

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TRENTO
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali

Tesi di Laurea

**“LA CASA DEGLI AFFRESCHI”
DI OSSANA IN VAL DI SOLE:
CICLO PITTORICO, CONSERVAZIONE E
PROPOSTA DI INTERVENTO**

Relatore:

Prof. Andrea Bacchi

Correlatore:

Prof. Roberto Perini

Laureanda:

Elisa Zeni

ANNO ACCADEMICO 2003 - 2004

Alla mia famiglia

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 1
CAPITOLO 1. Ritrovamento e descrizione dell'edificio	
1.1. Introduzione	pag. 2
1.2. Ritrovamento degli affreschi	pag. 2
1.3. Descrizione architettonica dell'edificio	pag. 3
CAPITOLO 2. Descrizione del ciclo affrescato	
2.1. Introduzione	pag. 5
2.2. I temi raffigurati	pag. 5
2.2.1. <i>Prima stanza</i>	pag. 5
2.2.2. <i>Seconda stanza</i>	pag. 9
2.2.3. <i>Terza stanza</i>	pag. 16
2.3. Ipotesi sulla destinazione dell'edificio	pag. 24
CAPITOLO 3. Stile e confronti	
3.1. Introduzione	pag. 26
3.2. Confronti stilistici e tecnica esecutiva	pag. 27
3.2.1. <i>Prima e seconda stanza</i>	pag. 27
3.2.2. <i>Terza stanza</i>	pag. 31
3.3. Le “camerae pictae” lombarde e gli affreschi di Sacco	pag. 35
3.4. Le decorazioni a stampo	pag. 38
3.4.1. <i>Prima e seconda stanza</i>	pag. 39
3.4.2. <i>Terza stanza</i>	pag. 40
3.5. Considerazioni finali ed ipotesi attributive	pag. 41
3.5.1. <i>Prima e seconda stanza</i>	pag. 41
3.5.2. <i>Terza stanza</i>	pag. 41
3.6. Artisti e committenti	pag. 43

CAPITOLO 4. La tecnica pittorica

4.1. Introduzione	pag. 45
4.2. La tecnica dell'affresco	pag. 45
<i>4.2.1. La preparazione del supporto murario</i>	pag. 47
<i>4.2.2. La carbonatazione della calce</i>	pag. 48
<i>4.2.3. Stesura dell'intonaco: pontate e giornate</i>	pag. 49
<i>4.2.4. Il disegno</i>	pag. 49
<i>4.2.5. I pigmenti</i>	pag. 51
4.3. Tecnica esecutiva nelle pitture di Ossana	pag. 52
<i>4.3.1. La preparazione del supporto murario</i>	pag. 52
<i>4.3.2. La prima e la seconda stanza</i>	pag. 53
<i>4.3.3. La terza stanza</i>	pag. 57

CAPITOLO 5. Stato di conservazione, interventi preventivi e proposta di intervento

5.1. Introduzione	pag. 63
5.2. Le operazioni di scoprimento: la rimozione dello scialbo	pag. 64
<i>5.2.1. Lo scoprimento ad Ossana</i>	pag. 64
5.3. Il consolidamento preventivo	pag. 67
<i>5.3.1. Il consolidamento preventivo e la sigillatura dei bordi ad Ossana</i>	pag. 68
5.4. Pulitura preliminare	pag. 69
<i>5.4.1. Le operazioni di pulitura ad Ossana</i>	pag. 70
5.5. Preconsolidamento della pellicola pittorica	pag. 72
5.6. Stato di conservazione	pag. 73
<i>5.6.1. Stato di conservazione del supporto murario</i>	pag. 73
5.7. Stato di conservazione degli affreschi	pag. 76
<i>5.7.1. Prima stanza</i>	pag. 77
<i>5.7.2. Seconda stanza</i>	pag. 78
<i>5.7.3. Terza stanza</i>	pag. 80
5.8. Proposta di intervento	pag. 86
<i>5.8.1. Premessa</i>	pag. 86
<i>5.8.2. Consolidamento dell'intonaco</i>	pag. 87
<i>5.8.3. Consolidamento della pellicola pittorica</i>	pag. 88

<i>5.8.4. Pulitura</i>	pag. 88
<i>5.8.5. Stuccatura delle lacune</i>	pag. 89
<i>5.8.6. Reintegrazione della pellicola pittorica</i>	pag. 90
Mappatura sullo stato di degrado degli affreschi	pag. 92
Conclusioni	pag. 100
Bibliografia	pag. 102

“LA CASA DEGLI AFFRESCHI” DI OSSANA IN VAL DI SOLE:

ciclo pittorico, conservazione e proposta di intervento

INTRODUZIONE

Nell’agosto del 2000, in uno degli edifici più antichi del centro storico del paese di Ossana in Val di Sole, sono stati rinvenuti affreschi di notevole pregio, risalenti al XV secolo, celati da rivestimenti lignei e strati d’intonaco.

L’edificio, di origine quattrocentesca, è stato acquistato dal comune di Ossana e sottoposto al provvedimento di vincolo di tutela da parte della Commissione dei Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento, per la rilevanza storico–artistica non solo degli affreschi, ma anche della struttura architettonica, caratterizzata da peculiarità costruttive.

La totale mancanza di informazioni relative ai proprietari nonché ai committenti della “casa degli affreschi” e l’assenza di testimonianze che possano ricondurre con sicurezza agli esecutori delle pitture, hanno reso necessaria un’attenta e approfondita analisi iconografica. Questa servirà in particolare a chiarire le tematiche affrontate dai pittori ed avanzare ipotesi riguardo all’originaria destinazione dell’edificio.

Attraverso l’analisi stilistica e tecnica si cercherà invece di individuare il linguaggio pittorico che caratterizza gli artisti e l’organizzazione del lavoro di cantiere, attingendo all’esempio della nota famiglia di pittori bergamaschi, i Baschenis, che operò nelle valli trentine e nella stessa Val di Sole. Grazie a precisi confronti con cicli pittorici attribuiti a questa famiglia di pittori, emergeranno affinità tecnico stilistiche che ci permetteranno di avanzare ipotesi attributive nonché una possibile datazione.

L’attenzione si concentrerà in modo particolare sullo stato di conservazione degli affreschi, grazie ai dati raccolti durante la prima fase di interventi conservativi effettuati nell’estate 2003 dalla ditta *Gianmario Finadri & C. s.n.c.* di Mezzolombardo, a cui farà seguito la proposta d’intervento per le operazioni che devono ancora essere realizzate.

CAPITOLO 1. RITROVAMENTO E DESCRIZIONE DELL'EDIFICIO

1.1. INTRODUZIONE

Il paese di Ossana è sempre stato centro importante della Val di Sole, grazie all'esistenza del vicino Castello di San Michele e, da tempo immemorabile, della pieve dedicata a San Vigilio, da cui dipendeva l'intera valle.

Le prime notizie relative al Castello si hanno nel 1191, quando il castello rientrava già nella sfera delle proprietà ecclesiastiche del Principe Vescovo di Trento, che ne affidò la giurisdizione ai suoi rappresentanti; nei secoli successivi, il castello di Ossana fu continuamente conteso tra i Principi Vescovi, che tentavano di mantenerne il possesso, ed i Conti del Tirolo che cercavano di impadronirsene.

Tra il XIV e il XVII secolo in Val di Sole ci fu un importante afflusso di lavoratori lombardi, soprattutto a causa della presenza in valle di miniere di ferro.

In questo periodo, la famiglia lombarda che ebbe un ruolo di primo piano in Val di Sole fu quella dei Migazzi, originari della Valtellina; la famiglia lombarda che ebbe però maggiore influenza nel territorio di Ossana fu quella di Giacomo Federici, proveniente dalla Valcamonica, che si stabilì nel castello di San Michele¹ attorno al 1412.

1.2. RITROVAMENTO DEGLI AFFRESCHI

“La casa degli affreschi” di Ossana è un antico edificio situato nel centro storico di Ossana, che sorge a metà strada tra la Chiesa di San Vigilio ed il castello di San Michele.

Gli affreschi sono stati rinvenuti nell'agosto del 2000, nel corso di alcuni lavori di manutenzione dell'edificio ed in seguito alla rimozione dei rivestimenti in legno che ricoprivano alcune stanze.

¹ Il castello in quell'epoca era nelle mani del Principe Vescovo, che lo affidò in feudo alla famiglia dei Federici; tuttavia, il conte Giacomo fu nominato vicario delle valli in nome del Principe Vescovo solo nel 1429, e solo allora il nobile Giacomo giurò fedeltà e obbedienza al vescovo.

Giacomo Federici ebbe cinque figli: Federico, Stefania, Agnese, Caterina e Maddalena. Stefania fu moglie del nobile Antonio di Castel Campo, Agnese sposò Guglielmo III di Telve, Catterina fu moglie di Guglielmo Migazzi di Cogolo e Maddalena sposò il nobile Riprando di Castel Nanno. C. CICCOLINI, 1913.

L'edificio² è stato acquistato dal Comune di Ossana, mentre nella seduta del 9 maggio 2001 è stato sottoposto al provvedimento di vincolo diretto di tutela storico-artistica³ da parte della Commissione dei Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento.⁴

La Commissione Beni Culturali ha inoltre ritenuto necessario istituire un vincolo indiretto come integrazione del vincolo diretto, per garantire che i valori di “*ambiente e decoro non siano compromessi da un intorno costruito.*”⁵

1.3. DESCRIZIONE ARCHITETTONICA DELL'EDIFICIO

L'edificio (fig.1) è costituito da un corpo di origine quattrocentesca, caratterizzato da una costruzione centrale. Al piano terra si trova un androne in pietra con pilastri ed arcate in parte tamponate e due vani nei livelli superiori: al primo piano si trova un locale ad uso cucina con pavimento in pietra e volta unghiata; al secondo piano vi è una stanza con volta a botte, sulla cui parete esterna si nota la presenza di una feritoia con profonda strombatura. In base a tali caratteristiche si può forse desumere che la costruzione avesse un'originaria struttura a torre; inoltre, sul lato ovest dell'edificio, al piano terreno, è possibile notare una porta in pietra



Figura 1. La costruzione recente si affaccia sulla strada, mentre a destra è visibile il corpo più antico dell'edificio.

² Contraddistinto in catasto dalle pp. ed. 30, 31, 32/1, 32/2 C.C. Ossana; dati ricavati dall'Ufficio del Libro Fondiario di Malè.

³ Prot. n. 3437/01.

⁴ Ai sensi dell'articolo 2 del decreto legislativo in materia di Beni Culturali e ambientali, 29 ottobre 1999: “*sono beni culturali disciplinati a norma di questo Titolo: a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, o demo-etno-antropologico; b) le cose immobili che, a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, rivestono un interesse particolarmente importante*”; ed ai sensi dell'art.6: “*il Ministero dichiara altresì l'interesse particolarmente importante delle cose indicate all'art. 2, comma 1, lettera b) [...]*”⁴. E' da considerare, relativamente all'articolo 6, la delega del 1972 in materia di tutela e conservazione del patrimonio storico artistico e popolare, da parte degli organi centrali e periferici dello Stato alla Provincia di Trento. R. TAMIOZZO, 2000, pp. 437 – 440.

⁵ ai sensi dell'articolo 49. “*Il Ministero, anche su proposta del soprintendente, ha la facoltà di prescrivere le distanze, le misure e le altre norme dirette ad evitare che sia messa in pericolo l'integrità delle cose immobili soggette alle disposizioni di questo Titolo, ne sia danneggiata la prospettiva o la luce o ne siano alterate le condizioni di ambiente e di decoro. 2. L'esercizio di tale facoltà è indipendente dalle previsioni dei regolamenti edilizi e degli strumenti urbanistici.* R. TAMIOZZO, 2000, pp. 454 – 455.

con arco a tutto sesto ed una finestrella strombata, oggi entrambe tamponate.

Le porzioni affrescate sono state ritrovate nelle stanze adiacenti al corpo centrale dell'edificio, al primo piano, mentre nulla è emerso nelle due piccole stanze voltate.

Altre costruzioni sono state aggiunte in seguito, come si rileva dalle mappe catastali⁶: a partire dalla seconda metà dell'Ottocento l'edificio, originariamente isolato, venne sempre più circondato da costruzioni meno significative e tuttora visibili; in particolare, in epoca piuttosto recente, alla parte più antica dell'edificio venne aggiunto l'intero corpo a est⁷, dove si trova l'attuale ingresso (fig.2).

