Tabarelli, il quale a sua volta veniva indicato come ulteriore bersaglio dei sicari dei Calepini<sup>21</sup>. Nemmeno il bando perpetuo di Cristoforo – poi messosi al soldo delle truppe imperiali nelle guerre d'Italia, fino alla morte nel 1514 – aveva potuto sopire la faida, che anzi era passata alla generazione successiva, stando alla sfida all'arma bianca insorta nel 1523 fra Bonaventura e Odorico Calepini da una parte – rispettivamente figlio e nipote di Andrea – e i fratelli Paolo e Tommaso Tabarelli dall'altra; e ancora, al dissidio corso fra Bonaventura e Tommaso nel 1525. Questo clima di tensione sfociò nell'assassino di Paolo Tabarelli, avvenuto a Terlago nel settembre 1524, nel quadro di nuovi dissapori fra la vittima e il cognato Giacomo Calepini per l'esazione delle decime attorno al borgo. Anche se la verità processuale accertò altrove i responsabili di quella morte, ossia in diversi esponenti della famiglia de Terlago forse a causa di screzi di natura patrimoniale<sup>22</sup>, non è da sottovalutare la provata vicinanza che sussisteva fra gli stessi Terlago e i Calepini – segnatamente Cristoforo<sup>23</sup> – ora confermata anche dalla contiguità fisica fra le dimore delle due famiglie lungo la Contrada del Duomo. Stranamente, il processo per l'omicidio di Terlago segnò l'epilogo della lotta<sup>24</sup>, aprendo una sorta di 'normalizzazione' nelle vicende familiari dei Calepini. I principali esponenti di questi ultimi erano ora il *pater familias* Andrea, nominato capo console cittadino per l'anno 1536<sup>25</sup>, e il figlio Bonaventura, di cui si ricordano il ruolo ricoperto nel 1542 all'interno della commissione preposta alla preparazione degli alloggi in vista del-

<sup>18</sup> BCTn, *BCT1*, 172, p. 315.

<sup>19</sup> Costisella, *Il Palazzo Calepini*, pp. 335-336.

<sup>20</sup> Sulle vicende legate all'annoso dissidio si veda la puntuale ricostruzione offerta da Bellabarba, *Racconti famigliari*, pp. 18-83.

<sup>21</sup> Bellabarba, *Racconti famigliari*, pp. 24-25.

<sup>22</sup> Bellabarba, *Racconti famigliari*, pp. 56-58.

<sup>23</sup> Bellabarba, *Racconti famigliari*, pp. 57-58.

<sup>24</sup> Bellabarba, *Racconti famigliari*, p. 59.

<sup>25</sup> BCTn, *BCT1*, 172, p. 312.

l'arrivo delle delegazioni al Concilio<sup>26</sup>, e ancora l'ospitalità offerta durante l'assise al mantovano Luciano degli Ottoni, abate di Pomposa, probabilmente all'interno del palazzo d'angolo<sup>27</sup>.

Quanto al secondo palazzo, poi Sardagna, le sue tracce si perdono dopo gli estimi menzionati, impedendo di comprendere quando e per quali vie esso sia pervenuto alla famiglia che gli diede il nome attuale, iscritta alla matricola dei cittadini di Trento nel 1572 e nobilitata nel 1579<sup>28</sup>. Il passaggio ai Sardagna potrebbe essere avvenuto dopo l'estinzione dei Calepini, alla morte del loro ultimo discendente maschio, Cristoforo di Bonaventura († 1591)<sup>29</sup>, nel mentre il palazzo d'angolo passava per via di matrimonio ai Völs-Colonna. Pare tuttavia più plausibile supporre che il nostro palazzo uscisse ben prima dai cespiti dei Calepini, forse nel 1550 o in un momento immediatamente successivo, giusta un'annotazione apposta sull'estimo di quell'anno secondo la quale il palazzo sarebbe passato agli "heredi de meser Lorenz Basso"<sup>30</sup>, per ragioni che rimangono da chiarire. Di certo i Sardagna possedevano il palazzo nel 1626, quando sulla volta dell'androne fu dipinto il triplice stemma Sardagna (al centro), Ceschi (a sinistra) e Cillà (a destra)<sup>31</sup>, per commemorare il recente matrimonio fra Alberto Sardagna e Lucrezia Ceschi, celebrato l'anno precedente.

Fu probabilmente negli anni di ritrovata serenità familiare, a partire dal quarto decennio del Cinquecento in poi, che il palazzo venne ricostruito e sontuosamente decorato. Oltre alle sale affrescate da Marcello Fogolino al piano terra, danno testimonianza di quella fase diversi altri elementi erratici inglobati nella rifabbrica sei-settecentesca. La stanza del primo piano adiacente allo scalone ha rivelato l'imbotte di un'ampia porta decorata a finte tarsie lapidee, probabilmente obliterata al momento della realizzazione dell'attuale scala e documentata fotograficamente nel corso dei lavori di restauro del 1991, prima di essere nuovamente murata<sup>32</sup> (fig. 11). Insieme a un'altra nicchia dipinta, parimenti individuata in un locale del primo piano e anch'es-

---

<sup>26</sup> Mazzone, *Trento città del concilio*, p. 469.

<sup>27</sup> Weber, *Le abitazioni dei Padri*, I, p. 63; Pancheri, *Il Concilio a Trento*, pp. 75-76.

<sup>28</sup> Salvaro, *La famiglia Sardagna*; Sardagna, *Notizie genealogiche*.

<sup>29</sup> Fra gli aggravi registrati alla morte di Cristoforo, vi è anche quello di 1.000 fiorini nei confronti di Giacomo Sardagna: Costisella, *Il Palazzo Calepini*, p. 340.

<sup>30</sup> Si veda la trascrizione alla nota 9.

<sup>31</sup> Bocchi, *Trento. Interpretazione della città*, p. 194; Gorfer, *Trento città del Concilio*, p. 251; Tabarelli de Fatis, Borrelli, *Stemmi e notizie*, pp. 83-84, 87-88, 253; *Palazzo Sardagna*, p. s.n.

<sup>32</sup> Si rinvia alla documentazione conservata in ASBC Tn, 919. Secondo la testimonianza di Gino Tomasi, sarebbe pertinente all'antico arredo del palazzo anche una cassa ferrata, probabilmente databile al XVI secolo per confronto con altri esemplari simili (U. Raffaelli, scheda 375 in *Oltre la porta*, p. 265), e oggi nelle collezioni del Muse - Museo delle Scienze del Trentino.



■ 11. Decorazione a finte pietre di un vano di porta, prima metà del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, primo piano (oggi murata)



■ 12. *Protome equina*, XVI secolo?, terracotta. Trento, Palazzo Sardaña, corte



■ 13. Mostra di camino, prima metà del XVI secolo, calcare ammonitico. Trento, Palazzo Sardaña



sa nota solo in fotografia<sup>33</sup>, l'ornato parietale suggerisce l'eventualità di un decoro pittorico in origine ben più esteso rispetto agli affreschi oggi visibili al piano terra<sup>34</sup>. Nel salone al primo piano la mostra del caminetto in pietra rossa (fig. 13), connotata dai due piedritti decorati da delicate pannellature a losanghe, dai capitelli ionici con collarino a scanalature rudentate ed echino ornato da un motivo a lorica e infine dalla solenne trabeazione continua, offre un'eccentrica interpretazione delle forme all'antica, assai prossima alle opere di Alessio Longhi fra terzo e quarto decennio del Cinquecento<sup>35</sup>. Nei locali del primo e del secondo piano, potrebbero competere alla fase cinquecentesca anche alcuni portali architravati con stipiti lavorati a fasce, orecchie laterali e fregio a profilo rettilineo o pulvinato; pure i portali archivoltati e bugnati presenti al piano terra, pertinenti a momenti precedenti alla riforma barocca dell'edificio, suggeriscono uno sforzo continuo di messa alla moda del palazzo.

Alla ricostruzione di primo Cinquecento potrebbe risalire anche il fabbricato delle scuderie in fondo alla corte, che si affaccia sulla Contrada della Trinità con un pregevole portale lavorato a fasce nei piedritti come nell'archivolto ad arco ribassato, interrotto dal massiccio concio di chiave. Qui meritano attenzione soprattutto le tre terrecotte murate nel prospetto rivolto alla corte interna, raffiguranti rispettivamente due teste di cavallo singole (fig. 12) e una coppia di teste equine affiancate. Contraddistinti da una qualità finissima del modellato, capace di restituire in termini analitici la struttura anatomica degli animali come pure le tattili qualità delle criniere e dei manti, questi inserti fittili potrebbero essere – secondo un'intuizione di Luciana Giacomelli<sup>36</sup> – un'altra preziosa sopravvivenza della fabbrica rinascimentale<sup>37</sup>.

Gli interni del palazzo presentano oggi per lo più una sofisticata veste rococò, cui concorre soprattutto la decorazione stucchiva sulle volte, ricondotta all'attività della medesima bottega del secondo Settecento attiva anche a Palazzo Trentini e in altri palazzi, ville e chiese di Trento<sup>38</sup>. Ulteriori elementi

---

<sup>33</sup> Immagine reperita in SBC, identificativo n. 233742 (cod. NCT 0400217872).

<sup>34</sup> Come peraltro avvertito anche da Rasmò, ben prima dei lavori in questione: Rasmò, *Storia dell'arte*, p. 215.

<sup>35</sup> Sul Longhi si veda la recente sintesi di Maistrelli, *Alessio Longhi tra architettura e scultura*, con riferimenti precedenti.

<sup>36</sup> In attesa di un approfondimento del tema, alla studiosa va un vivo ringraziamento per la generosa segnalazione.

<sup>37</sup> Se ne vedano le riproduzioni apparse in Rauzi, *Alla scoperta di Trento*, pp. 81-83 figg. 26-28. Una curiosa e in parte fedele ripresa – forse ottocentesca – dei medaglioni in terracotta di Palazzo Sardagna si ha nelle terrecotte poste a decoro della stalla della Villa Cavazzani (già Sardagna) sulla collina del Casteller.

<sup>38</sup> Lupo, *Palazzo Trentini*, p. 70; Malferrari, *Da Davide Reti a Stefano Salterio*, p. 582.



■ 14. Volta della Sala di Costantino in Palazzo Sardagna, 1944, fotografia

decorativi e d'arredo risalgono alla fase di vita del palazzo dell'Ottocento e del primo Novecento, conclusasi nel 1951 con la vendita dal conte Giuseppe Sardagna alla Giunta diocesana dell'Azione Cattolica.

Fin dal 1922 notificato per il suo importante interesse artistico, l'immobile fu nuovamente vincolato nel 1948<sup>39</sup>; cioè a dire un anno dopo la riscoperta, la prima pubblicazione e l'attribuzione a Marcello Fogolino della decorazione delle due sale al piano terreno<sup>40</sup>. La segnalazione firmata da Pietro Zampetti, all'epoca giovane funzionario della Soprintendenza ai monumenti e gallerie di Trento, era nata dalle campagne fotografiche allestite in tutta fretta nel 1944, nel timore delle distruzioni arrecate dai bombardamenti aerei (fig. 14); né rimase priva di conseguenze pratiche, dal momento che contribuì di lì a poco all'attivazione delle prime misure di tutela ad opera del soprintendente Antonino Rusconi, con l'allontanamento di una stufa "che affumica il locale permanentemente" da una delle preziose stanze dipinte, all'epoca occupata dal centralino telefonico del 35° Reggimento Ar-

<sup>39</sup> Il primo vincolo, ai sensi della legge 20 giugno 1909, n. 364 fu notificato in data 25 giugno 1922; il rinnovo ai sensi della legge 1 giugno 1939, n. 1089, seguito da trascrizione tavolare, avvenne con decreto ministeriale del 9 ottobre 1948 (ASBCTn, 918).

<sup>40</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*.

tiglieria Friuli<sup>41</sup>. La corrispondenza intercorsa fra il soprintendente e il comandante del Reggimento attesta che il palazzo ospitava anche un'officina, un pastificio e una tipografia, versando in uno stato di "generale abbandono". Una condizione che non mutò in misura significativa se fra il 1955 e il 1956 la soprintendenza, retta da Mario Guiotto, sollecitava ripetutamente presso la ditta affittuaria dei locali al primo piano lo sgombero delle stanze sopra i vani affrescati da grandi quantità di mobili, che in caso d'incendio avrebbero determinato il perimento delle volte sottostanti. Al principio del decennio successivo data una proposta di restauro dell'edificio per accogliervi la sede del Mediocredito Trentino-Alto Adige; ma non se ne fece nulla, finché nel 1971 il palazzo fu venduto dall'Azione Cattolica alla Provincia di Trento.

Nel 1972, mentre prendevano corpo il secondo Statuto di autonomia e le norme attuative che avrebbero portato, un anno dopo, al passaggio dallo Stato alla neonata Provincia autonoma delle competenze in materia di patrimonio storico, artistico e popolare, Palazzo Sardagna veniva individuato da un'apposita commissione come possibile sede d'un "Museo-Pinacoteca provinciale", che avrebbe dovuto "prevalentemente occuparsi delle arti visuali a partire dal 1800 in poi, assumendo così il carattere (di) Museo d'arte moderna"<sup>42</sup>. Il progetto ebbe solo parzialmente seguito, poiché nel 1975 s'inseguiva nell'immobile – in condizioni ancora tutt'altro che idonee<sup>43</sup> – il Museo Tridentino di Scienze Naturali, qui trasferito dalla precedente sede di via Verdi; di lì a poco prendeva avvio il recupero dell'immobile secondo il progetto messo a punto da Arrigo Rudi, Anna Grazia Postal e Giorgio Pedrotti, concluso con l'inaugurazione nel 1981<sup>44</sup>. Nel 1977 veniva approvato il restauro degli affreschi della Sala dello Zodiaco, effettuato nel 1978<sup>45</sup>, ma sembra pro-

---

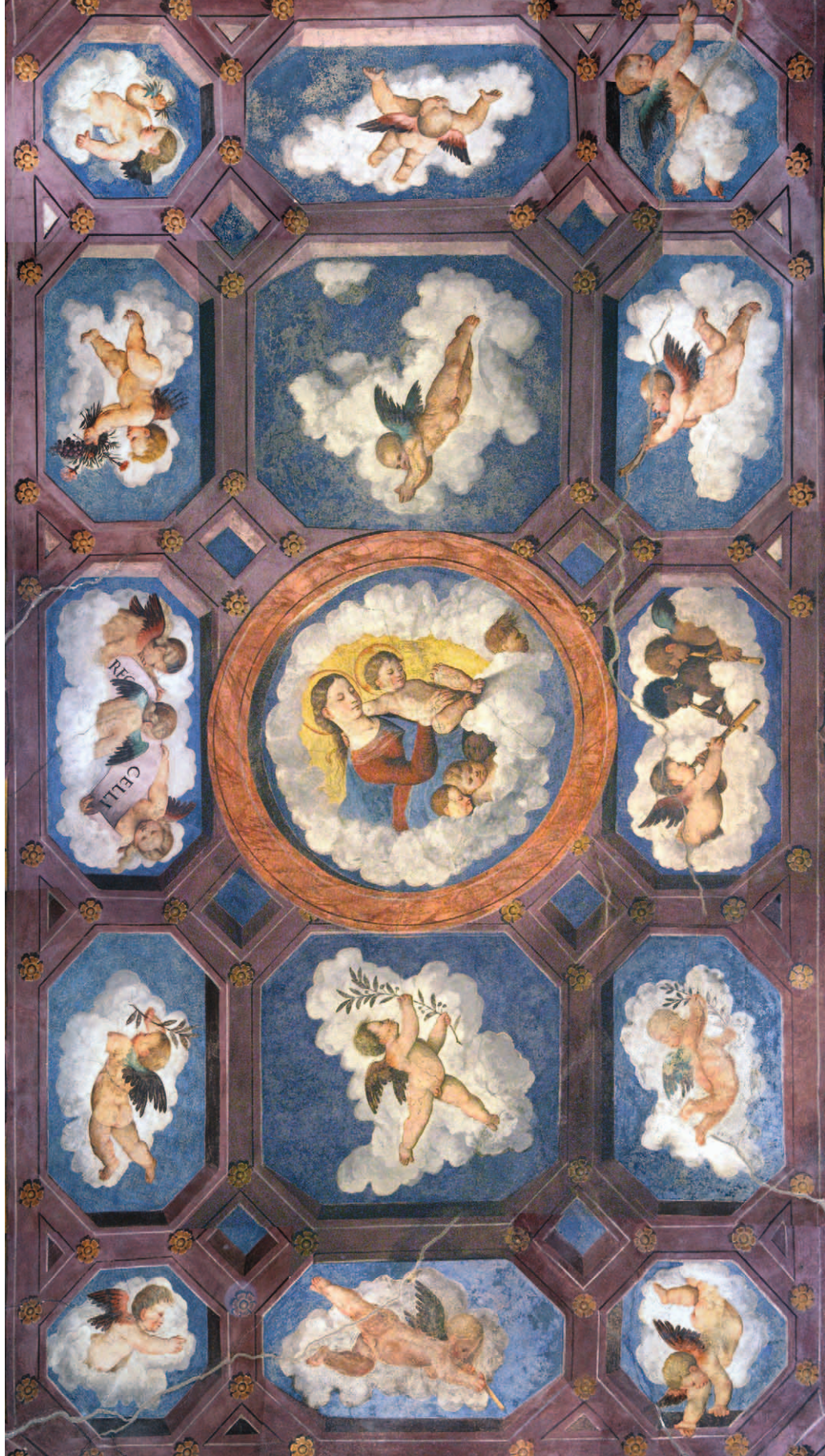
<sup>41</sup> ASBCTn, 918 (riferimento valido anche per la successiva corrispondenza citata).

<sup>42</sup> La commissione, presieduta da Guido Lorenzi quale assessore provinciale alle attività culturali e composta da Bruno Passamani, Bruno Colorio, Mariano Fracalossi, Remo Wolf, Giuseppe Bernardi, Luciano Baldessari e Claudio Chiasera, depositò la propria relazione conclusiva il 10 maggio 1972 (ASBCTn, 918). Le proposte della commissione furono approvate dalla Giunta provinciale con delibera n. 509 del 23 febbraio 1973, a valle della quale fu approntato il progetto di restauro del palazzo. Sull'ipotesi del museo d'arte si veda anche l'articolo apparso in "Alto Adige", 1 maggio 1971, p. 8, quando l'acquisto dell'immobile doveva ancora essere perfezionato.

<sup>43</sup> Sulla perdurante fatiscenza dell'immobile si veda l'articolo in "Alto Adige", 21 dicembre 1975, p. 4.

<sup>44</sup> Sul trasloco del Museo e sui primi anni in Palazzo Sardagna si vedano i ricordi di Gino Tomasi, *Per l'idea di natura*, pp. 378-393.

<sup>45</sup> Approvato con delibera della Giunta provinciale n. 11174 del 31 dicembre 1977, il restauro fu eseguito da Carlo Andreani e Christine Mathà Buseti, con la direzione lavori di Bruno Passamani. Prima dell'intervento gli affreschi si presentavano in "precario stato di conservazione", caratterizzati da un "completo sfaldamento delle superfici affrescate" nonché dalla presenza di "sudiciume (...), ritocchi empirici (...), vistose ridipinture a tempera e ad olio causando queste ultime sollevamenti della pellicola pittorica ed efflorescenze di sali" (ASBCTn, 918). Sull'intervento conservativo si veda [Rasmo], *Trento, Palazzo Sardagna*.



babile che negli anni precedenti si fosse messo mano anche agli affreschi della Sala di Costantino<sup>46</sup>.

Il restauro dava finalmente leggibilità ai testi pittorici che tre decenni prima Pietro Zampetti aveva interpretato a fatica, pervenendo comunque a un'attribuzione e a un'analisi critica accolta da tutti gli studi successivi, che sgombrava il campo dalle rade e comunque fuorvianti menzioni precedenti<sup>47</sup>. Ma anche dopo l'intervento, poco sarebbe mutato nella risicata fortuna critica dei due cicli, compromessi nella loro integrità materiale e fortemente problematici per via di un'articolazione narrativa così insolita da creare più d'un imbarazzo sia allo stesso Zampetti, sia a Nicolò Rasmò<sup>48</sup>. Cosicché essi appariranno in citazioni fugaci nella letteratura scientifica dal 1947 in avanti<sup>49</sup>, restando per la buona parte del tempo affondati nella penombra ovattata oppure soverchiati di luci e apparati d'allestimento di quel Museo di scienze che, al di sotto di quelle volte incomprese, avrebbe scritto fino al 2013 pagine importanti nella storia dei musei e delle raccolte museali trentine<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Pur non essendo fino ad ora stata individuata documentazione al riguardo agli atti della Soprintendenza, una nota di Bruno Passamani datata 16 marzo 1978 afferma che Carlo Andreani aveva già effettuato con successo “interventi su affreschi di Marcello Fogolino (Palazzo Sarda)” e che il restauratore era “a perfetta conoscenza dello stile e delle tecniche del pittore”: un più che probabile riferimento all'altra sala fogoliniana del palazzo (ASBCTn, 918). Una conferma giunge da Rauzi, *Alla scoperta di Trento*, p. 75, che riferisce di un intervento di Andreani sulla Sala di Costantino nel 1966.

<sup>47</sup> Sembra che lungo il XIX secolo solo Perini, *Trento e suoi contorni*, p. 49, e Ambrosi, *Trento e il suo circondario*, p. 54, menzionino fuggacemente gli affreschi all'interno del palazzo, peraltro con l'erroneo riferimento a Girolamo Romanino. Le fonti precedenti tacciono, al più accennando all'imponente sembiante del palazzo dall'esterno: come nel caso della guida di Simone Consolati, a postilla della quale Giulio Benedetto Emert aggiungerà: “Vi stanno affrescati con puttini due avvolti” (Emert, *Fonti manoscritte inedite*, p. 6).

<sup>48</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*, p. 221; Rasmò, *Storia dell'arte*, p. 215.

<sup>49</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*; Marini, *Sebastiano Florigerio*, p. 341; Zampetti, *Precisazioni sull'attività trentina*, pp. 218, 221; Berenson, *Pitture italiane*, p. 80; Puppi, *Marcello Fogolino*, pp. 146, 164; Rauzi, *Alla scoperta di Trento*, pp. 75-76, 191 tav. XIX, 203 tav. XX; Freedberg, *Painting in Italy*, p. 357; Rasmò, *Gli aspetti artistici*, p. 370; Mezzetti, *Un ciclo zodiacale*, p. 70; Rasmò, *Storia dell'arte*, p. 215; Rasmò, *Trento, Palazzo Sarda*; Rauzi, *Trento da vedere*, p. 75; *I luoghi di Raffaello*, p. 44; Chini, *Aspetti dell'attività*, p. 106; Mori, *Arte e astrologia*, p. 45; Wolters, *La decorazione delle volte*, p. 424; Chini, *Marcello Fogolino: la pala*, p. 20; Gorfer, *Trento città del Concilio*, pp. 251-252; Furlan, *Fogolino, Marcello*, p. 505; Tabarelli, *Appunti di storia dell'architettura*, p. 166; Chini, *La pittura*, p. 764; Perusini, *La provenienza delle tavole*, p. 115; Zammattè, *L'arte mineraria*, pp. 83-84; Kaplan, *Italy, 1490-1700*, p. 122; Camerlengo, *Battaglie e armamenti*, p. 289; Botteri, *Fantasie vaghe*, p. 88; *Palazzo Sarda*, p. s.n.; Botteri, “Maestro Marcello Fogolino pictor”, p. 340; L. Gabrielli, scheda 42 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala di Costantino e Sala dello Zodiaco*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 366-369.

