

CLAUDIO STROCCHI

«*ET SANCTUM CAPUT FERIT*».  
PER UNA POSSIBILE LETTURA DEI DIPINTI  
MURALI DEL COSIDDETTO EREMO DI CENIGA (\*)

ABSTRACT - An iconographical reading of the decoration of a small hermitage in Trentino (Ceniga), linked with a contemporary hagiographical text, may contribute to a new dating of mediaeval wall paintings and to the identification of a likely patron of them.

KEY WORDS - Mediaeval painting, Odorico (or Odolric) of Arco, Blessed Adelpreto, Aldrighetto of Castelbarco.

RIASSUNTO - La lettura iconografica delle raffigurazioni pittoriche di un eremo situato a Ceniga in Trentino, connessa ad un testo agiografico dell'epoca, consente di avanzare sia una nuova datazione dei dipinti murali medioevali sia l'identificazione del loro probabile committente.

PAROLE CHIAVE - Pittura medioevale, Odorico (o Odolrico) d'Arco, beato Adelpreto, Aldrighetto di Castelbarco.

Il cosiddetto eremo di San Paolo a Ceniga (in Trentino) è un complesso architettonico medievale sottoroccia costituito da corpi di fabbrica eretti in epoche diverse, e parzialmente modificati nel corso del tempo, il più antico dei quali è la chiesa (fig. 1) solennemente consacrata il 5 aprile 1186 dal vescovo di Trento Alberto di Castelcampo <sup>(1)</sup>.

---

(\*) Il presente contributo è stato redatto nell'ambito dell'attività di tutela e valorizzazione della Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici (già Ufficio Beni Storico-Artistici del Servizio Beni Culturali) della Provincia Autonoma di Trento e fa parte di un più ampio studio sulla pittura murale in area trentina fra IX e XIII secolo di prossima pubblicazione. Ringrazio il collega Roberto Perini per la consulenza tecnico-scientifica prestata ed in particolare Giovanna Fogliardi per il costante e fruttuoso scambio di opinioni e per le proficue e puntuali osservazioni.

<sup>(1)</sup> Il complesso edificiale, attualmente di proprietà del Comune di Arco, è stato oggetto di onerosi interventi di recupero realizzati nel corso degli anni Novanta dal



Fig. 1 - Ceniga, eremo di San Paolo, già chiesa della Santa Croce, visione d'insieme.

La parete occidentale del nucleo più antico (figg. 2-3), è pressoché interamente caratterizzata da una superficie pittorica di grande suggestività ed enigmaticità per i soggetti in essa dipinti. La raffigurazione è costituita da due registri separati da una cornice a racemi fitomorfi stilizzati di colore rosso su fondo bianco. Poiché l'altezza del primo registro è superiore a quella del secondo registro, le figure dipintevi acquistano più monumentalità e maggiore risalto visivo. La rappresentazione mostra due schiere di armigeri appiedati, composte ciascuna di quattro uomini che incedono brandendo la spada con la destra e difendendo il corpo con uno scudo a mandorla. Al centro della scena l'armigero proveniente da destra uccide il primo esponente del drappello proveniente da sinistra, sferrandogli un fendente sul capo. La testa di quest'ultimo, protetta da un elmo e leggermente reclinata in avanti, è infatti spaccata a metà dalla spada del soldato vincente. Molteplici e



Fig. 2 - Ceniga, eremo di San Paolo, già chiesa della Santa Croce, facciata laterale orientale.



Fig. 3 - Rielaborazione grafica con ipotesi ricostruttiva delle superfici pittoriche connotanti la facciata laterale orientale (realizzata da C. Strocchi sulla base di una restituzione grafica di G. Weber).

filiformi fiotti di sangue cadono a terra e sprizzano verso l'alto accentuando l'efferatezza del gesto bellicoso ed esaltano per contrasto cromatico la lucentezza della lunga e diritta lama tagliente della spada saldamente impugnata.

Lo scontro e l'uccisione sono da ritenersi il punto saliente dell'intera rappresentazione e l'identificazione dei due personaggi, la vittima e l'aggressore, ritengo costituisca un elemento importante e ricco di conseguenze per ipotizzare la genesi delle pitture murali che connotano sia le facciate sia lo spazio sacro interno dell'eremo.

I due personaggi sono il beato Adelpreto e Aldrighetto di Castelbarco e la scena raffigura l'uccisione del vescovo di Trento avvenuta il 20 settembre 1172 nei pressi di Arco <sup>(2)</sup>. Nel testo *De S. Adelpreto episcopo – Incipiunt miracula eius* scritto dall'agiografo Bartolomeo da Trento pochi decenni dopo il delitto si narra infatti che Aldrighetto di Castelbarco uccise il beato Adelpreto trapassandogli il petto fino alla schiena con la lancia «et sanctum caput ferit» <sup>(3)</sup>. E appunto quest'ultima particolare crudeltà è il momento raffigurato nel dipinto murale di Ceniga; un dettaglio che tra l'altro sappiamo essere veritiero come hanno dimostrato le indagini scientifiche eseguite nel 1976 sullo scheletro del vescovo Adelpreto il cui «cranio presenta una larga ferita da taglio sul lato destro della coronale, con asportazione di materia, ed una linea di frattura sul medesimo lato, ortogonale alla ferita [...] prodotta da un corpo tagliente» <sup>(4)</sup>. Nel dipinto la stessa disposizione spaziale degli armigeri, che procedono a spade alzate verso il centro della scena occupato da Aldrighetto e da Adelpreto, sembra alludere al gruppo di complici ribelli che attirarono il presule trentino nella fatale imboscata.

Nella coppia di figure frammentarie situata all'estremità destra in corrispondenza della finestra aperta in epoca successiva, sono distinguibili un uomo seduto in trono a gambe accavallate assistito da un dignitario in posizione eretta alle sue spalle. Con tutta probabilità l'immagine allude a Federico Barbarossa imperatore (1152-1198) la cui ostilità politica nei confronti dei Comuni lombardi è da intendersi come la vera causa della rivalità fra il vescovo di Trento (fedele vassallo dell'imperatore ed anch'egli rampollo della famiglia Hohenstaufen) e i ribelli signori di Castelbarco: non va infatti dimenticato che lo scopo dell'incontro ad Arco del 20 settembre 1172 fra Aldrighetto e Adelpreto era la necessità da parte del vescovo di «pronunziare una sentenza che

---

Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento, a seguito dei quali è possibile la fruizione pubblica. Sui risultati conseguiti con i lavori di restauro e gli studi di carattere storico, architettonico-monumentale e storico-artistico cfr. ADAMOLI 2000; LORENZI 2000; DAL PRÀ 2002, pp. 90-97; *Affreschi medievali...* 2003.

<sup>(2)</sup> ROGGER 1977; ROGGER 1983-84, pp. 65-69 (70. *Adelpretti Viri Beati*).

<sup>(3)</sup> ROGGER 1977, p. 379 (righe 178-179).

<sup>(4)</sup> ROGGER - CORRAIN 1977, p. 390, figg. 2-4.

doveva concludere le controversie e ristabilire la pace fra lui e i Castelbarco»<sup>(5)</sup>.

All'estremità opposta (a sinistra del registro figurato) le due figure femminili contraddistinte da lunghe chiome ed abiti attillati che a braccia levate assistono all'assassinio, sono invece identificabili con due miracolate. Fra Bartolomeo da Trento redigendo l'elenco dei miracoli compiuti dal beato Adelpreto ricorda infatti come alcune donne affette da forme paraplegiche agli arti superiori guarissero miracolosamente<sup>(6)</sup> recandosi devotamente al suo sepolcro, quella tomba terragna collocata nella cattedrale di San Vigilio a Trento, girando attorno alla quale i fedeli tributavano il loro omaggio al presule defunto.