Nelle stanze immediatamente adiacenti a questo corpo centrale sono state ritrovate ampie porzioni affrescate, mentre all'interno delle due stanzette voltate non è emerso alcun ritrovamento.

Il nucleo più antico quindi risulta essere quello composto dalle due stanze voltate, a cui sono stati aggiunti i due ambienti affrescati.



Figura 2. Lato est dell'edificio: al primo piano le finestre della terza stanza; a destra l'attuale ingresso.

⁶ Purtroppo non sono state trovate notizie anteriori al 1859. E' interessante rilevare da una mappa catastale del 1859 che il cortile a ovest dell'edificio era originariamente occupato da una costruzione in legno, di cui è visibile ancora una parziale struttura; sulle pareti del cortile si notano le tracce dei fori per le teste delle travature, riferibili a un precedente solaio. Nel Libro Fondiario del 1935 inoltre, è riportata una pianta dell'edificio con il disegno delle stanze che occupavano il lato ovest del cortile. *Mappe catastali dal 1859*, Comune catastale di Ossana, Ufficio del catasto di Malè.

⁷ riferibile alla particella n. 31

CAPITOLO 2. DESCRIZIONE DEL CICLO AFFRESCATO

2.1. INTRODUZIONE

La totale mancanza di informazioni relative ai proprietari della “casa degli affreschi” di Ossana e l’assenza di testimonianze che possano ricondurre con sicurezza agli esecutori delle pitture, hanno reso necessaria un’attenta e approfondita analisi iconografica. Questa può condurre ad elaborare un’ipotesi sulla destinazione dell’edificio e, quindi, sullo stesso committente. L’analisi stilistica e tecnica, che verrà affrontata nel seguente capitolo, ha lo scopo di individuare, invece, lo sviluppo temporale dell’esecuzione pittorica (gli affreschi della terza stanza sembrerebbero essere precedenti a quelli della prima e seconda stanza), le differenze stilistiche nelle varie stanze e le analogie con altri cicli pittorici, sia nelle vallate trentine che fuori regione, in chiese e cappelle oppure in dimore private.

2.2. I TEMI RAFFIGURATI

2.2.1. *Prima stanza*



Figura 3 –*Prima stanza*–

Nella prima stanza, sulla parete sud (fig.3), disposte sotto una loggia di archi a sesto ribassato, sono dipinte le sette figure allegoriche delle Virtù: le prime tre figure corrispondono alle virtù teologali, mentre le successive simboleggiano le virtù cardinali⁸. Ogni virtù è raffigurata in piedi al di sotto di ogni arcata, ed occupa l'intero spazio creato da questa architettura, ad eccezione della seconda virtù, la Speranza, che è inginocchiata. La composizione quindi risulta alquanto statica, interrotta appena dalla differente postura della seconda virtù; non si deve però sottovalutare la ricerca di un ritmo compositivo, scandito attraverso l'architettura a loggiato, il movimento (anche se rigido) delle braccia e l'alternanza dei colori. Ogni virtù indossa un abito con maniche molto ampie e decorato da decorazioni a stampo⁹; sul capo porta una corona e i capelli biondi scendono morbidi sulle spalle. Dietro ad ogni figura lo sfondo risulta completamente bianco, privo di decorazioni. Il loggiato termina con la raffigurazione del Peccato Originale, attualmente visibile nella seconda stanza poiché la costruzione di una tramezza, a livello della settima virtù, ha interrotto il ciclo affrescato. Nella parte superiore l'affresco si conclude con un fregio a foglie, fiori e girali¹⁰, purtroppo frammentario.

La prima figura allegorica rappresenta la *Carità*, considerata la più importante delle tre virtù teologali¹¹ e per questo motivo a capo della schiera delle virtù. La Carità è raffigurata mentre offre del pane ad un povero storpio, raffigurato ai suoi piedi in dimensioni minori; la scena, quindi, richiama una delle sei opere di misericordia, quella di dar da mangiare agli affamati. La figura femminile è in piedi e regge un grembiule contenente dei pani; sul capo porta una corona e indossa un abito verde con maniche arricchite da decorazioni a stampo. Ai lati del volto, si leggono ancora le tracce dell'iscrizione a caratteri gotici "ca..." riferite al nome della virtù. La lettura di questa immagine risulta alterata e disturbata dalle numerose martellature

⁸ Il canone delle principali virtù cristiane è rappresentato dalle quattro virtù cardinali e dalle tre virtù teologali. Le prime vengono concepite come doti naturali, che si acquisiscono conformandosi alla dottrina evangelica e che portano al bene durante la vita; esse derivano dalla filosofia socratica, platonica, aristotelica e sono la Fortezza, la Giustizia, la Prudenza e la Temperanza. Le tre virtù teologali sono considerate "qualità soprannaturali infuse direttamente da Dio", introdotte nel Medioevo dai Padri della Chiesa: la Fede, la Speranza, la Carità. Ad Ossana la raffigurazione della Prudenza non compare, sostituita invece dall'Umiltà che, "insieme alle qualità etiche della pace, della concordia della virtù e della sapienza, della castità e della fedeltà, completa il novero delle doti ideali dell'uomo virtuoso". J. HALL, 1993, pp. 421 –422; M. BATTISTINI, 2002.

⁹ L'abbigliamento femminile del Quattrocento prevedeva l'uso della "gonnella" o tunica, presente già nel Trecento, stretta al busto e fluente fino ai piedi; nel XIV secolo le maniche risultano strette e lunghe, con il XV secolo la gonnella si avvicina alle "robe larghe per di sopra", più ampie e comode. *Le vie del Gotico in Trentino tra trecento e quattrocento*, 2002, p. 209 –229 (P. PERI).

¹⁰ Il fregio continua anche nella seconda stanza sulla parete ovest.

¹¹ Come afferma San Paolo: "queste dunque le tre cose che rimangono: la Fede, la Speranza e la Carità; ma di tutte più grande è la Carità" (*Corinti* 13,13); J. HALL, 1993, pp. 421 –422.

e lacune che investono la superficie, situazione che compare allo stesso modo sulle altre arcate, ad eccezione però della raffigurazione della Speranza¹².

La *Speranza* è la seconda figura allegorica rappresentata secondo l'iconografia tradizionale mentre prega a mani giunte, inginocchiata e di profilo, rivolta verso l'immagine in alto a sinistra del Cristo benedicente in mandorla, come segno di speranza per la gloria futura; il busto di Cristo è racchiuso in una cornice¹³. La donna indossa un abito giallo, decorato da stampi a grandi fiori e porta in capo una corona sopra la quale compare l'iscrizione "spes".

La terza figura allegorica è la *Fede*, rappresentata in piedi, col capo cinto da una corona e con la mano sinistra reggente una croce, suo tradizionale attributo. L'abito rosso ha le maniche arricchite da decorazioni a stampo; la scritta: "fid es" compare ai lati del volto.

Le due figure successive, la *Temperanza* e l'*Umiltà*, sono state danneggiate a causa dell'apertura di una porta, che ha causato la totale perdita della parte bassa dell'affresco. Al di sotto della quarta arcata, la *Temperanza* è stata dipinta secondo l'iconografia medievale, mentre versa dell'acqua in un'ampolla contenente del vino¹⁴. Ha il capo coronato e indossa un abito riccamente decorato da stampi; l'iscrizione "tem perantia" è posta a sinistra e a destra del volto della donna.

L'*Umiltà* è dipinta al di sotto della quinta arcata, con il suo attributo principale che è un agnello, tenuto in braccio. Raramente essa compare tra le virtù: nel caso di Ossana si sostituisce alla consueta raffigurazione della Prudenza, una delle quattro Virtù Cardinali. La lettura di questa immagine risulta alquanto difficile a causa delle gravi abrasioni e mancanze che interessano sia la superficie pittorica che l'intonaco, ma si riconosce la corona sul capo, l'abito decorato e l'iscrizione frammentaria ai lati del volto, "um...tas".

La sesta virtù, la *Fortezza*, è raffigurata in piedi e regge una colonna. Anche questa virtù risulta piuttosto danneggiata e il volto non è più visibile; a destra del volto è appena leggibile l'iscrizione: "fortitudo".

La settima virtù rappresentata, la *Giustizia*, è visibile solo in parte, perché interrotta dalla costruzione di una tramezza che ha in gran parte danneggiato l'affresco; l'immagine prosegue nella seconda stanza. La figura regge una spada, simbolo del suo potere (visibile nella prima stanza) e una bilancia, emblema di imparzialità¹⁵ (visibile in parte nella prima stanza e in

¹² La *Speranza* era l'unica Virtù che non coperta dallo strato di scialbo, quindi visibile ancor prima delle operazioni di scoprimiento.

¹³ Una cornice simile, anche se più elaborata, è presente nella chiesa di Santo Stefano di Carisolo, intorno all'arco Santo.

¹⁴ Questa simbologia deriva dal significato antico di "temperante": colui che si asteneva dal bere: per questo la temperanza è rappresentata nell'atto di mescolare il vino con acqua.

¹⁵ Platone, nello Stato ideale, considera la Giustizia come regolatrice del comportamento dei cittadini, sia sociale che ideale, e rende possibile l'azione armoniosa delle altre virtù. A partire dal XVI secolo la Giustizia viene

parte nella seconda stanza). In alto è rimasta la traccia, poco leggibile, dell'iscrizione "iu..itia". Il volto della figura purtroppo è mancante.

La parte inferiore della parete non presenta alcuna decorazione, ma solo un intonaco piuttosto liscio che sembrerebbe originale e coevo agli affreschi.

Per quanto riguarda le altre pareti della prima stanza, la parete ad est è caratterizzata da una porta a destra e da una stufa inserita nel muro nell'angolo sinistro; sulla parete a nord si aprono invece due finestre. Sulle pareti nord ed est è presente un intonaco piuttosto liscio e compatto, che non sembra però coevo agli affreschi, ma potrebbe riferirsi piuttosto al periodo in cui gli affreschi sono stati coperti. I tasselli di scoprimento effettuati su queste pareti non hanno dato alcun esito.

La parete ovest è stata aggiunta successivamente ed è priva di intonaco.

dipinta con gli occhi bendati: ma in questo caso si riferisce alla mancanza di Giudizio, come nel caso della Fortuna e dell'Ignoranza; nell'Antichità e in epoca medievale, invece, la giustizia aveva gli occhi bene aperti. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, 1988, pp. 520 –521.

2.2.2. Seconda stanza



Figura 4 –*Seconda stanza- Parete sud*

Gli affreschi della parete sud (fig.4) della seconda stanza sono il proseguimento degli affreschi della parete sud della prima stanza; in origine si trattava quindi di un unico vasto salone, successivamente suddiviso in due parti da una tramezza di fattura piuttosto recente, che ha diviso a metà la figura affrescata della “Giustizia” interrompendo il ciclo che era stato concepito come un tutt’uno.

Sulla parete sud si aprono due porte e una finestra; poche tracce di colore erano visibili prima delle operazioni di scoprimento al di sopra della porta della cucina. Dopo l’asportazione degli scialbi è risultato evidente che la seconda porta e la finestrella strombata che danno sulla cucina erano preesistenti all’esecuzione degli affreschi, mentre la prima porta, da cui si accede alla terza stanza, è in realtà un’apertura successiva.

Come è stato precedentemente descritto, il loggiato dipinto nella prima stanza termina nella seconda, dove è visibile parte dell’allegoria della Giustizia e la scena raffigurante Adamo ed Eva. Quest’ultima scena è inserita sotto un arco di dimensioni maggiori rispetto a quelli che racchiudono le virtù, in quanto il tema raffigurato richiedeva più spazio.

Le due figure sono dipinte ai lati dell'Albero della Vita; Eva, a sinistra, riprende la fisionomia e la monumentalità delle vicine virtù: il viso ovale, la carnagione chiara vivacizzata dalle guance rosee, i capelli lunghi e biondi che ricoprono le ampie spalle. E' rappresentata con la mela in mano, con il ventre coperto da rami e foglie intrecciate, mentre il seno è scoperto; purtroppo risulta mancante della parte inferiore a causa dell'apertura della porta che ha danneggiato anche parzialmente le gambe di Adamo. A sinistra del volto compare la scritta "eva".