<sup>50</sup> Sulle vicende del Museo a partire dal 1975 si veda Tomasi, *Per l'idea di natura*, pp. 423-457, 558-566. La difficoltà di fondo nella convivenza fra gli allestimenti museali e l'apparato decorativo cinquecentesco fu ben avvertita dal progettista del primo allestimento, Arrigo Rudi, che nel 1973, riferendosi alla Sala di Costantino, ebbe a scrivere nella relazione di accompagnamento al progetto che “una stanza molto bella con affreschi di grande pregio situata accanto

Nella stanza a ovest dell'andito d'ingresso, talvolta interpretata come una cappella<sup>51</sup>, il vasto campo centrale della volta si spalanca illusionisticamente su un cielo solcato da rigonfie nuvolette bianche, ripartendosi fra un ampio tondo centrale, dal quale si affaccia la *Madonna col Bambino*, e altri quattordici ottagononi di varia dimensione, entro i quali dodici angeli singoli e altri sei riuniti in due terzetti sono in diversi modi affaccendati: chi a suonare, chi a srotolare cartigli, chi a sventolare ramoscelli d'ulivo e serti di fiori, chi a precipitarsi pericolosamente sull'osservatore (figg. 1, 15). La robusta ossatura che suddivide la volta in caselle, dipinta a imitazione d'una pietra rosso-violacea, si prolunga anche al settore inferiore, fasciando pennacchi e unghie con una struttura credibile all'occhio dell'osservatore. Parimenti finti in pittura, in una cromia aranciata che sembra alludere a un bronzo dorato, sono i peducci e la cornice perimetrale continua. Partecipano all'invenzione scenica della volta anche unghie e pennacchi aperti sul cielo, le prime per mezzo di fori triangolari, i secondi mediante oculi contornati da vistose grottesche su fondo dorato. L'illusione tende invece ad allentarsi nel giro delle lunette, ove scorrono le storie dell'imperatore Costantino.

L'utilizzo della griglia geometrica a suddividere una volta non costituisce di per sé una novità, dopo i precedenti delle sale al primo piano del Magno Palazzo fra le quali spicca, per l'analogia del tracciato geometrico, la *Stua delle figure*, terminata entro il 1533. Il sistema a lacunari ottagononi e nodi quadrati corrisponde inoltre a un motivo decorativo presente nel *Quarto Libro* di Sebastiano Serlio, pubblicato a Venezia nel 1537<sup>52</sup>; lo stesso motivo era già apparso a Trento pochi anni prima, nella struttura del soffitto ligneo della *Libreria* del Magno Palazzo. Quel che conta di più è semmai la nuova organizzazione dello spazio qui risolta con il solo mezzo pittorico, sia pure con qualche cedimento ravvisabile nell'infelice innesto fra i lacunari perimetrali e l'oculo di mezzo, come pure negli errori prospettici che affliggono alcuni dei campi ottagonali. È però rimarchevole il fatto che almeno tre angeli infrangano il limite dello spazio virtuale debordando dalle cornici (fig. 16): una scelta compositiva tesa a sorprendere lo spettatore e a rafforzare il dispositivo

---

all'atrio è temporaneamente e timorosamente lasciata senza destinazione" (la citazione, attinta alla relazione conservata presso l'archivio del Museo delle Scienze, fu segnalata all'attenzione dello scrivente da Gino Tomasi). Dopo il trasferimento del Museo di scienze, ultimato nel giugno 2013, Palazzo Sardinia è stato concesso all'Università degli Studi di Trento per ospitarne il Retorato.

<sup>51</sup> Rauzi, *Alla scoperta di Trento*, p. 75; *Palazzo Sardinia*, p. s.n.

<sup>52</sup> Serlio, *Regole generali di architettura*, p. LXXVIII.



■ 16. Marcello Fogolino, *Angelo*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sarda-gna, Sala di Costantino

ottico della volta. Ancora al repertorio consueto di maestro Marcello rimanda il motivo illusionistico dell'oculo, apparso sia nella decorazione del Refettorio della cantina del Magno Palazzo nel 1531, sia nella pala di *Sant'Anna Metterza*, licenziata per la cattedrale trentina intorno al 1538; con la differenza che nei tondi Sardagna non vi sono solo cielo e nuvole, ma anche testine di putti giocosi che fanno capolino dalle nubi. Se la stesura di queste ultime appare piatta e schematica, ben altre qualità esprime la congrega di putti festanti al centro della volta: l'invenzione più felice della stanza, certo debitrice del modello lasciato nel 1531 da Dosso e Battista Dossi nell'Andito del Magno Palazzo, ma qui declinata in una *verve* anticlassica venata di ironico realismo. Se i gruppi d'angeli rappresentano un motivo ricorrente nel catalogo di Fogolino, dalla vicentina *Madonna delle Stelle* del 1519-1520<sup>53</sup> alla più tarda pala eseguita per la chiesa di San Marco a Trento su commissione di Andrea Borgo<sup>54</sup>, i bimbetti alati dalle gioviali adiposità di Palazzo Sardagna risultano assimilabili ai putti del fregio nella Camera delle Metamorfosi al Castello di Cles<sup>55</sup>; senza tuttavia raggiungerne gli eccessi anatomici – là quasi parossistici

<sup>53</sup> G.C.F. Villa, scheda 10 *Marcello Fogolino, Madonna delle stelle*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 116-118.

<sup>54</sup> F. de Gramatica, scheda 20 *Marcello Fogolino, Sposalizio mistico di santa Caterina...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 178-180.

<sup>55</sup> Si rinvia in questo volume al contributo di Paolo Dalla Torre.





– e soprattutto mantenendo un’elevata qualità del fare pittorico, che indugia in dettagli aneddotici come le manine e i piedini in pose ritorte, le variopinte alucce sfrangiate, i boccoli scomposti, o in particolari botanici come il grappolo d’uva, la rosa e il garofano (fig. 17). Con questo elevato tenore qualitativo contrasta singolarmente la bizzarria ortografica del cartiglio sorretto da un trio d’angeli accanto al tondo con la Vergine<sup>56</sup> (fig. 1).

Del tutto fuori dell’ordinario per il suo realismo, e in ogni caso unico nel contesto trentino è il dettaglio del fanciullo moro nel trio degli angeli flautisti (fig. 18). Fogolino aveva già incluso un bimbo di pelle scura nel giro d’angeli che attornia la Vergine nella citata pala di Vicenza; ma l’inedito realismo dell’angioletto trentino nasce probabilmente dallo studio dal vero d’un piccolo schiavo di colore; una presenza esotica ad oggi non ancora documentata a Trento in questo torno d’anni, ma pur sempre indice di un mondo dagli orizzonti in rapido ampliamento sotto la spinta delle nuove tratte transoceaniche. Andrà notato che, in precedenza, un putto moro alato era comparso anche nello splendido e poco noto fregio affrescato nel salone di Villa Madama a Roma, compiuto da Giulio Romano e aiuti intorno al 1520<sup>57</sup> (fig. 19). In ogni caso il vivido particolare dell’orecchino a due anelli terminante in una perla, infilato al lobo del putto trentino, non lascia dubbi sulla condizione del piccolo modello e, più ancora che nel precedente romano, trova un calzante parallelo iconografico nell’orecchino gemmato del paggio moro al fianco di Laura Dianti, compagna del duca di Ferrara Alfonso I d’Este, nel celeberrimo ritratto licenziato da Tiziano fra il 1523 e il 1529 (fig. 20)<sup>58</sup>. L’assoluta eccezionalità dell’affresco di Fogolino in Palazzo Sardagna, già opportunamente rilevata nell’ambito degli studi specialistici sull’immagine delle persone di colore nelle arti occidentali<sup>59</sup>, fa il paio con le stupende immagini di mori nel corteo della precoce *Adorazione dei Magi* di Vicenza<sup>60</sup> – uno dei tre Magi, al centro, e un servitore, all’estre-

<sup>56</sup> L’iscrizione recita “REG(INA) CELLI”. Un’iscrizione simile ma più corretta (“REGINA CELI”) era apparsa nella *Madonna delle stelle*, in Santa Corona a Vicenza (si rinvia alla nota 53).

<sup>57</sup> L’eccezionalità iconografica del putto moro non è peraltro notata nelle più recenti pubblicazioni sulla villa, che riservano pochi cenni al fregio del salone: Lefevre, *Villa Madama*, p. 258; *Villa Madama*, p. 48.

<sup>58</sup> Sul ritratto si vedano Fair Bestor, *Titian’s portrait of Laura Eustochia*, pp. 646-652; Engel, *Titian’s Portrait of Laura Dianti*, in particolare per il paggio: pp. 11-12.

<sup>59</sup> Kaplan, *Italy, 1490-1700*, p. 122. Sull’argomento in generale, al centro di una sensibilità in rapida crescita soprattutto negli studi d’oltreoceano, si vedano fra gli altri l’importante contributo dello stesso Kaplan, *Black Turks*, nonché il catalogo della mostra *Revealing the African Presence* e segnatamente il contributo di Joaneath Spicer, *European Perception of Blackness*. Si sofferma sul putto nero anche Mauro Neri, in Vernaccini, *Baschenis de Averaria*, p. 156.

<sup>60</sup> G.C.F. Villa, scheda 4 *Marcello Fogolino, Adorazione dei Magi (pala)*..., in *Ordine e bizzarria*, pp. 100-103. Lineamenti africani sono riproposti da Fogolino anche in uno dei personaggi grotteschi inseriti nel fregio della *Camera apresso la sala grande* in Castel Toblino, per il quale si rinvia a Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*. Una rappresentazione di poco successiva



■ 18. Marcello Fogolino, *Angeli musicanti*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala di Costantino (dettaglio)



■ 19. Giulio Romano, *Fregio con putti*, 1520 circa, affresco. Roma, Villa Madama, Sala di Giulio Romano (dettaglio)



■ 20. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Laura Dianti con un paggio*, 1523-1529 circa, olio su tela. Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters (dettaglio con il paggio)

mità destra – altrettanto connotate in senso naturalistico; anch’esse, verosimilmente, basate su riprese dal vero in un taccuino, come indurrebbe a pensare la fedele riproposizione del medesimo servo fra il pubblico del *Ricevimento delle tavole della legge*, nel ciclo fogoliniano in Palazzo Roverella ad Ascoli Piceno.

Da un repertorio grafico sembra uscita anche la figura d’angelo in volo alla sinistra della Vergine (fig. 1), con una gamba sollevata e il corpo elegantemente inarcato a reiterare la linea flessuosa del ramo d’ulivo retto fra le mani. La figura replica in controparte il putto alato monocromo dipinto all’estremità meridionale del fregio esterno della *Libreria* presso il Castello del Buonconsiglio (1531), nonché quello, pur esso in monocromo, in un ovato della Sala delle età dell’uomo al Palazzo delle Albere<sup>61</sup>. Si tratta di un’invenzione di notevole finezza grafica, che Fogolino potrebbe aver ripreso da un modello di matrice raffaellesca:

---

(quarto-quinto decennio del XVI secolo) è nel paggio nero intento a scoccare una freccia, posto a decoro di un cimiero araldico nel fregio esterno di Palazzo Marchetti ad Arco.

<sup>61</sup> Su questo ciclo pittorico e sulla sua controversa datazione: Botteri, *Fantasie vaghe*, pp. 96-98; Botteri, “Maestro Marcello Fogolino pictor”, pp. 336-338; Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.



■ 21. Marcello Fogolino, *Madonna col Bambino e angeli*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardinia, Sala di Costantino (dettaglio)

si guardi al putto dipinto a sinistra dell'*Astronomia*, in uno dei riquadri angolari della volta della Stanza della Segnatura (1508), che avrà una copiosa discendenza all'interno della successiva produzione di Raffaello<sup>62</sup>.

Anche per il gruppo centrale della *Madonna col Bambino* di Palazzo Sardinia (fig. 21) si è invocata in passato una derivazione diretta da un'opera cruciale del Sanzio: la *Madonna di Foligno*<sup>63</sup>. In verità il rapporto con la pala dipinta dall'urbinate per la chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma – un testo certo facilmente accessibile e soggetto ad ampia circolazione di copie,

<sup>62</sup> Ad esempio in uno dei putti nelle vele della loggia di Psiche nella Villa della Farnesina a Roma (1518) o nel Bambino della coeva *Sacra Famiglia di Francesco I* (Parigi, Musée du Louvre).

<sup>63</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*, p. 222 nota 1.

anche a stampa – non appare così stringente, limitandosi alla posa del capo e del braccio della Vergine. Certo non si può escludere che la Madonna Sarda, che di fatto riprende in controparte quella della pala fogoliniana già in San Francesco Nuovo a Vicenza, risalente al 1515 circa (Berlino, Staatliche Museen), possa avere raccolto – sia pure mediamente – suggestioni raffaellesche<sup>64</sup>, come il motivo del braccio del bimbo al collo della madre, apparso in opere del Sanzio come la *Piccola Madonna Cowper* del 1504-1505 (Washington, National Gallery of Art), o la *Madonna dell'impannata* del 1511 (Firenze, Galleria Palatina); eppure i modelli del gruppo sacro potrebbero anche essere ricercati in un'area più prossima al nostro pittore, in particolare in dipinti veronesi a cavallo fra secondo e terzo decennio del Cinquecento<sup>65</sup>.

Un capitolo a parte, dal punto di vista iconografico come pure da quello strettamente esecutivo, è rappresentato dalle sedici lunette con le *Storie dell'imperatore Costantino* (fig. 22a-p). Fin dalla prima identificazione del soggetto da parte di Zampetti si palesò la difficoltà di identificarne univocamente tutte le scene<sup>66</sup>, alla quale ad onor del vero vanno aggiunte le incertezze intorno alle fonti testuali<sup>67</sup> e persino all'individuazione di un sicuro punto d'avvio della narrazione. Assodato che il verso di lettura da privilegiare sia quello antiorario, è possibile riconoscere nel racconto per immagini due segmenti principali, corrispondenti ad altrettante campagne militari, che si snodano per lo più sulle due pareti lunghe e vedono protagonista il sovrano, individuato dalla corona e dagli abiti di identica foggia e colore. Le vicende belliche della parete orientale (figg. 22b-d), introdotte dalla scena facilmente riconoscibile del *Sogno di Costantino* (fig. 22a) e concluse da quelle dell'*Offerta dei doni a Costantino in trono* (fig. 22e) e dell'*Abbattimento degli idoli* (fig. 22f), si riferiscono alla campagna contro Massenzio, culminata nella battaglia di Ponte Milvio e nella conquista di Roma (313 d.C.). Meno fortemente caratterizzata sotto il profilo dell'iconografia appare la sequenza della parete occidentale, anch'essa organizzata nel succedersi di diverse battaglie (figg. 22j-

---

<sup>64</sup> A sostanziare l'eventualità di un apporto non isolato dell'opera di Raffaello alla costruzione del repertorio figurativo fogoliniano, si rammenti che la citata pala di Berlino contiene, nel putto marmoreo sull'arco sopra il trono, una citazione letterale da uno dei putti che fiancheggiano il *Profeta Isaia* dipinto da Raffaello in Sant'Agostino a Roma nel 1513: M. Lucco, scheda 172 *Marcello Fogolino, Madonna col Bambino...*, in *Pinacoteca di Brera*, p. 311.

<sup>65</sup> Sia ammesso il rinvio a Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.

<sup>66</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*, p. 221.

<sup>67</sup> Sulla sterminata storiografia costantiniana, si assumano i seguenti testi a carattere generale con i relativi riferimenti bibliografici: *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*; *Costantino prima e dopo Costantino*; *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*. Ma si vedano anche, fra gli altri, Pucci, *Orientamenti bibliografici*; Aiello, *Il mito di Costantino. Linee di una evoluzione* (on line); Roberto, *La carriera di un imperatore*.



a



b



c



d



e



f



g



h

■ 22. a-p Marcello Fogolino e collaboratori, *Storie dell'imperatore Costantino*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala di Costantino



i



j



k



l



m



n



o



p

m, 22o), di un'altra *Offerta dei doni* (fig. 22n) e di una scena di pacificazione finale (fig. 22p), al centro della parete meridionale. Tuttavia la lunetta al centro della parete ovest, raffigurante una battaglia navale davanti a una grande città lambita dal mare (fig. 22l), pare un rinvio sufficientemente chiaro alla battaglia dell'Ellesponto e al successivo assedio di Bisanzio<sup>68</sup>, momento culminante della guerra di Costantino contro Licinio, nell'anno 324. Si potrebbe dunque ipotizzare un avvio del racconto dalla lunetta di sinistra della parete meridionale, con la scena del *Sogno* (fig. 22a), e una sua conclusione nella lunetta centrale della medesima parete, con una scena di pacificazione fra Costantino e due personaggi in vesti militari (fig. 22p).

Giova a questo punto notare cosa *non* raccontino le storie di Palazzo Sardinia: nessun cenno, infatti, va agli episodi più fortunati dell'iconografia costantiniana in Occidente<sup>69</sup>, per lo più fondata sulla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine<sup>70</sup>, con le storie della Vera Croce e le gesta di sant'Elena madre dell'imperatore, le vicende della conversione e del battesimo di Costantino, o ancora la nodale relazione di quest'ultimo con papa Silvestro, gravida di conseguenze per la fondazione del potere temporale del pontefice romano. Fin dal primo sguardo, gli affreschi concentrano invece l'attenzione dello spettatore sulle imprese militari contro i nemici dell'imperatore, sull'umiliazione cruenta di questi ultimi e sul trionfo del vincitore. Sostanzialmente assenti sono gli eventi prodigiosi che nella tradizione iconografica occidentale scandiscono le vittorie di Costantino: manca la visione celeste che, secondo la versione tramandata da Eusebio di Cesarea nella *Vita Constantini*, l'imperatore e l'intero esercito avrebbero avuto alla vigilia della battaglia contro Massenzio<sup>71</sup>; pure nell'episodio del *Sogno* non vi è spazio per l'irrompere di Cristo o di angeli dalle altezze celesti come riferito da Eusebio<sup>72</sup>, ma unicamente per il sonno del re, al di sopra del quale solo l'armatura appesa evoca

---

<sup>68</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*, p. 221.

<sup>69</sup> Riguardo alle diverse narrazioni nella storiografia d'Occidente della figura di Costantino e della sua pretesa 'Donazione' al pontefice romano, si rinvia a titolo orientativo ai seguenti testi: Aiello, *Il mito di Costantino. Linee di una evoluzione* (on line); Aiello, *Costantino, la lebbra e il battesimo*; Aiello, *Il mito di Costantino nella Roma di Cola di Rienzo*; Miethke, *La Donazione di Costantino*; Piaia, *Il ruolo dell'imperatore Costantino*; Fubini, *Conciliarismo, regalismo, Impero*; Baldi, *La donazione di Costantino*; Turchetti, *Costantino il Grande al tempo della Riforma*; Arnaldi, Cadili, *Le donazioni*; Miethke, *Costantino e il potere papale*; Cadili, *Il veleno di Costantino*; Canella, *Gli Actus Silvestri*; Cavarzere, *Costantino e la riforma*. Sull'iconografia di Costantino nelle arti in Occidente fra medioevo ed età moderna si vedano: Manacorda, *Costantino il Grande*; Valenti, *L'iconografia di Costantino*; Valenti, *Costantino a cavallo*; Marinelli, *La figura di Costantino*; Quednau, *Costantino il Grande a Roma*; Baert, *La leggenda della vera croce*; Quednau, *Architettura e iconografia costantiniana*.

<sup>70</sup> Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, pp. 516 e ss.

<sup>71</sup> Eusebio di Cesarea, *Sulla vita di Costantino*, pp. 59-60.

<sup>72</sup> Eusebio di Cesarea, *Sulla vita di Costantino*, p. 60.



– in termini ambigui e non privi d’una certa arguzia – una possibile presenza soprannaturale (fig. 22a). Solo una volta in tutto il ciclo Costantino volge gli occhi al cielo, dalla lunetta al centro della parete settentrionale (fig. 22h), invitato da una giovane donna con il braccio eloquentemente teso verso l’alto, lo sguardo puntato al centro del ‘cielo’ della stanza dal quale si affacciano Maria, il piccolo Gesù e gli angeli in festa. Si tratta di un punto davvero capitale della decorazione, l’unico nel quale si incrocino le raffigurazioni della volta e quelle delle lunette, caricandosi reciprocamente di senso e per di più legandosi allo spazio fisico del riguardante; e tuttavia si tratta di un passaggio anch’esso critico, dal momento che la visione del gruppo celeste da parte dell’imperatore inginocchiato ricalca con evidenza il tipo iconografico di *Augusto con la sibilla*<sup>73</sup>, mentre sembra avere poco a che spartire con l’iconografia costantiniana. Peraltro la medesima donna – identificata da Zampetti come immagine della *Fede*<sup>74</sup> – era apparsa anche nella scena precedente, assisa in trono e omaggiata dal sovrano, da una schiera di armati e da un gruppo di donne in atteggiamento implorante.

Per trovare testi compatibili con il Costantino difensore in armi della fede cristiana raffigurato in Palazzo Sardagna bisogna piuttosto volgersi a Oriente. Si tratta degli scritti apologetici contemporanei all’imperatore stesso e che meglio ne riflettono l’ideologia, come l’*Historia ecclesiastica* del vescovo Eusebio di Cesarea o il *De mortibus persecutorum* di Lattanzio<sup>75</sup>; ma è soprattutto un altro testo, l’*Oratio ad sanctorum coetum*<sup>76</sup> – un lungo discorso ufficiale attribuito con valido fondamento allo stesso Costantino e accluso da Eusebio a conclusione della *Vita Constantini* – a offrire i migliori elementi di raccordo fra la raffigurazione delle campagne militari di Costantino, lo scoperto riferimento alla sibilla, la misteriosa personificazione femminile e infine l’apparizione celeste inscenata sulla volta. Se l’opera di Lattanzio conobbe la diffusione a stampa solo a partire dal 1679 sulla base di un unico testimone manoscritto, l’*Historia* di Eusebio gode di un’ampia tradizione già in età

---

<sup>73</sup> Si confronti l’affresco con la tela, raffigurante *Augusto e la sibilla*, dipinta da Girolamo Romanino per il Duomo di Asola (R. Dugoni, schede 20a *Sant’Andrea*, *Sant’Erasmus*, 20b *La sibilla Tiburtina*...), in *Romanino*, pp. 140-142) e con il disegno, di uguale soggetto e del medesimo autore, a Düsseldorf (A. Nova, scheda 83 *Augusto e la sibilla Tiburtina*, in *Romanino*, p. 348).

