AFFRESCHI ROMANICI DI CASTEL APPIANO

V'è tutta una fioritura di affreschi romanici e preromanici nell'alta Val d'Adige. Da quelli di S. Procolo a Naturno [1], dell'ottavo secolo, che ci parlano in un linguaggio barbarizzato dagli esempi irlandesi, ma espresso in uno stile superbamente astratto e monumentale; da quelli di S. Benedetto a Malles [2], carolingi, che si riannodano a Monastero ripetendo parole romane ancor vive; giù giù a quelli di Monte Maria sopra Burgusio, a S. Giovanni di Tubre, a Grissiano, a Lana, a S. Pietro di Tirolo gli esempi si susseguono, formando una catena quasi ininterrotta, d'una importanza non ancora sufficientemente accentuata nella storia dell'arte [3].

Ai nomi latini delle chiese e dei luoghi, l'arte risponde appieno. Gli inizi, strettamente legati alla diocesi di Coira, han le radici nei centri più lontani e più luminosi, di Roma, Ravenna, Verona, Bisanzio [4]. Ma quanto ci è rimasto per l'utile confronto dei secoli intorno al 1000, all'infuori della pittura romana? Poco. Ci si giova delle miniature, le quali rispondono per altro soltanto parzialmente al nostro desiderio di chiarificazione: una pagina in miniatura non è una parete affrescata. Le manca la struttura organica, l'architettura che nel grande spazio liberamente si spiega. In tanta penuria di materiale, non è preziosissima cosa, trovare radunati in una sola valle una serie di monumenti pittorici, a documento di una evoluzione quasi senza sosta?

Ecco all'imbocco della larga vallata nella conca di Bolzano, sotto la catena della Mendola, sorgere sulla vetta d'una rupe la rocca dei conti d'Appiano. Ridotta ormai a ruina, presenta un aspetto assai pittorico nell'agglomeramento delle sue irte muraglie, che racchiudevano abitazioni di quattro e cinque piani per sfruttare in altezza lo spazio che non era possibile usufruire in estensione. L'origine del castello risale con ogni probabilità al sec. XI. La notizia più antica riguarda il conte Federico morto nel 1105, il quale si chiamò a Piano [5]. Un'altra notizia, di poco più tarda, si riferisce alla consacrazione della cappella, avvenuta nel 1131, per opera del Vescovo Altemanno da Trento [6], ed è la stessa che ci è tuttora conservata con le sue pitture, di cui si tratta in appresso. I Signori d'Appiano, potentissimi in quell'epoca, tramontarono nell'oscurità e nella miseria al principio del Trecento, dopo aver sostenuto aspre lotte contro i Vescovi Tridentini. La rocca passò in mano dei Conti di Gorizia e Tirolo e fu data o in pegno, o in feudo, incominciando dai Signori d'Enno, agli Eschenloh, ai Tures, agli Scenna, giù giù sino ai Conti Fuchs, che l'ebbero nel 1494, coll'obbligo di restaurarla. Rimase in mano di questa schiatta sino il 1550, e dopo esser passata nuovamente in proprietà diverse, ritornò ai Fuchs nel 1828. Nell'ottocento fu abbandonata del tutto, e soltanto alcuni locali servirono ad abitazione dei contadini, mentre la cappelletta fu ridotta a fienile [7]. E questa fu la sua fortuna, che la conservò a noi. Sulle sue pareti fu data una mano di calce, di cui fu risparmiata soltanto l'abside e la scena dell'Annunciazione sulla parete destra. Appena nel 1882 la chiesetta attrasse l'attenzione delle autorità tutorie, e nel 1907 si provvide a qualche restauro del tetto [8]. Dal 1912 il castello è proprietà del Conte Sighard Enzenberg, geloso custode del vetusto monumento.

Di recente la cappelletta è stata radicalmente consolidata. Le pitture esterne vennero ripulite, l'interno liberato dallo scialbo [9]. Così è apparsa una magnifica serie di pitture che tutte in giro adornano la chiesa.

* * *

È questa costruita al limite estremo dello spiazzo verso S-E, proprio sul ciglio del monte che scoscende a picco, orientata coll'abside verso N-E: semplice e modesta fabbrica di pianta rettangolare, con tre absidi ricavate nello spessore del muro, e soltanto la mediana sporgente all'esterno (*fig. 1*). La porta principale è aperta nel fianco sinistro, come le antichissime chiese Venostane di Naturno e Malles. L'interno s'illumina da tre fenestrelle, ciascuna nel centro d'ogni abside, modificate più tardi in rettangoli, ma originariamente certo ad arco tondo, simili a quelle di Lana, circa coeve; simili, poi, a quelle due tuttora conservate, piccolissime ed a forte strombatura, nel fianco destro. Il soffitto è a travatura, di data recente. Si entra nella chiesuola dal cortile del castello immediatamente. Ma l'edificio, costruito a ridosso della scarpata, possiede anche un piano inferiore, una specie di cantina con volta a botte, priva d'ogni resto di decorazione o d'intonaco, a grossi blocchi petrei. Codesto ambiente non aveva alcuna destinazione sacra, nè era officiato, come fu supposto sulla base d'un documento del 1270, in cui si parla delle cappelle di S. Pietro e S. Margherita a Castel Appiano [10]; ma serviva ad elevare il livello della chiesa all'altezza del cortile. Non è escluso però che il Castello possedesse allora oltre la chiesetta di S. Pietro, detta anche di S. Caterina, ch'è la nostra, un'altra poi scomparsa. In complesso la cappella non ha subìto alcuna trasformazione sostanziale ed il suo vano d'oggi corrisponde esattamente all'originario.

Come architettura non presenta nulla di eccezionale interesse, e s'inquadra perfettamente nel tipo della chiesetta Venostana. La sua principale importanza consiste nelle pitture che formano un ciclo, per conservazione e per complessità, tra i più notevoli dell'arte romanica della Regione.

Occorre anzitutto descriverle.

La facciata dell'ingresso è decorata da tre scene. A destra della porta un grande San Cristoforo in posizione frontale regge sul braccio sinistro il bambino Gesù (secondo l'iconografia arcaica, come la Madonna; e non sulla spalla come vien raffigurato più tardi) (*fig. 2*). Tiene nella destra un bastone. Ha il nimbo giallo e porta una veste quasi senza pieghe, verde con cerchietti bruni e quadrifogli neri. E' a tre quarti distrutto dalle intemperie [11].

Sopra la porta d'ingresso, la Crocifissione (*fig. 3*). Il Cristo morente col capo reclinato a destra, le gambe leggermente piegate ad S, i piedi infissi con un chiodo ciascuno sopra una tavoletta. Sotto la croce sgorga un rivoletto azzurro, « fonte di carità ». Alla destra del Crocifisso sta la Madonna colla mano sul volto; e nello stesso atteggiamento di dolore, alla sua sinistra, S. Giovanni. In più piccole proporzioni, le figure di Longino e Capurnio; l'uno trafigge il costato del Signore, l'altro tormenta la ferita con la spugna inzuppata di aceto. Lo sfondo è d'un tenuissimo azzurro ove si staglia un piano bianco, a tre arcate; in cui s'è voluto vedere la pianta della cappella: [12] ma non è altro che un motivo ornamentale per interrompere la monotonia dell'azzurro di sfondo, ed aumentare l'intensità dell'inquadratura, per far convergere verso il centro l'interesse dell'osservatore: una cornice nella cornice, richiamante tuttalpiù l'idea d'una architettura imaginaria. Ai lati della croce, il sole e la luna. Il terreno a zolle in semicerchi, tra cui fioriscono i gigli. Sottili i fusti delle colonnine, con capitelli a foglie d'acanto.

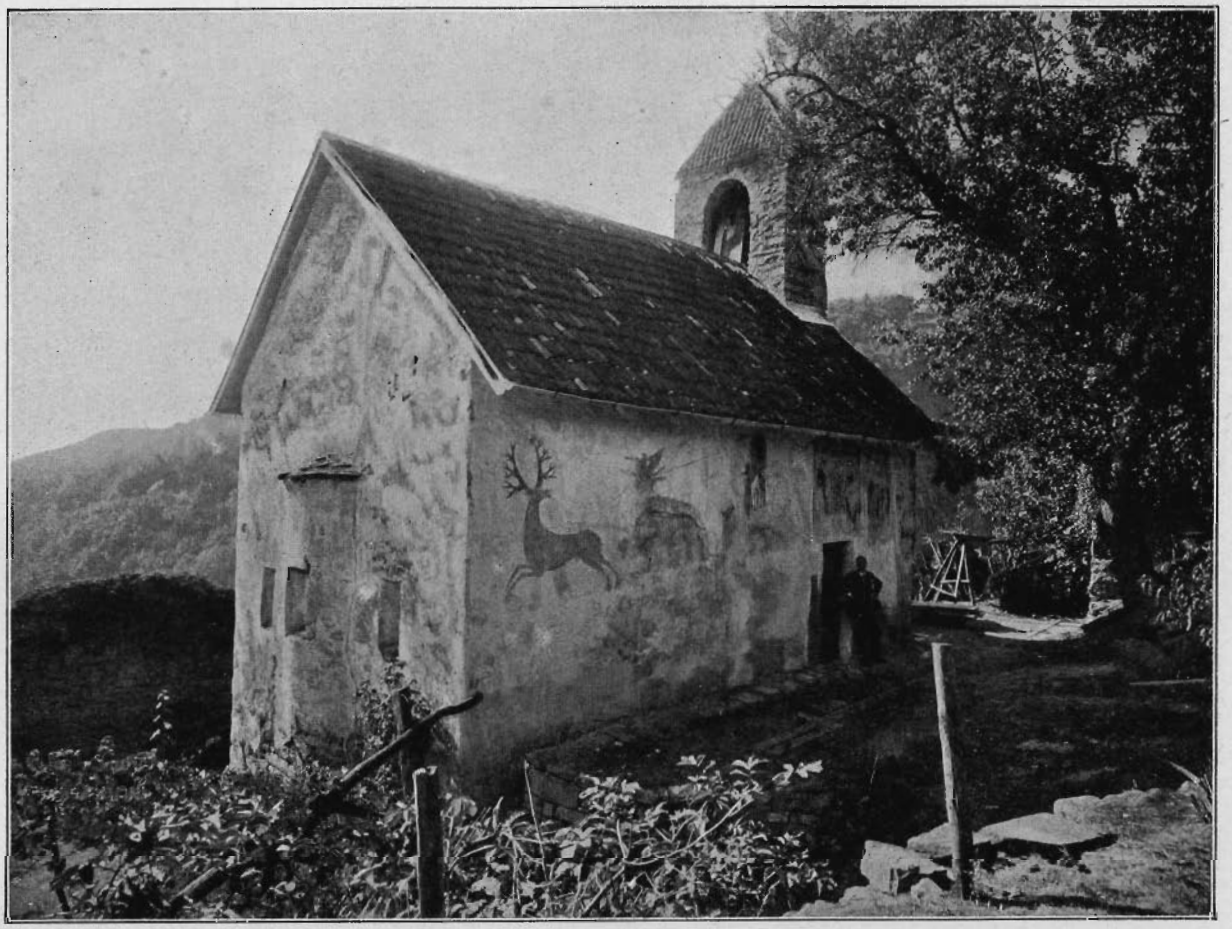

Fig. 1. — Castel Appiano: Chiesetta, Esterno. Sec. XII (*fot. Min. P. I.*)

A sinistra della porta, la caccia al cervo (*fig. 4*). È questa una raffigurazione assai importante, data la scarsità dei soggetti profani nella pittura romanica. Il recente restauro ne ha facilitato la chiarificazione.

Un cervo, visto di profilo, fugge verso sinistra, inseguito da due cani, e, più distante, da un cavaliere. Galoppa impaurito, e rivolta la testa verso gli inseguitori. È dipinto in rosso bruno con leggere ombreggiature più oscure. Ugualmente in terra rossa son dipinti i due cani forse legati insieme con una corda alle collarine; inseguono la preda ansimanti dalla fatica.

Più calmo è il cavaliere, sul bianco cavallo che non galoppa, ma va al passo. Porta un berretto piatto, incastonato di pietre preziose, un mantellino e una veste che gli sfugge dalle ginocchia. Dà fiato al corno, e tiene nella sinistra una cerniera. Il cavallo è riccamente bardato con gualdrappa a nastri azzurri e verdi alternati. Tracce d'altri cavalli erano state viste, o piuttosto credute, molti anni fa. [13] Nulla ora vi si scorge.