L'albero al centro della scena è poco visibile a causa delle vaste mancanze e delle lesioni che interessano la muratura e per le fitte martellinature che compaiono su tutta la superficie affrescata; il verde del fogliame è in gran parte scomparso e i frutti color ocra, appena percettibili, si confondono (soprattutto nella parte in alto a destra) con il giallo della fuliggine che ha sporcato lo sfondo bianco; il serpente è attorcigliato al tronco. A destra dell'albero è raffigurato Adamo: il volto è in gran parte mancante a causa di una vasta lacuna, ma il corpo della figura è quasi interamente visibile. E' rappresentato con una folta barba nera, mentre porta la mano sinistra alla gola¹⁶.

Adamo non è stato dipinto in posizione frontale come Eva, ma è leggermente girato verso la donna, alla quale, probabilmente, rivolge la sua attenzione; il suo ventre è coperto di foglie e l'iscrizione "adam" appare sulla destra, a lato del volto¹⁷.

Lo sfondo della scena è decorato con motivi floreali in rosso e nero su fondo bianco, ma in basso, fino a metà figura, è dipinto un piano in prospettiva, color ocra, come basamento; sopra il riquadro, si nota nell'angolo a destra il frammento di un fregio a girali, foglie e fiori, in gran parte perduto.

Una fascia rossa dipinta sull'intonaco bianco incornicia la sequenza delle scene e le separa dal fregio sovrastante.

¹⁶ *I Baschenis*, 2004, p.16–18 (V. CERUTI). Il gesto, secondo l'interpretazione popolare, vuole evidenziare che sta crescendo il "pomo d'Adamo". Questo gesto particolare lo troviamo anche nella raffigurazione del Peccato Originale dipinta da Giovanni Baschenis nella sagrestia della chiesa di S. Pellegrino, in Val Brembana.

¹⁷ L'attenzione dell'artista ai particolari è tale da spingerlo a dipingere anche la peluria delle ascelle.

Nella porzione di intonaco al di sotto della figura di Adamo, e quindi sulla colonna in mezzo alle due porte, si riconosce la figura di un uomo (fig. 5): si intravede una folta barba scura e il profilo tondo della testa¹⁸; l'uomo indossa una pelliccia scura¹⁹ e regge una lancia la cui lama oltrepassa il bordo del riquadro in alto. Questo tipo di raffigurazione potrebbe perciò simboleggiare il ruolo di custode delle stanze e della dimora di Ossana, ed una precisa identificazione potrebbe essere avanzata avvicinando il soggetto alle antiche e numerose leggende dell'uomo selvatico, conosciute in tutto l'arco alpino²⁰.

Lo sfondo è decorato anche qui da stampi, neri e rossi, purtroppo frammentari: quelli rossi sembrano raffigurare un'aquila²¹. Particolarmente interessante risulta il frammento della cornice che separa questo riquadro dalla scena sovrastante: vi si legge un'iscrizione riportante una data, purtroppo frammentaria: "...ccxxvii iu...". La parte iniziale e la parte finale della scritta sono interrotte da lacune molto estese.



Figura 5. L'uomo con la lancia ed in alto l'iscrizione frammentaria

Sopra la porta della cucina, di fianco alla scena del Peccato Originale, vi è un riquadro che versa in gravi condizioni: il degrado è dovuto al fatto che questa porzione di affresco non era coperta dallo strato di intonaco che avrebbe potuto proteggerla dal calore e dal fumo provenienti dalla cucina. La superficie affrescata quindi è stata bruciata a tal punto da alterare irreversibilmente il colore. L'intonaco appare infatti disgregato e totalmente abraso. L'unica porzione ancora visibile, appunto perché protetta dalla spessa intonacatura, risulta essere nella zona in alto a sinistra, dove si intravede la cornice gialla a motivi neri²² e il frammento con cartiglio e iscrizione. A destra invece si riconosce la figura di un uomo barbuto, legato ad una ruota, circondato da cartigli con iscrizioni in gran parte frammentarie, scritte in caratteri gotici

¹⁸ Il profilo tondo della testa potrebbe sembrare il profilo di un'aureola, ma il colore sembra essere lo stesso della barba, e non ocre come dovrebbe essere se fosse un'aureola.

¹⁹ Le poche tracce di affresco non permettono una buona lettura dell'immagine, ma il manto è caratterizzato da pennellate più chiare ed ondulate, dei peli, appunto.

²⁰ Sull'argomento si rimanda al paragrafo 3.3 del terzo capitolo di questo studio.

²¹ Interessante notare che il motivo decorativo con l'aquila è presente solo in questo riquadro

²² La stessa cornice è visibile sull'altra parete affrescata

e probabilmente in lingua volgare. Le iscrizioni sono molto abrase²³, ma all'interno dei cartigli si legge: "...no capelo che no", "...mpo se cambia" e altre scritte in gran parte rovinate. In basso sono visibili le gambe di una seconda figura, ma lo stato conservativo dell'intonaco non permette la lettura di ulteriori particolari.

La ruota, nell'arte medievale, si ritrova spesso come ruota della vita che solleva gli uomini per poi lasciarli cadere, oppure come ruota della fortuna che non è mai ferma ma sempre soggetta a mutamento²⁴. Anche in questo riquadro lo sfondo bianco era decorato da stampi rossi e neri, uguali a quelli presenti nella scena con Adamo ed Eva. Lungo il bordo di questa porzione d'affresco si nota chiaramente la fascia gialla arricchita da decorazioni a stampo neri, la stessa cornice che si intravede in alto a sinistra del riquadro.

Questa scena non presenta picchiature, poiché non era coperta da intonaco ma solo da uno strato di scialbo completamente annerito e degradato.

Sul lato destro della porta della cucina rimane un frammento purtroppo poco leggibile a causa delle numerosissime martellature e fessurazioni.

La superficie affrescata prosegue sopra lo sgancio della finestra che si affaccia sulla cucina; anche in questo caso la pellicola pittorica è stata danneggiata in modo grave dal fumo e dal calore proveniente dalla stanza adiacente. Il pessimo stato conservativo non permette una buona lettura dell'immagine: si riconosce un tondo incorniciato da una ghirlanda a "nastri attorcigliati", simili alla mandorla del Cristo della prima stanza. All'interno della ghirlanda si presume sia stato dipinto il monogramma di Cristo, da cui dipartono numerosi raggi; lo sfondo, nella parte alta, è completato da girali vegetali. Anche questo riquadro è danneggiato da martellature.

A destra della finestra, la parete si conclude con la particolare scena dei prigionieri nella torre, interrotta a destra dall'apertura di una porta. Nel piano superiore di questa torre merlata sono rinchiusi cinque figure, visibili dietro alle sbarre²⁵ delle finestre ad arco: in quella di sinistra si intravede il busto di una donna e parte del viso di altre due persone; nella finestra di destra un uomo con un cappello rosso, che sta suonando uno strumento a fiato²⁶ e una donna. Nel piano sottostante, separato dal superiore da un marcapiano merlato, vi sono altre due finestre chiuse da inferiate, ma oltre queste non appare nessuna figura. Lo sfondo dietro la torre è

²³ Forse le scritte sono state effettuate a secco

²⁴ H. BIEDERMANN, 2001, pp. 453–456.

²⁵ La prospettiva delle finestre risulta essere errata.

²⁶ Si presume una "tromba diritta": essa appare come una canna diritta alla cui estremità si riconosce la forma di una campana. *Le vie del Gotico in Trentino tra trecento e quattrocento*, 2002, p.260 (M. TIELLA).

dipinto in rosso e decorato da stampi²⁷; la torre prosegue fino alla base della scala, ma la parte inferiore risulta molto danneggiata e poco leggibile. Anche questa scena è segnata da numerose picchiettature.

Non è chiaro il motivo della presenza di questo particolare soggetto: forse è legato alle scene precedenti, e quindi rappresenterebbe il simbolo di punizione per i peccati commessi, da quello originale (Adamo ed Eva) a quelli che ogni uomo compie inevitabilmente lungo il corso della sua esistenza (la ruota come instabilità permanente e l'eterno ritorno)²⁸. Oppure la torre è simbolo della Fede cristiana, una costruzione ben salda, in grado di resistere alle astuzie del diavolo. Altro aspetto da considerare è il fatto che i personaggi rinchiusi nella torre sembrano indossare vesti quattrocentesche, e questo proietterebbe la scena all'epoca in cui sono stati dipinti gli affreschi: forse è rappresentata una vicenda legata al vicino castello di San Michele, o forse la torre raffigura l'aspetto originale della stessa dimora.

Al di sopra di questi ultimi due riquadri è ancora presente la fascia decorativa a girali e foglie, che caratterizza la parte superiore di tutta la parete sud, sia nella prima che nella seconda stanza.

²⁷ Le tracce di questi stampi sono simili a quelli che compaiono sulle maniche del vestito della Fede, nella prima stanza, e sul vestito del Gesù Bambino nella seconda stanza, sulla parete nord.

²⁸ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, 1988, p.310.



Figura 6 - Seconda stanza- Parete ovest

Prima dello scoprimento, sulla parete ovest (fig.6) era visibile solo un vasto affresco con una Madonna in trono; in seguito sono state messe in luce tutte le parti affrescate che riguardano la parte superiore dell'ampia parete, occupata in parte da una scala. Sulla parte sinistra della parete vi è una porta che si apre all'altezza del pianerottolo della scala²⁹, affiancata da un affresco che raffigura un santo vescovo, la Madonna in trono con il Bambino e, sotto alla finestra, quattro devoti in preghiera.

Il Santo Vescovo è raffigurato con i tradizionali attributi vescovili: il pastorale in mano, la mitria sul capo e il piviale; è dipinto in piedi, in atto benedicente. Sulla cornice superiore vi è la traccia di un'iscrizione: "s. go(...)us", forse riferibile a San Gottardo³⁰. La superficie si presenta martellinata, mentre la parte inferiore è coperta in parte dalla scala in legno che è stata costruita a ridosso della parete; al di sotto di questa, però, l'affresco prosegue e la figura risulta completa (la scala copre anche la parte superiore della figura successiva).

²⁹ La porta si affaccia verso il cortile *ovest*: questa non sembra coeva agli affreschi, ma piuttosto risalente al successivo ampliamento dell'edificio. Infatti, il bordo dell'affresco è completamente interrotto lungo il lato della porta e non si sono riscontrate tracce di intonaco antico sugli stipiti o negli sguanci della stessa.

³⁰ Vescovo di Hildesheim attorno al XI secolo; la mancanza di attributi rende però complessa l'identificazione. R. GIORGI, 2002, p. 190.

A destra del Santo è raffigurata la Madonna in trono con il Bambino, l'unica porzione di affresco in questa stanza visibile prima dello scoprimento, che non presenta martellinature appunto perché non coperta da strati di intonaco. Maria, in posizione frontale, ha lo sguardo fisso verso lo spettatore, i capelli biondi che ricadono sulle spalle allo stesso modo delle figure delle Virtù della prima stanza, e sul capo, oltre ad un'aureola punzonata, sembra portare una corona. Indossa una lunga veste decorata da motivi a stampo, movimentata in basso dalle pieghe dei panneggi che alleggeriscono la rigida postura; con il braccio destro sostiene Gesù Bambino, rappresentato in piedi sul suo ginocchio. Nella mano sinistra reca uno stelo fiorito, forse tre candide rose. Il Bambino indossa una lunga veste quadrettata e decorata da motivi a stampo³¹, con la mano destra in atto benedicente e la sinistra appoggiata sul petto della Madre.

A destra del trono, sotto la finestrella chiusa da inferiate, sono raffigurati quattro devoti³², inginocchiati uno davanti all'altro e nell'atto di rivolgere le loro preghiere alla Madonna e al Bambino.

La lettura è disturbata dalle fitte martellinature, ma si riconosce un uomo in abito nero (forse un chierico), seguito da una donna con i capelli raccolti; il terzo personaggio sembrerebbe essere anch'egli un prelato: indossa infatti un vestito nero e regge un libro con alcune iscrizioni frammentarie, forse una preghiera. Segue un'ultima figura inginocchiata, una donna col capo velato. Il fondo dietro le figure è dipinto in verde e decorato da motivi a stampo; il pavimento rosso, a ciottoli, riprende quello dipinto intorno alla veste del Santo Vescovo e sotto il trono di Maria.

