

i Quattro Vicariati

e le zone limitrofe



Rivista semestrale di cultura e vita
fondata nel 1957
Anno LIX – numero 118 – Dicembre 2015

SOMMARIO

■ DIRETTORE

5

■ COMUNICATO DELL'EDITORE

7

■ IL DOCUMENTO

Sandro Dal Bosco · Ricordi di guerra di un testimone privilegiato

9

Felice Stefanelli · Primo quadriennio di Ala redenta

11

■ STORIA LOCALE

Sandro Dal Bosco · Andrea Graziani, generale del Regio Esercito italiano

39

Dario De Cristofaro · Nuovi studi sulla "Camera d'Amore" nel castello di Sabbionara d'Avio

53

Stefano Martini · Un ciclo di affreschi a palazzo Zanderighi di Ala
per rendere omaggio al principe della Chiesa

65

Elena Piazza · Villa de Gresti nella tenuta di San Leonardo di Avio

75

Liliana De Venuto · Due inventari dall'Archivio civico di Rovereto relativi agli anni 1717 e 1784

85

Francesco Laterza · Viaggiando e poetando nei primi dell'Ottocento.

Giambattista Azzolini a Marola e verso il Lago di Garda

115

Barbara Debiasi · Scortigara di Cima. Vicende di una malga di confine in Lessinia

129

NUOVI STUDI SULLA "CAMERA D'AMORE" NEL CASTELLO DI SABBIONARA D'AVIO

Dario De Cristofaro

Sulla sponda occidentale della val Lagarina svetta, a ridosso del Monte Vignola, ciò che rimane del castello di Sabbionara d'Avio. Il complesso architettonico, originariamente caratterizzato da diversi ambienti, edifici e stanze che, giudicando da ciò che è rimasto, dovevano essere abbelliti da fastose decorazioni, ha subito una serie di danni, soprattutto a causa degli interventi umani di fine Ottocento-inizio Novecento. Dell'originario complesso pittorico, ad esempio, ci sono giunti solo alcuni cicli ad affresco, per di più danneggiati e rovinati. Celebri, al proposito, le losanghe e i combattenti della "Casa del Capitano", le figure di Santi nel muro orientale della cappella di S. Michele e le figure iscritte nei polilobi nella vicina sala del Palazzo baronale. Tuttavia, il ciclo che ha ricevuto più interesse nel corso della recente storia critica del castello, sia per la collocazione che per il tema, è la cosiddetta "Camera d'Amore".

Collocata all'ultimo piano del mastio, la Camera consiste in un ambiente a pianta centrale, dalla forma irregolarmente circolare, coperto da una volta in tufo a sesto ribassato. In origine tutto era ricoperto da affreschi la cui committenza va rintracciata, sia per la datazione generalmente accettata che per la mia nuova proposta, nella figura di Guglielmo III Castelbarco, nipote del più famoso Guglielmo II (detto il Grande). Tramite due archi iridati la volta era divisa in quattro vele, ognuna delle quali prevedeva una figura femminile seduta su di un trono marmoreo: probabilmente un'allegoria delle Virtù cardinali². Nella parte più bassa delle pareti è raffigurato un finto drappo di vaio, fissato alla muratura e aperto in almeno sei punti come le tende di un sipario, così da svelare allo spettatore le figure retrostanti. Tra quelle meglio conservate si nota un fanciullo alato e bendato, armato di arco e frecce, che poggia i piedi sulla groppa di un cavallo in corsa, Amore; un Uomo, colpito al petto da una freccia (probabilmente lanciata da Amore), inginocchiato e con le braccia aperte verso il cielo; una

¹ Guglielmo III Castelbarco ereditò il potere sul feudo di Sabbionara e Dossomaggiore con la morte dello zio nel 1320, per morire lui stesso nel 1357 a Verona, esiliato dai figli che si erano alleati contro di lui sin dal 1349. R. Bazzoni 1988, pp. 14-16. G. M. Varanini 1987, pp. 26-33.