Sempre nella *Passio* fra Bartolomeo afferma che Adelpreto morendo come martire della giustizia perdonò i propri uccisori così come il protomartire Stefano con la propria intercessione favorì la conversione di Saulo<sup>(7)</sup>. Tale concetto è figurativamente esplicitato nell'apparato pittorico interno della chiesa dove sulla parete destra sono infatti rappresentate la *Lapidazione di santo Stefano* e la *Conversione di Saulo sulla via di Damasco*.

Le analogie finora rilevate fra il testo latino della *Passio* scritta da fra Bartolomeo e le immagini dipinte sulle pareti di Ceniga non consentono di istituire una dipendenza causale diretta fra il primo e le seconde, bensì permettono di asserire che la parola scritta e le immagini attingono ad una tradizione storico-culturale comune, presumibilmente diffusasi in modo orale, che l'agiografo riordinò raccogliendola da testimoni oculari e/o da persone vissute poco dopo lo svolgimento dei fatti narrati<sup>(8)</sup>.

Sulla facciata d'ingresso (figg. 4-5) del piccolo edificio sacro di Ceniga è tuttora visibile una frammentaria raffigurazione della *Crocefissione con i dolenti, un angelo, Stephaton e Longino*, dove la crudeltà dei soldati gentili, l'uno che offre a Gesù assetato la spugna inzuppata di aceto e l'altro che gli trafigge il costato con la lancia<sup>(9)</sup>, è contrapposta al dolore di Maria e Giovanni evangelista. Ai piedi della croce, vicino a *Stephaton*, è raffigurato lo stemma gentilizio degli Arco<sup>(10)</sup>, pervenuto in modo lacunoso, che ne attesta inequivocabilmente la committenza. Alla vo-

<sup>(5)</sup> ROGGER 1977, p. 368.

<sup>(6)</sup> ROGGER 1977, pp. 383 (righi 310-311), 384 (righi 338-351).

<sup>(7)</sup> ROGGER 1977, pp. 370, 379 (righi 181-183).

<sup>(8)</sup> ROGGER 1977, p. 334.

<sup>(9)</sup> *Longino*, in *Bibliotheca Sanctorum* 1966, VIII, coll. 89-95; JÁSZAI 1970, coll. 622-623; HALL 1983, p. 122 (*Crocefissione*, 3).

<sup>(10)</sup> RAUZI 1987, p. 21.



Fig. 4 - Ceniga, eremo di San Paolo, già chiesa della Santa Croce, facciata principale meridionale.



Fig. 5 - Rielaborazione grafica con ipotesi ricostruttiva delle superfici pittoriche connotanti la facciata principale meridionale (realizzata da C. Strocchi sulla base di una restituzione grafica di G. Weber).

lontà dei signori di Arco risalgono pertanto sia le superfici pittoriche ubicate sulle facciate esterne sia quelle situate sulle pareti interne del luogo sacro.

La scelta di questo specifico soggetto figurativo cristologico, che occupa la maggior parte della superficie disponibile della facciata, è indubbiamente legata al primo titolo della dedicazione, «sancte crucis», e non è forse casuale che la finestrella della facciata ubicata a lato della *Crocefissione* sia cruciforme e che la rappresentazione dipinta nel piccolo timpano a triangolo scaleno, peraltro sopravvissuta in stato estremamente frammentario, consistesse in pavoncelle affrontate simboleggianti la resurrezione. Al tema salvifico del sacrificio di Cristo è inoltre connessa la grande raffigurazione dell'*Ultima cena* <sup>(11)</sup>, dipinta sulla parete sinistra interna del vano sacro.

Sempre nella facciata principale sono sopravvissute due frammentarie scene di combattimenti: il primo, in basso a destra, mostra lo scontro fra due uomini vestiti con tunica uno dei quali si protegge con un grande scudo, il secondo, situato in alto a sinistra vicino alla finestrella cruciforme, presenta invece un armigero con corazza, elmo, scudo e una spada con cui ferisce un leone. L'animale ferito alle fauci, si può supporre, alluda ai Castelbarco: la figura araldica <sup>(12)</sup> di questa famiglia è infatti un leone rampante poggiante su una sola zampa posteriore, ovvero nella medesima posizione in cui è dipinto quello di Ceniga. Il dipinto murale assume in tal modo un valore politico con la condanna dei signori di Castelbarco, responsabili dell'uccisione del presule trentino, mentre nell'uomo in arme (soldato) che lo fronteggia vi si può riconoscere un membro dei signori di Arco, fedeli vassalli sia dell'imperatore, sia del vescovo di Trento.

Il registro superiore della facciata orientale (quella prospettante sulla valle del Sarca) è costituita da una serie di raffigurazioni umane e

---

<sup>(11)</sup> È opportuno segnalare che i tratti somatici del volto di Cristo, particolarmente marcati, risultano essere stati ridipinti con colore nero, che per effetto della carbonatazione è risultato essere particolarmente tenace rispetto a quello utilizzato in origine, come evidenzia il confronto con i tratti dei diversi volti degli Apostoli. Tale ridipintura con tutta probabilità fu eseguita poco tempo dopo l'esecuzione, forse per rimediare a danni causati dalla forte umidità del supporto costituito da roccia parzialmente intonacata; la maestranza pittorica incaricata potrebbe essere stata quella attiva nella ex-chiesa di San Lorenzo in Banale, come suggeriscono le innegabili affinità stilistiche di definizione pittorica dei tratti somatici. Per i frammenti pittorici messi in luce e conseguentemente restaurati nella ex-chiesa di San Lorenzo in Banale cfr. Strocchi in corso di pubblicazione.

<sup>(12)</sup> RAUZI 1987, p. 79.

animali, che nonostante siano pervenute in modo estremamente lacunoso, ad una attenta osservazione sono interpretabili come immagini di carattere simbolico e allegorico a commento dell'uccisione di Adelpreto dipinta nel registro inferiore.

All'estremità sinistra del registro sono distinguibili due uomini vestiti di tunica e provenienti da sinistra, il secondo dei quali proteggendosi con uno scudo lotta contro una fiera eretta, che con le zampe anteriori si contrappone allo scudo. A destra di questo gruppo sono individuabili due combattenti che si affrontano in lotta <sup>(13)</sup>. Al centro del registro è invece raffigurato lo scontro fra due cavalieri protetti da armature a maglie di ferro e armati di lancia, assistiti ciascuno da una figura appiedata, forse uno scudiero. All'estrema destra si individuano due uomini armati di bastoni che cercano disperatamente di liberare un cane dalle fauci di un grosso leone; affiancato al leone e ad esso contrapposto, ovvero andante verso sinistra, è invece raffigurato un animale fantastico il cui corpo di uccello e la testa umana femminile consentono di identificarlo con una lamia o più verosimilmente con una sirena <sup>(14)</sup>. La articolata successione di immagini dipinte sul fondo bianco senza alcun elemento divisorio genera un fregio narrativo continuo costituito da soggetti tematici differenti da interpretarsi come commento e completamento semantico della raffigurazione sottostante. Lo scontro con la fiera e la lotta fra i due combattenti alludono alla prodezza e alla temerarietà e in entrambe i casi si tratta di raffigurazioni esaltanti virtù morali tipiche della civiltà militare e cavalleresca medievale <sup>(15)</sup>. Lo scontro fra i due cavalieri, che figurativamente corrisponde al sottostante assassinio del registro inferiore, è collegabile alle parole di Bartolomeo da Trento «*perfidissimus inclinata lancea pectus sanctum perfodit et usque post tergum prosiliit*» <sup>(16)</sup>. La coincidenza fra questa immagine dipinta a Ceniga e la descrizione dell'episodio offerta dalla *Passio* ebbe del resto notevole successo come dimostra ancor oggi la lastra in rame dorato del Museo Diocesano Tridentino proveniente dalla tomba di Adelpreto, che presenta un'affine raffigurazione <sup>(17)</sup>.

<sup>(13)</sup> Sebbene lo stato conservativo ne comprometta la lettura, si può ipotizzare che i due uomini stiano lottando con le mazze o con armi affini, cfr. in proposito MELCZER 1984, pp. 193-199.