Al di sopra della scena con i quattro devoti in preghiera è situata una finestrella chiusa da un'inferriata; la strombatura della finestra è dipinta sui lati con specchiature rosse, e nella parte alta abbellita da una ghirlanda simile a quella della finestrella sulla parete sud, ma meno leggibile. Anche queste parti sono segnate da una fitta martellinatura.

La parte destra della parete termina con un ampio riquadro, raffigurante Santa Lucia e Santa Apollonia, come testimoniano le iscrizioni dipinte sulla fascia inferiore del riquadro: "sa. lucia" e "sa. polonia".

Santa Lucia³³ è raffigurata in piedi, in atto di mostrare i simboli del suo martirio: con la mano sinistra sorregge il piatto contenente gli occhi e nell'altra mano tiene il punteruolo; indossa

³¹ Gli stessi stampi compaiono sul vestito della Fede e sullo sfondo della scena con i prigionieri.

³² Essi potrebbero raffigurare gli stessi committenti.

un lungo abito verde con maniche rosse. Accanto a lei è dipinta Santa Apollonia³⁴, che regge nella mano destra la pinza, suo tradizionale attributo, e nella mano sinistra un libro chiuso, con la coperta decorata da motivi in nero. È abbigliata con un vestito rosso, con le maniche ornate da ricche decorazioni. Il fondo della scena è scuro, mentre il pavimento, dipinto a ciottoli, è color ocra. I bordi sono arricchiti da cornici verdi e gialle a decorazioni di colore nero. La superficie, soprattutto nella parte superiore, risulta molto danneggiata, a causa delle numerose martellature.

Sulla parete nord, dove vi sono due finestre, non è stata ritrovata alcuna traccia di decorazione. Questa parete sembra appoggiarsi alla parete ovest senza alcun'intersezione.

2.2.3. Terza stanza

La terza stanza è decorata su tutte e quattro le pareti da affreschi a soggetti sacri (l'Angelo, la Trinità, la Madonna con il Bambino e Santa Barbara) e con scene cortesi (figure danzanti e musicisti, scene di caccia). I dipinti terminano nella parte superiore con un fregio a girali, fiori e medaglioni, simile, ma non identico, al fregio presente nella prima e seconda stanza.

A causa del rifacimento di alcune aperture e della messa in opera di mensole lignee³⁵, notevoli sono le porzioni di intonaco affrescato perdute. Inoltre l'indebolimento del supporto murario, causato soprattutto dal calore del fumo proveniente dalla stufa, ha comportato la completa cottura della malta del supporto, con conseguentemente le fratture e gli stacchi dell'intonaco dalla muratura.

Sulla parete ovest sono dipinti tre ampi riquadri con l'Angelo, la Trinità, la Madonna con Bambino e Santa Barbara. Nella parte superiore della parete è dipinto il fregio decorato a motivi floreali, che si interrompe nella scena centrale della Trinità: i bordi superiori di questo riquadro, infatti, terminano a livello del soffitto. Su questa parete, a sinistra del riquadro con l'Angelo, sono state inserite alcune mensole in legno e, nell'angolo sinistro, forse una stufa.

³³ Lucia morì martire a Siracusa intorno al 304 durante le persecuzioni di Diocleziano. “La leggenda della Santa, da cui deriva il suo principale attributo iconografico, nasce dal suo nome connesso con la luce, che ha stimolato nella fantasia popolare l'invenzione di una tortura che riguardasse gli occhi”. R. GIORGI, 2002, p. 226.

³⁴ Apollonia era una anziana diaconessa di Alessandria che subì il martirio nel III secolo d.C. Invocata contro il mal di denti perché durante il martirio le spaccarono le mandibole, e perché la leggenda narra che, prima di morire, promise aiuto a coloro che avrebbero sofferto di mal di denti. R. GIORGI, 2002, p.45.

³⁵ Anche stufa in olle; ma non sappiamo quali sono gli elementi originali e quelli eseguiti in tempi successivi.

L'Angelo³⁶ (fig.7) è raffigurato nell'atto di mostrare un lungo cartiglio con un'iscrizione in caratteri gotici: "a" grande, in rosso, seguita da "ngelo qui meus et cuqstos pietate superna gloria in eccelcis d". Questo riquadro, anche se coperto da uno strato di polvere e di fumo, si presenta in ottimo stato conservativo, mostrando la limpidezza originaria delle tinte, la sicurezza del tratto e l'attenzione della resa dei particolari, come testimonia la fattura del volto e dei capelli. Il capo è ornato da una corona di fiori e da un'aureola, mentre il fondo bianco, decorato da stampi, contrasta con il rosso delle bellissime ali.

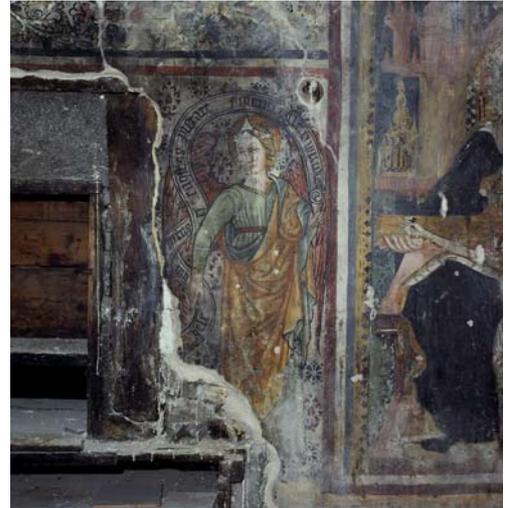


Figura 7. L'Angelo

Nel secondo riquadro è rappresentata la Trinità (fig.8) secondo la consueta iconografia medievale, che vede Dio Padre sorreggere con le mani la croce del Cristo crocifisso, sulla quale è dipinta la colomba dello Spirito Santo³⁷. Il Padre è seduto su un trono caratterizzato, nella parte alta, da pinnacoli e guglie, dove compaiono anche cornici a scacchiera. La parte centrale della scena con il volto di Dio è purtroppo danneggiata dalle abrasioni.



Figura 8. La Trinità: Dio Padre, la colomba dello Spirito Santo e il Cristo crocifisso

Il Figlio è raffigurato nel momento della morte, con il capo chinato ed il sangue che scende dal costato. Il fondo della scena e il manto di Dio Padre sono dipinti in nero, ma sulla superficie si rilevano alcune rare tracce di blu e alcune tracce di verde

³⁶ Forse la sua rappresentazione è da collegare alla figura dell'Arcangelo Michele per l'esistenza del vicino castello di San Michele. Ad Ossana la mano destra dell'Angelo sembra indicare lo spettatore, in segno giudicante. L'immagine di Michele dipende direttamente dai passi dell'Apocalisse, come essere maestoso con il potere di pesare le anime prima del giudizio. R. GIORGI, 2002, p. 274. Oppure l'immagine raffigura l'Angelo custode, custode sia delle anime che della dimora.

³⁷ Anche nei pittori Baschenis troviamo questo tipo di iconografia: ad esempio, Angelo dipinse la Trinità nella chiesa di San Defendente, a Roncola, firmando l'affresco e riportando la data "1482". Lo schema compositivo è lo stesso: la figura maestosa di Dio Padre è raffigurata nell'atto di sorreggere la croce del Figlio crocifisso, sulla quale è posta la colomba dello Spirito Santo. B. PASSAMANI, 1986, p.441.

³⁸ L'interno della veste, bianca con motivo a quadrettoni, è simile alla decorazione della veste del Bambino nella seconda stanza.

appartenente ad una fascia decorata a stampi. La cornice del riquadro è caratterizzata, ad eccezione del lato inferiore, da una fascia gialla con stampi neri, chiusa a sua volta da una striscia grigia.

Il terzo riquadro raffigura la Madonna con Bambino e Santa Barbara(fig.9), quest'ultima, purtroppo, è in gran parte perduta e mette in luce la sottostante struttura muraria; la Vergine porta in braccio il Bambino, e nella mano destra, tra pollice ed indice, mostra con delicatezza un piccolo fiore con tre boccioli. La veste rossa³⁸ copre anche il capo di



Figura 9. La Vergine con il Bambino e Santa Barbara

Maria, in braccio il Bambino, e nella mano destra, tra pollice ed indice, mostra con delicatezza un piccolo fiore con tre boccioli. La veste rossa³⁹ copre anche il capo di Maria, ornato da una corona e dall'aureola. Gesù è raffigurato nell'atto di accarezzare il viso della madre, e con la mano sinistra tiene un libro aperto, probabilmente le Sacre Scritture. La figura di Santa Barbara⁴⁰ è in gran parte perduta, ma si riconosce dal suo principale attributo, la torre, che regge in mano; sono visibili quindi solo la metà sinistra del viso, parte della spalla e mano sinistra, parte della torre e parte della veste in basso: la porzione destra della figura è purtroppo perduta. Dietro le figure, su sfondo scuro, è dipinto un paramento verde con decorazioni a stampi neri, e il pavimento rosso, a ciottoli. Su questo riquadro, come per quello adiacente con la Trinità, la cornice è suddivisa (sul lato destro, sinistro e superiore) in una fascia gialla decorata a stampi neri ed in una fascia grigia. I due riquadri sono separati da una cornice bianca interrotta da una fascia dipinta in rosso.

³⁹ L'interno della veste, bianca con motivo a quadrettoni, è simile alla decorazione della veste del Bambino nella seconda stanza.

⁴⁰ R. GIORGI, 2002, p. 46. La Santa, probabilmente morì martire durante le persecuzioni di Massimiano nei primi anni del secolo IV. La *legenda Aurea* racconta che il padre di Barbara la rinchiuso in una torre affinché nessuno potesse vederla: nel frattempo la figlia si convertì al cristianesimo, provocando l'ira del padre che la fece condannare a morte. Barbara venne decapitata e subito dopo il padre morì colpito da un fulmine e incenerito.



Figura 10. Parete sud

Sulla parete sud (fig.10) sono raffigurate scene cortesi con dame e cavalieri danzanti⁴¹, un suonatore di liuto ed altre figure. A sinistra appare una coppia danzante in abiti quattrocenteschi: l'uomo, raffigurato di profilo, indossa una giornea verde⁴² e delle calze solate, sul capo porta un cappello verde, e sopra a questo è visibile un lungo cartiglio con un'iscrizione ora frammentaria, purtroppo poco leggibile; con il braccio sinistro sfiora il gomito della dama vicina⁴³, in posizione frontale, la quale, a sua volta, sembra appoggiargli la mano al petto. La coppia sembra separata dal gruppo vicino composto da cinque figure sistemate in cerchio⁴⁴: è, invece, il gesto della mano della donna, con pollice ed indice rivolti verso la dama che le volta le spalle⁴⁵, a legare la composizione. Nel secondo gruppo di danzatori si riconoscono tre dame, un uomo⁴⁶ e una fanciulla⁴⁷, anche loro in abiti

⁴¹ La scena potrebbe raffigurare un particolare gioco cortese: è da notare che vicino alla mano della seconda dama (partendo da sinistra) sembrerebbe essere dipinto un piccolo oggetto lasciato cadere dalla donna, mentre la dama accanto con il vestito rosso sembrerebbe tenere lo stesso elemento nella mano destra (forse è il piccolo seme di una pigna). Infine, l'ultima dama a destra, tiene nella mano sinistra un fazzoletto.

⁴² *Le vie del Gotico in Trentino tra trecento e quattrocento*, 2002, p. 209 –229 (P. PERI).

La giornea era una sopravveste aperte ai lati, priva di maniche, a volte stretta in vita da una cintura, lunga fino alle ginocchia.

⁴³ E' l'unica donna ad indossare uno scialle.

⁴⁴ J. Verdon, descrivendo la danza popolare e aristocratica, spiega come essa sia accompagnata da canzoni con ritornelli. Dagli antichi testi si deduce come per "carolare" le persone si tenevano per mano girando in cerchio

⁴⁵ Il profilo di questa donna compare nel medaglione del fregio superiore.

⁴⁶ Sembra l'immagine speculare dell'altro danzatore di profilo con cappello.

