

Marcello Beato

Tra «illusione autonomistica» ed «esaltazione cavalleresca». I Vintler e la pittura profana a Bolzano intorno al 1400

RIASSUNTO: All'indomani della cessione della Contea del Tirolo agli Asburgo, avvenuta nel 1363, Niklaus Vintler, ricco cittadino di Bolzano, è protagonista di una rapida ascesa sociale, durante la quale fa decorare due delle sue proprietà: casa Schrofenstein e castel Roncolo, la prima situata appena fuori dalle mura settentrionali di Bolzano, la seconda all'imbocco della val Sarentino. Il presente contributo vuole offrire una lettura degli apparati decorativi delle due dimore alla luce della scalata sociale della famiglia Vintler, mettendo in risalto la volontà di autocelebrazione e autolegittimazione del committente.

ABSTRACT: Following the transfer of the County of Tyrol to the House of Habsburg in 1363, Niklaus Vintler, a wealthy citizen of Bolzano, experienced a rapid social ascent. During this period, he commissioned the decoration of two of his properties: Schrofenstein, a house located just outside the northern walls of Bolzano, and Castle Roncolo, which stood at the entrance to the Sarentino valley. This contribution aims to provide an analysis of the decorative schemes in these two residences, illuminating the Vintler family's social climb and emphasizing the patron's intention for self-celebration and self-legitimization.

Terra di montagne e castelli, l'area atesina è senza dubbio tra le più ricche e dense a livello europeo quanto alla pittura profana medievale. Sono oltre cinquanta le testimonianze giunte sino ai giorni nostri, alcune delle quali di eccezionale valore storico-culturale oltre che storico-artistico – si pensi, ad esempio, al ciclo di Ivano di castel Rodengo, che, realizzato sul 1210 circa, costituisce la più precoce trasposizione pittorica di un romanzo cavalleresco¹.

* Ringrazio Davide Civettini per la sua revisione formale, come di consueto accurata ed elegante.

¹ In generale sulla pittura profana medievale in area tirolese: J. Weingartner, *Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», V, 1928, pp. 1-63; N. Rasmo, *L'età cavalleresca in Val d'Adige*, Electa, Milano 1980; M. Beato, *Profane Wandmalerei im Raum Bozen um 1400. Mit einem Katalog der profanen Wandgemälde des Mittelalters im historischen*

A cavallo tra Tre e Quattrocento, tuttavia, la densità di occorrenze si fa davvero eccezionale: in questi decenni si colloca quasi la metà di tutte le testimonianze pittoriche superstiti; un dato che difficilmente può essere ricondotto esclusivamente alla casualità della conservazione e che denota piuttosto un momento di straordinaria vivacità artistica.

Come suggerito da Nicolò Rasmò, la ragione di questa “iperproduzione” sarebbe di natura squisitamente sociopolitica e da ricercarsi nell’«illusione autonomistica degli anni intorno al 1400 che sollecita nelle piccole corti della nobiltà locale una vera e propria esaltazione della civiltà cavalleresca»².

Per capire cosa intendesse Rasmò con l’espressione «illusione autonomistica», è necessario fare un piccolo passo indietro. Nel 1363 la contea tirolese, allora retta da Margarete Maultasch, venne ceduta per mancanza di un erede diretto a Rodolfo IV d’Asburgo, già duca d’Austria e ritenuto (questa la motivazione ufficiale) il parente più prossimo a Margarete³. Con l’intento di garantire la stabilità sociale, all’indomani di questo delicato e controverso passaggio dinastico, gli Asburgo concessero all’aristocrazia locale una serie di privilegi e diritti ereditari, innescando un meccanismo per cui i territori amministrati dalle famiglie locali si trasformarono di fatto in piccoli regni, punteggiati di dimore riccamente decorate, sull’esempio delle più ricche corti dell’epoca. L’aristocrazia, vecchia e nuova, conscia del proprio prestigio, si specchiò pertanto, facendo bella mostra di sé, nelle proprie passioni e nelle proprie virtù. In questo clima a dir poco effervescente ci fu addirittura chi, come Enrico VI di Rottenburg, capitano all’Adige e burgravio a castel Tirolo, pensò di poter spodestare il duca d’Austria⁴. Nel frattempo, però, la musica era decisamente cambiata: nel 1406 salì al po-

Tirol, arthistoricum.net, Heidelberg 2022 (disponibile anche online: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1048>). In particolare, sul ciclo di Ivano di castel Rodengo, trasposizione pittorica dell’omonimo romanzo di Hartmann von Aue: H. Stampfer, O. Emmenegger, *Die Ywein-Fresken von Schloss Rodenegg*, Athesia, Bolzano 2016.

² N. Rasmò, *Affreschi medioevali atesini*, Electa, Milano 1971, p. 6. Sulla figura di Nicolò Rasmò, cui dobbiamo studi fondamentali sull’arte medievale in area atesina cfr. *Per l’arte. Nicolò Rasmò (1909-1986)*, atti del convegno (Bolzano, Comune di Bolzano, 4 maggio 2007) a cura di S. Spada Pintarelli Comune di Bolzano-Assessorato alla cultura e Fondazione Nicolò Rasmò, Bolzano 2009.

³ Nel 1363 viene stilato un documento in cui Margarete, vista la mancanza di un erede diretto, indicava gli Asburgo come i parenti più prossimi in linea dinastica e quindi suoi legittimi successori. Nel documento si fa riferimento anche all’esplicito consenso dell’aristocrazia tirolese; consenso reso manifesto dai quattordici sigilli di altrettante famiglie dell’aristocrazia locale, apposti in calce al documento stesso. Sulla cessione della contea di Tirolo agli Asburgo: *1363 Tatort Tirol. Es geschah in Bozen* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 5), Athesia, Bolzano 2013.

⁴ C. Feller, *Das Rechnungsbuch Heinrichs von Rottenburg – Ein Zeugnis adeliger Herrschaft und Wirtschaftsführung im spätmittelalterlichen Tirol*, Böhlau, Wien, München 2010.

tere il figlio minore del duca Leopoldo III e di Verde Visconti, Federico IV d'Asburgo detto Tascavuota, che non aveva nessuna voglia di farsi mettere i piedi in testa. Scoppiò così tutta una serie di faide tra il nuovo duca e la nobiltà locale, che furono definitivamente sedate nel sangue solo negli anni Venti del Quattrocento, ponendo appunto fine alla succitata «illusione autonomistica» della nobiltà locale e stabilizzando definitivamente la supremazia asburgica in area tirolese.

