

GIUSEPPE SAVA

RINASCIMENTO DEL NORD: IL «MAESTRO DI BRESIMO» E BARTLMÄ DILL RIEMENSCHNEIDER

Ad Amalia

ABSTRACT - In North-western Trentino are preserved important frescos of the XVI century. This Essay investigates the specific lombard and german characters by extending the catalog of the artist known as «Master of Bresimo» and of the painter Bartlmä Dill Riemenschneider.

KEY WORDS - Albrecht Dürer, Lombard Renaissance, «Master of Bresimo», Bartlmä Dill Riemenschneider, Bernardino Thun.

RIASSUNTO - Nelle valli nord-occidentali del Trentino alcuni rilevanti affreschi di primo Cinquecento evidenziano il concorso di artisti culturalmente legati all'area oltralpina e al bacino lombardo. Il saggio ne indaga la committenza e gli specifici caratteri, ampliando il catalogo dell'ignoto e valente artista noto come «Maestro di Bresimo» e del pittore Bartlmä Dill Riemenschneider.

PAROLE CHIAVE - Albrecht Dürer, Rinascimento lombardo, «Maestro di Bresimo», Bartlmä Dill Riemenschneider, Bernardino Thun.

Nella prima metà del XVI secolo la chiesa dell'Assunta a Baselga di Bresimo, in Val di Non, è teatro di un episodio figurativo tra i più significativi per lo studio della pittura del primo Cinquecento nel principato di Trento. Un'impresa che ha suscitato per primo l'interesse di Pietro Zampetti nel 1947 e che, in tempi a noi più vicini, ha ricevuto ulteriori attenzioni per via della declinazione a fresco della *Kleine Passion* di Albrecht Dürer, stampata a Norimberga nel 1511 ⁽¹⁾. Sul perimetro inter-

⁽¹⁾ ZAMPETTI 1947. Sull'opera grafica del maestro tedesco è ancora imprescindibile PANOFSKY 1967, in particolare pp. 173-223.

no del severo edificio ⁽²⁾ si dipana il ciclo di diciotto affreschi che, interrotti solo dall'arco santo, proseguono sul parapetto dell'architettonica tribuna. Il programma iconografico ruota attorno al tema della redenzione dell'uomo per mezzo della Passione di Cristo; così le due sole Storie dell'Antico Testamento (*Peccato originale, Cacciata dei progenitori*) alludono alla caduta del genere umano, mentre quelle del Nuovo – *An-nunciazione, Entrata in Gerusalemme, Cacciata dei mercanti dal tempio, Congedo di Cristo dalla Madre* (Fig. 1), *Ultima Cena, Orazione nell'orto, Tradimento e cattura di Cristo, Cristo dinanzi a Caifa* (Fig. 3), *Cristo scher-nito, Flagellazione, Cristo dinanzi a Pilato, Cristo coronato di spine, Cristo e la Veronica, Crocifissione, Resurrezione, Cristo dei dolori* – ripercorrono tratti salienti della vita e della Passione del Salvatore. La successione dei soggetti, come è facile intuire, non rispetta un ordine interno strettamente sequenziale ed evidenzia una cernita della più nutrita antologia düreriana, mentre anche a livello complessivo si registrano delle opzioni non scontate, ad esempio nell'isolare la figura del *Cristo dei dolori*, riservandogli lo spazio a destra dell'arco santo dopo il Risorto e prima del *Peccato originale* che costituisce, *ad evidentiam*, il principio narrativo del ciclo. Questa scelta, sostanzialmente motivata dal fatto che nell'opera düreriana l'immagine dello *Schmerzmann* funge da frontespizio, identifica non solo la ricercata drammatizzazione in chiave devozionale di un soggetto tanto caro alla cultura tedesca, ma soprattutto la volontà di ribadire la centralità teologica del Cristo Salvatore che si fa carico della condizione umana e la riscatta con la propria morte: il sacrificio divino come fonte di grazia, punto nevralgico della sensibilità riformista emblematicamente condensato nel *Beneficio di Cristo*.

La conoscenza e la valorizzazione critica del ciclo pittorico anaune sono meriti di Pietro Zampetti. L'anno successivo al restauro che, nel 1946, aveva lodevolmente sottratto i dipinti allo scialbo, lo studioso marchigiano ne ripercorreva la breve vicenda storica ma soprattutto ne chiariva il tracciato culturale di fondo, ponendo in luce il nesso con la grafica del grande artista di Norimberga. Zampetti aveva anche intuito che in questa trasposizione a scala monumentale della celebre e affermata opera düreriana coesistevano aspetti tipici del Rinascimento italiano, pur senza poter meglio delimitare la portata ed il significato di questo indirizzo, anche in

(²) La chiesa, eretta nelle attuali forme forse nel 1335, ha visto notevoli contributi artistici per opera delle famiglie Thun, Arsio ed Arco, delle quali appaiono numerosi stemmi scolpiti o dipinti, come quelli che ingentiliscono la bella cantoria su colonne corinzie edificata nel 1469; si veda WEBER 1936, pp. 170-172; LANCETTI 1992, pp. 83-89; SIRACUSANO 2005, p. 225; CHINI 2008, p. 13; ROLLANDINI 2010, p. 71.

senso di coordinate geografico-culturali. L'ignoto pittore, «forse tedesco» avrebbe smorzato «la esasperata durezza nordica degli originali» dichiarandosi «non estraneo alla pittura italiana», circostanza suggerita anche dall'addolcimento degli aspri paesaggi oltralpini con più domestiche visuali venate di riferimenti architettonici peninsulari ⁽³⁾.

È risaputo quanto sia spesso problematica, ai fini di una corretta definizione critica, la divergenza tra il modello di riferimento e l'ambito culturale di chi lo interpreta; e quanto singolari siano gli esiti che ne scaturiscono. Per non allontanarci dal contesto nord-italiano di primo Cinquecento e dai fortunati modelli del Dürer, si potrebbero ricordare gli affreschi di Francesco da Milano nell'oratorio della Disciplina a Conegliano Veneto ⁽⁴⁾, che si rifanno alle stesse fonti incisive immettendovi un *milieu* veneto-lombardo, o le inafferrabili, 'teutoniche' tavole che un collaboratore di Marcello Fogolino realizzò per l'altare a portelle di Gorizia ⁽⁵⁾, corredato da dipinti, affatto diversi, del maestro vicentino. In particolare è questo secondo episodio a dimostrare l'incidenza dei gusti dei committenti nell'adozione di un modello, ben al di là della cultura dell'artista di riferimento. Senza dimenticare l'ampia fortuna delle incisioni tedesche nel primo Cinquecento italiano, siffatti episodi dimostrano altresì le frequenti interferenze settentrionali anche in aree non strettamente di confine – esemplare e fin troppo celebre il caso del Pontormo – e comunque attraverso declinazioni espressive di ampio respiro e non di mero acatto figurativo.

Non vi è dubbio che nel ciclo di Baselga di Bresimo finisca per prevalere un'atmosfera, una cupezza metallica e un gusto di sapore nordico; un dato che peraltro non confligge con gli orizzonti della committenza anaune, tradizionalmente incline a fatti culturali, e dunque anche artistici, di matrice tedesca. Negli studi a seguire, da Nicolò RASMO ad Ezio CHINI, fino alla più recente disamina di Lorena CHINI, tutti questi elementi hanno in qualche modo rafforzato la coscienza che il misterioso «Maestro di Bresimo» appartenesse sostanzialmente all'ambito culturale tedesco ⁽⁶⁾, benché si sia anche posto in luce il continuo lavoro di

⁽³⁾ ZAMPETTI 1947, p. 172.