<sup>74</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*, p. 221.

<sup>75</sup> Sulla storiografia contemporanea all’imperatore o di poco successiva alla sua morte, si vedano da ultimo i seguenti saggi: Neri, *Costantino e le guerre civili*; Dainese, *La Vita e le Laudes Constantini*; Prinziavalli, *Genere storico*; Monaci Castagno, *Eusebio biografo*; Paschoud, *Un altro Costantino*; Lettieri, *Lattanzio ideologo*. Per i testi, si faccia riferimento alle seguenti edizioni recenti: Eusebio di Cesarea, *Storia ecclesiastica*; Eusebio di Cesarea, *Sulla vita di Costantino*; Lattanzio, *Come muoiono i persecutori*.

<sup>76</sup> Su questo testo si vedano Cristofoli, *Costantino e l’Oratio ad sanctorum coetum*; Cristofoli, *L’Oratio ad sanctorum coetum*.

medioevale e approdò ai torchi nel 1474, nella traduzione latina di Rufino; nel 1544 uscì a Parigi, per i tipi di Robert Estienne, la *princeps* greca della *Historia* e della *Vita* eusebiana e, accluso a quest'ultima, anche del *Discorso all'assemblea dei santi*<sup>77</sup>. La traduzione latina di questa imponente silloge costantiniana apparve a Venezia tre anni dopo<sup>78</sup>.

All'interno del primo blocco dell'*Oratio*, dedicato ai fondamenti della dottrina cristiana, un passaggio portante è dedicato alle profezie delle sibille, le antiche sacerdotesse autrici di vaticini misteriosi quanto drammatici, migrate dalla tradizione orientale e greca a quella romana e, infine, cristiana. Costantino menziona le profezie intorno all'avvento di Gesù proferite dalla sibilla Cumana e dalla sibilla Eritrea, quest'ultima acclamata come "profetessa della Provvidenza divina"<sup>79</sup> per il suo acrostico sul ritorno di Gesù nel giorno del Giudizio, incluso dal sovrano all'interno del discorso. Sulla tradizione degli oracoli sibillini Costantino innesta anche, con geniale disinvoltura, l'interpretazione in chiave cristologica della quarta *Bucolica* di Virgilio, citando "la più bella egloga della lingua latina davanti a un pubblico cristiano, appellandosi a un significato che non ha mai avuto"<sup>80</sup> e gettando così le basi di un filone esegetico del testo virgiliano di durata ultramillenaria<sup>81</sup>. Il poeta mantovano viene elevato al rango di profeta e il suo testo latino acquista, nella traduzione greca avvallata da Costantino, inequivoci connotati cristiani, naturalmente del tutto assenti nell'originale:

"Di nuovo comincia per noi la serie sacra dei secoli.  
Di nuovo la Vergine viene a portare l'amabile re"<sup>82</sup>.

Se Virgilio emerge come profeta di una nuova età dell'oro, rappresentata nel presente di Costantino dal nuovo orbe cristiano sorto sulle macerie della romanità pagana, Costantino stesso si presenta come novello Augusto, rifondatore dell'impero favorito dalla provvidenza divina. Entro questo gioco di simmetrie appare meglio comprensibile il fatto che, negli affreschi trentini, Costantino vesta i panni dell'antico predecessore, inginocchiandosi nella direzione della *Virgo* raffigurata sulla volta che, adempiendo alla presunta pro-

---

<sup>77</sup> [Eusebio di Cesarea], *Ekklesiastikes Istorias*.

<sup>78</sup> [Eusebio di Cesarea], *L'Historia Ecclesiastica*.

<sup>79</sup> Cristofoli, *Costantino e l'Oratio ad sanctorum coetum*, p. 61 (citazione dal testo).

<sup>80</sup> Lane Fox, *Pagani e cristiani*, p. 706.

<sup>81</sup> Sul tema delle profezie sibilline e della presunta profezia virgiliana della quarta *Bucolica* secondo l'interpretazione costantiniana, si vedano Cristofoli, *Costantino e l'Oratio ad sanctorum coetum*, pp. 59-66, 121-141, e l'ampio studio di Giardino, *La versione greca della IV ecloga*, in particolare pp. 28-267.

<sup>82</sup> Giardino, *La versione greca della IV ecloga*, p. 53.

fezia virgiliana e all'acrostico della sibilla, ritorna nel mondo portando con sé il Cristo re. Quanto alla figura femminile che svolge le veci di sibilla indirizzando l'imperatore alla visione celeste, non può certo trattarsi della sibilla vera e propria, che Costantino presenta nel suo discorso come personaggio di un remoto passato. Priva di qualunque attributo che ne agevoli un riconoscimento, essa può incarnare solo un'allegoria o una figura celeste – giusta l'intuizione di Zampetti – e precisamente quella Pietà o Provvidenza divina che Costantino tratteggia così vividamente nella sua orazione, presentandola come protagonista di primo piano nella storia della salvezza del genere umano<sup>83</sup>. L'accorata invocazione rivolta dal sovrano alla Pietà divina in chiusura della prima parte del testo può spiegare la scena dell'adorazione della medesima donna in trono (fig. 22g), anteposta a quella della visione celeste offerta all'imperatore inginocchiato; è dunque nel dialogo intessuto fra Costantino e la Pietà che risiede di fatto lo snodo centrale dello scritto, come pure quello dell'intero ciclo affrescato. È proprio la Pietà divina a sovrintendere ai rivolgimenti della storia umana, al centro della seconda parte del discorso: alla sua benevolenza l'imperatore riconduce la sconfitta dei persecutori dei cristiani, sia del recente passato – come Decio, Valeriano, Aureliano, Diocleziano – sia del tempo presente; ossia di quegli stessi imperatori pagani contro i quali egli aveva preso le armi e rivolto suppliche al Dio cristiano. Anche se Massenzio e Licinio non sono menzionati esplicitamente nell'*Oratio*, è su costoro che si abbatte il castigo della divina Provvidenza per mano di Costantino, per liberare dalla loro empietà una “grande città” che ambiguamente si presta all'identificazione con Roma da una parte e con una delle metropoli delle campagne d'Oriente dall'altra; *in primis* Bisanzio, che assumerà infine il nome dell'imperatore vittorioso.

A questo punto, la sequenza della narrazione pittorica potrebbe ipoteticamente leggersi a partire dalla lunetta con il *Sogno* (fig. 22a), nell'imminenza di una delle battaglie contro Massenzio; un'epifania divina anomala e silente, come si è visto più vicina alla laconica versione data da Lattanzio nel *De mortibus persecutorum*, piuttosto che a quella – posteriore alla morte dell'imperatore – offerta dallo stesso Eusebio nella *Vita Constantini* e declinata nella spettacolare visione celeste diurna manifestatasi all'esercito intero, e ancora nel sogno notturno dell'imperatore<sup>84</sup>; motivi, questi ultimi, che tanto successo

<sup>83</sup> Si vedano in particolare i capitoli 21-26 dell'*Oratio*: Cristofoli, *Costantino e l'Oratio ad sanctorum coetum*, pp. 65-71.

<sup>84</sup> Lattanzio, *Come muoiono i persecutori*, XLIV, 5-6. Eusebio di Cesarea, *Sulla vita di Costantino*, pp. 59-62. Il racconto della visione manca invece totalmente nella *Historia ecclesiastica* di Eusebio. Sul tema si veda l'importante sintesi di Wallraff, *In quo signo vicit?*, in particolare pp. 134-135, 140-143.

ebbero nella tradizione occidentale<sup>85</sup>. Nel ciclo Sardagna, la guerra contro Massenzio si articola in ben tre scene di battaglia consecutive (figg. 22b-d), che potrebbero riferirsi non solo allo scontro finale di Ponte Milvio ma anche a quelli, precedenti, avvenuti a Torino e Verona; l'imperatore a cavallo vi figura sempre in primo piano, ben riconoscibile grazie alla corona e al vessillo purpureo con l'iscrizione in lettere dorate "S.P.Q.R.". Il successo militare è suggellato dall'*Omaggio* di preziosi bronzi dorati al sovrano in trono (fig. 22e). La conversione alla fede cristiana è evocata dall'*Abbattimento degli idoli*, cui sovrintende Costantino in persona (fig. 22f), e ribadita nelle lunette successive con la *Supplica alla Pietà divina* da parte del re, dell'esercito e del popolo (fig. 22g) e la *Pregghiera di Costantino alla Vergine col Bambino* (fig. 22h). Nella raffigurazione seguente Costantino siede in trono, omaggiato dai soldati e dai sudditi in ginocchio (fig. 22i), in evidente simmetria rispetto alla scena della *Supplica alla Pietà divina*.

Il racconto riprende poi con la seconda campagna militare contro Licinio, disponendo in sequenza l'avvicinamento di Costantino e dei suoi a una città murata difesa da armati (fig. 22j), la sanguinosa carica delle due cavallerie avversarie (fig. 22k), l'*Assedio navale di Bisanzio* (fig. 22l), un'altra scena di battaglia con l'imperatore a cavallo al centro (fig. 22m) e un ulteriore *Omaggio* di doni al sovrano assiso davanti alle tende dell'accampamento (fig. 22n). Un'ultima battaglia a cavallo (fig. 22o) prelude alla lunetta conclusiva (fig. 22p) in cui Costantino, entro una struttura absidata con l'iscrizione "S.P.Q.R.", stringe per le braccia due guerrieri; uno dei quali, contraddistinto dall'elmo piumato, è palesemente il medesimo che ingaggia battaglia con Costantino nella scena precedente. L'immagine potrebbe riferirsi alla clemenza dell'imperatore vittorioso nei confronti dei contendenti sconfitti nell'ultima campagna<sup>86</sup>.

Dal punto di vista compositivo, le lunette declinano moduli che ricorrono con una certa assiduità nell'opera di Marcello Fogolino. Il maestoso personaggio muliebre della *Pietà* dai panneggi rigonfi (figg. 22h, 31), in piedi al centro della *Pregghiera di Costantino*, è parente stretto delle *Sante* nella cappella di Torre Franca a Mattarello, ma trova riscontro pure nelle figure allegoriche – forse di *Virtù* – che adornano le lunette del salone di Palazzo Ro-

---

<sup>85</sup> Dagli episodi prodigiosi narrati da Eusebio nella *Vita Constantini* derivano le più celebri raffigurazioni delle vicende costantiniane nell'iconografia della prima età moderna, come l'*Adlocutio* nel ciclo dipinto da Raffaello e dai suoi assistenti nella Sala di Costantino nel Palazzo vaticano, o il *Sogno* di Piero della Francesca nella basilica di San Francesco ad Arezzo. In entrambe – a differenza del ciclo Sardagna – l'intervento celeste è raffigurato in piena evidenza.

<sup>86</sup> Potrebbe trattarsi dell'Augusto Licinio e del 'Cesare' Sesto Martiniano ai quali, nell'immediato, fu fatta grazia della vita. I due sconfitti furono comunque giustiziati l'anno successivo.

- 23. Ambito di Raffaello Sanzio, *Studio di bassorilievo (copia dal progetto per il monumento funebre a Francesco II Gonzaga)*, prima metà del XVI secolo, disegno a penna. Chicago, Art Institute, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection



verella ad Ascoli Piceno (1547)<sup>87</sup>. Anche nella scena dell'*Abbattimento degli idoli* si coglie più di un'assonanza con la *Distruzione del vitello d'oro* di Ascoli, anche se la scala ben maggiore di quest'ultima impose comprensibilmente all'artista una composizione meglio articolata in profondità e varietà di moti. La scena dell'*Omaggio a Costantino* corrisponde a un tema fra i più frequenti nell'opera di Fogolino, ossia quello della figura in trono variamente atteggiata, presente fra l'altro negli ovati del *Torion da basso* (1532)<sup>88</sup>, nel *Carlo Magno* del cortile di Castelvechio (1535)<sup>89</sup>, nel ciclo ariostesco di Casa Mirana (fine quarto - inizio quinto decennio del Cinquecento)<sup>90</sup> e ancora nelle tavole di *Mosè e Aronne dinanzi al faraone* e del *Giudizio di Salomone* dell'altare a battenti di Gorizia (1548)<sup>91</sup>; con il *Carlo Magno* del Castello del Buonconsiglio, l'*Omaggio* condivide i dettagli del levriero e della *sphaera mundi* dalle spropositate dimensioni<sup>92</sup>, che tematizzano in termini d'immediata evidenza il potere del sovrano. In ogni caso è precisamente al ciclo Mirana, alle tavole goriziane e soprattutto agli affreschi ascolani che meglio si legano i moduli allungati delle figure del ciclo costantiniano; ed è ancora Ascoli a offrire i riferimenti più stringenti per le tende dagli sgargianti colori<sup>93</sup>

<sup>87</sup> Blasio, "Finito il tutto con buon gusto, ...", p. 403.

<sup>88</sup> Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo", pp. 254-259.

<sup>89</sup> M. Longhi, scheda 36 *Marcello Fogolino e collaboratori, Cortile e Sala dei Vescovi*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 284-291; 286-288, e da ultimo Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.

<sup>90</sup> Si veda da ultimo il contributo di Nicola Catelli e Chiara Radice in questo volume.

<sup>91</sup> A. Quinzi, scheda 29 *Marcello Fogolino, Mosè e Aronne innanzi al faraone...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 198-203.

<sup>92</sup> M. Longhi, scheda 36 *Marcello Fogolino e collaboratori, Cortile e Sala dei Vescovi*, in *Ordine e bizzarria*, p. 288.

<sup>93</sup> Su una delle tende da campo del ciclo ascolano, Marina Botteri ha riconosciuto la presenza della firma di Marcello Fogolino: Botteri, *Fantasie vaghe*, pp. 92, 96-97.



■ 24. Marcello Fogolino e collaboratori, *Scena di battaglia*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala di Costantino (dettaglio)



■ 25. Bottega di Pieter van Aelst, da Raffaello Sanzio, *Conversione di Saulo*, 1515-19, arazzo. Città del Vaticano, Musei Vaticani (dettaglio)

che compongono l'accampamento di Costantino, nelle scene del *Sogno* e del secondo *Omaggio*.

Anche le raffigurazioni di battaglie di cavalieri costituiscono di per sé un tema caro all'artista, come mostrano i bassorilievi dipinti nella pala con *San Francesco fra i santi Giovanni Battista e Daniele* del duomo di Pordenone (*ante 1523*)<sup>94</sup>, come pure nel salone di Torre Franca (1530 c.), in un ovato del *Torion da basso* o ancora nella Sala dei vescovi in Castelvechio (1535)<sup>95</sup>. Nelle storie costantiniane di Palazzo Sardaña il tema bellico acquista però una dignità propria, occupando sette delle sedici lunette e iterando impaginati compatibili con celebri modelli antiquari: fra tutti il cosiddetto *Grande fregio* proveniente dal Foro di Traiano a Roma, i cui frammenti, rimontati all'inizio del IV secolo all'interno dell'Arco di Costantino, erano stati oggetto di intenso studio da parte di Raffaello e della sua cerchia lungo il secondo

<sup>94</sup> M. Tanzi, scheda 16 *Marcello Fogolino, San Francesco tra i santi Giovanni Battista e Daniele*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 154-155; M. Tanzi, scheda D-IX *Marcello Fogolino, San Francesco tra san Giovanni Battista e san Daniele*, in *Il Rinascimento di Pordenone*, pp. 312-313.

<sup>95</sup> Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.



■ 26. Marcello Fogolino e collaboratori, *Scena di battaglia*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala di Costantino (dettaglio)



■ 27. Attr. Marcello Fogolino, *Uomo a cavallo (Marco Aurelio)*, secondo decennio del XVI secolo?, disegno a penna e acquerello. New York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection

decennio del Cinquecento<sup>96</sup> (fig. 23). Ai bassorilievi traianei, o forse a qualche derivazione grafica dell'ambito raffaellesco, potrebbero rifarsi le scene del ciclo costantiniano con l'imperatore su un destriero impennato, o balzante sopra un nemico atterrato. Per quest'ultima figura, crollata a terra sul dorso con le braccia spalancate – leggibile solo a fatica nell'odierna condizione conservativa – pare imprescindibile il ricordo del protagonista del celebre arazzo raffaellesco con la *Conversione di Saulo* (figg. 24-25); un'opera, quest'ultima, che Marcello citò anche in un dipinto su tavola d'identico soggetto e che egli poté conoscere in persona a Venezia, per il tramite sia del cartone autografo dell'urbinate, appartenente alla collezione del cardinale Domenico Grimani, sia dell'arazzo stesso, transitato dalla raccolta Venier dopo essere stato asportato dai Palazzi Vaticani nel corso del Sacco di Roma<sup>97</sup>. In altre scene dell'*epos* costantiniano, l'impaginato tipico del bassorilievo – con le figure principali che si dispongono parallelamente alla super-

<sup>96</sup> Un esempio è il rilievo inserito da Raffaello in un famoso bozzetto conservato al Louvre (inv. 420; S. Ferino-Pagden, scheda 49, *Raffaello Sanzio, Progetto per il monumento funebre di Francesco II Gonzaga, in Giulio Romano a Mantova*, pp. 154-155), copiato in un foglio dell'Art Institute di Chicago (inv. 1922.57; fig. 22; Folds McCullagh, Giles, *Italian Drawings*, pp. 382-383). Simile impostazione ha anche la battaglia copiata da un affresco di Polidoro da Caravaggio sulla facciata di una casa in piazza Madama a Roma, nel cosiddetto 'Album di Polidoro' oggi alla Fondation Custodia a Parigi, inv. 9590 (Byam Shaw, *The Italian Drawings*, II, p. 26 e pl. 35). Sull'argomento si rinvia da ultimo a Farinella, *Raffaello (modernamente) antico*, pp. 140-142.

<sup>97</sup> Tanzi, *Il vertice anticlassico*, p. 75.

ficie pittorica<sup>98</sup> – si arricchisce di altre esplicite memorie dall'antico, come il celebre bronzo del *Marco Aurelio* lateranense (figg. 26-27) o uno dei cavalli dei *Dioscuri* del Quirinale (figg. 28-29). Anche la statua femminile presentata a Costantino in trono (fig. 34) serba una probabile citazione antiquaria, costituendo una variazione sul tema della *Venus pudica* nota attraverso diversi esemplari presenti nel Cinquecento in collezioni romane, dalla *Venere Medici* alla *Venere capitolina*.

Tuttavia al netto dei richiami aulici, quella di Palazzo Sardagna appare nel complesso come una romanità eroica d'invenzione o di sogno, spogliata dalle velleità archeologizzanti e dalle citazioni grafiche che permeano gli affreschi fogoliniani del *Torion da basso* al Castello del Buonconsiglio (1532)<sup>99</sup>. Ancor più che nel *Torion*, paiono rispondere solo alla libera inventiva dell'artista anche le ambientazioni delle storie, con la sola, possibile eccezione del fondale della *Pregbiera di Costantino alla Vergine col Bambino*: qui il possente obelisco con terminazione piramidale coronata da una sfera, a ridosso di una grande rotonda marmorea (fig. 30), tradisce il ricordo dell'obelisco vaticano nella sua antica collocazione, a sud del transetto della nuova basilica di San Pietro allora in costruzione; valga per questo il raffronto con l'iconografia storica del celebre monolite egizio<sup>100</sup> (fig. 31).

Quanto alle qualità pittoriche delle *Storie di Costantino*, il giudizio è fortemente condizionato dal generale impoverimento delle superfici e, per diverse lunette – in particolare sulle pareti ovest e sud –, dagli estesi rifacimenti. Laddove tuttavia è leggibile almeno in parte la trama originaria predomina

<sup>98</sup> A questa impostazione, simile a quella di un fregio, Francesca de Gramatica ha accostato il corteo di prigionieri aggogati al carro d'Amore nel dipinto attribuito a Fogolino (Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali) che fungeva un tempo da copertura di uno strumento a corde: F. de Gramatica, scheda 2, *Marcello Fogolino (attr.), Trionfo di Amore*, in *Gli incanti dell'arte*, pp. 32-33.

<sup>99</sup> Sull'argomento delle fonti erudite per la decorazione della sala si rinvia a Lupo, *"Il luogo tutto in figure è ritondo"*, e a Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.

<sup>100</sup> L'obelisco dell'affresco reca alla base un riquadro, corrispondente nel manufatto reale all'iscrizione dedicatoria a Giulio Cesare, le ceneri del quale si credevano conservate all'interno della sfera bronzea sommitale. Per l'aspetto dell'obelisco accanto alla basilica in costruzione e alla rotonda paleocristiana di Santa Maria della Febbre, si vedano i disegni di Maerten van Heemskerck (1532) a Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 79 D 2 a, cc. 7r, 22v; inoltre, nel medesimo fondo, si vedano i disegni a c. 60v, per l'aspetto della nuova tribuna meridionale della basilica, e a c. 15v per una visione d'insieme del coacervo di ruderi antichi e moderni dell'area vaticana. L'ampia notorietà e le molteplici valenze dell'obelisco – dalla memoria di Cesare alla contiguità del manufatto all'area della basilica eretta dallo stesso Costantino sul sepolcro di San Pietro – rendono del tutto congrua una sua evocazione nel contesto delle storie costantiniane di Palazzo Sardagna. Il medesimo obelisco appare anche sullo sfondo del *Trionfo notturno di Cesare*, nella *Camera del torion da basso* al Castello del Buonconsiglio (Lupo, *"Il luogo tutto in figura è ritondo"*, p. 261).