⁴⁷ La ragazza è rappresentata con lunghi capelli sciolti, più minuta rispetto alle altre dame (due di loro presentano i capelli raccolti e legati da nastri, l'altra nasconde i capelli sotto un copricapo); scrive Paolo Peri: "*l'uso di lasciare scoperta la testa era riservato alle fanciulle ed alle donne di giovane età, solo nei primi due -tre anni*

quattrocenteschi. Dopo l'ultima dama del gruppo vi è un cartiglio con un'iscrizione purtroppo poco leggibile, seguito da un'immagine frammentaria di una lince⁴⁸ posta sul dorso di un secondo animale. Le due scene sono inserite in un unico sfondo chiaro, senza nessuna decorazione o elemento particolare. La sequenza è interrotta da una vasta mancanza che lascia intravedere il supporto murario⁴⁹.

La parte destra della parete era occupata probabilmente da una stufa, ed in questa porzione non si rilevano decorazioni, ad eccezione del fregio superiore a motivi floreali.

La scena continua con l'affresco raffigurante un gruppo serrato di persone: tra loro emerge a figura intera un suonatore di liuto. Tre figure si presentano in primo piano, mentre le altre sei sullo sfondo. I personaggi sono abbigliati con vesti quattrocentesche: il musicante indossa una giornea verde, calze bicolori bianche e rosse⁵⁰ e porta un copricapo rosso; con la mano destra pizzica le corde dello strumento⁵¹. La figura che lo fiancheggia indossa una giornea rossa legata in vita da una cintola rossa e decorata con fiori bianchi⁵²; l'uomo vicino, rappresentato di profilo, indossa uno strano copricapo a punta. Dei personaggi retrostanti si vedono solo alcuni particolari: parte della fronte e dei capelli, l'occhio o il profilo⁵³.

Alla base delle figure, è ancora visibile un drappeggio a decorazioni verdi che occupava probabilmente tutta la fascia inferiore della parete.

dalle nozze, le quali si acconciavano anche con trecce variamente disposte". Le vie del Gotico in Trentino tra trecento e quattrocento, 2002, p. 219 (P. PERI).

⁴⁸ Celebre per la particolare acutezza dei suoi occhi, nella religione cristiana è associata al diavolo. Simboleggia anche il senso della vista ma soprattutto l'astuzia rapida e veloce e il previdente intelletto. H. BIEDERMANN, 2001, p. 270. Il significato si potrebbe quindi collegare al momento di festa e di danza raffigurato: forse nel ballo erano richieste particolari regole, tanto da spingere i partecipanti a giocare d'astuzia.

⁴⁹ L'ampia mancanza al centro lascia a vista il supporto murario; nella parte bassa, questa mancanza era tamponata da un'ampia stuccatura cementizia che debordava sulle parti affrescate. Durante la rimozione dello strato cementizio, lungo il bordo dell'affresco al centro della parete, è emerso il segno di una piccola apertura quadrata, forse una finestrella; si tratta comunque di una apertura originale poiché l'intonaco affrescato sembra continuare lungo lo spigolo emerso dallo scoprimento. Questo elemento potrebbe ulteriormente confermare l'ipotesi relativa alla conformazione architettonica dell'edificio: la piccola feritoria si collegherebbe ad una struttura a torre.

⁵⁰ Un confronto si deve fare con il suonatore di liuto dipinto nella sala del Giudizio di Castel Pietra, a Calliano: anche questo suonatore indossa delle calze a righe bianche e rosse.

⁵¹ *Le vie del Gotico in Trentino tra trecento e quattrocento, 2002, p. 256 (M. TIELLA). "Il liuto viene definito come uno strumento a corde pizzicate, la cui forma è caratterizzata da un corpo a contorno all'incirca ovoidale e la paletta disposta perpendicolarmente alla direzione del manico. [...] il numero di corde non superava il numero di dieci negli strumenti medievali e di solito si rileva, nelle rappresentazioni iconografiche, dal numero dei piroli infissi nel cavigliere."* Anche ad Ossana le corde dovrebbero essere dieci, poiché questo è il numero dei piroli rappresentati.

⁵² Una simile cintura compare negli affreschi di Antegnate in provincia di Bergamo, nella chiesa di San Michele Arcangelo. B. PASSAMANI, 1986, p.133.

⁵³ Sopra le teste si notano delle tracce di colore, sembrerebbe essere una striscia blu.

La parete est (fig.11) è interrotta dall'apertura di due finestre; anche qui, come lungo il perimetro della stanza, è presente il fregio a motivi floreali. La parte affrescata è andata in gran parte perduta, forse proprio per l'apertura o l'ampliamento delle finestre, caratterizzate da ampi sguanci interessati dalla stesura di malte cementizie.

L'unica porzione di affresco rimasto è il frammento con figura femminile bendata, probabilmente la raffigurazione della Fortuna⁵⁴; al di sopra della figura corre un cartiglio a caratteri gotici in cui si legge un'iscrizione in volgare, probabilmente un proverbio: “..femina no meter p..”.



Figura 11. Frammento di affresco sulla parete est



Figura 12. Parete nord

Nella parete nord, (fig.12) sul lato sinistro si apre la porta di ingresso mentre al centro una seconda porta tamponata; entrambe le aperture non sembrano originali, ma hanno subito

⁵⁴ J. HALL, 1993, pp. 180 –181. La benda è sugli occhi della dea della fortuna, perché le ricchezze vengono distribuite a caso.

probabilmente rifacimenti successivi, dato che le porzioni affrescate risultano interrotte lungo gli sguanci delle porte, mentre dovevano continuare al di sopra di esse. La parte alta della parete è decorata da un fregio a motivi floreali alternati da medaglioni; le superfici sottostanti sono dipinte con scene di caccia.

Sulla porzione di intonaco fra le due porte è visibile un lacerto di affresco con quattro animali colpiti da lance: in primo piano la parte posteriore di un animale accovacciato copre parzialmente un cinghiale, dietro a cui emerge il giallo brillante di un terzo animale; sullo sfondo è visibile un camoscio. Due lunghe lance trafiggono i corpi del cinghiale e del camoscio, facendone fuoriuscire il sangue.

La scena interrotta dall'apertura della porta prosegue con il frammento raffigurante la zampa e la coda di un animale, forse un cane, con un alberello con bacche rosse dipinto sullo sfondo. Queste poche tracce di pittura si presentano in buono stato conservativo, tanto da mostrare le abili e veloci pennellate dell'artista, soprattutto nel realizzare gli ultimi particolari come i sottili peli dell'animale o le foglie e l'erba del prato.

Lo sfondo della scena è chiaro, la parte bassa è ornata da un finto drappeggio con disegni in rosso.

Al frammento con animale e alberello segue la scena raffigurante un uomo che lotta con un leone e un uomo che suona il corno; il viso del primo personaggio però risulta alquanto danneggiato, rendendone difficile la corretta interpretazione dell'immagine. L'uomo potrebbe raffigurare Sansone, l'intrepido personaggio biblico, raffigurato nudo, coperto solo da un perizoma e da un copricapo quattrocentesco che, con un ginocchio sul leone, ne tiene aperte le fauci⁵⁵. La belva è azzannata al collo da due cani, forse chiamati dal suono del corno del loro padrone, dipinto a fianco. E' curioso notare come il tema biblico e storico di Sansone sia stato raffigurato all'interno della scena cortese –cavalleresca della caccia in modo arbitrario, poiché ogni figura interagisce con l'altra: il leone azzannato dai due cani e l'uomo che indossa un copricapo identico a quello indossato dal vicino cacciatore; in questo modo, le gesta del personaggio vengono proiettate in una dimensione (ai pittori e ai committenti) contemporanea. La forza dell'uomo è raffigurata anche come motivo di esaltazione di un'attività, quella della caccia, considerata molto importante dai nobili e dai borghesi. Quindi, la scena biblica si intreccia alla scena di caccia, così come gli affreschi a tema sacro e tema profano appaiono nella stessa stanza.

⁵⁵ J. HALL, 1993, pp. 360 –361. Nella religione cristiana, Sansone è visto come prefigurazione della lotta di Cristo contro il demonio.

Tutt'intorno alla stanza corre un fregio floreale, simile ma non identico al fregio che decora le pareti della prima e seconda stanza, dove non compaiono i motivi con i medaglioni dipinti⁵⁶. Nella terza stanza, infatti, all'interno di tondi, sono raffigurati soggetti religiosi (come la croce) e allegorici (come il coniglio e la cicogna); inoltre, sono presenti alcuni ritratti, forse gli stessi committenti: al di sopra della scena con i danzatori, nei due medaglioni, sono stati dipinti i profili di una donna e di un uomo, rivolti l'una verso l'altro.

Sopra al riquadro con l'Angelo, compare il medaglione con il frammento di una croce, simbolo della Passione di Cristo, ed i profili di una donna e di un uomo sono visibili sopra la scena con i danzatori. Sulla parete est, sopra al frammento con la donna bendata, è raffigurato un uccello dal becco lungo, probabilmente una cicogna, simbolo di buon augurio e del risveglio della natura⁵⁷; un coniglio è raffigurato sopra alla figura dell'uomo che lotta con il leone, come simbolo di fertilità⁵⁸; sopra al frammento con il cinghiale, il profilo di una donna dai capelli raccolti e decorati con fili di perle; infine sulla stessa parete, al di sopra della prima porta, un frammento che sembrerebbe essere la parte inferiore di uno stemma: il campo sinistro grigio chiaro e l'altro scuro, tagliato da una fascia obliqua bianca.

Attraverso i soggetti dipinti nei medaglioni, appare chiara la volontà di sottolineare i significati delle scene sottostanti: come buon auspicio per la vita terrena⁵⁹, ma anche devoto richiamo alla vita celeste: è la croce, simbolo della passione del Salvatore e quindi di Salvezza, che sottolinea la ricerca di comunicazione tra Terra e Cielo⁶⁰.

⁵⁶ Il fregio della prima e seconda stanza appare molto semplice: i rami verdi sono ravvivati da pochi fiori rossi; il fregio della terza stanza, invece, si presenta più complesso: i rami e i fiori appaiono elaborati e arricchiti da pennellate da colore scuro, mentre il ritmo è scandito dai medaglioni dipinti, purtroppo solo alcuni di questi sono leggibili.

⁵⁷ La tradizione vuole che sia la cicogna a portare i bambini, probabilmente in rapporto ai suoi costumi di uccello migratore, il cui ritorno corrisponde alla primavera. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, 1988, p.196.

⁵⁸ Forse la lepre è stata raffigurata con il semplice intento di richiamare la scena, sottostante, della caccia: la lepre come preda. ⁵⁸ J. HALL, 1993, p. 244.

⁵⁹ Ed anche come glorificazione dei committenti (attraverso lo stemma) e dei membri della famiglia (i ritratti).

⁶⁰ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, 1988, pp. 341 - 355. La croce "è il simbolo del mediatore, di chi è per natura unione permanente dell'universo e comunicazione terra e cielo, dal basso in alto e dall'alto in basso".

2.3. IPOTESI SULLA DESTINAZIONE DELL'EDIFICIO

Il ciclo pittorico della “casa degli affreschi” di Ossana verte su temi religiosi, riprendendo iconografie tipicamente medievali legate alla cultura popolare che si ritrovano, in particolar modo, sulle numerose pareti affrescate delle chiese dei territori vicini; oltre a questi, sono presenti motivi legati maggiormente alla cultura nobile borghese, desiderosa di esibire il proprio *status*, riprendendo temi cortesi come la danza, la musica, la caccia. Proprio alla luce di tali considerazioni, la tematica rappresentata potrebbe far pensare l'edificio come ad un'abitazione privata di qualche signore locale, fervente religioso ma anche consapevole delle gioie terrene infuse dalla musica e dalla danza; a confermare tale ipotesi, i ritratti di una donna e di un uomo rivolti l'una di fronte all'altro, all'interno dei medaglioni del fregio della terza stanza: essi potrebbero raffigurare i committenti del ciclo affrescato, e quindi i proprietari della casa.