⁽⁴⁾ Si veda LUCCO 1983; TERRIBILE 2002.

⁽⁵⁾ VILLA 1997; per il dibattito sull'identificazione del secondo maestro: *Marcello Fogolino* 2009, *passim*.

⁽⁶⁾ RASMO 1982 (p. 242) dice gli affreschi eseguiti «forse per mano di un pittore tedesco; Ezio Chini (CHINI 2002, p. 768) attribuisce l'opera ad «un artista di probabile ambito tedesco». Lorena Chini (CHINI 2008) asseconda questo consolidato indirizzo critico mantenendo aperto il problema. Si veda inoltre SIRACUSANO 2005, p. 225 e, da ultima, ROLLANDINI 2010, p. 71.

‘ammaestramento’ delle fonti incisorie rispetto ad una sensibilità diversa, pronta a smorzare la *vis* drammatica e il vigore dei zigzaganti panneggi düreriani (7).

Prima di riaffrontare il non facile discorso sulla cultura del pittore, è essenziale soffermarsi sui rilevanti dati acquisiti in occasione dell’ultimo e fondamentale restauro del 2001 (8). L’analisi della tecnica pittorica degli affreschi, pur ostacolata da uno stato di conservazione non omogeneo – di fatto risultano molto ben conservate solo le quattro scene sulla cantoria, mai biaccate – ha condotto ad interessanti conclusioni. Tre riquadri che procedono da sinistra a destra partendo dal *Cristo dei dolori*, quindi, oltre a questo soggetto, il *Peccato originale* e la *Cacciata dei progenitori*, individuerebbero una più sicura padronanza tecnica dell’affresco rispetto alle altre scene, garantita dal colore ben carbonatato e dalle rare finiture a calce. Rispetto al fare più analitico e grafico di colui che sarebbe responsabile della maggior parte dei dipinti murali, emerge in questi primi riquadri una disinvoltura di tratto definita dal disegno non insistito ma franco e da un senso del dipingere più maturo e libero, svincolato dal modello di riferimento. I soggetti meglio conservati esaltano invece, come peculiari del maestro che si è aggiudicato la maggior parte del lavoro, il gusto per il colore coprente quantunque sfumato; in questi affreschi, seppur più brillanti e saturi, direi legati ad una concezione assai tipica della pittura da cavalletto, manca la limpida capacità espressa dal primo maestro nel rendere la luce per mezzo del fondo chiaro e l’acutizzazione delle ombre con il nero anziché con la sorda saturazione del tono. Se negli incarnati il primo pittore fa ampio uso del verdaccio e si assesta su toni bassi, l’autore della maggior parte dei soggetti ama insistere nelle ombre dei volti che risaltano con più accentuate tonalità. Mi sembra esemplare di queste diverse tendenze l’*Annunciazione*, che va senza dubbio associata alle tre scene immediatamente precedenti. Si osservi, ad esempio, come la cortina gialla sulla destra, di efficace, immediata e al contempo raffinata resa pittorica, si distingue con forza dai disegnati e pastosi panneggi oca di San Pietro nell’*Orazione nell’orto* o nella *Cattura di Cristo*. Si tratta di divergenze che vanno ben oltre l’eventuale e assai probabile intervento di aiuti e che parrebbero accreditare la presenza di almeno due artisti, il primo dei quali ebbe forse ad iniziare il ciclo ma venne presto rimpiazzato o più semplicemente affiancato da pittore alquanto diverso per quanto capace e ben calato nella temperie

(7) Si veda su questo punto soprattutto CHINI 2008, pp. 20, 37-38.

(8) Risultanze analizzate e discusse da CHINI 2008, pp. 15-17. Il restauro è stato effettuato dalla ditta E.F.P. di Carlo Emer e Lucio Ferrai.

nordicizzante del programma decorativo. È necessario tuttavia verificare queste distinzioni di carattere tecnico alla luce del dato culturale e diventa pertanto quanto mai opportuno poter arricchire oggi la discussione di elementi inediti in grado di apportare in tal senso nuovi sviluppi.

Il pretesto è fornito da un'opera uscita senza dubbio dal pennello del «Maestro di Bresimo», ovvero di colui che è autore di gran parte degli affreschi anauni. E l'importanza di questa novità non sta tanto nel mero incremento del catalogo, peraltro non trascurabile vista la presunta unicità del ciclo trentino, quanto nelle informazioni che ci vengono con essa trasmesse. Si tratta dei dipinti murali nell'abside della chiesa di Santa Caterina a Pizzano di Vermiglio, disposti su tre registri sovrapposti, ripartiti da finte cornici architettoniche⁽⁹⁾. Nella fascia inferiore, retrostante la mensa, è dipinto un semplice fondale erboso punteggiato di fiori; è questa una sorta di completamento della principale raffigurazione soprastante, una *Crocifissione con la Madonna, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina d'Alessandria e Angeli* (Fig. 2) alla quale segue, sopra ancora, una frammentaria *Annunciazione* partita dalla finestra ad oculo la cui strombatura reca tralci vitinei intrecciati. Appartiene al complesso anche la decorazione della mensa in pietra, con un bel paliotto connotato da fregi vegetali e un monogramma eucaristico fiammeggiante su fondo rosso.

Questa interessante testimonianza pittorica è stata recentemente riferita a Simone II Baschenis⁽¹⁰⁾: attribuzione del tutto inaccettabile, probabilmente suggerita dalla qualità dell'intervento e da taluni caratteri lombardi distintamente percepibili. Se le sopravvivenze dell'*Angelo annunciante* possono ben poco, se non appunto far intuire la capacità del suo autore, la *Crocifissione*, meglio conservata e migliorata in leggibilità dal restauro del 1995, porta all'inevitabile attribuzione al «Maestro di Bresimo». Basterebbe, da solo, il confronto del volto della Maddalena nell'affresco solandro con quello della stessa santa tracciato a Baselga nel *Congedo di Cristo dalla Madre* (Fig. 1), per evidenziare l'univocità di intervento. Sono comunque il repertorio tipologico e il regime stilistico dell'affresco qui presentato a ribadire tutti i caratteri tipici di questo pittore: il ricorrere degli scorci pungenti dei volti, l'incisività del segno, la saturazione cromatica, il gusto plastico negli incarnati, il risalto volumetrico dei solenni panneggi; e ancora – si affianchi alla *Crocifissione* il citato *Congedo* di Bresimo – il ripetersi dei paesaggi sereni, cinti dagli

(9) Si veda in proposito FERRARI 2004, pp. 199, 201.

(10) DEPRETIS 2001, p. 96. L'autore afferma di seguire un suggerimento di don Antonio Svaizer.



Fig. 1 - «Maestro di Bresimo», *Congedo di Cristo dalla Madre*. Baselga di Bresimo, chiesa di Santa Maria Assunta.

