

MAURO COVA, *La "Dormitio Virginis" nel Duomo di Trento : una proposta per il primo giottismo in terra trentina*, in «Studi trentini di scienze storiche» (ISSN: 1124-4569), 52/3 (1973), pp. 343-355.

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

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

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

Nota copyright

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

Copyright notice

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



LA « DORMITIO VIRGINIS » NEL DUOMO DI TRENTO

Una proposta per il primo giottismo in terra trentina

Non poco interesse mi ha riservato, a più riprese, l'attento esame di un affresco — o meglio, di ciò che ne resta — nel transetto settentrionale del duomo di Trento, per certe connessioni che via via vi andavo scorgendo con altri esiti di primo giottismo.

Si tratta, ad evidenza, di una Dormitio Virginis, tema non infrequente nelle botteghe giottesche del primo Trecento (foto 1 - 1a - 1b) ¹). Anche la nostra si conforma nel complesso alla costruzione iconografica presente altrove.

Al centro la figura della Vergine, sul letto di morte, composta in una calma già ultraterrena, intorno gli apostoli ploranti, raccolti in due gruppi ai lati. In alto, il Cristo accoglie l'animula, mentre due angeli agitano i turiboli.

Come si vede, l'impianto compositivo è ridotto all'essenziale, mancando qui ogni cenno ad audacie architettoniche, come invece avviene ad esempio a Padova, nel coro degli Scrovegni, nell'analogo tema.

Purtroppo, le vicende dei secoli non hanno risparmiato l'affresco, che si presenta lacunoso e di non agevole lettura complessiva, causa appunto la condizione attuale della superficie pittorica ²).

Pure, dove è ancora possibile valutarlo — poche le zone quasi intatte — il timbro coloristico rivela una sua indubbia qualità: bisogna però tener conto del fatto che la superficie pittorica manca dell'ultimo strato, e che l'abrasione è diffusa, scoprendo a tratti la preparazione di fondo, tanto che in qualche punto è rimasta solo la linea brunastra che segna i contorni sull'intonaco.

Nel diffuso sfacelo emergono qua e là gialli vivaci, rossi caldi, azzurri chiari, disposti dal nostro ignoto in sicuri accostamenti — non privi di qualche gustosa notazione di acceso cromatismo — che riportano ad un ambito di cultura nettamente « padovana » (ove per « padovano » s'intende specificamente la lezione da Giotto lasciata all'Arena).

L'affresco non ha una sua bibliografia specifica e può considerarsi tuttora inedito³).

Forse per l'assai precario stato di conservazione nessun studioso di cose locali ha ritenuto di fissarvi la propria attenzione, se non per fuggevoli cenni, o poco più. L'unico intervento che non si limiti ad una semplice menzione e che abbia carattere scientifico è, al momento, quello del Rasmò, che per primo ne pubblica la foto nel suo ultimo compendioso lavoro. Egli pure non trova modo comunque di soffermarvisi troppo, preso da problemi di ben altra consistenza.

Certo non riesce difficile ammettere che l'esteso guasto dell'affresco non gli abbia giovato presso la critica, ma bisogna pur riconoscere che, se per un verso ciò non invita ad azzardare giudizi definitivi, ad avanzare proposte precise di datazione, di ambiente, di « cultura » insomma, nè tanto meno a valutarne la qualità pittorica — che pure c'è, e non sembra scarsa — ma anzi scoraggia chi voglia affrontare il rischio di una posizione precisa in merito, d'altra parte dovrebbe pur stimolare nello studioso il gusto tutto a lui proprio dell'indagine, volta a trovare nessi e collegamenti.

Insomma, ritengo sia per lo meno possibile avanzare delle non fallaci ipotesi, per cercare di venire ad un « inquadramento » dell'opera quanto a datazione probabile e « cultura » pittorica.

È proprio dall'autorevole posizione del Rasmò che si possono trarre utili e proficue indicazioni per un riesame di tutta la questione.

Sembra dunque allo studioso che ad un modesto pittore della scuola veronese della fine del secolo XIV risalgano i due affreschi con la Natività di Gesù e la morte della Vergine.

Come prima cosa penso sia opportuno scindere nettamente i due affreschi, che invece gli studi tendono sin qui ad accomunare nel giudizio. Vedo più tarda senz'altro la contigua « Natività » (foto 2) che, accanto a chiare e leggibilissime assonanze ancora giottesche in senso lato (come la figura di spalle del pastore), presenta d'altra parte tali e così accesi caratteri di gotiche novità nella sghemba impostazione prospettica, nello squadro erto della figurazione, nella vivacità popolaresca di gesti ed espressioni (vedi l'angelo col cartiglio), da fare intuire un certo sentore di punte « padane », ormai compiutamente gotiche, senza altro impensabili a Trento prima della metà del secolo, punte che, per quanto la si consideri, non riesce invece di cogliere nella « Dormitio », di così ancor stretta osservanza giottesca⁴). Lasciamo dunque la



Foto 1 - TRENTO, DUOMO - « Dormitio Virginis ».



Foto 1a - Particolare della « Dormitio ».



Foto 1b - Particolare della « Dormitio ».