Interessante è invece osservare come questa scena della caccia al cervo fu in epoca più tarda, probabilmente nel trecento, ridotta ad un S. Giorgio che uccide il drago. Il cervo fu imbiancato. Un cane fu trasformato in drago dalle molte teste, utilizzandovi parte del corpo. Il cavaliere ebbe lo scudo e la spada. Essendo però le aggiunte dipinte a tempera,

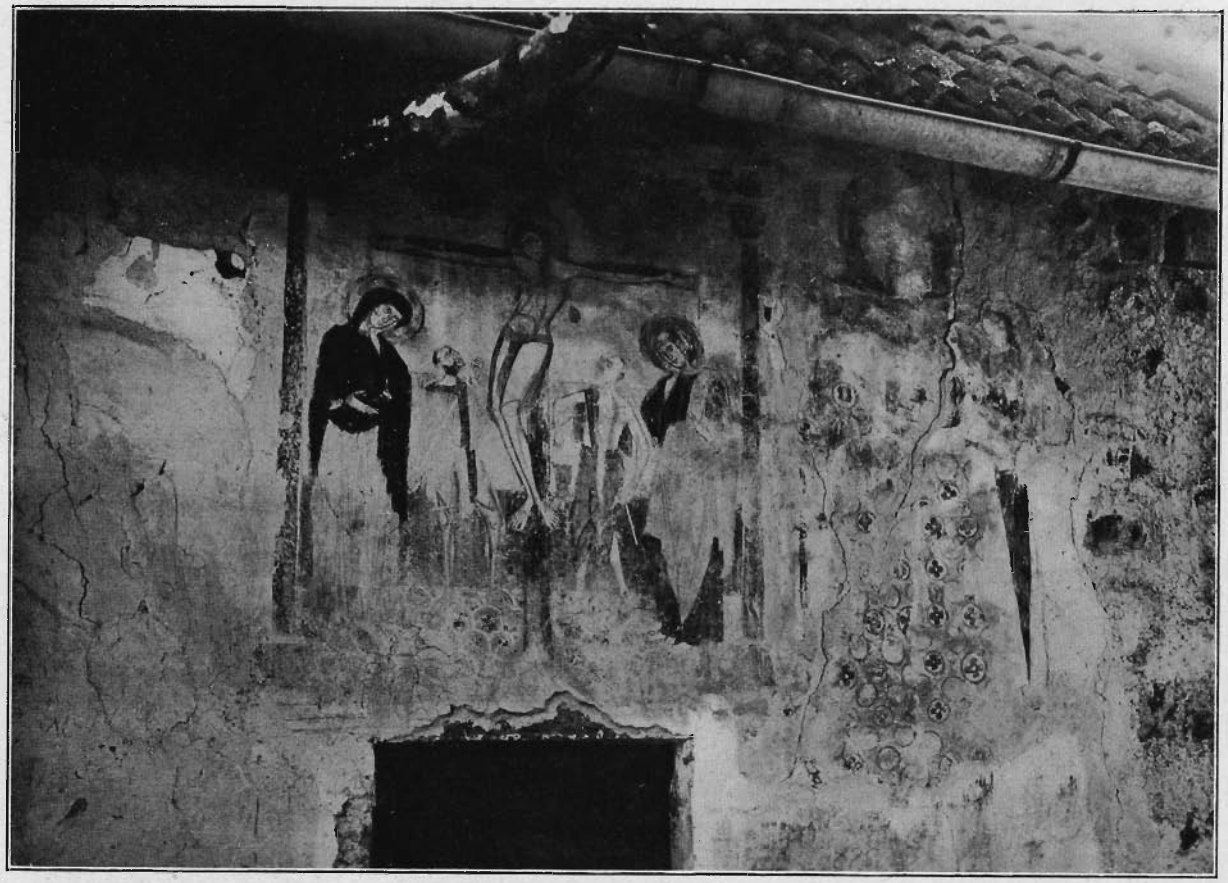

Fig. 2. — Castel Appiano: Chiesetta. Esterno. Sec. XII (*fot. Perdomi, Trento*)

andarono col tempo scomparendo: ma tuttavia si distinguono in parte.

Torniamo alla caccia, dipinta invece a buon fresco, sur uno strato di malta fina ben distinguibile sopra il rinzaffo greggio.

Cosa rappresenta? Una semplice scena realistica, oppure una figurazione storica, o infine una allegoria? Certamente una semplice scena di caccia non è. Il fatto di trovarsi a decorare un edificio sacro lascia supporre che vi nasconda qualche significato simbolico. È stato ritenuto, infatti, che il cervo significhi l'anima cristiana perseguitata sulla terra [14].

E qui siamo probabilmente sulla traccia del vero. Ma v'è di più. A S. Zeno maggiore di Verona è raffigurato in rilievo, di mano di mastro Nicolò, al lato destro del portico, un soggetto simile al nostro: un uomo a cavallo che insegue con due cani un cervo, dirigendosi verso un edificio in fiamme, davanti alla cui porta sta in attesa un uomo ignudo. Si tratta, secondo la leggenda latina, di Teodorico, che fu tratto all'inferno dal demonio, mentre inseguiva il cervo. L'uomo ignudo rappresenta appunto il demonio, e la casa in fiamme, l'inferno [15].

Ad Appiano manca la raffigurazione del demonio e dell'inferno. Ma anche così semplificata, la scena è intelligibile: e probabilmente si riferisce alla stessa leggenda.

Importante dunque, d'un lato, per l'iconografia. Più importante ancora per lo stile. La franca naturalezza con cui son dipinte le bestie, osservate direttamente dal vero, lo slancio impaurito del cervo, l'ansimare dei cani, il pas-

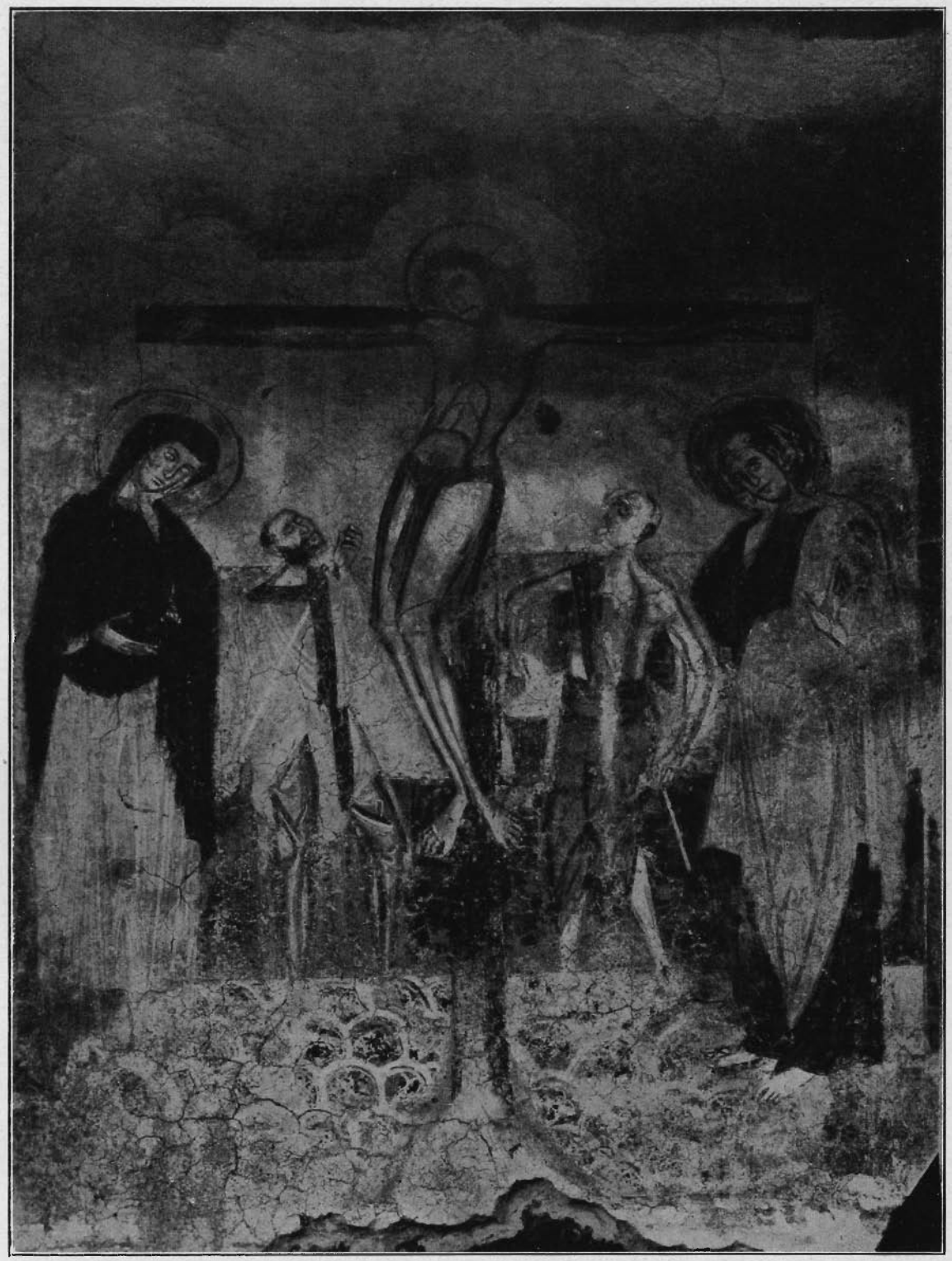

Fig. 3. — Castel Appiano: La Crocifissione

Fig. 4. — Castel Appiano: Chiesetta. Affresco della caccia. Sec. XII (*fot. Min. P. I.*)

so allungato del bianco cavallo non derivano da formule e schemi fissi, ma provano che l'artista dovette qui fare affidamento sulle proprie facoltà d'intuizione pittorica. Oppure codesto stile si ricollega alla pittura profana dei castelli, certamente più libera da convenzionalismi tradizionali, ma oggi quasi impossibile a studiare per mancanza di materiale conservato.

Tra le pitture profane — e conviene così definirla, per quanto abbia significato allegorico sacro — è una delle più antiche d'Italia.

A confrontarla p. e. con gli affreschi del Palazzo Comunale di S. Gemignano (1242), [16] più tardi dei nostri, vi si noterà qui maggior vivacità di movimento, più esatta comprensione naturalistica nell'anatomia degli animali; a S. Gemignano trovi invece che il senso decorativo della linea prevale sulla osservazione della natura. Ad Appiano si vedono i segni precursori dello stile libero e rudemente grandioso che incontreremo più tardi nelle figuzioni guerresche al Castello dei Castelbarco in Avio.

L'interno è letteralmente tappezzato di scene, vivido di colori tutt'in giro, da cima a fondo (*figg. 5, 6*).

Nel catino dell'abside centrale troneggia la Madonna col bambino, basilissa bizantina, assistita da due angioli (*fig. 7*). Il trono è riccamente intarsiato di madreperla. Un fregio a foglie grasse racchiude la scena, e la divide dal semicilindro, dove sono rappresentate le Vergini sagge e le Vergini fatue. Le sagge, a sinistra, (*fig. 8*), s'avvicinano compunte e mi-