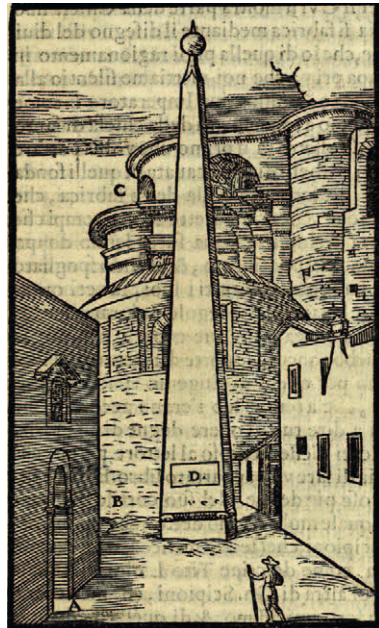
■ 28. Marcello Fogolino e collaboratori, *Scena di battaglia*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardagna, Sala di Costantino (dettaglio)



■ 29. Anonimo, *Veduta delle statue dei Dioscuri al Quirinale*, 1550, bulino (dettaglio)



■ 30. Marcello Fogolino e collaboratori, *Pregbiera di Costantino alla Vergine col Bambino*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardagna, Sala di Costantino (dettaglio)



■ 31. *L'obelisco vaticano e la tribuna di San Pietro*. Da Gammucci, *Libri quattro*, 1565, p. 195



■ 32. Marcello Fogolino e collaboratori, *Sogno di Costantino*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña (dettaglio)



■ 33. Marcello Fogolino e collaboratori, *Scena di battaglia*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala di Costantino (dettaglio)

un tratto corsivo, a volte poco più che abbozzato, ma altresì connotato da destrezza e felicità gestuale. In assenza di una traccia grafica intelligibile, le scene paiono impostate direttamente a pennello sul muro fresco, come ben s'intuisce dalla sintetica definizione dell'ara nella scena dell'*Abbattimento degli idoli* (fig. 22f). L'estrema rapidità di stesura va spesso a discapito della corretta definizione di anatomie e panneggi, tendendo talvolta allo stereotipo, talaltra all'esagerazione caricaturale; come si evidenzia, ancora nella lunetta dell'*Abbattimento*, nella figura dell'uomo armato d'una grossa mazza. Eppure il segno pittorico è di elevata qualità: nel gruppo delle donne del *Sogno*, il tratto del pennello assolve allo stesso tempo al contorno e alla definizione tonale delle figure, esprimendosi in termini sostanzialmente grafici (fig. 32); una simile condotta prettamente disegnativa prevale nel gruppo dei supplici ai piedi della Pietà in trono o nella definizione della figura di Costantino e degli armati a lui più vicini nelle scene di battaglia, mentre per converso l'evocazione delle schiere di soldati è affidata a piccoli tocchi pastosi, che suggeriscono – senza definirli – elmi, visi, armi (fig. 33) con una modalità compendiarica che è tipica del pittore, risultando riconoscibile fin dalle opere più precoci, come ad esempio nel corteo fiabesco nello sfondo della giovanile *Adorazione dei Magi* di Vicenza. La celerità d'esecuzione non esclude il trattamento preziosamente controllato di alcuni brani – esemplari in tal senso le statue e i vasi dorati – né il gusto del racconto divertito o bizzarro, che emerge da dettagli come l'uomo che si affaccia dietro la sfera dorata del trono imperiale (fig. 34), o ancora il Costantino, scalzo e armato di sola bacchetta, che si avventa alla carica al fianco di cavalieri ricoperti d'acciaio (fig. 28).

L'esito finale è del tutto comparabile ai cicli decorativi di Casa Mirana a Trento e della Sala delle Metamorfosi di Cles, in particolare per i volti dai tratti abbreviati a pochi cenni, per la definizione chiaroscurale affidata a sintetici tratti di pennello, e ancora per i panneggi delle vesti smossi in un dinamismo enfatico quanto schematico, disposti a formare piccole anse rigonfie di tessuto sbattuto dal vento; uno stilema formale e tecnico tipico di Fogolino, che già in passato ha fatto avvicinare gli affreschi di Palazzo Sardagna a quelli della navata e dell'arco santo della chiesa di Sant'Antonio Abate, a San Daniele del Friuli<sup>101</sup>. Ma le analogie più stringenti sono con la pittura compendiarica delle scene di simile scala negli sfondi del ciclo di Palazzo Roverella ad Ascoli, improntate alla medesima brevità, sconfinante talora in una pittura a piccole chiazze di colore puro (fig. 35). L'estensione a intere scene di questo

<sup>101</sup> Marini, *Sebastiano Florigerio*, p. 341: "Chi ha dipinto la figura (...) sventolante di drappi e di veli (forse la Fede) di quel palazzo (=Palazzo Sardagna, NdA), con assoluta certezza ha dipinto anche la figura perfettamente consimile di uno dei due angeli adoranti nella parete della chiesetta di San Daniele". Zampetti, *Precisazioni sull'attività trentina*, p. 221.



■ 34. Marcello Fogolino e collaboratori, *Omaggio dei doni a Costantino*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardagna, Sala di Costantino (dettaglio)



■ 35. Marcello Fogolino e collaboratori, *La distruzione del vitello d'oro*, 1547, affresco. Ascoli Piceno, Palazzo Roverella (dettaglio)

■ 36. Marcello Fogolino e collaboratori, *Segni dello Zodiaco*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardagna, Sala dello Zodiaco



irruento fare pittorico, normalmente riservato agli sfondi, configura un inedito vertice espressivo, evidentemente gradito a una committenza privata libera dalle rigide esigenze del *decorum* proprie della corte del principe vescovo trentino o di quella del presule ascolano.

*Di quali racconti. La sala dello Zodiaco, ovvero il dominio degli astri*

Ancora una finta ossatura in pietra e ancora un cielo solcato da nubi riempiono il secondo ambiente, la cosiddetta Sala dello Zodiaco (fig. 36). Pur nella stretta analogia d'impianto, muta la suddivisione della volta, organizzata in dodici lacunari di forma stellata, nuovamente debitori dei *pattern* del trattato serliano<sup>102</sup>; ma soprattutto muta la padronanza del mezzo prospettico che, indenne da incertezze ed errori della stanza vicina, ottiene ora una pressoché perfetta illusione. L'impalcato di pietra rosa marezzata, esteso anche al sottarco della finestra rivolta alla corte, è commentato dai campi sfondati – di colore aranciato lumeggiato in oro attorno ai lacunari, di finto marmo venato nei pennacchi e nelle vele – e da tondi simulanti inserti di marmi scuri screziati. Nel campo centrale della volta, l'opulenta intelaiatura inquadra i dodici segni della cintura zodiacale, mentre i tondi che forano i pennacchi ospitano, affrontati due a due sui lati lunghi del soffitto, quattro uomini intenti a discutere, lo sguardo rivolto al cielo o all'osservatore. Nelle sedici lunette si susseguono ampi paesaggi popolati di castelli, città, eserciti, viandanti, animali, in una sequenza apparentemente casuale di vedute accomunate dalla minuta scala delle presenze viventi<sup>103</sup> (fig. 37a-p).

Anche la Sala dello Zodiaco, come quella di Costantino, solleva non pochi interrogativi di carattere iconografico e iconologico, che investono le singole raffigurazioni come pure il senso complessivo della decorazione in relazione alla tematica astrologica<sup>104</sup>. Un primo quesito riguarda la distribuzione dei segni sulla volta, che non rispetta la sequenza canonica legata ai mesi dell'an-

<sup>102</sup> Serlio, *Regole generali di architettura*, p. LXXIII.

<sup>103</sup> Secondo la relazione di restauro di Carlo Andreani e Christine Mathà (ASBCTn, 918) va considerato un rifacimento successivo il brano d'intonaco nella porzione inferiore della lunetta centrale della parete est (fig. 37k), nel quale si intravedono i resti di una decorazione a piume (forse pertinenti a un elmo o a un cimiero?) e l'iscrizione frammentaria "HIER ... INX...".

<sup>104</sup> Sullo sterminato argomento astrologico, si veda il testo tuttora fondamentale di Boll, Bezold, Gundel, *Storia dell'astrologia*; inoltre gli utili quadri di sintesi in Bertozzi, *La tirannia degli astri*, pp. 27-37, Pompeo Faracovi, *Scritto negli astri*, in particolare pp. 23-79. Imprescindibile il repertorio bibliografico di Cantamessa, *Astrologia*. Sul dibattito intorno ad astrologia e magia agli albori dell'età moderna: Garin, *Lo zodiaco della vita*; Pompeo Faracovi, *Scritto negli astri*, pp. 199 e ss.; Pompeo Faracovi, *Lo specchio alto*, pp. 53-70, 77-99, 117-124.

no, tuttora nell'uso comune<sup>105</sup> e adottata nella maggioranza dei cicli a tema astrologico, come ad esempio – per citare un caso ben noto a Fogolino – nei *Mesi* di Torre Aquila<sup>106</sup>; né segue gli ordinamenti meno frequenti, ma pur sempre di ampia diffusione, connessi ai pianeti<sup>107</sup> e testimoniati fra l'altro – per limitarsi a episodi cronologicamente contigui al nostro – dai cicli astrologici della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (1516) e della Sala dei pontefici nei Palazzi Vaticani a Roma (1520 c.), come pure dallo *Zodiaco* dipinto da Dosso Dossi sulle tavole del soffitto di Palazzo Cestarelli a Ferrara (1530 c.)<sup>108</sup>; né tantomeno combacia con la sequenza – invero rarissima – dei trigoni astrologici<sup>109</sup> documentata in un famoso disegno di *Atlante* di Francesco di Giorgio, che con la sua rappresentazione solo apparentemente alla rinfusa dei segni zodiacali<sup>110</sup> costituisce un precedente tipologicamente interessante anche per il nostro Zodiaco (fig. 38).

La disposizione delle arcane figure della tradizione classica nelle caselle del soffitto di Palazzo Sardagna, slegata com'è dai ricordati criteri, pare costituire un autentico *unicum* all'interno della pur amplissima iconografia astrologica, non solo di età rinascimentale. Esclusa *a priori* una sistemazione casuale, che mal si concilierebbe sia con la mentalità del pubblico cinquecentesco sia con l'attenta calibrazione del contenuto iconografico in entrambe le sale del palazzo, l'unico possibile spunto per azzardare un tentativo d'interpretazione è offerto dall'orientamento delle figure celesti, che restituisce un percorso di lettura circolare attorno ai due segni centrali del Cancro e della Bilancia (fig. 39). Mancando anche così elementi dirimenti per ricostruire una sequenza sicura, non resta che rivolgersi alla letteratura astrolo-

<sup>105</sup> La serie è la seguente: Ariete (marzo); Toro (aprile); Gemelli (maggio); Cancro (giugno); Leone (luglio); Vergine (agosto); Bilancia (settembre); Scorpione (ottobre); Sagittario (novembre); Capricorno (dicembre); Acquario (gennaio); Pesci (febbraio). Sui significati associati allo Zodiaco fra medioevo e prima età moderna: Bussagli, *Zodiaco*.

<sup>106</sup> Camerlengo, Perini, Volpin, *Per Marcello Fogolino restauratore*.

<sup>107</sup> Si rinvia alla nota 115.

<sup>108</sup> Mezzetti, *Un ciclo zodiacale*.

<sup>109</sup> Si rinvia alla nota 116.

<sup>110</sup> Saxl, *La fede negli astri*, p. 298. Il disegno (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, inv. Z 292), da annoverare fra le più pregnanti testimonianze della cultura astrologica della prima età moderna, illustra un tema iconografico già al centro delle attenzioni di Aby Warburg – Stimilli, *Aby Warburg's Impresa*, pp. 11-14 (on line) – e fu sciolto nel suo significato da Fritz Saxl solo dopo la morte di Warburg: Saxl, *La fede negli astri*, pp. 292-302; ma si vedano ora le importanti considerazioni di carattere iconografico in Lippincott, *Additional Thoughts*. Sull'opera, attribuita al senese Francesco di Giorgio nel 1924 (McComb, *The Life and Works of Francesco di Giorgio*) dopo precedenti fuorvianti riferimenti ad Andrea Mantegna, ad Antonio o Piero del Pollaiuolo, si veda da ultimo R. Nahrwold, scheda 5 *Francesco di Giorgio Martini, Atlas*, in *Meisterzeichnungen aus dem Braunschweiger Kupferstichkabinett*, pp. 46-47, con bibliografia precedente.



■ 37. a-p Marcello Fogolino e collaboratori, *Paesaggi con i 'figli dei pianeti'*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sarda, Sala dello Zodiaco (dettaglio)





i



j



k



l



m



n



o



p



■ 38. Francesco di Giorgio, *Atlante*, 1472-1475, penna su pergamena. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Kupferstichkabinett (dettaglio)

gica, a partire dal testo fondamentale dell'astrologia occidentale, la *Tetrabiblos* di Claudio Tolomeo. A questo erudito vissuto ad Alessandria d'Egitto nel II secolo d.C. si devono infatti sia il più ampio compendio astronomico dell'antichità, la *Synthaxis mathematica* meglio nota con il titolo di *Almagesto* derivato dalla traduzione araba, sia per l'appunto il citato trattato in quattro libri; quest'ultimo conferisce una veste rigorosa e razionalmente strutturata alla disciplina astrologica, fondandone i presupposti sulle leggi dell'astronomia quale scienza esatta, ma al tempo stesso distinguendola da quest'ultima nelle finalità e nel metodo. All'astrologia, sottratta al cono d'ombra della magia e della superstizione, Tolomeo affida infatti il compito d'indagare in modo sistematico i fenomeni terreni legati ai transiti celesti<sup>111</sup>.

Nel primo dei quattro libri, Tolomeo presenta i sette pianeti e le loro relazioni con le stelle formanti le figure dello zodiaco; relazioni governate essenzialmente dalla combinazione fra i quattro umori fondamentali di caldo, umido, freddo e secco. Poiché l'unione a due a due dei quattro umori dà luogo ai quattro elementi di acqua, aria, terra e fuoco codificati a partire da Empedocle (V secolo a.C.), la teorizzazione tolemaica consente di legare in un'organica struttura razionale i pianeti, i segni zodiacali e gli elementi, e in

<sup>111</sup> Si rinvia all'edizione di Claudio Tolomeo, *Le previsioni astrologiche*, in particolare all'introduzione di Simonetta Feraboli a pp. IX-XVIII. Sulla dottrina astrologica tolemaica: Pompeo Faracovi, *Scritto negli astri*, pp. 107-141.

<b>TORO</b> Casa notturna di: Venere Terra / Femminile Trigono 2 (sud)	<b>LEONE</b> Casa diurna di: Sole Fuoco / Maschile Trigono 1 (nord)	<b>GEMELLI</b> Casa notturna di: Mercurio Aria / Maschile Trigono 3 (est)	<b>CAPRICORNO</b> Casa diurna di: Saturno Terra / Femminile Trigono 2 (sud)
<b>ACQUARIO</b> Casa notturna di: Saturno Aria / Maschile Trigono 3 (est)	<b>CANCRO</b> Casa notturna di: Luna Acqua / Femminile Trigono 4 (ovest)	<b>BILANCIA</b> Casa diurna di: Venere Aria / Maschile Trigono 3 (est)	<b>SAGITTARIO</b> Casa diurna di: Giove Fuoco / Maschile Trigono 1 (nord)
<b>SCORPIONE</b> Casa diurna di: Marte Acqua / Femminile Trigono 4 (ovest)	<b>ARIETE</b> Casa notturna di: Marte Fuoco / Maschile Trigono 1 (nord)	<b>VERGINE</b> Casa diurna di: Mercurio Terra / Femminile Trigono 2 (sud)	<b>PESCI</b> Casa notturna di: Giove Acqua / Femminile Trigono 4 (ovest)

■ 39. Schema dei segni zodiacali di Palazzo Sardinia, con individuazione del verso di lettura e dei possibili raggruppamenti fra i segni

particolare di associare ciascun segno a un elemento<sup>112</sup>. Dei segni Tolomeo presenta anche le numerose proprietà, fra le quali i caratteri maschili o femminili e diurni o notturni<sup>113</sup>, e ancora la distinzione fra cardinali, fissi e mobili<sup>114</sup>. Egli illustra quindi la teoria per la quale ogni segno è ‘governato’ dal

<sup>112</sup> Tolomeo, *Le previsioni astrologiche*, pp. 33-37, 67-69; Boll, Bezold, Gundel, *Storia dell'astrologia*, pp. 71-75. Precede di qui la tradizionale associazione al fuoco di Ariete, Leone e Sagittario, accomunati dagli umori caldo e secco; all'aria di Gemelli, Bilancia e Acquario, di umori caldo e umido; alla terra di Toro, Vergine e Capricorno, di umori freddo e secco; all'acqua di Cancro, Scorpione e Pesci, di umori freddo e umido. La teoria della combinazione degli umori nella generazione dei corpi celesti, e specificamente dei pianeti, è richiamata da Pietro Andrea Mattioli nella circostanziata descrizione della scena della *Creazione* di Dosso Dossi, nella *Stua grande* del Magno Palazzo: “Vedesi ‘l magno Iddio nel primo loco, | Che l’indigesto, e gran Chaos dissera, | E gli Elementi tutti a poco a poco | Unisce, e tira da confusa guerra. | All’acqua il freddo dà, e ‘l caldo al fuoco, | L’humido all’aria, & il secco alla terra, | Separa l’un dall’altro, e poi gli accoppia, | Perch’ha dato a ciascun qualita doppia”: Lupo, *Il Magno Palazzo annotato*, p. 172, ottava 305 e ss.

<sup>113</sup> Tolomeo, *Le previsioni astrologiche*, pp. 59-61.

<sup>114</sup> Tolomeo, *Le previsioni astrologiche*, pp. 57-59.



■ 40. Albrecht Dürer, *Carta del cielo settentrionale*, 1515, xilografia

pietra che, per ragioni di affinità d'umori, esprima al massimo le proprie caratteristiche durante il transito all'interno del segno: ecco dunque i domicili diurni e notturni dei sette pianeti all'interno dei dodici segni dello Zodiaco<sup>115</sup>. Tolomeo prosegue quindi con la definizione dei trigoni, ossia delle associazioni dei segni in quattro terne – due di segni maschili, due di segni femminili –

<sup>115</sup> Tolomeo, *Le previsioni astrologiche*, pp. 67-69. Attribuiti al Leone il domicilio del Sole e al Cancro quello della Luna, le restanti dieci figure della cintura zodiacale sono divise in solari (fra il Leone e il Capricorno) e lunari (dall'Acquario al Cancro). Ai rimanenti pianeti vengono quindi assegnati due domicili, rispettivamente diurno e notturno: a Saturno, Capricorno e Acquario; a Giove, Sagittario e Pesci; a Marte, Ariete e Scorpione; a Venere, Bilancia e Toro; a Mercurio, Gemelli e Vergine.



■ 41. Marcello Fogolino, *Segno dei Gemelli*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sarda-  
gna, Sala dello Zodiaco (dettaglio)



■ 42. Albrecht Dürer, *Carta del cielo setten-  
trionale*, 1515, xilografia (dettaglio del se-  
gno dei Gemelli)



■ 43. Hans Sebald Beham, *Mercurio*,  
1539, bulino (dettaglio del segno  
dei Gemelli)



■ 44. Marcello Fogolino, *Segno  
dell'Acquario*, quinto decen-  
nio del XVI secolo, affresco.  
Trento, Palazzo Sarda-  
gna, Sala dello Zodiaco (dettaglio)



■ 45. Hans Sebald Beham, *Ge-  
org Pencz, La Luna e i suoi fi-  
gli*, 1531, xilografia (detta-  
glio)

ciascuna delle quali collegata a un punto cardinale e, di conseguenza, al 'governo' delle quattro parti della terra<sup>116</sup>. La digressione su una materia tanto

<sup>116</sup> Tolomeo, *Le previsioni astrologiche*, pp. 69-73. Il primo trigono, settentrionale, è composto di segni maschili (Ariete, Leone, Sagittario); il secondo, meridionale, di segni femminili (Toro,

complessa è giustificata dal fatto che nelle dodici caselle della volta di Palazzo Sardinia è possibile isolare in primo luogo tre quartetti di segni assortiti in base agli elementi. Tenendo fede al verso di lettura delle immagini più sopra individuato, i tre gruppi si susseguono lungo un percorso spiraliforme (Scorpione-Acquario-Toro-Leone / Gemelli-Capricorno-Sagittario-Pesci / Vergine-Ariete-Cancro-Bilancia), mantenendo inalterata la sequenza di apparizione dei quattro elementi (fig. 39). Il percorso di lettura individuato è significativo anche dal punto di vista dei trigoni tolemaici, dal momento che in ciascuno dei tre gruppi di figure zodiacali compaiono tutti i quattro trigoni, anche in questo caso conservando il medesimo ordine di successione. Ma ad attirare l'attenzione ad un esame più puntuale è soprattutto la distribuzione delle immagini zodiacali in quanto case diurne o notturne dei pianeti: sia con i tre gruppi di domicili diurni e notturni disposti lungo il menzionato percorso a spirale a formare una sequenza simmetrica e palindroma (D-N-N-D / N-D-D-N / D-N-N-D), sia con la suddivisione speculare fra case diurne e notturne attorno all'asse centrale della volta. Sequenze speculari caratterizzano altresì la successione di segni maschili e femminili (F-M-F-M / M-F-M-F / F-M-F-M). È evidente che ben difficilmente, se non altro dal punto di vista probabilistico, queste configurazioni lineari e di organizzazione d'insieme potrebbero coesistere solo per effetto d'una casualità. Certo la chiave per lo scioglimento dell'enigma astrologico sfugge ancora in parte, poiché la sequenza dei segni rimane oltremodo bizzarra e non priva di interrogativi<sup>117</sup>. Nondimeno si potrà assumere quale conclusione parziale che lo Zodiaco di Palazzo Sardinia sintetizzi con una certa abilità alcuni degli aspetti fondanti della lezione tolemaica sulle dodici figure celesti: il nesso inscindibile con gli umori e di conseguenza con gli elementi e i trigoni, la natura maschile e femminile, e soprattutto la relazione intercorrente con i pianeti.

Quanto ai possibili riferimenti utilizzati dal pittore per l'invenzione delle dodici immagini astrali, un'importanza centrale va riconosciuta alla *Carta del cielo settentrionale* edita da Albrecht Dürer nel 1515<sup>118</sup> (fig. 40), dal momento

---

Vergine, Capricorno); il terzo, orientale, di segni maschili (Gemelli, Bilancia, Acquario); il quarto, occidentale, di segni femminili (Cancro, Scorpione, Pesci). Si noti l'equivalenza fra i trigoni e la classificazione dei segni in base agli elementi, di cui alla nota 112.

<sup>117</sup> Vi è infatti da chiedersi perché non siano state invertite le posizioni del Capricorno e della Vergine (entrambi segni di terra, entrambi femminili, entrambi domicili diurni): in tal caso la sequenza spiraliforme avrebbe allineato tre gruppi corrispondenti rispettivamente ai segni fissi, ai segni mobili e ai segni cardinali così come definiti da Tolomeo (Tolomeo, *Le previsioni astrologiche*, pp. 57-58), enucleando un'altra delle proprietà dei segni zodiacali descritte dalla *Tetrabiblos*.

<sup>118</sup> Sulle due mappe celesti di Dürer si veda il recente lavoro di Gaab, *Die Sterne über Nürnberg*; per una contestualizzazione nel panorama della cartografia rinascimentale: Friedman Herlihy, *Renaissance Star Charts*; sulle fonti si veda l'ormai classico Saxl, *La fede negli astri*, pp. 413-420.

che almeno sette dei segni di Palazzo Sardagna riprendono, in modo più o meno diretto, la versione del maestro tedesco<sup>119</sup>. Nel segno dei Gemelli dipinto da Fogolino sembra di poter ravvisare un'interpolazione fra il prototipo düreriano e il segno zodiacale posto da Hans Sebald Beham nell'incisione dedicata al pianeta Mercurio del 1539<sup>120</sup> (figg. 41-43), e ancora ai modelli del medesimo Beham e di Georg Pencz rinvia in modo inequivoco la bellissima figura dell'Acquario, che replica in controparte uno dei pescatori della grande stampa dedicata alla *Luna*, parte di una serie planetaria uscita dai torchi nel 1531 (figg. 44-45).