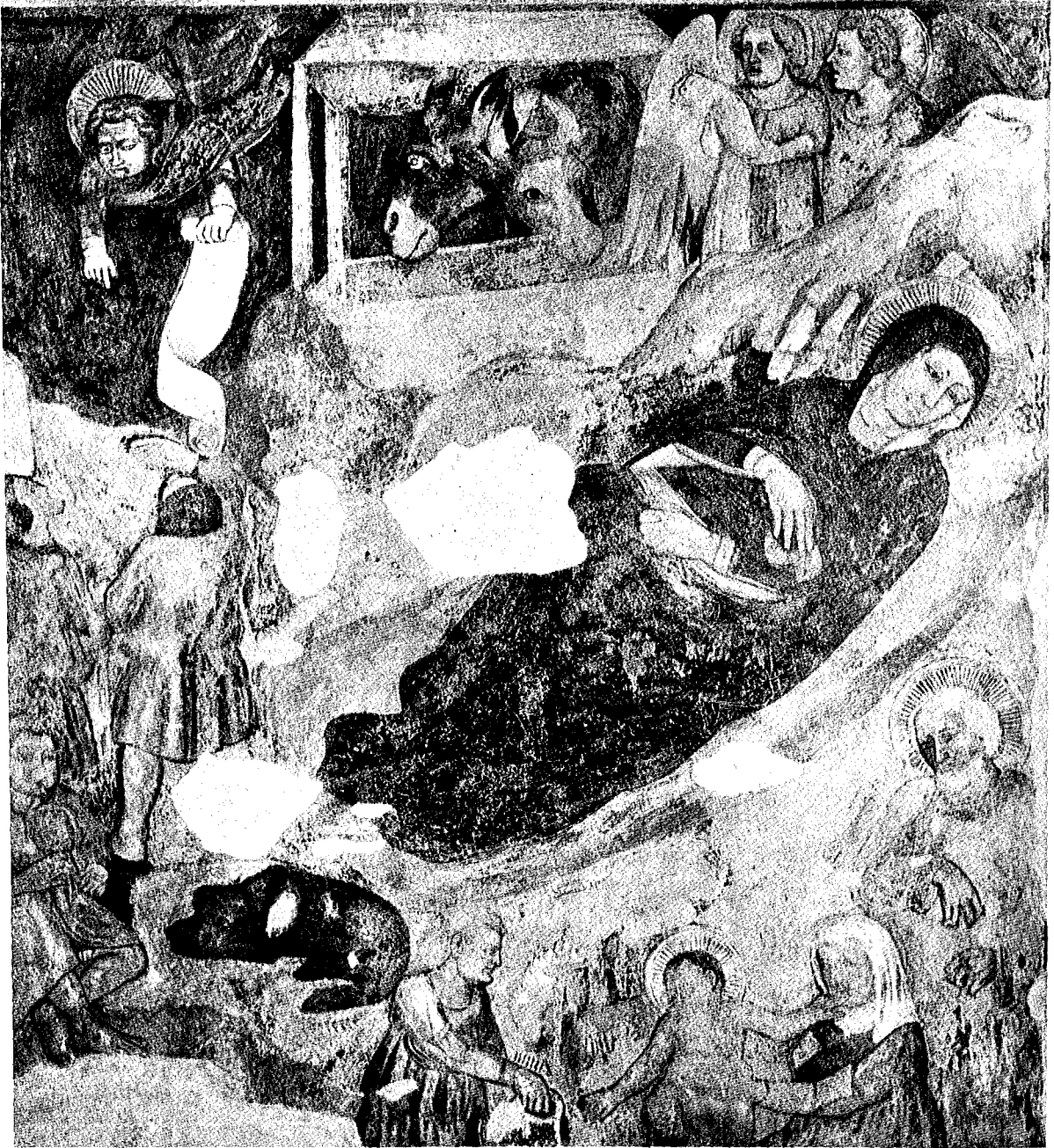


Foto 2 - TRENTO, DUOMO - « Natività ».



Foto 3 - SESTO AL REGHENA, ABBAZIA - « Natività ».



Foto 4 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI - « Dormitio Virginis ».



Foto 5 e 5bis - SESTO AL REGHENA, ABBAZIA - « Assunzione dell'Evangelista » - (assieme e particolare).



Foto 6 - FELTRE, SANTUARIO DEI SS. VITTORE E CORONA - « Giudizio Universale ».

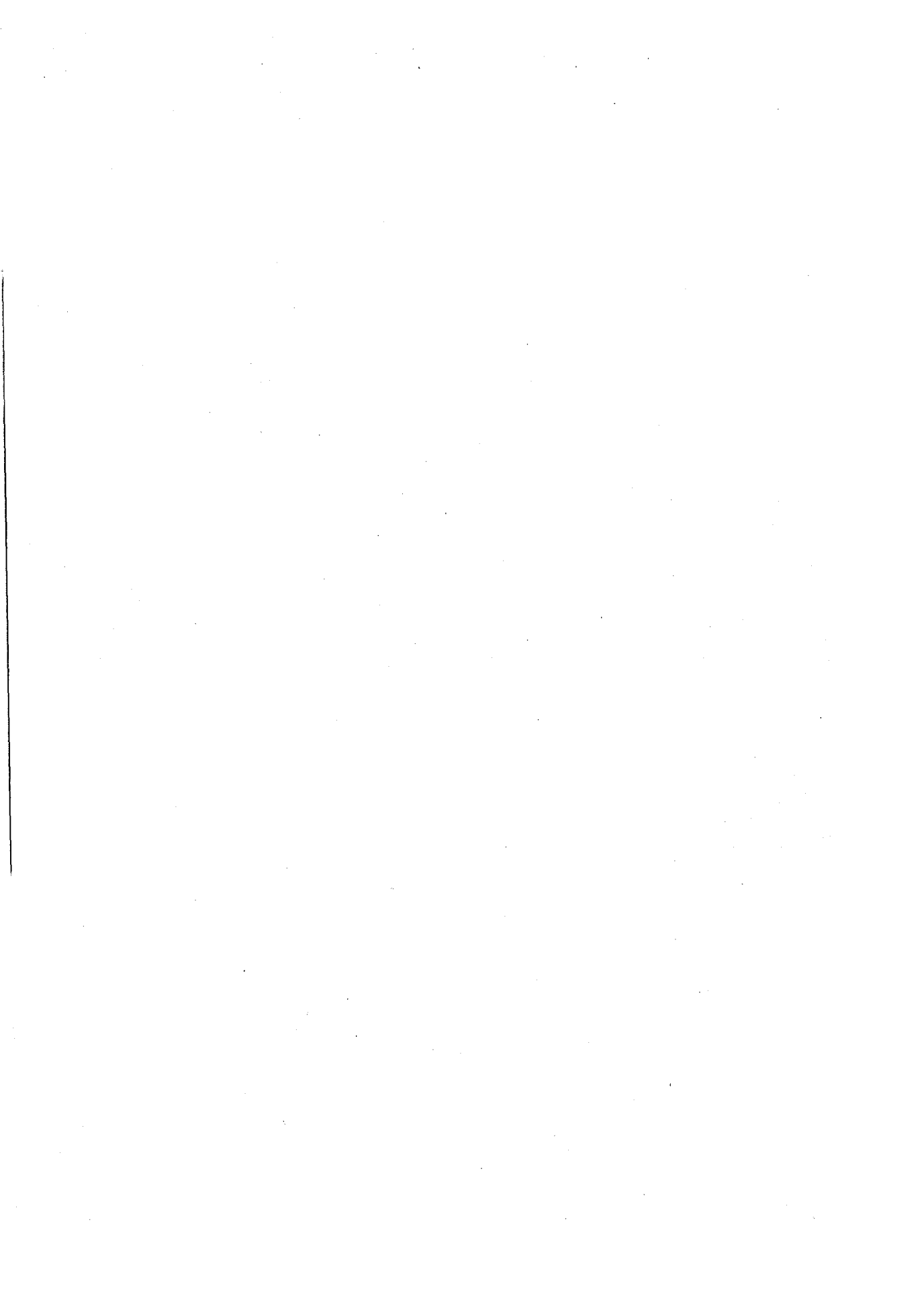




Foto 6bis - Particolare del « Giudizio ».

