

FABIO BARTOLINI e SILVIA SPADA PINTARELLI, *Castel Belasi : costruzione e decorazione di una grande residenza nobiliare della prima età moderna*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 100/2 (2021), pp. 576-647.

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.



Castel Belasi: costruzione e decorazione di una grande residenza nobiliare della prima età moderna*

Fabio Bartolini, Silvia Spada Pintarelli

► Si tratta del primo lavoro che affronta insieme gli aspetti architettonici e quelli decorativi di Castel Belasi: una grande scenografia che ha mantenuto la sua imponenza all'esterno, mentre all'interno le decorazioni vivono per lacerti e per sovrapposizioni. La ricerca architettonica e quella storico-artistica recuperano elementi per una lettura globale del castello, disastroso dal tempo e dall'incuria. L'individuazione delle diverse 'mani' nella decorazione pittorica e la loro cronologia, dalla seconda metà del Quattrocento agli ultimi decenni del secolo successivo, non è stato compito facile. Nell'adeguamento del castello medievale si privilegia l'apporto di una maestranza tedesca-tirolese, in 'sintonia' con le scelte culturali e artistiche della nobiltà tirolese. Il Rinascimento italiano non penetra, se non sporadicamente, tra le mura del castello. La val di Non, in bilico tra nord e sud, si conferma come luogo di incontro e confronto.

► *This is the first work that deals together the architectural and decorative aspects of Castel Belasi: a great scenography, which has maintained its grandeur on the outside while on the inside the decorations live in fragments and overlaps. Architectural and art-historical research recover elements for a global reading of the castle, ruined by time and carelessness. The identification of the different 'hands' in pictorial decoration and their chronology, from the second half of the fifteenth century to the last decades of the following century, was not an easy task. In the renovation of the medieval castle, the contribution of a German-Tyrolean workforce is privileged, in 'harmony' with the cultural and artistic choices of the Tyrolean nobility. The Italian Renaissance does not penetrate, if not sporadically, within the walls of the castle. The 'Val di Non', poised between north and south, is confirmed as a place of encounter and comparison.*

* Grazie a: Marzia Bonfanti, Marina Botteri, Massimiliano D'Ambra, Salvatore Ferrari, Alex Fontana, Riccardo Franci, Luca Gabrielli, Vincenzo Gheroldi, Illeana Ianes, Michelangelo Lupo, Eleonora Klauser, Sergio Marinelli, Angela Mura, Chiara Radice, Armin e Margit Sinner, Alessandra Zamperini.

Architettura

Premessa

“Belasi è anche un esplicito esempio di castello in rapida rovina causata e favorita da una persistente mancanza di manutenzione e da un subitaneo abbandono. Ben difficilmente si potrà salvare qualche cosa, tranne il fortissimo mastio”¹.

Rileggendo dopo più di mezzo secolo queste parole di Aldo Gorfer, che erano state precedute trenta anni prima da quelle di Simone Weber², non possiamo fare a meno di tirare un sospiro di sollievo e guardare Castel Belasi sotto una luce nuova (fig. 1).

Siamo nella parte bassa della val di Non, lungo la destra orografica del torrente Noce dove passava l'antica via Traversara dalla quale si dipanava un fitto reticolo di percorsi minori³; qui una storia non certo lineare ha creato un palinsesto dove è possibile leggere le tracce, ancora non completamente perdute, di una storia affascinante e curiosa. L'Anaunia ha una vicenda complessa: punto di incontro e di scontro fra il mondo latino e quello gotico e incrocio di nobiltà locale e nordica. Se leggiamo la valle come un testo, dove i processi storici si sono sedimentati, ci accorgiamo che alcuni elementi del luogo sono leggibili, altri corrotti dalla complessità degli avvenimenti, la cui eco si tramuta a volte in poetica, a volte in equivoca e afona pseudo-modernità. Le cartografie e i testi storici propongono una reiterata immagine deformata della val di Non: regione interna (sia fisica che psicologica) del principato vescovile. L'essere zona di confine, in bilico tra il mondo latino e quello gotico, ha prodotto un perenne dramma oscillante tra aperture ed arroccamento, tra aneliti e repressioni. Ogni elemento anauno possiede in questo senso un valore specifico che l'essere 'recinto' ha isolato. Un grande interno in tensione, in complessa dialettica dove le componenti proprie dei luoghi e delle persone diventano visione del mondo e dell'altro da sé. Un confine a volte nascosto, ma con un senso sempre presente in una sequenza di spazi, a volte non comunicanti, che vanno dallo spazio del bosco allo spazio della comunità, allo spazio sacro, allo spazio domestico, allo spazio negato

¹ Gorfer, *Guida dei castelli*, p. 505.

² Weber, *La Pieve di Denno*, p. 265: “Il castello da alcuni anni è lasciato in abbandono e spogliato della miglior parte dei quadri e mobili antichi, se una mano unica non lo restaura, già s'incammina alla rovina”.

³ Tabarelli, *Strade romane*, p. 179: “L'asse che provenendo da Terlago continuava per Cavedago, Spermimino, Campodanno, Cunevo, Nanno e Tassullo, è costellato di fortificazioni”.



■ 2. Campodenno (Trento), Castel Belasi: particolare della seconda cinta muraria e del rivellino prima del restauro

dalle divisioni di classe. Elementi dominati dal confine, metafora di una condizione dell'esistere in un luogo che più che un'isola appare come un arcipelago di spaesamenti dove le distanze tra le isole sono più grandi del puro dato geografico. Una di queste, un'isola tedesca in un arcipelago latino, è rappresentata da Castel Belasi.

Un castello in bilico

Bellaggio, Belasy, Belagio, Khuen, Bellass, Belaso, Kuen, Bellasi, Bellasio, Belasio, Bellagio, Belasi: le carte geografiche non concordano sul toponimo. Il fascino di questo castello comincia dal suo nome oscillante tra natura⁴ e trascrizioni errate, tra dimenticanze e toponomastica creativa. Il castello dopo lo splendore si fece sempre meno visibile: un castello fantasma⁵. Rimarranno

⁴ Ipotesi incerta che il nome derivi da "bell'agio" ossia bella località. Il nome Bellagio lo ritroviamo anche in: Pilati, *Difesa della Comunità di Lover*, frontespizio.

⁵ Belli, *Castel Belasi*, pp. 36-37. In questo articolo venne anche segnalato il furto dell'acquasantiera nella cappella.



■ 3. Campodenno (Trento), Castel Belasi: particolare del cortile con il palazzo nobiliare prima del restauro

irripetibili le sensazioni forti che accompagnavano il visitatore quando ancora non erano iniziati i lavori di recupero del manufatto. In un perimetro abitato da poiane, allocchi e pipistrelli erano tre i 'significati perduti': recinto, limite, rudere (figg. 2-5).



■ 4. Campodenno (Trento), Castel Belasi: particolare dell'area ad ovest prima del restauro



■ 5. Campodenno (Trento), Castel Belasi: bertesca ad ovest prima del restauro



■ 6. Campodenno (Trento), Castel Belasi: mastio pentagonale prima del restauro



■ 7. Campodenno (Trento), Castel Belasi: particolare della parte crollata prima del restauro



■ 8. Campodenno (Trento), Castel Belasi: interno dell'angolo nord-est prima del restauro



■ 9. Campodenno (Trento), Castel Belasi: sezione dei corpi centrali con i vari livelli



■ 10. Campodenno (Trento), Castel Belasi: particolare delle mura con la bertesca ad est

Il recinto e il concetto di limite sono sovrapponibili. Il recinto circoscrive e regola uno spazio interno che si ritiene diverso dalla sua antitesi: il fuori. Recintare è costituire una regione interna: fisica e psicologica. A Castel Belasi lo spazio interno vive la tensione di una serie di sottoinsiemi che stabiliscono tra di loro una dialettica complessa: il mastio, il palazzo baronale, le stalle, i depositi, le sequenze delle stanze, le cantine e via dicendo (figg. 6-9).

Il tutto dominato, ma non oppresso, dal silenzio che le alte mura favorivano (fig. 10). Il visitatore aveva la sensazione di entrare in un fra-mondo dove il rudere, liberando la materia dalla sua sottomissione alla forma, rivelava un'identità inattesa. Questa identità si collocava, nella sua incongruità, in una dimensione propria che rifuggeva il pensiero analitico. Dopotutto i ruderi sconnettono i nostri parametri di finitezza, interezza, completezza, rendendo oblique le nostre certezze: vivono nel loro distruggersi. Castel Belasi era molto vivo.

Cartografia e iconografia

È interessante scorrere la cartografia storica di Belasi; nella carta acquarellata del senese Pietro Andrea Mattioli⁶, raffigurante la val di Non nel XVI secolo, il castello è disegnato come un vasto e articolato complesso, con una semantizzazione particolare dell'orografia. Belasi, stranamente, non compare nella *Transpadana Venetorum Ditis* che Egnazio Danti dipinse in Vaticano, verso il 1580, dove pure la valle è raffigurata in modo molto preciso⁷; ma ricompare nel *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius, stampato ad

⁶ Tomasi, *Il principato vescovile*, p. 137.

⁷ Bartolini, *Architettura civile e spazi sacri*, p. 615.



■ 11. Vigilio Kirchner, *Veduta generale del Castello*. Trento, B.I.M.



■ 12. Campodenno (Trento), Castel Belasi, dopo il restauro

Anversa nel 1570, con la scritta *Belasy*⁸. Anche nella carta redatta da Matthias Burglechner nel 1611 il castello è riprodotto con precisione⁹. Dieci anni più tardi Warmund Ygl nella sua *Tirolis comitatus...* torna ad una raffigurazione più schematica¹⁰; successivamente troviamo il Blaeu¹¹ nel 1640 e il Dankerts¹² nel 1700, ambedue interessanti. Nel 1759 Joseph de Sperges¹³ disegna con cura la zona ed evidenzia il colle ove sorge il castello stesso. L'*Atlas Tyrolensis* (1760-1774) di Peter Anich¹⁴ e Blasius Hüber corregge gli errori dei cartografi precedenti e disegna Belasi alla stregua di Thun, Nanno, Spor.

Un'analisi a parte merita il Codice Brandis¹⁵, in cui il castello è raffigurato due volte nello stesso foglio: inserito nel paesaggio e in modo più particola-

⁸ Bartolini, *Architettura civile e spazi sacri*, p. 615.

⁹ Tomasi, *Il territorio*, p. 40.

¹⁰ Tomasi, *Il territorio*, p. 38.

¹¹ Tomasi, *Il territorio*, p. 56.

¹² Tomasi, *Il territorio*, p. 65.

¹³ Tomasi, *Il territorio*, p. 90.

¹⁴ Tomasi, *Il territorio*, p. 91.

¹⁵ Rasmo, *Il codice Brandis*, pp. 14-15.

reggiato con la scritta “Belasi graff Kuon”. L’iconografia del castello vede nel 1832 un anno importante grazie ad un disegno in stilo a punta d’argento eseguito da Johanna von Isser Grossrubatscher¹⁶ che raffigurando Castel Belasi da est riproduce anche l’abitato di Cressino con il suo maso e la sua fucina appartenente ai castellani di Belasi¹⁷. Un fil di fumo che esce dal castello ricorda poeticamente il fatto che fosse ancora abitato. Nel 1850 il pittore e litografo Basilio Armani nelle sue *Vedute del Trentino* raffigura la val di Non con il castello che naviga tra pastorelli, capre e campanili¹⁸. Nel XX secolo le iconografie più interessanti sono per mano di Tony Grubhofer¹⁹ e di Vigilio Kirchner²⁰. Il primo con una romantica raffigurazione della torre come ultimo baluardo di fronte ad una montagna incombente, il secondo con tre guazzi dove la certosina precisione dell’artista ci mostra il castello nel 1920: un’isola nel bosco di latifoglie a sua volta circondato dai campi coltivati (figg. 11-14).

Viaggiatori, curiosi, studiosi

Le notizie su Castel Belasi lasciate dai viaggiatori e dalle guide turistiche sono preziose sia per capire, ancora di più, come il castello sia stato spesso trascurato o dimenticato, sia per quanto riguarda arredi o manufatti ormai perduti.

Jacopo Antonio Maffei scrive nel 1805: “Il castello nulla ha di particolare”²¹. Francesco Vigilio Barbacovi²² nel 1821 si concentra, da giurista, anche sui diritti feudali: “Nel distretto della stessa pieve di Denno tra Dercolo e Segonzone trovasi il Castel Bellasio ovvero Bellagio, a cui appartengono de’ diritti feudali sopra le contigue campagne, ed ivi risiedevano gli antichi Signori o Baroni di Bellagio”; Gioseffo Pinamonti²³ quasi lo trascura, ricordandoci solo che era abitato dai conti Khuen.

Ottone Brentari²⁴ nel 1890 visita il castello: “Davanti al castello è una fontana collo stemma Spaur ed una lapide colla data del 1518 (...) s’entra in un salone adorno di ritratti di famiglia, ed in una stanza, ov’è una stufa colla data del 1743 e stemmi.”

¹⁶ Perogalli, a Prato, *Castelli trentini*, p.149.

¹⁷ Turrini, *Il castello e le “Regole”*, pp. 22, 23, 39.

¹⁸ Chemelli, Perini, *Trento illustrata*, p. 150.

¹⁹ Il disegno di Tony Grubhofer in: Reich, *I castelli*, p.154.

²⁰ Bartolini, *Un testimone*, pp. 68-69.

²¹ Maffei, *Periodi storici*, p. 112.

²² Barbacovi, *Memorie storiche*, p. 119.

²³ Pinamonti, *La Naunia*, pp. 16, 18.

²⁴ Brentari, *Guida del Trentino*, pp. 90-91.



■ 13. Vigilio Kirchner, *Particolare del cortile principale*. Trento, B.I.M.



■ 14. Campodenno (Trento), Castel Belasi: porta d'ingresso principale e bertesca ad est dopo il restauro

Anche Cesare Battisti²⁵ visita il castello e nel 1905 scrive: “Per un primo avvolto si entra in un cortile chiuso da muraglioni e dominato da una torre pentagona (...) per una scala si arriva al salone o quartiere padronale, ove si conservano molti ritratti di famiglia”.

Pochi anni prima Desiderio Reich²⁶ nel suo libro dedicato a due castelli vicini (Sporo e Belforte) aveva scritto: “Non sappiamo se si debba dire castel Bellaggio, o Belasi. Quest’ultima denominazione è la più volgare, forse dal nome Belasio (Biagio)”. Negli stessi anni Carl Ausserer lo annotava: “(...) ormai fatiscente ma con un’opera muraria ancora ben conservata”²⁷.

Tra le due guerre mondiali, il castello è arduo trovarlo anche nelle guide rosse del Touring Club Italiano²⁸: “(...) poi a Castel Belásio m. 465 del XII sec., con due cortili chiusi da muraglioni e torre pentagonale (...)”. Alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, ad uso dei nuovi turisti curiosi, Antonio

²⁵ Battisti, *Guida di Mezzolombardo*, p.105.

²⁶ Reich, *I castelli di Sporo*, p. 154 nota 1.

²⁷ Ausserer, *Der Adel des Nonberges*, p. 196.

²⁸ Bertarelli, *Guida d'Italia*, p. 187.



■ 15. Campodenno (Trento), Castel Belasi: particolare del cortile principale dopo il restauro

de Lutterotti lo descriveva indignato²⁹. Una nuova narrazione inizia solo con Aldo Gorfer³⁰, il cui fondamentale lavoro di ricerca è la partenza per una (ri)scoperta di Castel Belasi.

Note tipologiche

Per molto tempo la letteratura (piuttosto scarsa) ha portato avanti la tesi, sostenuta da pochi ed ambigui dati, di una presenza del castello già nel XII secolo³¹. Questa affermazione, che era stata già messa in dubbio da Aldo Gorfer, è stata del tutto accantonata dalle analisi specifiche di questi ultimi due decenni per quanto riguarda sia i materiali che le trasformazioni edilizie. Di

²⁹ de Lutterotti, *Passaggiate*, p. 170: “La costruzione oggi offre un aspetto di distruzione e di desolazione tale da non poter immaginare che fino a meno di 30 anni fa era ancora normalmente abitata. A questo stato lo ha ridotto non solo l’abbandono e la mancata manutenzione, ma anche il vandalismo della gente (...)”.

³⁰ Gorfer, *Guida dei castelli*, pp. 505-509; Gorfer, *Le valli del Trentino*, p. 783.

³¹ Turrini, *Castel Belasi e i conti Khuen*, pp. 29-35.

particolare interesse sono state le indagini dendrocronologiche: i campioni prelevati delle essenze hanno permesso, per il larice, di ottenere una curva dendrocronologica di 399 anni (dal 1165 al 1563) che è stata datata perfettamente con la curva relativa alle Alpi Orientali presente in letteratura.

Se leggiamo l'anno dell'ultimo anello presente nei campioni notiamo la data del 1290 (catena di una trave in un vano a nord), le date 1337 e 1386 in due travi nel rustico verso ovest, le date 1428 e 1491 nella torre angolare a nord-est e poi, a confermare il periodo d'oro del castello, 1515, 1526, 1541, 1556, 1558, 1563 in vari parti del complesso. Quindi, non escludendo un insediamento precedente anche fortificato ma di relativa importanza, il castello divenne tale solo nel XIV secolo o negli ultimi anni del XIII.

La genesi di Castel Belasi³² parte da un forte segno rappresentato dal mastio pentagonale: da questo nucleo centrale³³, attraverso una serie di aggiunte o unioni di volumi si è arrivati allo stato attuale senza dimenticare la perdita³⁴ del corpo verso nord-est, probabilmente nella seconda metà del XVIII secolo, che interessò importanti ambienti a uso abitativo decorati e dotati di ampie finestre verso la Rocchetta e la Torre della Visione. Vani ben collocati verso il sole e pronti anche per la stagione invernale, come testimoniano le tracce di un grande camino (fig. 15).