² Delle figure in oggetto rimangono solo pochi lacerti, insufficienti a permettere il riconoscimento iconografico.

Il castello di Sabbionara d'Avio cent'anni fa
- Collezione privata

Donna, che con la mano sinistra invece evita la freccia e porta nella destra un cagnolino bianco; nella parte opposta una scena di Bacio tra una donna e un uomo a cavallo – si tratta probabilmente di un bacio di addio –, e due figure accessorie ritagliate al di sotto delle feritoie nord-ovest e nord: una Scena di caccia, su cui si tornerà, e un Drago a monocromo verde. Le lacune presenti lungo le pareti della Camera interrompono l'uniformità della narrazione e alcune figure sono andate del tutto perdute³. A ricordare i due nuclei figurati sopracitati, ovvero la volta in alto e le pareti in basso, corre al centro una fascia decorativa con elementi geometrici di matrice veneta: specchiature di marmi rossi e verdi, una serie di mensole raffigurate in scorcio e una decorazione floreale che ricorda un pattern tessile.

Come già accennato, la Camera, rispetto ad altri ambienti del castello, ha ricevuto le attenzioni maggiori da parte della critica, che ha "scoperto" l'esistenza dei suoi affreschi solo nel Novecento. Da allora, prima con gli studi di Morassi⁴ e poi con le correzioni di Rasmus⁵, gli affreschi sono diventati oggetto di studio grazie anche dal contributo del celebre Erwin Panofsky autore di un saggio riguardante l'iconografia di Amore, su cui si tornerà⁶. Tutti questi studi convogliarono nella prima ed unica pubblicazione monografica riguardante il castello di Sabbionara d'Avio, "Castellum Ava", una raccolta di saggi pubblicata nel 1987 a cura di Enrico Castelnuovo, Gian Maria Varanini, Renato Bazzoni, Francesca Flores d'Arcais e Serenella Castri, che fecero il punto della situazione storica, architettonica ed artistica, segnando uno dei punti fondamentali nella produzione scientifica sul castello.

Dopo il 2000 sono seguiti gli studi di Giovanna degli Avancini⁷ e di Sabine Sommerer⁸. I diversi contributi offerti alla ricerca scientifica da parte degli studiosi, che hanno tentato di risolvere una serie di punti interrogativi, non sono stati esaustivi, permangono infatti una serie di problematiche non risolte riguardanti soprattutto tre importanti nodi da sciogliere: l'iconografia, la datazione e, infine, la questione dell'attribuzione.

Sull'iconografia degli affreschi la critica si è concentrata con particolare attenzione: attraverso l'esegesi della figura del fanciullo alato in piedi sul cavallo in corsa, da tutti riconosciuto essere un'allegoria di Amore⁹, si è cercato di in-

³ È opinione accettata da tutti gli studiosi che le diverse figure che appaiono tra le pieghe del vano siano accomunate da un filone narrativo unico, ad eccezione delle figure accessorie.

⁴ A. Morassi 1927, pp. 99-103. Id. 1934, pp. 237-244.

⁵ N. Rasmus 1971, pp. 152-153. Id. 1980, pp. 107-110.

⁶ E. Panofsky 1984 (1939), pp. 135-183.

⁷ G. degli Avancini 2002, in *Le vie del Gotico*, pp. 129-140. Id. 2002, in *Il Gotico nelle Alpi*, pp. 296-299.

⁸ S. Sommerer 2012.