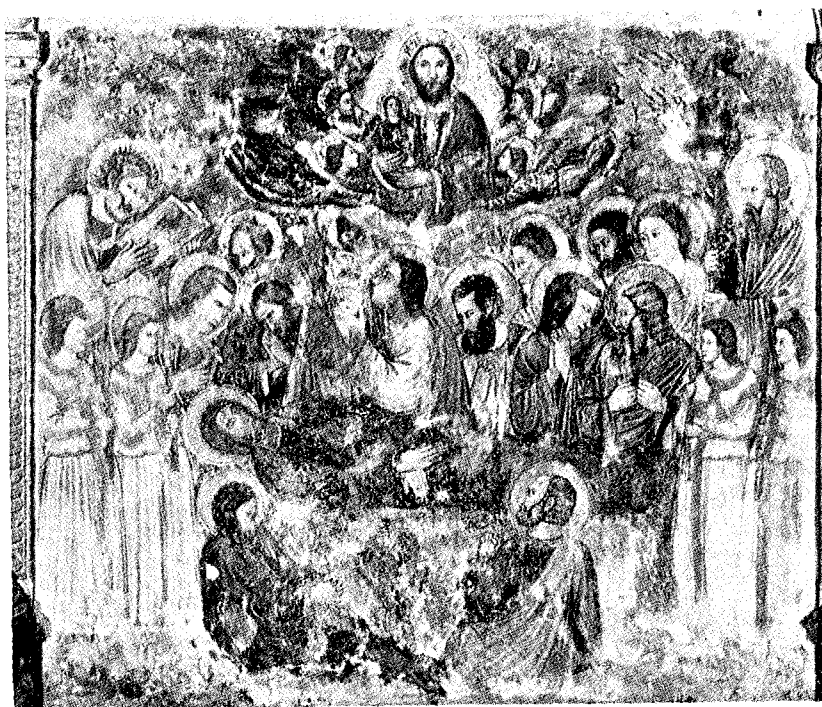


Foto 7 - Pieve di Sacco, Duomo - « Dormitio Virginis ».

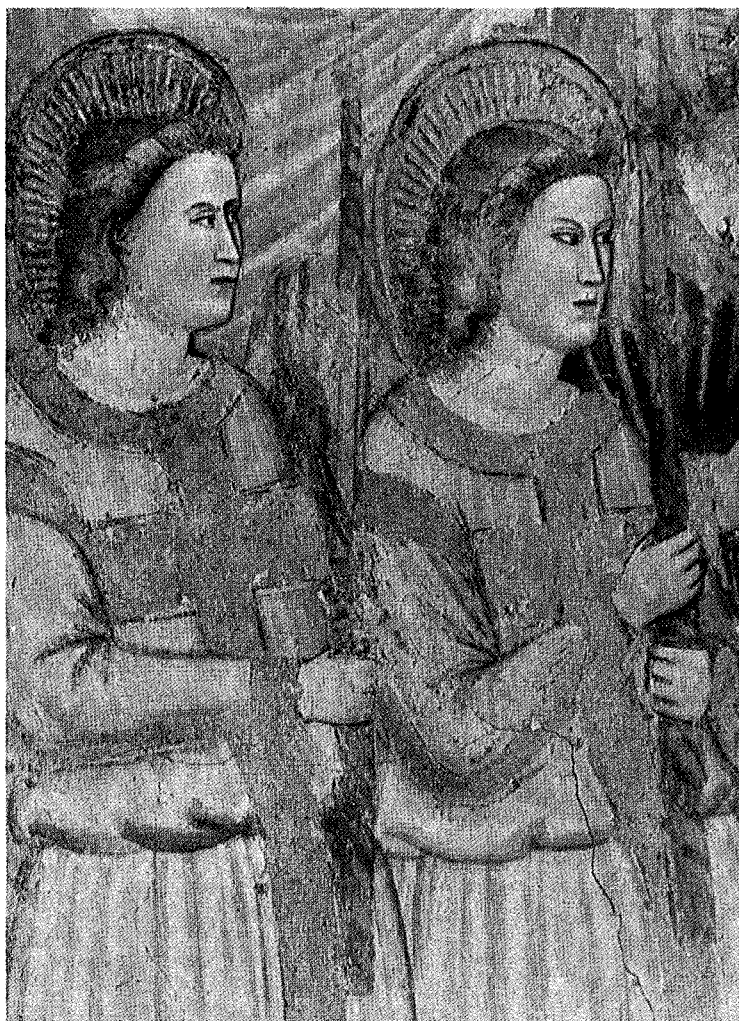


Foto 7a - Particolare della « Dormitio ».

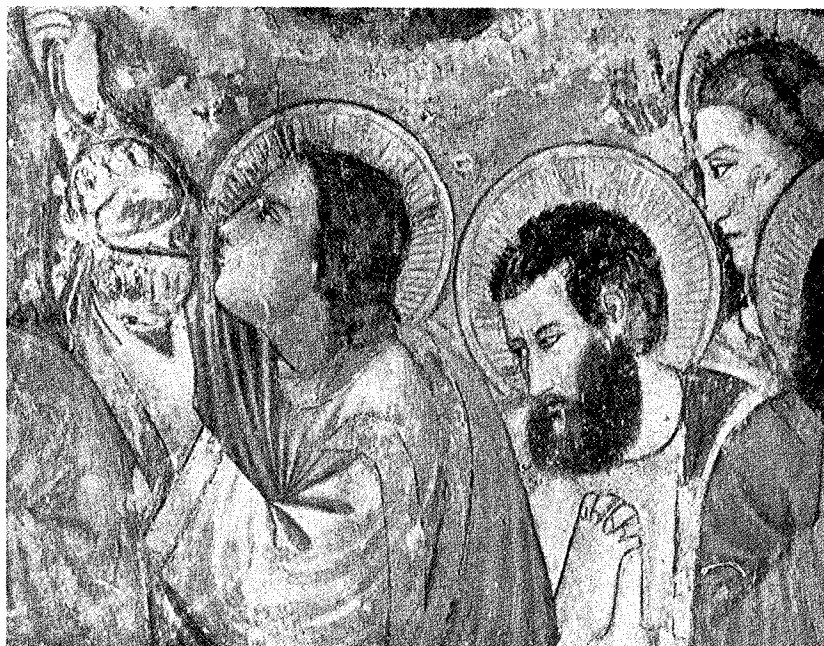


Foto 7b - Particolare della « Dormitio ».