Qualche lacerto di affresco testimonia l'importanza di questa parte di Belasi. Contestualmente al mastio, la perimetrazione della parte apicale del dosso con il recinto delle mura. La parte a nord è quella più difesa dall'orografia del luogo: il primo 'palazzo' sorge qui assieme a volumi minori ai piedi del mastio. Le varie campagne di indagini e i sondaggi di scavo che, localizzati in punti strategici del complesso, ne hanno definito le quote di utilizzo antico e le caratteristiche fisiche dei piani pavimentali e delle strutture di fondazione, hanno consentito una lettura cronologica di questo articolato complesso. La cortina fortificata presenta continue sopraelevazioni, nelle quali costanti sono i profili merlati. Due erano i varchi d'ingresso, il principale verso est, l'altro verso ovest. Entrambi erano difesi dalle bertesche ben progettate per difendere e offendere. La cortina principale era protetta da almeno due ulteriori linee difensive concentriche³⁵, probabilmente merlate e dotate di feritoie che denunciano l'importante funzione difensiva di queste strutture secondarie verso il crinale più facile da scalare: quello verso l'imbocco della valle. Alcuni

³² Tabarelli, *Appunti di storia*, p. 90: "Va ancora ricordata tra queste prime architetture fortificate la torre pentagonale di Castel Belasi."

³³ Dal Rì, *Il mastio pentagonale*, p. 48.

³⁴ La demolizione o il crollo avvenne prima del 1856, in quanto il sedime non compare nel Catasto Austriaco. Il volume occupava gran parte del cortile ad est, come gli scavi eseguiti per i lavori di restauro hanno testimoniato e confermato.

³⁵ D'Ambra, *Castel Belasi*, pp. 8-13.

lacerti di murature, ormai perse e illeggibili, tra i campi coltivati testimoniano la presenza di una terza cinta o di strutture autonome di difesa sempre legate al castello. Questo sistema difensivo non ne impedì il saccheggio³⁶ nel maggio 1525 quando i contadini ribelli della valle, aiutati da quelli di Mezzocorona e di Vigo di Ton, entrarono tra le sue mura (e nei suoi granai) praticamente senza colpo ferire³⁷. Le parti a nord avevano una destinazione d'uso prevalentemente residenziale e di rappresentanza come attestato dalla qualità degli ambienti, dagli affreschi e dai ripetuti adeguamenti. Al palazzo quadrangolare centrale si addossarono nuovi edifici che saturarono tutto lo spazio disponibile fino a costituire un unico corpo di fabbrica con il mastio. Fu allungata la cappella dedicata a San Martino di Tours dove una finestrella permetteva ai Khuen Belasi di assistere alla messa direttamente dalle loro stanze³⁸. Verso sud una serie di edifici vennero progressivamente addossati fino a costituire un unico corpo ad 'L'; forse in una prima fase residenziale, ma successivamente di supporto alle attività agricole e zootecniche, con stalle e vasti magazzini. Al di fuori di una lettura organica del complesso abbiamo, su un terrapieno, il corpo delle cucine addossato al prospetto ovest all'interno del quale il tratto delle mura è presente con evidenza: un volume puramente funzionale. Verso sud, a cavallo del percorso d'ingresso principale, il rivellino è come un elemento anomalo appoggiato casualmente; una debole casetta che conferma la perdita del senso del castello per passare a struttura residenziale-produttiva.

È ora possibile, dopo un lungo periodo di indagini, analisi e confronti, unito ad una ricerca archivistica e documentale (non ancora terminata), individuare le fasi fondamentali dello sviluppo dell'«organismo castello». La prima fase che possiamo definire «di fondazione e territorializzazione» è quando viene tracciato il recinto attorno al dosso: una pura funzione di impedire l'attraversamento e l'occupazione ma che in verità, con il suo massimo livello di astrazione, diviene la *matrix* del castello stesso. La creazione di un «dentro» e di un «fuori» stabilisce un confine che è al di là del puro elemento segnico per divenire un archetipo fondante. La seconda fase vede l'edificazione (con vari momenti nel corso dei secoli) del mastio pentagonale che vedrà via via perdere la propria iniziale forza iconica. Alle basi del mastio verso ovest e sud-ovest sono presenti murature coeve o di poco posteriori al mastio stesso. L'edificazione del mastio rende questo castello *in fieri* in comunicazione visiva con i castelli ben più antichi che sorgono nella media e bassa val di Non, in

³⁶ Degasperi, *I castelli*, p. 91.

³⁷ Turrini, *Il castello e le "Regole"*, p. 54.

³⁸ *Val di Non*, p. 288.

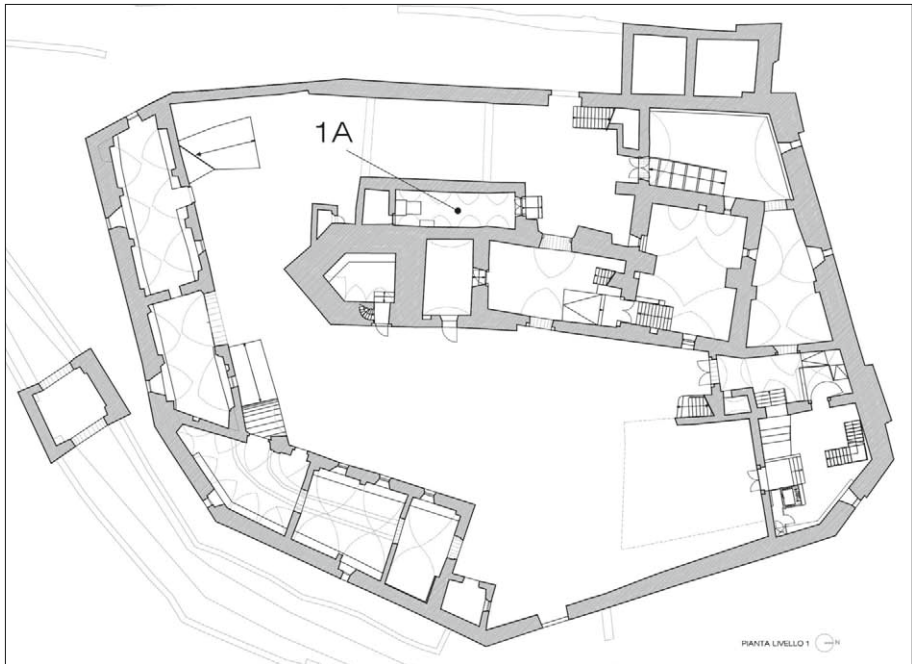
una triangolazione che ne conferma la novella presenza territoriale. Staccato dal mastio e quasi addossato al confine a nord sorge, nella terza fase, un palazzo di forma quadrangolare, alto e possente, che vive di vita propria quasi sicuramente affiancato da un volume di servizio all'angolo nord-est³⁹. Non ci sono dubbi sul carattere residenziale di questo nuovo volume; carattere che ha sempre mantenuto. All'interno della terza fase, che quindi diventa caratterizzante, si inizia a costruire l'alta cortina muraria sullo stesso perimetro della prima fase (secolo XIV). È possibile la lettura di varie fasi in un rincorrersi continuo di merlature, tamponamenti, sopraelevazioni e nuove aperture. Quello che appare è una sorta di ambiguità tipologica costante: il castello sceglie di riempire il proprio vuoto interno, ogni volta confermando l'archetipo del recinto al quale addossa nuove costruzione che non solo guardano sempre verso l'interno (il vuoto) ma che si pongono in relazione tra di loro nascondendosi dall'intorno. In questa fase nasce un asse interno principale (visivo e funzionale) che lega i due ingressi ed inizia una serie di percorsi interni non legati ad un disegno funzionale complessivo. La quarta fase (a cavallo dei secoli XV-XVI) è caratterizzata da una progressiva occupazione del vuoto con alcuni volumi addossati alla parte sud e l'allargamento della zona residenziale a nord che riempie gran parte del cortile interno.

Il mastio genera alla base la forma definitiva della cappella dedicata a San Martino di Tours e nuovi locali appoggiati al lato nord del pentagono. Le mura vengono sopraelevate, nascono le due bertesche e il percorso in quota che controlla la zona del Crescino e della Rocchetta.

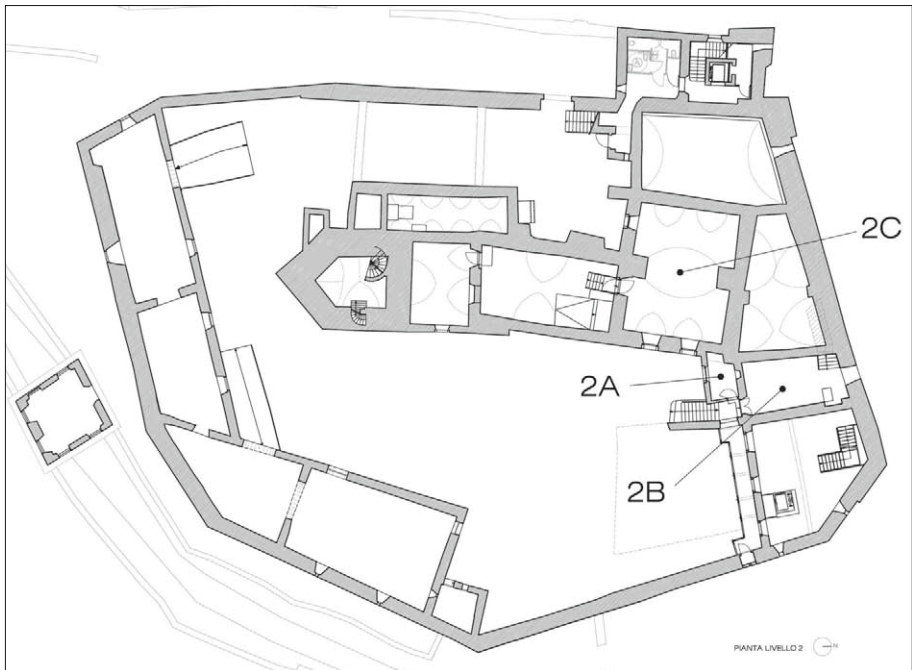
La quinta fase – siamo nel secolo XVII – dimostra una vitalità progettuale sorprendente; prosegue l'arroccamento e si sfrutta al massimo l'esistente, in particolare le cortine murarie che diventano lati dei nuovi volumi che si spingono fino al limite apicale delle stesse. Il mastio viene come decontestualizzato e unito ai volumi a nord in un'operazione che crea una cesura netta negli spazi aperti rimasti. La sesta ed ultima fase, che possiamo definire 'di accessori funzionali', vede la tettoia ad ovest a protezione dei prodotti agricoli e le cucine delle quali si è già detto (secolo XVIII, con piccoli interventi nel XIX). È come se la storia di Castel Belasi soffra del peccato originale del 'recinto' e della negazione di un dialogo con il paesaggio; un narrare architettonico introverso dove però non manca la vitalità del racconto in una visione olistica⁴⁰ del bene. Un castello che ha visto nobili di grande potere e nobili decaduti con, negli ultimi due secoli, una vita contadina ricca di elementi che colpiscono, come la 'stanza delle decime' con i muri segnati dalla registra-

³⁹ L'angolo nord-est subì, nella seconda metà del secolo scorso, un grave dissesto strutturale con parziale crollo e successiva ricostruzione. La lettura delle murature è quindi molto complessa.

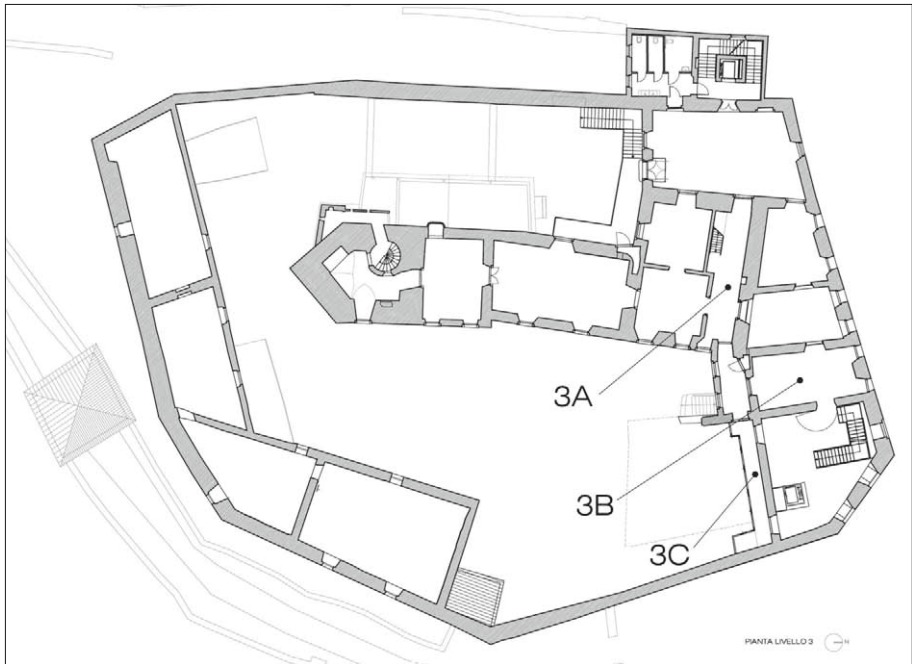
⁴⁰ Bartolini, *Dalle indagini per "fragmenta"*, pp. 168-173.



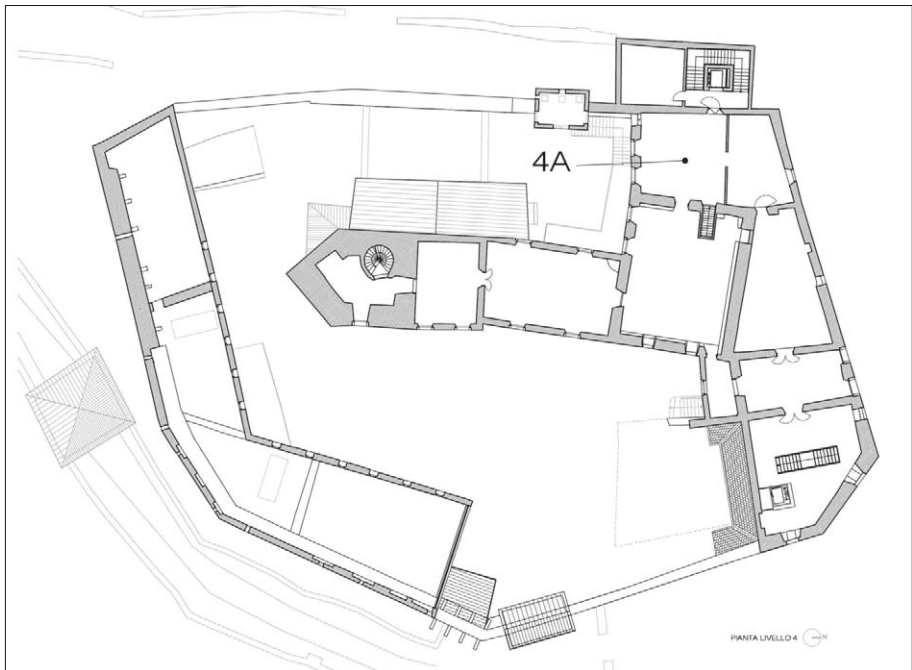
■ 16. Campodenno (Trento), Castel Belasi: pianta del livello 1



■ 17. Campodenno (Trento), Castel Belasi: pianta del livello 2



■ 18. Campodenno (Trento), Castel Belasi: pianta del livello 3



■ 19. Campodenno (Trento), Castel Belasi: pianta del livello 4



■ 20. Pittore tirolese (Wolfgang Rothensteiner?), *Torneo*, 1470 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi

zione delle consegne di segale, orzo, frumento: date e quantità, cognomi ancora vivi nella zona, firme ed unità di misura ormai dimenticate (fig. 17, 2C).

I discendenti degli attori della ‘guerra rustica’ ci fissano ora dalle vecchie foto tra panni stesi, botti, vitelli al pascolo nel cortile, maiali macellati tra gli sguardi curiosi dei bambini: nel castello, dopo quattrocento anni, sono entrati dalla porta principale (figg. 16-19).

(Fabio Bartolini)

Decorazione pittorica

Nel Quattrocento

I primi interventi di abbellimento decorativo del castello⁴¹ sono da riferire alla figura di Pancrazio I (1440 c.-1523), personaggio cui si deve l’ascesa so-

⁴¹ A prescindere dalle due diverse finiture a bugnato (‘tipo 1’ e ‘tipo 2’) presenti sui muri esterni delle parti più antiche del castello (XIII-XIV secolo), non si possono annoverare tra le decorazioni, ma meritano una segnalazione, i graffiti incisi sulle malte della parete oggi all’interno del corpo di fabbrica che accoglie il nuovo vano scala, ma in origine all’esterno. Si distingue molto bene un cavaliere lancia in resta, forse una seconda sagoma di guerriero più confusa, infine un volto

ciale del ramo di Belasi della famiglia Khuen⁴², il consolidamento del suo ruolo politico tra Asburgo e Principato vescovile di Trento, l'accrescimento delle proprietà e l'accumulo di beni e ingenti sostanze.

L'occasione per incominciare a trasformare il castello in residenza potrebbe essere stata offerta dal matrimonio tra Pancrazio e Pudenziana Firmian, nel 1468: intorno a questa data si situano i dipinti con immagini cavalleresche ora conservati nel lungo 'corridoio' al terzo livello (fig. 18, 3A). Prima delle suddivisioni settecentesche dell'interno, si trovava qui un grande salone che immaginiamo completamente decorato. I dipinti superstiti sono sulla parete settentrionale e su di una piccola porzione di quelle verso ovest ed est.

Raffigurano (partendo dalla parete ovest e proseguendo su quella nord): una città con mura e torre, un torneo cavalleresco cui assistono alcune persone dall'alto delle mura del castello (fig. 20), uno stemma di grandi proporzioni di cui rimane la cornice e il cimiero sulla cui sommità un angelo suona la tromba, un cavaliere e una dama che suonano ai lati di un albero⁴³ (fig. 21), un veltro, il re e la regina su di un balconcino del castello (fig. 22), case e architetture e una serie di archi gotici di là dai quali si trova una chiesa. Si riecheggiano così in modo un po' caotico i temi tipici delle decorazioni castellane tardo-medievali.