<sup>(14)</sup> PSENNER 1970, coll. 168-170; per utili considerazioni sulle figure mostruose cfr. inoltre SCHMITT 1990, pp. 164-168; GRASSI 1996. Per notizie sulla lamia cfr. FARIOLI CAMPANATI 1993, p. 504, nota 73, fig. 27.

<sup>(15)</sup> DUBY 1973.

<sup>(16)</sup> ROGGER 1977, p. 379 (righe 178-179).

<sup>(17)</sup> *Ori e argenti...* 1991, pp. 78-79, scheda 8 (con bibl. precedente) redatta da E. Pagella.

La scena con i due uomini e i tre animali è invece interpretabile come una trasposizione in chiave allegorica della morte del beato Adelpreto: il presule, quale preposto all'umano gregge di Cristo, è il cane<sup>(18)</sup> fedele ingiustamente azzannato dal vorace e malvagio leone, da cui i fedeli vassalli cercano di liberarlo, mentre la sirena dal corpo di uccello, per la posizione che occupa nell'economia dell'immagine, rafforza la negatività della fiera alludendo alla morte ingiusta di un buon cristiano, ottenuta con la forza della frode e dell'inganno. Adelpreto, come afferma Bartolomeo da Trento, fu infatti ucciso in un agguato, fraudolentemente preparato e messo in atto da Aldrighetto di Castelbarco e dai suoi complici.

Sia le superfici pittoriche esterne sia quelle interne di Ceniga sono ascrivibili ad una medesima maestranza, come attestano le affinità stilistico-formali e le analoghe caratteristiche tecnico-esecutive riscontrate nel corso del recente intervento di restauro. Il complesso ed articolato programma unitario esprime figurativamente la volontà politica e lo spirito devozionale della committenza.

Come avanzato da Silvia Spada Pintarelli<sup>(19)</sup> e da Laura Dal Prà<sup>(20)</sup> alla maestranza pittorica attiva a Ceniga sono altresì assegnabili, per affinità stilistica, anche altri episodi figurativi conservatisi in territorio trentino come il ciclo della cripta (già dedicata a Sant'Agata) a Santa Croce del Bleggio (fig. 6), i frammenti sulla parete settentrionale interna della chiesa anauniense di San Giorgio a Terres e i lacerti con figure regali, un laico (?) e una testa di san Cristoforo (?) nella chiesa di San Lorenzo all'Armentera in Val di Sella<sup>(21)</sup>.

Sebbene Nicolò Rasmò riguardo ai dipinti di Terres<sup>(22)</sup> e Bruno Passamani per quelli all'Armentera<sup>(23)</sup> propongano una datazione in-

<sup>(18)</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 1994, I, p. 430.

<sup>(19)</sup> SPADA PINTARELLI 2003, pp. 46-51.

<sup>(20)</sup> DAL PRÀ 2002, p. 89.

<sup>(21)</sup> Alla medesima compagine artistica sono inoltre attribuibili alcuni frammenti – raffiguranti teste entro aureole su fondo bianco connotato da stilizzate stelle a forma di asterisco di colore rosso – situati sulla parete settentrionale dell'abside della chiesa cimiteriale di Santa Brigida (già di Santa Severa) a Roncegno in Valsugana, messi in luce grazie all'intervento di restauro condotto nel 2003 dalla ditta "E. Vinante" di Trento; cfr. FABRIS 2003.

<sup>(22)</sup> I lacerti pittorici sono situati sulla parete interna settentrionale della chiesa, dove furono scoperti nel 1924 dalla Soprintendenza e sono stati restaurati nel 1992 dalla ditta "E.F.P. s.n.c." di Trento. Per notizie cfr. MORASSI 1934, pp. 60, 130 nota 14, fig. 30; WEBER 1938, pp. 157-158, fig. 35; RASMO 1979, p. 189, fig. 171; RASMO 1982, pp. 86, 89, fig. 86; SPADA PINTARELLI 2003, p. 47, figg. 20-21; EMER 2003.

<sup>(23)</sup> PASSAMANI 1978, p. 128; RASMO 1979, pp. 156, 261; RASMO 1982, pp. 134, 136, tavv. XVII, XXV; FABRIS 2004, pp. 203-207.



Fig. 6 - Santa Croce del Bleggio, cripta già di Sant'Agata, *Santo vescovo e santo diacono*, particolare.

torno al 1200 o all'inizio del Duecento, Silvia Spada Pintarelli e Laura Dal Prà ritengono che l'attività del «Maestro di Ceniga», definito un pittore «piccolo piccolo», limitato e di non grande livello, sia da posticipare fra gli ultimi anni del XIII secolo e i primi del successivo. In particolare Silvia Spada Pintarelli propone tale datazione su poco convincenti considerazioni stilistiche supportate dalla constatazione che il ciclo dipinto nella cripta di Santa Croce del Bleggio è concordemente datato 1303 grazie all'iscrizione «MCCCIII» tracciata a pennello con terra rossa e in lettere capitali. Tale iscrizione, come è stato possibile appurare con analisi stratigrafiche e osservazioni dirette sulla tecnica esecutiva, risulta invece essere frutto dell'intervento di restauro eseguito nel 1927-28 e della scialbatura risalente all'anno 1603 <sup>(24)</sup>.

---

<sup>(24)</sup> Per notizie sulle pitture murali cfr. RUSCONI 1928; MORASSI 1934, pp. 222, 256 nota 2, fig. 128; GORFER 1959, p. 359; RASMO 1971, pp. 68, 124; GORFER 1975, pp. 443-444; LUPO 1981, p. 147; CHINI 1987, pp. 27, 30 (ill.); MENAPACE 1991, pp. 70, 72-73 (schede 37-37b); DAL PRÀ 2002, pp. 98-107, figg. 3-6. La maggior parte degli studiosi giustifica l'incongruità fra lo stile romanico delle pitture e la supposta datazione 1303 asserendo che l'artista era un ritardatario. Le osservazioni dirette delle superfici pittoriche e degli intonaci nonché le indagini chimico-stratigrafiche realizzate durante l'intervento di restauro condotto dalla ditta «G. Finadri» di Mezzolombardo (Tn) nel 1997, consentono invece di asserire che la data *MCCCIII* è frutto di una parziale manomissio-

La cultura pittorica manifestata dalle pitture murali di Ceniga è romanica e la maestranza esecutrice dimostra una grande abilità sia nella sintassi compositiva d'insieme, sia nell'articolazione dei dettagli descrittivi. Molteplici e variegati sono infatti i rimandi a modelli pittorici e scultorei della produzione artistica di ambiente lombardo-padano di carattere narrativo con una spiccata predilezione per il gusto divulgativo e di immediata comprensione.

I due registri sovrapposti della facciata laterale e i lacerti sopravvissuti in quella principale sono caratterizzati da fondi bianchi dipinti a calce e delimitati da lineari cornici rosse. Nelle due superfici a sviluppo orizzontale sono disposte in modo paratattico e bidimensionale figure umane e/o bestie presentate frontalmente o di profilo e spesso sovrapposte le une alle altre. All'interno invece, ad eccezione della volta a botte a fondo bianco, i registri parietali sono connotati da fondi azzurro-blu, in alto, e giallo nella zona inferiore, rispettivamente alludenti al cielo (ambiente o spazio) e alla terra (terreno o pavimento). La gestualità dei personaggi dipinti è sempre esplicita e le azioni assumono valore perentorio accentuando il coinvolgimento umano ed emotivo sia del personaggio raffigurato sia del riguardante.