L'ipotesi d'una lettura della volta orientata alla dottrina tolemaica è confortata dall'esame della decorazione dei settori inferiori. I quattro personaggi che spuntano dagli occhi (figg. 46a-d) sono probabilmente degli astronomi, impegnati nell'osservazione del cielo e nella discussione dei suoi assetti, al pari dei quattro astronomi ritratti agli angoli della carta celeste di Dürer, identificati dalle didascalie come Arato, Manilio, Tolomeo e al-Sufi (figg. 47a-d). La corrispondenza di funzione fra i sapienti trentini e quelli della stampa è talmente forte e la caratterizzazione di lineamenti e d'abiti tanto pronunciata in entrambi i casi, pur se con esiti finali assai diversi, da far pensare che anche l'identità dei personaggi possa coincidere. Il vecchio dall'imponente barba ritratto nell'affresco (fig. 46a) – particolarmente somigliante al corrispondente personaggio della stampa (fig. 47a) – sarebbe dunque il greco Arato di Soli, vissuto fra il IV e il III secolo a.C. e autore dei *Phaenomena*, un poema sul cielo e le costellazioni. Il personaggio che volge lo sguardo allo spettatore (fig. 46c) corrisponderebbe a Marco Manilio, il poeta romano di età augustea autore del poema *Astronomicon*, testo di assoluta importanza per la rinascita della disciplina astrologica nel Quattrocento. Le pingui fattezze dell'uomo (fig. 48) divergono nettamente dall'immagine düreriana di Manilio (fig. 47c), ma è possibile che esse fossero intese a qualificare ancor più chiaramente di quella il personaggio quale romano, rifacendosi in modo esplicito ad esempi della ritrattistica di età imperiale come il celeberrimo *Vitellio* della collezione Grimani di Venezia. L'uomo dalla barba bruna, paludato d'una mantella d'ermellino (fig. 46b), potrebbe essere l'alessandrino Tolomeo: benché anche il suo aspetto differisca da quello dell'omologo tedesco (fig. 47b), il prezioso

---

<sup>119</sup> Si tratta in particolare delle figure di Scorpione, Ariete, Cancro, Bilancia, Gemelli, Sagittario e Capricorno. La riproposizione in controparte è nella sostanza fedele, salvo limitate interpolazioni: come avviene per i piatti della Bilancia, che pur mutati nella posizione conservano il dettaglio dei legacci svolazzanti in aria (presente anche nel mese di *Settembre* di Virgil Solis: *The Illustrated Bartsch. 19 Part 1*, p. 76 n. 15), o per il Capricorno, al quale il pittore aggiunge la parte posteriore del corpo, dovendo delineare figure autonome delimitate all'interno di scomparti distinti.

<sup>120</sup> *The Illustrated Bartsch. 15*, p. 80 n. 119.



a



b



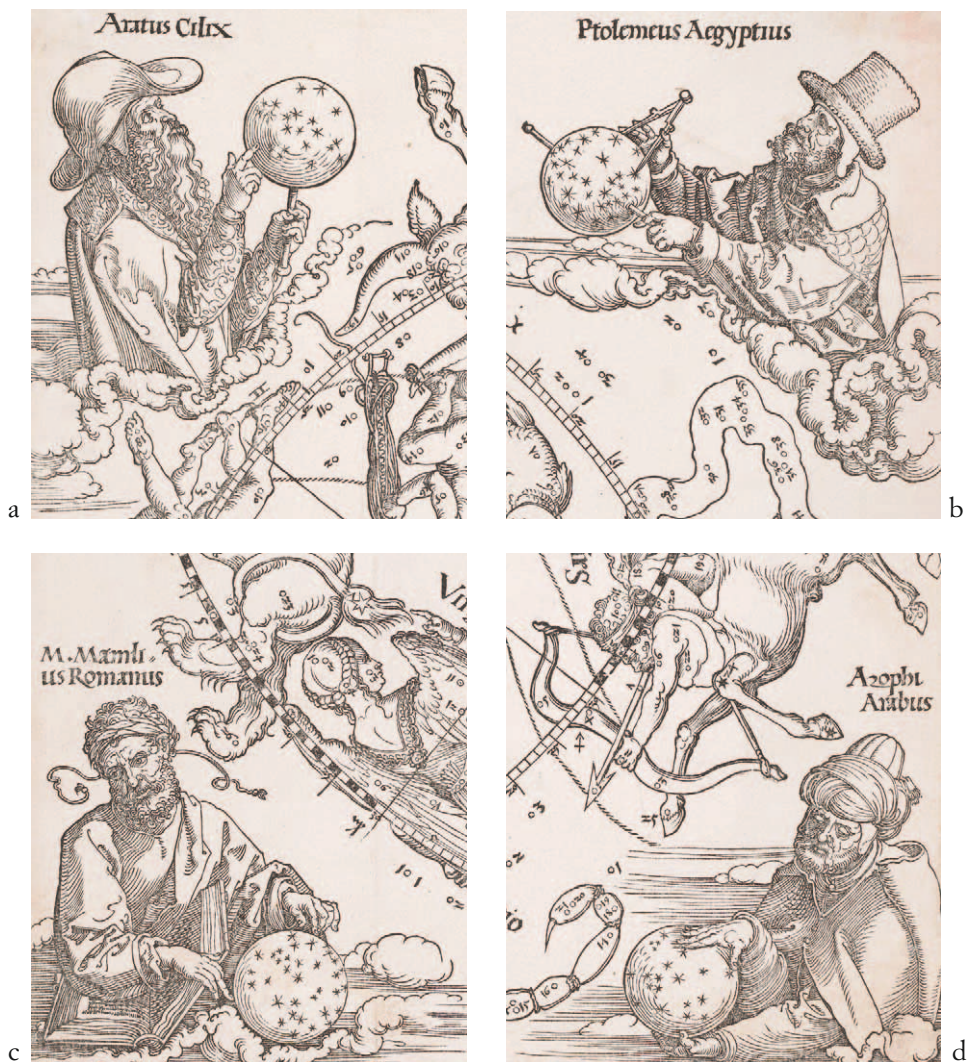
c



d

■ 46. a-d Marcello Fogolino e collaboratori, *Quattro astronomi*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala dello Zodiaco





■ 47. a-d Albrecht Dürer, *Carta del cielo settentrionale*, 1515, xilografia (dettagli con gli astronomi Arato, Tolomeo, Manilio, al-Sufi)

indumento richiama la presunta regalità dell'astronomo, che per lungo tempo fu erroneamente creduto discendere dall'ultima dinastia faraonica e per questo venne spesso raffigurato rivestito d'insegne reali<sup>121</sup>. Una lanosa barba bianca e un grande turbante circondano di un'aura orientale l'ultimo sapiente

<sup>121</sup> Si guardi ad esempio ai ritratti coronati di Tolomeo negli affreschi di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze (1365-1367), nella serie degli *Uomini illustri* di Justus van Gent e Pedro Berruguete per lo studio di Federico da Montefeltro a



(fig. 46d), il persiano Abd al-Rahman al-Sufi, vissuto nel X secolo, cui si deve un importante trattato sulle stelle fisse. Il pittore potrebbe dunque avere tratto spunto dalla stampa di Dürer per la scelta dei personaggi, sviluppandone tuttavia in modo autonomo la caratterizzazione fisiognomica ed enfatizzando soprattutto la gestualità delle dita, a suggerire un immaginario dialogo in atto fra gli astronomi.

Passando alle lunette, vale la pena considerare singolarmente ogni rappresentazione: un soldato e una donna seduti nell'erba, ai piedi d'un castello (fig. 37a); una schiera di fanti dai costumi sgargianti, irta di lance sotto i vessilli spiegati al vento (fig. 37b); due uomini impegnati in un corpo a corpo davanti a un misterioso torrione divorato dalle fiamme (fig. 37c); un aspro paesaggio roccioso con un orso, uno stambecco e degli uccelli (fig. 37d); una città murata su un fiume, con un cavaliere e un alabardiere in transito sul ponte (fig. 37e); un'altra città – con più di un elemento in comune con la precedente – in preda alle fiamme nella notte (fig. 37f); una terza città, in rovina, con un alabardiere e un elegante gentiluomo a cavallo (fig. 37g); un paesaggio quasi completamente illeggibile, ad eccezione di uno specchio d'acqua solcato da barche e due figure umane a riva, forse dei pescatori (fig. 37h); una scena, anch'essa malamente conservata, di caccia nel bosco (fig. 37i); un imponente rudere all'antica, siglato con la scritta "S.P.Q.R" e invaso dalla vegetazione (fig. 37j); un paesaggio con alti monti innevati, casamenti e macchie d'alberi (fig. 37k); un folto drappello di cavalieri lanciato al galoppo (fig. 37l); un paesaggio semicancellato con un albero e un ponte (fig. 37m); una scena di caccia con i rapaci (fig. 37n); una città turrita e deserta, ad eccezione di un anziano personaggio in primo piano (fig. 37o); un paesaggio lagunare, con un pastore, greggi e una barca solitaria (fig. 37p). Figurazioni ermetiche, di difficile lettura a causa dell'assai compromesso stato conservativo, eppure con diversi elementi comuni alla fortunata iconografia dei 'figli dei pianeti', che riconnetteva occupazioni e azioni degli uomini all'influsso diretto dei pianeti, o dei segni zodiacali che dei pianeti erano le dimore. Corrispondono infatti all'indole dei figli del Sole (fig. 49) la scena dei due lottatori, ai figli di Venere la coppia di amanti nell'erba, ai figli di Marte le raffigurazioni di armati, ai figli di Giove le attività della caccia, ai figli della Luna gli uomini in-

---

Urbino (1476; Parigi, Musée du Louvre), o nella *Scuola di Atene* di Raffaello (1509-1511). Un esempio facilmente accessibile era l'immagine xilografica del Tolomeo incoronato sul frontespizio dell'edizione del 1496 dell'*Almagesto*, curata da Johannes Müller da Königsberg, alias *Regiomontano*: Regiomontanus, Peurbach, *Epytoma*. Il manto bordato d'ermellino compare, insieme alla corona, nella miniatura su un manoscritto della *Geografia* di Tolomeo, databile al 1453 circa (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Cod. Gr. Z. 388, coll. 333, c. 6v).

■ 48. Marcello Fogolino e collaboratori, *Astronomo (Marco Manilio?)*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardanaga, Sala dello Zodiaco (dettaglio)

tenti alla pesca e i viandanti; all'influsso di Saturno potrebbero rinviare sia la rappresentazione del pastore con gli armenti, sia la funesta visione della città incendiata.

La rappresentazione dei *Planetenkinder* godette di vasta fortuna al di là delle Alpi fin dalla prima metà del XV secolo, a partire da una prima serie xilografica edita a Basilea intorno al 1430 circa, che ebbe il merito di tradurre per la prima volta la complessa materia astrologica in un'elementare quanto efficace sintesi di testo e immagine<sup>122</sup>. Dai modelli nordici a stampa trassero spunto nei decenni successivi le più note formulazioni italiane sul tema, dalla serie a stampa di Baccio Baldini pubblicata in due distinte edizioni fiorentine databili fra il 1460 e il 1465<sup>123</sup>, al celeberrimo manoscritto del *De Sphaera* decorato da un miniatore lombardo entro il 1466 (Modena, Biblioteca Estense)<sup>124</sup>, fino agli affreschi del Pinturicchio sulla volta della Sala delle Sibille, nell'Appartamento Borgia in Vaticano, databili fra il 1492 e il 1494. A sua volta debitrice dei *Calendari Baldini*, in un ininterrotto dare e avere al di qua e al di là della catena alpina, è la menzionata grande serie a stampa dei *Pianeti* datata 1531 (fig. 49), basata sui disegni di Beham e Pencz, che come si è visto dobbiamo supporre nota a Fogolino per la precisa citazione nell'*Acquario* Sardagna.

Eppure, al netto di questi precedenti, nelle lunette alla base della volta il pittore vicentino illustrò il tema dei figli dei pianeti in una modalità affatto nuova, fondata com'era su una visione della natura talmente totalizzante da ridurre a sperdute comparse le presenze umane e animali. I tumultuosi impasti di cieli, nubi, pianure, acque e fantasmagoriche città che fanno da fondali alle azioni dei figli dei pianeti riflettono puntualmente le ambientazioni dei quattordici *Cesari* nel *Torion da basso* al Castello del Buonconsiglio (1532 c.) e, con esse, le eterogenee suggestioni che Fogolino aveva assorbito in quel momento di massimo impegno nel cantiere della residenza di Bernardo Cles: da un lato il colorismo "intriso di umori veneti e tizianeschi"<sup>125</sup> dei paesaggi della *Stua dela famea* di Dosso e Battista Dossi (fig. 50), che Marcello riel-

---

<sup>122</sup> Sulle rappresentazioni dei figli dei pianeti a cavallo fra medioevo ed età moderna si veda Blume, *Regenten des Himmels*, pp. 158-194; in particolare alle pp. 160-161 per la serie xilografica del 1430, e 159-160, 227-230 per il *Planetengedicht* del poeta tirolese Oswald von Wolkenstein, singolare componimento che precede di pochi anni il ciclo illustrato a stampa e ne rappresenta una sorta di corrispettivo in versi, esemplificando al meglio la popolarità dei temi astrologici anche al di fuori delle cerchie erudite. Sul ricco filone iconografico dei *Planetenkinder* si veda anche il recente lavoro di Klingner, *Die Macht der Sterne*.

<sup>123</sup> Saxl, *La fede negli astri*, pp. 287-291; Blume, *Regenten des Himmels*, pp. 183-191.

<sup>124</sup> Sul codice e sulla sua controversa datazione si rinvia a *De Sphaera. Commentario*, nonché a Blume, *Regenten des Himmels*, pp. 179-183; Alexander, *The Painted Book in Renaissance Italy*, pp. 119-121.

<sup>125</sup> Pattanaro, *I pittori di Ercole II*, p. 110.

Die Sonn über aller Planeten schein  
Recht freundlich sind die kinder mein

In dreyhundert fünfßön sechzig tagē behent  
Durch lauffe ich die sijnament.



Sonn. PH.

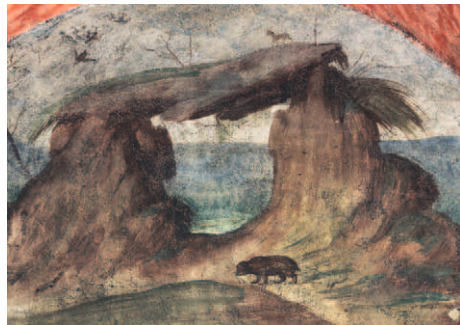
■ 49. Hans Sebald Beham, Georg Pencz, *Il Sole e i suoi figli*, 1531, xilografia



■ 50. Dosso Dossi, *Paesaggio con favola della volpe e della cicogna*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, *Stua dela famea*



■ 51. Attr. Hans Bocksberger il Vecchio, *Paesaggio con cacciatori*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre del Falco (dettaglio)



■ 52. Marcello Fogolino e collaboratori, *Paesaggio con animali*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sargagna, Sala dello Zodiaco (dettaglio)

bora soprattutto nelle eteree visioni di castelli e città avvolte da fitte nebbie (figg. 37a, 37e, 37g, 37o, 53), così vicine non solo alle pitture dei due ferraresi ma finanche alle loro prove grafiche sul tema<sup>126</sup>; dall'altro la sensibilità nor-

<sup>126</sup> Si consideri in particolare il disegno su carta azzurra del Louvre, inv. 21468r, con due studi di casamenti immersi in una macchia d'alberi, già in passato ricondotto alla maniera di Dosso Dossi, da ultimo attribuito al maestro ferrarese da Dominique Cordellier e da questi messo in rapporto con altri due frammenti, della medesima tecnica e conservati nello stesso istituto, rispettivamente

dica per la natura, che al Buonconsiglio trova la sua migliore espressione negli affreschi della Torre del Falco, attribuiti a Hans Bocksberger il Vecchio<sup>127</sup> (fig. 51), cui Fogolino sembra rifarsi in termini espliciti nelle bizzarre formazioni rocciose popolate di animali (figg. 37d, 52). La matrice dei paesaggi fogoliniani di Palazzo Sardaña è comunque in primo luogo veneziana, in evidente relazione con la grafica di Domenico Campagnola per quanto riguarda le composizioni sviluppate in profondità, chiuse da alti monti e commentate in primo piano da rigogliose macchie boscate mosse dal vento (figg. 37k-l); mentre il curioso dettaglio del disco solare con i raggi che solcano il cielo – presente identico anche nell'*Invasione delle cavallette* del ciclo di Ascoli (figg. 37g, 37p, 53-54) – sembra rifarsi a esempi della grafica della scuola danubiana, come un disegno di Wolf Huber datato 1528, nel quale il sole basso sull'orizzonte assume un simile aspetto pirotecnico<sup>128</sup> (fig. 55). Come noto, i paesaggi della *Donauschule* riflettono la conoscenza delle opere giovanili di Domenico Campagnola e a sua volta quest'ultimo intesse un dialogo a distanza con le opere di Albrecht Altdorfer e seguaci, divulgandone motivi caratteristici come, per l'apunto, l'enfatica rappresentazione dei raggi solari<sup>129</sup>. Le lunette di Palazzo Sardaña rivelano dunque un Fogolino plausibile testimone di questi scambi fra culture figurative, per essere cresciuto artisticamente nel contesto veneto e, nel contempo, essere stato costantemente esposto alla frequentazione di maestri e modelli provenienti dal nord, in una Trento che mai come in questo momento si qualifica spartiacque geografico, politico e artistico.

Un ulteriore riferimento alla grafica d'Oltralpe si coglie nella formazione di fanti che occupa da sola un'intera lunetta in un tripudio di cappelli piumati, maniche a sbuffo, fiocchi e vessilli spiegati al vento, confrontabile con i cortei di lanzichenecchi delle coeve stampe di Erhard Schön<sup>130</sup> (figg. 37b, 56-57). L'esibita eleganza degli abiti e la compostezza quasi cerimoniale della

---

raffiguranti una città turrita e un paesaggio con due mulini (inv. 53013r, 53014r): D. Cordellier, scheda 74, in *De la Renaissance à l'age baroque; Dosso Dossi e la pittura a Ferrara*, p. 42.

<sup>127</sup> Kaeppele, *Die Malerfamilie Bocksberger*, pp. 107-108; Spiriti, *Hans Bocksberger*, pp. 43-44.

<sup>128</sup> Sul disegno a penna (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Kupferstichkabinett, inv. Z 41), si veda B. Aikema, scheda 108 *Wolf Huber, Paesaggio con un grande albero...*, in *Il Rinascimento a Venezia*, pp. 418-419. Per un possibile termine di paragone per i cieli infuocati di Fogolino, si guardi anche allo spettacolare acquerello di paesaggio dello stesso Huber, conservato a Erlangen, Universitätsbibliothek, inv. H62/B822.

<sup>129</sup> Si rinvia ad esempio ai fogli del Campagnola al Musée Condé a Chantilly, inv. 129 (*Dessins italiens*, pp. 78-80) e al Louvre, inv. 5550 (B. Aikema, scheda 109 *Domenico Campagnola, Paesaggio con figurine e alberi su uno sfondo montuoso*, in *Il Rinascimento a Venezia*, pp. 420-421). Sul tema del paesaggio e degli scambi fra Venezia e la Germania: Aikema, Martin, *Venezia e la Germania*, pp. 338-339.

<sup>130</sup> Si veda anche la xilografia in forma di fregio, in quattro blocchi, databile al 1532 circa: Londra, British Museum, inv. E,8-140-143: *The Illustrated Bartsch*. 13, pp. 420-422.



■ 53. Marcello Fogolino e collaboratori, *Paesaggio con cavaliere e alabardiere*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sargagna, Sala dello Zodiaco (dettaglio)



■ 54. Marcello Fogolino, *Storie di Mosè: invasione delle cavallette*, 1547, affresco. Ascoli Piceno, Palazzo Roverella (dettaglio)

schiera di armati (fig. 56) ha tuttavia elementi in comune anche con un altro testo incisorio che Fogolino potrebbe agevolmente avere conosciuto: la celebre *Cavalcata trionfale di Carlo V* incisa da Nicolaus Hogenberg fra il 1535 e il 1539 per commemorare l'incoronazione imperiale di Bologna del 1530, nella quale il corteo imperiale si chiude con una schiera di agghindatissimi lanzichenecchi, muniti di picche e vessilli<sup>131</sup>.

Di matrice veneziana è la maggior parte dei dettagli aneddotici ancora leggibili nelle lunette. La coppia di amanti ai piedi del castello (figg. 37a, 58) può sì legarsi al tema del *Liebespaar* ampiamente presente nell'arte figurativa germanica dell'inizio del Cinquecento, ma la resa di Fogolino si rifà in primo luogo ai modelli della pittura di Giorgione e dei suoi epigoni: il confronto con opere della giovinezza di Tiziano come la tavola della *Nascita di Adone* (Padova, Musei Civici), il controverso disegno con castello e due amanti con-

<sup>131</sup> *L'incisione del corteo trionfale.*



- 55. Wolf Huber, *Paesaggio con un grande albero*, 1528, penna su carta. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett



servato nelle raccolte dei duchi del Devonshire a Chatsworth<sup>132</sup> (fig. 59), e soprattutto il meno noto olio su carta di *Amanti in un paesaggio* di Zurigo<sup>133</sup> (fig. 60) s'impone per la ridotta scala delle figure in rapporto allo scenario da arcadia, per l'inequivoco atteggiamento amoroso dei protagonisti e – nel caso del piccolo dipinto su carta – persino per l'attrezzatura di scena: le armi e un liuto, presenze peraltro assai familiari nella pittura d'ispirazione giorgionesca. Comparse altrettanto consuete agli sfondi di paese nei dipinti veneziani – di Tiziano<sup>134</sup> *in primis* – sono pure il pastore con il gregge di pecore e i cavalieri in abiti sgargianti delle altre lunette fogoliniane.

Ma a Venezia rinvia soprattutto la scena più sinistra del ciclo: l'incendio notturno (figg. 37f, 61), che tanto nel taglio compositivo d'insieme, quanto nel motivo degli uccelli sulla riva dello specchio d'acqua oscuro riecheggia la famosa stampa del *Sogno* di Marcantonio Raimondi, un'opera forse esemplata su un perduto dipinto di Giorgione<sup>135</sup> (fig. 62). La ripresa nell'affresco

<sup>132</sup> Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 749A; Jaffé, *The Devonshire Collection*, p. 134 n. 842; Rearick, *Il disegno veneziano*, pp. 37, 211 nota 40. Insieme al foglio inv. 749B della medesima raccolta, che ripete lo stesso soggetto, il disegno è al centro di un animato dibattito critico intorno allo *status* di originale o copia: si veda, per un punto di vista diametralmente opposto sulla relazione fra i due fogli, K. Oberhuber, scheda 43 *Paesaggio con edifici e una coppia di amanti*, in Tiziano. *Amor Sacro e Amor Profano*, p. 278.