Figure ed elementi di paesaggio sono di dimensioni ridotte ad eccezione di un personaggio con veste rossa a bolli neri che impugna un bastone⁴⁴ (si conserva solo parte del busto) di dimensioni al reale (parete est).

maschile. La muratura con conci in pietra molto irregolari venne rabboccata con un intonaco grossolano sul quale fu steso un intonaco di pareggiatura ricco di calce. Su quest'ultimo, a fresco, venne tracciata un'imitazione di stilatura a punta di cazzuola, e quindi, sempre a fresco, furono eseguiti i graffiti figurativi, che tagliano la traccia imitante la stilatura. Seguiva un intonaco a calce più regolare, trattato in superficie con intaccature e quindi un intonaco di finitura. I graffiti, pertanto, non erano destinati ad essere visti. Si tratta di 'divertimenti' dei muratori, preziosa testimonianza della 'vita' di un cantiere (la lettura stratigrafica è di Vincenzo Gheroldi, che ringrazio per l'aiuto). L'elmo indossato dal cavaliere, un cosiddetto 'grande elmo' in ferro utilizzato sia in battaglia che nei tornei, rimanda a una datazione che non oltrepassa il XIII secolo. Ne abbiamo un bell'esempio dipinto nel ciclo di Ivano a Castel Rodengo in Val Pusteria (1215 c.).

⁴² Oltre al ramo di Belasi, la famiglia Khuen si articola in quello originario di Gandegg e in quello di Lichtenberg. Turrini, *Castel Belasi*, pp. 153-161 e pp. 163-191.

⁴³ La dama è vestita di rosso e ha un cappellino di paglia (?) in testa; il cavaliere indossa un farsetto e calzamaglia bicolore. Non è chiaro se questa sia una raffigurazione di un *Albero dei falli*, presente localmente sia nei dipinti di Castel Lichtenberg in val Venosta (staccati e ora al Ferdinandeum a Innsbruck) sia a Castel Moos ad Appiano. Che l'immagine abbia comunque un significato erotico lo si può dedurre dal pugnale ritto del cavaliere, che assume questa valenza già nelle stampe del Maestro E.S.

⁴⁴ Potrebbe trattarsi di un soldato di guardia, nel qual caso impugnerebbe un'alabarda o simile arma, oppure di un San Cristoforo con l'albero sradicato utilizzato come appoggio. Questa figura, abitualmente raffigurata all'esterno delle chiese, si trova anche all'interno di residenze nobiliari (ad esempio a Castel Moos e nell'Untermoosburg a Coldrano), dato il suo significato benaugurante.



■ 21. Pittore tirolese (Wolfgang Rothensteiner?), *Stemma* (particolare), *Dama e cavaliere che suonano*, 1470 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 22. Pittore tirolese (Wolfgang Rothensteiner?), *Il re e la regina si affacciano dal balcone del castello*, 1470 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 23. Pittore tirolese, *La guerra dei gatti e dei topi*, 1470 circa, affresco. Appiano (Bolzano), Castel Moos (dettaglio)



■ 24. Pittore tirolese, *Caccia allo stambecco*, 1470 circa, affresco. Appiano (Bolzano), Castel Moos

Pittura senza scuola: l'esecutore non si cura né di ambientazione né di verosimiglianza, non conosce prospettiva, proporzioni e anatomia, ma è sorretto da una *verve* espressiva che lo rende piacevole nonostante l'evidente povertà tecnica. Si tratta dello stesso pittore o di un suo stretto parente (!) che decora con una rara rappresentazione della *Guerra dei gatti e dei topi* (fig. 23) e altre scene, tra cui una *Caccia allo stambecco* (fig. 24), la Sala della caccia a Castel Moos, vicino ad Appiano⁴⁵. Qui la datazione proposta, supportata anche da indagini dendrocronologiche, è intorno agli anni settanta del Quattrocento, in linea con quanto più sopra indicato per i nostri dipinti, e la committenza si deve all'allora proprietario dell'edificio, Georg von Firmian, della stessa casata della sposa di Pancrazio. A Belasi il pittore lascia il suo nome nella scritta a caratteri gotici posta, con enfatica evidenza, al limite destro della parete settentrionale (fig. 25), letta da Angela Mura – che qui ringrazio – come segue:

- 1: Do ich vor. ich do hin
- 2: Wolfgang Ratenstain(er) (= Rothensteiner ?)
- 3:ch
- 4: P

dove la P, grande e isolata, va sciolta in *pinxit*.

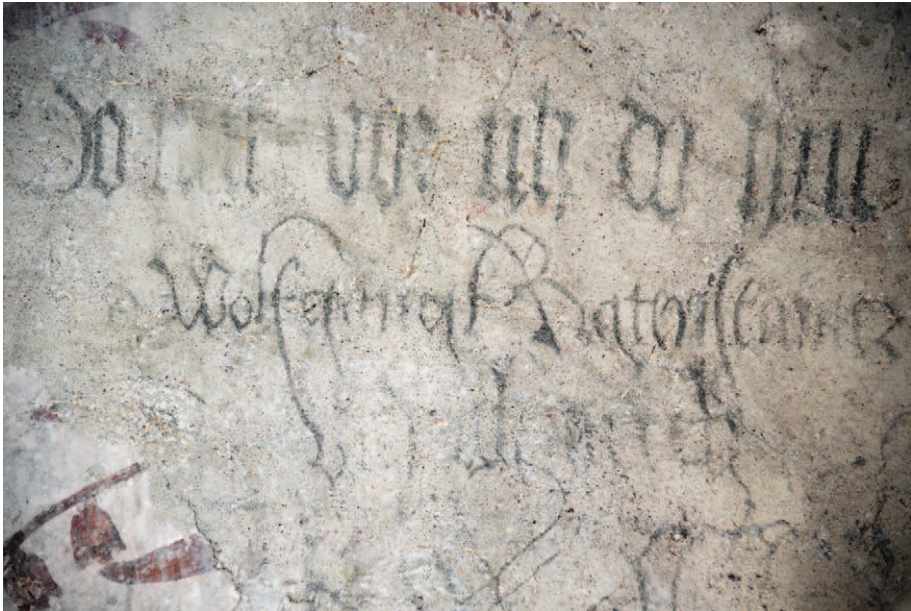
Circa agli stessi anni risale anche il primo strato nella cappella di San Martino (fig. 16, 1A). A sinistra dell'altare rimangono parti della cornice, di un panneggio e una lettera⁴⁶ sopra a una fascia decorativa (fig. 26), e alcuni altri frammenti a destra della porta d'ingresso, reimpiegati in modo confuso nella muratura dell'allungamento cinquecentesco della cappella. Si riconosce la mano dei fratelli Baschenis, Giovanni e Battista, che tra il 1470 circa e il 1496 lavorano in più occasioni nelle valli di Non e di Sole e nel 1473 dipingono la chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Segonzone, a pochissima distanza dal castello stesso⁴⁷.

I colori saturi utilizzati e la decorazione della veste a crocette che si sovrappongono al panneggio senza preoccuparsi di assecondare il movimento della stoffa, portano la firma della loro pittura semplice ed efficace.

⁴⁵ Stampfer, *Moos. Dimora nobiliare*. Va ricordato che la famiglia Khuen era originaria di Appiano nell'Oltradige, e che tutte e tre le linee in cui si divisero mantennero sempre un forte legame con la zona d'origine.

⁴⁶ Probabilmente una S. I fratelli Baschenis usavano apporre la firma sulle proprie opere (*Johannes et Baptista de Averaria*) in modo vistoso.

⁴⁷ È documentato l'arrivo a Trento di Giovanni Baschenis con un socio l'11 agosto 1470, proveniente dalla val di Non. Ne consegue che deve trovarsi in valle prima di quella data e che i dipinti eseguiti in San Martino potrebbero essere quindi di poco precedenti alla data delle nozze di Pancrazio e Pudenziana. Rasmò, *Dizionario biografico*, p. 105. Sui Baschenis in Trentino si veda Vernaccini, *Baschenis*; Belli, *Itinerari*; I *Baschenis*.



■ 25. *Iscrizione con il nome del pittore*, 1470 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 26. Giovanni e Battista Baschenis (attr.), Frammento di affresco con panneggio, 1470-1480 circa. Campodenno (Trento), Castel Belasi, cappella di San Martino



■ 27. Conrad Waider (attr.), *Crocifissione con dolenti*, 1500 circa, affresco. Campodeno (Trento), Castel Belasi, cappella di San Martino

Più tardi, nell'ultimo decennio del Quattrocento, va invece datata la *Crocifissione con dolenti e angeli che raccolgono il sangue di Cristo*, conservata in stato larvale sopra l'altare (fig. 27). Stilisticamente condivide lo stesso ambito culturale di matrice tedesca del *Giudizio universale* in San Vigilio a Cles, recentemente accostato ai dipinti della cappella di San Giorgio in Castel Thun (1497), a loro volta attribuiti a Conrad Waider⁴⁸. Si tratta di un artista di origine bavarese, che lavora in Sud Tirolo e in Trentino sul finire del Quattrocento e muore nel 1517. Dato che si conserva poco di più dell'impronta dell'originaria pittura, è difficoltoso fare un confronto puntuale tra i dipinti attribuiti al Waider e, segnata-

mente, quelli di Cles e Castel Thun, con la nostra *Crocifissione*, ma molti indizi parlano in questo senso, in particolare gli arti sottili e molto allungati del Cristo crocefisso e la fattura delle mani.

La Sala della musica e dei frutti

Dalla ricostruzione delle articolate vicende architettoniche del castello, si sa che l'edificio di collegamento tra la rocca originaria e la torre secondaria fu fatto edificare nel XVI secolo. La torre secondaria, infatti, costruita nel XV secolo insieme alle bertesche e ad altri edifici, era stata completata esternamente con un intonaco decorato a bugnato chiamato del 'tipo 2' che è stato ritrovato al di sotto dell'attuale decorazione dipinta nella sala che chiameremo convenzionalmente 'della musica e dei frutti' e che era la prima (del secondo livello) cui si accedeva giungendo dal cortile del castello (fig. 17, 2B).

La decorazione inizia già all'esterno del vano, a sinistra della porta (fig. 17, 2A), con l'immagine di una scimmia seduta su un parapetto a fasce orizzontali. Ha in mano una mela ed è tenuta legata da una catenella in vita. Ri-

⁴⁸ Stampfer, *Pittori altoatesini*; Chini, *Conrad Waider*; Stampfer, *La cappella*.



■ 28. Pittore anonimo, *Scimmietta e scena di caccia*, 1540 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi.

prende in controparte la scimmia dipinta da Marcello Fogolino e collaboratori verso il 1535 nella Sala del giudizio in Palazzo Assessorile a Cles, come dimostra in particolare l'identica posa della mano sulla mela, e si trova, con leggere varianti, anche in Palazzo Morenberg a Sarnonico⁴⁹. Sopra la scimmia, frammentario, un paesaggio con un lago tra i monti al sorgere del sole, un cacciatore col cane e una rete per l'uccellazione (fig. 28). Le figure piccole e vivaci e il luminoso colore giallo⁵⁰, utilizzato per rendere il chiarore dell'alba, rimandano a suggestioni di ambito fogoliniano, sul tipo delle scenette venatorie nel Castello di Malpaga, in provincia di Bergamo, o in quello del Buonconsiglio⁵¹. All'interno della sala, a poco più di metà altezza, corre un finto parapetto lapideo. Sotto a esso è appeso un finto drappo, verde all'esterno e a righe gialle e bianche all'interno, che copre una parete rossa articolandosi in pieghe regolari. Sul parapetto sono allineati in bella vista strumenti musicali, frutta, verdura, una fiasca dorata e una spazzola per strumenti musicali con la sua preziosa custodia, anch'essa dorata⁵².

⁴⁹ Mi limito ai due esempi presenti in val di Non. In realtà scimmie legate e con la mela in mano sono un tema di larga diffusione nel XVI secolo.

⁵⁰ Questo particolare tipo di giallo è utilizzato da tutti e tre gli artisti attivi nella decorazione del Magno Palazzo (Romanino, Dossi, Fogolino). Camerlengo, Perini, Volpin, *Per Marcello Fogolino restauratore*, p. 314.

⁵¹ Botteri, *Fantasie vaghe*, p. 82 figg. 33-35.

⁵² Nella prima lunetta partendo da sinistra (parete ovest): due oggetti non identificati, liuto, nepole, zucca, baccello di piselli e spazzola nella sua custodia; nella seconda: viola da gamba, un'alzata contenete uva, fichi, mele e zucca. Quindi sulla parete opposta partendo dalla porta (parete est): limoni (?); fiaschetta, zucca, melograni, fagioli; vassoio (?), pere cotogne.



■ 29. Pittore anonimo, *Sala della Musica e dei Frutti*, parete est, 1540 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 30. Pittore anonimo, *Sala della Musica e dei Frutti*, parete est, 1540 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi (dettaglio con il servitore)

Strumenti, frutta e oggetti risaltano all'interno di grandi lunette a fondo bianco, delimitate da una cornice finto-lapidea con decori a stampino in vari colori. La parte superiore, rovinata dal successivo abbassamento del soffitto della stanza, conteneva una serie di medaglioni, di cui non si distingue più la raffigurazione interna, accompagnati inferiormente da due rami intrecciati, di cui uno di alloro⁵³. L'insieme è molto elegante (fig. 29).

Dell'unica figura umana, probabilmente un servitore, raffigurata sulla parete a destra della porta, si conservano solo parte di un braccio la cui mano (distrutta) reggeva una caraffa rovesciata, e le gambe fasciate in una calzamaglia a righe verticali verdi, bianche e rosse. Accanto, appoggiata a terra, una cesta contenente delle sfere di colore scuro, forse del pane (fig. 30).

La sala viene dipinta in un unico momento anche se il parato di stoffa e il servitore hanno un sapore ancora goticizzante; nelle lunette a *trompe l'oeil*, invece, si dispiega lo spirito 'nuovo' del Rinascimento.

Il confronto immediato è con la decorazione della sala al primo piano di Casa Mirana a Trento, nella cui parte inferiore diverse specie di frutta, uno spartito musicale, animali⁵⁴ e un vaso con garofani sono disposti sopra una finta mensola che correva in origine tutt'intorno alle pareti, conclusa inferiormente da una stoffa multicolore a bande verticali con una balza decorata a stampino (fig. 31). A ridosso del soffitto si trova invece una fascia con grottesche e figure d'eroi biblici entro medaglioni.

La decorazione di Casa Mirana è tradizionalmente attribuita nel suo complesso a Marcello Fogolino e collaboratori e datata verso la fine del quarto o l'inizio del quinto decennio del Cinquecento. In alcuni interventi più recenti, però, si tende a staccare il pittore del *trompe l'oeil* dal cantiere fogoliniano e a ritenerlo di provenienza 'nordica'⁵⁵, probabilmente perché questo tipo di ornamento – mensola con vari oggetti – trovò successiva diffusione in particolare in ambito tirolese. Io credo invece che entrambe le decorazioni, che si trovano sulla stessa stesura d'intonaco, siano state eseguite contemporaneamente sotto la direzione del maestro vicentino che, come è ampiamente noto, si avvaleva di diversi collaboratori.

Del resto Fogolino stesso mostra una particolare attenzione verso la natura morta sobriamente inserita anche nelle sue composizioni religiose: veri pezzi di bravura tecnica unita a una sensibilità per il dato naturale, reso con acu-

⁵³ Data la presenza dell'alloro, si può ipotizzare che contenessero teste di imperatori romani, oppure di eroi classici, così come in molti casi analoghi, oppure stemmi di famiglie amiche o alleate.

⁵⁴ Il bellissimo coniglietto di Casa Mirana non può non ricordare, per suggestione, i conigli dipinti da Fogolino nella pala dell'*Adorazione dei Magi* di Vicenza. G.C.F. Villa, scheda 4 *Marcello Fogolino, Adorazione dei Magi (pala)*..., in *Ordine e bizzarria*, p. 101.

⁵⁵ Pancheri, *Il Concilio a Trento*. Sui decori di Casa Mirana si veda in questa raccolta di studi il contributo di Chiara Radice.



■ 31. Pittore di ambito fogoliniano, *Mensola con frutti e coniglio*, 1540 circa, affresco. Trento, Casa Mirana

tezza e precisione sia che si tratti di dipingere diverse specie di uccelli, di piante e fiori, o di rendere magistralmente la trasparenza di un vetro o la consistenza di una porcellana⁵⁶.

L'artista del *trompe l'oeil* di Mirana non è una meteora: lo ritroviamo all'opera in un frammento conservato nell'attuale canonica di Civezzano. In una stanza del primo piano⁵⁷, tanto affascinante quanto di complessa lettura, la decorazione, lacunosa in più punti, comprende un mensolone lapideo su cui sono appoggiate due mele e un altro frutto, completato in basso da fasce oblique bianche e rosse, alla destra del quale, dopo un'interruzione dovuta a una nicchia, corre un'altra mensola, con decoro marmorizzato, con due mele, una pera e una magnifica upupa (figg. 32, 33). Al di sotto bande oblique gialle, rosse e bianche. A ridosso del soffitto, un raffinato fregio a grottesche scure che spiccano su un luminoso fondo dorato, nella migliore tradizione di Francesco Verla, a sua volta riecheggiato dal primo Fogolino.

⁵⁶ F. de Gramatica, scheda 35 *Marcello Fogolino, Voltino*, in *Ordine e bizzarria*, p. 282.

⁵⁷ La canonica conserva affreschi cinquecenteschi non ancora studiati nel complesso, opera di diversi artisti.



■ 32. Pittore di ambito fogoliniano, *Mensola con mele*, 1540 circa, affresco. Civezzano (Trento), vecchia canonica.



■ 33. Pittore di ambito fogoliniano, *Mensola con frutti e upupa*, 1540 circa, affresco. Civezzano (Trento), vecchia canonica.