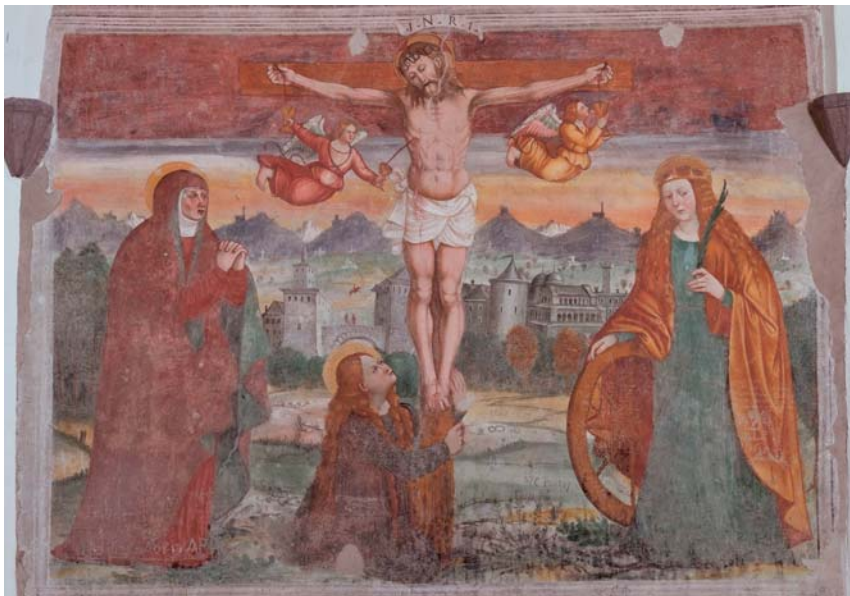


Fig. 2 - «Maestro di Bresimo» (?), *Crocifissione*. Pizzano (Vermiglio), chiesa di Santa Caterina.



Fig. 3 - «Maestro di Bresimo», *Cristo dinanzi a Caifa*. Baselga di Bresimo, chiesa di Santa Maria Assunta.



Fig. 4 - Fermo Stella, *Crocifissione*, particolare. Caravaggio, chiesa di San Bernardino.

ingenui monti acuminati e ravvivati dalla vegetazione acquosa, ma rotti da inserti architettonici di forte impatto visivo.

Tra gli aspetti più significativi dei dipinti murali a Pizzano vi è anzitutto la sostanziale indipendenza da uno specifico modello incisorio, come invece avviene a Baselga: circostanza che consente di stimare più liberamente la personalità dell'artista. Non meno importante è poi la data 1542, per una volta chiara e incontrovertibile, vergata in caratteri arabi al di sotto del registro principale. Un fermo cronologico che ha il pregio di orientare meglio la datazione presumibile del ciclo anaune, il quale si approssima evidentemente al 1538, anno che per Simone Weber indica la riconsacrazione della chiesa rinnovata ⁽¹¹⁾, piuttosto che ad un generico *post* 1511 sancito dall'edizione della *Piccola Passione* di Dürer.

Gli affreschi di Vermiglio provano che il nostro artista non figura quale meteora nell'ambito delle valli del Noce, ma piuttosto opera a distanza di qualche anno e non esclusivamente per i Thun o per la committenza anaune, benché sia anche indispensabile osservare che tutto il bacino della pieve di Livo (al quale anche Baselga apparteneva) è storicamente saldato alla val di Sole ⁽¹²⁾. Ma il suo secondo intervento noto non ricade neppure nell'immediata prossimità di Baselga di Bresimo, bensì all'estremo confine nord-occidentale dell'area trentina, a due passi dal Tonale, ovvero immediatamente a ridosso della Lombardia. E proprio dalla Valtellina, oltre che dalla Val Camonica, non mancarono nel Cinquecento importanti afflussi verso la Val di Sole, come bene documentano prima il pittore Domenico da Grosio (Grossi), poi, a fine secolo, la qualificata presenza di Cipriano e Angelo Valorosa. Domenico da Grosio è attivo a Dimaro nel 1547-1548 ⁽¹³⁾; la sua opera non è ancora ben indagata ma è giudicabile dalla decorazione di un bel paliotto che ha non poco in comune con quanto è dato vedere a Pizzano, senza contare che nel volto tondeggiante di *San Lorenzo* e nei pastosi trapassi chiaroscurali si legge una certa assonanza di fondo con alcuni brani pittorici a Bresimo ⁽¹⁴⁾. Queste convergenze verso la Valtellina si rafforzano e si

⁽¹¹⁾ WEBER 1936, p. 171. Si ignora la fonte documentaria della notizia che parrebbe contraddetta da un documento del 1766 il quale dichiara come il tempio fosse stato consacrato nel 1517. Si veda su questo punto CHINI 2008, p. 14. In ogni caso l'acquisizione dei dipinti a Pizzano datati 1542 esclude la possibilità di retrodatare il ciclo anaune entro il 1517.

⁽¹²⁾ In questo quadro si inserisce anche lo studio di WEBER 1936 sulle chiese della val di Sole. Su questo punto si veda quanto scrive CICCOLINI 1965, p. xv.

⁽¹³⁾ RASMO 1982, p. 242; FERRARI 2004, p. 118.

⁽¹⁴⁾ Si vedano ad esempio i visi imbambolati nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* o alcuni visi giovanili nel *Tradimento e cattura di Cristo*.

chiariscono alla luce della prossimità geografica di Vermiglio con il territorio lombardo e con il passaggio obbligato del Tonale, corridoio di scambi commerciali e ragione di risaputa permeabilità sociale. È dunque giunto il momento di chiedersi se, nello studio del misterioso pittore, non siano stati sottovalutati quei caratteri percepiti già da Zampetti come estranei alla cultura tedesca *tout court* e meglio interpretabili alla luce di una possibile provenienza alto lombarda: area nella quale non mancavano certo le aperture verso il nord, sia per le note vicende storico-religiose, sia per una più intrinseca anima culturale di tutta l'area alpina che non è certo prerogativa di alcune vallate trentine o del Tirolo meridionale. Nel concreto, mi pare che parte di quel gusto pungente e anticlassico che affiora dalle opere del «Maestro di Bresimo» trovi ragione scrutando nei lembi più settentrionali della Lombardia. E dunque non sarà sbagliato interpretare la durezza dei dipinti trentini nell'alveo di una cultura figurativa radicata e ravvisarvi l'asprezza che accomuna certa pittura dalla Valtellina alla Val Camonica. Ma non si tratta di questo soltanto. A ben vedere non mancano alcuni nessi con il Rinascimento valtellinese, e pure, per mirare in alto, qualche significativo influsso del protagonista di questo momento, Fermo Stella da Caravaggio, attivo negli anni venti tra Tirano, Morbegno, Sondrio, Ponte in Valtellina, Teglio e Sondalo⁽¹⁵⁾. Si veda ad esempio, nella *Crocifissione* solandra, la foggia non certo tedesca dei due angeli intenti a riempire i calici del sangue di Cristo (benché proprio in area tedesca persista questa iconografia): in essi circola una linfa decisamente lombarda comprensibile proprio attorno alla conoscenza degli affreschi di Fermo Stella, precisamente della *Crocifissione* nell'oratorio di San Lorenzo a Teglio, tanto che l'angelo di sinistra a Pizzano è sostanzialmente ricalcato sull'omologo del pittore lombardo. Altri sono i nessi istituibili e tali da suggerire come il maestro di Bresimo conoscesse le opere valtellinesi. È il caso del ciclo delle *Sibille* nell'omonimo oratorio di Ponte in Valtellina, dove è interpretato il modello di figura femminile avvolta da un velo gonfio sul capo e fasciato nel sottogola, per certo frutto di confronto con il repertorio nordico che Fermo declina anche nelle *Storie di San Lorenzo* a Teglio