Lo storico Alberto Mosca⁶¹ in seguito a recenti studi, ipotizza una destinazione pubblica dell'edificio, in quanto le scene raffigurate nella seconda stanza (il peccato originale, l'armigero davanti alla porta della terza stanza, la ruota del supplizio ed i personaggi incarcerati) fanno pensare l'edificio quale sede di Giudizio⁶²: i soggetti, quindi, si proporrebbero come monito nel seguire una vita corretta, per non dover imbattersi nelle pene inflitte dalla giustizia terrena e, soprattutto, divina. Tuttavia, per giustificare tali raffigurazioni, si potrebbe tener presente che dopo la metà del '400 e nei secoli successivi, la *Regola* di Ossana poteva essere convocata, nei periodi più freddi, in una stanza di qualche abitazione privata: in questo caso, i dipinti potevano essere ammirati non solo dai proprietari o dai famigliari, ma anche da coloro che, per motivi burocratici o amministrativi, si fossero recati in tali abitazioni⁶³.

⁶¹ *Val di Sole. Storia, arte, paesaggio*, 2004, p. 179, 180.

⁶² Nelle valli vicine ad Ossana, esempi di affreschi in luoghi adibiti all'amministrazione della Giustizia si ritrovano in Palazzo Nero a Coredo, dove sono dipinte scene tratte dalla leggenda carolingia, mentre a Castel Pietra, presso Calliano, i temi raffigurati sono quelli cortesi della caccia, dell'amore, del gioco e della musica: la scena di Sansone che lotta con il leone o il suonatore di liuto ricordano i soggetti presenti ad Ossana. *Il ciclo pittorico di Castel Pietra al tramonto dell'età cortese*, 1992.

⁶³ Ad Ossana, la comunità si reggeva sull'assemblea dei propri membri, la *Regola*, base dell'autorità comunale; i vicini partecipavano alle riunioni ed eleggevano i propri amministratori: i Regolani, a cui spettava il potere esecutivo, seguiti dai Giurati e dai Saltari. I Regolani avevano la facoltà di punire i trasgressori degli ordinamenti contenuti negli statuti comunali per mezzo di multe; come riporta il Ciccolini, si possono considerare giudici in prima istanza. “Il giudicare in seconda istanza spettava al regolano maggiore, che per diritto era il vescovo, il quale poteva conferire questa carica ad un suo delegato” e a volte accadeva che la delega era affidata al Sindaco, il quale aveva un ruolo di intermediario tra il Magistrato e gli altri sindaci della pieve, “a cui veniva affidato qualche compito importante, in confronto di terze persone, di comunità e dell'autorità ecclesiastica e politica. G. CICCOLINI, 1913, p. 115.

A rendere più complessa questa ipotesi, il probabile scarto temporale delle pitture delle stanze⁶⁴ (non più di alcune decine di anni di differenza) ed i numerosi rifacimenti apportati all'edificio nel corso dei secoli. Il nucleo primitivo parrebbe essere quello centrale con i locali voltati, inclusa la terza stanza; mentre successivi sembrerebbero gli affreschi della prima e seconda stanza, interessati anche da diversi interventi strutturali. In base a queste considerazioni andrebbe valutata anche l'ipotesi di un passaggio di proprietà (e forse la diversa destinazione dell'edificio)⁶⁵.

Infine, un riferimento particolare emerge grazie all'osservazione delle “*camerae pictae*” dell'alta valle Brembana, nel bergamasco e della Valtellina⁶⁶: diffuse nel XV secolo, nelle quali “*la lontana eco degli studioli umanistici moralizzati allestiti in tutta Italia si provincializzava*”⁶⁷. In particolare la *camera picta* di Sacco, in Valtellina, la quale fungeva probabilmente da studio del proprietario, notaio di professione⁶⁸; come si vedrà in seguito, questi affreschi presentano molte analogie con le pitture della terza stanza di Ossana.

⁶⁴ Questo giustificerebbe la differenza di stile pittorico tra le stanze –tra la prima/seconda stanza e la terza- e quindi l'esecuzione da parte di diversi pittori; anche l'esame, inoltre, del tema iconografico e simbolico della terza e delle altre due stanze, non rivela un concreto legame.

⁶⁵ Nel tentativo di contestualizzare gli affreschi e l'edificio stesso nel paese di Ossana, sono state effettuate delle ricerche presso l'ufficio del catasto e del libro fondiario di Malè. Le notizie ricavate, però, non permettono di risalire oltre la metà del 1800.

⁶⁶ Nel paese di Sacco e di Teglio in bassa Valtellina; a Piazza Brembana ed a San Giovanni Bianco in Val Brembana. R. TOGNI, 1974.

⁶⁷ R. SACCHI, 1995, p.482.

⁶⁸ R. TOGNI, 1974, p.

CAPITOLO 3. STILE E CONFRONTI

3.1. INTRODUZIONE

Attualmente lo stato di conservazione degli affreschi non permette un'adeguata e completa lettura dell'immagine, in quanto le pitture appaiono coperte da depositi di polvere e di fuliggine, impedendo così di analizzare con chiarezza lo stile e la tecnica del pittore o dei pittori che eseguirono l'opera¹. E' da notare, infatti, come ci siano differenti caratteristiche stilistiche e di segno tra le prime due stanze e la terza: nelle prime è evidente una maggiore monumentalità e rigidità delle figure, mentre nella terza l'artista dipinge figure più esili ed in movimento.

Nella prima e nella seconda stanza, chiaro è il riferimento all'arte dei pittori Baschenis²; una prima ipotesi a riguardo è stata avanzata da Salvatore Ferrari nel volume intitolato "*Val di Sole*", secondo il quale "*alcuni aspetti iconografici e stilistici rimandano alla produzione dei Baschenis*"³.

Questi pittori iniziarono ad operare nella Valle di Sole a partire dagli anni settanta del 1400, quando Giovanni e Battista⁴, probabilmente con l'aiuto di Angelo, eseguirono gli affreschi nella chiesa di Pellizzano⁵. Secondo il Rasmo la prima presenza in Trentino dei pittori bergamaschi è documentata invece nella chiesa di Santo Stefano a Carisolo, quando nel 1461

¹ Differente appare anche lo stato di degrado che interessa gli affreschi della prima e seconda stanza, da quelli della terza stanza.

² Per la complessa genealogia dei Baschenis de Averara rimando a S. MILESI, *La stirpe dei Baschenis*, Edizioni Corpanova, Bergamo 1993.

³ *Val di Sole. Storia, arte, paesaggio*, 2004, p. 179.

⁴ S. WEBER, 1933, p.36- 37.

⁵ Passamani individua un diverso intervento per quanto riguarda la figura di Santa Caterina, ipotizzando la presenza sul cantiere di Angelo Baschenis. B. PASSAMANI, 1986, p.441. Raffaella Colbacchini invece considera la presenza di Antonio poiché le caratteristiche della Santa Caterina "*sembrano richiamare le poche opere conosciute di Antonio Baschenis, come la Madonna con Bambino e Santi, affrescata nel 1480 a Mione di Rumo, dal volto paffuto e dai grandi occhi, con il manto a monocromo dalle linee pesanti e dal profilo spigoloso.*" R. COLBACCHINI, 1999, p.24. Infine, Claudia Paternoster suggerisce la presenza sul cantiere di Pellizzano dell'intera bottega familiare dei Baschenis della dinastia di Lanfranco. C. PATERNOSTER, 1998, p.129

Sulla navata destra della chiesa compare un riquadro con due strati d'affresco sovrapposti, che raffigurano entrambi la Madonna in trono con il Bambino. Il primo strato pittorico si potrebbe attribuire ad Angelo per la presenza di motivi a stampo che ritroviamo nelle chiese di Ornica (in provincia di Bergamo) e di Pinzolo, dove compare la firma di Angelo; l' affresco fu in seguito coperto, ma il soggetto fu ripreso (probabilmente da Giovanni e Battista) e realizzato in una variante molto simile (diversa è la struttura del trono e la postura del Bambino).

Antonio dipinse la parete destra della navata, l'arco Santo e la parete della torre campanaria⁶. Nel corso di questo capitolo anche gli affreschi di Carisolo saranno oggetto di ulteriori analisi, in quanto si è rilevata la presenza di aspetti decorativi simili alle pitture della terza stanza di Ossana.

Se la presenza dei Baschenis può apparire indubbia nella prima/seconda stanza, per la terza stanza l'attribuzione risulta maggiormente complessa. Questo non solo a causa dell'utilizzo di un diverso linguaggio stilistico, ma anche perché nella terza stanza si deve considerare un ulteriore aspetto: quello della raffigurazione di temi (quali la caccia e la danza delle dame e dei cavalieri) che mai sono stati eseguiti dalla cerchia dei Baschenis⁷. Tuttavia, ciò si potrebbe collegare al fatto che le testimonianze pittoriche in nostra conoscenza, relative a questi artisti, si ritrovano unicamente in chiese o cappelle⁸; il loro repertorio iconografico, nel momento in cui cambiò sia la destinazione che la committenza, potrebbe aver attinto a temi tipicamente cortesi e più adatti al luogo, o semplicemente rispondenti al gusto ed alle richieste dei committenti⁹.

3.2. CONFRONTI STILISTICI E TECNICA ESECUTIVA

3.2.1. *Prima e Seconda stanza*

Come precedentemente accennato, gli affreschi che attualmente si trovano in due stanze diverse erano in origine visibili su un'unica parete, in un unico ambiente: sulla parete ovest la

⁶ N. RASMO, 1983. p.48 –50. Nel 1983 Rasmò attribuisce le pitture ad Antonio Baschenis “*per la particolare eleganza del segno e per la freschezza dei toni*”: è da sottolineare, tuttavia, che non una sola opera firmata da Antonio è giunta sino a noi. Fu il Weber, nel 1933, a descrivere l'unico affresco che riportava il nome di Antonio e la data 1480, dipinto sulla facciata di una casa di Mione, in val di Rumo; esso raffigurava la Madonna col Bambino, Santa Caterina e lo stemma dei Caldesio: fu staccato, purtroppo, negli anni settanta. S.WEBER, 1933, p.36, 37.

In base però alle caratteristiche stilistiche descritte dal Weber, risulta in realtà difficile legare il nome di Antonio Baschenis agli affreschi di Carisolo.

⁷ Ci si riferisce all'opera dei Baschenis della dinastia di Lanfranco.

⁸ Anche quando si tratta di committenza privata, ad esempio la cappella di Castel Valer per i conti Spaur, o gli affreschi raffiguranti la Madonna con Bambino dipinte sulle facciate esterne di abitazioni private, i dipinti raffigurano temi religiosi.

⁹ A questo proposito si deve ricordare l'esempio dell'attività della bottega di Bartolomeo Sacchetto, artista di origine veronese ed attivo in Trentino e nella zona gardesana al tempo del vescovo Hinderbach (1465 -1486). Nella città di Trento fu lui probabilmente a realizzare la serie dei principi vescovi di Castelvechio, gli affreschi in facciata di Casa Balduini, gli affreschi (ora pochi frammenti) nella cappella San Simonino in Palazzo Salvatori. Il ciclo pittorico realizzato a Castel Pietra, nei pressi di Calliano, dimostra come ci sia la capacità di intrecciare immagini tratte da tematiche cortesi insieme a scene tratte da fonti religiose. La raffigurazione di Sansone (eroe del *Vecchio Testamento*) che lotta con il leone non si limita a descrivere l'episodio biblico, piuttosto lo propone come simbolo di forza e di esaltazione delle virtù cavalleresche. *Le vie del Gotico in Trentino tra trecento e quattrocento*, 2002, p. 628 -644 (S. SPADA PINTARELLI, A. MURA).

schiera delle virtù, il peccato originale, l'armigero, la ruota del supplizio e la torre con i prigionieri; sulla parete nord la Madonna con il Bambino, Santi e devoti in preghiera.

La disposizione delle virtù (fig.3, pag.5) sotto la loggia di archi ricorda la disposizione di Santi che compare in alcune opere dei Baschenis, quali gli affreschi di Castel Valer¹⁰, quelli della chiesa di Pavillo¹¹ in Valle di Non dipinti da Giovanni e Battista, e gli affreschi di Santo Stefano di Carisolo¹². La tipologia della composizione architettonica, all'interno della quale campeggiano le allegorie delle sette virtù e la scena del Peccato Originale, si ricollega in particolar modo al ciclo pittorico di Carisolo, con i Santi Sebastiano e Giuliano, Sant'Antonio Abate e Santo Stefano inseriti a due a due sotto logge in pietra rosa, simili a quelle di Ossana. A Carisolo le coppie di Santi sono ulteriormente divise dalla cornice dei riquadri; gli archi, inoltre, appaiono decorati con stampini e motivi floreali che ripropongono finti stucchi, mentre doppie linee bianche e linee brune evidenziano le parti in luce ed in ombra degli archi. Questa soluzione è stata realizzata anche ad Ossana, ma la corrispondenza è da collegare alla ripresa di modelli comuni molto diffusi, come ad esempio le miniature o le incisioni dell'epoca.