⁹ Ad eccezione di Rasmus che, osservando la raffigurazione particolarmente negativa, propose di identificare un'allegoria della Morte. N. Rasmus 1980, pp. 107-110.

dividuare una matrice poetico-letteraria che potesse motivarne l'iconografia e, da qui, ricostruire la datazione e il contesto culturale. Tuttavia la questione non è così placida, soprattutto per via della rovina che caratterizza la parte centrale del corpo del fanciullo: la figura, rappresentata bendata, armata in entrambe le mani e dalle ali rosse ed appuntite, dimostra di appartenere ad una matrice culturale in cui l'esperienza erotica è identificata come negativa e dolorosa, nulla a che vedere quindi con la proposta di Panofsky¹⁰, che collegò l'Amore di Avio alla visione che ne aveva il poeta toscano Francesco di Barberino¹¹. Sia Serenella Castri¹² che Giovanna degli Avancini¹³ proposero in alternativa la figura di Guittone d'Arezzo, ma in quest'ultimo la descrizione di Amore manca del cavallo in corsa, che invece è descritto da Francesco di Barberino. Per risolvere, o almeno provare a farlo, questo dilemma si dovrà ammettere l'assenza di un riferimento letterario puntuale: probabilmente il pittore della Camera si è ispirato liberamente a diverse iconografie, ricombinandole tra di loro e restituendo una figura di Amore che si ispira a più di un modello culturale e letterario.

Concentrandosi però solo su questa problematica, la critica ha trascurato altri collegamenti significativi. Il primo, quello più lampante, è riscontrabile confrontando la *Scena di caccia* di Sabbionara, posta al di sotto della feritoia nord-ovest, con una scena di analogo soggetto raffigurata nella torre abbaziale di San Zeno a Verona¹⁴ circa un secolo prima, collocata in una fascia centrale della parete, al di sopra delle specchiature di finto marmo e al di sotto del corteo di omaggio all'Imperatore. Le somiglianze dal punto di vista compositivo sono evidenti: tanto a Verona quanto a Sabbionara, si vede un cinghiale al centro, a sinistra un cacciatore che trafigge l'animale e a destra un levriero che assale la preda da dietro. Il collegamento non può essere casuale e se riteniamo, come pare logico, che la *Scena di Verona* sia servita da modello per il pittore di Avio, non si può che ipotizzare il passaggio del pittore da Verona e, perché no, addirittura la sua provenienza dalla città scaligera.¹⁵

¹⁰ E. Panofsky 1984 (1939), *Ibidem*.

¹¹ Nel suo "Documenta Amoris", scritto nei primi decenni del Trecento, il poeta conferì all'esperienza erotica una visione positiva, rompendo con la tradizione che fino ad allora aveva catalogato l'eros come una forza maligna. Nel manoscritto autografo ricorrono, a mo' di esempio, personificazioni di Amore raffiguranti un bambino con ali d'angelo e privo di bendatura (questa, quando appariva, connotava una figura negativa nell'iconografia due-trecentesca, lo si trova per esempio nelle personificazioni di Amore, della Notte e della Sinagoga).

¹² S. Castri 1987, pp. 199-221.

¹³ G. degli Avancini 2002, *Ibidem*.

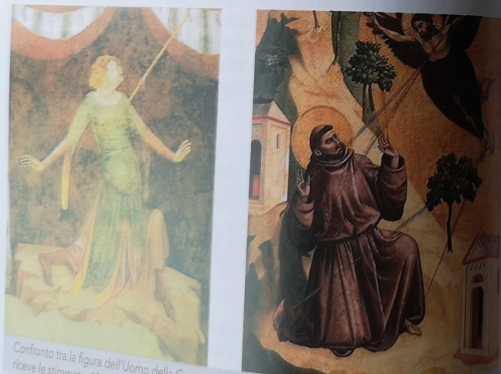
¹⁴ Per la cronologia dell'affresco, collocabile a metà Duecento, si veda: F. Zuliani 1992, pp. 11-42.

¹⁵ Il pittore di Avio potrebbe essersi formato a Verona, dove potrebbe aver tratto una serie di modelli iconografici e compositivi che avrebbe riproposto nella Camera d'Amore a Sabbionara. D'altronde, analizzando le altre figure della Camera, sembra che il pittore di Avio utilizzi numerosi rimandi ad altri modelli, seppur reinterpretati e rielaborati.