Anche se è chiaro che si tratta di un cantiere omogeneo, negli affreschi con la frutta appoggiata sulla mensola si distinguono nettamente due diverse mani: i dipinti a sinistra della nicchia sono più raffinati, quelli a destra (il complesso con l'upupa) meno ricercati. L'artista 'migliore' è, a mio parere, lo stesso incontrato a Casa Mirana.

Esiste poi un terzo affresco di questo genere da prendere in considerazione: quello assai mal conservato in Palazzo Vecchio, già Busio-Castelletti, a Nomi. Nicolò Rasmò ne dà una descrizione in occasione del restauro degli anni Ottanta, quando il ciclo era già fortemente deteriorato ricordando "su sfondo di cielo azzurro due pellegrini che, secondo il Chiusole, rappresentavano i due fratelli Castelletti", mentre "nel portico terreno a sinistra la parete è occupata da un grande affresco nel quale su sfondo di cielo campeggia lo stemma cardinalizio di Cristoforo Madruzzo (...)"⁵⁸. Non segnala però che, sotto lo stemma, corre un parapetto in finta pietra su cui sono appoggiate una pera e una mela, mentre una rondine si trova al margine sinistro della raffigurazione. Ezio Chini attribuisce gli affreschi di Nomi a uno degli artisti cui si deve la decorazione (a più mani) della facciata della casa adiacente a casa Cazuffi in piazza Duomo a Trento, dipinta verso il 1540, e lo ritiene a piena ragione facente parte dello stretto *entourage* di Marcello Fogolino⁵⁹.

Non avendo visto dal vero i frutti e la rondinella dipinti a Nomi, non posso pronunciarmi in via definitiva sull'autore, che però va probabilmente individuato in uno dei due artefici delle mensole con frutta di Civezzano.

Tornando ora al *trompe l'oeil* di Castel Belasi, molti sono gli elementi comuni con quello di casa Mirana (e di Civezzano, e di Nomi), oltre ad un'identità d'intenti: l'elegante impaginazione con la frutta e gli oggetti allineati e ben distanziati sulla mensola, e il fondo bianco che dà risalto a una composizione essenziale e 'classica'. Il motivo fitomorfo a stampino sulle balze dipinte a Mirana compare, molto simile, tra le cornici in finta pietra delle lunette di Belasi.

Il pittore di Belasi utilizza, però, un *ductus* più rapido, con effetti a tratti grafici (fig. 34), e le sue nature morte non sono così cristalline e nel contempo morbidamente volumetriche come quelle di Casa Mirana, di Civezzano e di Nomi. Di certo conosceva da vicino l'ambiente artistico e culturale fogoliano, forse per aver preso parte direttamente a uno dei tanti cantieri gestiti dall'artista, ma non è improbabile una sua provenienza nordica, in linea con

⁵⁸ Rasmò, *Nomi, Palazzo vecchio*, p. 74.

⁵⁹ Chini, *La pittura*, p. 832 nota 80. Gli attribuisce inoltre un affresco sopra la porta laterale della chiesa di Padergnone nonché la *Madonna della Misericordia* e la *Natività* nella chiesa parrocchiale di Civezzano.



■ 34. Pittore anonimo, *Mensola con mele e strumento musicale*, 1540 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi.



■ 35. Pittore anonimo, *Mensola con spazzola per strumenti musicali*, 1540 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi.

la predilezione che anche in seguito i Khuen Belasi mostreranno per gli artisti ‘tedeschi’.

Tornando nuovamente a Casa Mirana, Chiara Radice individua negli oggetti rappresentati sulla mensola vari richiami a un tema nuziale, in base al significato simbolico della frutta e degli altri oggetti (in particolare il vaso con i garofani e il coniglietto), indici di fecondità, fertilità, fedeltà, amore coniugale e così via.

Nel castello noneso l’aspetto simbolico si mescola con una decorazione ‘di rappresentanza’⁶⁰, congrua anche sotto il profilo dell’ubicazione trovandosi nella prima sala del palazzo residenziale cui si accedeva arrivando dal cortile.

Si esibivano agli ospiti i beni preziosi di famiglia: accanto ai frutti prelibati prodotti dalle terre possedute, gli strumenti musicali – indice delle aspirazioni culturali dei proprietari –, ma anche oggetti-*status symbol* come la fiaschetta e la spazzola in metallo prezioso (fig. 35) e persino il servitore⁶¹. Anche per quanto riguarda la scimmietta dipinta all’esterno della stanza, anche se tradizionalmente portatrice di significati simbolici negativi – lussuria, sfrenatezza, soggiogamento a bassi istinti, vizi questi rafforzati dalla mela simbolica che richiama il Peccato originale – si può proporre in questo contesto una seconda lettura: quella di animale fuori dal comune, di cui farsi vanto, sull’esempio dei molti serragli con bestie esotiche tanto amati dai potenti fin dal medioevo.

Per la datazione, la morte di Pancrazio I nel 1523 e il saccheggio del castello durante la rivolta dei contadini del 1525 costituiscono il termine *post quem*: dovrebbe trattarsi del primo degli interventi di abbellimento dovuti a Giorgio Khuen, forse in occasione del primo (1539) o del secondo (post 1544) matrimonio del figlio Pancrazio II.

Il genere si diffonde, divenendo di gran moda tra la nobiltà tedesco-tirolese, soprattutto nella seconda metà del Cinquecento⁶². Nella stessa val di Non, ad esempio, seguono analogo schema i dipinti di alcune stanze di Palazzo Morenberg a Sarnonico⁶³ (1590 c.), ma Hanns-Paul Ties, in uno studio incentrato su Castel Kampan a Caldaro, ne ricorda molti altri⁶⁴. Oltre a Kam-

⁶⁰ L’ambiente era forse usato come sala da pranzo.

⁶¹ Un celebre esempio di servitore è il ritratto del maestro di casa dipinto da Fogolino fra il 1531 e il 1532 a fianco del *Silberbuffet* nel Refettorio davanti alla cantina al Castello del Buonconsiglio, mentre una vivace rappresentazione di una vecchia serva, dai tratti quasi caricaturali, affianca la stufa nella stube di Palazzo Morenberg a Sarnonico. Tevini, *Palazzo Morenberg*, p. 40.

⁶² Con un’importante anticipazione cronologica: il magnifico parapetto animato dipinto nel corridoio di Castel Rubein a Merano nel 1540 da Bartlme Dill Riemenschneider, che a quelle date era già entrato in contatto diretto con l’ambiente rinascimentale italiano della corte di Bernardo Cles. Anche in questo caso sopra alla mensola, rappresentata in prospettiva, sono disposti vari tipi di frutta e uccelli, completati da ghirlande di fiori e frutta e lampade pendenti, di grande raffinatezza.

⁶³ Tevini, *Palazzo Morenberg*.

⁶⁴ Ties, *Von Türkenkämpfen und Tier-Emblemen*.

pan stesso (1606), a Castel Mareccio (anni sessanta del Cinquecento) e nella residenza Rottenbuch (1590 c.) a Bolzano, nella Weiherburg di Innsbruck (1561-1562), a Castel Coira in Venosta (1580) e nella residenza Koburg a Gudon (*ante* 1589), in un circuito, come detto, strettamente legato alla nobiltà tirolese, impegnata nella seconda metà del secolo a trasformare le proprie abitazioni in comode residenze di lusso. A questi vanno aggiunti, nell'attuale Trentino, oltre agli esempi già citati, quelli della galleria di Castel Noarna, sotto la fascia con stemmi e grottesche (*ante* 1556), e quelli di Castel Toblino, studiati da Marina Botteri e Luca Gabrielli⁶⁵.

Il Giudizio di Paride

Riprendendo l'ideale *tour* cronologico di Castel Belasi, ci spostiamo al terzo livello (fig. 18, 3B) dell'ampliamento residenziale, nella Sala del *Giudizio di Paride*. Nonostante le modifiche degli alzati che nel tempo hanno modificato la percezione delle dimensioni reali del vano, il restauro ha riportato il pavimento alla quota originaria.

Anche in questo caso la parte inferiore della parete è decorata da un parato in finta stoffa a bande verticali posto sotto una finta mensola lapidea. Al di sopra, sulla parete sud-est, il *Giudizio di Paride* e una *Dama che suona il liuto* incorniciata da rami con foglie e fiori (fig. 36). Stilisticamente queste due scene vanno ricondotte al pennello di Bartlme Dill Riemenschneider, artista tedesco attivo in Tirolo nella prima metà del Cinquecento. Fino a non molti anni la bibliografia a lui dedicata era assai scarna⁶⁶ ma questa mancanza è stata ora colmata dagli studi di Hanns-Paul Ties che hanno permesso non solo un sostanziale approfondimento della sua attività artistica – come pittore, frescante e perfino decoratore di formelle da stufa – ma anche una migliore conoscenza dell'ambiente culturale, sociale e religioso del tempo, all'interno del quale Bartlme Dill si muove quale personaggio di primo piano. Si rimanda a questi studi per l'approfondimento sul pittore e sulla sua opera⁶⁷. Qui basterà ricordare che l'artista (Würzburg 1496/1501 - Bolzano 1549/1550), formatosi nella cerchia dei pittori rinascimentali augustani⁶⁸, si trasferisce a

⁶⁵ Botteri, Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo*.

⁶⁶ Pfeifer, *Beiträge*; Rasmò, *Bartolomeo Dill-Riemenschneider*; Schnitzer, *Die Fresken*; Fellin, *Bartholomäus Dill Riemenschneider*; Andergassen, *Die Altarwerke*.

⁶⁷ La bibliografia di Hanns-Paul Ties segue alle note specifiche. Inoltre *Renaissance im Gebirge*.

⁶⁸ È documentato che nel 1517 un pittore di nome Dill si trovava in qualità di *Diener* presso Albrecht Dürer. Che si tratti però di Bartlme non è certo, in quanto nell'opera di quest'ultimo gli influssi düreriani sono generici. Andergassen, *Die Altarwerke*, pp. 61-62; Ties, *Il pittore rinascimentale*, pp. 77-78.



■ 36. Bartolomeo Dill Riemenschneider, *Giudizio di Paride, Dama che suona il liuto*, 1549 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi

Brunico e poi a Bolzano, lavorando per la nobiltà locale e per i principi vescovi di Bressanone e di Trento. La notevolissima qualità artistica delle sue pale d'altare, dei suoi dipinti su muro e di quelli per formelle da stufa ne fa uno degli artisti più interessanti tra quelli attivi localmente. I dipinti presenti a Belasi condividono con la sua cifra stilistica i volti tondeggianti dei personaggi, il loro saldo inserimento nello spazio, le ombre 'portate' che partono dai piedi delle figure e si aprono a triangolo – un semplice espediente questo che conferisce profondità e dinamismo alle scene –, gli elementi vegetali, “la linea di contorno, incisiva e sicura [che] si associa all'ombreggiatura marcata del sottogola e delle orbite oculari”⁶⁹, e vanno datati negli anni tardi della sua attività, probabilmente tra il 1546 e la morte (1549/50).

Lo stile dei dipinti di Belasi, infatti, è quello della sua piena maturità quando risultano completamente assimilate e metabolizzate anche le suggestioni della pittura rinascimentale italiana e di Romanino in particolare⁷⁰, pittore che, con Fogolino e Dosso – i tre ‘grandi’ presenti e attivi al Buonconsiglio negli anni trenta del Cinquecento, – sembra aver avuto particolare

⁶⁹ Rubo la calzante descrizione da un interessante saggio di Sava, *Rinascimento del Nord*, p. 211, cui si rimanda anche per l'ambientazione di Riemenschneider nelle valli di Non e di Sole.

⁷⁰ Sava, *Rinascimento del Nord*, p. 211.

influenza sul nostro artista. Riemenschneider fu a loro contatto diretto quando, intorno al 1532, si trovava anch'esso al Buonconsiglio per dipingere tre stufe monumentali⁷¹ su incarico di Bernardo Cles, proprio in contemporanea con gli artisti sopraindicati intenti alla decorazione del Magno Palazzo.

C'è poi anche un fattore 'esterno' che può suffragare la datazione proposta: tra il 1545 e il 1547 Riemenschneider si trovava già in val di Non, impegnato a dipingere sulla facciata di Casa Bertagnolli a Fondo le note scene con *La guerra di Troia* e *Animali musicanti*⁷². Giorgio Khuen potrebbe aver colto l'occasione per continuare la decorazione degli ambienti del suo castello, affidandola al noto pittore tedesco.

Nel *Giudizio di Paride*, uno dei temi della mitologia classica di gran moda nel Cinquecento, Riemenschneider colloca Paride alla sinistra, seduto su una roccia. Indossa un'armatura completa in ogni dettaglio con l'elmo posato al suo fianco; alle sue spalle Mercurio col caduceo. Il mantello del dio è gonfio, ancora mosso dal vento ad indicare che è appena giunto in volo dall'Olimpo, inviato da Giove, insieme alle tre dee tra cui Paride dovrà scegliere la più bella. La mano destra di Mercurio è appoggiata sulla spalla di Paride per sostenerlo e incoraggiarlo nella scelta. Paride è colto nell'attimo in cui sta consegnando a Venere la mela d'oro, con cui sancisce la sua vittoria. Di fianco a Venere, il piccolo Cupido; quindi Giunone e Minerva con il pavone. Venere e Giunone sono completamente nude mentre Minerva doveva, in origine, indossare una veste che le lasciava libere le spalle e si apriva con uno spacco all'altezza delle ginocchia: ne rimane visibile l'impronta, mentre il colore – unitamente a quello che definiva il corpo e la coda del pavone – è mancante. Le dee sono adorne di gioielli – collane e orecchini – e sfoggiano elaborate acconciature. L'ambientazione si riduce al tronco possente di un albero, alle spalle di Paride, e a due altri alberelli spogli nella porzione di spazio tra Giunone e Minerva. I dipinti erano conclusi inferiormente da un mensolone in finta pietra e da bande verticali rosse e gialle.

Riemenschneider segue l'iconografia tedesca del *Giudizio*, che preferiva rappresentare Paride come principe troiano in veste di guerriero, piuttosto che in quella di pastore ignaro del suo vero lignaggio che conduce una vita solitaria “tra le valli e i boschi dell'Ida, dove fitti sono i lecci e gli abeti”, così come narra Ovidio⁷³, riferimento questo preferito invece in ambito rinasci-

⁷¹ Per quanto riguarda Riemenschneider come pittore di formelle da stufa si rimanda a Ties, *Il pittore rinascimentale*.

⁷² Su Casa Bertagnolli si veda Chini, *Affreschi a Fondo*. Si tratta del secondo incarico di Riemenschneider a noi noto nella valle del Noce, dopo l'attribuzione di Giuseppe Sava al Nostro di un' *Annunciata* e un *Arcangelo Gabriele* nella chiesa di Santa Maria Assunta a Varollo, probabilmente verso il 1537. Sava, *Rinascimento del Nord*.

⁷³ Ovidio, *Heroides*, XVI *Paride a Elena*, vv. 51-88.



■ 37. Lucas Cranach il Vecchio, *Giudizio di Paride*, 1508, xilografia



■ 38. Lucas Cranach il Vecchio, *Giudizio di Paride*, 1530, olio su tavola. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

mentale italiano. L'artista, però, secondo il suo costume che non prevede, se non occasionalmente, l'utilizzo di stampe come modello per l'invenzione, non riprende pedissequamente nessuna delle raffigurazioni diffuse nella prima metà del secolo in ambito tedesco, creando una composizione autonoma e originale, pur richiamandosi alla complessa xilografia eseguita nel 1508 da Lucas Cranach il Vecchio (Kronach 1472 - Weimar 1553) (fig. 37). Cranach, personaggio-chiave dell'arte tedesca all'epoca della Riforma protestante⁷⁴, si cimenta più volte con questo tema. Alla xilografia seguono, infatti, numerose versioni dipinte tra il 1512 e il 1538⁷⁵, in cui è palese un cambiamento di stile rispetto alla versione a stampa, pur mantenendo una composizione analoga. Nei dipinti, le tre dee assumono le forme esili e sensuali che caratterizzano le opere di Cranach dopo il viaggio del 1509 nei Paesi Bassi

⁷⁴ Per una panoramica recente sull'artista si veda *Lucas Cranach*.

⁷⁵ Stellini ne ricorda otto conservate rispettivamente a Colonia, Wallraf-Richartz Museum (1512-1514); Seattle, Seattle Art Museum (1527); Copenhagen, Statens Museum for Kunst (1527); Basilea, Öffentliche Kunstsammlung (1538); New York, Metropolitan Museum of Art (1530); Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (1530); Graz, Steiermärkisches Landesmuseum (1530-1535); Saint Louis, Saint Louis Art Museum (1537). Stellini, *Il Giudizio*, p. 6 nota 20.



■ 39. Hans Sebald Beham, *Giudizio di Paride*, 1546, incisione su rame

dove entra in contatto diretto con l'arte fiamminga, ma mostrano anche un nuovo, disinvolto modo di rapportarsi con la raffigurazione del nudo femminile che si sviluppa in Germania negli anni a cavallo della Riforma protestante⁷⁶ (fig. 38).

Bartlme Dill ha tutt'altro ideale di bellezza, le sue dee sono formose e lontane dalle icone adolescenziali di Cranach, trovando un corrispettivo, se proprio, in una stampa di Hans Sebald Beham (Norimberga 1500 - Francoforte sul Meno 1550) del 1546, con cui condivide un'altra scelta significativa: la centralità della consegna della mela d'oro a Venere (fig. 39). Non si tratta di un dettaglio secondario: in molte altre raffigurazioni del *Giudizio* alla mela non viene dato risalto, in alcuni casi non si vede neppure. Ma l'artista, e forse più di lui il

suo committente, vogliono con ciò sottolineare il messaggio affidato a questa specifica scena: si tratta di un ammonimento, di un invito alla riflessione sui danni che può causare una scelta avventata, effettuata per ottenere l'amore di una donna. Venere ha promesso a Paride, in cambio della vittoria nella disputa tra le dee, l'amore della donna più bella del mondo: Elena, moglie legittima di Menelao. La centralità della mela nel *Giudizio* di Riemenschneider fissa pertanto il fatto da cui si scatenerà la guerra di Troia, con la sua scia di lutto e dolore, e rafforza il monito sotteso alla raffigurazione mitologica.