La scena dell'*Assassinio del vescovo Adelpreto* (figg. 7-8) è esemplata su modelli compositivi, quali il fregio a rilievo in pietra calcarea della prima metà del XII secolo proveniente da Großmünster a Zurigo<sup>(25)</sup>, quelli della Porta Romana di Milano realizzati da *Anselmus* e *Girardus* nel 1171 circa<sup>(26)</sup> e la lastra con *Storie di santa Margherita* nel nartece della chiesa di Fornovo (PR) assegnabile all'ultimo decennio del XII

---

ne della stesura originaria avvenuta nel 1928 durante l'intervento di scoprimento. L'iscrizione dipinta a pennello con terra rossa è infatti composta da una lettera *M* in carattere capitale tracciata direttamente sull'intonaco grigio del supporto murario a seguito della rimozione con una spatola metallica della pellicola pittorica originale e del sovrastante strato di scialbo eseguito nel 1603 con latte di calce; le lettere *CCCIII*, tracciate anch'esse con terra rossa in un carattere affine alla capitale ma più corvivo, sono invece dipinte sopra lo strato di scialbo a latte di calce risalente al 1603. Ad una osservazione ravvicinata della superficie pittorica si nota altresì che la successione delle lettere *CCC* risulta essere incompleta nel *ductus* della lettera mediana, che presenta anche un trattino obliquo di abbreviazione o segno convenzionale. Che la cosiddetta iscrizione *MCCCIII* non sia pertinente alla stesura originaria delle superfici pittoriche medioevali è inoltre confermato dal raffronto con il *ductus* delle lettere componenti la didascalia esplicativa *FENIX*, dipinta a pennello con colore nero in filiformi caratteri capitali con impiego della lettera *E* onciale, che accompagna la raffigurazione della fenice.

<sup>(25)</sup> *Das Reich...* 1992, p. 493, scheda 2; MEIER 1996, pp. 359-360, figg. 121-122.

<sup>(26)</sup> FIORIO 1993, pp. 189-192; *Milano e la Lombardia...* 1993, pp. 471-472, scheda 404; SETTIA 1993, p. 109, nota 76.



Fig. 7 - Ceniga, eremo di San Paolo, già chiesa della Santa Croce, *Assassinio del vescovo Adalpreto*.

secolo <sup>(27)</sup>. Anche nei dipinti di Ceniga, come nei confronti proposti, si nota l'esigenza di attualizzare il tema raffigurato con il ricorso a elementi contemporanei dell'abbigliamento civile e militare, e della articolazione gestuale. La disposizione degli armigeri con le spade sguainate e alzate nel medesimo gesto ostile e l'assieparsi delle figure che annullano il rapporto spaziale con il bianco del fondo ribaltandole in avanti, ricordano infatti i rilievi milanesi; le spade e gli elmi con protezione nasale sono quelli in uso nel XII e nel XIII secolo <sup>(28)</sup>, così come le armature a squame metalliche sono affini a quella sfoggiata dal cavaliere dipinto intorno al 1180 nella cappella di San Sigismondo a Hohenwerfen presso Salisburgo <sup>(29)</sup>.

Le figure femminili delle devote miracolate, presentate come donne eleganti dai lunghi capelli e dalle vesti attillate secondo la moda del tempo e ampio mantello, rimandano sia alle figure di *Sara* e di *Sant'Ele-*

<sup>(27)</sup> QUINTAVALLE 1969, figg. 435-438.

<sup>(28)</sup> NICOLLE 1987, ill. 7, 9, 11, 28, 31; *Milano e la Lombardia...* 1993, pp. 368-369, 374, schede 189-191, 199; *Les Croisades. L'orient...* 1997, fig. a p. 203, schede 40 d-e.

<sup>(29)</sup> *Geschichte der bildenden...* 1998, pp. 437-438, scheda 173 redatta da E. Lanc.



Fig. 8 - Ceniga, eremo di San Paolo, già chiesa della Santa Croce, *Assassinio del vescovo Adelpreto*, particolare.

na nella porta bronzea di San Zeno a Verona <sup>(30)</sup>, sia alla *Cariatide* collocata nella chiesa parmense di Bardone <sup>(31)</sup> che alle raffinate e frivole *Vergini stolte* della cappella di Castel Appiano <sup>(32)</sup> e alla *Santa Maria*

<sup>(30)</sup> MELLINI 1992, figg. alle pp. 154-155, 178.

<sup>(31)</sup> QUINTAVALLE 1969, fig. 452.

<sup>(32)</sup> RASMO 1965 (ma 1968), tavv. XXX-XXXII; STAMPFER - STEPPAN 1998, figg. 17, 18a.

*Maddalena* raffigurata in una vetrata realizzata intorno al 1180 e oggi custodita nel Museo Diocesano di Klagenfurt <sup>(33)</sup>.

Gli otto personaggi laici dipinti nel registro superiore della facciata laterale orientale, sebbene siano pervenuti in stato frammentario, sono essenzialmente riconducibili a una figura eretta e in movimento, che manifesta il proprio agire con pochi ed essenziali gesti dinamici accentuando il senso dell'azione reale ambientata nella contemporaneità, come suggeriscono l'abbigliamento indossato e gli arnesi (spade, uncini e scudi) utilizzati; non a caso queste scene sono infatti confrontabili con le immagini di analogo spirito che illustrano le *Beatitudini* e le *maledizioni* in un libro di preghiera risalente al 1200 circa, oggi conservato a Vienna <sup>(34)</sup>.

Il duello a cavallo, qui dipinto con l'insolita variante degli scudieri appiedati forse in veste di assistenti-accompagnatori dei duellanti, è uno dei soggetti figurativi più diffusi nell'arte medioevale e fra la molteplicità di confronti affini e/o per caratteri stilistici e/o per lo schema compositivo adottato sono da annoverare un rilievo dell'inizio del XII secolo proveniente dalla chiesa abbaziale di San Sebastiano a Schänis nel Cantone svizzero di San Gallo <sup>(35)</sup>, la battaglia fra cavalieri e il duello alla spada fra una coppia di cavalieri su due facce di un capitello della navata nel Duomo di Parma <sup>(36)</sup>, il duello con la lancia fra una coppia di cavalieri in un rilievo reimpiegato nel campanile della chiesa di Santo Stefano a Pavia <sup>(37)</sup> e quello di analogo soggetto inserito sulla facciata del Palazzo Municipale di Narni (PG) <sup>(38)</sup>.

L'essere fantastico con corpo di uccello e testa umana, identificabile come sirena ornitomorfa, è una straordinaria immagine tipica della cultura romanica la cui fonte ispirativa è il mondo classico più volte reinterpretato nel corso del medioevo soprattutto nelle arti sontuarie e nei manoscritti miniati, come suggeriscono alcune affini raffigurazioni, quali i rilievi in osso della fine dell'VIII secolo che compongono una cassetta reliquiario (Inv. Nr. MA58) custodita nel museo Herzog Anton Ulrich a Braunschweig <sup>(39)</sup>, e la miniatura (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. IV F 3, c. 159r.) attribuita all'ambiente barese fra la fine dell'XI

<sup>(33)</sup> BIEDERMANN 1990, tav. a colori n.n.

<sup>(34)</sup> Wien, Österreichisches National Bibliothek, cod. 2739, ff. 19v.-26v.; per notizie cfr. KLEMM 1978; SCHMITT 1990, pp. 134-152, fig. 17.

<sup>(35)</sup> *Das Reich...* 1992, p. 493, scheda 1.

<sup>(36)</sup> QUINTAVALLE 1974, figg. 457, 463.

<sup>(37)</sup> PORTER 1915, IV, tav.179, fig. 2.

<sup>(38)</sup> PORTER 1915, IV, tav.179, fig. 3.

<sup>(39)</sup> *Bernward von Hildesheim...* 1993, II, pp. 399-400, scheda VI-92.

e l'inizio del XII secolo, che illustra l'inaffidabilità di Ulisse, espressa da Aiace, quale commento figurativo di un passo relativo alla contesa delle armi di Achille nelle *Metamorfosi* di Ovidio <sup>(40)</sup>.

Il cane azzannato è raffigurato secondo uno schema formale di notevole successo in epoca medievale attestato da varie miniature di bestiari e del *De rerum naturis* di Rabano Mauro, quali il celebre manoscritto 132 di Montecassino <sup>(41)</sup> risalente all'età di Teobaldo (1022-1035), e da manufatti scultorei come un capitello con lupo, montone e cane nella cattedrale di Parma <sup>(42)</sup> e la lunetta a rilievo già nella chiesa di Ognissanti a Schiaffusa <sup>(43)</sup>.