Confronto tra la Scena di Caccia di Avio (sinistra) e quella della torre abbaziale di S. Zeno a Verona (destra) - Foto Dario De Cristofaro

Ma è forse possibile individuare anche un secondo rimando alla produzione pittorica veronese, sebbene meno diretto, nella figura dell'*Uomo trafitto da una freccia*. Osservandone infatti la posa – la gamba sinistra piegata in avanti, quella destra inginocchiata, il busto leggermente reclinato all'indietro, le braccia aperte e lo sguardo diretto verso il cielo –, si può notare un riferimento all'iconografia di San Francesco che riceve le stimmate – in particolare con il modello coniato da Giotto a partire dagli affreschi di Assisi –, riproposto nella tavola oggi al Louvre, che diverrà esemplare per le successive raffigurazioni di questo episodio della vita del Santo fino al Quattrocento.



Confronto tra la figura dell'*Uomo della Camera* e un particolare della tavola di Giotto, *San Francesco riceve le stimmate*, 1300 circa, Parigi, Museo del Louvre - Foto Dario De Cristofaro, Wikipedia

Partendo dal presupposto per cui, a livello iconografico, la raffigurazione di un uomo trafitto da una freccia può assumere svariate pose e posizioni, il collegamento con l'iconografia francescana non può essere, a mio avviso, casuale. La spiegazione di questo riferimento andrebbe ancora ricercata a Verona, nel cantiere che interessò la decorazione pittorica della chiesa di San Fermo Maggiore tra il secondo e il quarto decennio del Trecento¹⁶, soprattutto nel transetto sinistro, dove rimangono solo i resti di un ampio ciclo pittorico raffigurante le *Storie di San Francesco*.

Il suddetto cantiere, come analizzato da Andrea De Marchi¹⁷, determinò la diffusione del linguaggio giottesco in terra veronese, mediato dalla bottega del Maestro del Redentore, presente a Padova in occasione della decorazione della cappella degli Scrovegni. Il ciclo francescano che ci interessa, opera non del già citato Maestro – a cui sono attribuiti gli affreschi dell'abside e del presbiterio – ma della bottega locale del cosiddetto Secondo maestro di San Zeno, è oggi molto rovinato ed è andata perduta la porzione che ci interessa, ovvero la scena delle *Stimmate*.

Non potendo essere certi della posa assunta dal Santo in occasione del miracolo che lo vide partecipe, il collegamento con l'*Uomo di Avio* rimane quindi solo una deduzione. Tuttavia, essendo il ciclo pittorico di San Fermo in stretto contatto con alcuni elementi iconografici e compositivi tratti dall'esperienza giottesca sia di Assisi che di Padova, oltre al fatto di essere l'unico ciclo di questo tema visibile entro il quinto decennio del XIV secolo in ambito veronese e veneto, occorre pensare che, come nei riquadri visibili esistono delle correlazioni iconografiche e compositive con il ciclo francescano di Assisi, le stesse correlazioni possano aver riguardato anche i riquadri andati ora perduti.

Quindi, probabilmente, la posa del Santo che riceve le stimmate a San Fermo doveva essere debitrice della posa dello stesso Santo ad Assisi, giunta agli occhi del pittore di Avio per mezzo degli affreschi veronesi.

Tuttavia anche se tale ipotesi venisse smentita, il collegamento tra il pittore di Avio e la decorazione di San Fermo Maggiore rimane ancora puntuale se ci soffermiamo sui numerosi elementi decorativi che accomunano quest'ultima alla Camera. Mi riferisco alle specchiature marmoree orizzontali verdi e rosse e alla decorazione a triangoli bianchi incrociati – a guisa di stella di Davide – su fondo rosso, con il centro esagonale di colore blu entro cui talvolta appare un'ulteriore decorazione, di forma stellare, di colore bianco¹⁸, che si vede parallelamente a San

¹⁶ Si noti che il prima citato Guglielmo II Castelbarco, detto il Grande, è raffigurato sull'arco presbiteriale della chiesa in questione in quanto benefattore e donatore di ingenti somme di denaro per la decorazione dell'edificio, ante 1320 (anno della sua morte); i collegamenti tra la dinastia dei Castelbarco e il mondo veronese, dal punto di vista politico che culturale, dopotutto non sono una novità.