Iconografie esplicitamente dedicate ai pericoli che l'amore può rappresentare per il maschio, attraverso immagini allegoriche e mitologiche, sono molto in voga nelle dimore signorili tirolesi del Cinquecento⁷⁷, e decorano

⁷⁶ Su questo tema, particolarmente interessante per comprendere una particolarità dell'arte tedesca del primo Rinascimento, esiste una vasta letteratura. Si vedano, a titolo di esempio, *Die gottlosen Maler von Nürnberg*; Bonnet, *Lucas Cranach der Ältere*; Kluttig-Altman, *Erbitze Damen*.

⁷⁷ Secondo la lettura di Ties, ad esempio, anche i dipinti del Magno Palazzo, commissionati a Romanino dal principe vescovo Bernardo Cles negli anni trenta del Cinquecento, sono tra loro legati dal filo rosso dell'amore sensuale e dovevano servire quale spunto di riflessione per il vescovo e i suoi ospiti, in sintonia con l'irreprensibile comportamento morale tenuto dal prelado. Ties, *Il cardinale Bernardo Cles*.

quelle stanze ‘per soli uomini’, note come *Trink-* o *Treffstuben*, dedicate al relax e all'intrattenimento del padrone di casa con i suoi ospiti, dalle quali le donne erano interdette⁷⁸. In alcuni casi prevale l'aspetto moraleggiante. In altri, invece, come nel caso complesso e precoce (1465-1469 c.) di Castel Pietra presso Calliano, si indulge in rappresentazioni e sottointesi decisamente ‘piccanti’⁷⁹. Permane sottotraccia nelle raffigurazioni pittoriche con figure nude un gioco di ambiguità, tipico del Rinascimento tedesco e della società tedesca del tempo che le commissiona⁸⁰.

La sala con il *Giudizio di Paride* a Castel Belasi aveva, con ogni probabilità, proprio la funzione di *Trinkstube*, dato che questo mito si trova più volte rappresentato in contesti di questo tipo, proprio per il significato ‘ammonitore’ che gli veniva associato. A Castel Pietra, per esempio, è presente in una versione ‘gotica’ con le tre dee nude che indossano cappelli a doppio cono secondo la moda tedesca del settimo-ottavo decennio del Quattrocento⁸¹; ma lo troviamo anche nell'Ansitz Freienfeld a Cortaccia e, sempre nell'Oltradige, nell'Ansitz Fennhals. Qui il *Giudizio* è ripreso da una xilografia del 1539 di Jörg Breu *junior* cui l'artista apporta qualche modifica: il cavallo di Paride, che nel modello si trova dietro a Paride stesso seminascosto dalla vegetazione, è spostato sul margine destro della scena e raffigurato in scorcio; viene eliminato Cupido intento a scagliare la freccia dall'angolo superiore sinistro. La stessa xilografia è anche alla base del *Giudizio di Paride* in una stanza dello Steidelhof auf der Töll nel comune di Parcines, dove il pittore semplifica a sua volta l'opera di Breu, sempre con l'eliminazione di Cupido e lo spostamento del cavallo davanti all'albero⁸².

Nei tre esempi di *Trinkstuben* sopra citati (Freienfeld, Fennhals e Parcines) gli artisti sono anonimi, e le loro opere databili tra la metà del quarto e la fine del sesto decennio del Cinquecento⁸³, periodo cui risale anche il *Giudizio* dipinto in una stanza al secondo piano di Castel Mareccio a Bolzano, in questo caso, però, adibita a stanza da letto⁸⁴.

⁷⁸ Stampfer, *Kleine ausgemalte Räume*.

⁷⁹ Castel Pietra è un esempio particolarmente interessante di questo tipo di raffigurazione perché riunisce molte immagini legate dalla tematica comune dei ‘pericoli d'amore’ e altre raffiguranti i divertimenti della corte, fornendo così un'idea complessiva di questo gusto decorativo. S. Spada Pintarelli, A. Mura, scheda 24 *Calliano, Castel Pietra, Sala d'Amore*, in *Le vie del Gotico*, pp. 628-634.

⁸⁰ Ties, *Albrecht Altdorfers "Lot und seine Töchter"*.

⁸¹ Ripreso dall'incisione del Maestro delle Banderuole, attivo tra il 1455 e il 1470 nei Paesi Bassi. Beato, *Il Tirolo*, p. 321.

⁸² Per le immagini Stampfer, *Kleine ausgemalte Räume*.

⁸³ L'iscrizione lasciata su di una parete a Freienfeld da un visitatore, che riporta l'anno 1547 (Stampfer, *Kleine ausgemalte Räume*, p. 132 e nota 12 alla stessa pagina) permette di datare il ciclo intorno a quegli anni.

⁸⁴ Questa destinazione d'uso è riportata in un inventario del 1612. Grebe, Großmann, *Bolzano. Castel Mareccio*, p. 29.



■ 40. Bartlme Dill Riemenschneider, *Dama che suona il liuto*, 1549 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi

Tornando a Riemenschneider, il *Giudizio di Paride* a Belasi non è l'unico esempio di questa iconografia nel *corpus* dell'artista. Nel 1543 aveva dipinto la stessa scena a Castel Dornsberg⁸⁵, presso Naturno, in una nicchia sopra una porta al primo piano del castello⁸⁶. Qui la scena è più complessa, comprendendo anche la rappresentazione della fuga di Elena: in un paesaggio con varie figure nello sfondo, Paride, Elena e una sua ancella si dirigono verso una nave che li porterà a Troia.

La scena del *Giudizio* dipinta a Dornsberg differisce da quella di Belasi essenzialmente nella posa di Paride che si protende verso Venere per offrirle il pomo della vittoria, invece che ritirarsi leggermente come a Belasi. Mancano inoltre sia Cupido, sia il pavone simbolo di Minerva. Due tronchi d'albero circondano e isolano la scena dal prosiegua della narrazione.

La di per sé piccola variante nella posa di Paride è però significativa: a Belasi si sottolinea ancor di più l'aspetto di monito moraleggiante, indicato dall'indecisione di Paride.

⁸⁵ Oltre la data, sono presenti il monogramma dell'artista e la sua sigla, cioè quattro parti di cuoio intrecciate con riferimento al significato letterale del cognome ('tagliatore di cinghie').

⁸⁶ In origine vi era anche una seconda nicchia dipinta, ora completamente perduta.

La decorazione della sala continua con l'immagine di una donna che suona un liuto (fig. 40), 'racchiusa' tra due rami con foglie e fiori di diverso tipo⁸⁷, che fungono da elegante divisione con la precedente scena del *Giudizio*.

Anche in questo caso il tema è congruo con il supposto utilizzo dell'ambiente come *Trinkstube*, dove, accanto alle immagini portatrici di moniti morali, trovavano spazio raffigurazioni dei divertimenti più amati dalla nobiltà del tempo, primi fra tutti la musica e la caccia, nella scia di una consolidata tradizione decorativa già presente nei castelli medievali. La veste e l'acconciatura della suonatrice la identificano come nobildonna. Indossa infatti la cosiddetta *Weiter Rock*, una lunga veste a campana con maniche rigonfie, propria dei ceti elevati, mentre i capelli sono raccolti in una cuffietta o retina, tranne due compatti *chignon* ai lati del viso. Per avere un'idea della sontuosità di tale abbigliamento che si diffonde nelle corti tedesche verso la metà del Cinquecento, si può fare il confronto col *Ritratto della duchessa Anna di Baviera*, dipinto nel 1556 da Hans Mielich e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna⁸⁸. Anna indossa lo stesso tipo di veste ed esibisce un'identica acconciatura.

I dipinti della sala del *Giudizio di Paride* sono eseguiti a mezzo fresco, tecnica usata abitualmente da Riemenschneider nella pittura murale. Il mezzo fresco non ha giovato alla loro conservazione, anche perché sono stati ricoperti nei secoli successivi da diversi strati di intonaco. L'attento lavoro di scoprimento e restauro ha infatti portato alla luce una superficie pittorica "molto fragile e inconsistente"⁸⁹.

La mancanza di altri dipinti dello stesso strato sulle restanti superfici della sala non si può però imputare solo alla tecnica poco efficace e alle generiche ingiurie del tempo. Sembra piuttosto che il lavoro sia stato interrotto, che la veste di Minerva e il corpo del pavone non siano mai stati completati, così come la finitura della veste della donna che suona il liuto. Anche la presenza nella parte soprastante il *Giudizio* di "un'estesa porzione di intonaco bianco, non originale ma comunque antico", come si annota nella relazione finale di restauro, avvalorata questa ipotesi che potrebbe trovare spiegazione nelle morti, rispettivamente nel 1548 e nel 1549, sia del committente sia del pittore. Del resto subito accanto alla donna con il liuto, insinuata tra i due rami fioriti che affiancano la figura sulla destra e che sono certamente riconducibili alla mano di Bartlme, si trova una diversa per quanto simile decorazione fito-

⁸⁷ I motivi vegetali si dipanano armoniosamente sul fondo della parete lasciato bianco.

⁸⁸ D. Hirschfelder, scheda 34 *Herzogin Anna von Bayern in ganzen Figur, Hans Mielich*, in *In Mode*, pp. 82-83.

⁸⁹ Relazione finale di restauro, conservata nell'archivio della Soprintendenza per i beni culturali, Trento.

morfa, in cui ora prevale il colore marrone/rossiccio, anch'essa con rami, foglie e fiori che si curvano armoniosamente. La combinazione tra questi due tipi di tralci vegetali si è conservata, come lacerto, anche sulla parete contigua a quella col *Giudizio*, ma in questo caso è evidente che è stata eseguita dalla stessa mano, estranea al Riemenschneider, che ripropone lo schema adottato, per necessità, sulla parete di fianco (fig. 41).

Ritroviamo poi la stessa lussureggiante decorazione nel corridoio (fig. 18, 3A), dipinto nel primo strato – come abbiamo visto – con pitture cavalleresche del XV secolo. Nel corridoio la decorazione fitomorfa è ora solo parzialmente conservata, ma doveva occultare totalmente i dipinti precedenti che, a metà Cinquecento, dovevano apparire (ed erano) totalmente superati (fig. 42). L'ipotesi è dunque la seguente: essendosi giocoforza interrotta la decorazione della sala col *Giudizio di Paride*, si decide di conservare quanto fatto e di completare la sala con un motivo vegetale che si adatta all'opera incompiuta di Bartlme, la integra proseguendo sulle restanti superfici, e viene anche utilizzata per modernizzare l'impianto decorativo del castello, estendendosi su tutte le pareti del 'corridoio' posto al livello superiore.

Ritengo che non sia passato molto tempo tra i due interventi: qualche anno al massimo, giusto il tempo di organizzare le cose da parte dei successori di Giorgio Khuen, i figli Pancrazio II (†1570) e Carlo (†158?). Pur conducendo vite molto diverse – il primo fece un'importante carriera politica, da consigliere di Ferdinando I d'Asburgo a capitano della città di Trento fra il 1556 e il 1569, il secondo si dedicò principalmente alla gestione del patrimonio di famiglia – furono entrambi artefici dell'accrescimento del potere, del prestigio e dei beni materiali della casata. Il ramo Belasi dei Khuen raggiunse, tra gli anni cinquanta e settanta del Cinquecento, l'apice delle sue fortune. Non si conoscono molti particolari della vita di Carlo, la cui personalità rimane un po' defilata, mentre il ruolo politico di primo piano rivestito da Pancrazio II lo pone sotto i riflettori della storia. Essere capitano della città di Trento, nominato dal conte di Tirolo ma con giuramento di fedeltà anche al vescovo, significava trovarsi in una difficile posizione tra due poteri spesso conflittuali tra loro. Così, al momento delle tensioni tra Ferdinando II d'Asburgo e il vescovo Ludovico Madruzzo, Pancrazio II, che “secondo i contemporanei era uomo mite e poco energico”⁹⁰, cercando di assecondare entrambi, finì per trovarsi in difficoltà. Penso che il suo carattere e le vicende in cui si trovò coinvolto si rispecchino nell'iconografia scelta per completare la sala del *Giudizio di Paride* che, come detto, ricopriva anche le immagini cavalleresche del corridoio. Nel corridoio si riesce, nonostante le vaste man-

⁹⁰ Turrini, *Castel Belasi*, p. 141.



■ 41. Pittore anonimo, *Decoro floreale*, 1550-1570 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 42. Pittore anonimo, *Decoro floreale*, 1550-1570 circa, affresco; pittore tirolese (Wolfgang Rothensteiner?), *Torneo*, 1470 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 43. Pittore anonimo, *Mensola con frutti e oggetti*, 1550-1570 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi

canze, a ricostruire l'impianto decorativo originario di questo secondo strato: piante e fiori di diverse specie occupano la parte superiore della parete che è completata in basso da un largo parapetto di finta pietra su cui appoggiano, così come nella Stanza della musica e dei frutti al primo livello, frutti e oggetti. Lo si vede bene in corrispondenza del castello con il re e la regina dello strato più antico: ci sono due mele (?) con accanto un vasetto di vetro col bordo superiore in metallo dorato (fig. 43); altra frutta poggia sul parapetto a destra degli archi gotici con la chiesa e a sinistra del torneo.

La decorazione era intervallata da raffigurazioni di uccelli: si conserva intatta quella della nicchia al centro del corridoio, che non doveva essere l'unica perché altri volatili si intravedono qua e là tra i girali.

Il pittore della civetta

Nella nicchia è rappresentata la *Caccia alle allodole con la civetta* (fig. 44), un sistema di uccellazione già in uso presso i Greci e i Romani che si è mantenuto inalterato nei secoli, tanto che in Italia viene vietato solo nel 1992. La civetta viva veniva legata a un sostegno (gruccia) posto tra le canne, tagliate in punta per infilare all'interno un bacchetto sottile cosperso di pania. Le allodole (ma anche altre specie di uccelli) quando durante il giorno avvistano una civetta, loro abituale predatore notturno, le si scagliano contro in gruppo per 'disturbarla' e farla allontanare. Scendendo di quota finiscono sui bacchetti con le panie vischiose, da cui non riescono più a scollarsi. Possono essere così catturate senza nessuna difficoltà.

Si tratta di una raffigurazione trasversale nei secoli. Credo che l'esempio più antico conservatosi sia un dipinto su di un'anfora attica a figure nere del VI secolo a.C. del cosiddetto pittore di Bucci⁹¹, ma per fare solo qualche esempio preso *on-line* la troviamo anche in un mosaico pavimentale romano conservato al Museo di Oderzo e proveniente da una villa della zona (II-III sec. d. C.), in un dipinto su tavola di Frans Snyders del 1620 nel Suermondt-Ludwig-Museum di Aquisgrana, e persino in una delle ville dell'altipiano del Renon sopra Bolzano, dove l'alta società cittadina trascorreva il periodo estivo.

Ben più vicino a noi, nel tempo e nello spazio, è l'affresco con questo tema dipinto da Hans Bocksberger il Vecchio (Mondsee 1510 - Salisburgo 1561) nel quarto decennio del Cinquecento nella Torre del Falco al Castello del Buonconsiglio⁹².

⁹¹ Pubblicata in Morris, *Le civette*, p. 203, senza indicazione dell'ubicazione. Non ho però trovato conferma della paternità dell'autore nella voce dell'enciclopedia Treccani dedicata al pittore.

⁹² Kaeppele, *Zuan pictor*.



■ 44. Pittore anonimo, *Caccia alle allodole con civetta*, post 1555, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 45. Virgil Solis, *Quindici uccelli*, 1555 circa, acquaforte

Vi è però una sostanziale differenza tra questa immagine e quella di Castel Belasi. A Torre del Falco l'uccellazione con la civetta da richiamo è solo uno dei tanti sistemi di caccia lì raffigurati in modo dettagliato e realistico e rientra

pertanto nel ricco filone delle rappresentazioni venatorie così amate dalla nobiltà medievale prima e rinascimentale poi.

A Castel Belasi, invece, l'isolamento dell'immagine, la civetta che indirizza il suo sguardo magnetico direttamente sull'osservatore, gli uccelli che si dibattono col becco spalancato sono chiaro indice della valenza allegorica della scena.

La civetta fa qui le veci dello 'specchietto' per allodole: chi si fa attirare badando all'apparenza più che alla sostanza, sarà ingannato e farà una brutta fine. Mai fidarsi di ciò che appare! Per il 'mite' Pancrazio II dev'essere stata questa l'esperienza quotidiana nel complicato mondo della politica. Mi sembra pertanto che una scelta iconografica così particolare non possa che essere collegata a lui, quale monito a sé stesso e promemoria per chi lo circondava.

Il pittore ha probabilmente utilizzato come modello le incisioni raffiguranti 240 tipi di uccelli europei a corredo del *Vogelbuch*, volume edito nel 1555 dal medico ed erudito svizzero Conrad Gessner (1516-1565), incisioni prontamente riprese in controparte in fogli sciolti da Virgil Solis (1514-1562; fig. 45)⁹³. Una datazione qualche anno dopo la metà del secolo, forse a ridosso del 1556, anno della nomina di Pancrazio a capitano di Trento, è del resto plausibile anche sotto il profilo stilistico.

Decorazioni a fogliami, con tralci fioriti e frutti, conquistano nel corso del XVI secolo sempre più spazio e valore autonomo. In area tedesca (Germania meridionale, Austria, Tirolo) e territori limitrofi a sud delle Alpi⁹⁴ già nei primi decenni del secolo si diffondono come ornamenti per le volte delle chiese, ma anche nelle residenze nobiliari, in particolare (ma non esclusivamente) dove la committenza è tedesca. Inizialmente geometrici e stilizzati, diventano via via più liberi e lussureggianti.