Tra i molti protagonisti di questo particolare momento della storia tirolese vi sono senz'altro i Vintler⁵. Probabilmente originari di Vintl in val Pusteria, ma attestati a Bolzano già dal XIII secolo, i Vintler riescono camaleonticamente a farsi strada nella giungla dei mutamenti politici, compiendo una vera e propria scalata sociale che li vede passare da semplici ministeriali dei principi vescovi di Trento a detentori, dopo il 1363, delle più alte cariche amministrative sotto gli Asburgo. All'apice di questa ascesa stette naturalmente Niklaus Vintler, che tra anni Sessanta e Novanta del Trecento ottenne, a stretto giro di posta, svariati diritti e cariche, fino alla nomina, nel 1392, a *oberster Amtmann*, ovvero funzionario supremo degli Asburgo in Tirolo⁶. Una carica, quest'ultima, che, oltre a un lauto stipendio, gli conferì pieni poteri sulle finanze asburgiche – i cui proventi derivano da saline, dazi e diritti di usufrutto – e la facoltà di nominare e deporre funzionari a sua discrezione.

È per l'appunto in questo contesto politico, ma soprattutto culturale e ideologico, che si collocano le decorazioni profane di casa Schrofenstein e di castel Roncolo. Le due dimore sono figlie di momenti diversi della parabola di Niklaus Vintler: la prima fu acquistata dal nostro nel 1368, all'indomani della presa di potere da parte degli Asburgo, mentre la seconda, di proprietà

⁵ Sui Vintler: R. Wetzel, *Die Wandmalereien von Schloß Runkelstein und das Bozner Geschlecht der Vintler: Literatur und Kunst im Lebenskontext einer Tiroler Aufsteigerfamilie des 14./15. Jahrhunderts*, tesi d'abilitazione, Univ. Fribourg, 1999 (online: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:28771/ATTACHMENT01>; ultima visualizzazione 6/1/2023); A. Torggler, *Die Zeit des Hans Vintler*, in *Krieg, Wucher, Aberglaube* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 3), Athesia, Bolzano 2011, pp. 13-44; F. Pigozzo, *Die Rolle des Niklaus Vintler in der Verwaltung der oberitalienischen Gebiete Leopolds III. von Habsburg*, in *Die Bilderburg Runkelstein* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 12), Athesia, Bolzano 2018, pp. 371-390.

⁶ Tra 1368 e 1372 gli Asburgo concedono a Niklaus diritti importanti come quelli relativi alla pesa pubblica, alla vendita del vino e della carne. Negli anni immediatamente successivi Niklaus viene nominato giudice del distretto di Gries e curatore dell'ospedale di Santo Spirito di Bolzano. In veste di curatore Niklaus controllava possedimenti e introiti dell'ospedale, principale proprietario fondiario dopo la chiesa parrocchiale. Negli stessi anni Niklaus è funzionario dell'amministrazione finanziaria asburgica e sempre per Leopoldo III compie missioni diplomatiche in area veneta per riscuotere tasse e tributi. Cfr. Pigozzo 2018.

del principe vescovo di Trento, fu infeudata a Niklaus e al fratello Franz nel 1385. Entrambe sono pertanto testimonianza tangibile della vertiginosa scalata sociale del ricco cittadino di Bolzano e manifestano perspicuamente la sua volontà di autocelebrazione e autolegittimazione.

Casa Schrofenstein

Poco nota perché offuscata dalla fama del più celebre castel Roncolo, casa Schrofenstein si trovava in un punto estremamente strategico e allo stesso tempo simbolico dell'antico tessuto urbano bolzanino, ovvero appena fuori da quella che un tempo era la porta nord della città, non a caso denominata *Vintlertor* (fig. 1)⁷.

Dopo l'acquisto, avvenuto il 13 gennaio 1368, Niklaus avviò presto poderosi lavori di ampliamento e *restyling*, suggellati dalla commissione di un ciclo profano che, rinvenuto solo nel 2005, presenta oggi meno della metà della sua estensione originaria: sopra a un finto drappeggio, sulla cui bordatura campeggia in bella vista lo stemma Vintler, si riconoscono una frammentaria scena di caccia, lo scontro frontale di due cavalieri e un gruppetto di donne intente a prendere a martellate un oggetto rosso di forma triangolare su un'incudine (figg. 2-3)⁸.

Caratterizzati da una resa estremamente grafica, quasi fumettistica, in cui si coglie ancora il ricordo di quel gotico lineare⁹ tanto diffuso in area tirolese almeno fino agli anni Sessanta del Trecento, i dipinti murali si possono datare

⁷ L'edificio, noto come casa Schrofenstein dal nome della famiglia che l'ha ereditato alla morte di Niklaus Vintler, è attualmente di proprietà della fondazione Franz de Paula von Mayrl.

⁸ La data dell'acquisto e la posizione «vor vintler tor» sono riportate nell'urbario, in cui Niklaus elenca le sue svariate proprietà (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Urbar 178/1). L'urbario fornisce inoltre una serie di informazioni utili a capire forma e aspetto dell'edificio in epoca medievale. All'interno della stessa unità abitativa, ma appartenente ad un altro corpo di fabbrica, si trova un ulteriore ambiente con scene cavalleresche. Scoperte già verso la fine dell'Ottocento, le scene risultano ormai quasi illeggibili a causa dello stato di conservazione estremamente frammentario. Dai pochi dettagli ancora distinguibili, credo che la decorazione possa essere ascritta al periodo successivo alla morte di Niklaus Vintler. M. Beato, *Der Ansitz Schrofenstein. Ein freskierter Sitz vor dem Vintlertor*, in *Die Bilderburg Runkelstein* 2018, pp. 431-460. A riguardo cfr. anche: H. Obermair, H. Stampfer, *Urbane Wohnkultur im spätmittelalterlichen Bozen*, in *Runkelstein. Die Bilderburg*, Athesia, Bolzano 2000, pp. 397-409, in particolare pp. 402-403. Ringrazio Armin Torggler per avermi cortesemente concesso la trascrizione del documento.

⁹ In generale sul Gotico Lineare è ancora fondamentale: W. Kofler-Engl, *Frühgotische Wandmalerei in Tirol: stilgeschichtliche Untersuchung zur "Linearität" in der Wandmalerei von 1260-1360*, Ed. Sturzflüge, Bolzano, Ed. Löwenzahn, Innsbruck 1995.



1. Bolzano, casa Schrofenstein vista da sud est.

in base alla tipologia dell'abbigliamento delle figure al 1370-80 circa, quindi coerentemente a una fase di poco successiva all'acquisto dell'edificio. Una delle figure femminili ha il capo cinto dal *Kruseler*, sorta di velo femminile caratterizzato da un bordo increspato, diffuso in varie tipologie soprattutto nella seconda metà del XIV secolo in gran parte dell'Europa continentale. Quello raffigurato a casa Schrofenstein è un *Kragenkruseler* (velo-collare), un particolare modello che ricopre anche le spalle e la nuca. La stessa tipologia è rintracciabile nel celebre altare a portelle di castel Tirolo, oggi al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck¹⁰, databile con pochissimo margine d'errore ai primi anni Settanta del Trecento grazie all'identificazione dei donatori¹¹. Un'altra figura, stavolta maschile, indossa invece un farsetto simile a

¹⁰ Immagini in alta risoluzione dell'altare, accompagnate da spiegazioni sui recenti interventi di restauro, sono disponibili sul sito del Tiroler Landesmuseum di Innsbruck: <https://altarinteraktiv.tiroler-landesmuseum.at/> (ultima consultazione 7/1/2023).