¹⁷ A. De Marchi 2000, p. 47-69.

¹⁸ La decorazione stellare risulta ben evidente in alcuni esagoni mentre in altri è quasi del tutto abrasa; probabilmente venne applicata a secco e cancellata con il tempo.

Fermo – sui margini dell'arco presbiteriale e sulle nervature delle volte a crociera – e nella Camera di Avio, nella fascia centrale. Questi elementi dimostrano come un collegamento tra il pittore della Camera e la cultura pittorica veronese messa in scena a San Fermo sia più di un'ipotesi, avvalorata dalla possibilità per cui, anche se non ne avremo mai la certezza, la posa dell'*Uomo trafitto* di Avio debba riferirsi alla posa del Santo mentre riceve le stimmate. Del resto la vicinanza geografica del castello di Sabbionara a Verona, l'importanza del ciclo pittorico di San Fermo per la diffusione del gusto giottesco (di cui il maestro di Avio è certamente debitore) e l'assenza di altri cicli di tema francescano nelle zone limitrofe entro gli anni Trenta del Trecento, ci portano a ipotizzare che il pittore attivo nella Camera debba aver conosciuto e studiato gli affreschi di San Fermo, da cui ha tratto spunti e modelli.

Il secondo problema è relativo alla datazione. L'ipotesi generalmente accolta è quella di Francesca Flores d'Arcais¹⁹ che, ricollegandosi al soggiorno di Carlo di Boemia avvenuto nel 1333²⁰, ha proposto come datazione per il ciclo della Camera il quinquennio 1330-35. La studiosa ritiene che Guglielmo III abbia voluto dimostrare la sua levatura culturale innanzi all'ospite, aggiungendo in seguito, come ulteriore prova alla sua tesi, la tipologia degli abiti indossati dalle figure della Camera.

Tuttavia, se si analizza l'abbigliamento delle figure di Avio²¹ e lo si confronta con quello messo in mostra nelle opere datate nel quinquennio preso in considerazione dalla Flores d'Arcais, saltano all'occhio alcune incongruenze. Premessi infatti gli studi, le teorie e le dimostrazioni di Luciano Bellosi riguardanti la moda del Trecento²², gli abiti raffigurati nella Camera si devono riferire ad un periodo successivo al 1335. Osservando l'uomo e la donna di Sabbionara, notiamo che entrambi portano degli abiti simili per composizione tessile: sopra una cotta attillata nella parte alta del corpo ma larga dalla vita in giù, rossa per entrambi, la donna porta una guarnacca dello stesso colore della cotta, con due lunghi manicottoli ornati di ocre e una larga scollatura ovale.

L'uomo porta una sopravveste simile a quella della donna di colore verde e foderata d'ocra, con lunghi manicottoli e una cintura posta sotto la vita che

¹⁹ F. Flores d'Arcais 1987, pp. 175-197.

²⁰ Il principe boemo era diretto a Verona e soggiornò a Sabbionara.

²¹ L'analisi dell'abbigliamento e della moda risulta essere, per questo ciclo, l'unico strumento attraverso cui proporre una datazione, in assenza di altri riferimenti, sia diretti che indiretti. A mio avviso l'ipotesi per cui l'impianto decorativo della Camera sia stato progettato in occasione della visita di Carlo di Boemia del 1333, risulta poco probabile: sia per la collocazione dell'ambiente, sia per la breve durata del transito del principe boemo.