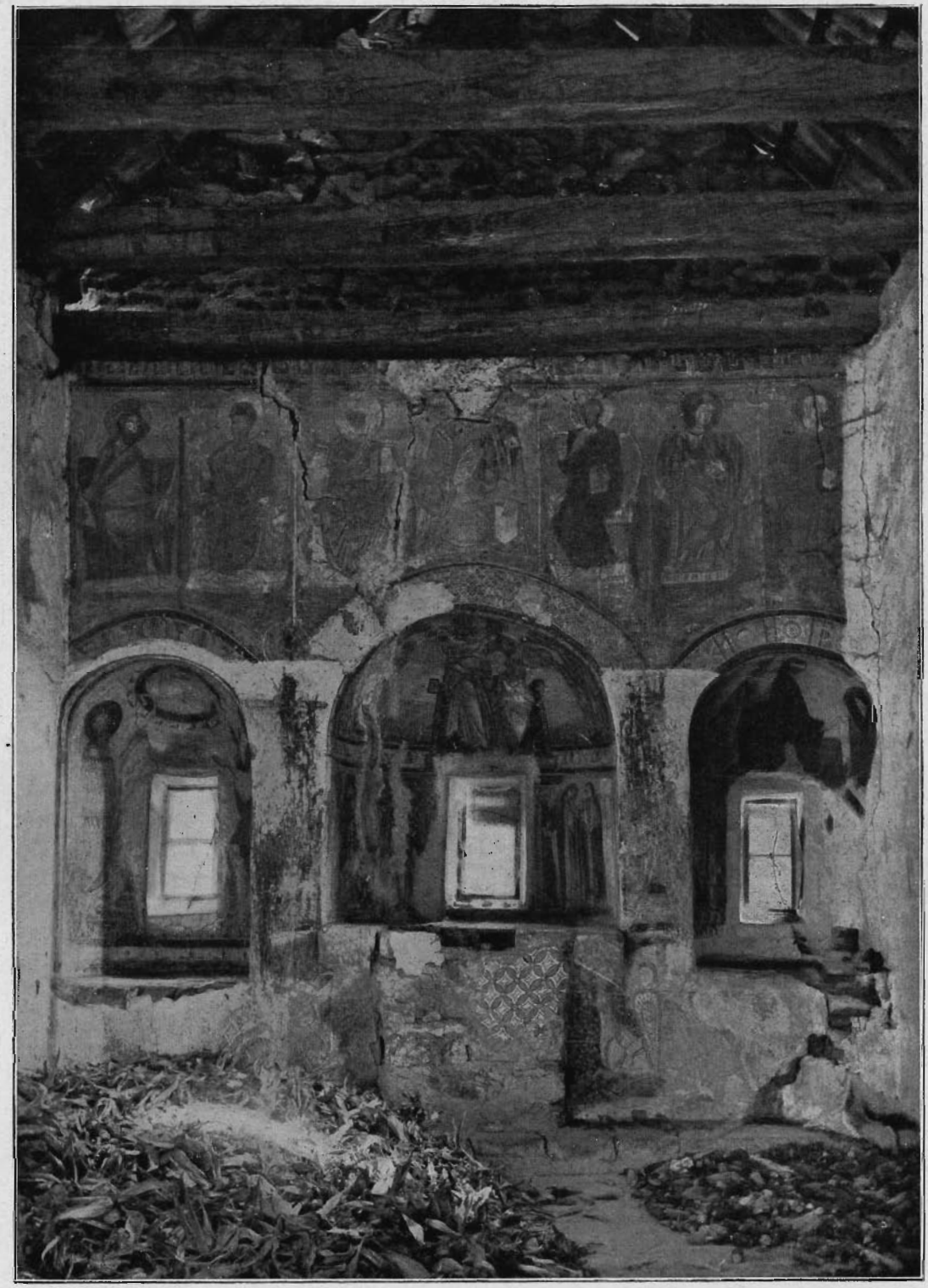

Fig. 5. — Castel Appiano: L'interno della Chiesetta prima dei restauri (*fot. Perdomi, Trento*)

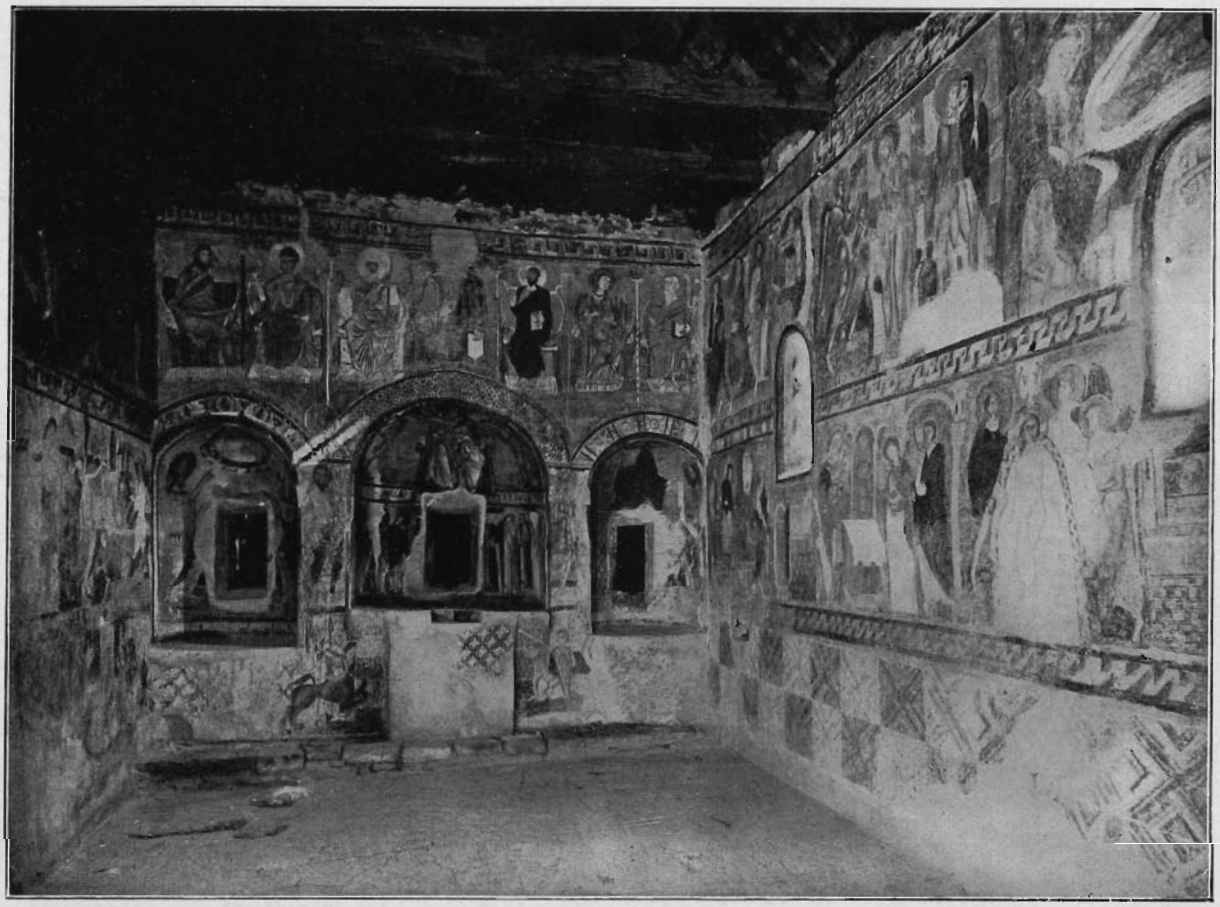

Fig. 6. — Castel Appiano: Chiesetta. Insieme dell'interno. Affresco sec. XII (*fot. Min. P. I.*)

surate alla casa del Signore, accolte e benedette dal Cristo frammentario; le fatue, dall'altro lato (*fig. 9*), s'accorgono in ritardo di aver dimenticato l'olio sacro e si disperano nell'imbarazzo. Sembrano vicendevolmente rimproverarsi e si agitano incomposte. Molto acuta è resa la differenza che distingue le due teorie: le sagge sono vestite modestamente, ricoperte da un manto che le avvolge sin intorno al capo, reggono nelle mani ammantate il calice devoto; le folli portano invece le vesti lussuose, con grandi mantelli gettati dietro la schiena e ricadenti lungo il corpo, che nettamente si modella nelle vesti attillate. I capelli scendono in due lunghe trecce l'una sul petto l'altra dietro la spalla. E' questo un brano di pittura profana, portata in un edificio sacro: le donne indossano e si comportano come le castellane « folli » ai tempi del pittore che qui le riprodusse, non senza un pizzico di malizia caricaturale.

Nell'absidiola sinistra (in cornu Evangelii) v'è nel centro del catino l'agnello crocifero in un tondo aureolato, a' cui piedi stanno il Giovanni Battista e l'Evangelista in atto d'adorazione. Il Battista barbuto vestito d'una pelle stilizzata a triangoli fiammengianti (*fig. 10*). Nell'absidiola destra (in cornu Epistolae) è raffigurata l'antichissima « Traditio legis »: Cristo sorgente da un edificio (la chiesa Romana) consegna la chiave a Pietro, il rotolo della legge a Paolo (*fig. 11*).

Sui pilastri tra le absidi, due telamoni: a sinistra un uomo di media età dalla barba rossa e dal torso ignudo; a destra un vecchio

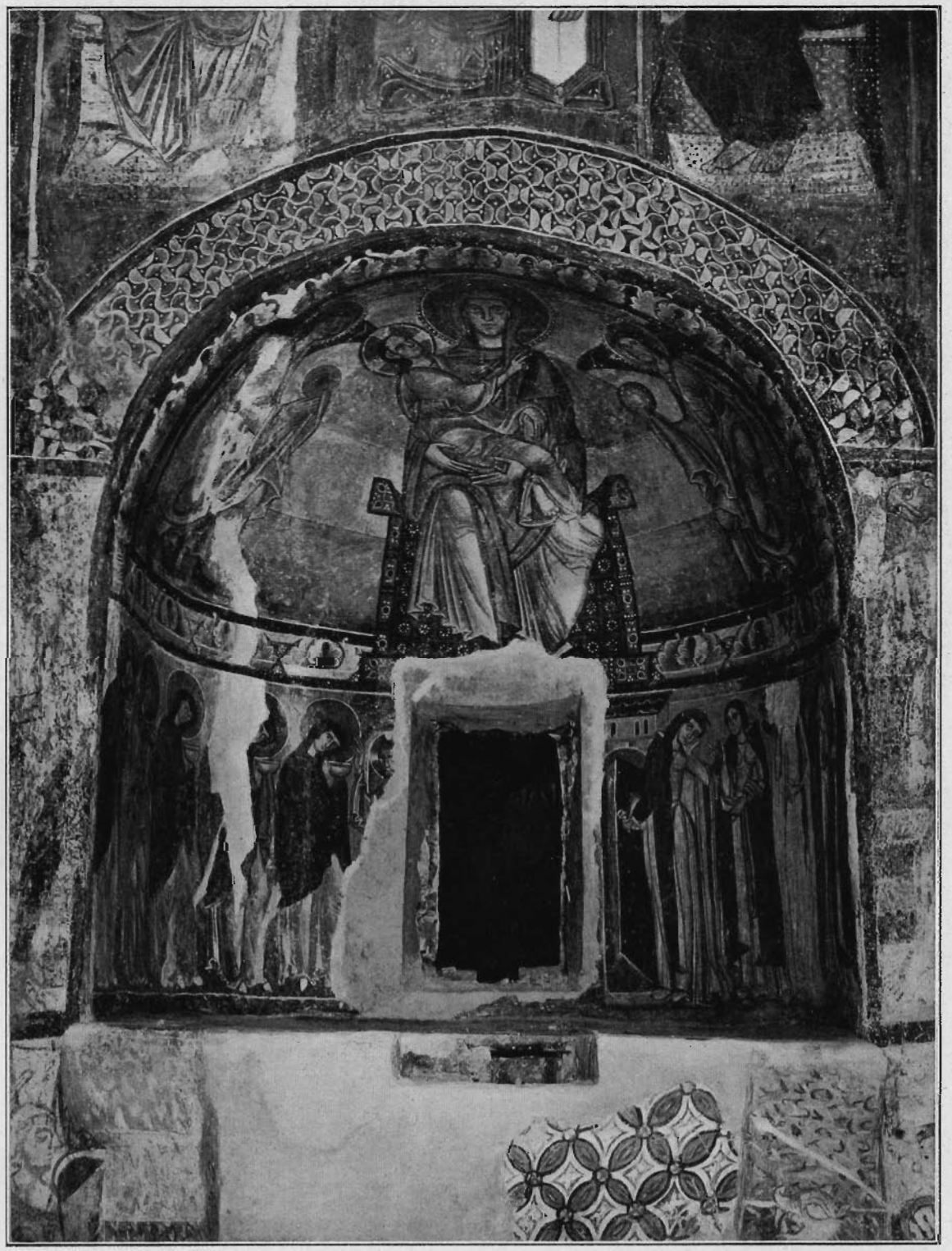

Fig. 7. — Castel Appiano: Chiesetta. L'Abside centrale. Affresco sec. XII *(fot. Min. P. I.)*

Fig. 8. — Castel Appiano: Le vergini sagge. Sec. XII

tutto grigio: ambedue colle braccia rialzate a sorreggere l'ipotetica architrave. La mensa è dipinta a rosettoni rosso-verdi-gialli; a' suoi lati un centauro ed un cavaliere sul drago. Il resto della zoccolatura è decorata in parte a finto drappo, in parte a striscie multicolori o rosettoni ancora. La decorazione antica si estende persino sul piano delle mense, dove si vedono lacerti di viticci stilizzati intorno ad una croce in tondo.

Sulla fronte absidale domina Cristo [17] circondato dagli apostoli seduti sopra scanni bizzarri, che continuano in teoria anche sulle pareti laterali, tre per lato (*fig. 12*).