Foto 8 - TRENTO, S. APOLLINARE - Madonna già in edicola esterna.

« Natività » ad altra « mano » ed entriamo nel vivo della questione: non sono propenso ad accogliere per la « Dormitio » una datazione tarda, pensandola anzi non troppo avanti nel secolo.

Ci si chiede infatti — anche volendo ammettere un forte ritardo, che una certa qualità intrinseca all'opera del resto sembra smentire di per se stessa — dove si trova alla fine del secolo qualcosa di simile. Non certo a Verona, che almeno consti, ormai avviata, sullo scorcio del '300, alle più estreme conseguenze del gotico, nè altrove, nemmeno nelle più remote contrade delle nostre valli alpine, persiste un fare così « giottesco » oltre un certo limite cronologico massimo, che, con una qualche approssimazione, si potrebbe fissare attorno alla metà del secolo.

E, d'altra parte, essendo contrario, in via di massima, a ritenere questo nostro territorio come una remota provincia di una cultura pittorica che altrove andava svolgendo più impegnative prove, non trovo corretto pensare sempre e comunque a forti ritardi, quando troppe testimonianze stanno a dimostrarci proprio il contrario.

Forse una certa tipologia dei visi, un fare pesante e popolare, potrebbero suggerire esiti di vaga ascendenza turoniana, attribuibili a qualche sperso seguace veronese. Ma a più attenta considerazione, anzichè ad un improbabile Turone, sembrano riportare decisamente — a mio vedere, almeno — in ambito di ancor stretta osservanza giottesca.

A questo punto, non resta che porsi in modo diretto, immediato, di fronte all'opera stessa, per cercare con un'analisi approfondita, « interna » ad essa — senza pregiudiziali di sorta — di trarre da questa le conclusioni del caso.

Perché pensare a discutibili ritardi tardo-veronesi, anzichè a ben più diretti, stretti, attinenti legami col Giotto stesso degli Scrovegni, non mediato attraverso esperienze da lui lontane e nel tempo e nello spirito? Perché, ad esempio, non vedere il San Giuseppe dell'Arena (« Adorazione dei Magi », « Fuga in Egitto ») fattosi qui apostolo, assistere Maria nel passo estremo, e gli angeli della « Crocefissione » di Padova partecipare anch'essi al transito? E come non riconoscere nel gruppo di apostoli sulla sinistra quegli stessi che seguono il Cristo giottesco nell'« Ingresso a Gerusalemme » e nella « Cacciata dei mercanti dal tempio », stranianti sì dal loro contesto, ma ben riconoscibili ancora? E l'ampia figura del Cristo, nel gesto largo dell'accogliere l'animula chiara di Maria, non ricorda forse, e da vicino, la possente figura del « Gesù davanti a Caifa », naturalmente inarrivabile modello

per il nostro ignoto, ma non ignobile seguace? (Vi si potrebbe anche ravvisare un ricordo, mediato, del medaglione col Cristo nella volta).

Sulla traccia di questi riscontri puntuali che via via si possono ben trarre dal lacerto — a saper guardare — si deve riconoscere che — come altrove — si tratta anche qui di « ricordi », di materiale di riporto insomma, variamente reimpiegato, avulso dagli originari contesti giotteschi, con una operazione pittorica piuttosto disinvolta, dagli esiti a volte discutibili, dovuta certo a copie dirette e cartoni che, numerosi, gli assistenti del maestro e poi gli scolari di questi andavano evidentemente procurandosi sul luogo primo di tutta questa diaspora culturale, che vediamo estendersi su un'area che copre all'incirca il territorio delle tre Venezie. Ma pur sempre di « giottismo di prima maniera » e non di seconda o terza mano, si tratta, e ben vicino ancora, per cronologia, al magistero altissimo dell'Arena. Anzi, da un'analisi di questi elementi credo non sfugga che l'opera si va configurando come un preciso fatto di ambito giottesco-padovano. Questo ci porta evidentemente a rintracciare in Padova stessa la matrice originaria di forme così ancora strettamente giottesche. Ed è appunto nel coro della cappella degli Scrovegni — accanto quindi ai ben più famosi affreschi del maestro — che troviamo se non la prima, certamente una fra le più precoci testimonianze di bottega giottesca che la critica più recente ed avvertita pone ormai, ben a ragione, sul 1320⁵). Si tratta, anche a Padova, di una « Dormitio Virginis » (foto 4) e, se non è proprio il caso, presi dalla suggestione indubbia di questa coincidenza tematica, di stabilire tra i due affreschi rapporti altrettanto diretti di coincidenza stilistica — che non vi sono — non si può d'altra parte escludere che tra il nostro anonimo e questo degli Scrovegni sia magari intercorso un qualche rapporto di collaborazione e non si può negare che, in ogni caso, entrambi sortiscano da una comune cultura.

Una cosa dunque è certa, comunque si voglia considerare la posizione in questo contesto della nostra D.V.: esce anch'essa da questo anonimo « cantiere » di primi seguaci giotteschi e un raffronto diretto fra le due opere lo può provare senz'altro meglio che altre argomentazioni.

Come, ad esempio, non si possono certo a ragione negare rapporti di generica comunanza « culturale » tra la D.V. di Trento e gli anonimi seguaci di Giotto operosi verso il 1320 nell'abbazia di Sesto al Reghena in alcuni affreschi (vedi « L'assunzione dell'Evangelista »

alle foto 5 - 5bis) del resto assegnati ultimamente - Zuliani, '70 - proprio alla stessa bottega dalla quale, negli stessi anni, usciva la « Morte della Vergine » agli Scrovegni.