¹¹ Sull'identificazione delle due coppie di donatori sugli sportelli (Alberto III d'Asburgo con la giovanissima Elisabetta di Lussemburgo-Boemia e Leopoldo III d'Asburgo con Verde Visconti): V. Oberhammer, *Der Altar vom Schloss Tirol*, Tyrolia, Innsbruck, Vienna 1948, pp. 24, 40. In



2. Bolzano, casa Schrofenstein, ambiente a sud est, tratto meridionale della parte est.



3. Pittore tirolese, *Frau Minne forgia il cuore di un cavaliere*, 1370-80 circa. Bolzano, casa Schrofenstein, ambiente a sud est, tratto meridionale della parte est.

quello che si vede in una delle figure del veneziano *Reliquiario della Colonna della flagellazione*, datato 1375 e conservato nel Tesoro di San Marco¹².

Particolarmente interessante ai fini dell'interpretazione del ciclo è la scena con le donne riunite intorno all'incudine (fig. 3). Tra queste spicca una figura coronata che, con una lunga tenaglia, tiene fermo l'oggetto che le sue aiutanti prendono a martellate, presumibilmente per forgiarlo. Come già intuito da Waltraud Kofler Engl e poi approfondito in un saggio pubblicato da chi scrive nel 2018, l'oggetto in questione è senza dubbio il cuore di un uomo, mentre la donna che lo serra in una tenaglia è *Frau Minne*, una sorta di personificazione dell'amore, diffusissima nella cultura letteraria e figurativa d'area germanofona¹³. La scena può essere quindi interpretata come un'immagine allegorica – quasi certamente di derivazione letteraria – che allude ai dolori arrecati all'uomo dall'amata e che rientra in un più ampio repertorio di torture amorose¹⁴. Come mostra una xilografia della fine del XV secolo, *Frau Minne*, raffigurata al centro seminuda, può imprigionare il cuore in una trappola per topi, schiacciarlo in una morsa, farlo ardere su una graticola, trafiggerlo con una spada o, appunto, forgiarlo come fosse un pezzo di metallo incandescente¹⁵. Nello specifico, la tortura del cuore forgiato doveva essere un motivo alquanto pop, tale da essere impiegato anche per

generale sull'altare di castel Tirolo: L. Andergassen, *Aspekte des Kunsttransfers zwischen Österreich und Tirol im Spätmittelalter, in 1363-2013. 650 Jahre Tirol mit Österreich*, a cura di C. Haidacher, Universitätsverlag Wagner, Innsbruck 2015, p. 309-329, in particolare pp. 310-314; Andacht und Herrschaft. Der Altar von Schloss Tirol Devozione e potere. L'altare di Castel Tirolo, catalogo della mostra (castel Tirolo, 1 luglio - 19 novembre 2023) a cura di Leo Andergassen, Museo storico-culturale della Provincia di Bolzano, Tirolo 2023.

¹² D. Davanzo Poli, *Arti decorative a Venezia come fonti iconografiche di moda. Secoli XIV-XV, in Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica* (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, XII), Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni storico-artistici, Trento 2006, pp. 199-219.

¹³ W. Kofler Engl, *Profan und sakral, in Krieg Wucher Aberglaube* 2011, pp. 167-198: 181-182; Beato 2018, pp. 445-451. In generale sulla figura della *Frau Minne* vedi: N. R. Kline, *The proverbial role of Frau Minne. "Liebe macht Blind" – or does it?*, in *The profane arts of the Middle Ages. Norms and transgressions: proceedings of Colloquium VIII (Paris 2008) and Colloquium IX (Nijmegen 2010)*, a cura di N. R. Kline, P. Hardwick, Brepols, Turnhout 2016, pp. 79-108.

¹⁴ In una *Minnerede* (componimento in versi non cantato) tramandata per la prima volta nel 1483, ma certamente più antica, l'io narrante prega l'angelo di Dio di proteggerlo dal martello del dolore che forgia il suo cuore: «nauch sölcher werden minne/ wyßt mich der gotteßengell/ der helff, das ich enttrinne/ das mich fürbaß niht treffe laidest engel,/ der gütte zitt in minem hertzens mittet». Cfr. J. Klingner, L. Lieb, *Handbuch Minnereden*, 2 voll., De Gruyter, Berlin 2012, II, pp. 119-122, n. B69.

¹⁵ Immagine disponibile online sul sito dei Staatliche Museen zu Berlin: <https://id.smb.museum/object/1619311/frau-venus-und-der-verliebte> (ultima consultazione 6/1/2023). Vedi anche: G. Wolf, *Das Herz in der Mausfalle*, in *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthalle, 15 dicembre 1995 - 4 febbraio 1996) a cura di C. Geissmar-Brandt, E. Louis, Ritter, Klagenfurt 1995, pp. 136-137.



4. Bottega renana, *Forgiatura del cuore*, 1400 circa. Forma in argilla, 7,5 cm × 7,4 cm, Berlino, Kunstgewerbemuseum.

decorare stufe, cofanetti e altri oggetti d'uso quotidiano. N'è un bel esempio la matrice fittile di primo Quattrocento (fig. 4) conservata al Kunstgewerbemuseum di Berlino, in cui, diversamente che a casa Schrofenstein, l'uomo e la donna comunicano mediante dei cartigli che spiegano il motivo del crudele trattamento: al rimprovero dell'uomo «iamerliche smerczen den ir myr dut in myme herzen» (atroci sofferenze arrecate al mio cuore), la donna risponde «ungetruwe hercze dut man soliche smercze» (ai cuori infedeli ben si addicono simili dolori)¹⁶.

Se, dunque, l'identificazione della curiosa scena profana bolzanina può darsi ormai per accertata, l'estrema frammentarietà del ciclo rende viceversa assai difficile esprimersi in merito al messaggio che, attraverso la fucinatura del cuore, i Vintler volevano veicolare. Probabilmente, oltre a far sfoggio di un linguaggio colto, lo scopo era quello di trasmettere i propri valori morali, in linea con quelli del ceto alto e della nobiltà di più lungo corso. La raffigurazione della fucinatura del cuore sarebbe, infatti, una sorta di monito a stare in guardia di fronte ai pericoli a cui espone la passione amorosa, secondo uno schema ben affermato e rintracciabile anche in altri contesti sia in

¹⁶ W. von Bode, W. F. Volbach, *Gotische Formmodel. Eine vergessene Gattung der deutschen Kleinplastik*, Grote, Berlin 1918, cat. 59; J. Würst, *Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum*, tesi dottorale, relatori prof. F. Büttner, prof. J. G. Deckers, Ludwig-Maximilians-Universität München 2005, p. 215.