Il feroce e vorace leone, connotato da folto pelame e mostrato in lotta con due uomini armati di uncini che vorrebbero toglierli la preda (il cane anzidetto) dalle fauci, è una libera rivisitazione di immagini possenti e paurose come il leone della lastra a rilievo ricoverata nella pieve veronese di San Floriano <sup>(44)</sup>, il leone che divora una donna scolpito dai maestri lapicidi di Trani nella seconda metà del XII secolo per l'archivolto di un finestrone della cattedrale di Barletta (BA) <sup>(45)</sup> e la mensola angolare a forma di leone visibile nel campanile della chiesa di Santo Stefano a Pavia <sup>(46)</sup>, sebbene il confronto più calzante sia il *Löwenreiter* dipinto nella parete absidale di Castel Appiano a destra dell'altare, caratterizzato dalla medesima espressione bellicosa <sup>(47)</sup>.

La scena della *Crocefissione* nella facciata è ipoteticamente ricostruibile come una variante di quella dipinta sulla porta di accesso della cappella di Castel Appiano, sebbene nello schema compositivo adottato a Ceniga i Dolenti abbiano dimensioni monumentali, addirittura maggiori della croce, e il Cristo crocefisso, conservato solo parzialmente, presenti una diversa disposizione degli arti inferiori <sup>(48)</sup>.

<sup>(40)</sup> OVIDIO, *Le Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, II, p. 669 (*liber XIII*, 31-33); OROFINO 1993; *I Normanni popolo...* 1994, p. 264 figura in basso a destra.

<sup>(41)</sup> REUTER 1993, lib. VIII (*De bestiis*); OROFINO 1994, p. 455, fig. 624; CAVALLO 1996, p. 19.

<sup>(42)</sup> QUINTAVALLE 1974, fig. 462.

<sup>(43)</sup> MEIER 1996, fig. 115.

<sup>(44)</sup> SANDRINI 1994-1995, p. 183 figura in basso.

<sup>(45)</sup> CALÒ MARIANI 1984, fig. 16.

<sup>(46)</sup> PORTER 1915, IV, tav.179, fig. 4.

<sup>(47)</sup> RASMO 1965 (ma 1968), tav. XXI; STAMPFER - STEPPAN 1998, fig. 21.

<sup>(48)</sup> RASMO 1965 (ma 1968), tavv. XXII-XXIII; STAMPFER - STEPPAN 1998, fig. 63. Vedi inoltre la cosiddetta *Croce di Porta Ravegnana*, scolpita da Pietro di Alberico nel 1159 e conservata nella basilica di San Petronio a Bologna, dove la foggia del perizoma di Cristo è affine a quella visibile a Ceniga, mentre la forma delle braccia con il gomito flesso presente nell'esemplare padano potrebbe essere stata quella adottata a Ceniga,

Sempre in facciata nella scena di scontro tra l'armigero e il leone (forse Castelbarco), sotto l'aspetto compositivo è evidente il rapporto con l'analogia raffigurazione presente nella zoccolatura della parete nord della cappella di Castel Appiano <sup>(49)</sup>, mentre la lotta fra i guerrieri giganti, dipinta a destra della porta di accesso all'edificio sacro, rimanda alla celebre scena dello scontro tra FOA e FEL realizzata come mosaico pavimentale per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Vercelli <sup>(50)</sup>.

Le pavoncelle dalle carni incorruttibili, dipinte nel timpano, e disposte ai lati di un *kantharos* ricolmo di frutta o abbeverantesi ad un vaso o coppa dell'immortalità inneggiano alla resurrezione: il motivo di origine paleocristiana e di grande successo per tutto il medioevo, che sotto il profilo formale e compositivo potrebbe essere stato ispirato anche da modelli altomedievali come quelli presenti nei rilievi della chiesa veronese di San Giorgio in Valpolicella <sup>(51)</sup>.

Anche nelle pitture delle superfici interne gli schemi compositivi, le tipologie fisiognomico-gestuali e le caratteristiche stilistiche sono analoghe a quelle adottate nelle raffigurazioni dipinte sulle pareti esterne ed i possibili confronti rimandano essenzialmente a modelli formali di largo impiego nel XII secolo e più volte ripresi nel corso del Duecento <sup>(52)</sup>.

Un aspetto tecnico-esecutivo di particolare rilevanza che convalida una datazione delle superfici pittoriche di Ceniga a ridosso della costruzione della facciata e quindi dell'edificio stesso consacrato nel 1186, è la mostra lapidea di forma centinata della porta di accesso, realizzata con materiale cavato dalla roccia su cui fu eretta la costruzione più antica. Il manufatto è costituito da blocchi di pietra dalla forma irregolare e sbazzati sommariamente, le cui superfici a vista non sono state rifinite

---

come del resto suggerisce l'esiguità della superficie destinata al braccio orizzontale della croce nella economia compositiva fra le due gigantesche figure laterali dei Dolenti e quella soprastante dell'Angelo, cfr. BREVEGLIERI 1989, figg. 1-2; *La cattedrale scolpita...* 2003, pp. 278-280, scheda 14 (con bibl. precedente) redatta da M. Medica. Confronta altresì la *Crocefissione* affrescata verso il 1125-1130 nella lunetta della porta posta nel fianco meridionale della chiesa di San Giusto a Susa (To) (SEGRE MONTEL 1994, p. 40, fig. 59). Riguardo alla tipologia sia della croce con terminazioni a tabella sia della figura di Cristo vivo con le gambe in posizione frontale è altresì interessante notare le affinità formali con il Crocifisso ligneo (Inv. Nr. S 104/D) del XII secolo, proveniente da Oberwittstadt e custodito all'Augustiner-Museum di Freiburg im Breisgau (RASMO 1957 (ma 1959), p. 152, tav. LIV, fig. 10; SEMFF 1985, p. 102, fig. 125).

<sup>(49)</sup> RASMO 1965 (ma 1968), p. 19 (*rilievo grafico*); STAMPFER - STEPPAN 1998, fig. 23.

<sup>(50)</sup> *Immagini dell'arte...* 1964, p. 71, fig. 98; *La pittura in Italia...* 1994, tav. 700.

<sup>(51)</sup> BRUGNOLI 1993-1994; cfr. inoltre *Alle sorgenti del Romanico...* [1975], p. 147, scheda 172, fig. a p. 148.

<sup>(52)</sup> DAL PRÀ 2003.

con levigatura, bensì sono state appositamente bocciardate in modo grossolano per consentire l'aggrappaggio di intonaco superficiale di finitura. I molti lacerti pittorici di quest'ultimo, visibili sui conci di pietra, si presentano infatti in continuità con la superficie dipinta circostante e dalle tracce di cromia sopravvissuta si può supporre che la porta fosse inserita in una incorniciatura di intonaco dipinto di colore rosso e bianco, mentre l'intradosso della centina era caratterizzato da una ornamentazione a racemi stilizzati di colore verde su fondo bianco entro lineari cornici rosse <sup>(53)</sup>.

L'insieme pittorico delle due facciate della costruzione più antica di Ceniga fu concepito per una visione unitaria e angolare, avendo cioè come punto di riferimento privilegiato lo spigolo sud-est, facilmente visibile ipotizzando un percorso di avvicinamento all'edificio sacro, provenendo da Arco, lungo il corso del fiume Sarca. Lo spigolo sud-est dell'edificio infatti, nel prospetto principale è marcato da una cornice rossa a triangoli bianchi disposta in senso verticale, dalla quale si dipartono i registri sovrapposti della facciata laterale e i campi geometrici di quella principale. Mentre i registri a sviluppo orizzontale della facciata laterale rivolta ad oriente sono racchiusi da lineari cornici rosse e sono separati da uno stilizzato fregio a racemi fitomorfi anch'esso di colore rosso, nel prospetto principale rivolto a meridione la suddivisione in campi geometrici è ottenuta con cornici rosse sottolineate da filettature nere e da motivi a triangoli bianchi e rossi (a disposizione verticale nello spigolo a destra) e bianchi e neri nella fascia orizzontale alla base del timpano.