Le allegorie delle virtù, come le figure delle Sante Lucia ed Apollonia presenti sulla parete nord, sono caratterizzate da una robusta corporatura, da ampie spalle sottolineate dalle maniche decorate a stampini e da una posizione frontale (ad eccezione della seconda virtù, la Speranza, vista di profilo), mentre i visi appaiono leggermente ruotati. Fitte martellature hanno irreversibilmente alterato la superficie, rendendo difficile la corretta lettura dell'immagine. Nonostante questo, si nota che nella prima e seconda stanza ogni donna è caratterizzata da viso ovale, fronte ampia e capelli biondi che scendono morbidi sulle spalle; gli occhi appaiono semichiusi, lo sguardo quasi assonnato, la bocca piccola ma ben disegnata.

¹⁰ Gli affreschi della Cappella di Castel Valer vengono attribuiti a Giovanni e Battista Baschenis e datati 1473, come riporta l'iscrizione sottostante la scena dell'Adorazione dei Re Magi. C. PATERNOSTER, 1998, p.198.

¹¹ Il Passamani attribuisce gli affreschi della chiesa di Pavillo (datati 1474) ai fratelli Giovanni e Battista; anche Claudia Paternoster considera il legame con i due fratelli *“per la familiarità dei volti, delle vesti, delle decorazioni, dell'impianto compositivo, con altre opere di Giovanni e Battista, soprattutto con gli affreschi di Celedizzo e alcune figure di Castel Valer”*. C. PATERNOSTER, 1998, p.136.

¹² La chiesa di Santo Stefano sembra risalire ad epoca carolingia, ma la prima documentazione risale al 1244. La chiesa fu riconsacrata nel 1454 e ampliata tra il 1519 e il 1534, data degli ultimi affreschi eseguiti sulla parete della navata relativa all'ampliamento. Il ciclo pittorico più antico interessa il presbiterio, l'arco santo, le pareti sovrastanti gli altari laterali ed entrambe le pareti della navata. Nel 1534 Simone II Baschenis affresca la parete nord con la leggenda di Carlo Magno, corredata da una lunga iscrizione che narra la vicenda del passaggio di Carlo Magno attraverso la Val Camonica, la Val Rendena e la Val di Sole. G. F. MATURI, Pinzolo, 2001.

Il volto della Vergine con il Bambino¹³(fig.13) riprende queste caratteristiche, ma la sua posizione è perfettamente frontale e quindi la forma del viso risulta più rotonda. Lo strato di polvere e di fumo depositato sulla superficie non permette di individuare correttamente le tinte, le pennellate o i passaggi chiaroscurali, ma sembra che il pittore abbia realizzato i particolari dell'incarnato attraverso graduali passaggi di colore: quindi, dopo la stesura del pigmento più chiaro, il rosa di fondo, ha utilizzato un rosa più carico per evidenziare le guance e per le lumeggiature, mentre un rosso per le labbra. Con la terra bruna ha realizzato le sopracciglia, il contorno degli occhi e l'apertura della bocca; ha tracciato veloci pennellate di bianco per rendere le luci e le forme sulle labbra, sulle palpebre e intorno alle pupille¹⁴. Alcuni dettagli sono stati realizzati a secco, sull'intonaco ormai asciutto, quando la pittura era quasi terminata. Questi particolari difficilmente si mantengono in cattive situazioni di degrado¹⁵ perché risultano più fragili. Il Santo Vescovo raffigurato a sinistra della Madonna ricorda alcuni Santi vescovi dipinti da Giovanni e Battista Baschenis, come il San Fabiano nella chiesa



Figura 13. Madonna in trono con Bambino



Figura 14. Il Santo Vescovo

di Pavillo ed il San Valerio nella cappella di Castel Valer. Il Santo di Ossana ricorda la visione frontale dei due Santi ma soprattutto è da notare la somiglianza con il Santo di Castel Valer nel volto e nel gesto benedicente, nelle pieghe della veste e nel pastorale, nel copricapo e nella fitta decorazione a “perline” bianche.

¹³ Questa porzione di affresco non è stata picchiettata: il volto però è segnato da abrasioni e cadute del colore, in prossimità del naso, del labbro inferiore e, in particolare, del mento e del collo.

¹⁴ Si deve considerare la somiglianza tra la Madonna in trono di Ossana con lo stesso soggetto affrescato a Carisolo, in particolare per la corporatura, le ampie spalle, il mantello fermato sul petto ma che lascia intravedere l'abito, il modo di rendere i panneggi del vestito e la posizione delle braccia e delle mani. Gli affreschi di Carisolo si presentano in ottimo stato conservativo, mostrando chiaramente l'abilità dell'artista, la capacità nella resa dei chiaroscuri e delle forme: il confronto con la Madonna di Ossana risulta però incompleto, a causa dello strato di fuliggine presente sugli affreschi.

¹⁵ I pigmenti infatti non sono inglobati nell'intonaco (come invece succede per la tecnica a buon fresco) ma semplicemente aderiscono sullo strato superficiale. In cattive situazioni conservative i colori stesi “a secco” sono soggetti ad una perdita irreversibile.

Altri aspetti stilistici, invece, trovano riscontro nella pittura di Angelo Baschenis, come il trattamento dei volti femminili (ad Ossana nelle Virtù e nel volto di Eva) e il modo di marcare i contorni delle figure. E' da menzionare il ciclo affrescato nella chiesa di Sant'Agata, a Piano di Commezzadura, sempre in Val di Sole: il presbiterio è interamente affrescato, ma solo la parete di fondo e la vela est sono attribuiti ai primi Baschenis¹⁶ in quanto i restanti affreschi sono firmati Simone II Baschenis. Gli affreschi della parete di fondo non sono firmati ma sono datati 26 ottobre 1488: la crocifissione dipinta presenta numerose analogie con quella che si può vedere nella chiesa di Dimaro (datata 1488 e attribuita a Giovanni Baschenis¹⁷), ma quella di Piano di Commezzadura è più vicina, forse, ai modi di Angelo. Nel riquadro con la scena del martirio di Sant'Agata troviamo fisionomie riconducibili ai visi femminili della prima e seconda stanza di Ossana ed al volto del mendicante raffigurato a fianco della Carità. Infine, un'altra corrispondenza si ritrova nel fregio floreale dipinto sullo sguancio della finestra della chiesa di Sant'Agata: esso è identico al fregio che appare sopra gli affreschi della parete sud di Ossana.

Come detto nel precedente capitolo, il tema del Peccato Originale (fig.15) è stato affrontato da Giovanni Baschenis nella sagrestia della piccola chiesa di Alino (una frazione di San Pellegrino Terme in provincia di Bergamo) e da Angelo Baschenis nella chiesa di Flavon¹⁸. Virginia Ceruti¹⁹ descrivendo l'affresco di Alino, riporta la firma e la data che vi compaiono: *Giovanni de Averaria 1478*²⁰. La scena “vede al centro l'albero



Figura 15. La scena del peccato originale

¹⁶ Sono attribuiti a Giovanni e Battista Baschenis dal Rasmò (N. RASMO, 1983, p.41); dal Passamani B. (PASSAMANI, 1986, p. 450).

¹⁷ Il primo ad attribuirli a Giovanni è il Weber (S. WEBER, 1933, p. 37). Anche il Passamani conferma l'attribuzione (PASSAMANI, 1986, p. 450).

¹⁸ Gli affreschi di Flavon sono datati 1485 e sono attribuiti ad Angelo Baschenis (PASSAMANI, 1986, p.436). Adamo ed Eva sono dipinti a sinistra ed a destra dell'arco santo, ma il disegno dell'anatomia e i volti appaiono meno curati rispetto alle figure di Ossana.

¹⁹ *I Baschenis*, 2004, p. 16- 18 (V. CERUTI)

²⁰ Scrive il Passamani: “*l'affresco è ricordato dall'Angelini che ne pubblicò firma e data, attribuendolo ad Giovanni attivo nel Trentino. Indubbiamente i caratteri di questo affresco sono comuni a quelli delle opere trentine.*” L'Angelini ipotizza la presenza di Giovanni nella stessa chiesa ma in momenti diversi. PASSAMANI, 1986, p. 448. L. ANGELINI, 1960, p.32, 33. A seguito di un'osservazione diretta sul campo, ritengo però molto evidente la differenza stilistica tra l'affresco di Alino e le pitture firmate da Giovanni Baschenis in Trentino attorno a questa data. Attualmente nella sagrestia di Alino (dove è raffigurata la scena del Peccato Originale), non è visibile nessuna iscrizione, mentre solo la data (1472) è visibile nella stanza vicina, dove sono dipinti i cinque Santi. *I Baschenis*, 2004, p. 16- 18 (V. CERUTI).

*del bene e del male, con il serpente dalla testa di donna attorcigliato attorno al tronco. A sinistra Adamo si copre con una larga foglia e con la sinistra si tocca la gola: forse, secondo l'interpretazione popolare, si sente crescere il "pomo d'Adamo"*²¹ (anche negli affreschi di Ossana Adamo ripete lo stesso gesto, coperto parzialmente dalla folta barba). La composizione di Alino è semplice e simmetrica; la figura di Eva risulta monumentale rispetto a quella di Adamo, il quale appare esile e di dimensioni minori²². Il legame tra le due scene, quella di Alino e quella di Ossana, tiene essenzialmente in considerazione la ripresa di uno stesso tema iconografico, mentre appaiono evidenti le differenze stilistiche che separano l'affresco di Ossana (caratterizzato da una maggiore abilità stilistica) da quello di Alino: caratteri quali la fisionomia, le proporzioni e l'anatomia di entrambi i corpi, l'albero e le foglie, il serpente, sottolineano che l'esecuzione di questo stesso soggetto è stata realizzata da mani diverse²³.

3.2.2. Terza stanza

Come detto in precedenza, gli affreschi eseguiti in questa stanza mostrano caratteristiche differenti rispetto alle altre pitture, differenze che interessano non solo fisionomie o corporature ma anche un diverso tipo di segno e di pennellata. Nei visi delle prime due stanze, ad esempio, i volti ripetono la stessa dolce fisionomia: la pennellata appare continua e sicura, le forme accennate attraverso passaggi graduali di colore e finali colpi di luce. Nella terza stanza la pennellata risulta invece più spezzata ed i particolari del volto resi con tratti sottili di colore bruno, piuttosto che da sfumature. Inoltre, in alcune figure, i passaggi chiaroscurali sono resi da un delicato "rigatino": nel volto della Madonna le sottili pennellate seguono la forma curva degli zigomi; nel volto di Gesù Crocifisso, in prossimità dell'attaccatura della barba, il rigatino appare incrociato (anche l'ombra del corpo è realizzata in questo modo)²⁴.

Ma alcune differenze le notiamo nella stessa stanza, tra la parete nord (raffigurante temi sacri) e le altre pareti (con scene di caccia e di danza), anche se le discordanze si potrebbero giustificare in rapporto ai diversi temi affrontati. Le cornici e gli sfondi appaiono più elaborati nelle pitture della parete nord, mentre nelle restanti pareti le cornici si presentano più semplici

²¹ *I Baschenis*, 2004, p. 16- 18 (V. CERUTI)

²² Le foglie con cui Adamo ed Eva si coprono le nudità, sembrerebbero appartenere al fico, ma il frutto che Eva tiene in mano assomiglia, piuttosto, ad una mela.

²³ Da notare, per l'affresco di Alino, l'assenza di decorazioni a stampo, mentre ad Ossana i motivi decorativi arricchiscono lo sfondo. Anche ad Alino le figure risaltano sulla superficie bianca, ma qui sembra che il colore sia stato steso in un secondo momento (osservando il bianco da vicino, esso appare molto corposo e sembra a tratti coprire il contorno delle figure).