5. Pittore tirolese, *Frau Minne e la ruota della Fortuna*, 1390-1400 circa. Dipinto murale staccato da castel Montechiaro (Lichtenberg), ora Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

area trentino-tirolese sia in altre aree geografiche. Particolarmente esplicito, d'altronde, è il caso della decorazione tardotrecentesca di castel Montechiaro (Lichtenberg) in val Venosta, dove accanto a scene di svago (caccia e danza), troviamo una minacciosa *Frau Minne* che, munita di arco e frecce, siede su un trono posto davanti a una ruota della Fortuna a cui s'aggrappano quattro uomini (fig. 5). Il messaggio è chiaro: l'amore può portare in alto e incoronare re, quanto far precipitare nell'abisso, e tutto ciò in maniera incontrollata e incontrollabile¹⁷.

¹⁷ Sugli affreschi di castel Montechiaro, rimossi nel 1907 e oggi al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck: W. Kofler Engl, *Die gotischen Wandmalereien der Burg Lichtenberg*, in *Kunstschätze des Mittelalters*, catalogo della mostra (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 27 maggio 2011 - 15 gennaio 2012) a cura di E. Gürtler, C. Mark, Tiroler Landesmuseen, Innsbruck 2011, pp. 124-149. Un'analoga associazione amore-fortuna si trova anche nel castello dei conti Guidi a Poppi nel Casentino (Arezzo), dove tuttavia è declinata "all'italiana", dunque con Amore come personificazione fanciullesca maschile. Cfr. *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 14 maggio - 18 dicembre 2013) a cura di M. M. Donato, D. Parenti, Giunti, Firenze 2013, pp. 220-221, cat. 52 (scheda a cura di M. Ferrari); D. Zachmann, *Wandmalerei in Wohnhäusern toskanischer Städte im 14. Jahrhundert. Zwischen elitärem Selbstverständnis und kommunalen Wertesystemen* (Ita-

Castel Roncolo

Posto su uno sperone roccioso all'imbocco della val Sarentino ed eretto a partire dal 1237 dai fratelli Federico e Beraldo di Vanga su concessione del principe vescovo di Trento Aldrighetto, castel Roncolo era in origine inserito in una fitta rete di fortificazioni, volute dai Vanga per rinsaldare le posizioni del loro casato e indirettamente quelle del vescovo di Trento (fig. 6)¹⁸. Quando, nel 1385, Niklaus Vintler lo acquistò insieme al fratello Franz, il castello aveva sostanzialmente perso il suo valore strategico-militare: l'acquisizione assume quindi un significato squisitamente simbolico, quasi a voler celebrare il raggiungimento del vertice della propria scalata sociale, che culminò, come s'è detto, con la nomina di Niklaus a funzionario supremo degli Asburgo in Tirolo (*oberster Amtmann*) nel 1392¹⁹.

Analogamente a quanto visto per casa Schrofenstein, anche nel caso di castel Roncolo fu avviata un'ampia campagna di *restyling*. Secondo la *vulgata* degli studi, si dovrebbe allo stesso Niklaus l'ideazione di tutto il vasto programma figurativo che, snodandosi attraverso svariati ambienti del castello, è tra i più estesi nell'ambito della pittura profana medievale²⁰. L'ala occidentale del maniero, decorata tra il 1390 e il 1395 da maestranze locali aggiornate sulla pittura di matrice giottesca dell'Italia settentrionale, ci offre un magnifico spaccato degli svaghi cortesi più amati: caccia, danza, giostre e tornei. Eseguiti qualche anno più tardi ma comunque entro il 1413 (anno della morte di Niklaus Vintler), in parte a monocromo verde e in parte "a colori", i dipinti della cosiddetta casa d'Estate (fig. 7) introducono invece nella cultura lette-

lienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli, 21), Deutscher Kunstverlag, Berlin 2016, p. 107.

¹⁸ J. Riedmann, *Die Anfänge von Runkelstein: Im Kontext der Auseinandersetzungen zwischen den Herren von Wangen, den Bischöfen von Trient, Kaiser Friedrich II. und den Grafen von Tirol*, in *Schloß Runkelstein* 2000, pp. 15-29: 15, 26.

¹⁹ Cfr. nota 5 del presente contributo.

²⁰ Come testimonianza un'iscrizione dipinta sul muro a sinistra dell'arco di accesso all'atrio della cappella, ormai divenuta illeggibile, i lavori ebbero inizio nell'agosto del 1388. Non si hanno invece notizie sulla durata esatta e sul termine di questi e neppure viene menzionata esplicitamente la realizzazione di affreschi. L'iscrizione, tramandata in una cronaca della famiglia Vintler del XVII secolo, è riportata in varie pubblicazioni. Di seguito la versione in R. Wetzel 1999, p. 189, epurata di alcuni errori di interpretazione, presenti nelle trascrizioni precedenti: «Anno domini nostri Jesu Cristi a nativitate / millesimo tricen[tesimo octu]agesimo quinto [...] / [...]pr[...] nte gra / Ego Nicolaus Vintler hoc castrum Runkelstain nuncupatum legaliter comparavi / Tandem anno [mccc] lxxxviii mense augusti possessionem eiusdem castri corporaliter subinivi, quod quidem castrum hactenus instruct[is], minálibus, muris vac[atu]m e mar[?] desolatatum edificii fossato antemuralibus, campis, cisternis, salis, stubis et pluribus commodis augendo a novo edidi ac reformavi».



6. Castel Roncolo nei pressi di Bolzano.



7. Castel Roncolo, casa d'Estate vista dalla corte interna.

riaria del Tirolo tardomedievale: accanto alle vicende amorose di Tristano e Isotta, trovano posto le meno note storie di Garelo di Valleflorita e Wigalois.

Un programma figurativo estremamente articolato e variegato insomma, i cui contenuti sarebbero tutti, così si legge negli studi²¹, specchio della volontà d'appartenenza dei Vintler all'élite nobiliare tirolese. Ma è effettivamente così?

Per affermare che le pitture profane di Castel Roncolo riflettano la volontà di affermazione dei Vintler bisognerebbe innanzitutto essere certi che l'intero apparato decorativo ad affresco sia effettivamente riconducibile a questa famiglia. Tuttavia, pur essendo sempre stata data per assodata, la committenza della famiglia bolzanina non ha mai trovato un effettivo riscontro documentario. Anzi, riesaminando il programma figurativo roncoliano senza retaggi critici e cimentandosi con l'arduo compito di leggere filologicamente i diversi cicli, alcuni dei quali fortemente ridipinti²², ciò che emerge con forza è piuttosto la convivenza di linguaggi formali molto diversi tra loro e difficilmente riconducibili a un'unica campagna decorativa²³.