<sup>133</sup> Rearick, *Il disegno veneziano*, pp. 38-40, 211-212 nota 42. Il dipinto, già in collezione privata americana, è pervenuto nel 2019 al Kunsthaus di Zurigo (inv. ZKG.2019/0003).

<sup>134</sup> Si pensi ad esempio alle greggi sullo sfondo del *Noli me tangere* o della *Sacra Famiglia con un pastore* della National Gallery di Londra; o ancora al cavaliere al galoppo sullo sfondo dell'*Amor sacro e Amor profano* della Galleria Borghese a Roma.

<sup>135</sup> B.L. Brown, scheda 114 *Marcantonio Raimondi, Il Sogno*, in *Il Rinascimento a Venezia*, pp. 440-441; A Carradore, scheda 72 *Marcantonio Raimondi, Il Sogno*, in *Giorgione*, p. 457; A.J. Martin, scheda 6.9 *Marcantonio Raimondi, Il Sogno*, in *Dürer e il Rinascimento*, p. 377.



■ 56. Marcello Fogolino, *Schiera di lanzichenecchi*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala dello Zodiaco (dettaglio)



■ 57. Erhard Schön, *Battaglia fra lanzichenecchi e contadini*, 1525 circa, xilografia

trentino è la spia di un preciso indirizzo culturale del pittore, che attraverso la probabile mediazione della stampa punta alle ricercatissime pitture fiamminghe di quei “paesi di foco” talmente realistici che “pare che brusino le mani approssimandosi per toccargli”<sup>136</sup>, di cui abbondavano le collezioni patrizie veneziane e quelle delle corti padane. Dalle tavole di Hieronymus Bosch e Joachim Patinir, quel fuoco immaginario popolato di demoni e mostri “si era appiccato molto presto anche all’Italia”, secondo la metafora di Kenneth Clark<sup>137</sup>, ossessionando i pittori veneziani per tutta la prima metà del Cinquecento. Quello stesso fuoco divampa anche nell’affresco fogoliniano<sup>138</sup>. Una seconda visione d’inferno deflagra nella lunetta dei figli del Sole, nel torrione ardente a tronco di cono che rientra anch’esso nel lessico del paesaggio alla veneziana con incendi, e segnatamente tizianesco – come mostra il confronto con il fondale dell’*Orfeo ed Euridice* dell’Accademia Carrara di Bergamo (figg. 63-64); un elemento che ripete con ogni probabilità le forme di una fornace<sup>139</sup> e che Marcello reiterò nel 1548, con alcune variazioni, in una delle tavole dell’altare a battenti di Gorizia<sup>140</sup>. La presenza di due grossi volatili bianchi nella scena della città in fiamme (fig. 61), in luogo delle ripugnanti creature della stampa del Raimondi o degli inferni ‘alla ponentina’, smorza appena il carattere sinistro della visione notturna di Palazzo Sardagna, che Fogolino innesta all’interno di un programma assai più ampio, teso ad illustrare in tutte le sue varianti il potere fatale delle sfere celesti sull’esistenza umana. Peraltro i temi del potere degli astri, del vaticinio erudito, dell’evento luttuoso annunciato dalla divinazione dei sapienti e dalle inquietanti creature emerse dalle acque legano gli affreschi di Palazzo Sardagna alla temperie culturale e figurativa di Giorgione e dei suoi più stretti seguaci, esemplificata da decorazioni di grandi dimensioni quali il fregio astrologico di Casa Barbarella a Castelfranco, attri-

<sup>136</sup> Secondo la testimonianza resa il 2 maggio 1535 dal conte Nicola Maffei alla marchesa di Mantova Isabella d’Este, in occasione dell’acquisto di una partita di quadri fiamminghi per conto del duca Federico II: *Giulio Romano. Repertorio*, p. 649.

<sup>137</sup> Sul tema si rinvia a Brown, *Dall’inferno al paradiso*, pp. 426-428.

<sup>138</sup> Anche nella caratteristica forma a soffione e nella ricca modulazione cromatica in lunghi filamenti dal bianco al giallo, dall’aranciato al rosso al grigio, le scie di fuoco richiamano quelle di dipinti veneziani dei primi anni del Cinquecento, come la *Selva di Polidoro* di Tiziano (Padova, Musei Civici), o quelle di Dosso nel fregio per il camerino delle pitture di Alfonso I d’Este nel castello di Ferrara, come notato da Marco Tanzi; fuochi simili divampano sullo sfondo della *Conversione di Saul* di collezione privata, tavola recentemente entrata nel catalogo fogoliniano: M. Tanzi, scheda 25 *Marcello Fogolino, Conversione di Saul*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 190-191; Tanzi, *Il vertice anticlassico*, p. 78.

<sup>139</sup> Zammattéo, *L’arte mineraria*, p. 84, definisce l’edificio in fiamme come una “fornace-vulcano”, indicando l’astrologia e l’alchimia quali chiavi interpretative del ciclo della Sala dello Zodiaco.

<sup>140</sup> Nella scena di Mosè ed Aronne davanti al faraone, l’edificio in fiamme rientrerebbe nella raffigurazione della cattività in Egitto del popolo ebraico: Villa, *Un Flügelaltar per Marcello Fogolino*, p. 158.



■ 58. Marcello Fogolino e collaboratori, *Amanti nel paesaggio* ('figli di Venere'), quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sarda, Sala dello Zodiaco (dettaglio)



■ 59. Attr. Tiziano Vecellio, *Amanti nel paesaggio*, 1510 circa, penna su carta. Chatsworth, collezione del duca di Devonshire

buito allo stesso Giorgione<sup>141</sup>, come pure, all'opposto, da opere di minuscolo formato quale l'incisione dell'*Astrologo* di Giulio Campagnola<sup>142</sup>, uno fra i più stretti sodali del pittore castelfranchese. La dimestichezza con cui maestro Marcello maneggia questi concetti nella dimora trentina dei Calepini rafforza l'ipotesi che, durante i misteriosi otto anni trascorsi a Venezia a cavallo fra primo e secondo decennio del Cinquecento, egli abbia mosso i suoi passi d'esordio in un ambito assai prossimo a quello che fu di Giorgione e del Campagnola<sup>143</sup>.

<sup>141</sup> Gentili, *Tracce di Giorgione*, pp. 20-23; A. Gentili, scheda 1 *Fregio di Castelfranco*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, pp. 102-111; Gentili, *L'ira del cielo*; D'Amicone, *Le Arti dell'Oracolo*; D'Amicone, *I Cieli di Giorgione*.

<sup>142</sup> D'Amicone, *I Cieli di Giorgione*, pp. 95-97; A. Carradore, scheda 71 *Giulio Campagnola, Astrologo*, in *Giorgione*, p. 456.

<sup>143</sup> Sul confronto di Fogolino con Giorgione e Giulio Campagnola, resta centrale l'analisi di Callegari, *Marcello Fogolino peintre-graveur*, pp. 123-127.

- 60. Attr. Tiziano Vecellio, *Amanti nel paesaggio*, 1510-1520 circa, olio su carta. Zurigo, Kunsthau



Affine alla cultura veneziana appare altresì la condotta tecnica eccezionalmente libera che connota alcuni brani del ciclo, come ad esempio i segni del Sagittario (fig. 65) e dell'Acquario, la lunetta con i lanzichenecchi (fig. 56) o quella con il pastore (fig. 66), in cui il pittore si produce in una pittura a macchie che alterna abilmente la pastosa ricchezza del colore alla ruvidità del tratto di pennello appena intinto, dando corpo ad uno dei vertici assoluti del catalogo fogoliniano.

A fronte delle consonanze iconografiche e formali che rinviano a Venezia o alle terre d'Oltralpe, la marcata complessità della struttura iconografica della sala non trova analoghi o precedenti nel contesto trentino di primo Cinquecento, che pure non manca di segnali di un qualificato interesse per la materia astrologica. Di una particolare sensibilità per l'astrologia da parte del principe vescovo Bernardo Cles parla la dedica, offertagli nel 1531 dal celebre astrologo Luca Gaurico, dell'edizione dello *Sphaerae tractatus* di Giovanni Sacrobosco (John Holywood), anche se non sono note le circostanze che portarono a questo importantissimo tributo pubblico<sup>144</sup>. Nel palazzo del Cles vi erano almeno tre cicli decorativi a sfondo astrologico. Sulla volta della *Stua delle figure* le personificazioni dei sette pianeti si dispongono entro un programma teso principalmente all'encomio del committente, evocato per nome e attraverso le insegne personali, all'apparenza senza troppe complicazioni interpretative<sup>145</sup>. Quanto al perduto ciclo dossesco della *Stua grande* basato sulla vulgata delle *Metamorfosi* ovidiane di Gio-

<sup>144</sup> Sava, "Sol, e Luna", pp. 288-289. Sul Gaurico: Bacchelli, *Gaurico, Luca*; sulla dedica del Gaurico nel contesto della cultura scientifica alla corte clesiana, si veda Ciancio, "Tu enim disciplinarum omnium eruditissimus", pp. 39-42.

<sup>145</sup> Sul decoro della *Stua*, ancora in attesa di un'approfondita disamina, si vedano Lupo, *Il Magno Palazzo annotato*, p. 138; Bacchi, «Zaccaria Zacchi eccellente statuario», pp. 276-280.



■ 61. Marcello Fogolino e collaboratori, *Incendio di una città*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala dello Zodiaco (dettaglio)



■ 62. Marcantonio Raimondi, *Il sogno*, 1506-1508, bulino

vanni Bonsignori<sup>146</sup>, esso esordiva con una vasta scena della *Creazione* della quale entrava a far parte una rappresentazione delle nove sfere celesti, occupate rispettivamente dai sette pianeti, dalle costellazioni e infine dallo Zodiaco. La puntuale descrizione del dipinto murale fornita da Pietro Andrea Mattioli<sup>147</sup>, che sopravanza per grado di dettaglio quella di ogni altro complesso decorativo del Castello del Buonconsiglio, non lascia dubbi sul livello delle cognizioni astrologiche alla base dell'invenzione; ma al tempo stesso evidenzia limitati punti di contatto con i temi del ciclo Sardaña. Ancora il tema planetario era al centro di un altro e parimenti perduto ciclo castellano del tempo clesiano, formato da un numero imprecisato di arazzi, del quale solo recentemente sono state messe a fuoco le peculiarità iconografiche, sulla base dell'unica fonte descrittiva ad oggi identificata<sup>148</sup>. Pro-

<sup>146</sup> Frangenberg, *A Lost Decoration*; Lupo, *Il Magno Palazzo annotato*, pp. 170-183; L. Camerlengo, scheda 65 *Dosso Dossi, Stua Grande*, in *Dosso Dossi, Rinascimenti eccentrici*, p. 330.

<sup>147</sup> Lupo, *Il Magno Palazzo annotato*, pp. 172-179.

<sup>148</sup> Sava, "Sol, e Luna".



■ 63. Marcello Fogolino e collaboratori, *Paesaggio con lottatori ('figli del Sole')*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala dello Zodiaco (dettaglio)



■ 64. Tiziano Vecellio, *Orfeo ed Euridice*, 1512 circa, olio su tavola. Bergamo, Accademia Carrara (dettaglio)

tabilmente sulla scorta degli affreschi dosseschi del Buonconsiglio fu allestita infine un'impegnativa decorazione a soggetto astrologico per un soffitto del Palazzo Calepini sul retro della cattedrale; essa è nota agli studi attraverso due fotografie d'inizio Novecento che inquadrano le tavole principali, dedicate alle sfere celesti (con i rispettivi pianeti) e alle divinità olimpiche, oltre a due dei pannelli che formavano i fregi a contorno dei campi maggiori<sup>149</sup> (figg. 67-68).

Invero assai più articolato e denso d'interrogativi rispetto ai casi sin qui menzionati appare il programma della Sala dello Zodiaco. Assenti in figura, i pianeti vi sono in realtà presentissimi, per il tramite dei segni della cintura zodiacale e del loro disporsi – a prima vista, di fatto, impenetrabile – nelle caselle del soffitto. L'oscuro assetto celeste è al centro dell'attenzione dei quattro astronomi e parimenti doveva essere motivo di curiosità e discussione per i visitatori in carne e ossa, come farebbe pensare lo sguardo complice lanciato dal presunto Manilio nella direzione dell'osservatore, quasi ad attrarlo nell'erudito consesso. Oggetto del dibattere è il nucleo stesso

<sup>149</sup> Le tavole, già smontate dal contesto originario, furono rese note e riprodotte nel 1905 da Natale Tommasi; questi, infaticabile ricercatore di arredi e apparati decorativi asportati dal Castello del Buonconsiglio, le interpretò erroneamente come frammenti della decorazione dossesca della *Stua grande*: Tommasi, *Castello del Buonconsiglio*, pp. 36-37. Ricomposte in data imprecisata nel salone della Villa Salvotti alla Vela, perirono nel 1944 a seguito di un bombardamento aereo: Zampetti, *Precisazioni sull'attività trentina*, p. 223; Rasmus, *Il Palazzo Calepini*, pp. 156-157; Lupo, *Il Magno Palazzo annotato*, p. 175.



■ 65. Marcello Fogolino, *Segno del Sagittario*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña, Sala dello Zodiaco

di quella disciplina astrologica tanto amata quanto controversa al principio dell'età moderna: il dominio degli astri sul corso della vita, enucleato attraverso il tema dei figli dei pianeti. In queste potenze astrali presentate non come figure ornamentali vuote, bensì quali entità vive e operanti nella realtà del mondo, risuona l'eco di quella rinascita dell'antichità pagana attraverso la scienza e la pratica astrologica che Aby Warburg ha descritto mirabilmente, delineando migrazioni, travestimenti e ciclici ritorni degli dei dell'Olimpo greco-romano e dei demoni astrali della tradizione orientale:

“(…) l'astrologia è matematica, ma allo stesso tempo è anche idolatria. Ed è impossibile comprenderla senza la capacità del pensiero astratto, giacché linea e punto sono strumenti meravigliosamente sublimi attraverso i quali il senso del ritmo trasforma il caos in un cosmo. Tali strumenti per l'astrazione sono in origine legati agli dèi pagani orientali e greci che solo faticosamente sono stati addomesticati, benché non siano mai stati interamente soggiogati: essi hanno accettato, con riluttanza, di essere posti al servizio della scienza (...). Nel Rinascimento italiano, il cui carattere si realizza pienamente nella restau-



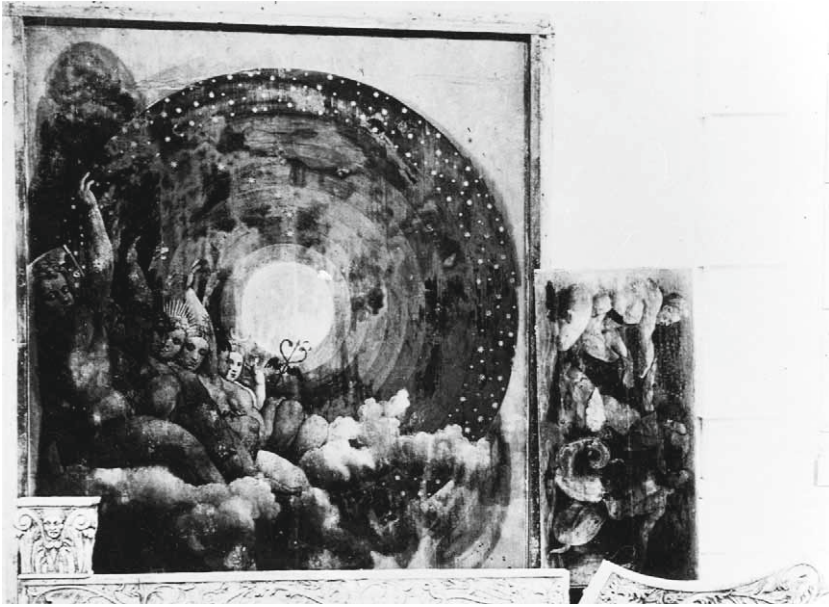


■ 66. Marcello Fogolino, *Paesaggio con pastore*, quinto decennio del XVI secolo, affresco. Trento, Palazzo Sardaña (dettaglio)

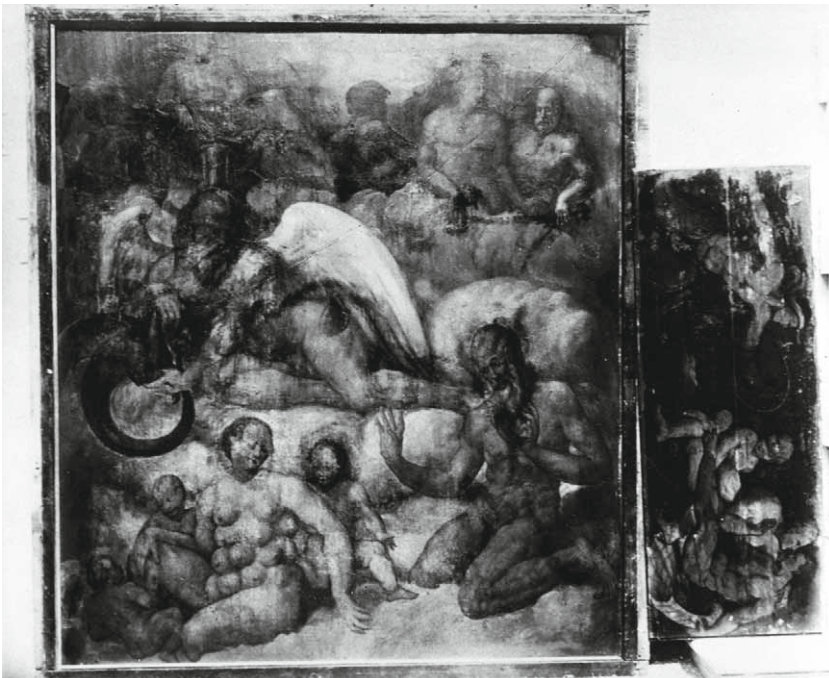
razione dell'antica bellezza, le figure degli antichi dèi dell'Olimpo sono state redente da quella sfera che oscilla in modo semioscuro tra scienza e magia. (...) L'Italia, legittima erede dell'antica civiltà, spoglia coscientemente, secondo il modello fornito dalla risorta letteratura antica e dall'arte, le figure degli dèi precedenti da quel meraviglioso e spesso stratificato rivestimento, per cui nel Medioevo gli dèi pagani, durante la loro migrazione da est a ovest e da sud a nord, avevano condotto la loro vera esistenza che era stata loro interdetta dalla Chiesa"<sup>150</sup>.

Anche a Palazzo Sardaña, nello sforzo estroso di reinvenzione e trasmutazione iconografica compiuto da Marcello Fogolino, gli dei antichi riaffermano il loro potere sugli uomini.

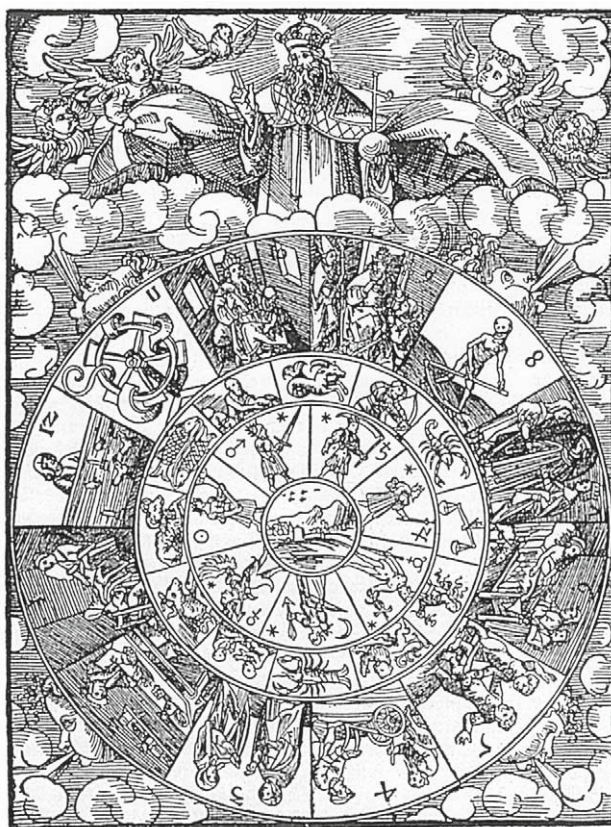
<sup>150</sup> La citazione è tratta da una conferenza intitolata *L'antico cosmo e l'immagine delle stelle*, tenuta da Warburg ad Amburgo nell'agosto 1913 e riproposta nella recente raccolta Warburg, *Astrologica*, pp. 67-146: 72, 74. Al medesimo testo si rinvia per una presentazione antologica critica degli interventi dello studioso tedesco sui temi astrologici.



■ 67. Attr. Marcello Fogolino, *Pianeti*, quarto decennio del XVI secolo, pittura su tavola. Già Trento, Villa Salvotti (già Palazzo Calepini)



■ 68. Attr. Marcello Fogolino, *Dei olimpici*, quarto decennio del XVI secolo, pittura su tavola. Già Trento, Villa Salvotti (già Palazzo Calepini)



■ 69. Erhard Schön, *Frontespizio del calendario astrologico di Leonhard Reymann, 1515*, xilografia

*Epilogo. Per quali ragioni e in quale tempo: ancora su committenza e datazione*

Come conciliare la visione di una storia tutta orientata alla discesa in terra del Salvatore e al sorgere della vera fede, dispiegata nel 'cielo' della Sala di Costantino, con quella del potere muto e inesorabile delle stelle sulle sorti individuali, nella volta della Sala dello Zodiaco? In effetti fra i due momenti non sussiste alcuna reale contraddizione, ma anzi una complementarità – rinsaldata dal comune riferimento al patrimonio di storie e immagini del mondo antico – che appartiene a pieno titolo alla mentalità dell'uomo del primo Cinquecento e soprattutto al suo immaginario visivo, su entrambi i versanti delle Alpi. Nel celebre frontespizio xilografico del *Nativität-Kalender* di Leonhard Reymann (1515), disegnato dal pittore tedesco Erhard Schön<sup>151</sup>

<sup>151</sup> L'immagine è discussa fra l'altro da Warburg nel suo testo *Divinazione antica pagana nei testi e nelle immagini nell'età di Lutero*, frutto di alcune conferenze tenute a Heidelberg, Amburgo e Berlino fra 1917 e 1918, riproposto in Warburg, *Astrologica*, pp. 187-295: 223, 225.