⁽¹⁵⁾ Si veda COPPA 2000, pp. 160-162; *Fermo Stella da Caravaggio* 2004; FACCHINETTI 2006, in particolare pp. 47-51. Sull'artista: FACCHINETTI 2008. Gli estremi della presenza del pittore caravagginò ruotano tra l'affiancamento di Gudenzio Ferrari nella policromia del polittico di Giovanni Angelo del Majno a Morbegno e il definitivo abbandono della Valtellina nel 1530. Il ciclo delle Sibille si colloca nella seconda metà del terzo decennio, mentre gli affreschi di Teglio (1528) siglano l'estrema attività nella provincia di Sondrio.

e nondimeno perseguito dall'ignoto «Maestro di Bresimo». Va peraltro considerato che l'apporto di espressioni nordicizzanti si impenna in Fermo Stella con l'affollata *Crocifissione* in San Bernardino a Caravaggio (Fig. 4) ⁽¹⁶⁾, sul fondo della quale si staglia una grigia città turrata molto affine a quella dipinta a Pizzano (Fig. 2). Integra e corrobora questa teoria di considerazioni la tipologia decorativa del paliotto a Pizzano che presenta indubbi caratteri lombardi e non certo tedeschi, tanto che l'orifiamma gialla oro su fondo rosso si direbbe puntualmente trascritta dalla volta dell'oratorio delle Sibille a Ponte in Valtellina poc'anzi menzionato. Non mancano dunque gli argomenti grazie ai quali diventa possibile impostare un giudizio diverso sul «Maestro di Bresimo» e sulla sua sfumata identità culturale. Le smaglianti scene che a Baselga scandiscono la cantoria rimarcano non marginali variazioni della fonte incisoria, in particolare l'aggiunta di alcune figure di soldati definite da caratteri moderni, pienamente cinquecenteschi. Ebbene sono proprio questi preziosi brani a mostrare in definitiva – ovviamente meglio di qualsiasi altra parte degli affreschi – quanto poco intimamente tedesco sia l'ignoto maestro, a dispetto del modello perseguito. Le robuste e altere figure maschili, strette nelle lucenti armature o nei sontuosi velluti, appaiono ben più lombarde che nordiche: tanto che una seconda rapida occhiata alla *Crocifissione* del 1531 di Fermo Stella (Fig. 4), reduce dalla Valtellina, riserva sorprendenti *flash* rispetto a *Cristo dinanzi a Caifa* (Fig. 3), nel severo sussiego dei volti barbuti, o nella deformazione espressionistica della rude soldataglia dai vistosi elmi piumati, per non dire dei curiosi copricapo o degli interessantissimi trapassi cromatici, eloquentemente coincidenti nel gusto per il verde bottiglia scuro o i toni rosati delle stoffe moderatamente cangianti.

A favore di questa tesi 'lombarda' depone un ulteriore elemento, che giudicherei risolutivo: una *Deposizione dalla croce* affrescata nella chiesa dell'Annunciata a Cogno, in Val Camonica (Fig. 5). Un dipinto «difficile», in stato conservativo non certo ottimale che, dalla sua riscoperta negli anni settanta del Novecento, non ha trovato una convincente collocazione, sottraendosi di fatto allo scenario pittorico bresciano ⁽¹⁷⁾. La monumentale inquadratura architettonica in guisa di ancona dipinta – sulla cui trabeazione corre un'iscrizione purtroppo priva di data – collegava in origine questo brano ad una più articolata decorazione successivamente perduta. L'opera reca singolari sovrapposizioni di cultura lom-

⁽¹⁶⁾ Sulle evidenze nordicizzanti di questo episodio si veda FACCHINETTI 2006, p. 51.

⁽¹⁷⁾ Si rimanda a BERTOLINI & PANAZZA 1980, pp. 73, 75.



Fig. 5 - «Maestro di Bresimo» (?), *Deposizione dalla croce*. Corno, chiesa dell'Annunciata.

barda e durezza di segno nordico giustificabili in prima istanza dal fatto che, proprio come a Bresimo, anche qui il pittore si è attenuto ad un'incisione della *Piccola Pasione* di Albrecht Dürer, una di quelle che nel ciclo anaune non erano state tradotte a fresco. Se nel gusto per l'inquadratura della scena, il risalto delle figure che appaiono come bloccate nello spazio e il repertorio paesaggistico si rilevano consistenti aderenze con l'orizzonte del «Maestro di Bresimo», molto più eloquente è la maniera pressoché collimante con cui l'artista varia la fonte incisoria assoggettandola ad una cultura di partenza affatto diversa. Sulla sinistra, ad esempio, egli esclude la figura di San Giovanni assiepano un più nutri-

to gruppo di donne che nei volti dilatati, le orbite e gli zigomi marcati, la piega amara delle bocche ma anche la foggia dei panneggi, non più tedesca, rimandano al ciclo di Baselga di Bresimo. Non si nega che questa percezione venga attutita da uno scarto interpretabile quale divario cronologico – una datazione alla metà del secolo è assai verosimile – o quale espressione di un artista diverso ma di fatto legato, persino nel gusto dell'incorniciatura architettonica, all'ignoto pittore registrato in Trentino. Una convergenza di esperienze e movimenti alla quale la dislocazione geografica di Cagno sembra ulteriormente dare ragione, profilandosi molto plausibile non solo in termini di tappe, ma anche di orizzonte culturale, la frequentazione della Val Camonica da parte di un pittore che si muove, con quegli esiti espressivi, dalla Valtellina alle valli occidentali del Trentino. In attesa di ulteriori elementi in grado di focalizzare l'identità del maestro, preme oggi quantomeno ridisegnare il suo profilo da quello di un semplice pittore-traduttore strettamente legato al mondo tedesco, a quello di un artista mobile, attivo in un'area 'di cerniera'.

Il secondo contributo che si intende apportare allo studio del ciclo di Bresimo è in un certo senso indiretto e sposta l'accento su alcuni di quegli affreschi che le analisi svolte nel corso dei restauri hanno isolato dai restanti.

All'interno della bella chiesa della Natività di Maria a Varollo, in occasione dei recenti, integrali lavori di restauro, sono stati riportati alla luce alcuni affreschi cinquecenteschi di notevole interesse ⁽¹⁸⁾, in particolare un' *Annunciazione* dipinta ai lati dell'arco santo (Figg. 6-7), parte di un ciclo in origine più vasto, come testimonia il fatto che al di sotto dell'angelo annunciante sia emerso, su un fondo scuro, l'*Arcangelo Michele*. Questi brani sono databili al 1537, millesimo dipinto sul colmo dell'arco santo ⁽¹⁹⁾ e sono pertanto anteriori alla decorazione della cappella sinistra, risalente al 1549 e realizzata da pittore assai diverso.

Se la *Vergine annunciata* accusa un certo impoverimento pittorico, lo splendido *Arcangelo Gabriele*, cinto da un fulgido mantello gonfiato dal vento, si presenta in condizioni migliori, in grado di farci apprezzare l'elevato tenore raggiunto dall'ignoto artista attraverso una scioltezza

⁽¹⁸⁾ I dipinti sono stati descialbati e restaurati dalla ditta E.F.P. di Carlo Emer e Lucio Ferrai.