S'inizia quindi, partendo dall'ultimo apostolo, la storia di Cristo, da sinistra a destra, tutt'in giro alle pareti, divisa in due zone da una greca prospettica. Le scene si susseguono continuativamente, senza cornici di sorta. Tutt'al più è l'architettura che ne marca di quando in quando la divisione. Le descriveremo brevissimamente:

1. L'Annunciazione (*fig. 13*). L'Angelo annunziante appare alla Vergine ritta in piedi davanti al trono. - 2. La Visitazione. Maria ed Anna strettamente abbracciate formano un gruppo come serrato in un blocco. - 3. La Natività (*fig. 14*). La Madonna è distesa sul tradizionale giaciglio, rivolta verso un inserviente che scalda al fuoco una padella contenente il cibo e ne assaggia un pezzo. Giuseppe, assorto ne' suoi pensieri, si regge il capo colla mano. Dietro la culla del Bambino, in fondo, spuntano le teste dell'asino e del bue [18]. - 4. L'An-

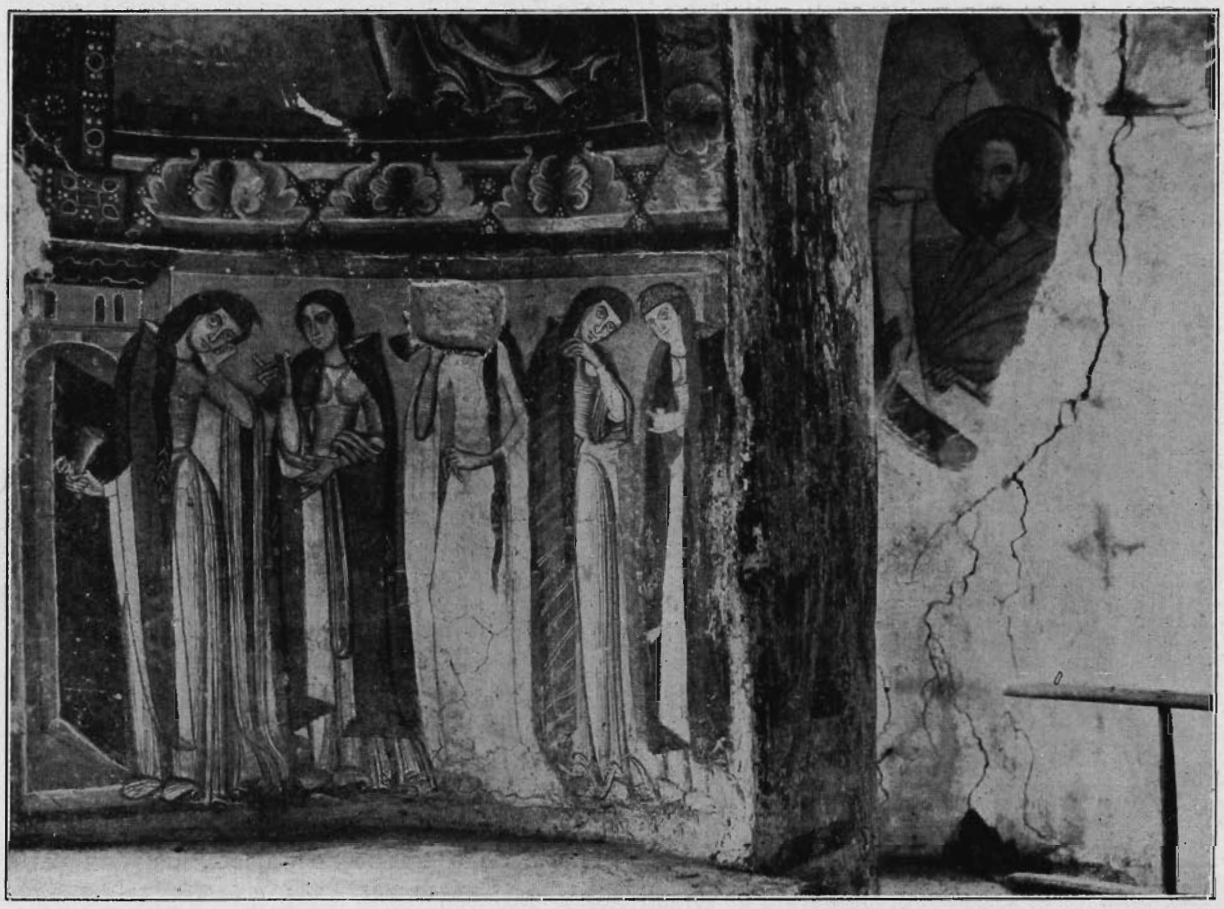

Fig. 9. — Castel Appiano: Le vergini fatue. Sec. XII

nuncio ai pastori (*fig. 15*). In un paesaggio montuoso, due angioli appaiono dall'alto ai pastori che stanno insieme ai loro cani fra le rocce; una capra, rizzatasi sulle gambe posteriori, bruca le foglie da un albero. Nello sfondo greggi di pecore.

La storia prosegue ora sulla parete a sud: 5. L'Adorazione dei Magi (*fig. 16*). I tre Re dapprima a cavallo — a destra — entrano a Betlemme sotto la torre merlata; poi — a sinistra — davanti alla Madonna e al Bambino, cui porgono i doni. (I Re portano la stessa corona come Teodorico all'esterno della cappella).

Parete sinistra: 6. I Re Magi davanti a Erode, seduto colle gambe accavallate e sorvegliato da un guardiano (*fig. 17*). Le figure in un edificio ad arcate sorrette da colonne con capitelli d'acanto. - 7. Sogno di Giuseppe e fuga. In un letto dalle alte gambe stecchite e ricoperto da un drappo decorato a stelle e rosette dorme la Madonna con un braccio ripiegato sopra la testa, l'altro disteso lungo il corpo. S. Giuseppe, avvertito dall'Angelo dell'imminente pericolo, la sveglia, scotendola per la spalla. Poi fugge sull'asinello, uscendo dalla porta di città. A destra una chiesa con campanile romanico a tettuccio in forma di calotta abbassata, più sotto una casetta: a significare la città ch'ei lascia. - 8. Strage degli Innocenti (*fig. 18*). Re Erode seduto in trono a sinistra, nella solita posizione con le gambe accavallate, ordina il massacro. I suoi sgherri s'avventano sugli innocenti e li scan-

nano. Nel centro, sopra un alto seggio, un truce personaggio barbuto, forse il prefetto, che sorveglia l'esecuzione dell'ordine tristo. A destra, uno sgherro afferra un uomo al collo; un altro ha legato le braccia ad un vecchio e lo trascina seco. A terra i bambini trucidati e una donna distesa che si apre le vesti porgendo il petto ad un pargolo (*fig. 19*).

La storia riprende nella zona inferiore della parete destra: 9. Fuga in Egitto. Precede Giuseppe col Bambino in ispalla. Segue la Madonna sull'asinello, condotto ad una fune da Giuseppe; e chiude il corteo un inserviente che porta una brocca. - 10. Presentazione del tempio (*fig. 20*). Maria davanti all'altare del tempio, ch'è indicato colle solite arcate; dall'altro lato il gran Sacerdote che tiene abbracciato il Bambino. - 11. Battesimo di Cristo. Il Redentore ignudo, immerso nel torrente stilizzato in modo curiosissimo a fascie trasversali entro una cornice a nastro. Il Battista gli porge una mano sul capo, mentre dal cielo scende la sacra colomba, e due angeli attendono per prosciugare il corpo di Cristo. - 12. Le nozze di Cana (*fig. 21*). Cristo benedice le olle dell'acqua, mentre Maria assiste meravigliata al miracolo. Un garzone versa l'acqua da un oblungo vaso ansato. A destra, la tavola imbandita, dietro cui siedono i commensali: un ragazzo che divora a due palmenti, tre figure non bene identificabili, e la coppia dei giovani sposi abbracciati amorosamente. Una ragazzina, davanti alla mensa, accenna colla destra al miracolo.

Parete di ponente: 13. Ingresso a Gerusalemme. Cristo entra nella città seguito dagli apostoli. Conservato soltanto il lembo superiore sinistro. - 14. La prossima scena è del tutto scomparsa.

Sulla parete sinistra: 15. Cristo incoronato di spine. - 16. Cristo flagellato alla colonna (scene molto deperite). - 17. Deposizione (*figura 22*). Cristo staccato dalla croce, si ripiega su sè stesso, accolto dalla Madonna e Giovanni. Due sgherri con grandi tenaglie sono intenti ad estrarre i chiodi dalla croce. - 18. Resurrezione. L'Angelo presso la tomba vuota annuncia alle tre Marie che Cristo è risorto. A' piedi dell'avello dormono i tre guerrieri.

Tutta la zoccolatura è decorata a finte lastre di marmo di colore alternato, venate a rombi; salvo sotto la scena della Deposizione, dove si scorgono alcuni guerrieri che combattono con mostri e leoni.

* * *

Pochi cicli pittorici di tanta ampiezza e di epoca così remota ci sono conservati. La cappelletta di Castel Appiano acquista, nella sua riscoperta veste pittorica, una importanza che va oltre ai limiti regionali.

L'interesse viene attratto, in un primo momento dall'iconografia, che trae le sue radici in parte dalla tradizione paleocristiana, in parte da prototipi bizantini, in parte infine da elementi romanici dell'arte lombarda. La glorificazione di Cristo è in cima ai pensieri del nostro pittore. Lo rappresenta in grembo alla Madre nell'abside centrale, fra i Santi Pietro e Paolo nell'absidiola destra, sotto il simbolo del divino agnello nell'absidiola sinistra; Re degli Apostoli in sommo della facciata absidale. Tutte le pareti sono inzeppate da storie della sua vita.

Specificamente bizantini son i tipi del Cristo barbuto e dei Padri della Chiesa, gli Apostoli assisi nei troni magnifici, la Madonna basilissa, l'iconografia delle scene dell'Annunciazione, Visitazione, Natività, Annuncio ai pastori, Battesimo di Cristo, Crocefissione, Resurrezione, fatte proprio su gli schemi delle miniature greche [19].

Appartengono alla tradizione romanico-lombarda i telamoni ai lati dell'abside centrale, il

Fig. 10. — Castel Appiano: San Giovanni Battista nell'abside sinistra, Sec. XII

centauro e il cavaliere sul mostro ai lati della mensa, i combattimenti con draghi e leoni sullo zoccolo della parete sinistra [20]. E certo alla tradizione romanico-lombarda si collega la caccia al cervo all'esterno, per quanto, all'infuori della scultura sul portale di S. Zeno in Verona, non si conoscano rappresentazioni consimili.

Verso origini oltramontane accennano le Vergini sagge e folli che ricorrono spesso nelle sculture delle cattedrali nordiche, francesi e tedesche; il verismo nella scena della strage degli Innocenti, che trova riscontro in miniature tedesche; il Re Erode colle gambe accavallate, che ritorna persino su cassette limosine e renane.

L'interesse principale gravita sul valore puramente artistico. Non è possibile sottrarci alla violenta sensazione coloristica degli affreschi: si è come sotto una pressione atmosferica accal-

Fig. 11. — Castel Appiano: Cristo tra i SS. Pietro e Paolo nell'abside destra. Sec. XII.

data e turbinante, densa di profumi, dove le meraviglie coloristiche fioriscono con getti luminosi. Si sente che il desiderio dell'artista era rivolto ad impreziosire la pittura con materie nobili: e ovunque le ha imitate. I troni sono incrostati di madreperla, i nimbi contornati di perle, le stoffe infiorate a ricami. Non vi sono zone morte o quiete. La varietà dei colori intensi, su ricchissima scala, ritorna di continuo a movimentare le superfici rutilanti. L'ornamento sovrabbonda imperioso ed in sè assorbe le figurazioni sacre, persone, animali, architetture, per ricrearle in nuove forme, macerarle in uno stile spietatamente decorativo, ridurle a fantasiosa parvenza d'una realtà idealizzata e violentata.

La stilizzazione è in realtà spinta ad un diapason altissimo. Non v'è cosa che non sia racchiusa in una sua forma ben delineata e chiarita, serrata in un contorno ornamentale. Le zolle del terreno sono imaginate a cumuli entro cui fioriscono i gigli, a motivo quasi di ringhiere in ferro battuto. Ad un tratto, senza passaggio prospettico, la zolla fiorita cessa e netta si delinea una zona verde, infine una zona azzurra: a significare dapprima il prato vicino, in cui si distinguono e piante e fiori; il campo lontano, che si dilata nell'orizzonte; e infine il cielo stesso che s'inarca nell'azzurrità, secondo le tradizioni paleo-cristiane.