(fig. 69), Dio rivestito d'insegne imperiali e circondato da una schiera d'angeli è infatti sovraordinato ai rivolgimenti concentrici dello Zodiaco e dei pianeti, che a loro volta governano i diversi passaggi dell'esistenza umana e, al centro di tutto, il mondo terreno; una sintesi figurata fra teologia cristiana e cosmologia degli antichi in fondo non troppo distante dalla pressoché contemporanea invenzione di Raffaello per i mosaici della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma (1516), ove il gesto perentorio di Dio Padre al sommo della cupola spinge il moto rotatorio della sottostante volta celeste, abitata dalle antiche divinità planetarie.

Di fronte alla reciproca funzionalità dei due cicli Sardagna e alle molteplici singolarità iconografiche di ciascuno, non si può che rimpiangere l'assenza di elementi intorno alle circostanze della loro realizzazione e, prima di tutto, agli intendimenti culturali – a evidenza tutt'altro che ordinari – del loro committente; sia questi da identificare nel maturo Andrea Calepini, ovvero nel figlio Bonaventura. Un indizio essenziale sul contesto della committenza giunge dalle perdute tavole da soffitto di Palazzo Calepini (figg. 67-68) che confermano, all'interno della famiglia, una non comune inclinazione per la materia astrologica. Va riaffermata senza esitazioni l'attribuzione di questi dipinti a Marcello Fogolino, già espressa con forza da Pietro Zampetti, seppur cassata come “inaccettabile per ragioni stilistiche” da Nicolò Rasmò che optò per un improbabile riferimento al veronese Domenico Brusasorci<sup>152</sup>. Cosicché i ricchi e irrequieti Calepini non solo avrebbero prediletto per i loro palazzi la tematica astrale, ma si sarebbero avvalsi allo scopo del medesimo artista, il Fogolino; forse l'unico, fra i pittori stabilmente attivi a Trento, in grado di confrontarsi con soggetti di tale complessità.

Si dovrà chiedersi allora quale fosse il ruolo effettivo del pittore a Palazzo Sardagna: mero esecutore d'un programma altrove stabilito – e in tal caso, da chi? – o parte attiva nella definizione di quel programma? Orienterebbe verso la seconda ipotesi il fatto che, in entrambe le stanze, le soluzioni iconografiche, compositive ed esecutive risultino sempre precisamente funzionali alla costruzione stessa del programma e del messaggio; come nel raffinato intreccio di rimandi letterari e iconografici fra la vicenda costantiniana e il modello augusteo proposto nella Sala di Costantino, o nell'abile e inedita sintesi di motivi che struttura la Sala dello Zodiaco. Con ciò v'è da interrogarsi se la caratterizzazione storiografica di un Fogolino “autore di facile e diretta comprensione, che nei lunghi anni della sua attività ha sempre proposto una

---

<sup>152</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*, p. 222; Zampetti, *Precisazioni sull'attività trentina*, p. 223; Rasmò, *Il Palazzo Calepini*, p. 157. Per la conferma dell'attribuzione a Fogolino si veda ora Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.

chiave di lettura narrativa e mai allegorica”<sup>153</sup> non vada, almeno in parte, ripensata davanti alle tematizzazioni impegnate, quando non del tutto ermetiche, degli affreschi Sardagna.

Altre informazioni indirette sul contesto di committenza e su tempi e modi dell’esecuzione emergono dagli aspetti tecnici, pressoché omogenei in entrambi i cicli: una rigorosa gabbia geometrica di base, tradotta in linee incise sull’intonaco fresco a definire il tracciato delle finte intelaiature lapidee; un impiego contenuto di cartoni, probabilmente ristretto alle sole figure negli scomparti al centro delle volte, a fronte di un’esecuzione totalmente libera e priva di tracciato grafico visibile nelle lunette; una rimarchevole ricchezza della tavolozza, tuttora apprezzabile, indizio d’una grande varietà di pigmenti culminante nella scelta del raro e costoso blu di lapislazzuli per i fondi celesti al centro delle volte<sup>154</sup>; una stesura pittorica generalmente corsiva, ma distinta fra porzioni di elevata o addirittura eccellente qualità in alcune delle caselle centrali e delle lunette, ed altri brani accessori di fattura mediocre, come i decori a grottesca e le teste di putto nei finti oculi della Sala di Costantino, o parte dei segni zodiacali e degli sfondi nella Sala dello Zodiaco. Si trattò dunque di un cantiere pittorico soggetto a strettissima regia progettuale ed esecutiva, collegato ad ampie possibilità economiche quanto a difficoltà dell’invenzione e a pregio dei materiali impiegati, ma al tempo stesso risolto in un arco di tempo relativamente breve; un aspetto, quello della celerità d’esecuzione, che spiega l’evidente divario qualitativo fra le parti dipinte dal maestro e quelle demandate a uno o più collaboratori – peraltro con più d’un tratto in comune rispetto ai *marginalia* di altri cicli decorativi fogoliniani<sup>155</sup> – come pure le altrimenti incomprensibili distonie prospettiche della Sala di Costantino.

Quanto alla cronologia dell’opera, preso atto del quasi completo naufragio delle informazioni storiche sulle più remote fasi di vita del palazzo, ogni sforzo di datarne gli affreschi dovrà fare affidamento soltanto sui caratteri degli affreschi stessi. Benché la maggioranza degli studi si sia espressa per una datazione prossima ai cantieri decorativi del Castello del Buonconsiglio e in ogni caso entro gli anni trenta del Cinquecento, sulla base degli elementi di continuità con le opere sia di Fogolino sia degli altri artisti coinvolti nella de-

---

<sup>153</sup> Villa, *Un Flügelaltar per Marcello Fogolino*, p. 158.

<sup>154</sup> Dalla “Relazione tecnica sull’intervento di restauro eseguito nella saletta dello Zodiaco” di Carlo Andreani e Christine Mathà, datata 7 luglio 1978, conservata in ASBCTn, 918.

<sup>155</sup> Sui temi delle grottesche fogoliniane e della distinzione fra i possibili esecutori sia ammesso il rinvio alla trattazione in Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.

corazione della residenza vescovile<sup>156</sup>, un recente intervento di Marina Botteri ha suggerito per la Sala di Costantino una cronologia più avanzata, “nell’epoca di passaggio dall’età clesiana a quella madruzziana”<sup>157</sup>. L’ipotesi è decisamente corroborata dalle tangenze di ordine stilistico e finanche tecnico fra le *Storie di Costantino* e i cicli fogoliniani degli anni quaranta, come le due stanze di Casa Mirana, il fregio delle *Metamorfofi* del Castello di Cles e le *Storie di Mosé* del Palazzo Roverella ad Ascoli Piceno, ove si ritrovano, seppur a scala diversa, le medesime figure dall’intonazione solenne e dalle costruzioni anatomiche allungate e talvolta un po’ sgrammaticate che hanno recentemente fatto parlare di “quasi statici manichini con un’accentuazione goffa ed enfatica della gestualità”, prodotti da un “pittore quasi in caduta libera nell’ultimo decennio della carriera”<sup>158</sup>. Un giudizio, questo, forse eccessivamente severo nei confronti di quella che appare invece come un’ennesima, irregolare svolta disegnativa di un artista capace di inattesi mutamenti e tutt’altro che stanco nel lavorar di pennello, in una fase estrema d’attività che, fra i dipinti Mirana e quelli al secondo piano del Palazzo delle Albere, passando per Ascoli Piceno, Cles e Palazzo Sardagna, ancora attende un equilibrato inquadramento critico.

Con una datazione dei cicli Sardagna all’interno del quinto decennio concordano le grottesche nella Sala di Costantino, che pur memori del tipo di decoro su fondo dorato utilizzato nel Refettorio della cantina del Magno Palazzo (1531 c.) non ne possiedono le qualità di lume e di tratto, risolte come sono in sagome bidimensionali appena rialzate con rapidi tocchi di rosso o di verde: un *modus operandi* che ricorre nell’attività matura di Fogolino ed è ben confrontabile, ancora una volta, con quello delle grottesche ascolane. Verso un’opera estrema ormai da ricomprendere nel sesto decennio, gli affreschi del secondo piano del Palazzo delle Albere, puntano altresì le bellissime inquadrature di finte pietre rosate della Sala dello Zodiaco. Matura così l’ipotesi di una datazione ancorata agli affreschi di Ascoli o di poco successiva, che potrebbe contribuire a spiegare il controllo pressoché perfetto del dispositivo architettonico e prospettico della Sala dello Zodiaco.

Del resto, se volessimo ipotizzare un momento propizio per l’arrivo a Trento di una delle edizioni – fresche di stampa – delle opere di Eusebio di

<sup>156</sup> Zampetti, *Affreschi inediti*, p. 221; Puppi, *Marcello Fogolino*, p. 146; Chini, *Aspetti dell’attività di Marcello Fogolino*, p. 106; Chini, *Marcello Fogolino: la pala*, p. 20; Furlan, *Fogolino, Marcello*, p. 505. A un momento precedente all’impegno per il Magno Palazzo pensa invece il solo Marini, *Sebastiano Florigerio*, p. 341.

<sup>157</sup> Botteri, *Fantasie vaghe*, p. 88. Concorde con questa datazione si è espresso anche lo scrivente: L. Gabrielli, scheda 42 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala di Costantino e Sala dello Zodiaco*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 366-369.

<sup>158</sup> Tanzi, *Il vertice anticlassico*, p. 79.

Cesarea e del discorso dell'imperatore Costantino, essenziali alla narrazione delle gesta dell'imperatore nella prima stanza Sarda, dovremmo pensare proprio agli anni d'avvio del Concilio di Trento (1545-1547), quando numerosi cardinali e vescovi – ognuno dei quali, si può presumere, con i propri libri – si stabilirono nelle più importanti dimore cittadine, comprese quelle dei Calepini. Per di più, in quegli anni di cauta apertura alla discussione e all'elaborazione dottrina, la Chiesa e le sue gerarchie erano ancora lontane dal condannare l'astrologia fra le "false scienze" negatrici del libero arbitrio, come in seguito avrebbe fatto Sisto V con la bolla *Coeli et terrae* (1586)<sup>159</sup>; essendo al contrario universalmente noto il credito incondizionato riconosciuto dal pontefice regnante Paolo III al già menzionato Gaurico, il famoso astrologo<sup>160</sup>. Così, mentre nell'assemblea conciliare prendeva forma e veniva approvato il decreto conciliare sulla giustificazione, che avrebbe posto un invalicabile limite al dominio degli astri nell'orbe cattolico<sup>161</sup>, fra le mura del palazzo dei Calepini sarebbe stato possibile, per un'ultima volta ancora, ragionare in pittura di stelle, pianeti e arti della divinazione.

### *Referenze fotografiche*

Luca Gabrielli: figg. 5, 6, 8-10, 12, 15, 16, 17, 18, 25, 36, 50-51, 64-65.

Gardaphoto (Emanuele Tonoli), Salò: figg. 1, 3, 4, 21, 22a-p, 24, 26, 28, 31-34, 37a-p, 41, 46a-d, 48, 52-53, 56, 58, 61, 63, 66.

Amsterdam, Rijksmuseum: figg. 40, 42-43, 45, 47a-d, 49.

Chicago, Art Institute: fig. 23.

Firenze, Archivi Alinari (Raffaello Bencini): fig. 19.

New York, Metropolitan Museum of Art: figg. 27, 29, 62.

Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, Archivio fotografico (Remo Michelotti - Mezzocorona) - Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Ascoli Piceno: figg. 35, 54.

Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, Archivio fotografico storico: figg. 2, 14, 67-68.

Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, Fototeca del Centro di catalogazione: figg. 7, 13.

Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, Archivio restauri: fig. 11.

---

<sup>159</sup> Aurigemma, *Il segno zodiacale dello Scorpione*, p. 141. Sulla *Coeli et terrae*: Verardi, "Gli astri, gl'angeli e li vescovi".

<sup>160</sup> Zambelli, *Da Giulio II a Paolo III*; Zambelli, *Many Ends of the World*.

<sup>161</sup> Approvato al termine della VI sessione, il 13 gennaio 1547.

## Riproduzioni da libro

Fair Bestor, *Titian's portrait of Laura Eustochia*, p. 643: fig. 19.

*Meisterzeichnungen aus dem Braunschweiger Kupferstichkabinett*, p. 46: fig. 38.

Rearick, *Il disegno veneziano*, pp. 38, 39: figg. 59-60.

*Il Rinascimento a Venezia*, p. 419: fig. 55.

## Riferimenti archivistici e bibliografia

ACTn = Trento, Archivio storico del Comune di Trento

ACT1 = fondo Antico regime

ASBCTn = Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali

ASVat = Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano

BCTn = Trento, Biblioteca Comunale

BCT1 = Fondo manoscritti

SBC = Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali: Sistema informativo dei beni culturali della Provincia autonoma di Trento

Vincenzo Aiello, *Costantino, la lebbra e il battesimo di Silvestro*, in *Costantino il Grande: dall'antichità all'umanesimo. Colloquio sul cristianesimo nel mondo antico*, a cura di Giorgio Bonamente e Franca Fusco, Macerata, Università di Macerata, 1992, atti del convegno: Macerata, 18-20 dicembre 1990, pp. 17-58.

Vincenzo Aiello, *Il mito di Costantino nella Roma di Cola di Rienzo*, in *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, pp. 81-121.

Bernard Aikema, Andrew John Martin, *Venezia e la Germania: il primo Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia*, pp. 332-339.

Jonathan J.G. Alexander, *The Painted Book in Renaissance Italy 1450-1600*, New Haven, London, Yale University Press, 2016.

Francesco Ambrosi, *Trento e il suo circondario descritti al viaggiatore*, Trento, Zippel, 1881.

APSAT 5. *Castra, castelli e domus murate. Corpus dei siti fortificati trentini tra tardo antico e basso medioevo. Schede 2*, a cura di Elisa Possenti, Giorgia Gentilini, Walter Landi, Michela Cunaccia, Mantova, SAP Editore, 2013.

Girolamo Arnaldi, Alberto Cadili, *Le donazioni e la formazione del Patrimonium Petri*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 523-540.

Luigi Aurigemma, *Il segno zodiacale dello Scorpione nelle tradizioni occidentali dall'antichità greco-latina al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1976 (ed. or. Paris, 1976).

Franco Bacchelli, *Gaurico, Luca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 52, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 697-704.

Andrea Bacchi, «Zaccaria Zacchi eccellente statuario», in *Il Castello del Buonconsiglio*. 1. *Percorso nel Magno Palazzo*, pp. 263-295.



- Barbara Baert, *La leggenda della vera croce e la sua iconografia (VIII-XV secolo). La disseminazione dei cicli figurativi in prospettiva europea*, in Costantino I. *Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 683-697.
- Barbara Baldi, *La donazione di Costantino nel «Dialogus» di Enea Silvio Piccolomini*, in *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, pp. 159-180.
- Marco Bellabarba, *Racconti famigliari. Scritti di Tommaso Tabarelli de Fatis e altre storie di nobili cinquecenteschi*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1997 (Collana di Quaderni, 7).
- Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi. La scuola veneta*, Londra-Firenze, Phaidon-Sansoni, 1958.
- Bernardo Clesio e *il suo tempo*, a cura di Paolo Prodi, Roma, Bulzoni, 1988, atti del convegno: Trento, 29 maggio - 1 giugno 1985 (Biblioteca del Cinquecento, 39).
- Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe, 1999 (1a ed. Bologna, Cappelli, 1985).
- Silvia Blasio, "Finito il tutto con buon gusto, ... con delicatezza da diligente Miniatore": le Storie di Mosè di Marcello Fogolino nel Palazzo Roverella di Ascoli Piceno, in *Ordine e bizzarria*, pp. 399-415.
- Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.
- Renato Bocchi, Carlo Oradini, *Trento*, Roma-Bari, Laterza, 1983 (Grandi Opere. Le città nella storia d'Italia).
- Renato Bocchi, *Trento. Interpretazione della città*, Trento, Saturnia, 1989.
- Franz Boll, Carl Bezold, Wilhelm Gundel, *Storia dell'astrologia*, Roma-Bari, Laterza, 1977 (Biblioteca di cultura moderna, 801; 1a ed. Stuttgart, Teubner, 1966).
- Marina Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini in età rinascimentale*, in *Castelli trentini. Decorazioni e fantasie e nei cantieri rinascimentali*, a cura di Annamaria Azzolini, Marina Botteri, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 53-109.
- Marina Botteri, "Maestro Marcello Fogolino pictor". *Invenzioni bizzarre nelle dimore rinascimentali trentine*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 327-341.
- Marina Botteri, Luca Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo. Fra Venezia e Roma, l'antico e la maniera moderna*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, di prossima pubblicazione.
- Beverly Louise Brown, *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia*, pp. 424-431.
- Marco Bussagli, *Zodiaco*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 11, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 849-853.
- James Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Paris, Institut néerlandais, 1983, 2 voll.
- Alberto Cadili, *Il veleno di Costantino. La donazione di Costantino tra spunti riformatori ed ecclesiologia ereticale*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 621-644.

- Chiara Callegari, *Marcello Fogolino peintre-graveur nella Venezia di primo Cinquecento*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 123-133.
- Lia Camerlengo, *Battaglie e armamenti nell'arte trentina dal 1350 al 1550: due secoli di immagini tra mito e realtà*, in *I cavalieri dell'imperatore. Tornei, battaglie e castelli*, a cura di Franco Marzatico, Johannes Ramharter, Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2012, pp. 277-297.
- Lia Camerlengo, Roberto Perini, Stefano Volpin, *Per Marcello Fogolino restauratore: i Mesi di Torre Aquila*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 303-317.
- Tessa Canella, *Gli Actus Silvestri tra Oriente e Occidente. Storia e diffusione di una leggenda costantiniana*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 241-258.
- Leandro Cantamessa, *Astrologia. Opere a stampa (1472-1900)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007 (Biblioteca di bibliografia italiana, CLXXXVII).
- Alessandro Casagrande, Giuseppe Sava, *Tra scultura e architettura: l'arredo lapideo*, in *Scultura in Trentino*, I, pp. 242-257.
- Il Castello del Buonconsiglio. 1. Percorso nel Magno Palazzo*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento, TEMI, 1995 (Storia dell'arte e della cultura).
- Marco Cavarzere, *Costantino e la riforma radicale nel Cinquecento. Il successo di un mito negativo*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, III, pp. 85-98.
- Lamberto Cesarini Sforza, *Cristoforo Calapini*, in "Archivio Veneto", 27 (1940), pp. 41-79.
- Ezio Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino a Trento: gli affreschi al Buonconsiglio e i dipinti di tema sacro*, in *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino*, a cura di Ezio Chini, Francesca de Gramatica, Milano, Mazzotta, 1985, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 16 dicembre 1985 - 31 agosto 1986, pp. 105-139.
- Ezio Chini, *Marcello Fogolino: la pala di Andrea Borgo e Dorotea Thun a Trento*, in Antonio Pranzelores, *La tela attribuita al Fogolino reduce a Trento. Nozze Franzinelli-Redi*, Trento, Amorth, 1992 (1a ed. Trento, Artigianelli, 1936), pp. 19-32.
- Ezio Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino*, pp. 727-842.
- Luca Ciancio, *"Tu enim disciplinarum omnium eruditissimus". Lettere dedicatorie a Bernardo Cles in opere di medicina e astronomia (1524-1539)*, in *Medicina e sanità in Trentino nel Cinque-Seicento tra saperi, società e scambi culturali*, a cura di Giovanni Ciappelli e Alessandra Quaranta, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2016 (Quaderni, 9), pp. 25-53.
- Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, a cura di Giorgio Bonamente, Giorgio Cracco, Klaus Rosen, Bologna, Il Mulino, 2008, atti del convegno: Trento (Fondazione Bruno Kessler), 22-24 aprile 2004 (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. Quaderni, 75).
- Costantino prima e dopo Costantino / Constantine Before and After Constantine*, a cura di Giorgio Bonamente, Noel Lenski, Rita Lezzi Testa, Bari, Edipuglia, 2012, atti del convegno: Perugia (Università degli Studi), Spello (Palazzo Comunale), 27-30 aprile 2011 (Munera. Studi storici sulla tarda antichità, 35).

- Costantino I. *Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano 313-2013*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013.
- Giuseppe Costisella, *Il Palazzo Calepini a Trento*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", 38 (1959), pp. 326-343; 39 (1960), pp. 16-32, 114-139, 262-294.
- Roberto Cristofoli, *Costantino e l'Oratio ad sanctorum coetum*, Napoli, D'Auria, 2005 (Studi e testi di Koinonia, 21).
- Roberto Cristofoli, *L'Oratio ad sanctorum coetum. Un imperatore cristiano alla ricerca del consenso*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, I, pp. 247-260.
- Silvio D'Amicone, *Le Arti dell'Oracolo*, in *Giorgione*, pp. 87-112.
- Silvio D'Amicone, *I Cieli di Giorgione. Astrologia e divinazione nel Fregio delle Arti*, Treviso, ZeL Edizioni, 2010.
- Davide Dainese, *La Vita e le Laudes Constantini. Presentazione e analisi di testi problematici*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 91-115.
- De la Renaissance à l'age baroque. Une collection de dessins italiens pour les Musées de France*, éd. par Dominique Cordellier, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005, catalogo della mostra: Paris (Musée du Louvre), 8 giugno - 29 agosto 2005.
- De Sphaera. Commentario all'edizione del codice miniato .x.2.14 = lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena*, a cura di Roberto Bini e Francesca Portanova, Modena, Il Bulino, 2010.
- Dessins italiens du musée Condé à Chantilly. III. Vénétie, Lombardie, Piémont, Emilie, XVe-XVIe siècle*, éd. par Olivier de Villard, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, catalogo della mostra: Chantilly (Musée Condé), 14 ottobre 1998 - 11 gennaio 1999.
- Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture*, a cura di Alessandra Pattanaro, atti del convegno di studio: Padova (Palazzo del Bo), 9-11 maggio 2001, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I.*, a cura di Alessandro Ballarin, 6, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 2007 (Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 8).
- Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di Vincenzo Farinella con Lia Camerlengo e Francesca de Gramatica, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2014 (La città degli Uffizi, 16), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 12 luglio - 2 novembre 2014.
- Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, a cura di Bernard Aikema, Milano, 24 Ore Cultura, 2018, catalogo della mostra: Milano (Palazzo Reale), 21 febbraio - 24 giugno 2018.
- Giulio Benedetto Emert, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze, Sansoni, 1939 (rist. anast. Trento, Saturnia, 1977).
- Sabine Engel, *Titian's Portrait of Laura Dianti. Appropriation and Transformation between Orient and Occident*, in *Studi Tizianeschi*, X, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2019, pp. 9-33.
- [Eusebio di Cesarea], *Ekklesiastikes Istorias Eusebiou tou Pamphilou episkopou = Ecclesiasticae historiae Eusebii Pamphili lib. X. Eiusdem De vita Constantini lib. V ...*, Parigi, Robert Estienne, 1544.