Partendo dalla casa d'Estate e confrontando le pitture realizzate in terra verde con quelle policrome, si notano differenze macroscopiche tanto nello stile quanto nell'impaginato, le quali, a mio avviso, possono essere non solo imputabili a mani diverse, ma anche a momenti ben distinti. Se per fattezze ed impaginazione le decorazioni "a colori" ben si confanno a una stesura entro il 1413, anno in cui muore Niklaus Vintler, i dipinti in terra verde presentano al contrario caratteristiche che fanno pensare a una cronologia

²¹ Cfr. ad esempio: E. Vavra, "Eines Bürgers Traum" – Runkelstein die "Vorzeigeburg", in *Schloss Runkelstein* 2000, pp. 265-262; C. Meckseper, *Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts*, in *Literatur und Wandmalerei. I. Erscheinung höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, atti del convegno (Friburgo, Università di Friburgo, 2-5 settembre 1998) a cura di E. C. Lutz, J. Thali, R. Wetzel, De Gruyter, Tübingen 2002, pp. 255-281: 267, 281.

²² I primi "restauri" furono quelli voluti nel primo decennio del Cinquecento dall'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, divenuto nel frattempo proprietario del maniero. Sull'agenda di Massimiliano I troviamo infatti indicazione di «rinnovare» le «vecchie storie» («das sloss Runkelstein mit dem mel lassen zu vernewen von wegen der guten alten istori und dieselb istori in schrift zu wegen bringen»). Cit. da N. Rasmus, *Gli affreschi medioevali di Castel Roncolo*, «Cultura Atesina», XVIII, 1964, 1/4, pp. 1-24, p. 10. Agli interventi di "aggiornamento" che la casa d'Estate subì ad inizio Cinquecento si aggiungono i lunghi periodi di degrado che si susseguirono durante i secoli avvenire e che videro il loro culmine nel 1868 con il crollo del muro perimetrale nord dell'edificio. Cfr. A. Salvoni, *Annotazioni di cultura materiale sugli ambienti al primo piano della Casa d'Estate, in Castel Roncolo* 2000, pp. 605-616; W. Landi, *Il castello in età moderna. Residenza di vicari e semplici coloni: decadenza e rovina*, *ivi*, pp. 473-513. In generale sulla successione originaria delle scene: D. Wiehn, *Der Garelyzyklus auf Schloss Runkelstein – Ein Rekonstruktionsversuch*, in *Artus auf Runkelstein* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 6), Athesia, Bolzano 2014, pp. 203-242.

²³ M. Beato, *Castel Roncolo dopo Niklaus Vintler. Alcune considerazioni sulla cronologia della Casa d'Estate*, «Paragone. Arte», LXVIII, 2017, 131, pp. 35-56, tavv. 30-46.

più tarda. Sotto il profilo compositivo, ad esempio, il colorato ciclo con le storie di *Garello di Valleflorita* prende schiettamente le mosse da prototipi primo quattrocenteschi e da quel linguaggio figurativo estremamente elegante e prezioso che siamo soliti chiamare Gotico Internazionale, richiamando alla mente le belle scene cortesi riemerse di recente in casa Biffi a Mantova, già dimora quattrocentesca di un rampollo di casa Gonzaga (figg. 8, 9)²⁴. I cicli monocromatici ricordano d'altro canto le miniature del *Plumen der tugent* (Dip. 877, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck), di recente ascritte su base stilistica al secondo quarto del secolo e non a caso caratterizzate da un assetto coloristico basato su toni verdastri²⁵. Si tratta della versione miniata cronologicamente più vicina al perduto originale del trattato moraleggiante che Hans Vintler, nipote di Niklaus, compose nel 1411 traducendo e integrando il trecentesco *Fiore di Virtù*²⁶. Oltre alla realizzazione in monocromo verde, le miniature sembrano condividere con i murali roncoliani anche aspetti più squisitamente stilistici. In entrambi i casi spicca un gusto per una resa marcatamente grafica e schematica delle figure: si noti, a tal proposito, l'ostentata e irrealistica sfericità dei seni delle figure femminili (figg. 10-11). Tuttavia, se sinora la datazione del ciclo proposta da Nicolò Rasmus imponeva di supporre una relazione di dipendenza delle miniature dagli affreschi, alla luce di quanto argomentato, potrebbe aver avuto luogo il procedimento inverso – come del resto è consueto nella circolazione dei

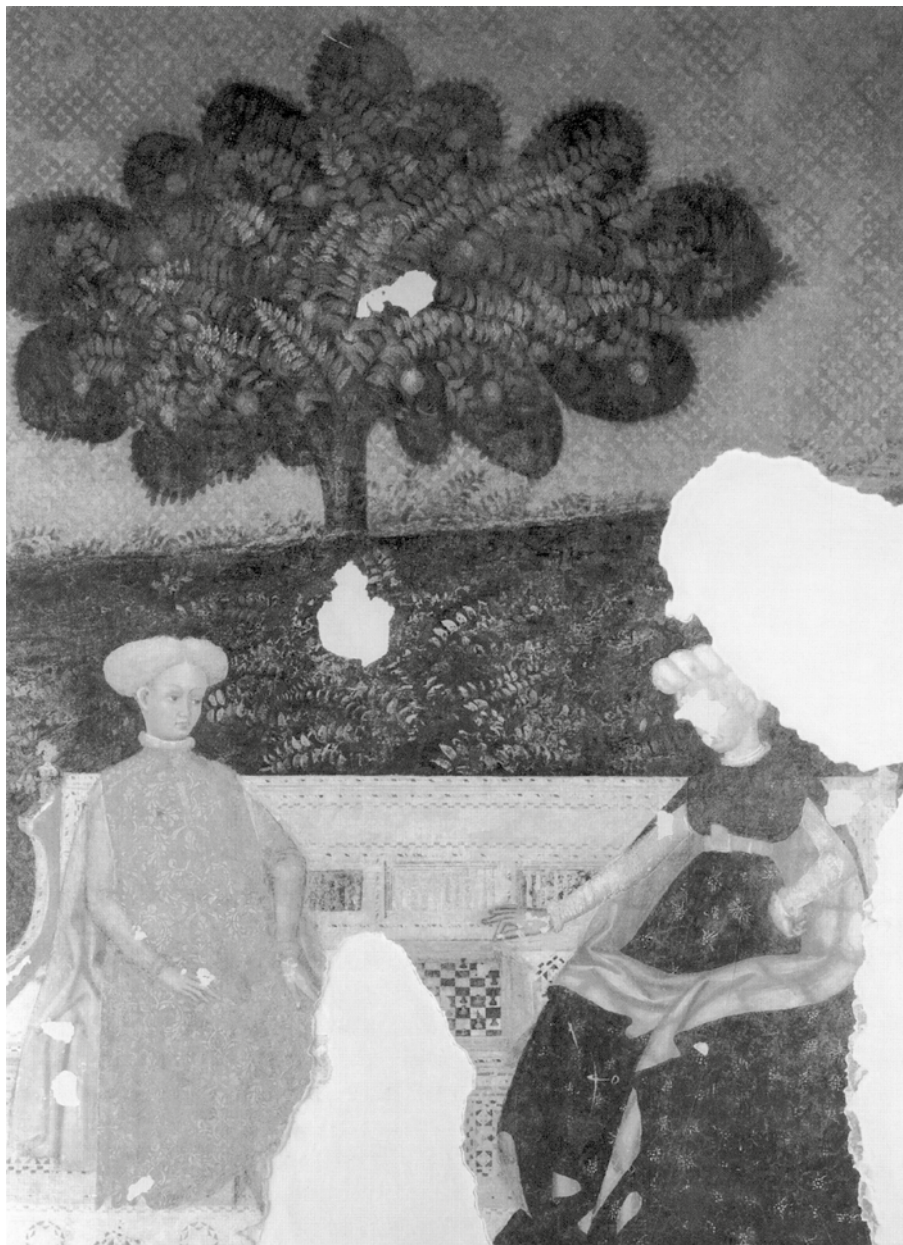
²⁴ Cfr. F. Biffi, A. De Marchi, V. Gheroldi, *Una dimora di Francesco di Marsilio Gonzaga*, edizioni phArt, Mantova 2009; G. Marocchi, *Il tardogotico a Mantova: un inquadramento*, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Museo di Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023) a cura di S. L'Occaso, G. Marocchi, M. Zurla, Electa, Milano 2022, pp. 22-33: 28. Anche la moda non stride con la datazione entro il 1413. Capi come quelli dipinti nella stanza di Garello si trovano, ad esempio, negli affreschi della chiesa cimiteriale di San Valentino a Termeno (1410-1420), o, uscendo dal territorio atesino, nelle *Storie di Romolo e Remo* in palazzo Trinci a Foligno (1411-1412). Cfr. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia. II. Il Quattrocento*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1964, p. 352, fig. 170.