Lo spirito che anima e vivifica le pitture murali di Ceniga è sostanzialmente quello in auge alla metà del XII secolo, in cui confluiscono le esperienze artistiche precedenti e le novità della cultura contemporanea ricca di riferimenti al mondo laico-cavalleresco, come suggeriscono anche i confronti stilistici istituibili con alcune miniature del codice Clm 28167 custodito a Monaco <sup>(54)</sup> e con le lunette a rilievo raffiguranti i *Martiri dei santi Stefano, Lorenzo e Giovanni* già nel portale della chiesa di Ognissanti a Schiaffusa <sup>(55)</sup>. Stringenti affinità formali sono altresì istituibili con un rilievo figurato con scene della *Genesi (Adamo ed Eva,*

---

<sup>(53)</sup> Poiché un'analogia decorazione fitomorfa di colore verde su fondo bianco è presente in una delle vele della cripta (già dedicata a Sant'Agata) di Santa Croce del Bleggio, si conferma ulteriormente la paternità esecutiva dei due interventi ad una medesima maestranza.

<sup>(54)</sup> KLEEM 1988, scheda 293, figg. 621-624.

<sup>(55)</sup> MEIER 1996, p. 318, figg. 117-118.

*Caino ed Abele*) proveniente dalla cappella di Santa Maria Maddalena nel castello di Arco <sup>(56)</sup>, concordemente assegnato dalla critica a lapicidi lombardo-bresciani attivi fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, come suggerisce anche la somiglianza con i contemporanei capitelli della cripta di San Salvatore a Brescia <sup>(57)</sup>.

Nei dipinti di Ceniga l'insistenza grafico-disegnativa che connota la definizione dei panneggi, delle fisionomie, dei dettagli anatomici e dei contorni si ritrova del resto nei coevi affreschi di carattere sacro già situati sul fianco esterno meridionale della basilica di San Salvatore a Brescia <sup>(58)</sup> e nei mosaici pavimentali della chiesa ravennate di San Giovanni Evangelista <sup>(59)</sup>, messi in opera nel 1213 e ritenuti una delle più alte espressioni della cultura artistica padana fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.

I confronti stilistici evidenziati, le considerazioni tecnico-esecutive e le osservazioni di carattere generale sul possibile significato suggeriscono di collocare l'esecuzione delle superfici pittoriche fra il 1186 (anno di consacrazione) e il primo decennio del XIII secolo. Durante questo lasso temporale i signori di Arco, in qualità di nobili liberi, sono tra gli «individui eminenti in grado di esercitare funzioni armate» <sup>(60)</sup> nel territorio del principe vescovo di Trento a cui offrono la propria fedeltà militare in cambio di privilegi e concessioni feudali.

I fratelli Odorico (documentato dal 1155 al 1196) e Federico (documentato dal 1160 al 1196) d'Arco, che fino dal 1164 sono feudatari imperiali e nel decennio successivo espandono il proprio dominio nel territorio del Basso Sarca, durante l'episcopato di Alberto di Castel Campo (1183-1188) <sup>(61)</sup>, da loro più volte accompagnato nei viaggi alla corte imperiale, ottengono l'investitura di feudi vescovili.

Dal 1189 con l'elezione di Corrado di Beseno (1189-1205) <sup>(62)</sup> i signori di Arco insieme con i propri vassalli fanno parte del seguito del vescovo sia nella spedizione romana per l'elezione imperiale di Enrico VI (1190) sia nella conquista delle Puglie. Nel 1191 Corrado di Beseno,

<sup>(56)</sup> CASAGRANDE 1908, p. 81, n. 396; ATZ 1909, p. 295; PASSAMANI 1963, pp. 143-145, figg. 75-76; RASMO 1979, p. 144, fig. 139; *Ecclesiae...* 2000, pp. 147-151.

<sup>(57)</sup> PANAZZA 1942, pp. 196-197, figg. 182-190.

<sup>(58)</sup> PANAZZA 1960, pp. 182-185; PANAZZA 1963, pp. 797-799; *San Salvatore...* 2001, p. 151, fig. a p. 160.

<sup>(59)</sup> FARIOLI CAMPANATI 1993, pp. 490-500; *La pittura in Italia...* 1994, tavv. 204-207, 672-674.

<sup>(60)</sup> BETTOTTI 2002, p. 54; WALDSTEIN - WARTENBERG 1979 (ed. orig. 1971), pp. 29-67.

<sup>(61)</sup> ROGGER 1983-84, p. 71 (72. *Alberti*).

<sup>(62)</sup> ROGGER 1983-84, pp. 72-74 (73. *Conradi*).

in qualità di giudice, favorisce Odorico d'Arco in una contesa contro Gumpone di Madruzzo e nel 1194 lo stesso vescovo concede ulteriori privilegi al signore di Arco, munifico committente della chiesa con annesso ospedale dedicata alla Vergine e a San Tomaso Becket, da lui fondata nei pressi di Arco.

Dal 1196-97 Odorico (o Odolrico), il primogenito di Federico e più volte citato insieme al padre e allo omonimo zio presso il vescovo di Trento e l'imperatore, diventa il capofamiglia dei signori di Arco <sup>(63)</sup> e grazie al matrimonio con la ricca ereditiera *Mabilia*, figlia del patrizio *Tridentinus* di Gando, sia il suo prestigio sia il suo patrimonio aumentano considerevolmente e, come suggeriscono i documenti archivistici, la giovane coppia arcense impone al proprio primogenito, nato fra il 1198 e il 1200, il nome di *Adelpretus*.

Nel primo lustro del Duecento Odorico d'Arco, in cambio di privilegi feudali e vantaggi economici, è prodigo di aiuti militari e finanziari a favore del vescovo Corrado di Beseno, il quale però nel marzo 1205, oppresso da difficoltà politico-amministrative, rinuncia alla propria carica per ritirarsi a vita monastica. Nel gennaio 1207 Corrado di Beseno, volendo riottenere l'episcopato di Trento, chiede e ottiene di nuovo l'aiuto di Odorico d'Arco in cambio di ingenti diritti daziari sulle terre del Basso Sarca e addirittura dei possessi vescovili di Riva sul Garda. Il tempestivo intervento del pontefice Innocenzo III, che nel maggio 1207 respinge le richieste del dimissionario, e la successiva elezione vescovile di Federico Vanga <sup>(64)</sup>, avvenuta il 9 agosto 1207, per Odorico d'Arco sono le avvisaglie che il suo potere vacilla.

I tentativi messi in atto dal signore di Arco, tramite il fedele giudice *Brixianus de Tuscolo*, presso il re Filippo di Svevia, già designato a ricevere la corona imperiale, si rivelano inutili allorchè quest'ultimo è assassinato il 21 giugno 1208. La conseguente ascesa del guelfo Ottone IV, l'incontro tra questi e Odorico, che il giorno 18 agosto 1209, accompagnato dal fedele *Brixianus* sulle rive meridionali del Garda, gli giura fedeltà ottenendo la conferma dei privilegi precedenti, sono un effimero successo.

Grazie alla propria abilità politico-ecclesiastica il vescovo Federico Vanga il 23 maggio 1210 ottiene infatti in modo definitivo il sostegno

---

<sup>(63)</sup> Non è certo casuale che il 1° maggio 1197 Odorico (o Odolrico) d'Arco abbia partecipato alla cerimonia di consacrazione della chiesa di Sant'Ilario a Stroparolo nei pressi di Rovereto celebrata dal vescovo di Trento Corrado di Beseno. Cfr. POSTINGER 1998, pp. 77-80.