- [Eusebio di Cesarea], *L'Historia Ecclesiastica d'Eusebio Cesariense*, Venezia, Michele Tramezino, 1547.
- Eusebio di Cesarea, *Sulla vita di Costantino*, a cura di Luigi Tartaglia, Napoli, D'Auria, 1984 (Quaderni di Koinonia, 8).
- Eusebio di Cesarea, *Storia ecclesiastica*, a cura di Franzo Migliore, Giovanni Lo Castro, Salvatore Borzi, Roma, Città Nuova, 2001 (Collana di testi patristici, 158-159).
- Jane Fair Bestor, *Titian's portrait of Laura Eustochia: the decorum of female beauty and the motif of the black page*, in "Renaissance Studies", 17 (2003), pp. 628-673.
- Vincenzo Farinella, *Raffaello (modernamente) antico*, in *Raffaello 1520-1483*, a cura di Marzia Faietti e Matteo Lafranconi con Francesco P. di Teodoro e Vincenzo Farinella, Milano, Skira, 2020, catalogo della mostra: Roma (Scuderie del Quirinale), 5 marzo - 2 giugno 2020, pp. 139-151.
- Gino Fogolari, *Trento*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, s.d. (1916?).
- Suzanne Folds McCullagh, Laura M. Giles, *Italian Drawings before 1600 in the Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection*, Chicago, Art Institute of Chicago - Princeton University Press, 1997.
- Thomas Frangenberg, *A Lost Decoration by the Dossi Brothers in Trent*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 56 (1993), pp. 18-33.
- Sydney J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971 (The Pelican History of Art).
- Anna Friedman Herlihy, *Renaissance Star Charts*, in *The History of Cartography. Cartography in the European Renaissance*, ed. by David Woodward, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2007, pp. 99-122.
- Riccardo Fubini, *Conciliarismo, regalismo, Impero nelle discussioni tre e quattrocentesche sulla Donazione di Costantino*, in *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, pp. 133-158.
- Caterina Furlan, *Fogolino, Marcello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 48, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 503-507.
- Hans Gaab, *Die Sterne über Nürnberg. Albrecht Dürer und seine Himmelskarten von 1515*, Nürnberg, Michael Imhof Verlag, 2015 (Schriftenreihe der Nürnberger Astronomischen Gesellschaft).
- Luca Gabrielli, *Vigilio sartor del Castelo. Una precisazione per Alessandro Vittoria*, in *Officina humanitatis. Scritti in onore di Lia de Finis*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2010, pp. 379-387.
- Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Venezia, Giovanni Varisco e compagni, 1565.
- Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1976 (Universale Laterza, 349).
- Augusto Gentili, *Tracce di Giorgione. La cultura ebraica e la scienza astrologica*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, pp. 19-31.
- Augusto Gentili, *Lira del cielo su Venezia: Giorgione e l'astrologia*, in *Venezia e Venezia*.

- Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, a cura di Fabrizio Borin, Filippo Pedrocco, Padova, Il Poligrafo, 2003, atti della giornata di studio: Venezia, 2 marzo 2000 (Miscellanea / Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Venezia, 4), pp. 35-52.
- Melania Giardino, *La versione greca della IV ecloga di Virgilio e il commento di Costantino*, tesi di dottorato, relatore Antonio V. Nazzaro, Università degli Studi di Napoli Federico II, a. acc. 2011-2012.
- Giorgione. *"Le meraviglie dell'arte"*, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Sandra Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, catalogo della mostra: Venezia (Gallerie dell'Accademia), 1 novembre 2003 - 22 febbraio 2004.
- Giorgione, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo, Lionello Puppi, Milano, Skira, 2009, catalogo della mostra: Castelfranco Veneto (Museo Casa Giorgione), 12 settembre 2009 - 11 aprile 2010.
- Giulio Romano. *Repertorio di fonti documentarie*, a cura di Daniela Ferrari, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Fonti, XIV).
- Giulio Romano a Mantova. *"Con nuova e stravagante maniera"*, a cura di Laura Angelucci, Peter Assmann, Paolo Bertelli, Roberta Serra, Milano, Skira, 2019, catalogo della mostra: Mantova (Complesso Museale Palazzo Ducale), 6 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020.
- Aldo Gorfer, *I castelli del Trentino. Guida, 3. Trento e Valle dell'Adige, Piano Rotaliano*, Trento, Saturnia, 1990.
- Aldo Gorfer, *Trento città del Concilio*, Trento, Arca, 1995.
- Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze - Milano, Sismel Edizioni del Galluzzo - Biblioteca Ambrosiana, 2007.
- The Illustrated Bartsch. 15. Early German Masters. Barthel Beham. Hans Sebald Beham*, ed. by Robert A. Koch, New York, Abaris Books, 1978.
- The Illustrated Bartsch. 13. German Masters of the Sixteenth Century. Erhard Schoen. Niklas Stoer*, ed. by Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1984.
- The Illustrated Bartsch. 19 Part 1. German Masters of the Sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts*, ed. by Jane S. Peters, New York, Abaris Books, 1987.
- Gli incanti dell'arte. Dieci anni di acquisizioni al Castello del Buonconsiglio*, a cura di Lia Camerlengo, Francesca de Gramatica, Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2003, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), Stenico (Castello di Stenico), Vigo di Ton (Castel Thun), 27 settembre 2003 - 9 maggio 2004.
- L'incisione del corteo trionfale di Carlo V di Nicolaus Hogenberg. Un capitolo del Rinascimento in un'acquaforte delle collezioni roveresche*, a cura di John T. Spike, Urbania, Biblioteca e Museo Civico di Urbania, 1999, catalogo della mostra: Urbania (Museo Civico), 1999.
- Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Venetian and North Italian Schools*, London, Phaidon, 1994, 4 voll.

- Susanne Kaeppele, *Die Malerfamilie Bocksberger aus Salzburg. Malerei zwischen Reformation und italienischer Renaissance*, Salzburg, Verein Freunde der Salzburger Geschichte, 2005.
- Paul H.D. Kaplan, *Italy, 1490-1700*, in *The Image of the Black in Western Art. III. From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition. Artists of the Renaissance and Baroque*, ed. by David Bindman, Henry L. Gates, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 2010, pp. 93-190.
- Paul H.D. Kaplan, *Black Turks: Venetian Artists and Perceptions of Ottoman Ethnicity*, in *The Turk and Islam in the Western Eye 1450-1750. Visual Imagery before Orientalism*, ed. by James G. Harper, Burlington, Ashgate, 2011, pp. 41-66.
- Annett Klingner, *Die Macht der Sterne. Planetenkinder: ein astrologisches Bildmotiv in Spätmittelalter und Renaissance*, Berlin, Arte Verlag, 2017.
- Robin Lane Fox, *Pagani e cristiani*, Laterza, Roma-Bari 1991 (ed. or. London - New York, 1986).
- Lattanzio, *Come muoiono i persecutori*, a cura di Mario Spinelli, Roma, Città Nuova, 2004 (Collana di testi patristici, 180).
- Renato Lefevre, *Villa Madama*, Roma, Editalia, 1984 (1a ed. Roma, 1973).
- Gaetano Lettieri, *Lattanzio ideologo della svolta costantiniana*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 45-58.
- Kristen Lippincott, *Additional thoughts about the construction of Francesco di Giorgio's Drawing of Atlas*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 76 (2013), pp. 179-201.
- I luoghi di Raffaello a Roma*, a cura di Luciana Cassanelli, Sergio Rossi, Roma, Multigrafica, 1983, catalogo della mostra: Roma (Farnesina, Sant'Eligio degli Orefici, Santa Maria del Popolo, Santa Maria della Pace, Sant'Agostino), 12 gennaio - 30 marzo 1984.
- Michelangelo Lupo, *Palazzo Trentini*, Trento, QM edizioni, 1988.
- Michelangelo Lupo, *Il Magno Palazzo annotato*, in *Il Castello del Buonconsiglio. 1. Percorso nel Magno Palazzo*, pp. 67-231.
- Michelangelo Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo". *Fonti letterarie e visuali per Marcello Fogolino nella "camera del torion da basso"*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 253-279.
- I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano - Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio) - Riva del Garda (Chiesa dell'Inviolata), 10 luglio - 31 ottobre 1993.
- Lisa Maistrelli, *Alessio Longhi tra architettura e scultura: una questione ancora aperta. Il reliquiario di Vezzano, nuova proposta attributiva*, in "Studi Trentini. Arte", 99 (2020), pp. 36-91.
- Amedeo Malferrari, *Da Davide Reti a Stefano Salterio: la decorazione a stucco*, in *Scultura in Trentino*, I, pp. 565-585.
- S. Manacorda, *Costantino il Grande*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 5, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 375-380.

- Michel' Angelo Mariani, *Trento con il sacro Concilio et altri notabili*, Trento, Carlo Zanetti, 1673.
- Sergio Marinelli, *La figura di Costantino nella pittura dell'Italia Settentrionale durante il Rinascimento e la Controriforma*, in *Niš & Byzantium. Symposium V: 1700th Anniversary of the Proclamation of Constantine as Emperor, 306-2006*, Niš 2007, atti del convegno: Niš, 3-5 giugno 2006, pp. 357-376.
- Remigio Marini, *Sebastiano Florigerio*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine", ser. VI, 13 (1954-57), pp. 287-363.
- Umberto Mazzone, *Trento città del concilio*, in *Storia del Trentino*, pp. 465-504.
- Arthur McComb, *The Life and Works of Francesco di Giorgio*, in "Art Studies", 2 (1924), pp. 3-32.
- Meisterzeichnungen aus dem Braunschweiger Kupferstichkabinett*, hrsg. von Thomas Döring, Jochen Luckhardt, Braunschweig - Dresden, Herzog Anton Ulrich-Museum, 2017, catalogo della mostra: Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), 6 aprile - 6 luglio 2017.
- Amalia Mezzetti, *Un ciclo zodiacale del Dosso a Ferrara*, in "Bollettino d'arte", 67 (1982), ser. VI, 16, pp. 61-70.
- Jürgen Miethke, *La Donazione di Costantino e la controversia pubblicistica tra papa e imperatore nel XIV secolo*, in *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, pp. 51-79.
- Jürgen Miethke, *Costantino e il potere papale post-gregoriano*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 573-596.
- Elisabetta Molteni, *Architettura e committenti a Trento alla metà del Cinquecento. Cristoforo Madruzzo e palazzo Roccabruna in Borgo Nuovo*, in *I Madruzzo e l'Europa*, pp. 555-569.
- Adele Monaci Castagno, *Eusebio biografo. I bioi di Eusebio nel quadro del discorso agiografico tardoantico*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 77-90.
- Gioia Mori, *Arte e astrologia*, Firenze, Giunti, 1987 (suppl. a "Art e dossier", 10).
- Valerio Neri, *Costantino e le guerre civili. Storia e storiografia*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, I, pp. 69-88.
- Oltre la porta. Serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali*, a cura di Umberto Raffaelli, Trento, Provincia. Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 1996, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 13 luglio - 31 ottobre 1996.
- Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017 (Castello in mostra, 5), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio - 5 novembre 2017.
- Palazzi storici di Trento dal XV al XVIII secolo*, a cura di Umberto Raffaelli, Trento, Provincia. Soprintendenza per i beni architettonici, 2011.
- Palazzo Calepini a Trento in cinque secoli di storia*, a cura di Lia de Finis, Luciano Borrelli, Michelangelo Lupo, Trento, Fondazione Cassa di risparmio di Trento e Rovereto, 2010.

- Palazzo Sardagna*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015.
- Roberto Pancheri, *Il Concilio a Trento. I luoghi e la memoria*, Trento, Comune. Assessorato alla cultura, turismo e politiche giovanili, 2008.
- François Paschoud, *Un altro Costantino. La testimonianza della storiografia profana*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 259-272.
- Alessandra Pattanaro, *I pittori di Ercole II d'Este a Belriguardo: modelli giulieschi e tradizione vitruviana*, in "Prospettiva", 37 (2011), n. 141-142, pp. 101-123.
- Carlo Perini, *Trento e suoi contorni. Guida del viaggiatore*, Trento, Seiser, 1859.
- Teresa Perusini, *La provenienza delle tavole e le ipotesi ricostruttive dell'altare*, in *Marcello Fogolino a Gorizia. Ricostruzione di un capolavoro disperso del XVI secolo*, a cura di Teresa Perusini, Gorizia, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 2008, catalogo della mostra: Gorizia (Palazzo Della Torre), 1 novembre 2008 - 15 gennaio 2009, pp. 73-155.
- Gregorio Piaia, *Il ruolo dell'imperatore Costantino in Marsilio da Padova*, in *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, pp. 121-130.
- Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano, Electa, 1990 (Musei e Gallerie di Milano).
- Ornella Pompeo Faracovi, *Scritto negli astri. L'astrologia nella cultura dell'Occidente*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Ornella Pompeo Faracovi, *Lo specchio alto. Astrologia e filosofia fra Medioevo e prima Età moderna*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2012 (Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali, Supplementi, XXXII - Studi, 11).
- Carlo Andrea Postinger, *Trento nel 1509. Società, economia e storia della città nel libro di conti di Calepino Calepini*, Sommacampagna, Cierre, 2010.
- Emanuela Prinziavalli, *Genere storico. La storiografia di Eusebio di Cesarea*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 59-76.
- Ivan Pucci, *Orientamenti bibliografici inerenti Costantino il Grande*, in "Porphyra", 2 (2005), pp. 46-65.
- Lionello Puppi, *Marcello Fogolino, pittore e incisore*, Trento, CAT - Saturnia, 1966 (Collana di artisti trentini, 49).
- Rolf Quednau, *Costantino il Grande a Roma. Forme e funzioni della memoria nelle testimonianze visive da ponte Milvio a Mussolini*, in *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, pp. 319-386.
- Rolf Quednau, *Architettura e iconografia costantiniana a Roma fra Rinascimento e moderno*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, II, pp. 737-758.
- Nicolò Rasmus, *Il Palazzo Calepini a Trento. Testimonianze d'arte*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", 41 (1962), pp. 151-167.
- Nicolò Rasmus, *Gli aspetti artistici*, in *Trentino Alto Adige*, a cura di Sandro Gattei, Roberto Mainardi, Sandro Pirovano, Nicolò Rasmus, Milano, Electa, 1979, pp. 47-468.
- Nicolò Rasmus, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Dolomia, 1982.
- [Nicolò Rasmus], *Trento, Palazzo Sardagna*, in *Affreschi e sculture*, a cura di Enrico Realdon, Trento, Provincia. Assessorato alle attività culturali, 1983, catalogo della mostra:



- Trento (Castello del Buonconsiglio), luglio-dicembre 1983 (Beni culturali nel Trentino. Interventi dal 1979 al 1983, 7), p. 71.
- Gian Maria Rauzi, *Alla scoperta di Trento*, Trento, Luigi Reverdito Editore, 1970.
- Gian Maria Rauzi, *Trento da vedere. Itinerari fra arte e storia*, Trento, Luigi Reverdito Editore, 1983.
- Walter R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, Electa, 2001.
- Johannes Regiomontanus, Georgius Peurbach, *Epytoma in Almagesti Ptolemei*, Venezia, Johannes Hamman, 1496.
- Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, ed. by Joaneath Spicer, Baltimore, Walters Art Museum, 2012, catalogo della mostra: Baltimora (Walters Art Museum), 14 ottobre 2012 - 21 gennaio 2013, Princeton (Princeton University Art Museum), 16 febbraio - 9 giugno 2013.
- Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, Milano, Bompiani, 1999, catalogo della mostra: Venezia (Palazzo Grassi), 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000.
- Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, a cura di Caterina Furlan, Vittorio Sgarbi, Milano, Skira, 2019, catalogo della mostra: Pordenone (Galleria d'Arte Moderna, Museo Civico d'Arte), 25 ottobre 2019 - 2 febbraio 2020.
- Umberto Roberto, *La carriera di un imperatore. Dal fallimento della tetrarchia alla monarchia carismatica*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, I, pp. 53-68.
- Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, a cura di Lia Camerlengo, Ezio Chini, Francesco Frangi, Francesca de Gramatica, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 29 luglio - 29 ottobre 2006.
- Vittorio Giuseppe Salvaro, *La famiglia Sardagna. Origini della famiglia, nomi illustri...*, Venezia, Nodari, 1893.
- Luigi Santarelli, *Un giurista nel Quattrocento trentino. Calepino de Calepini*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione prima", 75 (1996), pp. 245-265.
- Silvio Sardagna, *Notizie genealogiche, araldiche e biografiche sul casato Mozzati-Sardagna*, Venezia, Sorteni e Vidotti, 1903.
- Marco Sartori, *I luoghi madruzziani a Trento e nel principato*, in *I Madruzzo e l'Europa*, pp. 521-540.
- Giuseppe Sava, "Sol, e Luna, e altri divini Lumi". *Arazzi fiamminghi del Cinquecento nei versi di Leonardo Colombino: astrologia e cosmografia nelle stanze di Bernardo Cles*, in "Studi Trentini. Arte", 93 (2014), pp. 281-293.
- Fritz Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (1a ed. Torino, Bollati Boringhieri, 1985).
- Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di Andrea Bacchi, Luciana Giacomelli, Trento, Provincia. Servizio Beni culturali - Università degli Studi di Trento. Facoltà di Lettere e Filosofia, 2003, 2 voll.

- Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici, ...*, Venezia, Francesco Marcolini, 1537.
- Joaneath Spicer, *European Perceptions of Blackness as Reflected in the Visual Arts*, in *Revealing the African Presence*, pp. 35-59.
- Andrea Spiriti, *Hans Bocksberger il Vecchio dal Castello del Buonconsiglio alla Villa Perabò di Varese*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda”, 87 (2008), pp. 31-50.
- Storia del Trentino. IV. L'età moderna*, a cura di Marco Bellabarba e Giuseppe Olmi, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Gian Maria Tabarelli, *Appunti di storia dell'architettura trentina*, Trento, TEMI, 1997.
- Gianmaria Tabarelli de Fatis, Luciano Borrelli, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2004, supplemento a “Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione prima”, 83-84 (2004-2005).
- Marco Tanzi, *Il vertice anticlassico di Marcello Fogolino*, in “Prospettiva”, 43 (2017, ma 2019), 167-168, pp. 74-101.
- Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Milano, Electa, 1995, catalogo della mostra: Roma (Palazzo delle Esposizioni), 22 marzo - 22 maggio 1995.
- Claudio Tolomeo, *Le previsioni astrologiche (Tetrabiblos)*, a cura di Simonetta Feraboli, Roma - Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori editore, 1985.
- Gino Tomasi, *Per l'idea di natura. Storia del Museo di scienze naturali di Trento*, Trento, Museo Tridentino di Scienze Naturali, 2010.
- Natale Tommasi, *Castello del Buonconsiglio in Trento. Descrizione storico-artistica, progetti per i lavori di restauro / Castello del Buonconsiglio in Trient. Kunsthistorische Beschreibung, Projekte für die Restaurierungsarbeiten*, Innsbruck, s.d. (ma 1905?).
- Mario Turchetti, *Costantino il Grande al tempo della Riforma protestante e nel trattato «Constantinus Magnus» di François Bauduin (1577)*, in *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, pp. 235-255.
- Devis Valenti, *L'iconografia di Costantino nell'arte medievale italiana*, in *Niš & Byzantium. Symposium V: 1700th Anniversary of the Proclamation of Constantine as Emperor*, 306-2006, Niš, 2007, atti del convegno: Niš, 3-5 giugno 2006, pp. 331-355.
- Devis Valenti, *Costantino a cavallo: persistenze di un'iconografia nel medioevo*, in *Niš & Byzantium. Symposium VI: 1670th Anniversary of the Death of St. Emperor Constantine the Great*, 337 - 2007, Niš, 2008, atti del convegno: Niš, 2-5 giugno 2007, pp. 165-183.
- Donato Verardi, “*Gli astri, gl'angeli e li vescovi*”. *Le fonti patristiche e medievali del pensiero astrologico di Sisto V*, in “Rivista di Storia e letteratura religiosa”, 47 (2011), pp. 147-156.
- Silvia Vernaccini, *Baschenis de Averaria. Pittori itineranti nel Trentino*, Trento, TEMI, 1989.
- Giovanni Carlo Federico Villa, *Un Flügelaltar per Marcello Fogolino*, in “Nuovi Studi”, 2 (1997), 4, pp. 157-164.
- Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, a cura di Caterina Napoleone, Torino, Umberto Allemandi, 2007.

- Martin Wallraff, In quo signo vicit? *Una rilettura della visione e ascesa al potere di Costantino*, in *Costantino prima e dopo Costantino*, pp. 133-144.
- Aby Warburg, *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi, 2019.
- Simone Weber, *Le abitazioni dei Padri a Trento durante il Concilio*, in “Concilio di Trento”, 1 (1942), pp. 57-64; 2 (1943), pp. 139-146.
- Mariano Welber, *Le dimensioni della città “clesiana”: note e ipotesi sulla utilizzazione di due estimi cinquecenteschi della città di Trento*, in *Bernardo Clesio e il suo tempo*, pp. 315-398.
- Wolfgang Wolters, *La decorazione delle volte e dei soffitti del Castello del Buonconsiglio*, in *Bernardo Clesio e il suo tempo*, pp. 417-428.
- Paola Zambelli, *Da Giulio II a Paolo III. Come l'astrologo provocatore Luca Gaurico divenne vescovo*, in *La città dei segreti. Magia, astrologia e cultura esoterica a Roma (XV-XVIII)*, a cura di Fabio Troncarelli, Milano, FrancoAngeli, 1985, pp. 299-323.
- Paola Zambelli, *Many Ends of the World. Luca Gaurico Instigator of the Debate in Italy and in Germany*, in *Astrologi ballucinati. Stars and the End of the World in Luther's Time*, ed. by Paola Zambelli, Berlin New York, De Gruyter, 1986, pp. 239-264.
- Paolo Zammattéo, *L'arte mineraria e la sua memoria in Trentino*, Pergine Valsugana, Publistampa, 2009 (Saggi, 3).
- Pietro Zampetti, *Affreschi inediti di Marcello Fogolino*, in “Arte veneta”, 1 (1947), pp. 217-222.
- Pietro Zampetti, *Precisazioni sull'attività trentina di Marcello Fogolino*, in “Bollettino d'arte”, ser. IV, 34 (1949), pp. 218-224.

### Fonti on line

- Vincenzo Aiello, *Il mito di Costantino. Linee di una evoluzione*, in “Diritto e storia. Rivista internazionale di scienze giuridiche e tradizione romana”, 2 (2003), URL: <http://www.dirittoestoria.it/memorie2/Testi%20delle%20Comunicazioni/Aiello-Mito-Costantino.htm>, consultato il 31 gennaio 2021.
- Davide Stimilli, *Aby Warburg's Impresa*, in “Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art”, Hors-série 4 (2013), *Survivance d'Aby Warburg. Sens et destin d'une iconologie critique*, URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2883>, consultato il 31 gennaio 2021.

## 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.