²⁵ B. e H. P. Sandbichler, *Handschriftenkatalog des Museum Ferdinandeum: die Codices des Landesmuseums Ferdinandeum bis 1600*, Universität Innsbruck, Innsbruck 1999, pp. 242-243; M. Krenn, *Hans Vintler, Die Blumen der Tugend in der Handschrift Dip. 877 des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum zu Innsbruck*, in *Hans Vintler: Die Blumen der Tugend. Symposium nach 600 Jahren*, a cura di M. Siller, Wagner, Innsbruck 2015, pp. 213-238. Sulla diffusione delle pitture a monocromo verde in Tirolo cfr. A. Schäffner, *Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, VDG, Weimar 2009, pp. 124-126. In generale sulla pittura in terra verde: K. Stahlbuhk, *Oltre il colore. Die farbreduzierte Wandmalerei zwischen Humilitas und Observanzreformen* (Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 4, 13), Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2021.

²⁶ A. E. Quaglio, *Il Fiore di virtù*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, I, Laterza, Bari 1970, pp. 304-306.



8. Pittore tirolese, *Garello a tavola con Re Artù*, ante 1413. Castel Roncolo, casa d'Estate, stanza di Garello, parete est.



9. Pittore mantovano (?), *Il gioco degli scacchi*, 1411-1422 circa. Mantova, già casa di Francesco di Marsilio Gonzaga.



10. Pittore tirolese, *Isotta dà prova della sua fedeltà*, post 1413 (?). Castel Roncolo, casa d'Estate, stanza di Tristano, parete nord.

modelli figurativi, diffusi in molti casi da oggetti trasportabili.

A favore di una datazione *post* 1413 depone inoltre l'assenza nei dipinti murali in monocromo verde – almeno nelle parti che si sono conservate – dello stemma Vintler, altrimenti onnipresente in tutto il castello e spesso raffigurato anche più volte all'interno di uno stesso ambiente.

Se questa posticipazione fosse corretta, la committenza dei cicli monocromatici andrebbe imputata al nipote di Niklaus, Jörg Metzner, che ereditò il castello alla morte del nonno²⁷. Consigliere ducale e dunque anch'egli figura di spicco dell'élite tirolese, Jörg avrebbe di certo avuto l'interesse e i mezzi sufficienti per sovvenzionare una campagna decorativa in uno o più ambienti della casa d'Estate, magari a conclusione di quanto già iniziato da Niklaus. Dunque, nonostante il probabile cambio di cognome nella committenza di una parte della decorazione della casa d'Estate, si rimane sostanzialmente in famiglia e all'interno dello stesso ambito socio-culturale.

²⁷ Figlio dell'unione tra Anna, primogenita di Niklaus, e Wolfhard von Metz, Jörg è menzionato già nel 1420 come «domini Jori Metzner de castro Runckelstain»: Wetzl 1999, p. 196.

Du solt mact wöding per den samen haben
 Von dem gemint wean sich dy schaben
 Wo den samen spret sich das vncethe gut
 Wohl ist poses die vngerechthait firz mit
 Und ob die samon solt hezschufft hem
 So lat sy gut vbel an dem man
 Salomon spricht dem Ding zeiben aus
 De hauffmet aus semem hauffe
 Das vbel gedecke dich
 Und das gots weis sprach
 Und der rauch dem der vber hant gut
 Procas auch gesprochen hat



Ich such am weis ferer tragen
 Da was das vnk pommfeger hee ich sagen
 Das da tuog mir das getragen weid
 Salomon spricht auff der wort