Ma non sempre la successione dei colori è costante. Talvolta tra il verde e l'azzurro viene

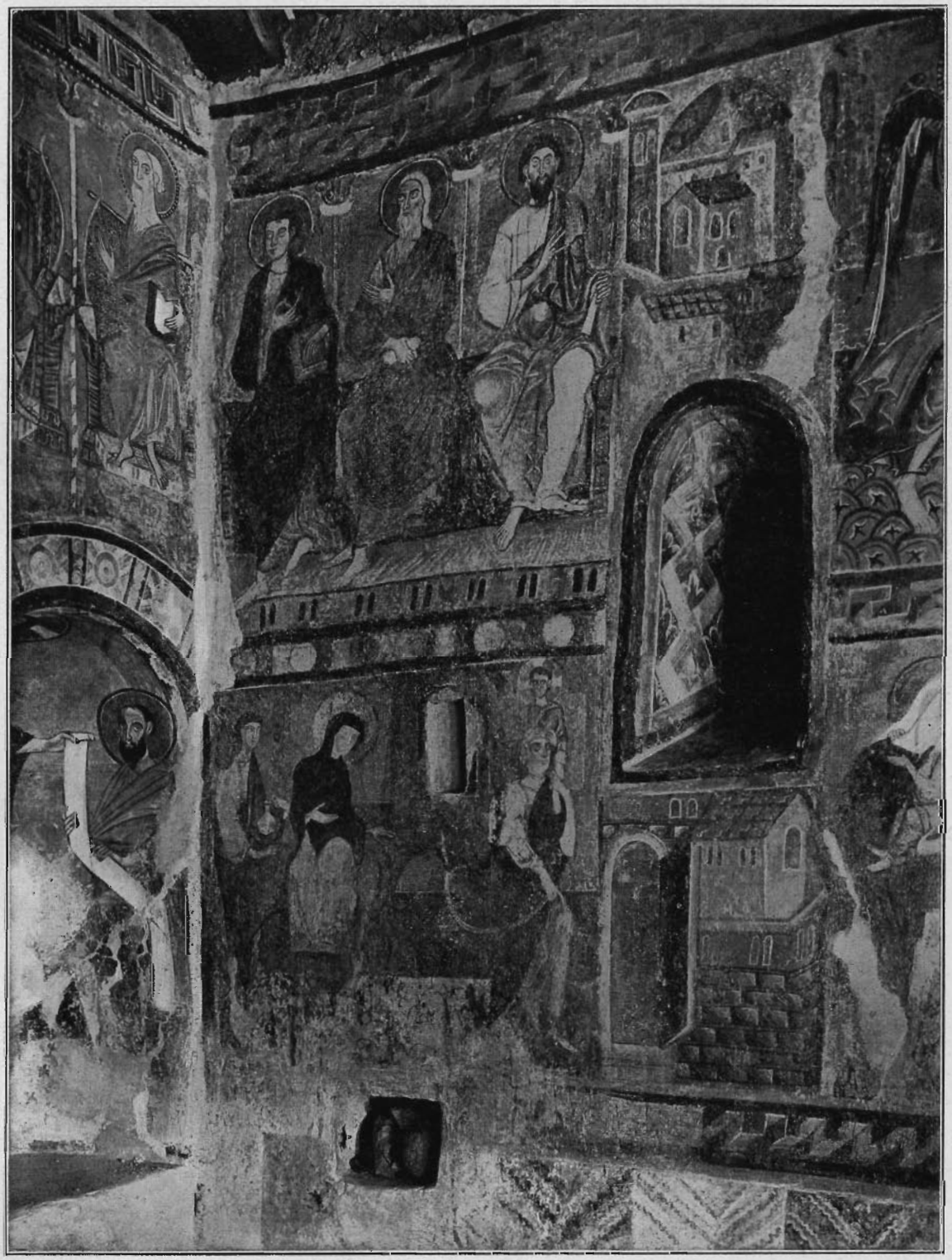

Fig. 12. — Castel Appiano: Chiesetta. Affresco parete destra. Sec. XII (*fot. Min. P. I.*)

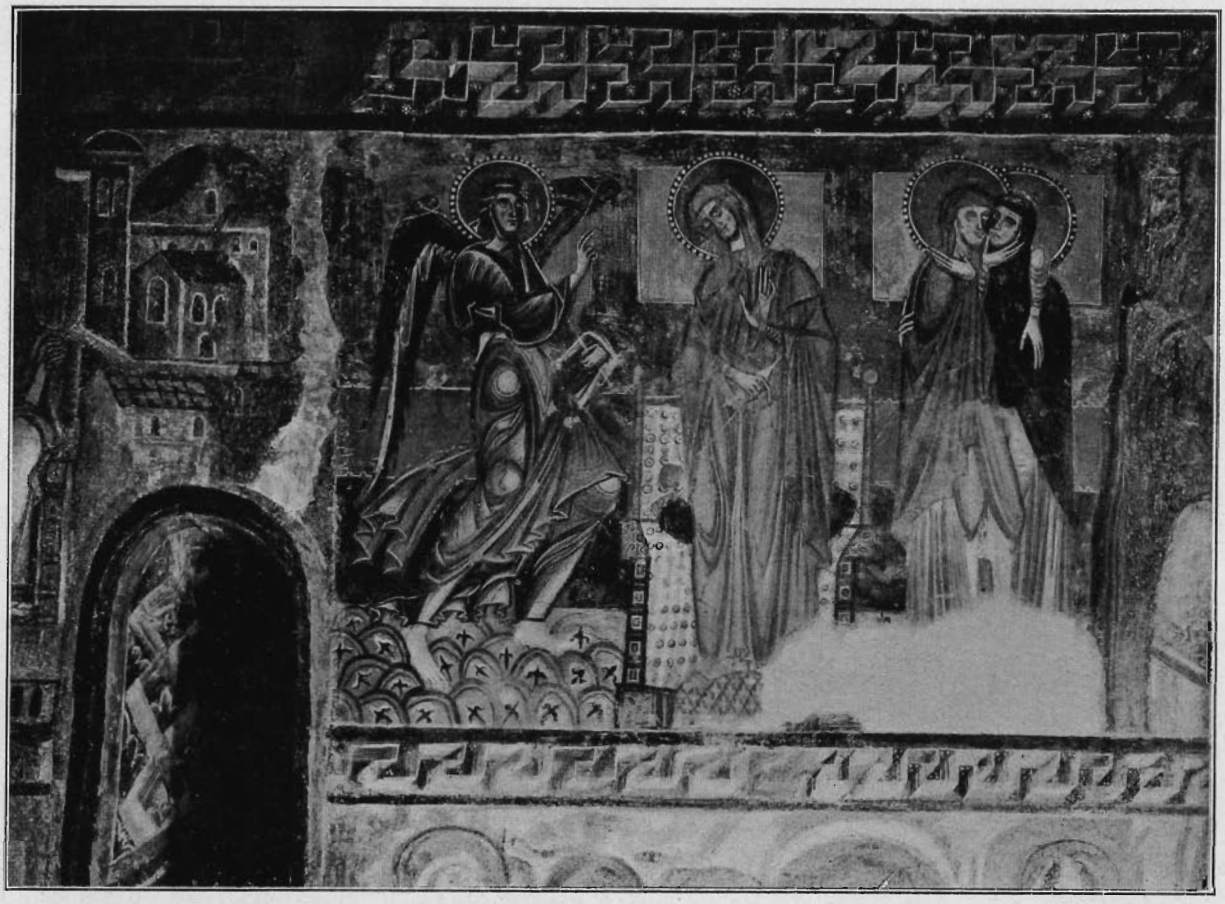

Fig. 13. — Castel Appiano: Chiesetta, Annunciazione e Visitazione. Sec. XII (*fot. Min. P. I.*)

intercalata una zona ocra, forse a significare la montagna o la roccia, forse — e più probabilmente — senza alcun significato preciso. Se dette zone derivano infatti i loro colori da una tradizione che è andata lentamente astraendo dalla realtà visiva per cristallizzarsi in formule decorative, è chiaro che anche il primitivo significato sia andato perdendosi col progredire del tempo. Altrimenti non sapremmo spiegarci i rettangoli azzurri dietro le teste delle figure dell'Annunciazione e Visitazione, nell'interno, o delle arcate nella Crocefissione, all'esterno della cappelletta. Si potrebbe al caso supporre che i rettangoli azzurri o le arcate volessero indiziare le finestre di una ipotetica architettura, espressa in abbreviature astratte.

Lo sfondamento prospettico non esiste, non vuol esistere, perchè sarebbe contrario ai fini decorativi di codesta pittura. Architettura e figure sono portate in avanti, ed i loro reciproci rapporti si svolgono esclusivamente in piano, mai in profondità. Se le case sono più piccole delle figure, ciò non vuol dire che lo sono per la distanza che le separa dallo spettatore, bensì perchè — quali oggetti inanimati — hanno minore importanza degli esseri viventi; e son così ridotti perchè in tal modo giunsero nel ricettario pittorico romanico o bizantino dall'arte illusionistica tardo-antica.

Come manca ogni volontà di figurazione prospettica, così è limitata la tendenza plastica. Le nostre figure sono bensì marcate nei volumi mediante ombreggiature che danno risalto alle forme; ma codesta plasticità piuttosto d'es-

Fig. 14. — Castel Appiano: Chiesetta, Natività (*fot. Min. P. I.*)

ser sentita nella sua realtà tattile, risulta quale accorgimento decorativo ed in realtà è frutto pur esso (come l'illusione della prospettiva) dell'arte tardo-antica in una nuova interpretazione oltre gli schemi bizantini.

Quanto sia diversa codesta plasticità dall'arte plastico-illusionistica dei secoli antecedenti, basta un breve richiamo alle pitture dell'ottavo secolo in Santa Maria Antiqua a Roma; alle figure di San Benedetto a Malles, del secolo IX, per citare un esempio localmente vicino; o agli affreschi di Monastero, poco più distante. Laddove in quelle pitture la plasticità si modella secondo i caratteri fisionomici e segue morbidamente i piani che si scavano e si sollevano; ad Appiano è impostata sopra una cifra calligrafica: l'ombra segna il contorno ovale del volto, marca l'incasso dell'occhio, s'inclina dietro la curva del naso sempre all'istessa ben delineata maniera; e dall'ombra si staccano alcune linee o macchie più chiare a lumeggiare discretamente le superfici. Così è fatta tale plasticità: d'uno schema fisso.

Squisito è l'emporio degli ornamenti: dalla greca prospettica semplice, alla greca doppiamente intrecciata e cosparsa di roselline; dal fregio d'acanto alla stoffa variegata; dal vello flammeo gettato sul corpo del Battista giù giù sino alla muratura multicolore, alla finta incrostazione marmorea delle zoccolature v'è una ricca scala di saporite peculiarità decorative ove tradizionali, ove improvvisamente inven-

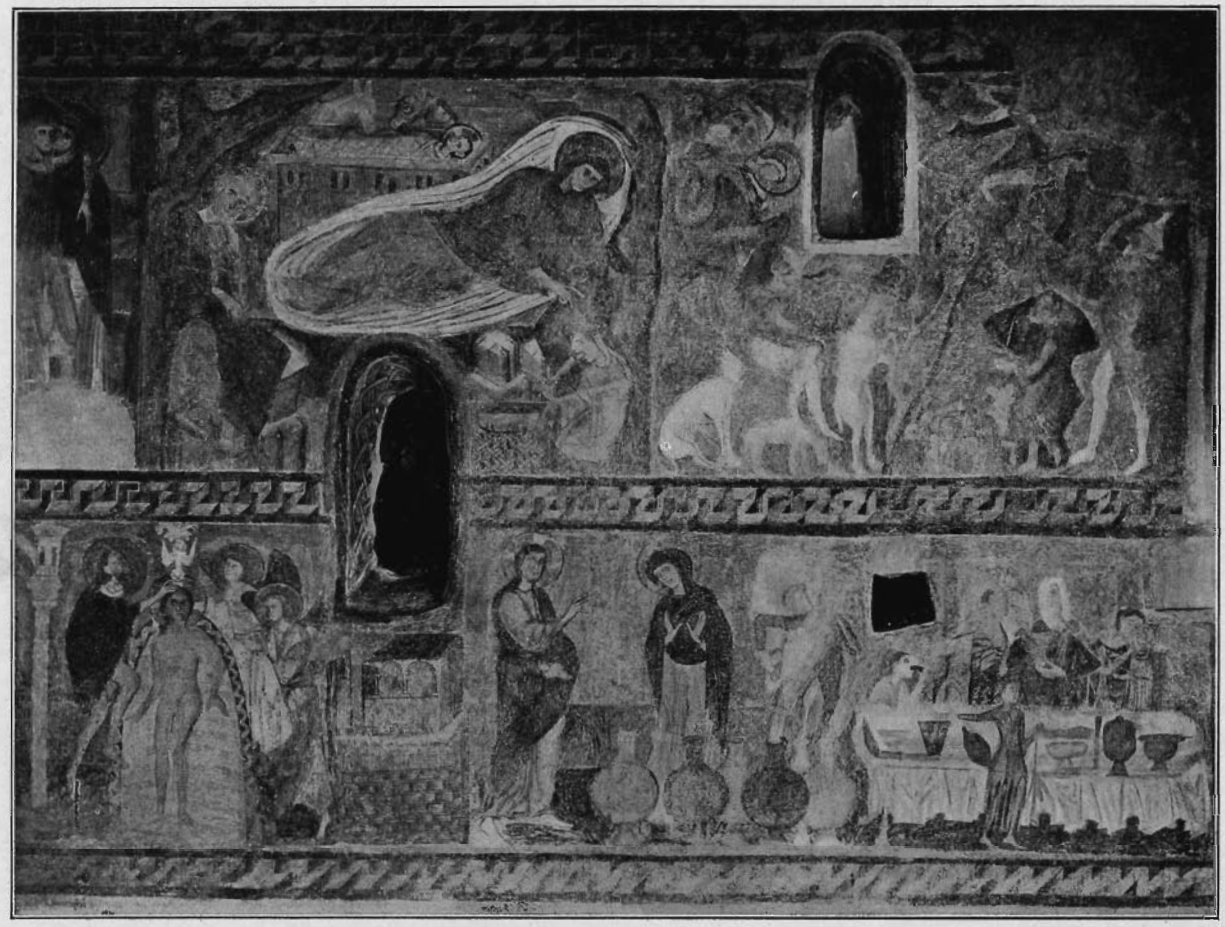

Fig. 15. — Castel Appiano: Chiesetta. Affr. parete destra. Sec. XII. Natività, Annuncio ai Pastori, Battesimo di Cristo, Nozze di Cana (*fot. Min. P. I.*)

tate. Quegli ornamenti che diventano balordi e rigidi nelle imitazioni moderne fatte con squadra e compasso, sono qui tutti morbidi, fluidi e pastosi eseguiti a mano libera, come sfogo di fantasia.