Altro interessante riferimento, che vorrei qui avanzare per meglio inquadrare il nostro anonimo tridentino in questo ambito disperso, ma sostanzialmente organico, del primo giottismo in terra veneta, vedo in un affresco nel santuario dei Santi Vittore e Corona a Feltre, pubblicato nel '66 dalla Flores D'Arcais in « Arte Veneta » ⁶⁾ (foto 6 - 6bis).

Nel « Giudizio universale » — assegnato dalla studiosa ad un giottesco del primo Trecento — compaiono puntualmente, ad uno ad uno, elementi di riscontro così chiaramente giotteschi come quelli che via via siamo andati cogliendo nella nostra D.V. Ed è significativo, trovo, che proprio a Feltre, in una terra cioè quasi a mezzo sulla via tra Padova e Trento — possibile percorso di questi anonimi operosi qui da noi nel Trentino — vi sia una testimonianza che, in un certo senso almeno, si presta proprio per tirare le fila delle connessioni intraviste, delle prime intuizioni.

Cito alcuni passaggi del discorso della Flores D'Arcais, che ottimamente si prestano al nostro. Scrive la studiosa, riferendosi al « Giudizio »: « È evidentissima . . . la componente giottesca nell'impostazione ampia e spaziosa delle scene, nell'intensità plastica dei personaggi e anche nel colore, ove prevalgono i toni decisi di giallo e di ocre . . . ». E più avanti: « Un giottismo che si rivela di stretta origine padovana . . . solo che si nota qui una specie di semplificazione che arriva quasi al grottesco . . . ». E conclude: « Un pittore di formazione giottesca e di estrazione padovana dunque, attivo, penso, nel terzo decennio del secolo, non più tardi, dati gli stretti legami con il linguaggio giottesco e l'assoluta mancanza di elementi gotici. Tuttavia il problema della collocazione attributiva e cronologica . . . è assai più complesso e da vedersi nell'ambito di quello più vasto e non ancora ben chiarito della diffusione del giottismo nel Veneto ».

Sempre la D'Arcais pubblica ⁷⁾ (foto 7 - 7a - 7b) una Dormitio Virginis nel Duomo di Piove di Sacco che è, a mio vedere, il riscontro decisivo che si cercava per l'affresco di Trento. A parte l'analogia del tema, di importanza ovviamente relativa, è proprio e unicamente da un raffronto formale che prende forza la nostra prima ipotesi di una precoce datazione della D.V. di Trento.

Evidentemente, a Piove non opera la stessa « mano ». Vi è qui, come osserva la D'Arcais, una carica espressionistica che non si trova a

Trento, ma, d'altra parte, altri importanti elementi, come l'accorto colorismo e soprattutto il recupero puntuale di motivi giotteschi già visti all'Arena, come gli angeli con i ceri, lo accostano al nostro certo più di quanto non lo dividano da esso la qualità scadente e la popolareasca intonazione. Si avverte nell'affresco trentino, infatti, un tono formale più elevato, una più sicura impostazione della figura che non a Piove, anche se a Piove possiamo ancora cogliere la composizione nel suo insieme, mentre a Trento bisogna limitarsi a valutare un frammento, il che non facilita le cose.

Per la D.V. di Piove la D'Arcais propone ancora il terzo decennio del secolo: « Nella storia della diffusione del linguaggio giottesco nel Veneto, che determinerà nella prima metà del Trecento una singolare koinè linguistica, caratterizzata, oltre che dal continuo riferimento iconografico al modello dell'Arena . . . da una semplificazione della tavolozza su toni forti, ocre, verde, rosso, ci pare essere questo frammento di Piove di Sacco, pur nella sua povertà e debolezza stilistica, uno dei più antichi e perciò dei più significativi esempi ».

In seguito alla « lettura » che abbiamo proposto per l'affresco di Trento e ai collegamenti tentati con gli analoghi fatti di Padova, Sesto, Feltre e Piove, si è venuta proponendo come valida una sua probabile datazione verso la fine del secondo decennio o al massimo agli inizi del terzo, mentre non sussistono più ormai seri dubbi sulla sua appartenenza ad ambito padovano.

Resta ora da prendere in esame un altro aspetto, forse il più interessante, della questione: la forte analogia cioè che sembra leghi la D.V. ad un altro affresco trentino, la Madonna già in edicola esterna, a S. Apollinare ⁸⁾ (foto 8).

Non è certo mia intenzione puntare sulla qualità intrinseca dell'opera, parendomi essa, anzi, piuttosto scarsa, ma poiché l'affresco si pone come evidente prodotto di bottega giottesca, anzi più specificamente giottesco-padovana di stretta osservanza — basti considerare lo scrupolo nell'attenersi fin nei particolari al linguaggio di Giotto, pur senza averne inteso sino in fondo l'alto magistero formale — non sarà fuori luogo pensare ad un suo rapporto più o meno stretto con l'altro fatto di primo giottismo padovano, rapporto che le opere stesse, del resto, stanno ad indicare in modo perentorio.

A mio vedere, abbiamo in S. Apollinare una « mano » più pesante, che denota una minore « cultura », un'impostazione più grossa

della figura (si vedano ad esempio i tratti pesanti della Madonna, viso di popolana), mentre parrebbe di qualità alquanto superiore l'affresco del Duomo, per quanto di esso si possa cogliere poco.

Anche questa Madonna di S. Apollinare purtroppo non è nella condizione migliore per essere appieno valutata in tutti i suoi elementi.

Dato che il confronto diretto tra le due opere deve tener conto dello stato di conservazione disastroso della D.V. e di quello medioere della Madonna, ogni giudizio critico — che intenda essere definitivo — di coincidenza formale o meno tra di esse dev'essere in ultima analisi « sospeso », in considerazione appunto di questa grave carenza.

Resta comunque innegabile che i due affreschi vadano decisamente riportati entro uno stesso ambito e di tempo e di cultura, assegnandoli, se non proprio allo stesso autore — questione questa che preferisco lasciare aperta in senso dubitativo, per quanto colpiscano indubbi caratteri di forte somiglianza, se non proprio di coincidenza (stesse sagome pesanti, stessi tratti, stesse espressioni popolane dei visi) — almeno ad una stessa « bottega », precisabile in una, appunto, giottesco-padovana del primo Trecento. Ed è proprio questo il punto essenziale che, in definitiva, più interessa la nostra ricerca.