Presenti nella produzione di Riemenschneider, si trovano, tra gli altri, nel Castello di Stenico dove un bell'esempio di varietà botanica si dispiega intorno ai medaglioni allegorici del palazzo Hinderbach⁹⁵, eseguiti nei tardi anni trenta dallo stesso pittore delle scene con il *Mito di Apollo* in Castel Flavon a Bolzano⁹⁶, mentre nella Sala dei fregi floreali nel Palazzo vecchio dello stesso castello un altro artista aveva dipinto poco prima, verso il 1520, un prato con un vero campionario di fiori di campo⁹⁷. Decorazioni di questo tipo si trovano anche nella volta del loggiato di Castel Coira⁹⁸, eseguite probabilmente tra il 1576 e il 1581 su committenza Trapp e quella analoga di

⁹³ Ringrazio Paolo Dalla Torre per la gentile segnalazione.

⁹⁴ Chini, *Renaissance im Gebirge*, in particolare pp. 259-261.

⁹⁵ Botteri, *Fantasie vaghe*, pp. 70-74, figg. 10-15.

⁹⁶ Ties, *Die Freiherren von Völs*. Precedentemente attribuiti a un pittore di area tedesca. Camerlengo, *Castello di Stenico*, pp. 167-172.

⁹⁷ Camerlengo, *Castello di Stenico*, p. 162 fig. 3.

⁹⁸ Stampfer, *Castel Coira*, con illustrazioni.

Castel Dornsberg con gli Annenberg come committenti. Sempre in una proprietà Trapp, Castel Campo a Fiavè, un pittore di ambito tedesco dipinge nella volta dello scalone “una florida vegetazione con tralci di frutta, intervallati da putti”⁹⁹.

Colpiscono però nel ‘pittore della Civetta’ l’autonomia dell’ornato fitomorfo che diventa soggetto del dipinto e non decorazione marginale, il segno veloce e compendiario, la resa naturalistica degli uccelli raffigurati di cui è agevole individuare la specie (oltre alla civetta e alle allodole, in primo piano a sinistra un airone cinerino), e l’utilizzo di un monocromo color vinaccia sul quale ‘giocare’ con toni di varia intensità, elementi che non riscontro in altri esempi locali o comunque legati al mondo culturale tedesco. Mi sembra piuttosto che questo artista interpreti in modo manieristico fregi animati di ascendenza classica, così diffusi al tempo, sul genere di quelli dipinti in più occasioni da Francesco Verla e, segnatamente, nella canonica di San Sabino a Seregnano (1513-17) di una simile tonalità. Se nel fregio di Verla i girali ‘abitati’ da varie specie di uccelli seguono un armonioso andamento ritmico entro i saldi limiti della cornice, a Castel Belasi si liberano, conquistando tutto lo spazio disponibile. È quello che succede – a più alti livelli artistici – nella Sala a fogliami di Palazzo Grimani a Venezia (dipinta da Camillo Mantovano negli anni sessanta) o nella Sala del pergolato del Castello di Torrechiara (dipinta da Cesare Baglione nel 1576-85), cioè in quegli ambiti post-raffaelleschi che portano alle estreme conseguenze le rivisitazioni dell’antico già presenti nelle Logge vaticane.

Il grande stemma di famiglia

Di notevole interesse è il grande stemma sulla facciata esterna della costruzione edificata nel Cinquecento per collegare la più antica parte residenziale con la torre medievale. È lo stemma di famiglia così come appare dal 1559, anno in cui Ferdinando d’Asburgo (arciduca d’Austria 1521-1564, imperatore 1556-1564), investe dello stemma Niederthor tutti e tre i rami della famiglia Khuen, compresi dunque Pancrazio II e Carlo di Castel Belasi: il leone rampante dei Khuen inquartato con la torre Niederthor¹⁰⁰ (fig. 46). La parte superiore, affiancata da due grifoni che reggono il Toson d’Oro, è in-

⁹⁹ Botteri, *Fantasie vaghe*, p. 98.

¹⁰⁰ “In 1 e 4 troncato d’argento e di rosso, al leone dell’uno nell’altro; in 2 e 3 di rosso, alla torre d’argento aperta sul campo. Il cimiero di destra riportava il leone del campo accovacciato su di un cuscino rosso, quello centrale un semivolo di rosso caricato della torre del campo dello scudo e quello di sinistra un poggio con vestito e berretto rosso, nascente da una corona”. Turrini, *Castel Belasi*, p. 170.



■ 46. Pittore tirolese, *Stemma Khuen-Belasi*, 1560 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi

vece lo stemma dell'arciduca Ferdinando, posto in una posizione tipica che suggerisce al tempo stesso sottomissione e protezione. Bisogna del resto ricordare gli stretti rapporti tra Pancrazio II e l'arciduca, di cui fu consigliere e al quale fu debitore per la propria ascesa politica.

L'autore dello stemma deve avere ricoperto un ruolo importante nella decorazione del castello perché alla sua mano vanno ricondotte anche le tracce mal conservate che si trovano sulla parete della balconata esterna al terzo livello (fig. 18, 3C), dove in origine si trovava un vasto salone, ora completamente crollato. Qui è raffigurata una scena di caccia: un cane lanciato all'inseguimento della preda (fig. 47) seguito da due cacciatori in un bosco



■ 47. Pittore tirolese, *Scena di caccia*, 1560 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 48. Pittore tirolese, *Stemma Morenberg-Giovo*, post 1554, affresco. Sarnonico (Trento), Palazzo Morenberg

e poi – cosa strabiliante – il busto di un orso ritto in piedi che tiene tra le mani una mela¹⁰¹ (fig. 53). All'estremità della parete un vaso che appoggia sull'immane mensolone (giallo, in questo caso, con di sotto la stoffa a bande verticali rosse e bianche).

L'identità di mano con l'autore dello *Stemma* non è forse immediatamente percepibile, stante la diversità dei soggetti, ma ha bisogno di un ulteriore passaggio. Un confronto puntuale tra la sua parte inferiore, quella con lo stemma della casata, si può istituire, infatti, con lo stemma Morenberg-Giovo, una delle tante raffigurazioni araldiche dipinte nell'omonima sala al primo piano di Palazzo Morenberg a Sarnonico: è sufficiente il confronto tra i leoni rampanti che compaiono in entrambi i casi per fugare ogni dubbio in proposito (fig. 48). Ma anche i rami sottili che reggono foglie raggruppate a tre a tre, formando lo sfondo e l'elegante cornice che si snoda intorno allo stemma sulla facciata di Belasi, si ritrovano a Sarnonico nella Stanza delle mele, sempre al primo piano, dove decorano sobriamente la parte alta, completata al di sotto da un finto drappo a bande verticali a sua volta concluso da una cornice su cui poggiano mele, mele cotogne, melagrane e due zucche con un coltello, secondo lo schema che, come abbiamo già visto, conosce grande diffusione al tempo (fig. 49).

Nella Sala degli stemmi, oltre ai simboli araldici, sono dipinti anche animali (gatto, scimmia, marmotta), un quadrato magico, un astrolabio, un mapamondo e un vaso con fiori: quest'ultimo è quasi sovrapponibile a quello dipinto all'estremità destra della parete della balconata a Castel Belasi, tanto da non poter dubitare dell'identità dell'autore (figg. 50, 51). Anche la scimmia con la mela trova un convincente confronto stilistico con l'orso goloso di Belasi: molto simili il profilo, il pelame, l'occhio grande e le zampe dei due animali che stringono la mela (figg. 52, 53). Si chiude così il cerchio attributivo.

Il pittore di Sarnonico dipinge il primo piano del palazzo¹⁰² dopo il 1554, quando i Morenberg acquistano l'edificio per trasformarlo in residenza di rappresentanza. Anche le date pertanto collimano e probabilmente il suo impegno a Belasi precede quello a Sarnonico, dato che la ristrutturazione architettonica di quest'ultimo edificio si protrasse per un certo periodo.

¹⁰¹ Questa raffigurazione dell'orso è veramente particolare. Non si tratta, infatti, di un'immagine simbolica o allegorica, come la maggior parte delle rappresentazioni del plantigrado nel Cinquecento, ma di un vero e proprio 'ritratto', oltretutto perfettamente ambientato in val di Non, dove orsi golosi di mele erano e sono una realtà. L'artista raffigura un animale che doveva conoscere dal vero e del quale gli erano note le abitudini: lo stare ritto sulle zampe posteriori, l'usare le zampe per cogliere la frutta. Sulla rappresentazione dell'orso nell'arte in generale si veda *Ursus*.

¹⁰² Ties, *Von Türkenkämpfen und Tier-Emblemen*, p. 248 nota 30, a differenza di Tevini, *Palazzo Morenberg*, che non opera questo distinguo.



■ 49. Pittore tirolese, *Mensola con ramo e melagrane*, post 1554, affresco. Sarnonico (Trento), Palazzo Morenberg



■ 50. Pittore tirolese, *Vaso con garofani*, post 1554, affresco. Sarnonico (Trento), Palazzo Morenberg



■ 51. Pittore tirolese, *Vaso*, 1560 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi

Ma lo stemma Khuen Belasi riserva altre sorprese. Un ulteriore confronto interessante parte dai due puttini nudi cui è affidato il compito di reggere lo stemma Khuen tramite un nastro passante in due anelli. Liberi da schematizzazioni araldiche, sono due solide figurette, ognuna con una propria individualità (fig. 54). Accanto ai piedi le ombre triangolari che abbiamo già incontrato nelle opere di Riemenschneider. Un puttino quasi identico si trova tra i dipinti ritrovati nel 2010 in un edificio adiacente alla residenza Langelmantel a Termeno¹⁰³. Sulle pareti e la volta della stanza, costruita come annesso sporgente all'edificio di servizio della residenza e probabilmente adibita a luogo di studio, si susseguono, senza nesso apparente, decorazioni fitomorfe e ghirlande, vari stemmi, la veduta di una città, la figura di Senocrate accompagnata da un motto in latino, due busti di un uomo e una donna in vesti dell'età di Massimiliano nell'intradosso della finestra a est, un liuto e delle sfere appoggiate sulle finte cornici delle porte originarie e, per l'appunto, un puttino nudo dalle guance rigonfie che sta suonando una tromba e regge uno scudo (fig. 55). La parte inferiore della sala è coperta da un drappo ondeggiante a grandi pezze rosse e gialle con bordi decorati in nero.

Se si confrontano i puttini di Belasi col puttino di Termeno¹⁰⁴, si ritrovano gli stessi capelli ricci, un volto simile con le sopracciglia ben marcate, l'identico modo di contornare le figure con una linea netta da cui nasce il chiaroscuro che rende i corpi solidi e inseriti nello spazio, una posa assimilabile, braccia, gambe, mani e piedi quasi sovrapponibili. Altri confronti puntuali, in realtà, non sono agevoli, né con lo stemma né con i pochi resti sulla balconata di Belasi e neppure con i dipinti di Sarnonico, non permettendo di affermare che si tratti in tutti e tre i casi dello stesso autore ma solo di individuare la presenza di questa 'mano' in tutti e tre i cantieri. 'Mano' tedesca che conosceva l'arte italiana, cresciuta all'ombra di Bartlme Dill Riemenschneider che, del resto, nella residenza Langelmantel aveva dipinto uno dei suoi più noti cicli profani (ora in condizioni di conservazione disastrose), datato 1547¹⁰⁵.

¹⁰³ Stampfer, *Kleine ausgemalte Räume*, pp. 148-150.

¹⁰⁴ Anche i personaggi abbigliati secondo la moda del periodo di Massimiliano d'Asburgo, che muore nel 1519, non mi pare possano condizionare la datazione: sembra piuttosto un omaggio colto rivolto all'imperatore. Secondo Helmut Stampfer i dipinti di Termeno vanno datati nel terzo o quarto decennio del Cinquecento perché mostrano la compresenza di elementi ancora di gusto tardo-gotico accanto ad altri già pienamente rinascimentali. Questa data però non è così vincolante, come lo stesso Stampfer afferma, non essendosi trovati appigli storici o documentari che la confermino e potrebbe essere spostata più avanti nel secolo.

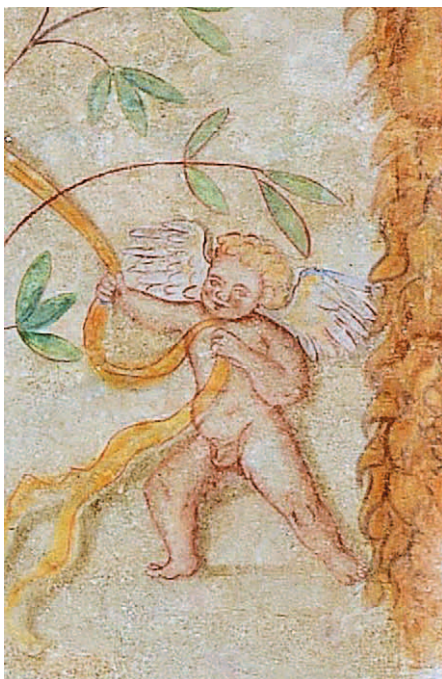
¹⁰⁵ Sarebbe suggestivo azzardare l'ipotesi che nel pittore di Belasi e Sarnonico (e Termeno?) si possa celare il misterioso figlio omonimo di Bartlme Dill, noto per via documentaria (residente a Merano dal 1556 al 1582, anno della morte) ma di cui non si conosce nessuna opera certa. Andergassen ha proposto di individuarlo nei dipinti di Castel Trautmannsdorf e in quelli al primo piano di una casa sotto i Portici di Merano (Andergassen, *Bartlmä Dill Riemenschneider*, p. 152).



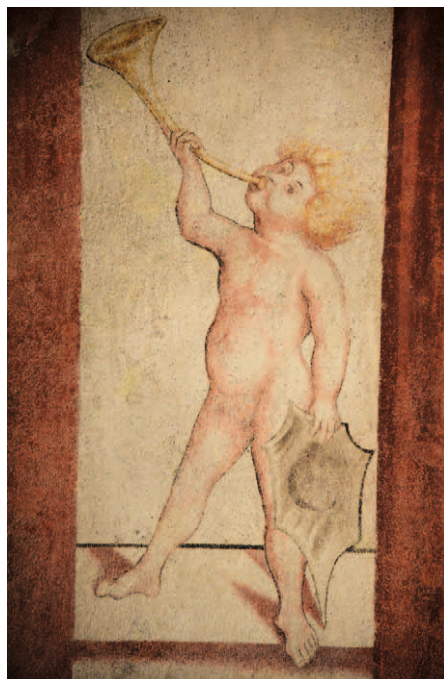
■ 52. Pittore tirolese, *Scimmia con mela*, post 1554, affresco. Sarnonico (Trento), Palazzo Morenberg



■ 53. Pittore tirolese, *Orso con mela*, 1560 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 54. Pittore tirolese, *Stemma Khuen-Belasi*, 1560 circa, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi (dettaglio del puttino)



■ 55. Pittore tirolese, *Puttino*. Termeno (Bolzano), edificio adiacente alla residenza Langelmantel

La Sala delle Metamorfosi

Al quarto livello dell'edificio castellano (fig. 19, 4A) si trova un ulteriore ciclo dipinto, anch'esso conservato solo parzialmente e in cattivo stato. Nella parte alta della sala si susseguono scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, divise tra loro da una serie di colonnine dipinte a imitazione del marmo rosso di Trento. La sequenza non segue la progressione delle storie così come compaiono nel poema e non è completa, mancando tutti i riquadri della parete settentrionale e parte di quelli sulla parete occidentale. Partendo da quest'ultima vediamo *Perseo e la Medusa* (libro IV): l'eroe è raffigurato con la spada sguainata nella mano destra, mentre con la sinistra regge la testa mozzata di Medusa. Dal sangue che esce copioso dal collo del mostro è nato Pegaso, cavallo alato (fig. 56).

mentre Ties (*Bildwelten des Adels*, p. 159 nota 10 e p. 162 nota 13) lo ritiene autore dei dipinti dei Portici meranesi e di quelli della residenza Helmsdorf di Lana. Uno studio comparativo specifico unito ad una ricerca sistematica tra le fonti d'archivio potrà forse dare in futuro una risposta.

Quindi *Apollo e Pitone* (libro I), in cui si raffigura il dio con arco e faretra che ha appena ucciso il terribile mostro Pitone, persecutore di sua madre Latona su istigazione di Giunone¹⁰⁶ (fig. 57). Apollo riesce così a sottrarre al mostro l'oracolo di Delfi, dove vaticinerà la Pizia.

Proseguendo sul lato meridionale, dal libro XIV delle *Metamorfosi* è tratto un episodio omerico: *Circe trasforma in porci i compagni di Ulisse* (fig. 58); quindi, dal libro III, *Narciso*, il ragazzo di seducente bellezza che, incapace di provare amore per gli altri, si innamora perduto, fino alla morte, della sua immagine riflessa nella fonte (scena molto rovinata). L'ampliamento della finestra centrale di questo lato ha in parte distrutto la raffigurazione del paesaggio che la contornava superiormente.

Seguono l'eroica impresa di *Giasone che uccide il drago, custode del Vello d'oro* (libro VII) e la storia della ninfa Ociroe, figlia del centauro Chirone (libro II) che, avendo il dono della preveggenza, rivela al padre e a Esculapio il loro destino e viene, per punizione, trasformata in cavalla dagli dei adirati.

Sulla parete orientale ritroviamo *Perseo che libera Andromeda* (libro IV, fig. 59). L'eroe, in groppa a Pegaso, scorge dall'alto una fanciulla nuda, incatenata a uno scoglio. Affronta e quindi uccide il mostro dal quale la giovane stava per essere divorata e la chiede in sposa. Andromeda era la vittima sacrificale destinata a placare l'ira di Nettuno, suscitata dall'affermazione della madre Cassiopea che sua figlia era la più bella di tutte le Nereidi.

Quindi *Venere e Adone*: la dea si dispera "strappandosi veste e capelli" al cospetto di Adone morto che sarà trasformato in fiore (fig. 60). Nello sfondo i cani del bellissimo giovane inseguono il cinghiale che lo ha trafitto e sulla cui pericolosità Venere aveva più volte messo in guardia l'amante (libro X). Sull'altro lato una delle fatiche di Ercole: *Ercole e Cerbero*, il cane a tre teste posto a guardia degli inferi dal libro IX.