Ma sarebbe gran errore accentuare soltanto i fattori decorativi e monumentali, impostando il nostro giudizio su una base puramente estetizzante. Gli affreschi d'Appiano possiedono altresì una profonda potenzialità espressiva, che va posta in rilievo.

La monumentalità dell'arte romanica è frutto di lenta astrazione dalla realtà, coordinata in un sistema architettonico-decorativo. La natura ha perduto il suo valore d'ispiratrice immediata per l'artista: il quale invece opera con forme tramandate e ricordi: egli guarda non al mondo fisico, esterno; ma quasi dentro di sè; e ritrova nella propria fantasia, nella propria inventività la fonte dell'ispirazione pittorica. E se questa è fissata da canoni tradizionali, ciò non esclude l'intensità della commozione interiore, la quale può esplicarsi anche in quel minimum di libertà rappresentativa concessa all'artista entro i limiti dei suoi schemi. Egli sforza tuttavia le possibilità figurative per rendere imponenti, soverchianti, le figure cui intende dare importanza. La maestosa teoria degli Apostoli è dominata e per proporzioni e per austerità dal Cristo centrale; la Madonna troneggia con maestà regale sul trono intarsiato, posato direttamente sulla casa che accoglie le vergini sag-

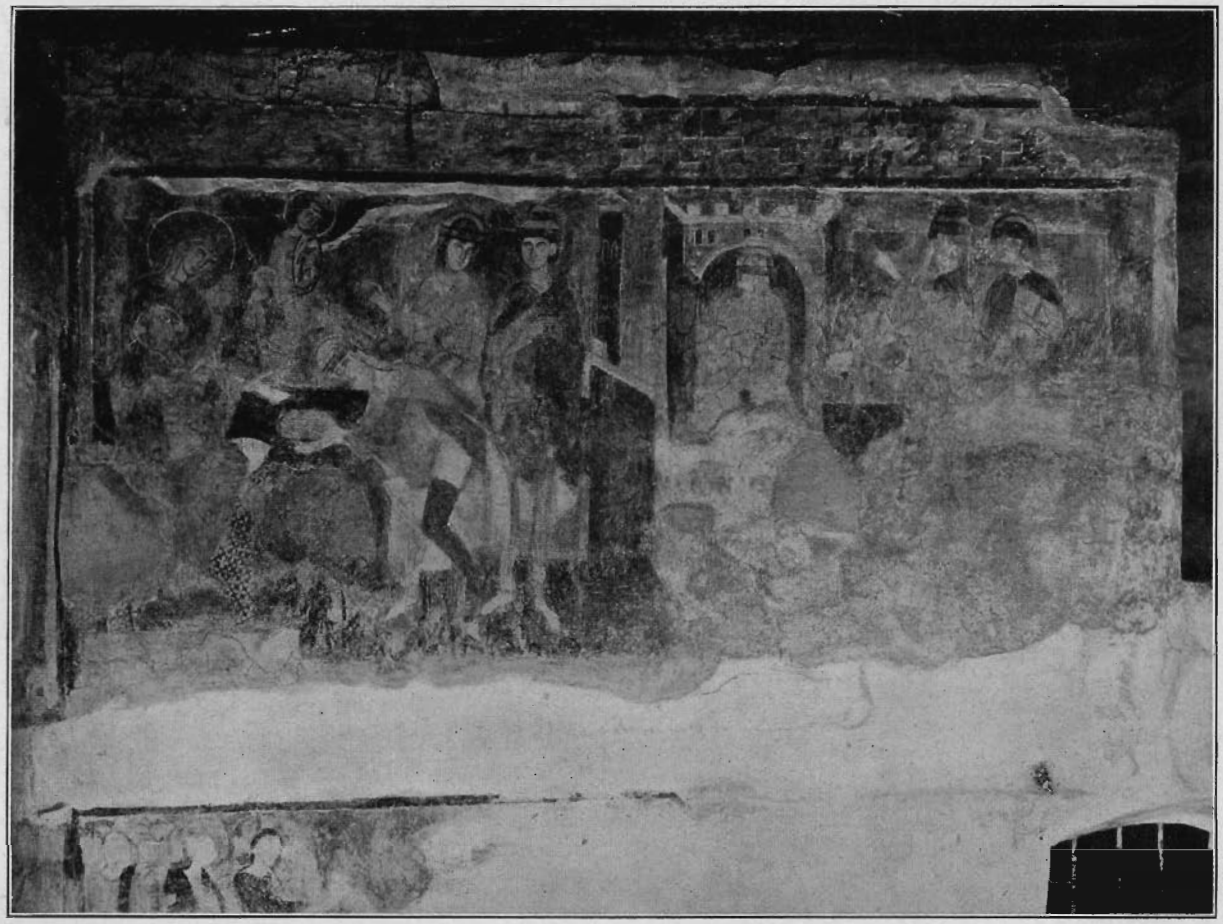

Fig. 16. — Castel Appiano: Chiesetta. Parete sud. Affr. Sec. XII. Adorazione dei Magi.
(*fot. Min. P. I.*)

ge; nella Annunciazione e nelle altre scene le «dramatis personae» sono accentuate nell'importanza, dominano da sole la scena architettonica o paesistica, la quale si riduce all'indispensabile per l'intelligenza della rappresentazione: la figura umana è il solo metro della realtà. In essa sono trasfusi i sentimenti che parlano ai devoti con parole di fede, d'amore e di dolore. Ad onta di ogni astrazione decorativa, l'umanità dell'espressione trionfa qua e là sopra l'estetismo ornamentale.

Alla fresca interpretazione della scena di caccia già abbiamo accennato. Si scorgono quivi i germi del nascente naturalismo gotico, che dagli schemi tradizionali irromperà col suo sviscerato amore per la natura, trionfando appena secoli più tardi.

Non tutte le pitture sono d'una sola mano. Alla decorazione lavorarono evidentemente maestro e scolari. Del capo sono gli affreschi nelle tre absidi, evidentemente i più corretti ed espressivi, e forse le scene dell'Annunciazione e Visitazione. Degli scolari tutto il resto. Così almeno sembra, per quanto occorra sempre tener presente che le pitture imbiancate ora discoperte hanno perduto ogni delicatezza di sfumature, essendo ridotte quasi al primo stadio preparatorio. All'esterno sembra esser di mano degli aiuti la crocefissione e il S. Cristoforo, e certo del maestro la bella scena della caccia.

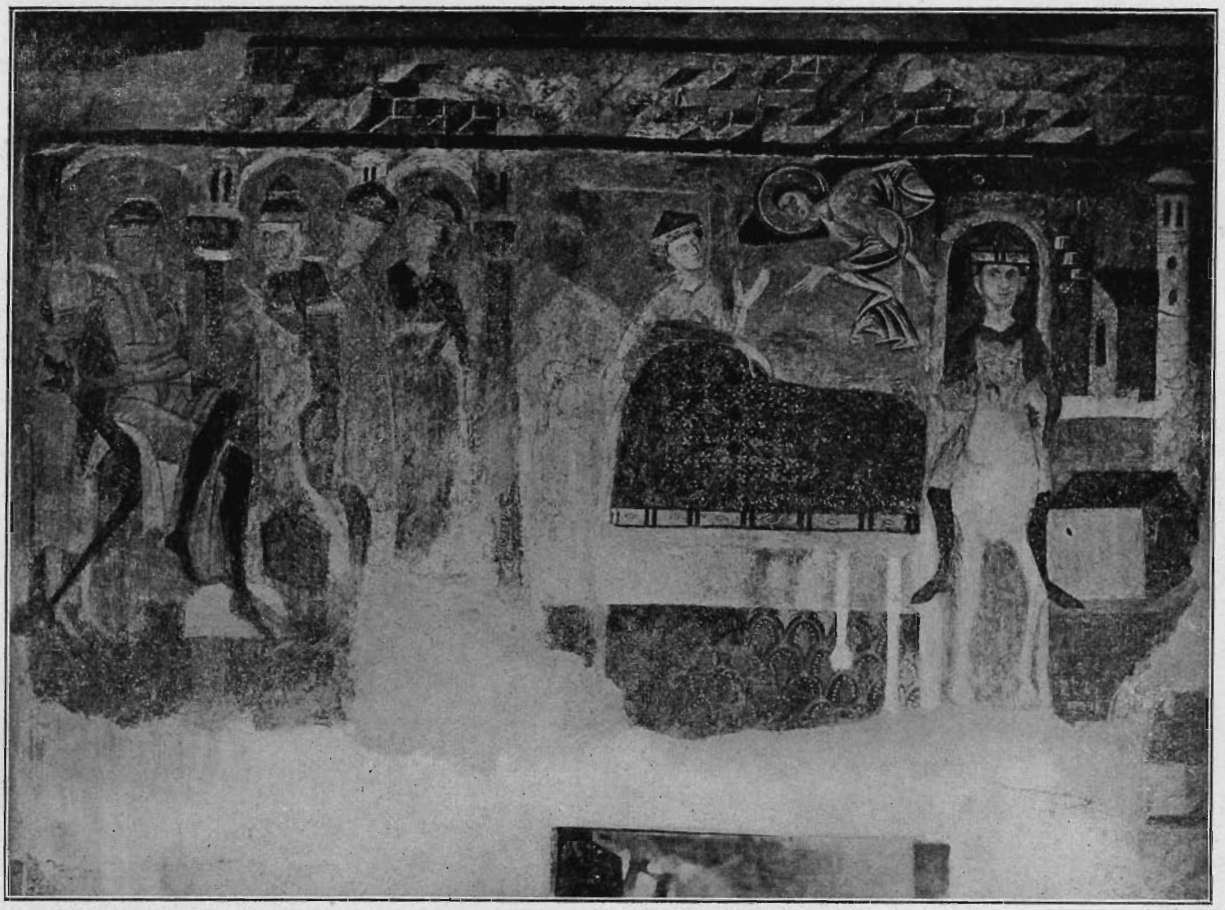

Fig. 17. — Castel Appiano: Chiesetta. Parete sin. Affr. sec. XII. Re Erode e Sogno di Giuseppe.
(*fot. Min. P. I.*)

Gli affreschi si possono assegnare con sicurezza alla seconda metà del sec. XII. Abbiamo come probabile terminus post quem un documento scritto: la data della consacrazione della cappella per opera di Altemanno Vescovo Trentino nel 1131; quale terminus ante quem, un criterio stilistico di raffronto con le pitture nella cripta del monastero Benedittino di Monte Maria sopra Burgusio nella stessa Val Venosta: le quali furono eseguite, secondo la cronaca del monaco Gosvino probabilmente per ordine del Conte Ulrico da Taraspo († 1177) e di sua moglie Utta, raffigurati nelle pitture [21]. In nessun caso dopo il 1201, in cui fu costruita la chiesa superiore. Queste pitture, che ancora attendono d'esser completamente liberate dallo scialbo, palesano uno stadio leggermente più arcaico. In esse l'influsso bizantino è meno sensibile e più vivo è il senso lineare, più pura la perfezione formale. Altro monumento pittorico utile al confronto ritroviamo nella chiesetta di Santa Margherita a Lana presso Merano [22]. Conserva essa tutta la decorazione absidale (purtroppo molto guastata dal cattivo restauro fatto una trentina d'anni fa) la quale si riconnette con assoluta certezza al pittore d'Appiano. Ritornano quasi gli stessi soggetti, quasi lo stesso stile: ma assai progredito, più movimentato nel panneggio, frazionato, inquieto, quasi vicino al disfacimento. Se non è opera dello stesso pittore d'Appiano, com'è poco pro-