²² Rimando ad uno dei suoi più importanti lavori in cui lo studioso dimostra, attraverso un'accurata proposizione di confronti, l'esistenza di una vera e propria moda nel Trecento grazie alle testimonianze iconografiche tratte da affreschi, pale d'altare e politici certamente datati. L. Bellosi 2003 (1974), pp. 51-66.

esalta le dimensioni del ventre. La lunghezza dei manicottoli e l'ampiezza della scollatura nell'abito femminile stonano con la datazione vigente, risultano essere infatti troppo "moderni" per gli anni 1330-35. Come dimostrato da Bellosi nel corso della prima metà del Trecento i manicottoli e la scollatura ricevettero una sempre maggiore enfasi finché, negli anni Quaranta-Cinquanta, la scollatura divenne rettangolare e i manicottoli non furono più parte della guarnacca ma diventarono degli accessori a parte, di stoffa oppure di pelliccia, cuciti sull'orlo delle maniche del vestito²³.

Queste modifiche, attestate a partire dalla metà degli anni Quaranta del Trecento, si impongono dunque come termine *ante quem* per i nostri affreschi. Confrontando poi gli abiti di Avio con due opere certamente datate alla metà degli anni Trenta, ovvero un particolare del politico con *Storie di San Nicola* di Taddeo Gaddi del 1334, oggi custodito nella Pinacoteca Nazionale di Siena, e il trittico di Bernardo Daddi raffigurante la *Madonna del Magnificat*, *Santa*



Donna, Camera d'Amore – Foto Dario De Cristofaro

Caterina e *San Zanobi* dello stesso anno, conservato nel Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore a Firenze, risulta evidente come, sia per i manicottoli, sia per la scollatura, i personaggi di Sabbionara indossino abiti successivi al 1334. Dopo aver isolato quindi il decennio 1334-1345 si possono operare ulteriori confronti e parallelismi con altri affreschi coevi. Confrontati infatti con gli abiti di Avio, quelli del *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa, opera di Buonamico Buffalmacco tra il 1338 e il 1340²⁴, risultano evidentemente molto simili, soprattutto nell'uomo con il falcone – vestito con una guarnacca ampia e dai lunghi manicottoli – e nelle vicine donne ritratte, come quella che porta

²³ Si vedano manicottoli di questo tipo nelle *Storie di San Giuliano* nel transetto nord del Duomo di Trento, che andranno datate attorno agli anni Quaranta-Cinquanta del Trecento.

²⁴ L. Bellosi 2003 (1974), p. 65.

in grembo un cane, e nelle suonatrici – dalle scollature che lasciano vedere il collo e le clavicole, oltre che per i lunghi e fluttuanti manicottoli. Lo stesso ragionamento vale per le ragazze danzanti negli *Effetti del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti al Palazzo Pubblico di Siena, 1337-1340, soprattutto per la ragazza centrale, la penultima del corteo, che porta un abito lungo, con una cintura posta sotto la vita, come l'uomo di Avio, e di cui si vedono i manicottoli svolazzanti. Non tralasciamo poi le figure di Salomè e del musicante raffigurati nel ciclo decorativo della Cappella Guidi presso il Castello di Poppi, opera di Taddeo Gaddi eseguita tra il 1335 e il 1340²⁵ e, infine, uno dei riquadri delle *Storie della Sacra Cintola* di Bernardo Daddi, datati 1338 e oggi conservati al Museo civico di Prato.

Concludendo, possiamo affermare che, a seguito dei confronti fin qui analizzati riguardanti gli abiti indossati dai personaggi della Camera, la datazione corretta per il ciclo di Sabbionara andrebbe posticipata attorno al 1340.



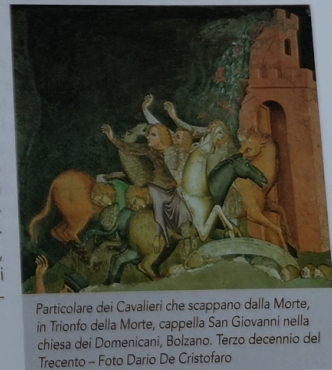
Particolare del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa, Buonamico Buffalmacco, 1338-1340
– Foto Dario De Cristofaro

²⁵ J. Tripps 2014, pp. 8-12.