⁽¹⁹⁾ Come mi segnala Michele Anderle, sul lato interno del setto dell'arco santo è leggibile un'iscrizione che ricorda come nel marzo 1536 Michele da Varollo avesse sovrinteso alla copertura della volta della navata. Gli affreschi sul lato esterno sanciscono pertanto la conclusione architettonica del tempio.



Fig. 6 - Bartlmä Dill Riemenschneider (?), *Maria annunciata*. Varollo, chiesa di Santa Maria Assunta.



Fig. 7 - Bartlmä Dill Riemenschneider (?), *Arcangelo Gabriele*. Varollo, chiesa di Santa Maria Assunta.

inventiva e una padronanza tecnica di assoluto rispetto. Il punto nevralgico sta nel fatto che questo episodio rimanda per tecnica e stile ai caratteri enucleabili in alcuni dei primi quattro riquadri del ciclo di Bresimo. Immediato risulta il nesso visivo tra le chiaroscurate vesti di Gabriele e il drappo scostato al di sopra della Madonna nell'*Annunciazione*, brani contraddistinti dalla medesima, raffinata tecnica pittorica. Non meno indicativo sembra il confronto tra il volto di *San Michele* e quello di Adamo nella *Cacciata*, per la misura regolare del tracciato somatico. Inoltre nell'*Annunciazione* è molto evidente il tono basso degli incarnati, fundamentalmente modulati sulla base del verdaccio, espediente che ritorna nel *Cristo dei dolori* a Bresimo ma non nell'*Arcangelo Michele* a Varollo. Al di là, comunque, di variazioni non del tutto chiare anche per

via delle sfavorevoli vicende conservative, i punti da rimarcare sembrano due almeno: l'autore dell'*Annunciazione* a Varollo esercita un'influenza decisiva a Bresimo nelle prime quattro scene del ciclo; l'artista che ha dipinto *San Michele arcangelo* è con tutta probabilità lo stesso che lavora, da solo o affiancato, nella *Cacciata dei progenitori* a Bresimo.

La cultura figurativa del maestro dell'*Annunciazione* è nuovamente di sapore nordico – lo dichiarano senza timori i caratteri della Madonna dal mantello zigzagante – ma di intonazione diversa rispetto al «Maestro di Bresimo». Nell'*Arcangelo Gabriele* la saldezza volumetrica, la maestosa sontuosità delle vesti suonano quali espressioni pienamente rinascimentali, tuttavia piegate ad un sentire che indulge all'esorativo e all'eleganza della linea. Emblematico di questa sensibilità è il bisogno avvertito dall'artista di gonfiare e torcere ripetutamente la stoffa, non senza notevole maestria e coerenza di stile, oppure l'inesausto svolazzo del cartiglio sovrastante e ancora la 'civettuola' insegna crociata sulla pallida fronte del messaggero divino. Manca, in queste immagini, la più prosaica narrazione del «Maestro di Bresimo», gli scorci compressi e anamorfici, il colore terroso e compatto, mai trasparente. La consumata capacità del maestro dell'*Annunciazione* si manifesta superbamente nella fluidità del dipingere, nel saper giocare «a risparmio» traendo i chiari e la luce dal fondo, piuttosto che dalle effimere finiture a calce. La notevole scioltezza del pittore è pienamente coerente con una maturità figurativa che non abbisogna del supporto grafico di un modello, né pare uscirne sminuita laddove vi si rivolga per prenderne spunto. L'insieme di questi caratteri sembra evocare una specifica personalità di artista, quella di Bartlmä Dill Riemenschneider⁽²⁰⁾. Originario di Würzburg, dove nacque intorno al 1500 dal celebre intagliatore Tilman Riemenschneider, egli si forma probabilmente nella bottega di Dürer⁽²¹⁾. Entro il 1526 ripara nel principato a seguito di vicende giudiziarie che coinvolgono il padre e almeno nel 1531-1532 lavora pressoché stabilmente presso Clesio al Buonconsiglio. Se la sua attività di pittore nella residenza clesiana resta ancora tutta da chiarire, fuori discussione sono i meriti dell'artista nel campo della pittura su maiolica; tecnica di cui fu protagonista indi-

⁽²⁰⁾ Lo studio dell'artista tedesco non poggia ancora su una trattazione di carattere monografico. Restano fondamentali gli studi di RINGLER 1953; STEINBERGER 1958; BIER 1959 e 1960; PFEIFFER 1962; RASMO 1971; WEINGARTNER 1973, pp. 85, 113, 200, 212, 229, 278, 405. Più recentemente i contributi di CHINI 1989, pp. 23-32; MARSILLI 1995, in particolare a pp. 258-260; LONGO 1996, pp. 268-271; ANDERGASSEN 2000; STROCCHI 2000; ANDERGASSEN 2007, pp. 611-616, 622-623; TIES 2011.

⁽²¹⁾ Su questo punto si veda BIER 1962.

scusso ben oltre Trento, nel Tirolo meridionale, con la decorazione di formelle destinate al rivestimento dei lussuosi pavimenti «del Reverendissimo» ma soprattutto alle monumentali stufe: splendida quella firmata nel 1532 al Buonconsiglio (Stua Grande) e lodata pochi anni dopo da Andrea Mattioli. Eccelle non meno la stufa nella Stua delle Figure del Magno Palazzo, opera che ci consente di allungare il passo verso gli affreschi di Varollo. Quel singolare *milieu* di mitezza espressiva e tagliente linearità insito nelle fisionomie femminili (Fig. 9) ritorna infatti con forza nel bellissimo e luminoso profilo dell'arcangelo (Fig. 7) contraddistinto dai grandi occhi espressivi, il naso affilato e la bocca dischiusa. Proprio come nelle maioliche del Buonconsiglio, la linea di contorno, incisiva e sicura, si associa all'ombreggiatura marcata del sottogola e delle orbite oculari, determinando un piacevole e disinvolto campionario «di maniera» che resta intimamente nordico quantunque smarcato dall'acre espressività di alcune opere su tavola del Dill, a partire dalla *Crocifissione* di Sigmaringen datata 1533. Non diversamente la *Vergine annunciata* affrescata a Varollo richiama la sicura sinuosità del pennello che descrive i motivi arabescati o le bordure a reticolo dello scollo e dei polsini, ricorrenti in diversi personaggi della stufa summenzionata, ma anche negli affreschi di Termeno del 1547 ⁽²²⁾. In estrema sintesi, è il gusto per la descrizione limpida e per i fondi chiari a definire una sensibilità del pittore affinatasi non poco nel genere delle maioliche, dove sono il bianco del fondo e i pochi tratti sicuri a trionfare.