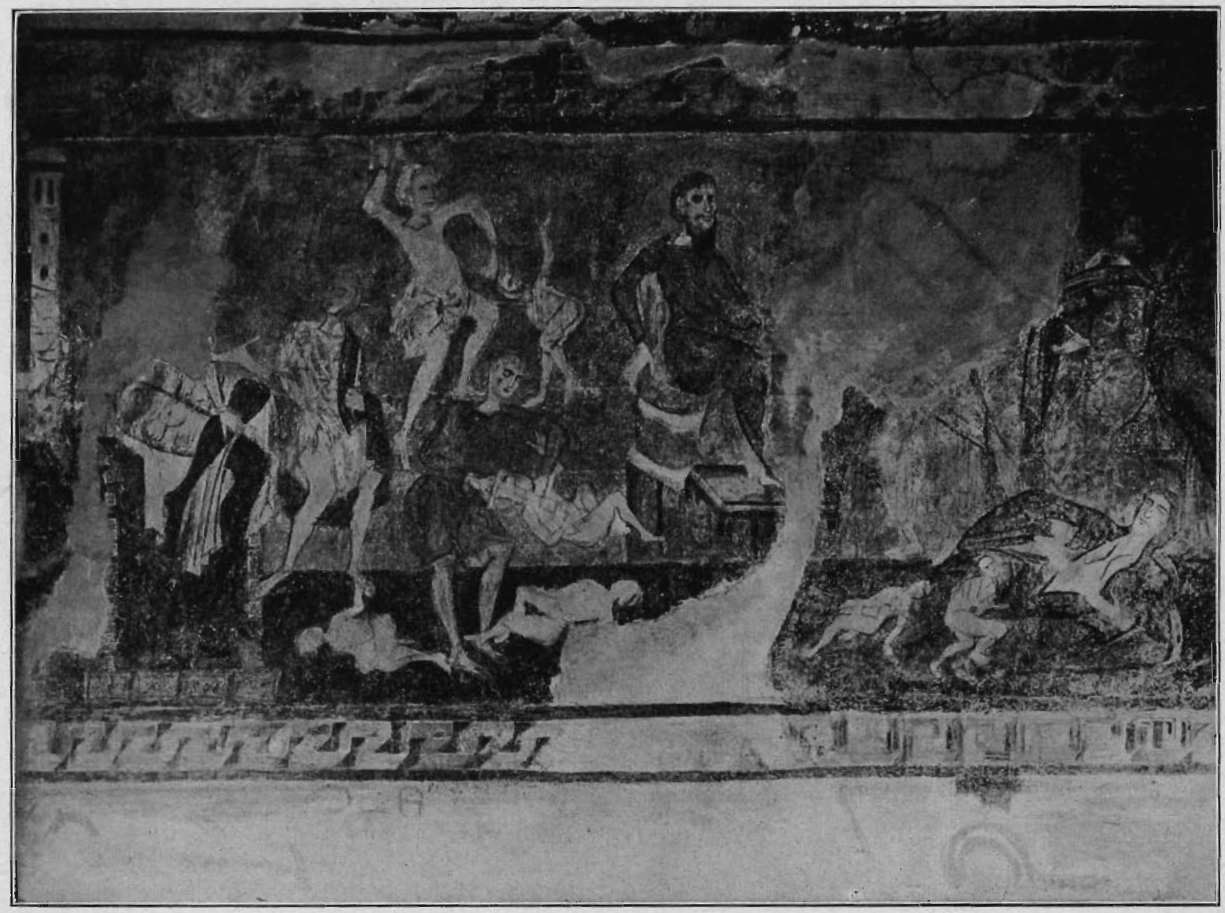

Fig. 18. — Castel Appiano: Chiesetta. Affr. parete sin. sec. XII. Strage degli Innocenti.
(*fot. Min. P. I.*)

babile, certo è della sua scuola diretta. Sulle origini dell'edificio si sa che nel 1215 fu donato dall'Imperatore Federico II all'Ordine teutonico: e a quel tempo o poco prima fu affrescato. Con ciò anche la datazione delle nostre pitture viene ad assumere precisi limiti di tempo.

Generalmente non è facile precisare l'epoca d'opere d'arte di forte influsso bizantino, essendo l'azione di codesti prototipi una costante immutabile: e piuttosto che favorire un movimento liberatorio, lo inceppa. Forse per siffatta considerazione gli affreschi di Appiano sono stati ultimamente assegnati al dugento, [23] mentre in realtà appartengono, come si è detto, alla seconda metà circa del secolo antecedente. Probabilmente a quella considerazione s'è aggiunto il concetto di provincialismo. Ma con siffatto criterio occorre andar cauti. Opere di primo ordine, come le nostre, non sono provinciali e non sono ritardatarie. Il pittore che ha assorbito con tanta facilità elementi stilistici correnti, è stato troppo attento e troppo curioso per zoppicare da ritardatario, quando nella sua sensibilità ha afferrato anche indizi del divenire. Va poi ricordato che la Val Venosta, a contatto con i monasteri svizzeri di San Gallo, di Reichenau, di Monastero a Tubre d'un canto, col Vescovado di Trento e di Bressanone dall'altro, era fervida d'attività artistica, come lo dimostrano quivi i notevoli e fitti monumenti pittorici dell'epoca romanica e preromanica.

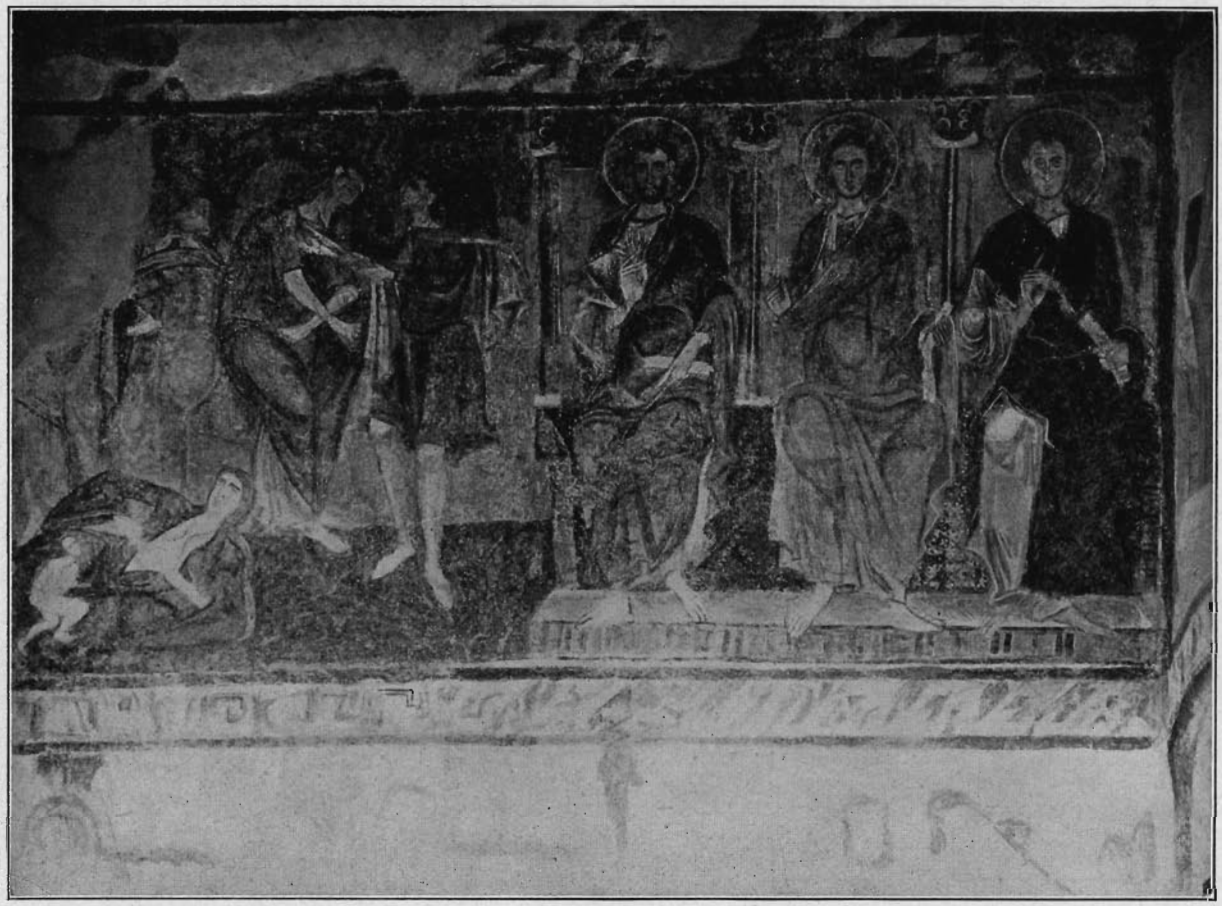

Fig. 19. — Castel Appiano: Chiesetta. Affr. parete sin. sec. XII. Strage degli innocenti e tre apostoli. (*fot. Min. P. I.*)

Dal secolo IX, cui appartengono gli affreschi di Malles, alla seconda metà del dodicesimo, cui vanno assegnate le nostre pitture, ci troviamo per altro di fronte ad una lacuna. Manca il materiale per studiare l'evoluzione. A Malles lo stile è prettamente carolingio, e va posto in diretto contatto con le pitture di S. Giovanni di Monastero (fine sec. IX), con i celebri ma meno importanti e meno conservati affreschi di Reichenau [24] (fine sec. X) nei quali la tradizione illusionistica paleocristiana, mista all'astrattismo derivato dall'arte irlandese, è pur sempre viva. Ad Appiano invece lo stile bizantino segna il suo ingresso nella Val Venosta e nell'Alto Adige con passo trionfale [25]. Per quali vie giunge esso quassù? Che l'espansione bizantina sia avvenuta oltre Venezia e il Veneto, ci sembra probabile. Sulla ripresa bizantina a Venezia nel sec. XI è superfluo insistere.

Esaminiamo i monumenti pittorici di Verona, che nella formazione dell'arte alto-atesina hanno avuto, sia nel gotico avanzato, la parola più forte. L'affresco del 996 nella cosidetta Grotta di S. Nazzario [26] non rivela ancor i tipici caratteri bizantini di derivazione diretta: piuttosto è frutto d'una tradizione romanica locale, rozza e ancor vergine, cui s'avvicinano p. e. le due Sante genuflesse davanti alle croci gemmate nella Sagrestia di SS. Apostoli [27]. Alla nuova corrente bizantineggiante appartengono invece il frammento d'affresco raffigurante Santa Marghertia e il drago, il quale offre singolari analogie stilistiche con Appiano, e il

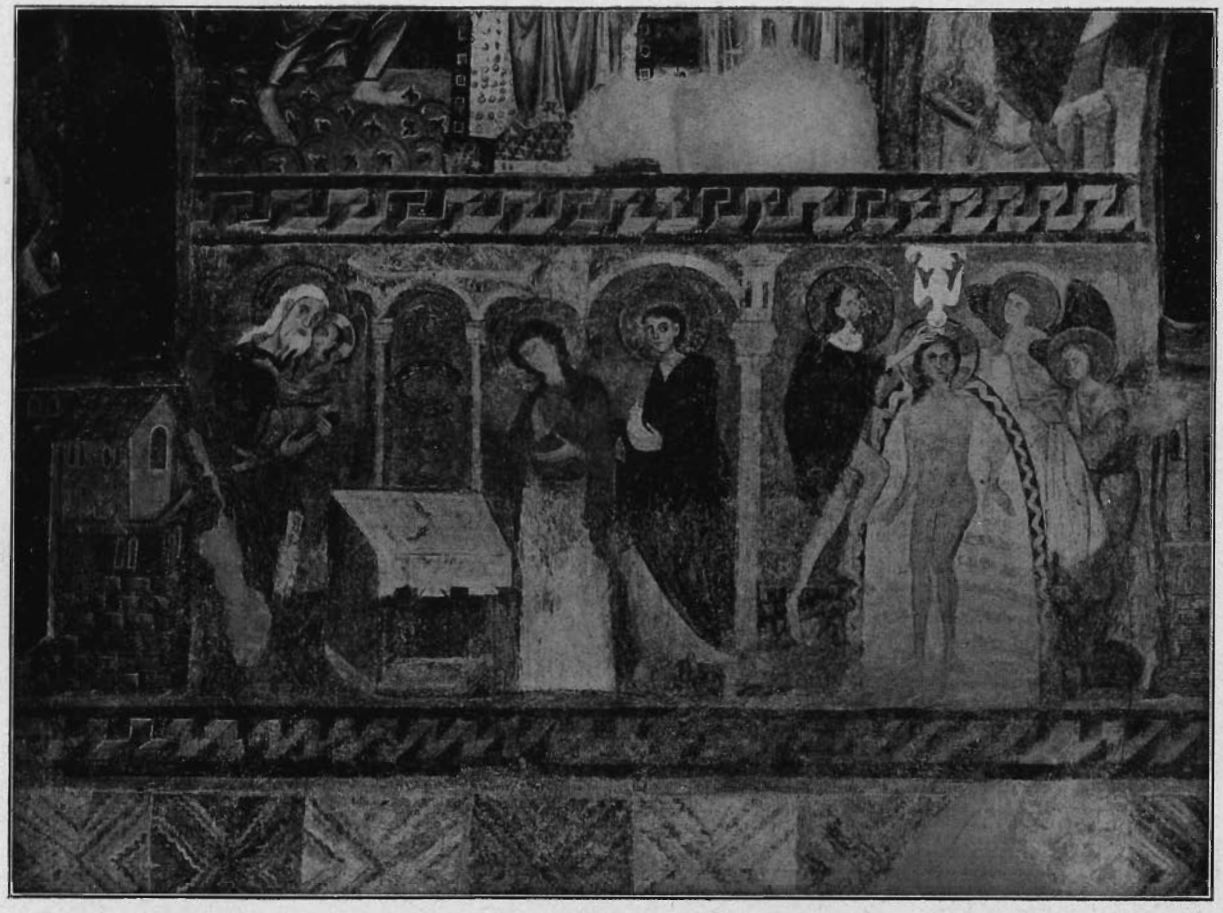

Fig. 20. — Castel Appiano: Chiesetta. Affresco parete destra sec. XII. Presentazione al tempio, Battesimo di Cristo. (*fot. Min. P. I.*).