L'ultima questione da risolvere è quella attributiva rispetto alla quale l'assenza di documenti e testimonianze, sia dirette che indirette, ci impedisce di scoprire l'identità del pittore di Avio, soprattutto per un periodo come quello basso medievale, di cui le fonti scritte rimaste sono poche. L'analisi iconografica, come si è visto, permette di isolare il contesto artistico e geografico da cui il pittore di Avio potrebbe essere venuto, ovvero l'ambito veronese. Si può anche affermare con certezza che lo stile del pittore che operò presso il castello di Sabbionara sia da collegarsi agli effetti della produzione pittorica giottesca, uno stile che nel Trecento si diramò in tutta la penisola e oltre le Alpi.

Tuttavia, ampliando i confronti a zone toccate dal flusso commerciale sviluppatosi lungo l'Adige e il tracciato romano della via Claudia Athesina, un altro centro che venne toccato dall'esperienza pittorica veneta post giottesca è Bolzano. Francesca Flores d'Arcais fu la prima ad ipotizzare un collegamento tra il pittore di Avio e il Maestro del "Trionfo della Morte", uno degli autori del ciclo pittorico della cappella di San Giovanni nella chiesa dei Domenicani di Bolzano, opera del terzo decennio del Trecento²⁶. Come già anticipato dagli studi di Nicolò Rasmò²⁷, il cantiere decorativo della cappella di San Giovanni svolse l'importante ruolo di diffusore del gusto veneto e post giottesco in Alto Adige. L'ipotesi della Flores d'Arcais, suffragata da Serenella Castri²⁸, venne rivista da Andrea de Marchi²⁹ e da Giovanna degli Avancini³⁰, che in parte confermarono l'esistenza di un collegamento tra le due produzioni pittoriche, ma dall'altra sottolinearono come la decorazione di Sabbionara fosse di qualità molto più elevata rispetto a quella di Bolzano e non riferibile alla stessa maestranza.

Studiando le figure di Bolzano, questa volta non osservando principalmente l'abbigliamento bensì alcune soluzioni iconografiche, risultano evidenti una serie di elementi comuni che ricorrono tra gli affreschi di Avio e la porzione destra del "Trionfo della Morte", dove sono raffigurati i nobili cavalieri che scappano dalla tetra personificazione della Morte.



Particolare dei Cavalieri che scappano dalla Morte, in Trionfo della Morte, cappella San Giovanni nella chiesa dei Domenicani, Bolzano. Terzo decennio del Trecento – Foto Dario De Cristofaro

²⁶ F. D'Arcais 1987, *ibidem*.

²⁷ E. Cozzi 2000, pp. 94-96.

²⁸ S. Castri 1987, *ibidem*.

²⁹ A. De Marchi 2000, p. 48.

³⁰ G. degli Avancini 2002, p. 134.

La tipologia dei visi maschili è la medesima: capelli biondi dai lunghi riccioli, mento prominente, medesimo profilo del viso. Le mani, sia dell'uomo che della donna di Sabbionara che dei cavalieri di Bolzano, sono raffigurate nella medesima posa, a "coppa"; il cavallo su cui è raffigurato l'Amore di Sabbionara presenta, nel padiglione auricolare a "cruna d'ago"³¹, nella raffigurazione dei legamenti delle zampe e nel muso in generale, notevoli parallelismi con i cavalli di Bolzano.

Tutti questi confronti funzionano per la parte destra del riquadro altoatesino ma non per le altre porzioni attribuite alla stessa maestranza – intendendo con questo sia la parte centrale che quella sinistra dello stesso riquadro ma anche gli altri riconosciuti essere opera della medesima bottega. Quindi questi confronti non possono essere fortuiti e dimostrano che un collegamento tra i due cicli debba effettivamente esserci. Essendo stata quella del Maestro del Trionfo della Morte una bottega, si può ipotizzare la presenza stessa del nostro pittore – che avrebbe lavorato ad Avio dieci o anche venti anni dopo – all'interno dell'equipe operante a Bolzano, dove potrebbe essersi occupato della porzione pittorica qui analizzata.