Sembra inevitabile considerare come, operando a fianco dei Dossi, del Romanino, del Fogolino, Bartlmä riuscisse a filtrare suggestioni figurative «italiane» per certo non percepite come contrastanti rispetto all'approccio umanistico che egli abbordò nell'orbita del Dürer. Ma della calda e spigliata pittura di Romanino, in particolare, il pittore sembra essersi ricordato pochi anni dopo, a Varollo. Quale altra fonte, se non proprio gli affreschi clesiani del bresciano, potevano persuadere il Dill a concepire una così magistrale conduzione pittorica del drappeggio? La modulazione fortemente ombreggiata della veste giallo ocra è fondamentalmente esemplata sui brani romaniniani al Buonconsiglio come quelli della loggia e dello scalone che Dill poteva evidentemente ammirare già nel 1532. È poi fuori questione che l'arte di Riemenschneider fosse destinata a rimanere qualcosa di molto diverso, non potendo (ma nemmeno volendo) rinunciare ad un carattere fondamentalmente «bidimensionale» che non suona come negazione dei principi rinascimentali, bensì

(22) Si rimanda a STEINBERGER 1958 (con bibliografia precedente).

quale diversa vocazione espressiva, incardinata sul valore della linea e sul suo insuperato vigore formale: l'eredità più pregnante dell'educazione düreriana oltre che il riflesso della cultura del padre Tilman. Tratti fondamentali della sua arte che avvalorano l'impossibilità dell'attribuzione, spesso contestata ed ormai definitivamente superata, degli affreschi nella Torre del Falco al Buonconsiglio⁽²³⁾. A Varollo pare del tutto peculiare del pittore tedesco l'indugiare sui ripetuti, gonfi svolazzi del mantello, procedimento ricorrente tanto nelle formelle del Buonconsiglio quanto negli affreschi di Termeno. Un tratto intrinsecamente decorativo che pervade nondimeno il vistoso cartiglio incessantemente ondulato sul quale è vergato il saluto dell'angelo, dipinto in caratteri capitali quanto mai tipici di Riemenschneider, come mostrano le immancabili didascalie apposte alle numerose formelle in maiolica non meno che ai riquadri affrescati a Termeno. Rientra, infine, nel tipico campionario dell'artista, la tipologia di aureola piatta e piena dipinta sul capo di Maria. Spostandoci sul versante della pittura su tavola, vale la pena di provare un confronto con l'*Annunciazione* dipinta sulla portella d'altare già nella chiesa dei tre Re Magi a Burgstall ed acquistata nel 1868 da Giambattista Zanella per la chiesa di Santa Maria Maggiore, opera che si accompagna alla *Natività* firmata e datata 1541⁽²⁴⁾. La diversa impaginazione imposta da una narrazione che si sviluppa su un solo riquadro esclude evidentemente la specularità delle figure tanto che l'angelo, sospeso e quasi rannicchiato nell'angolo superiore, asseconda uno schema ricorrente in Dürer incisore. Tuttavia sia il tracciato somatico, sia alcuni caratteri – è il caso del singolare scettro sul quale si avvolge il lungo cartiglio o i ripetuti svolazzi delle vesti – delineano indubbie convergenze con quanto è dato di vedere a Varollo. Più eloquenti ancora sono le affinità mostrate dalla tavola centrale dello stesso complesso, nella chiesa della Santa Croce a Burgstall⁽²⁵⁾. In quest'opera il profilo della Madonna (Fig. 8) ci appare all'unisono con il volto della *Vergine annunciata* (Fig. 6), mentre l'opulenza esornativa delle vesti dorate e incessantemente ondulate di Re Melchiorre recano il segno dell'estenuante eleganza dell'*Arcangelo Gabriele*. La diversa compattezza del colore trova spiegazione nell'adozione delle diverse tecniche: avrebbe un esito altrettanto scorretto l'equazione tra i chiarissimi affreschi di Termeno e le cuoiose figure dell'*Adorazione dei Magi* del Palazzo vescovile di Bressa-

(²³) La tradizionale attribuzione a Dill Riemenschneider è stata definitivamente superata con KAEPPELE 2003, *passim*.

(²⁴) Su quest'opera si veda STROCCHI 2000.

(²⁵) Si veda in proposito ANDERGASSEN 2000.



Fig. 8 - Bartlmä Dill Riemenschneider, *Adorazione dei Magi*, particolare. Postal/ Burgstall, chiesa della Santa Croce.



Fig. 9 - Bartlmä Dill Riemenschneider, *Profilo muliebre*, particolare di stufa. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali.

none, firmato solo due anni prima, nel 1545 ⁽²⁶⁾; un'opera che è forse il capolavoro di Riemenschneider il quale – va precisato – si spinge qui a dichiarare un indubbio interesse per l'orizzonte culturale dei romanisti fiamminghi. Ciononostante, rispetto a quest'ultimo pezzo, la *Vergine annunciata* affrescata a Varollo esprime una specchiata consanguineità: quanto basta per concludere come la cultura figurativa dell'artista, sostanzialmente ben sedimentata fin dalle prime opere, perdurasse nel tempo pur non mancando di crescere nel confronto con diverse istanze assorbite nella frequentazione di ambienti anche molto diversi. Così, se le portelle del 1541 e l'altare dei re magi del prevosto Angerer rimarcano i più compiuti caratteri nordici di Bartlmä, alcune prove nell'ambito della pittura su ceramica e gli affreschi di Varollo – in particolare l'angelo – si prestano a farci intuire gli effetti del suo avvicinamento alla temperie clesiana.

Le opere anauni qui riferite al pittore tedesco trovano un elemento di appoggio nella vicenda nota dell'artista. Infatti Dill Riemenschneider lavorò in Val di Non, alla decorazione esterna di casa Bertagnolli a Fondo con un insolito tema della *Guerra di Troia* ed altri soggetti assai eterodossi ma purtroppo seriamente compromessi sul piano conservativo ⁽²⁷⁾. Non è affatto certa e documentata la datazione di queste opere intorno al 1545-1547, ma seppur non coincidessero cronologicamente le commissioni di Varollo e Fondo, si capisce che l'ingaggio del Dill Riemenschneider intorno al 1537 avrebbe potuto agevolare la seconda impresa anaune.

Il cantiere della chiesa di Varollo meriterebbe studi più approfonditi per la compresenza, nella prima metà del Cinquecento, di altri artisti anonimi orientati tra istanze culturali nordiche e lombarde. Lombardo è infatti il maestro che decora la cappella sinistra con la *Madonna della misericordia* e nella lunetta sottostante, la *Madonna tra San Rocco e San Sebastiano*, nonché un' *Annunciazione* entro oculi. Oltre a questo brano, sul quale non ci si intende ora soffermare, vanno ricordati il lacunoso ma notevole affresco di analogo soggetto sopra la volta della sacrestia, mostratomi da Michele Anderle, che ringrazio, e alcuni affreschi in esterno ancora visibili ma molto compromessi. Si tratta di due *Pietà*, l'una in facciata – sensibile ai modelli femminili nelle scene della Passione di Bresimo non meno che nella Deposizione di Corno ⁽²⁸⁾ – l'altra sull'ab-

⁽²⁶⁾ Ne tratta PFEIFFER 1962; inoltre WOLFSGRUBER 1984, p. 42; ANDERGASSEN 2007, pp. 622-623.

⁽²⁷⁾ Si veda CHINI 1989, pp. 23-32.

⁽²⁸⁾ Si osservi fra l'altro che la tipologia di aureola di Maria e della Maddalena a Corno ricorre nella citata *Pietà* a Varollo e nella *Crocifissione* a Pizzano, così come in molti riquadri di Baselga, in particolare in quelli della cantoria.

side, siglata dallo stemma Zoccolo ⁽²⁹⁾, a fianco della quale compare inoltre una frammentaria ma notevole immagine di *Sant'Antonio abate* la cui solenne e salda impostazione ricorda lo stesso santo nella *Sacra conversazione* dipinta dallo Stella nell'oratorio del Crocifisso a Poggiridenti (So). Questi brani, e in particolare la *Pietà* della facciata, meritano tuttavia di essere riportati alla memoria per le forti suggestioni lombarde che recano, tanto che nel *Vesperbild*, pur iconografia di punta della cultura nordica, traspaiono una esibita volumetria e i tratti sentimentalmente acuti di esperienze artistiche relazionabili ai centri della Val Camonica e ancora della Valtellina, da Calisto Piazza alle prime opere di Cipriano Valorsa.