Infine il *Ratto d'Europa* (libro II). La ninfa si allontana tra i flutti in groppa all'affascinante toro bianco, sotto le cui sembianze si cela Giove, che la porterà a Creta. Sulla riva rimangono, impotenti, le sue compagne. Sopra la porta, in origine più grande di quella attuale e culminante ad arco, un paesaggio con un montone (fig. 61).

Queste le *Metamorfosi* rimaste e identificabili. La scelta iconografica non stupisce. La fortuna del poema ovidiano non conosce soluzione di continuità: dal Medioevo al Rinascimento la fama del poeta di Sulmona non fa che crescere e la polisemia delle *Metamorfosi* rende le sue storie particolarmente adatte a ornare gli edifici rinascimentali, appagando la sete di classicità dei

¹⁰⁶ Latona era stata messa incinta da Giove e aveva partorito due gemelli, Apollo e Diana, suscitando, come sempre, le ire di Giunone.



■ 56. Pittore tirolese, *Perseo e la Medusa*, post 1563 - ante 1584, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 57. Pittore tirolese, *Apollo e Pitone*, post 1563 - ante 1584, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 58. Pittore tirolese, *Circe trasforma in porci i compagni di Ulisse*, post 1563 - ante 1584, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi (dettaglio)



■ 59. Pittore tirolese, *Perseo libera Andromeda*, post 1563 - ante 1584, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 60. Pittore tirolese, *Morte di Adone*, post 1563 - ante 1584, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi



■ 61. Pittore tirolese, *Paesaggio con montone*, post 1563 - ante 1584, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi

ricchi committenti. Nel territorio dell'antico Tirolo si conservano sia episodi singoli sia cicli di dipinti tratti dal poema¹⁰⁷.

Tra quelli cinquecenteschi il posto d'onore sarebbe sicuramente stato riservato a quanto dipinto nel 1531 da Dosso Dossi nella *Stua grande* del Castello del Buonconsiglio su incarico di Bernardo Cles, nell'ambito di una complessa decorazione di alcuni ambienti del palazzo. Descritti e lodati da Pietro Andrea Mattioli nel suo noto libro *Il Magno Palazzo del cardinale di Trento* del 1539, raffiguravano *Apollo e Pitone*¹⁰⁸, *Apollo e Dafne*, *Giove e Callisto*, *La caduta di Fetonte*, *Il ratto d'Europa*, *Marte con Venere e Vulcano*, *Ino e Atamante*, *Issione*, *Sisifo*, *Apollo e Marsia*; furono distrutti nel Settecento in quanto ritenuti inadatti a una residenza vescovile. Secondo l'opinione di Nicolò Rasmò¹⁰⁹ i dipinti di Dosso potrebbero essere serviti da modello per quelli realizzati tra il 1545 e il 1549 in una saletta di Castel Cles¹¹⁰ su committenza di Aliprando Cles, nipote del vescovo, e attribuiti a Marcello Fogolino, con i quali condividono alcune delle scene (*Ratto di Europa*, *Apollo e Dafne*, *Apollo e Marsia*). L'ipotesi è plausibile dato che sicuramente Fogolino conosceva i dipinti di Dosso, pur tenendo conto che, alla base di entrambi i cicli, vi erano le incisioni a corredo dei volumi di Giovanni Bonsignori¹¹¹ e di Niccolò degli Agostini¹¹². Da queste incisioni derivano anche le immagini di un altro importante ciclo dedicato al poema ovidiano, conservato in una sala di Castel Flavon a Bolzano¹¹³. Sono di qualche anno anteriori ai dipinti di Cles, verso il 1542, e, come detto più sopra, vengono attribuiti da Ties a un anonimo pittore di formazione nord-italiana di cui riconosce la mano in palazzo Hinderbach nel Castello di Stenico. Anche qui come nei casi precedenti sono privilegiate storie legate ad Apollo¹¹⁴, protettore di Augusto, che,

¹⁰⁷ Non è possibile, in questa occasione, fare un elenco completo in quanto il tema è veramente di larga diffusione.

¹⁰⁸ Sull'episodio di *Apollo e Pitone* si veda Neglia, *Il mito di Apollo e Pitone*, con precise informazioni anche a carattere generale.

¹⁰⁹ Rasmò, *Storia dell'arte nel Trentino*, p. 220.

¹¹⁰ Sul castello di Cles si veda P. Dalla Torre, scheda 45 *Marcello Fogolino e collaboratori, Esterno e Stanza delle Metamorfosi*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 378-379, nonché il contributo a firma dello stesso autore in questa raccolta di studi.

¹¹¹ *L'Ovidio Metamorphoseos vulgare*, è una traduzione in volgare, arricchita dal commento, del poema ovidiano, scritta tra il 1375 e il 1377 ma stampata a Venezia solo nel 1497. G. Pesavento, scheda 31 *Giovanni dei Bonsignori, Ovidio Metamorphoseos vulgare*, in *Aldo Manuzio*, p. 225.

¹¹² Pubblicato nel 1522 a Venezia col titolo *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa*, è una riscrittura del testo trecentesco del Bonsignori.

¹¹³ Ties, *Die Freiberren von Völs*. Le scene raffigurate sono: *Apollo e Dafne*, *Apollo deride Amore*, *Amore ferisce Apollo e Dafne*, *Giove guarda dal cielo mentre Apollo insegue Dafne*, *Dafne implora il padre Peneo di liberarla da Apollo*, *Dafne viene tramutata in alloro*.

¹¹⁴ Ghedini, *Ovidio e il Pantheon*.

oltre al significato specifico dei vari episodi – la vendetta del dio contro chi ha osato sfidarlo o compararsi a lui, gli amori che finiscono in tragedia – sottintendono la volontà dei committenti di tributare omaggio al potere imperiale, adombrato proprio nella figura del dio del Sole.

A Castel Belasi le *Metamorfosi* scelte possono essere così raggruppate: cinque scene rappresentano, allegoricamente, la vittoria del bene sul male per intervento dell'eroe (*Apollo e Pitone*, *Perseo e la Medusa*, *Perseo e Andromeda*, *Giasone uccide il drago*, *Ercole e Cerbero*), altre (*Ratto d'Europa*, *Narciso*, *Circe trasforma in porci i compagni di Ulisse*) rimandano al pericolo di fidarsi delle apparenze, *Ociroe e Chirone* alle conseguenze derivanti dall'affermazione della verità, *Venere e Adone* è una tragica storia d'amore. Anche in questo caso, però, l'inserimento di un episodio dell'impresa degli Argonauti – quello centrale in cui Giasone, uccidendo il drago-custode, si impossessa del vello d'oro – sottintende un omaggio all'imperatore Carlo V, dato l'esplicito riferimento all'Ordine del Toson d'oro.

Anche a Belasi le immagini non sono d'invenzione ma tratte da stampe. A differenza degli esempi citati, non si rifanno però ai testi di Giovanni Bonsignori e Niccolò degli Agostini, diffusi soprattutto in ambito italiano, ma al volume pubblicato ad Augusta nel 1563 dal maestro cantore, traduttore e notaio Johannes Spreng intitolato *P. Ovidii Nasonis ... Metamorphoses oder Verwandlung, mit schönen künstlichen Fig. gezieret, auch kurtzen ... Argumenten und Außlegungen, erkl., und in teutsche Reymen gebracht*. Le xilografie di accompagnamento sono realizzate da Virgil Solis, che riprende, in controparte e con varianti minime limitate a piccoli dettagli, quelle che illustrano un caposaldo della diffusione Oltralpe dei miti ovidiani: la *Métamorphose d'Ovide*, di Bernard Salomon, stampato a Lione nel 1557¹¹⁵ (figg. 62, 63).

Il libro di Spreng interpreta l'aspetto allegorico dei vari racconti in chiave cristiana, così come era già avvenuto in periodo medievale con le varie versioni di Ovidio 'moralizzato', prima fra tutte, per successo e diffusione, quella citata di Giovanni Bonsignori.

Le *Metamorfosi* di Castel Belasi adattano le illustrazioni di Solis alle necessità di impaginazione dettate dalle pareti della sala. Si modifica quindi l'andamento dell'immagine, non più orizzontale come quello delle stampe ma quasi quadrato, si elimina l'elaborata cornice sostituita da due sobrie colonne. All'interno di ogni scena è inserito un cartiglio con una scritta in latino. Le scritte sono perlopiù illeggibili ma in quella relativa ad *Apollo e Pitone* si riesce a decifrare, nella seconda riga, "CAUSA TIMORIS ERAT", riferito ovviamente al mostro ucciso dal dio. Il cartiglio conteneva quindi, come del

¹¹⁵ Il sito www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio, alla sezione intitolata *Le Metamorfosi*, pubblica i versi di Ovidio accompagnati da un repertorio delle illustrazioni note.



■ 62. Virgil Solis, *Morte di Adone*, 1563, xilografia



■ 63. Virgil Solis, *Perseo e la Medusa*, 1563, xilografia

resto immaginabile, una spiegazione del contenuto. Per motivi di spazio non riprende letteralmente né l'*inscriptio*, né la *narratio* e neppure la spiegazione allegorica riportate a corredo dell'immagine pubblicata da Spreng, nessuna delle quali contiene le parole sopra ricordate. Si trattava probabilmente di un resoconto sintetico dei vari episodi.

Per la datazione delle *Metamorfosi* fa quindi testo il 1563 come termine *post quem*. La diffusione delle stampe nella seconda metà del Cinquecento era velocissima per cui si può ipotizzare anche un breve lasso di tempo tra stampa e realizzazione dei dipinti che probabilmente furono eseguiti prima del 1570, anno di morte di Pancrazio II. In ogni caso non è pensabile una datazione *post* 1584 (ultimo anno in cui Carlo è sicuramente vivente, la precisa data di morte non è documentata) in quanto negli anni ottanta si registra non solo una battuta d'arresto nell'espansione patrimoniale dei Khuen Belasi, che nei decenni precedenti era proseguita senza soluzione di continuità, ma anche un forte indebitamento che segna la fine del 'secolo d'oro' di questa famiglia, la cui ricchezza e potere saranno a partire dal Seicento molto ridimensionati¹¹⁶.

Al pittore delle *Metamorfosi* va attribuito anche il dipinto con l'*Annunciazione*, terzo e ultimo strato conservato nella parte sommitale della parete d'altare nella cappella di San Martino (fig. 16, 1A; figg. 64, 65). Molti dettagli stilistici sono comuni: in particolare gli arti grossolani e tozzi, le pose legnose e l'utilizzo di una linea marcata per definire contorni e dettagli. L'iconografia scelta – con l'angelo Gabriele che indica col dito il cielo abitato dagli angeli dove si trovava probabilmente anche la figura di Dio Padre, andata perduta, per sottolineare e ribadire il mistero dell'Incarnazione come atto divino dal Padre al Figlio – risente già del clima controriformistico che, alle date sopraindicate, aveva ormai preso piede.

L'artista delle *Metamorfosi* e dell'*Annunciazione* è un pittore di modeste capacità. Va cercato tra i molti pittori tirolesi, perlopiù anonimi, attivi in Alto Adige e Trentino nella seconda metà del Cinquecento¹¹⁷. Potendo contare su un nutrito e vario numero di stampe a costi accessibili che sopperivano egregiamente a una limitata capacità inventiva, riuscivano a soddisfare una clientela che aspirava a circondarsi di apparati decorativi alla moda orientati verso un ambito di gusto 'tedesco'.

Non mi è stato possibile, in questa occasione, effettuare una capillare ricognizione di questa interessante produzione artistica che, soprattutto

¹¹⁶ Nel 1591 i figli di secondo letto di Pancrazio II – Giorgio, Ottone Pancrazio ed Ercole – sono costretti a chiedere un prestito al barone Ferdinando Spaur di Castel Valer per pagare un debito contratto dal nonno con il vescovado trentino e a vendere la torre di Mezzolombardo con numerosi appezzamenti. Turrini, *Castel Belasi*, p. 134.

¹¹⁷ Ties, *Bildwelten des Adels*.

negli ultimi decenni, si è arricchita di numerose scoperte che hanno contribuito a mutare radicalmente la percezione dell'arte del Sud Tirolo nel XVI secolo¹¹⁸. Mi pare però che il nostro artista abbia qualche tratto in comune con il pittore cui, verso gli anni ottanta del secolo, viene affidato un 'curioso' incarico: quello di occultare con una *Crocifissione con i dolenti*, completata da un coro di angeli (fig. 66) e dai quattro Evangelisti, il dipinto della *Tentazione di Gesù* che Bartlme Dill Riemenschneider aveva eseguito solo una quarantina d'anni prima nella cappellina di Castel Juval in val Venosta, reo di 'contrabbandare' un messaggio cripto-anabattista secondo il credo professato dal pittore e le simpatie riformiste espresse dalla committenza¹¹⁹.

(*Silvia Spada Pintarelli*)

Conclusioni

Questo lavoro, il primo che affronta nell'insieme gli aspetti architettonici e decorativi di Castel Belasi, si affianca alle numerose analisi specifiche e al complesso lavoro di restauro iniziato quasi venti anni fa e non ancora concluso.

Il castello ci è apparso, da subito, come una rappresentazione che coinvolge una serie di attori:

- * un lacerto di paesaggio che, nel corso dei secoli, si è caratterizzato come una vera isola di coerenza;
- * l'insieme delle iconografie, dei riferimenti mitici, delle erudite descrizioni, dei volgari toponimi;
- * una linea di separatezza che percorre lo spazio/tempo in modo oscillante e diacronico;
- * un processo di dissipazione della memoria che tende verso una entropia della quale siamo spettatori dolenti.

Osserviamo questa grande scenografia, che ha mantenuto la sua imponenza all'esterno mentre all'interno gli apporti decorativi sopravvivono per

¹¹⁸ Fino a qualche decennio fa si riteneva erroneamente che la guerra dei contadini del 1525 avesse creato una cesura netta nella produzione artistica locale e che da quella data fino alla fine del secolo e oltre l'attività artistica fosse limitata a pochi solitari esempi. I numerosi ritrovamenti, soprattutto in abitazioni private, avvenuti a seguito di un'intensa attività di recupero e restauro di edifici storici, hanno invece mostrato l'esistenza di una vivace attività pittorica, pur in assenza di maestri di primo piano e di vasta rinomanza.

¹¹⁹ Ties, *Bartlme Dill Riemenschneider*, pp. 34-35; Ties, *Bildwelten des Adels*, p. 136 nota 39. Sulla questione della diffusione dell'anabattismo in Tirolo, sull'adesione di Riemenschneider a questo credo e sulle pitture ispirate ai dettami della Riforma protestante, si veda, oltre ai testi citati, anche *Lutero e il Tirolo*.



■ 64. Pittore tirolese, *Arcangelo Gabriele*, post 1563 - ante 1584, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi, cappella di San Martino



■ 65. Pittore tirolese, *Vergine annunciata*, post 1563 - ante 1584, affresco. Campodenno (Trento), Castel Belasi, cappella di San Martino



■ 66. Pittore tirolese, *Coro di angeli*, 1580-1590 circa, affresco. Naturno (Bolzano), Castel Juval, cappella

lacerti e per sovrapposizioni in un susseguirsi emozionante di imprese decorative, come da una *camera obscura*, una macchina catottrica che proietta un'immagine rovesciata e capovolta: una perfetta metafora del pericolo di un lavoro di studio non olistico che perde (o vuole perdere) l'anima del luogo, preferendone la maschera.

Ci saranno tempo e modo per approfondimenti, aggiustamenti, revisioni. Ora emerge la 'sintonia' dei castellani *tedeschi* di Belasi con le scelte culturali e artistiche della nobiltà tirolese.

La committenza guarda verso nord: là dove c'erano le sue radici. Il Rinascimento italiano penetra a stento tra le mura: le immagini e i simboli si moltiplicano ma nascono anche spettri, sguardi obliqui, disassamenti e stupori. Da qui nasce il fascino che ci ha catturato.

Referenze fotografiche

Fabio Bartolini: figg. 1-19.

Mario Pintarelli: figg. 20-36, 40-44, 46-61, 64-66.

Amsterdam, Rijksmuseum: fig. 39.

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: fig. 45.

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: fig. 38.

New York, Metropolitan Museum of Art: fig. 37.

Bibliografia

Aldo Manuzio. *Il rinascimento di Venezia*, a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Venezia, Marsilio, 2016, catalogo della mostra: Venezia (Gallerie dell'Accademia), 19 marzo 2015 - 19 giugno 2016.

Leo Andergassen, *Bartlmä Dill Riemenschneider. Ein Würzburger Maler in Südtirol*, in *Tilman Riemenschneider. 2. Werke seiner Glaubenswelt*, hrsg. von Jürgen Lenssen, Regensburg, Schnell und Steiner, 2004, pp. 151-165.

Leo Andergassen, *Die Altarwerke Bartlmä Dill Riemenschneider*, in Leo Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol*, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2007 (Schlern-Schriften 325), pp. 61-80.

Carl Ausserer, *Der Adel des Nonsberges*, Wien, 1900 (tradotto da Giulia Anzilotti Mastrelli, *Le famiglie nobili nelle valli del Noce*, Cles, Centro studi per la Val di Sole, 1985).

Francesco Vigilio Barbacovi, *Memorie storiche della città e del territorio di Trento*, Trento, Monauni, 1821.