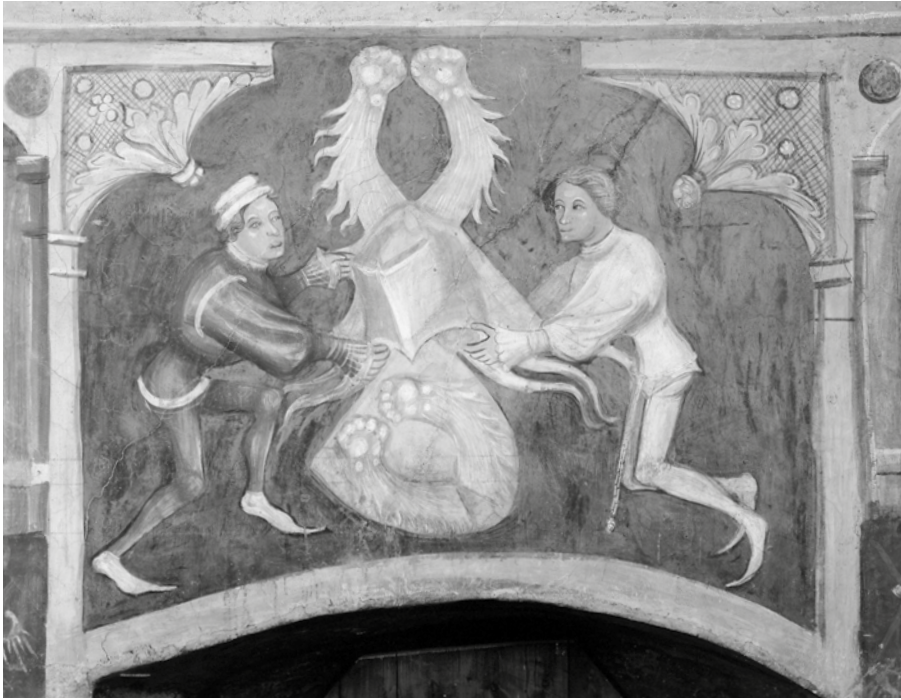
Detto ciò, non è poi così azzardato supporre che siano stati proprio i Vintler a introdurre in area tirolese la passione per la terra verde. Sappiamo in effetti che, nell'ambito delle sue missioni diplomatiche per gli Asburgo, Niklaus soggiornò a Padova nel 1381, dove certamente poté vedere la loggia della reggia dei Carraresi, allora decorata con un ciclo di *Uomini Illustri* in terra verde²⁸. Ed è sempre da Padova (o più in generale dall'area veneta) che potrebbe aver tratto ispirazione per il programma figurativo che "riveste" la facciata esterna della casa d'Estate, composto da ritratti di imperatori del Sacro Romano Impero (in monocromo verde) nella parte bassa e dal Ciclo delle Triadi nell'altana²⁹. Quest'ultimo, "a colori" e sicuramente riconducibile alla committenza Vintler per via dello stemma posto in bella vista al centro del ciclo, mostra il gruppo dei *Nove Prodi*, seguito da personaggi illustri delle saghe germaniche e della letteratura cavalleresca in *Mittelhochdeutsch*³⁰. Una serie, quella dei *Nove Prodi*, diffusissima a livello europeo a diverse latitudini – si pensi al celebre castello della Manta a Saluzzo³¹ – e impiegata per personificare gli ideali della cavalleria. La strategia, dunque, dovette essere alquanto semplice: raffigurando gli imperatori del Sacro Romano Impero la committenza voleva porsi in una tradizione politica ben definita, mentre attraverso la rappresentazione dei *Nove Prodi* manifestava i valori culturali cui ambiva. Una delle peculiarità di Castel Roncolo risiede tra l'altro proprio nell'integrazione fatta al gruppo dei *Nove Prodi*: diversamente da quanto si osserva nel corteggio del castello della Manta a Saluzzo, dove ai *Nove Prodi* si

²⁸ Nel 1381 la Repubblica di Venezia offre il Trevigiano agli Asburgo in cambio di un'alleanza contro Francesco I da Carrara. Cfr. Pigozzo 2018. Nella prima metà del XVI secolo il collezionista veneziano Marcantonio Michiel descrive la loggia come «il pozuolo da driedo, ove sono li Signori de Padoa ritratti, al naturale de verde». M. Michiel, *Notizia d'opere del disegno* (Le voci del museo, 4), Edifir Edizioni, Firenze 2000, p. 30. Sulla reggia carrarese cfr. anche: Z. Murat, "Domus imperatoria, et imperatore digna": la reggia carrarese nel contesto europeo, in *Medioevo veneto, Medioevo europeo*, a cura di Z. Murat, S. Zonno, Padova University Press, Padova 2014, pp. 137-151; *Un castello per la signoria carrarese, un castello per la città. Arte di corte in un monumento in trasformazione*, a cura di G. Valenzano, Padova University Press, Padova 2019 (disponibile anche online: <http://www.padovauniversitypress.it/publications/9788869381812>).

²⁹ J. Heinze, *Die Triaden auf Runkelstein und die mittelhochdeutsche Heldendichtung*, in *Die Wandmalereien des Sommerhauses*, a cura di W. Haug et alii, Reichert Verlag, Wiesbaden 1982, pp. 63-93.

³⁰ Il gruppo dei *Nove Prodi* – tre eroi dell'antichità (Ettore, Alessandro Magno, Giulio Cesare), tre del Vecchio Testamento (Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo) e tre della cristianità (Artù, Goffredo di Buglione, Carlo Magno) – esemplificava le virtù del perfetto cavaliere: J. Favier, *Un rêve de chevalerie: les Neuf Preux*, Institut de France, Paris 2003; B. Cassidy, *Politics and propaganda in late-medieval Italian mural painting: some themes*, in *Out of the stream*, a cura di L. U. Afonso, V. Serrao, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 260-290.

³¹ Vedi il contributo di Simone Bonicatto in questo volume.



12. Pittore atesino, *Stemma Vintler*, 1395 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, Badestube, parete nord.

contrappongono – come spesso accade – altrettante eroine femminili, a castel Roncolo sfila una serie di personaggi tratti dalla letteratura cortese e dalle saghe germaniche, tra cui Sigfrido o Teodorico da Verona; una declinazione, quindi, che sembra assumere un carattere fortemente identitario e inequivocabilmente germanofono.

Più piana la lettura dell'ala occidentale di castel Roncolo, sulla cui committenza Vintler non può esservi alcun dubbio. Sia lo stile delle maestranze, riconducibile alla corrente della cosiddetta Scuola di Bolzano, che a cavallo tra Tre e Quattrocento fonde i caratteri "nordici" con quelli provenienti dall'Italia settentrionale, sia la moda, di cui fanno ampio sfoggio le figure dipinte, convincono di una datazione agli anni Novanta del Trecento, periodo in cui il castello era saldamente delle mani della ricca famiglia bolzanina e in pieno fermento edilizio³². Le sale di quest'ala del castello sono inoltre tappezzate

³² Le vesti delle figure femminili presentano maniche strettissime e aperte a campana all'altezza



13. Pittore atesino, *Giostra*, 1395 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, sala del Torneo, parete sud.

con lo stemma Vintler, due branche d'orso in palo su fondo rosso, attestato dal 1376 e di cui i Vintler, come si è visto anche a casa Schrofenstein, andavano molto fieri. A castel Roncolo, ad ogni modo, la sua presenza è talmente massiccia da sfiorare l'ossessione: lo stemma compare sia tra quelli delle famiglie più influenti della società tirolese, testimoniando così l'appartenenza della famiglia bolzanina alla cerchia dei potenti, sia isolato e sovradimensionato, come nella *Badestube*, dove è retto dai due figure maschili che probabilmente alludono ai fratelli Niklaus e Franz (fig. 12, tav. XV)³³.