Il concorso di così diversi e degni artefici deve aver trovato le necessarie premesse nelle ambizioni della committenza; ambizioni di famiglie che se i documenti tacciono, gli stemmi fermati sulle costolature della volta e dipinti sull'arco santo ricordano ⁽³⁰⁾ e legano alla riqualificazione cinquecentesca del tempio. L'impresa, presagita dalla costruzione nel 1516 della rinascimentale loggia esterna per iniziativa della confraternita dei Santi Fabiano e Sebastiano, doveva essere già ben avviata nel 1528 ⁽³¹⁾, data che qualifica il portale con gli stemmi Thun e Aliprandini, e conclusa nel 1536. In particolare non può lasciare indifferenti il coinvolgimento della famiglia Thun sia a Varollo, sia (e in misura maggiore) a Baselga di Bresimo; e questa coincidenza si fa più circostanziata nella personalità di Bernardino Thun. Attorno al 1528 egli è promotore, assieme a Biagio Aliprandini, dell'integrale rinnovamento della chiesa plebana a Varollo, tanto che il suo stemma, inquartato con quello della consorte Brigida d'Arsio, compare nove anni dopo sull'arco santo accanto a quelli degli Asburgo, del Tirolo, dell'Impero e di Bernardo Clesio. Già nel 1507, assieme a Brigida, egli aveva promosso a Baselga di Bresimo la realizzazione del cosiddetto «altare dei conti», perpetuando la munificenza che i genitori Niccolò Thun e Filippa d'Arco avevano alimentato a favore del tempio ⁽³²⁾. Del resto proprio il Flügelaltar a Baselga di Bresimo manifesta il primario interesse di Bernardino per la cultura tedesca, un fatto che bene si accorda con le aspettative del committente del ciclo di affreschi nella stessa chiesa. La persona di Bernardino Thun pare proprio l'elemento di congiunzione delle due imprese anauni nel ricorso a maestranze intrecciate e lucidamente definite nel dato culturale.

⁽²⁹⁾ D'oro, alla banda d'azzurro. Per l'identificazione: TABARELLI DE FATIS & BORRELLI 2004, p. 308.

⁽³⁰⁾ WEBER 1936, p. 150.

⁽³¹⁾ CALLOVI 2005, p. 238.

⁽³²⁾ WEBER 1936, pp. 170-174.

Un breve cenno va riservato, infine, al mediocre pittore che nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Preghena ripropone le immagini düreriane, pur con qualche variante, ma con un tenore stilistico di molto inferiore. La menzione serve più di tutto per aggiustare il tiro sulla cronologia di questo ciclo e di quello di Baselga di Bresimo. Nonostante le incertezze espresse da Lorena Chini su «quale [dei due cicli] sia stato per primo realizzato»⁽³³⁾, non vi è dubbio che siano i dipinti di Preghena a seguire il ciclo di Baselga di Bresimo, dal quale traggono più di uno spunto; sussistono infatti sufficienti elementi formali per affermare che l'anonimo e modesto pittore sia responsabile pure degli affreschi nell'oratorio esterno della chiesa di Varollo, la cui migliore condizione conservativa sgombra il campo da ogni perplessità circa una datazione non anteriore alla metà del secolo. L'attrazione esercitata nel contesto locale dal ciclo di Bresimo e dagli artisti ad esso connessi è inoltre percepibile in un affresco della chiesa di San Martino a Vervò, sicuramente posteriore al 1532, anno che segna la riqualificazione dell'edificio. La lunetta dell'abside raffigurante il santo titolare presenta un'incorniciatura con tabella che ricalca quella dei dipinti di Baselga, mentre a livello figurativo il brano esprime una pacatezza vagamente foppesca che pare convergere su precedenti lombardi di fine Quattrocento, a ribadire le consistenti presenze 'occidentali' nella zona.

Si tratta ora di discutere e verificare il ruolo di Riemenschneider nel ciclo di Baselga di Bresimo. Alcune scene del complesso pittorico, in particolare le prime quattro, esprimono, se non proprio un suo intervento – si tratta infatti di opere non facilmente riferibili a Riemenschneider – quantomeno la conoscenza del Dill da parte di chi le ha dipinte. Tanto vale per le delicate scelte cromatiche dell'*Annunciazione*, come già si è dimostrato, o per il taglio figurativo di Eva dalle folte chiome ritorte, mentre a livello figurativo sembrerebbero più intensi i nessi con *San Michele arcangelo* realizzato a Varollo a destra dell'arco santo, brano non riferibile al pittore originario di Würzburg e che piuttosto vale ad accreditare la presenza, sia a Varollo che a Bresimo, di un secondo pittore più svincolato e libero, nonché attento a Riemenschneider: a questo secondo frescante potrebbero spettare il *Cristo dei dolori*, parte del *Peccato originale*, la *Cacciata dei progenitori* – i cui volti suonano indubbiamente come riflesso del pittore di Würzburg – e senz'altro l'*Annunciazione*, oltre a possibili collaborazioni nel resto dell'impresa. Va del resto riconosciuto, ridimensionando almeno in parte l'isolamento

⁽³³⁾ CHINI 2008, p. 38.

dei primi affreschi rispetto al resto del ciclo, che nel *Peccato originale* il volto di Adamo è invece ben allineato ai presupposti figurativi del «Maestro di Bresimo», apparendo anzi perfettamente confrontabile con i volti di Cristo dipinti in episodi come quello della *Risurrezione*.

Dunque il ruolo del Riemenschneider si profila a Bresimo indiretto ma fondamentale ed esaurientemente motivato dalla pressoché coeva attestazione nella vicina chiesa di Varollo. Pare certo che un qualsivoglia legame con questo artista da parte del «Maestro di Bresimo», o del secondo pittore che lo affianca, è un elemento in grado di chiarire altri aspetti. Che l'ideatore dell'impresa sia stato spettatore dei cicli clesiani o abbia più semplicemente goduto, in tal senso, della mediazione di Bartlmä, è del tutto verosimile, per via della scelta delle inquadrature architettoniche degli affreschi. Non è stato finora rilevato che le cornici in finto marmo arricchite da ovoli e rudentature parzialmente dorate sono del tutto affini a quelle adottate dal Romanino nella Loggia del Magno Palazzo ⁽³⁴⁾. E questo aspetto verrebbe proficuamente supportato dalla figura di Bartlmä operoso al Buonconsiglio.

Sul conto, invece, del cosiddetto «Maestro di Bresimo», autore della maggior parte degli affreschi, emerge un elemento in più per dare un senso alle sue meditazioni düreriane e agli umori tedeschi allorquando si prendesse atto del contatto con Riemenschneider. Un'espressione, quella del misterioso maestro, che individua diverse e articolate confluenze culturali – dall'alta Lombardia alle suggestioni della stagione clesiana, passando attraverso il filtro delle stampe tedesche – e che identifica una diversa anima figurativa.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Salò, Emanuele Tonoli: 1-3, 8.

Trento, Michele Anderle: 6-7.

Trento, archivio Sava (foto dell'autore): 4.

Riproduzioni da libro: 5 (da A. BERTOLINI & G. PANAZZA, *Arte in Val Camonica: monumenti e opere*, I. *Piancogno, Malegno, Lozio, Ossimo, Borno*, Brescia 1980, p. 73; 9 (da *Il Castello del Buonconsiglio*, II. *Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, a cura di E. CASTELNUOVO, Trento 1996, p. 270).