<sup>(64)</sup> ROGGER 1983-84, pp. 74-78 (74. *Friderici Piissimi Episcopi*).

del neoletto imperatore Ottone IV, che giuridicamente ribadisce al vescovo di Trento la sua superiorità nei confronti di tutti i vassalli viventi nel principato tridentino. E il giorno 11 settembre 1210 anche il riottoso Odorico d'Arco giura fedeltà e piena sottomissione a Federico Vanga al quale è costretto a restituire la maggior parte dei beni e dei benefici finanziari acquisiti, soprattutto dopo il 1200, grazie all'intermediazione del defunto vescovo Corrado di Beseno.

Il 23 dicembre 1210 lo sconfitto Odorico d'Arco, conscio del proprio ridimensionamento politico ed economico, fa redigere il proprio testamento a favore dei figli Adelpreto e Riprando ai quali cerca di evitare l'alienazione e lo smembramento del patrimonio familiare.

L'*excursus* storico sulle vicissitudini dei signori di Arco consente di supporre che l'esecuzione dei dipinti murali di Ceniga, di indubbio valore politico, sia stata promossa da Odorico fra il 1186 e il 1205 circa, cioè in quel ventennio della sua assoluta fedeltà vassallatica all'imperatore e alla autorità vescovile di Trento. I presuli trentini Alberto di Castel Campo e Corrado di Beseno, per Odorico d'Arco sono infatti i legittimi successori del beato Adelpreto: il vero incognito protagonista delle immagini dipinte nella chiesa della Santa Croce di Ceniga.

A conclusione di queste note è possibile pertanto ipotizzare che l'ignota maestranza pittorica attiva a Ceniga abbia seguito le indicazioni di Odorico d'Arco, che intese ribadire l'estraneità dei suoi predecessori (il padre Federico e lo zio Odorico) alla turpe vicenda dell'uccisione del beato Adelpreto da parte di Aldrighetto di Castelbarco, e sottolineare la fedeltà dei signori di Arco all'autorità vescovile di Trento e all'imperatore.

È altresì possibile ipotizzare che la presentazione per immagini di episodi storico-politici <sup>(65)</sup> e devozionali quali l'assassinio ed i miracoli *post mortem*, e di concetti allegorico-simbolici come la lotta fra l'armigero e il leone dei Castelbarco, e le scene del registro superiore della facciata orientale, fossero ispirati da narrazioni e/o da prediche pubbliche sulla figura e il martirio del beato Adelpreto. Come suggerisce una annotazione dei primi decenni del Duecento leggibile nel Calendario Udalriciano, la sua morte violenta è infatti commentata con il verso esametro «*Pastorem iugulavit ovis, res mira per orbem*» <sup>(66)</sup>, mentre Bartolomeo da Trento allo stesso riguardo, ispirandosi ad un passo del

<sup>(65)</sup> Per esempi figurativi concettualmente analoghi cfr. SKUBISZEWSKI 1990; VON HÜLTEN-ESCH 1994, HEYMAN 1998-1999; ALFANI 2000.

<sup>(66)</sup> BAROFFIO 1983-84, I, p. 175.

Vangelo di Matteo (26,31), scrive «percussoque pastore oves disperguntur»<sup>(67)</sup>.

#### REFERENZE FOTOGRAFICHE

Provincia Autonoma di Trento - Soprintendenza per i Beni Storico-artistici: figg. 1-2, 4, 6-7 (R. Perini e C. Strocchi), fig. 8 (R. Marzadro). Ringrazio Marino Degasperri, tecnico dell'Archivio Storico Fotografico della Soprintendenza per i Beni Storico-artistici, per l'elaborazione fotografica computerizzata delle immagini.

#### BIBLIOGRAFIA

- ADAMOLI A. 2000, *La storia e il restauro dell'eremo di San Paolo in località Prabi di Arco*, in «Il sommolago. Periodico di arte, storia e cultura», XVII, 1, aprile 2000, pp. 73-92. *Affreschi medievali in Trentino. L'eremo di S. Paolo a Ceniga e il suo restauro*, a cura di L. Dal Prà, Trento 2003.
- ALFANI E. 2000, *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo. La cappella di San Martino a Carugo. Mariano Comense*, Roma.
- ATZ K. 1909, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck.
- BAROFFIO B. 1983-83, *Il culto dei santi nei calendari udaltriciano e adelpretiano*, in *Monumenta liturgica ecclesiae tridentinae saeculo XIII antiquiora*, Trento, I, pp. 167-176.
- Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, cat. mostra, Hildesheim - Mainz 1993.
- BETTOTTI M. 2002, *La nobiltà trentina nel medioevo (metà XII – metà XV secolo)*, Bologna.
- Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966.
- BIEDERMANN G. 1990, *Romanik in Österreich*, Würzburg.
- BREVEGLIERI B. 1989, *La scrittura epigrafica in età comunale: il caso bolognese*, in *Civiltà Comunale: Libro, Scrittura, Documento*, atti del convegno (Genova 8-11 novembre 1988), Genova, pp. 385-432.
- BRUGNOLI P. 1993-1994, *Nuove ipotesi su «pergule» e cibori a San Giorgio Ingannapoltron*, in «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 37-62.
- CALÒ MARIANI M.S. 1984, *Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, pp. 177-191.
- CASAGRANDE V. 1908, *Catalogo del Museo Diocesano di Trento*, Trento.
- La cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro a Bologna*, cat. mostra a cura di M. Medica - S. Battistini, Ferrara 2003

<sup>(67)</sup> ROGGER 1977, p. 379 (rigo 176).

- CAVALLO G. 1996, *L'universo medievale. Il manoscritto cassinese del «De rerum naturis» di Rabano Mauro*, Ivrea (To).
- CHARBONNEAU-LASSAY L. 1994, *Il Bestiario del Cristo. La misteriosa emblematicità di Gesù Cristo*, Roma.
- CHINI E. 1987, *L'arte nelle Giudicarie Esteriori*, in *Le Giudicarie Esteriori. Banale, Bleggio, Lomaso. Cultura e storia*, a cura di A. Gorfer, Trento, pp. 1-101.
- Les Croisades. L'orient et l'occident d'Urban II à Saint Louis. 1096-1270*, cat. mostra, Milano 1997.
- DAL PRÀ L. 2002, *Da Caino a San Paolo. Itineranza «trentina» e temi iconografici alla fine del Duecento nel Maestro di Ceniga*, in *D'une montagne à l'autre. Etudes comparées*, a cura di D. Rigaux, in «Les Cahiers du CRHIPA», 6, pp. 89-113.
- DAL PRÀ L. 2003, *La conversione di San Paolo ed altre storie. Il microcosmo pittorico dell'eremo*, in *Affreschi medievali in Trentino. L'eremo di S. Paolo a Ceniga e il suo restauro*, a cura di L. Dal Prà, Trento, pp. 53-79.
- DUBY G. 1973, *Guerre et société dans l'Europe féodale: la morale des guerriers*, in *Concetto, storia, miti e immagini del medio evo*, a cura di V. Branca, Firenze, pp. 473-482.
- Ecclesiae. Le chiese nel Sommolago*, Arco (Tn) 2000.
- EMER C. 2003, *La chiesa di S. Giorgio a Terres. Breve guida storico-artistica*, Lavis (Tn).
- FABRIS V. 2003, *Gli affreschi della chiesa di Santa Brigida*, in «Voci Amiche», ottobre 2003, n. 10, pp. 35-37.
- FABRIS V. 2004, *Alla scoperta del Borgo*, Borgo Valsugana (Tn).
- FARIOLI CAMPANATI R. 1993, *Innovazione e continuità nella decorazione pavimentale di Ravenna (secoli X-XIII)*, in *Storia di Ravenna. III. Dal Mille alla fine della Signoria polentina*, a cura di A. Vasina, Venezia, pp. 481-506.
- FIORIO M.T. 1993, «*Opus turrium et portarum*»: *le sculture di Porta Romana*, in *Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XIII*, cat. mostra, Cinisello Balsamo (Mi), pp. 189-192.
- Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. I. Früh- und Hochmittelalter*, München 1998.
- GORFER A. 1959, *Le valli del Trentino, guida geografico-storico-turistica*, Trento.
- GORFER A. 1975, *Le valli del Trentino. Guida geografico-storico-artistico-ambientale*, Calliano (Tn).
- GRASSI G. 1996, *L'ecclesiola nel Tesoro di San Marco a Venezia: indagine preliminare, in Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma, pp. 231-246.
- HALL J. 1983, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano (ed. orig. 1974).
- HEYMAN A. 1998-1999, *The hand that severs and the severed hand. Sculptural evidence for the 'mountain people's' defeat in Auvergne*, in «Arte Medievale», s. II, XII-XIII, pp. 75-82.
- HÜLSEN-ESCH A. (von) 1994, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin.
- Immagini dell'arte italiana attraverso i secoli*, a cura di A. Bovero, Torino 1964.
- JÁSZAI G. 1970, *Kreuzigung Christi*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 2, Rom-Freiburg-Basel-Wien, coll. 622-623.
- KLEEM E. 1978, *Das sogenannte Gebetbuch der Hildegard von Bingen*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 74, N. F. XXXVIII, pp. 29-78.
- KLEEM E. 1988, *Die romanischen Handschriften der bayerischen Staatsbibliothek. II - Die Bistumer Freising und Augsburg verschiedene deutsche Provenienzen*, München.