Significative in tal senso, mi pare, le connessioni indicate dal Rasmò⁹⁾ con l'abside degli Scrovegni, da me pure intesa quale sicuro corrispettivo per l'esatta comprensione della D.V., e con alcuni altri fatti sestesì.

Questo ci dicono le opere. E potrebbe bastare. Ma ci troviamo pure a disposizione un riscontro documentario che, per quanto labile, è per lo meno assai indicativo e ben si presta a portare a fondo la questione, offrendo — e non è poco — almeno il sicuro appiglio di una data. Credo non sfugga, a tale proposito, appunto, che la notizia relativa alla presenza a Trento nel 1320 di un certo maestro Nicolò da Padova, non altrimenti noto, attivo presso l'abbazia di S. Apollinare, viene ad assumere nel contesto generale del nostro discorso il massimo peso, perché, se nella sostanza delle cose nulla toglie alla validità delle considerazioni su altre basi formulate, è proprio in seguito alle precedenti risultanze di « lettura » condotta sulle opere che va tenuto presente il collegamento operato dal Rasmò tra questa notizia e l'affresco in S. Apollinare¹⁰⁾.

Cercherò pertanto di chiarire i termini nei quali si prospetta — anche con l'apporto suppletivo del documento — la questione, indican-

done gli esiti estremi. Preciso che non intendo entrare nel merito tutto filologico del valore in sè da attribuire al documento in questione, nè penso di sopravvalutarne la portata. Mi limito a notare come esso, in stretta concomitanza con le altre argomentazioni addotte, si presti egregiamente a convalidare i convincimenti già per altra via conseguiti, in base cioè ad elementi di indagine critica interni alle opere stesse, e ci confermi in essi.

Tenuto conto di queste precisazioni, il discorso è aperto a due possibili esiti: o si deve concludere che il Nicolò del documento è anche autore della D.V. — ove volessimo prendere in considerazione la possibile coincidenza tra le due opere — o, se un'analisi dei dati formali da esse offerti dovesse escludere questa possibilità — e non forzerei la cosa in tal senso — bisogna pur prendere in seria considerazione la seconda ipotesi, che si era già andata profilando e che certo non manca di una sua validità. Ritengo che proprio a questa seconda ipotesi si debba in definitiva concedere il maggior credito: lasciata, come pare più opportuno, nell'anonimato la D.V. e tenuta per ferma invece la proposta del Rasmo di assegnare a « Nicolò » la sola Madonna in S. Apollinare, si offre alla ricerca un elemento di indagine ancora più suggestivo.

Questa circostanza — due opere di autori diversi, ma di una stessa matrice culturale, attivi negli stessi anni — offre lo spunto concreto, e non più teorico, per ritenere la presenza di questo « Nicolò » non già come fatto isolato e quindi limitato, in sè conchiuso, ma anzi come momento di una più organica ed estesa penetrazione, il cui apporto — vitale per l'ambiente locale — sarebbe risalito su per le valli che portano a Trento dalle più avanzate terre venete.

Il nome di Nicolò si prospetta pertanto solo come uno dei possibili altri nomi ormai dispersi nel silenzio dei secoli.

Per parte mia, insisto in quest'ipotesi e concludo avanzando la proposta che proprio sulla parete del transetto nord del Duomo si possa cogliere ancora un brano superstite che stia a significare una scomparsa, più consistente presenza padovana nel primo Trecento, presenza che questi indizi starebbero appunto ad indicare.

MAURO COVA

NOTE:

1) Citiamo qui la presenza dello stesso tema, in area veneta, nel coro degli Scrovegni, a Sesto al Reghena, a Piove di Sacco, e, nella nostra regione, a Bolzano, nella cappella di San Giovanni ai Domenicani. E' inoltre usuale nella tradizione miniaturistica e ritorna spesso nella pittura bizantino-veneta del Due-Trecento.

2) E' ridotto a lacerto dal contorno irregolare, le cui misure approssimative si possono all'incirca fissare in metri 1.60 x 1.60. Da notare i nimbi, incisi ma non a rilievo. Due nel gruppo degli apostoli sulla sinistra sono pure scorcianti, secondo il miglior insegnamento di Giotto agli Scrovegni. Ho potuto esaminare presso l'archivio fotografico del Museo Diocesano Tridentino — per la premurosa cortesia di Mons. Prof. Iginio Rogger, che qui vivamente ringrazio, anche per le altre indicazioni con generosità fornitemi — la foto che riproduce l'affresco in epoca antecedente al restauro, eseguito una decina di anni fa a cura della Soprintendenza, che lo ha liberato da grossolane ridipinture, le quali risalgono a data imprecisata. Da questa foto risulta abbastanza chiaramente come gli interventi arbitrari fossero piuttosto estesi (ad esempio, si era completato tutto il bordo proseguendone i tratti frammentari e si era pure operato in modo goffo e pesante sul gruppo degli apostoli, dei quali uno in ispecie mostrava un ghigno pesto che per fortuna il provvido restauro gli ha tolto). Nel complesso assai guasta la superficie pittorica.

3) Nella guida di « Trento » del Fogolari (serie « Italia artistica » n. 80, Bergamo, I.I.A.G. s.d., ma 1924) una foto a pag. 88 mostra il transetto nord con la vecchia collocazione delle lastre tombali dei vescovi, addossate, ritte, contro la parete. Una grossa lastra copre la nostra D.V. Essa nella foto non è pertanto visibile e il Fogolari non ne fa cenno nel testo. Della fascia inferiore di affreschi nomina solo la « Decollazione ». Dalla foto 150 del Morassi (« Storia della pittura nella Venezia Tridentina » . . . ecc. Roma, Libreria dello Stato, 1934) risulta che le lapidi sono state rimosse e tutta la zona affrescata appare in cattive condizioni. Asserisce il Morassi a pag. 250: « Questo gruppo di raffigurazioni sacre [nella fascia inferiore, ossia la Madonna allattante, la Trinità, il "Noli me tangere", la Natività e la D.V.] appartengono ad una corrente . . . la quale deriva per via diretta dall'arte dell'Altichiero » e propone per esse una datazione intorno al 1380. Troppo vago e impreciso il Toesca, che nel suo poderoso « Trecento » (UTET, Torino, 1950) a pag. 796 si limita ad un deludente, frettoloso cenno: « A Trento, nel duomo, Monte da Bologna, e un seguace di Tommaso da Modena, e un altro dell'Altichiero » (senza peraltro precisare dove). Sembra abbia accolto, senza verificarla, la proposta del Morassi. G.B. Emert ne « Gli affreschi del duomo di Trento » (estratto dal 2° vol. degli Atti della XIX riunione per il progresso delle scienze, Trento, 1930) scrive a pag. 8 che Presepio e Dormitio sembrano assegnabili al primo Rinascimento e li dice « poveri saggi » del '500. Non ne tratta affatto invece nel suo « Monumenti di Trento » del 1954.