- Fabio Bartolini, *Architettura civile e spazi sacri nel territorio vescovile in età madruzziana: il caso delle valli del Noce*, in *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, pp. 615-619.
- Fabio Bartolini, *Un testimone prezioso: Vigilio Kirchner*, in "Strenna Trentina", 2002, pp. 68-70.
- Fabio Bartolini, *Dalle indagini per "fragmenta" a una visione olistica del bene tutelato: il caso di Castel Belasi in Val di Non*, in *Restauro, recupero, riqualificazione: il progetto contemporaneo nel contesto storico*, a cura di Marcello Balzani, Milano, Skira, 2011.
- I Baschenis. Una famiglia di frescanti dalla valle Brembana alle valli trentine*, a cura di Tarcisio Bottani, Marina Geneletti, Bergamo, Grafica&Arte, 2021, atti del convegno: Bergamo, 26 settembre 2020.
- Cesare Battisti, *Guida di Mezzolombardo e dintorni: il distretto di Mezzolombardo da Mezzolombardo a Campiglio, Pejo, Rabbi, Mendola, il gruppo di Brenta*, Trento, STET, 1905.
- Marcello Beato, *Il Tirolo e "la cosa che mi è tanto piaciuta undici anni fa". La favola del primo viaggio in Italia di Albrecht Dürer*, in *Verona-Tirol. Arte ed economia lungo la via del Brennero fino al 1516*, Bolzano, Athesia - Fondazione Castelli di Bolzano, 2015 (Studi storico culturali di Castel Roncolo, 7), pp. 303-338.
- William Belli, *Castel Belasi*, in "QT Questotrentino", 19 (1998), pp. 36-37.
- William Belli, *Itinerari dei Baschenis. Giudicarie, Val Rendena, Val di Non e Val di Sole*, Trento, Provincia, 2008.
- Luigi Vittorio Bertarelli, *Guida d'Italia del T.C.I. Venezia Tridentina e Cadore*, Milano, Touring Club Italiano, 1932.
- Anne Marie Bonnet, *Lucas Cranach der Ältere als Primus inter Pares: Competitio et aemulatio in der deutschen Aktmalerei*, in *Lucas Cranach der Ältere: Meister Marke Moderne*, hrsg. von Daniel Gorres, Gunnar Heydenreich, Beat Wismer, München, Hirmer, 2017, catalogo della mostra: Düsseldorf (Museum Kunstpalast), 8 aprile - 30 luglio 2017, pp. 39-43.
- 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, SilvanaEditoriale, 2015, pp. 53-109.
- 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.
- Ottone Brentari, *Guida del Trentino. Trentino occidentale. Parte seconda*, Bassano, Sante Pozzato, 1902.
- Lia Camerlengo, *Castello di Stenico*, in *Castelli trentini. Decorazioni e fantasie e nei cantieri rinascimentali*, a cura di Annamaria Azzolini, Marina Botteri, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2015, pp. 161-172.

- Lia Camerlengo, Roberto Perini, Stefano Volpin, *Per Marcello Fogolino restauratore: i Mesi di Torre Aquila*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 303-317.
- Aldo Chemelli, Carlo Perini, Marcus Perini, *Trento illustrata. La città e il territorio in piante e vedute dal XVI al XX secolo*, Padova, Editoriale Programma, 1990.
- Ezio Chini, *Affreschi a Fondo fra Trecento e Cinquecento dopo il restauro*, Fondo, Comune di Fondo, 1989.
- Ezio Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino. IV. L'età moderna*, a cura di Marco Bellabarba, Giuseppe Olmi, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 727-842.
- Ezio Chini, *Conrad Waider, Francesco Marchetti, Rupert Mayer pittori: materiali di lavoro*, in *Erhalten und erforschen. Festschrift für Helmut Stampfer*, hrsg. von Marjan Cescutti, Josef Riedman, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2013 (Schlern-Schriften, 261), pp. 21-42.
- Ezio Chini, *Renaissance im Gebirge. Rinascimento fra i monti*, in "Studi Trentini. Arte", 97 (2018), 1, pp. 241-275.
- Massimiliano D'Ambra, *Castel Belasi: storia di un restauro*, in *Contemporaneamente a Castel Belasi*, a cura di Marcello Nebl, Campodenno, Comune di Campodenno, 2019, pp. 8-13.
- Gianluca Dal Rì, *Il mastio pentagonale di Castel Belasi: analisi morfologica-stratigrafica e tipologica*, tesi di laurea, relatore Elisa Possenti, Università degli Studi di Trento, a. acc. 2011-2012.
- Antonio de Lutterotti, *Passeggiate in Val di Non*, Calliano, Manfrini, 1978.
- Fiorenzo Degasperi, *I castelli della Val di Non. Rocche, manieri e ruderi dell'Anaunia*, Trento, Curcu & Genovese, 2010.
- Irene Fellin, *Bartholomäus Dill Riemenschneider nella cultura atesina del Rinascimento*, relatore Francesco Barocelli, Università degli Studi di Parma, a. acc. 2000-2001.
- Francesca Ghedini, *Ovidio e il Pantheon augusteo: Apollo nelle Metamorfosi*, in "Paideia", 67 (2012), pp. 145-164.
- Aldo Gorfer, *Guida dei castelli del Trentino*, Trento, Saturnia, 1967 (2a ed. riveduta e ampliata).
- Aldo Gorfer, *Le valli del Trentino. Guida geografico-storico-artistico-ambientale. Trentino occidentale*, Calliano, Manfrini, 1975.
- Die gottlosen Maler von Nürnberg: Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, hrsg. von Jürgen Müller, Thomas Schauerte, Emsdetten, Edition Imorde, 2011, catalogo della mostra: Nürnberg (Albrecht-Dürer-Haus), 31 marzo - 3 luglio 2011.
- Anja Grebe, Georg Ulrich Großmann, *Bolzano. Castel Mareccio*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2005.
- In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*, hrsg. von Jutta Zander-Seidel, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2015, catalogo della mostra: Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), 3 dicembre 2015 - 6 marzo 2016.

- Susanne Kaeppele, *Zuan pictor todesco. Der Falkenturm (Torre del Falco) im Castello del Buonconsiglio in Trient*, in Susanne Kaeppele, *Die Malerfamilie Bocksberger aus Salzburg. Malerei zwischen Reformation und italienische Renaissance*, Salzburg, Verein Freunde der Salzburger Geschichte, 2003, pp. 99-124.
- Ralf Kluttig-Altman, *Erhitze Damen. Das Frauenbild auf Wittenbergere Renaissancekachel im Kontext von Cranachwerkstatt und Reformation*, in *Vom Bodenfund zum Buch. Archäologie durch die Zeiten. Festschrift für Andreas Heege*, a cura di Christof Rinne, Jochen Reinhard, Eva Roth Heege, Stefan Teuber, Bonn, Dr. Rudolf Habelt Verlag, 2017 (Historische Archäologie: Sonderband), pp. 233-272.
- Lucas Cranach der Ältere: Meister Marke Moderne*, hrsg. von Daniel Gorres, Gunnar Heydenreich, Beat Wismer, München, Hirmer, 2017, catalogo della mostra: Düsseldorf (Museum Kunstpalast), 8 aprile - 30 luglio 2017.
- Lutero e il Tirolo. Religione tra Riforma, emarginazione e accettazione*, a cura di Leo Andergassen, Tirolo, Südtiroler Landesmuseum Schloß Tirol, 2017, catalogo della mostra: Tirolo (Castel Tirol), 1 luglio - 26 novembre 2017.
- Jacopo Antonio Maffei, *Periodi storici e topografia delle Valli di Non e Sole nel Tirolo Meridionale*, Rovereto, Luigi Marchesani, 1805.
- Antonio Marchesi, *Architettura nel territorio di Civezzano: dai documenti alla tutela*, Trento, Arca, 1991.
- Desmond Morris, *Le civette. Storia, mito e realtà di un mistero nato insieme all'uomo*, Isola di Liri, Castelvecchi-Lit, 2017.
- Francesca Domenica Neglia, *Il mito di Apollo e Pitone*, tesi di laurea, relatore Laura Cieri Via, Università degli Studi di Roma, a. acc. 2014-2015.
- 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.
- Ovidio, *Heroides*, traduzione di Gabriella Leto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- Roberto Pancheri, *Il Concilio a Trento. I luoghi e la memoria*, Trento, Comune di Trento, 2008.
- Carlo Perogalli, Giovanni Battista a Prato, *Castelli trentini nelle vedute di Jobanna von Isser Grossrubatscher*, Trento, Nuova Stampa Rapida, 1987.
- Wolfgang Pfeifer, *Beiträge zu Bartholomäus Dill Riemenschneider*, in "Cultura Atesina - Kultur des Etschlandes", 16 (1962), pp. 19-37.
- Gioseffo Pinamonti, *La Naunia descritta al viaggiatore*, Milano, Società tipog. de' classici italiani, 1829.
- Carlo Antonio Pilati, *Difesa delle Comunità di Lover e Segonzon per la pignorazione di due vitella di Castel Bellagio fatta eseguire nel monte chiamato la Lovertina del Pezzol e ragioni delle medesime Comunità sopra detto monte*, Trento, Simone Girolamo Battisti, 1791.

- Nicolò Rasmò, *Bartolomeo Dill-Riemenschneider*, calendario della Cassa di Risparmio di Bolzano, Bolzano, Cassa di Risparmio di Bolzano, 1971.
- Nicolò Rasmò, *Il codice Brandis*, Calliano, Manfrini, 1975.
- Nicolò Rasmò, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Dolomia, 1982.
- Nicolò Rasmò, *Nomi, Palazzo vecchio, già Busio Castelletto*, in *Affreschi e sculture*, a cura di Enrico Realdon, Trento, Provincia. Assessorato alle attività culturali, 1983 (Beni culturali del Trentino. Interventi dal 1979 al 1983), p. 74.
- Nicolò Rasmò, *Dizionario biografico degli artisti atesini. Volume secondo. B*, a cura di Luciano Borrelli, Silvia Spada Pintarelli, Bolzano, Comune di Bolzano, 1998.
- Desiderio Reich, *I castelli di Sporo e Belforte*, Trento, Scotoni e Vitti, 1901.
- Renaissance im Gebirge. Der Maler Bartlme Dill Riemenschneider und seine Zeit. Rinascimento fra i monti. Il pittore Bartlme Dill Riemenschneider e il suo tempo*, a cura di Johann Kronbichler, Hanns-Paul Ties, Bressanone, Hofburg Brixen, 2017, catalogo della mostra: Bressanone (Museo Diocesano), 27 maggio - 31 ottobre 2017.
- Giuseppe Sava, *Rinascimento del Nord: il «Maestro di Bresimo» e Bartlmä Dill Riemenschneider*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", A, Classe di scienze umane, lettere ed arti, 261 (2011), pp. 197-219.
- Eva Savage, Ad Stijnman, *Die Farbholzschnitte von Lucas Cranach dem Älteren*, in *Lucas Cranach der Ältere: Meister Marke Moderne*, hrsg. von Daniel Gorres, Gunnar Heydenreich, Beat Wismer, München, Hirmer, 2017, catalogo della mostra: Düsseldorf (Museum Kunstpalast), 8 aprile - 30 luglio 2017, pp. 59-65.
- Ursula Schnitzer, *Die Fresken des Bartlmä Dill Riemenschneider: Zeugnisse der Renaissance in Südtirol*, tesi di laurea, relatore Paul Naredi-Rainer, Universität Innsbruck, 1994.
- Helmut Stampfer, *Pittori altoatesini nel Trentino*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino tra Trecento e Quattrocento* a cura di Laura Dal Prà, Ezio Chini, Marina Botteri Ottaviani, Trento, Provincia. Servizio beni culturali, Ufficio beni storico-artistici, 2002 (Beni Artistici e Storici del Trentino, Quaderni 8), pp. 117-127.
- Helmut Stampfer, *Castel Coira. Cultura dell'abitare e armeria*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2009.
- Helmut Stampfer, *Kleine ausgemalte Räume in Südtiroler Ansitzen. Ein Beitrag zu Formen adeliger Geselligkeiten im 16. Jahrhundert*, in *Ansitz - Freibaus - Corte franca. Bauliche und rechtsgeschichtliche Aspekte adeligen Wohnens in der Vormoderne*, hrsg. von Gustav Pfeifer, Kurt Andermann, Akten der Internationalen Tagung in der Bischöflichen Hofburg und in der Cusanus-Akademie zu Brixen, Bressanone, 7-10 settembre 2011, Bolzano - Innsbruck, Provincia autonoma di Bolzano - Universitätsverlag Innsbruck, 2013 (Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchiv. Pubblicazioni dell'Archivio provinciale di Bolzano, 36), pp. 129-152.
- Helmut Stampfer, *Moos. Dimora nobiliare ad Appiano con pitture tardo-gotiche*, Regensburg, Schnell und Steiner, 2016.
- Helmut Stampfer, *La cappella di Castel Thun. Parte seconda. Le pitture murali*, in *Castel Thun. Arte, architettura e committenza*, a cura di Lia Camerlengo, Emanuela Rollan-

- dini, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017, pp. 109-119.
- Claudia Stellini, *Il Giudizio di Paride di Cranach. Una silografia del 1508*, in "Grafica d'arte", 19 (2008), pp. 2-6.
- Gian Maria Tabarelli, *Strade romane nel Trentino e nell'Alto Adige*, Trento, TEMI, 1994.
- Gian Maria Tabarelli, *Appunti di storia dell'architettura trentina*, Trento, TEMI, 1997.
- Katjuscia Tevini, *Palazzo Morenberg Sarnonico*, Cles, Nitida Immagine, 2006.
- Hanns-Paul Ties, *Albrecht Altdorfers "Lot und seine Töchter" und die Ambivalenz von Erotik und Moral in der Aktmalerei der nordischen Renaissance*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 54 (2005), 1, pp. 177-221.
- Hanns-Paul Ties, *Von Türkenkämpfen und Tier-Emblemen. Die Wandmalereien der Spätrenaissance in Thun-Saal des Schlosses Kampann in Kaltern*, in *Eppan und das Überetsch. Wohnen und Wirtschaften an der Weinstraße und in angrenzenden Gebiete*, hrsg. von Rainer Loose, Lana, 2008 (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitut 7), Vorträge der landeskundlichen Tagung im Lanserhaus: Eppan - St. Michael, 4-6 ottobre 2007, pp. 219-249.
- Hanns-Paul Ties, *Il cardinale Bernardo Cles e il "potere d'amore". Note sul programma iconografico degli affreschi di Girolamo Romanino nel Castello del Buonconsiglio a Trento*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 86 (2008), pp. 53-96.
- Hanns-Paul Ties, *Il pittore rinascimentale Bartlmä Dill Riemenschneider (1500 ca. - 1549/50) e l'«invenzione» delle stufe in maiolica dipinte*, in *Le antiche stufe ad olle in ceramica di Sfruz - Val di Non, Trentino. Produzione, storia, materie prime e tecniche: rapporti con altri centri*, a cura di Francesco Angelelli, Atti del I Convegno Internazionale: Sfruz, 5-7 settembre 2008, pp. 73-90.
- Hanns-Paul Ties, *Bildwelten des Adels. Wandmalereien der Spätrenaissance in Südtiroler und Trentiner Ansitzen*, in *Ansitz - Freibaus - Corte franca. Bauliche und rechtsgeschichtliche Aspekte adeligen Wohnens in der Vormoderne*, a cura di Gustav Pfeifer, Kurt Andermann, Akten der Internationalen Tagung in der Bischöflichen Hofburg und in der Cusanus-Akademie zu Brixen, Bressanone, 7-10 settembre 2011, Bolzano - Innsbruck, Provincia autonoma di Bolzano - Universitätsverlag Innsbruck, 2013 (Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchiv. Pubblicazioni dell'Archivio provinciale di Bolzano, 36), pp. 153-211.
- Hanns-Paul Ties, *Die Freiberren von Völs und die Antike. Bildeprogramme der Renaissance in den Burgen Prösels und Haselburg (Südtirol)*, in *Burgen im Alpenraum*, hrsg. von Stefanie Lieb, Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern, Petersberg, Imhof, 2012 (Forschungen zu Burgen und Schlössern, 14).
- Hanns-Paul Ties, *Bartlme Dill Riemenschneider. Transitregion und Kunsttransfer. Forschungsergebnisse und -perspektiven zur Kunst der Frühen Neuzeit in Tirol und im Trentino*, in "Der Schlern", 89 (2015), Heft 12, pp. 31-43.
- Hanns-Paul Ties, *Il pittore Bartlme Dill Riemenschneider e le tracce della Riforma nell'arte tirolese*, in *Lutero e il Tirolo. Religione tra Riforma, emarginazione e accettazione*, a

- cura di Leo Andergassen, Tirolo, Südtiroler Landesmuseum Schloß Tirol, 2017, catalogo della mostra: Tirolo (Castel Tirolo), 1 luglio - 26 novembre 2017, pp. 122-126.
- Gino Tomasi, *Il principato vescovile di Trento nella cartografia dell'età madruzziana*, in *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, pp. 135-136.
- Gino Tomasi, *Il territorio trentino-tirolese nell'antica cartografia. Trentiner und Südtiroler Landschaft auf alten Landkarten*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 1997.
- Mariano Turrini, *Castel Belasi e i conti Khuen*, Campodenno, Comune di Campodenno, s.d. (ma 2005).
- Mariano Turrini, *Il castello e le "Regole". Castel Belasi e i comuni rurali*, Campodenno, Comune di Campodenno, 2009.
- Ursus. Storie di uomini e di orsi*, a cura di Silvia Spada, Cles, Comune di Cles, 2019, catalogo della mostra: Cles (Palazzo Assessorile), 7 luglio - 3 novembre 2019.
- Val di Non. Storia, arte, paesaggio*, a cura di Eleonora Callovi, Luca Siracusano, Trento, TEMI, 2005.
- Silvia Vernaccini, *Baschenis de Averaria. Pittori itineranti nel Trentino*, Trento, TEMI, 1989.
- Le vie del Gotico. Il Trentino tra Trecento e Quattrocento* a cura di Laura Dal Prà, Ezio Chini, Marina Botteri Ottaviani, Trento, Provincia. Servizio beni culturali, Ufficio beni storico-artistici, 2002 (Beni Artistici e Storici del Trentino, Quaderni 8).
- Simone Weber, *La Pieve di Denno*, Trento, Grafiche Artigianelli, 1990.

Fonti online

- Le Metamorfosi di Ovidio*, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio>, consultato nell'ottobre 2020.

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.