Le analisi fin qui operate hanno portato a delle nuove considerazioni, che aggiornano lo stato delle conoscenze riguardanti gli affreschi della Camera. Innanzitutto la provenienza veronese del pittore, che era stata finora solamente ipotizzata, ora invece, grazie ai confronti qui portati, sembra essere molto più di una supposizione. Tuttavia, come si è visto, il mondo veronese e della bassa valle Lagarina non è l'unico orizzonte geografico nel quale probabilmente il pittore si è mosso, appearing anche a Bolzano, seppur, come sembra, inserito nella bottega del Maestro del Trionfo della Morte.

La mano del pittore della "Camera d'Amore" del maniero di Sabbionara non è stata finora rilevata altrove, il che getta ulteriori interrogativi. Per quanto si può vedere nel nostro castello lagarino l'assetto compositivo è molto articolato, il che dimostra la conoscenza di modelli giotteschi, ed anche per quanto concerne l'aspetto stilistico e coloristico il pittore di Sabbionara risulta essere non una bottega occasionale ma una realtà dotata di notevole bravura e capacità decorative. La ragione per cui una maestranza dotata di tali capacità sia così poco documentata e ricorrente nel panorama nord-orientale italiano rimane un problema non ancora risolto.

³¹ Che si ripete anche in quello del levriero raffigurato nella già citata *Scena di caccia della Camera*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A. Morassi, *Una camera d'amore nel castello di Avio*, Zurigo, Amalthea, 1927.
 A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina, dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma, Libreria dello Stato, 1934.
 E. Panofsky, *Studi di iconologia*, a cura di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1984 (Studies in Iconology, 1939).
 N. Rasmo, *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige*, Trento, ITAS, 1971.
 L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (1974), Milano, 5 Continents, 2003.
 N. Rasmo, *L'età cavalleresca in val d'Adige*, Venezia, Electa, 1980.
 E. Castelnovo, G.M. Varanini, R. Bazzoni, F. d'Arcais e S. Castri, *Castellum Ava*, Trento, TEMI, 1987.
 G.M. Varanini, *I Castelbarco dal Duecento al Quattrocento. Punti fermi e problemi aperti*, in *Castellum Ava*, Trento, TEMI, 1987, pp. 17-39.
 F. d'Arcais, *La decorazione pittorica*, in *Castellum Ava*, Trento, TEMI, 1987, pp. 175-197.
 S. Castri, *La camera d'Amore: proposte interpretative*, in *Castellum Ava*, Trento, TEMI, 1987, pp. 199-221.
 R. Bazzoni, *Il castello di Sabbionara d'Avio*, Milano, Biondani Editore, 1988.
 F. Zuliani, *Gli affreschi duecenteschi del palazzo abbaziale di San Zeno: un allestimento cerimoniale per Federico II*, in *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno. Il recupero degli spazi e degli affreschi*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1992, pp. 11-42.
 A. De Marchi, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo, in Tr3cento, pittori gotici a Bolzano*, Trento, Temi Editrice, 2000, pp. 47-75.
 E. Cozzi, *3,7 Cappella di San Giovanni*, in *Tr3cento, pittori gotici a Bolzano*. Atlante, Trento, Temi Editrice, 2000, pp. 78-102.
 G. degli Avancini, *Il Trentino e la pittura profana nel Trecento*, in *Il gotico nelle Alpi. 1350-1450*, Trento, Castello del Buonconsiglio, 2002, pp. 296-299.
 G. degli Avancini, *Il Trentino e la pittura profana nel Trecento*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento* a cura di L. Dal Prà, E. Chini.
 M. Botteri Ottaviani, Trento, Provincia Autonoma, 2002, p. 129-140.
 S. Sommerer, *Die Camera d'Amore in Avio: Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalereien des Trecento*, Zurigo, Chronos, 2012.
 J. Tripps, *Taddeo Gaddi e il suo ciclo di affreschi nella cappella del castello di Poppi. Riflessioni sul linguaggio pittorico e sulla datazione*, Heidelberg, 2014.
 URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-24036.
 URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2403>.