Carlo Pacher (« La cattedrale di Trento », Temi ed., Trento, 1957) si limita a constatarne il precario stato di conservazione ed afferma che « questa fascia di affreschi è attribuibile con buon fondamento al secolo XV, salvo la Decollazione » (pag. 41). Nel 1965 interviene il De Carli (G. De Carli « La cattedrale di San Vigilio », Temi ed., Trento) il quale riscontra nei due affreschi della Natività e della D.V. « caratteri arcaizzanti e popolarescia intonazione » (pag. 53), giudizio riespresso

poi nel fascicolo 37 dei « Tesori d'arte cristiana » — Trento, S. Vigilio — del 2 novembre 1966. Finalmente nel '71 il Rasmus ne dà comunicazione in sede più qualificata, inserendo i due affreschi, seppur di sfuggita, nel più ampio contesto del suo discorso su tutto il Trecento atesino, che si presenta, al momento, come lo studio fondamentale per cogliere nel suo insieme la complessa realtà della pittura medioevale nella nostra regione. Li giudica, non a torto, ancora inediti (pag. 154, pag. 265). Come si vede, le posizioni in merito sono le più svariate e talvolta offrono spunti alquanto curiosi.

⁴) Anche se, indubbiamente, non posso negare certe suggestive assonanze con la Natività di Sesto al Reghena (vedi alla foto 3), in ultima analisi preferisco ritenere che appunto di assonanze si tratti, non già di più profonde coincidenze di « tempo » e di « cultura » pittorica.

⁵) Per la complessa e piuttosto accesa questione relativa all'ignoto maestro del coro Scrovegni rimando all'intervento di F. Bologna « Novità su Giotto », Einaudi, Torino 1969, ove essa è puntualmente riassunta in una densa nota (3) a pag. 76, e dove il B. avanza nuove proposte. Vedi anche F. Zuliani, « Per la diffusione del giottismo nelle Venezia e nel Friuli: gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena », in « Arte veneta » XXIV, 1970, pag. 1 e foto 3/6. Il problema, di non scarsa importanza per gli studi sul primo giottismo in area veneta, resta tuttora aperto. Esso richiederebbe tutto un discorso a parte che non è certo il caso di affrontare qui. Mi riprometto comunque di tornare in altra più opportuna occasione sull'appassionante argomento.

⁶) F. Flores D'Arcais - « Affreschi trecenteschi nel Feltrino » in « Arte Veneta » XX - 1966, pag. 62, foto 66, 67, 68.

⁷) F. Flores D'Arcais - « Un affresco di scuola giottesca a Piove di Sacco » in « Padova e la sua Provincia » n. 9 - settembre 1967, pag. 1.

⁸) La foto di questa Madonna venne pubblicata dal Morassi (op. cit. a pag. 245). L'affresco è citato dal Toesca in una nota del « Trecento » (a pag. 796) ed assegnato a « scuola veronese ». Il Rasmus se ne occupa una prima volta di sfuggita in una nota (su C.A., III, '49, 3-4, pag. 101 nota 47), ritenendola « vicina alla Madonna Frick ». In seguito la pubblica (ancora su C.A. del '62, XVI, 1-4, alle pagg. 123/4) nell'ambito di un denso studio su « S. Apollinare a Trento », ove afferma trattarsi di « un'opera di artista vissuto nei primi decenni del Trecento a contatto con le opere padovane di Giotto ». Trovo del tutto accettabile la proposta del Rasmus, anche se meno convincono talune altre considerazioni espresse dallo studioso, come la connessione proposta col « Ritratto del Castelbarco » in S. Fermo o l'affinità con la Madonna e santi nell'edicola funeraria di Giuseppe della Scala, a Verona, che egli avanza forse indottovi dall'autorevole, ma errata, indicazione del Toesca.

L'affresco presenta sì una forte carica di giottismo, ma in una accezione così limitativa e modesta, che trova assai scarsi riscontri a Verona, che offre invece punte di più acceso « espressionismo ». (Per questo basti vedere quanto pubblica la Cuppini in « Dante e Verona », 1965 — La pittura e la scultura in Verona al tempo di Dante — pag. 175, alle illustrazioni 19, 22, 24, 25, 26; e vedi pure gli esempi vivissimi di scultura). Il Rasmus torna sulla questione ancora nel '66, alle pagg. 58/59

del volume « S. Apollinare a Trento » edito da Monauni, Trento, e da ultimo nell'opera cit. sugli affreschi del Trentino - Alto Adige, a pag. 126.

L'affresco sembra indenne da interventi pesanti, tranne forse in una zona limitata, sulla sinistra (spalla della Vergine). La superficie pittorica, assai deteriorata in basso, non è comunque esente da estese abrasioni e macchie di umidità, che rendono scarsamente leggibili certe zone. Un esame soddisfacente dell'opera è reso difficoltoso da questi inconvenienti, ed è quindi necessario procedere con una certa cautela nel giudizio.

C'è comunque quanto basta per potersi fare un'idea almeno approssimativa dell'originario, probabile stato dell'affresco. Si possono ancora cogliere qua e là zone di colore integro, o quasi, certi gialli ocre cangianti, dei rossi, dei verdi . . . Da notare le aureole, anche qui incise e non a rilievo, di un netto giallo-oro.

Lo stato di conservazione, nel complesso, risulta migliore che nella D.V. L'affresco non è stato restaurato.