- LORENZI D. 2000, *Una chiesa in una suggestiva nicchia nella roccia*, in «Strenna Trentina», pp. 111-112.
- LUPO M. 1981, *Gli edifici sacri*, in *Ex-voto tavolette votive nel Trentino: «religione, cultura e società»*, a cura di G. Belli, Trento.
- MEIER H.R. 1996, *Romanische Schweiz*, Würzburg.
- MELCZER W. 1984, *Un tema profano nella scultura di Barisano da Trani: il giuoco delle mazze*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, pp. 193-199.
- MELLINI G.L. 1992, *I maestri dei bronzi di San Zeno*, Verona.
- MENAPACE F. 1991, *Affreschi*, in *Dalle chiese delle Giudicarie Esteriori. Un esempio di catalogazione*, Trento, pp. 70-83.
- Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XIII*, cat. mostra, Cinisello Balsamo (Mi), 1993
- MORASSI A. 1934, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina dalle origini alla fine del Quattrocento*, Roma.
- NICOLLE D. 1987, *Armes et armures dans les épopées des croisades*, in *Les épopées de la croisade*, premier colloque international (Trèves, 6-11 août 1984), Stuttgart, pp. 17-34.
- I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200*, cat. mostra a cura di M. D'Onofrio, Venezia 1994.
- Ori e argenti dei santi. Il tesoro del duomo di Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1991.
- OROFINO G. 1993, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 49, pp. 5-18.
- OROFINO G. 1994, *Montecassino*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, pp. 441-461.
- OVIDIO, *Le Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, voll. 2, Milano 1988.
- PANAZZA G. 1942, *L'arte medioevale nel territorio bresciano*, Bergamo.
- PANAZZA G. 1960, *Di alcuni affreschi medioevali a Brescia*, in «Commentari», XI, 3-4, pp. 179-201, tavv. LII-LVIII.
- PANAZZA G. 1963, *La pittura dal secolo XI all'inizio del secolo XIV*, in *Storia di Brescia, I, Dalle origini alla caduta della Signoria viscontea (1426)*, Brescia, pp. 793-812.
- PASSAMANI B. 1963, *La Scultura Romanica del Trentino*, Trento.
- PASSAMANI B. 1978, in *Restauro ed acquisizioni 1973-1978*, cat. mostra, Trento, pp. 127-130 (scheda 68).
- La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994.
- PORTER A.K. 1915, *Lombard Architecture*, New Haven.
- POSTINGER A. 1998, *Sant'Ilario la chiesa e la comunità*, Rovereto (Tn).
- PSENNER E. 1970, *Sirenen*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien, coll. 168-170.
- QUINTAVALLE A.C. 1969, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze.
- QUINTAVALLE A.C. 1974, *La Cattedrale di Parma e il Romanico europeo*, Parma.
- RASMO N. 1957 (ma 1959), *La scultura lignea nel Friuli*, in «Cultura Atesina», XI, 1-4, pp. 151-154.
- RASMO N. 1965 (ma 1968), *Il castello di Appiano. Nuovi contributi alle sue vicende storiche e costruttive*, in «Cultura Atesina», XIX, 1-4, pp. 5-26.
- RASMO N. 1971, *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige*, Trento - Milano.
- RASMO N. 1979, *Gli aspetti artistici*, in *Trentino Alto Adige*, a cura di S. Gattei - R. Mainardi - S. Pirovano - N. Rasmò, Milano, pp. 47-468.

- RASMO N. 1982, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento.
- RAUZI G.M., 1987, *Araldica Tridentina*, Trento.
- Das Reich der Salier. 1024-1125*, cat. mostra, Sigmaringen 1992.
- REUTER M. 1993, *Metodi illustrativi nel Medioevo. Testo e immagine nel codice 132 di Montecassino «Liber Rabani de originibus rerum»*, Napoli.
- ROGGER I. 1977, *Vita, morte e miracoli del beato Adelpreto (1156-1172), nella narrazione dell'agiografo Bartolomeo da Trento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LVI, 4, pp. 331-384.
- ROGGER I. 1983-84, *Cronotassi dei vescovi di Trento fino al 1336*, in *Monumenta liturgica ecclesiae tridentinae saeculo XIII antiquiora*, Trento, I, pp. 33-99.
- ROGGER I. – CORRAIN C. 1977, *Ricognizione e ricollocazione dei resti del beato Adelpreto*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LVI, 4, pp. 385-395.
- RUSCONI A. 1928, *Notiziario d'arte (Luglio 1927 – Giugno 1928)*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», IX, pp. 217-218.
- San Salvatore - Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Milano - Brescia 2001.
- SANDRINI A. 1994-1995, *Il restauro della pieve di San Floriano: pratica della conservazione e cultura materiale*, in «Annuario Storico della Valpolicella», pp. 163-192.
- SCHMITT J.C. 1990, *Il gesto nel medioevo*, Bari.
- SEGRE MONTEL C. 1994, *La pittura medievale in Piemonte e Valle d'Aosta*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, pp. 33-46.
- SEMPFF M. 1985, *Appunti sulla scultura lignea romanica del Friuli*, in *La scultura lignea in Friuli*, Atti del Simposio Internazionale di Studi - 20/21 ottobre 1983, Udine, pp. 102-115.
- SETTIA A. A. 1993, *Comuni in guerra. Armi ed eserciti nell'Italia delle città*, Bologna.
- SKUBISZEWSKI P. 1990, *La porta della cattedrale di Gniezno*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a cura di S. Salomi, I, pp. 247-270, II, tavv. CLXXXVII-CCXII.
- Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*, cat. mostra a cura di P. Belli D'Elia, Bari [1975].
- SPADA PINTARELLI S. 2003, *Gli affreschi dell'eremo di Ceniga presso Drò di Arco. Un pittore 'piccolo piccolo' e vagabondo*, in *Affreschi medievali in Trentino. L'eremo di S. Paolo a Ceniga e il suo restauro*, a cura di L. Dal Prà, Trento, pp. 29-52.
- STAMPFER H. - STEPPAN T. 1998, *Die Burgkapelle von Hocheppan*, Bozen.
- STROCCHI C., *Le testimonianze pittoriche rinvenute*, in *Domus ecclesiaeque. I restauri della chiesa di San Lorenzo in Banale*, a cura di E. Cavada, in corso di pubblicazione.
- WALDSTEIN- WARTENBERG B. 1979, *Storia dei conti d'Arco nel medioevo*, Roma (ed. orig. 1971).
- WEBER S. 1938, *Le chiese della Val di Non nella storia e nell'arte. I decanati di Taio, Denno e Mezzolombardo*, Trento.