La stessa retorica autocelebrativa, ma declinata in maniera diversa, si riscontra nella sala del Torneo, ovvero la grande sala di rappresentanza posta al piano più alto dell'ala occidentale. Nella lunetta trilobata, che segue l'andamento del soffitto a carena di nave, viene messo in scena un grande torneo, probabilmente fittizio ma sicuramente verosimile nella composizione dei partecipanti (fig. 13, tav. XVII)³⁴. Tra questi si riconoscono molti importanti

dei polsi, mentre gli uomini indossano giubbe aderenti ai fianchi e molto corte per dare risalto alle attillatissime calzamaglie. Per approfondimenti sulla moda nei dipinti dell'ala occidentale si veda: N. Rasmò, *Die Mode als Wegweiser für die Datierung von Kunstwerken des 14. Jahrhunderts in Südtirol*, in *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters*, a cura di H. Kühnel, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 1980, pp. 261-274; R. Prochno, *Die Mode in Runkelstein*, in *Schloß Runkelstein* 2000, pp. 277-290. In generale sulla corrente della cosiddetta Scuola di Bolzano: *Trÿcento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra (Bolzano, Comune di Bolzano) a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, 2 voll., Temi, Trento 2000.

³³ Sugli stemmi a castel Roncolo: F. H. Hye, *Die heraldischen Denkmäler in Runkelstein und ihre historische Bedeutung*, in *Schloß Runkelstein* 2000, pp. 235-265.

³⁴ Secondo Gustav Pfeifer attraverso lo studio araldico di blasoni e cimieri sarebbe possibile identificare i vari cavalieri che prendono parte al torneo. Su tali basi emergerebbe una datazione al



14. Pittore atesino, *Castel Roncolo da nordovest*, 1390 circa. Castel Roncolo, ala occidentale, stanza dei Giochi, parete est.

dignitari e, in bella vista, accanto al duca d'Austria (contraddistinto dall'elmo coronato e dal cimiero con le penne di pavone), anche un Vintler, al quale uno scudiero sta cingendo il capo con un elmo munito di cimiero con branche d'orso. Che il torneo si sia realmente svolto o no, è cosa di poco conto ai fini dell'argomentazione di questo saggio. Il carattere squisitamente politico assunto dalla scena è in effetti incontestabile: oltre a ostentare l'appartenenza della famiglia all'élite nobiliare locale, il torneo rappresenta una sorta di manifesto della vicinanza dei Vintler al duca d'Austria e quindi al potere costituito.

L'apice dell'autocelebrazione vintleresca si tocca però al piano di sotto, nella stanza dei Giochi Cavallereschi, dove spicca la puntuale raffigurazione dello stesso Castel Roncolo (fig. 14, tav. XVI)³⁵. In primo piano si riconosce agevol-

1394-98, che ben si concilia con le intuizioni di Rasmus: G. Pfeifer, *Sozialer Aufstieg und visuelle Strategien im späten Mittelalter*, in *Krieg, Wucher, Aberglaube* 2011, pp. 71-113; H. Stampfer, *Das Turnier auf Schloss Runkelstein und im Adlerturm*, in *Artus auf Schloss Runkelstein* 2014, pp. 85-94.

³⁵ Sulla raffigurazione di Castel Roncolo: M. Beato, *Immagine riflessa. Il castello nella pittura d'epoca medievale in area trentino-tirolese*, in *Castelli d'Italia. Una visione d'insieme*, atti del convegno

mente l'ala occidentale con il balconcino ligneo rifatto a fine Ottocento sulle tracce dell'originale, mentre sul lato nord manca la casa d'Estate. Ai lavori per la sua costruzione allude forse il poderoso argano con carrucola che, analogamente a quanto si vede in molte miniature, aveva la funzione di sollevare i materiali edili fino alla quota del castello, una cinquantina di metri più in alto rispetto al fondovalle³⁶. Ai piedi del maniero è raffigurato un elegante consesso di donne e uomini, che si intrattiene con giochi all'aperto accompagnati dal suono del liuto. L'immagine generale è quindi quella di un castello accogliente, in piena espansione edilizia e frequentato dall'alta società, secondo una strategia visiva che richiama alla mente le atmosfere autocelebrative di torre Aquila a Trento, dove allo scadere del Trecento il Principe vescovo Giorgio di Liechtenstein fece realizzare un ciclo dei *Mesi* che, articolato in un paesaggio segnato dall'avvicinarsi delle stagioni e infarcito di riferimenti topografici, trasmetteva l'idea di un principato vescovile in cui tutto si svolge in perfetta armonia³⁷.

Conclusioni

Sebbene i cicli profani a casa Schrofenstein e a castel Roncolo siano figli di momenti diversi della parabola dei Vintler, entrambi vanno visti come uno dei maggiori esiti di quella «esaltazione cavalleresca», così felicemente definita da Rasmus, che infiammò il territorio atesino all'indomani della presa di potere degli Asburgo. A casa Schrofenstein, in cui dobbiamo immaginarci una grande sala di rappresentanza, i Vintler, in forte ascesa, fecero sfoggio della propria cultura cavalleresca attraverso la rappresentazione di temi amorosi di derivazione letteraria. Solo più tardi, quando la carriera di Niklaus Vintler toccò il suo zenit, furono realizzati i cicli di castel Roncolo, ad eccezione forse di quelli in monocromo verde, eseguiti probabilmente quando il castello fu

(Napoli, Castel Nuovo, 17-18 novembre 2022), Federico II University Press, Napoli, in corso di pubblicazione.

³⁶ N. Rasmus, *Castelroncolo* (Cultura atesina, VI), Presel, Bolzano 1968, p. 24; G. U. Großmann, *Schloss Runkelstein: Baugeschichte und Baubestand*, in *Die Bilderburg Runkelstein* (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 12), Athesia, Bolzano 2018, pp. 47-170: 105-106.

³⁷ In generale sugli affreschi in torre Aquila: E. Castelnuovo, *I mesi di Trento: gli affreschi di torre Aquila e il gotico internazionale*, Temi, Trento 1986; F. de Gramatica, *Pittura "cortese" e cavalleresca a Trento: il torneo nei Mesi di Torre Aquila*, in *I cavalieri dell'imperatore. Tornei, battaglie e castelli*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio - Castel Beseno, 23 giugno - 18 novembre 2012) a cura di F. Marzatico, J. Ramharter, Temi, Trento 2012, pp. 63-82. Sulle citazioni topografiche all'interno del ciclo dei *Mesi* di torre Aquila si veda il saggio di Serena Bugna in questo volume.

ereditato da Jörg Metzner, nipote di Niklaus. Anche se non tutti i cicli del complesso sono direttamente riconducibili a Niklaus Vintler, il messaggio espresso a Castel Roncolo può dirsi sostanzialmente uniforme: celebrando le proprie virtù cavalleresche, i propri possedimenti e soprattutto la vicinanza al potere ufficiale, viene rappresentata l'appartenenza ad un sistema politico e culturale ben definito. In altre parole, con la proiezione in affresco del proprio orizzonte ideologico e culturale, i Vintler ci hanno lasciato un inestimabile documento di quel particolare momento della storia tirolese di cui furono parte integrante, se non i principali protagonisti, sia pur in bilico tra «illusione autonomistica» ed «esaltazione cavalleresca».