⁽³⁴⁾ Altre cornici, sorrette da modiglioni, appaiono invece come menzione dell'inquadratura architettonica della Sala Grande del Magno Palazzo elaborata dai Dossi.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare Michele Anderle, Stefano Ferrari, Emanuele Tonoli.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERGASSEN L., 2000 - *Adorazione dei Re Magi*, in *Natale dipinto: immagini del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di M. BOTTERI OTTAVIANI, Riva del Garda, pp. 32-35, n. 1.
- ANDERGASSEN L., 2007 - *Malerei der Renaissance und des Manierismus (1530-1600)*, in *Kunst in Tirol*, a cura di P. NAREDI-RAINER & L. MADERSBACHER, Bozen, pp. 611-619.
- BERTOLINI A. & PANAZZA G., 1980 - *Arte in Val Camonica: monumenti e opere*, I. *Piancogno, Malegno, Lozio, Ossimo, Borno*, Brescia.
- BIER J., 1959 - *Eine Kreuzigung von Bartholomäus Dill Riemenschneider in Sigmaringen*, in «Der Schlern», 31, pp. 451-452.
- BIER J., 1962 - *Bartholomäus Dill Riemenschneider: ein Gehilfe Albrecht Dürers?*, in «Der Schlern», 36, pp. 180-181.
- CALLOVI E., 2005 - *I luoghi dell'arte in Val di Non*, in *Val di Non, storia, arte, paesaggio*, a cura di E. CALLOVI & L. SIRACUSANO, Trento, pp. 39-303.
- CHINI E., 1989 - *Affreschi a Fondo fra Trecento e Cinquecento dopo il restauro*, Fondo.
- CHINI E., 2002 - *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino*, IV. *L'età moderna*, a cura di M. BELLABARBA & G. OLMI, Bologna, pp. 727-842.
- CHINI L., 2008 - *Le «Passioni» incise di Albrecht Dürer e il Trentino: trasposizioni ad affresco di un modello grafico*, in *Anaunion. Antologia di studi*, 2, a cura di B. RUFFINI, Lavis, pp. 7-44.
- CICCOLINI G., 1965 - *Inventari e registi degli archivi parrocchiali della Val di Sole*, III. *La Pieve di Livo* (Rerum tridentinarum fontes. Inventari e registi degli archivi parrocchiali dell'Arcidiocesi di Trento), Trento.
- COPPA S., 2000 - *La pittura nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento*, in *Il Medioevo e il primo Cinquecento* (Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna), a cura di S. COPPA, Milano, pp. 137-181.
- DEPRETIS C., 2001 - *Vermiglio. Il sacro, l'arte, la comunità*, Mori.
- FACCHINETTI S., 2006 - *Fermo Stella, satellite di Gaudenzio*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra a cura di G. ROMANO, Cinisello Balsamo, pp. 39-57.
- FACCHINETTI S., 2008 - *Fermo Stella da Caravaggio*, Caravaggio.
- Fermo Stella da Caravaggio. Opere 1522-1536. Presenze in Valtellina*, a cura del Museo valtellinese di storia e arte - Comune di Sondrio, Sondrio 2004.
- FERRARI S., 2004 - *I luoghi dell'arte in Val di Sole*, in *Val di Sole, storia, arte, paesaggio*, a cura di S. FERRARI, Trento, pp. 41-234.
- KAEPPELE S., 2003 - *Die Malerfamilie Bocksberger aus Salzburg*, Salzburg.
- Marcello Fogolino a Gorizia. ricostruzione di un capolavoro disperso del XVI secolo*, catalogo della mostra a cura di T. PERUSINI, Gorizia 2009.
- LANCETTI F.A., 1992 - *Bresimo Cis Livo Rumo. Guida artistica*, Trento.

- LONGO L., 1996 - *Artisti tedeschi alla corte di Bernardo Clesio*, in *Il Castello del Buonconsiglio*, II. *Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, a cura di E. CASTELNUOVO, Trento, pp. 259-275.
- LUCCO M., 1983 - *Francesco da Milano*, catalogo di G. MIES, documenti di G. FOSSALUZZA, a cura di V. PIANCA, Vittorio Veneto.
- MARSILLI P., 1995 - *Della Torre del Falco*, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, catalogo della mostra a cura di L. DAL PRÀ, Trento, pp. 239-260.
- PANOFSKY E., 1967 - *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano.
- PFEIFFER W., 1962 - *Beiträge zu Bartholomäus Dill Riemenschneider*, in «Cultura Atesina», XVI, n. 1-4, pp. 19-37.
- RASMO N., 1971 - *Bartholomäus Dill Riemenschneider*, Calendario di Risparmio della Provincia di Bolzano, Bolzano.
- RASMO N., 1982 - *Storia dell'arte nel Trentino*, Calliano.
- RINGLER J., 1953 - *Eine Meisterinschrift Bartlmä Dills*, in «Der Schlern», 27, p. 324.
- ROLLANDINI E., 2010 - *Chiesa di Santa Maria Assunta*, in *I luogbi dei Thun nelle valli del Noce. Itinerari d'arte e di storia*, a cura di S. FERRARI, Trento, pp. 71-73, n. 17.
- SIRACUSANO L., 2005 - *La chiesa di Santa Maria Assunta a Baselga di Bresimo*, in *Val di Non, storia, arte, paesaggio*, a cura di E. CALLOVI & L. SIRACUSANO, Trento, pp. 224-227.
- STEINBERGER H., 1958 - *Zu den Fresken im Turme der Traminer «Grafenbauser»*, in «Der Schlern», 32, pp. 460-461.
- STROCCHI C., 2000 - *Il restauro dell'«Annunciazione» e della «Natività» in una portella d'altare di Bartlmä Dill Riemenschneider*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» LXXIX, Sez. II, n. 1-2, pp. 49-65.
- TABARELLI DE FATIS G. & BORRELLI L., 2004 - *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, Supplemento a «Studi Trentini di Scienze Storiche» LXXXIII, Sez. I.
- TERRIBILE C., 2002 - *Gli affreschi della sala dei battuti a Conegliano: Durer e il suo copista*, in «Art e dossier», 175, pp. 22-27.
- TIES H.P., 2011 - *Il pittore rinascimentale Bartlmä Dill Riemenschneider e l'«invenzione» delle stufe in maiolica dipinte: note sulla genesi di un genere artistico*, in *Le antiche stufe ad olle in ceramica di Sfruz-Val di Non, Trentino*, Atti del Convegno internazionale (Sfruz, 5-7 settembre 2008), Sfruz, pp. 73-90.
- VILLA G.C.F., 1997 - *Un Flügelaltar per Marcello Fogolino*, in «Nuovi Studi», 4, pp. 157-164.
- WEBER S., 1936 - *Le chiese della Val di Sole nella storia e nell'arte*, Trento.
- WEINGARTNER J., 1973 - *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, 2 voll., Bolzano-Innsbruck-Wien.
- WOLFSGRUBER K., 1984 - *Il Palazzo vescovile di Bressanone*, Bolzano.
- ZAMPETTI P., 1947 - *Il restauro della chiesa di Baselga di Bresimo e dei suoi affreschi*, in «Cultura Atesina» I, n. 4, pp. 170-173.