cavaliere crociato e genuflesso, sempre nella sagrestia di SS. Apostoli, oltre i frammenti pittorici di S. Giovanni in Valle, S. Zeno, S. Michele in Campagna e via dicendo. L'affinità stilistica tra i due frammenti di SS. Apostoli e le nostre pitture è patente: ma non vale a dimostrare la loro priorità di fronte ad Appiano, non essendo datati.

Si ritrovano invece nella miniatura i dati per portarci sulla buona strada. La pagina ai libri di Salomone, nel tesoro del Duomo di Trento [28], dell'inizio del secolo XII, palesa appieno gli elementi bizantineggianti ancora commisti ai residui della tradizione romanico-carolingia ed ottoniana. È questa con ogni probabilità opera dell'Alta Italia, del tutto simile alle due Bibbie della Biblioteca di Stato a Vienna, Cod. N. 1167 e 1168, provenienti in origine da S. Giustina di Padova. L'esemplificazione potrebbe esser agevolmente continuata, se non fosse preferibile tentare di colmare con le miniature la lacuna dei monumenti pittorici dal X al XII secolo più sopra lamentata. Dal frammento di messale al Tesoro del Duomo di Trento, raffigurante l'Ascensione di Cristo [29], del secolo XI; dal salterio di Gries di Bolzano, Cod. N. 19 [30], poco più tardo all'Evangelario dell'Università di Innsbruck, Cod. N. 301 [31], eseguito con ogni probabilità a Senales in Val Venosta all'inizio del secolo XII, v'è una continuità stilistica che certamente avrà avuto i suoi riflessi diretti anche sulla

Fig. 21. — Castel Appiano. Chiesetta. Affr. parete destra sec. XII. Nozze in Cana. (*fot. Min. P. I.*)

pittura murale. Si tratta d'uno stile disegnativo, esauritosi lentamente su gli schemi dell'arte carolingia, d'un lento brucare su i resti della tradizione locale fattasi esangue. L'arte carolingia che aveva dato meravigliosi frutti anche nell'Alto Adige, primo quell'Evangeliario di San Candido, ora all'Università di Innsbruck Cod. N. 484 [32], irruente e trasfigurato in impetuosità di forme burrascose, ecco isterilirsi. La plasticità illusionistica ancor viva a Malles andò esaurendosi nell'incomprensione degli artefici locali, finchè a rinsanguare le vene smorte giunsero anche quassù gli eleganti moduli bizantini. Appiano è uno dei primi esempi, ma già vigoroso, di codesto influsso. Il quale andò rapidamente diffondendosi nella Regione Atesina, sino ad assumere, come nella chiesa di S. Giovanni a Bressanone, dov'è raffigurato il trono della Saggezza [33], accenti prettamente orientali, quasi ortodossi, pervenuti quassù forse (come starebbe per dimostrare il soffitto di Windisch-Matrei) [34] direttamente dall'Oriente, senza il tramite Veneto.

Così la fioritura continuò rigogliosa e raggiunse il gotico senza sbalzi, ma con passione infrenabile nel desiderio di rinnovarsi in una nuova visione della natura.

ANTONIO MORASSI

(1) G. GEROLA, *Gli affreschi di Naturno*. «Dedalo», 1926.

(2) I. GARBER, *Die karolingische St. Benediktkirche in Malles*, Innsbruck, 1915.

(3) K. ATZ, *Kunstgeschichte von Tirol und Voralberg*, Innsbruck, 1906; J. GARBER, *Die romanische Wandmalerei Tirols*, Vienna, s. d. (circa 1920).

Fig. 22. — Castel Appiano: Cappella. Affresco parete sin. sec. XII. Deposizione (*fot. Min. P. I.*)

(4) F. ZEMP u. R. DURRER, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden*, in « Kunstdenkmäler der Schweiz ». Ginevra, N. F. V. (1906), VI (1908), VII (1910).

(5) O. PIPER, *Oesterreichische Burgen*, Vienna, 1910, VIII, p. 44. Cfr. in proposito: J. WEINGARTNER, *Bozner Burgen*, Innsbruck, 1922, pag. 85, il quale mette in dubbio la notizia.

(6) BONELLI. *Notizie istorico critiche intorno al B. M. Adalpreto, Vescovo di Trento*. Trento, 1761, vol. II, 66: « Da Volfango Lazio nella *Chorographia Austriae* p. 58 (come riporta l'Erud. nostro Sig. Apologista, p. 197 not. 15) si ha che *Sacellum in Heppa, hoc est Appiano* (Eppan) *consacrasse legitur anno 1131*. Anche l'Anonimo Trentino alla pag. 207 narra, che *consacrò l'anno 1131, la cappella d'Eppan*. Lo conferma l'Hundio *Metrop. Salisburg. in Episcopis Brixinensibus sub Reginberto* affermando che *sub hoc Altmannus Episcopus Tridentinus Cappellam in Eppan ad Athesim consecravit anno 1131* ». Erra J. GARBER, *Die romanische Wandmalerei*, op. cit., affermando che la cappella fu consacrata nel 1145.

(7) O. PIPER, op. cit., VIII, p. 43.

(8)) P. CLEMEN, *Beiträge zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tyrol*, in « Mitt. d. Z. K. Neue Folge », XV, p. XXIV e segg., Vienna, 1893. Notizia dei restauri in *Mitt. des Z. K.*, Vienna, 1907. Cfr. ancora J. WEINGARTNER, *Bozner Burgen*, op. cit.

(9) Il restauro è stato compiuto nell'estate 1926 per cura ed a spese della R. Soprintendenza di Trento. Il pittore Tullio Brizi ha eseguito lo scoprimento e il consolidamento delle pitture, limitando il ritocco esclusivamente al completamento di qualche parte ornamentale. Tutto il resto è stato lasciato vergine. Le pitture scoperte non possiedono purtroppo la stessa freschezza e lo stesso grado di conservazione di quelle rimaste intatte dalla calce. Lo scialbo, intaccando gli affreschi, ha portato seco parte delle velature antiche, i mezzi toni, gli sfumati. Ma tuttociò non diminuisce l'importanza del rinvenimento.

(10) *Mitteilungen d. Zentral-Komm.* XXVI, Vienna, 1900, pag. 42; P. CLEMEN, *Beiträge* ecc. op. cit. pag. 26.

(11) Cfr. il S. Cristoforo riprodotto in R. RAHN, *Die mittelalterlichen Wandgemälde in der ital. Schweiz*. Zurich, Mitteilungen der antiq. Gesellsch. 1881 a tav. 1.

(12) K. ATZ, *Kunstgeschichte*, op. cit., pag. 347.

(13) *Mitteilungen der Zent. Kom.* 1896, pag. 167.

(14) K. ATZ, op. cit., pag. 352.

(15) L. SIMEONI, *Guida di Verona*. Verona, 1910, p. 138. G. GEROLA, *Una caccia demoniaca di Teodorico in un affresco dell'Alto Adige*, «Nuovo Trentino», Trento, 3 nov. 1927.

(16) R. VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*. Haague, 1923, vol. I, pag. 200.

(17) È mutilo della testa, come la seconda vergine stolta. Si tratta d'un furto commesso da un « amatore » una ventina di anni fa. L'Atz (op. cit. p. 353) dà circa la testa del Cristo una informazione erronea, affermando essere stata completata dal pittore Siber. Forse tale era la sua intenzione, che però non andò in effetto.

(18) Queste e tutte le scene del seguito, essendo state ricoperte dalla calce, hanno perduto la freschezza originaria, ed appaiono sbiadite (Cfr. nota n. 9).

(19) Cfr. DIDRON, *Manuel d'Iconographie chrét.*, Paris, 1845.

(20) Cfr. P. TOESCA, *Pittura e miniatura in Lombardia*, Milano, 1906; p. 91, 93.

(21) P. B. SCHWITZER, *Chronik Goswin's*, Innsbruck, 1880; K. ATZ, op. cit., pag. 343; I. GARBER, *Wandmalerei*, op. cit., p. 11.

(22) K. ATZ, op. cit., pag. 355.

(23) P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1924. pag. 960.

(24) F. X. KRAUS, *Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Freiburg i. B. 1884.

(25) Un affresco romanico bizantino, che ritengo debba essere assegnato ad un'epoca anteriore ad Appiano di circa mezzo secolo, trovasi all'esterno della chiesa di S. Pietro di Curaces presso Tirolo sopra Merano, ma nascosto quasi per intero dalla sagrestia aggiuntavi in epoca barocca. Rappresenta il Cristo frontale tra due Santi rivolti verso di lui entro una ricca incorniciatura geometrica. Su questa bellissima e delicata pittura si potrà dare un giudizio definitivo quando saranno ultimati i restauri della chiesa, ora in corso, i quali prevedono anche la demolizione della sagrestia.

(26) F. SANDBERG-VAVALÀ, *La pittura Veronese del Trecento* ecc., Verona, 1926.

(27) F. SANDBERG-VAVALÀ, op. cit., pag. 364.

(28) H. J. HERMANN, *Die illuminierten Handschriften in Tirol, Leipzig*, 1905. pag. 251, Cod. 2546.

(29) H. J. HERMANN, op. cit., pag. 263.

(30) H. J. HERMANN, op. cit., pag. 57.

(31) H. J. HERMANN, op. cit., pag. 190.

(32) H. J. HERMANN, op. cit., pag. 201.

(33) J. WEINGARTNER, *Die frühgotische Malerei Südtirols*, in « Jarhbuch d. Z. K. », Wien, 1916.

(34) Cfr. fot. in J. GARBER, *Romanische Wandgemälde*. op. cit., pag. 8.

NUOVI ACQUISTI PEL GABINETTO DEI DISEGNI E STAMPE NELLA R. GALLERIA DEGLI UFFIZI

Si tratta di nove disegni ed una stampa da me scelti nella raccolta del compianto amico Dott. Giacomo De Nicola e venduti dal fratello di lui Francesco.

Un particolare valore artistico ha la carta (A-0.245 - L-0.436) piena nel retto e nel verso di vivacissimi schizzi a penna che io credo della mano di Paolo Veronese, confortato in questa mia opinione dal confronto dei numerosi schizzi a penna del maestro riprodotti da von Hadeln [1]. Evidente è l'identità del tocco anche nello strano schematismo dei piedi che deriva dal Tintoretto come attesta un disegno dell'« Albertina » a Vienna rappresentante un martirio di santi [2]. Lo schizzo a penna degli « Uffizi » che è un primo pensiero per la Cena in casa del Fariseo, presenta gli stessi caratteri stilistici del nuovo acquisto ma in modo più rudimentale.

Questi ricordi segnati rapidamente sulla carta non si riferiscono ad alcuna pittura di Paolo Veronese, vi è però una giovane e slanciata popolana veneziana che cammina col suo bimbo in collo e volge indietro la testa, figura ripetuta accentuando il movimento ed anche invertendolo nel verso della carta, la quale ci ricorda la bellissima donna nell'« Unzione di Davide » del Museo d'arte di Vienna, giu-