⁹⁾ Scrive il Rasmò in op. cit. '71, a pag. 126/27: « sono evidenti i rapporti stilistici coll'opera di artisti, certo di formazione padovana, che intorno al 1320 affrescavano l'abbazia di Sesto, particolarmente con l'autore della Dormitio Virginis e delle Esequie di S. Benedetto, legate a loro volta stilisticamente con gli affreschi dell'abside degli Scrovegni ». E' da dire però che, proprio per quanto riguarda la datazione dei citati affreschi sestesi, sembra convincere piuttosto la proposta dello Zuliani, che con valide argomentazioni — sulle quali mi trovo in via di massima concorde — li assegna ad epoca senz'altro più tarda (verso il 1350).

¹⁰⁾ Trascrivo qui la notizia relativa a maestro Nicolò come è riportata dal Weber a pag. 212 del suo « Artisti trentini e che operarono nel Trentino », Trento, 1933, e preciso di non aver avuto modo di prendere visione diretta del testo originale del documento. La validità delle considerazioni espresse in base ad esso dipende quindi unicamente dal passo del Weber.

« Nicolò da Padova, pittore - E' presente alla refuta di un pezzo di terra che il figlio del fu Bentivegna di Vigo Cavedine aveva indebitamente occupato in quel di Drena. Fra i testimoni all'atto, steso il 6 settembre 1320, « apud monasterium abbatiae S. Laurentii » presso Trento, si legge il nome di magister Nicolaus de Padua « qui pingit in dicta abatia » cioè, — precisa il Weber — a S. Apollinare . . . » (arch. della Prepos.) senza altre indicazioni. Il primo a saper valutare la non scarsa importanza del passo fu il Rasmò (C.A. III, '49, 3-4, pag. 101, nota 48), che in seguito (su C.A. del '62, cit., pag. 124) opera il collegamento tra il maestro Nicolò del documento e la Madonna di S. Apollinare, ribadito poi in « S. Apollinare . . . » cit., pag. 59, e ancora in « Affreschi . . . », cit., pag. 126. Al Rasmò si rimanda per tutta la complicata vicenda relativa all'abbazia di S. Lorenzo e quindi alla retta lettura del documento (ove « S. Lorenzo » — nel 1320 — è da intendersi ormai per « S. Apollinare »), che viene nei due interventi sopra citati ampiamente approfondita e chiarita; in particolare cfr. a pag. 121 del libro cit. dove viene discussa la notizia relativa a « Maestro Nicolò », con interessanti osservazioni.

Si considera pertanto per acquisita e definitiva l'assegnazione a « Nicolò » della Madonna di S. Apollinare avanzata dal Rasmò con convincenti argomenti sui quali non v'è ragione di dissentire — e del resto quel « pingit in dicta abatia » ci conferma che il maestro padovano ha, se non proprio l'assoluta certezza, almeno una forte possibilità di essere identificato come autore della Madonna, in quanto i dati

da essa forniti ben si prestano al tempo (1320) e al luogo (de Padua) indicati dal documento, anche se non vi si fa esplicita menzione dell'opera. Manca invece un analogo possibile riscontro documentario per la D.V.

AVVERTENZA

D.V. sta per « Dormitio Virginis »

C.A. sta per « Cultura Atesina »

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Foto 1 - 2 - 3 Soprintendenza, Trento - Tutte le altre: Istituto di Storia dell'Arte Università di Padova.

NOTA AGGIUNTIVA

Riporto qui alcune notizie che mi erano sfuggite nel corso della stesura dell'articolo. Esse non alterano comunque in alcun modo le conclusioni cui sono pervenuto.

Per prima è da registrare un'opinione piuttosto singolare del Rasmò (Affreschi . . . » cit. pag. 153) che riscontra « certe affinità » tra D.V., Natività e un frammento di affresco (« Disputa di S. Caterina ») in S. Marco a Trento, affinità che non mi riesce assolutamente di cogliere. Trovo anzi questa posizione del tutto forzata, per cui non mi pare il caso di darvi credito, tanto più che il frammento è stato già bene inquadrato: vedi infatti quanto, convincentemente, ne scrive G. Degli Avancini in « Studi trentini . . . » annata XLVIII, 1969, fasc. I, alle pagg. 22 segg.

Per quanto poi riguarda la « Madonna » in S. Apollinare, nel '42 l'Arslan (« Affreschi trecenteschi nel veronese », in « Le arti », anno IV, n. V - VI, pag. 324 segg.) la dice *romagnola* e la vuole affine all'affresco sulla tomba di Giuseppe della Scala in S. Zeno a Verona (Madonna e santi) e al ciclo nella cappella di S. Giovanni ai Domenicani in Bolzano.

Quanto a questi presunti caratteri consimili che l'Arslan scorge tra opere ritenute « romagnole » di Verona (come la citata Madonna e una Crocefissione nel chiostro di S. Eufemia; per le foto cfr. Cuppini cit. 7 e 19) la Madonna tra santi domenicani di Bolzano (cfr. Rasmò « Affreschi » cit. 150) e la Madonna in S. Apollinare, non vedo come si possa accostare la nostra paciosa immagine devozionale, priva affatto di « carattere » — e dove veramente « Nicolò » ci restituisce un ricordo svilito e franteso in termini di mediocre coincidenza segnica, non certo di animus, del Giotto padovano, un Giotto copiato certo più che capito nell'intima sostanza — con tempere di ben altra vivacità e vigore quali ancora si rivelano negli affreschi veronesi citati e nella potente Madonna di Bolzano.

E infine: trovo interessante che in un documento padovano del 1398 — riportato dal Pallucchini nel suo « Pittura Veneziana del Trecento », Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1965 (a pag. 104) — si faccia menzione, tra altri pittori, di un certo maestro Antonio di Albertino del *quondam Nicolò*.

E' probabile si tratti di uno dei tanti Nicolò — pittori e non — di cui son piene le carte trecentesche (si vedano ad esempio, riportati dallo stesso Pallucchini, diversi altri Nicolò operosi a Venezia per tutto il corso del secolo). Non escluderei comunque che proprio nell'avo di Antonio sia da riconoscere il Nicolò da Padova attivo a Trento nel '20. E del resto le date dei due documenti parrebbero non smentire affatto una simile ipotesi, che però, per ora almeno, è destinata a restare tale, dato che l'appiglio offerto dal documento padovano, pur suggestivo, è ancora troppo labile.

M. C.