²⁴ Nel volto dell'Angelo, o dei personaggi danzanti, le sfumature non sono realizzate con questa tecnica: questo porterebbe ad ipotizzare l'esistenza di un'intera bottega di artisti che lavorano insieme, utilizzando però un diverso tipo di segno; oppure la diversità di segno si può considerare l'esecuzione finale di certi particolari.

(ad eccezione dell'aggiunta di un drappeggio rosso al di sotto della cornice inferiore) e gli sfondi lasciati addirittura bianchi; le vesti delle dame che danzano appaiono molto semplificate rispetto a quelle della Vergine, di Santa Barbara o dell'Angelo, mentre i loro volti risultano meno curati. Il tipo di pennellata e la resa dei particolari sono caratteri decisivi per stabilire un legame tra le scene dipinte: questi caratteri infatti si ripetono su tutte e quattro le pareti.

Infine, si deve sottolineare la presenza del fregio²⁵ su tutto il perimetro della stanza, interrotto solo dal riquadro con la Trinità perché di dimensioni maggiori.

Sulla parete ovest, solo il riquadro con la Trinità appare completo²⁶, mentre i riquadri laterali con l'Angelo a sinistra e la Madonna con Bambino e Santa Barbara a destra, sono gravemente danneggiati. Nonostante sia possibile una parziale lettura, sembrerebbero evidenti i legami con gli affreschi di Santo Stefano a Carisolo; ad esempio per le cornici composte da una fascia bianca esterna seguita da una fascia grigia, e da due fasce più larghe color ocra e verde, decorate da stampini che si ritrovano identici nella chiesa di Santo Stefano²⁷.

Va rilevata la somiglianza tra la composizione di Ossana con Maria il Bambino e Santa Barbara, e il riquadro con Santo Stefano e San Giacomo Maggiore di Carisolo; in particolare la posizione della mano destra della Madonna che mostra un piccolo fiore risulta molto simile a quella di Santo Stefano, che reca la palma del martirio, e, soprattutto, a quella di San Giuliano dipinto sulla parete sinistra (da notare la posizione delle dita, identica a quella della Madonna di Ossana). Altre corrispondenze si notano nella resa dei panneggi delle vesti, sinuosi e morbidi, e nel volto di Maria, molto somigliante al San Sebastiano dipinto sulla navata destra sempre nella chiesa di Carisolo²⁸.

²⁵ Il fregio superiore ricorda quello dipinto dalla bottega dei Sacchetto nella Sala Grande di Castel Pietra: per la gamma di colori utilizzata, per la pennellata veloce, per il disegno che formano i rami, per la presenza di medaglioni dipinti.

²⁶ Il volto del Dio Padre appare però in gravissime condizioni, solo l'occhio destro è appena visibile.

²⁷ Nei riquadri con Santo Stefano e San Giacomo Maggiore sul lato destro dell'arco santo e il riquadro con Santo vescovo e devoto sul lato sinistro. Sulla navata destra il riquadro con Sant'Antonio da Padova e quello con Maria e il Bambino e Sant'Orsola. Le decorazioni a stampo, di colore nero su fondo giallo, appaiono a Carisolo più curati nella forma rispetto ad Ossana, i quali mostrano una certa irregolarità.

²⁸ Importante notare che sulla navata sinistra di questa chiesa è dipinto un riquadro quasi identico a quello raffigurante i Santi Sebastiano e Giuliano, ma di fattura più incerta. Si potrebbe ipotizzare che la scena sia stata copiata, anche come esercizio tecnico, da un allievo o aiutante del pittore, che ha riportato in modo speculare la scena dipinta dal maestro (o che stava dipingendo) alle sue spalle. Oltre ad una minore abilità di segno, si nota un notevole scarto qualitativo anche nell'esecuzione dell'affresco: in perfette condizioni nella parete di destra (la superficie appare molto liscia e compatta, il colore vivace) molto abraso quello della parete opposta (questa caratteristica potrebbe essere causata da fattori esterni di degrado oppure a causa di una minore conoscenza della tecnica pittorica). Infine evidente la somiglianza del volto di San Sebastiano con la fisionomia dei danzatori della terza stanza.

Le scene dipinte sulle restanti pareti, come detto in precedenza, presentano significative differenze dalle scene religiose, soprattutto nell'immagine dei danzatori; in realtà, la situazione conservativa appare molto grave, tanto da rendere difficile la lettura di particolari decisivi per stabilire dei rapporti tra le varie scene²⁹. Le figure dei danzatori ad esempio appaiono esili e allungate, ed i panneggi delle dame molto semplificati, al contrario di ciò che accade per la veste di Maria, o di Santa Barbara, o dell'Angelo. E' da sottolineare, però, la presenza di tracce di decorazioni sul vestito giallo della dama al centro della composizione: i residui di fumo e di sporco si sono depositati sulla superficie lasciando emergere (come in negativo) i motivi decorativi³⁰: lo stampo utilizzato è lo stesso presente nel riquadro dell'Angelo³¹.

Osservando con attenzione i volti delle figure presenti in questa stanza, si può cercare di ricostruire le fasi di stesura dei colori; oltre alla vicinanza di disegno, si noterà come ci sia una corrispondenza anche nella tecnica esecutiva. Sul rosa di fondo sono state disegnate con una terra rossa le linee degli occhi, del naso e della bocca (per le sopracciglia e per gli occhi, invece, è stato utilizzato l'ocra³²); un rosa più carico è stato steso per le guance, il bianco per l'interno degli occhi. Invece l'ultimo passaggio è stato eseguito con il colore nero, per marcare alcuni particolari e rendere una maggiore profondità delle forme (questo si può notare per l'apertura della bocca, per la parte superiore degli occhi e per l'interno delle orecchie). Come detto in precedenza, un discorso a parte meritano i riquadri con Maria e Santa Barbara e la Trinità, dove emerge un'accurata tecnica pittorica nelle decorazioni e nelle vesti, ma soprattutto nei volti: il colore appare steso per mezzo di sottilissime pennellate che seguono gli zigomi e le forme del viso³³. Questa differenza stilistica, come precedentemente accennato, può essere dovuta ad una volontaria e maggiore attenzione al soggetto religioso, oppure può essere stata eseguita da pittori diversi.

E' interessante notare, infine, come lo strato di fuliggine e di sporco depositatosi sulla superficie evidenzia l'andamento delle pennellate originali, altrimenti difficili da vedere.

²⁹ Particolari come il segno nero di contorno, che invece è presente nelle figure vicine con il suonatore di liuto.

³⁰ Forse è causato dalla presenza, nel colore utilizzato per gli stampini e per gli altri particolari, di sostanze grasse, che non permettono ai depositi polverulenti di ancorarsi al supporto.

³¹ Si deve notare la vicinanza stilistica e di segno del volto del suonatore di liuto, con il volto dell'Angelo della parete vicina.

³² E' da sottolineare come gli occhi e le sopracciglia di tutti i personaggi della terza stanza siano di colore ocra: il pigmento utilizzato, probabilmente, per il disegno preparatorio.

³³ Come mi suggerisce Roberto Perini, restauratore della Soprintendenza dei Beni Culturali di Trento, questa tecnica ricorda la pittura quattrocentesca su tavola, con l'utilizzo di tempere all'uovo che non permettevano di sfumare i colori ma costringevano la stesura a pennellate sottili.

Questo effetto appare in particolar modo nelle zone dove è stato utilizzato un colore più denso, come nel caso dello sfondo bianco³⁴.

La scena dipinta sulla parete opposta, con gli animali e i due personaggi maschili, mostra chiaramente la notevole capacità pittorica dell'artista, evidente nella resa dell'anatomia dell'uomo che lotta con il leone³⁵, nell'esecuzione dei diversi animali rappresentati in azioni particolari (come il cane che azzanna il leone) e nella pennellata veloce³⁶ che dimostra sicurezza e abilità. I modelli per la raffigurazione di questi animali sono forse da ricercare nelle incisioni lombarde del primo quarto del XV secolo, nell'ambito della cultura di Giovannino De' Grassi e Michelino da Besozzo. In particolare, il manto del cinghiale e dei cani è reso da sottili e corte pennellate che ricordano i ripassi a matita bianca o matita nera sui soggetti incisi³⁷.

Tra gli animali dipinti figura un cinghiale, un mammifero raro nella zona³⁸; mentre “*si potevano trovare caprioli, cervi, daini, camosci, orsi e lupi*”³⁹. La presenza del cinghiale negli affreschi di Ossana confermerebbe l'ipotesi della ripresa di modelli lombardi, o comunque la provenienza degli stessi pittori da quel territorio.

La raffigurazione del leone, come spiegato nel precedente paragrafo, è da leggersi in chiave simbolica: un confronto viene fatto con il soggetto affrescato sulla parete dell'ingresso di Castel Pietra, nei pressi di Calliano, dove un giovane con un cappello piumato apre le fauci di un leone, mentre una dama l'osserva con atteggiamento di timore. Come spiega Laura Dal Prà⁴⁰ “*grazie al confronto con la stampa di un incisore quattrocentesco, riconosciuto come maestro E.S., è possibile riconoscervi il racconto di Sansone che uccide il leone, spalancandogli le temibili fauci e dando così prova della sua forza sovraumana*”. La raffigurazione di un episodio biblico negli affreschi di Castel Pietra è divenuto “*motivo di esibizione cavalleresca dinnanzi alla giovane raffigurata a fianco, probabilmente da identificare in Dalila [...]*” mentre ad Ossana l'intento forse era quello di esaltare l'attività della caccia, considerata molto importante dai nobili cortesi. A sinistra di questa scena si sono

³⁴ La densità può essere dovuta, forse, all'aggiunta di latte di calce che rende più corposo il colore rispetto ad una tinta mescolata solo con acqua. E' da distinguere la situazione in prossimità degli sfondi (dove l'uso di pennelli a setole grosse non ha permesso al colore di stendersi uniformemente), da quella realizzata a rigatino, tramite l'utilizzo di un pennello a punta sottile.

³⁵ A Carisolo, è il San Sebastiano dipinto sulla navata destra a presentare maggiori affinità con questa figura: nei piedi, nei fianchi, nel particolare del laccio del perizoma.

³⁶ Molto bello il particolare, purtroppo frammentario, con l'albero e il prato: i fili d'erba sono resi da sottili colpi di pennello, quasi si trattasse di un disegno preparatorio.

³⁷ *Arte in Lombardia tra gotico e rinascimento*, 1988, p.84 – 86.

³⁸ L'Inama, elencando i mammiferi presenti nel XV secolo nei boschi della valle di Non e di Sole, non menziona il cinghiale. V. INAMA, 1905, p. 213

³⁹ V. INAMA, 1905, p. 213.

⁴⁰ *Il ciclo pittorico di Castel Pietra al tramonto dell'età cortese*, a cura di L. Dal Prà, Trento 1992.

conservati i frammenti con animali trafitti da lance. Nulla è rimasto sul lato destro: insufficienti, quindi, sono gli indizi che potrebbero aiutare ad avanzare un'ipotesi più sicura a proposito del suo significato simbolico⁴¹.

Il volto dell'uomo di sinistra risulta alquanto danneggiato, mentre chiaramente leggibile è il profilo del cacciatore accanto, che riconduce ai profili delle figure dipinte sulla parete opposta.

3.3. LE “CAMERAE PICTAE” LOMBARDE E GLI AFFRESCHI DI SACCO

L'esempio delle “*camerae pictae*” richiama le vicine valli lombarde (in particolare la Valle Brembana e la Valtellina)⁴² che molti scambi sociali, economici e culturali hanno avuto con la Valle di Sole e di conseguenza anche con Ossana. In Valtellina la “*camera picta*” di Sacco costituisce l'esempio meglio conservato di questo genere di decorazioni quattrocentesche, molte purtroppo perdute; essa, in particolare, è testimonianza importante perché pone in stretto rapporto gli affreschi di Ossana con i fenomeni artistico- culturali dell'area lombarda.

La stanza affrescata di Sacco si trova al primo piano di un antico edificio⁴³ caratterizzato da una muratura di grosse pietre non intonacate; sulla chiave del portale d'ingresso è raffigurata la Trinità, secondo l'antica iconografia della testa con tre volti (uno frontale e due di profilo) ed ai lati due mani che reggono cartigli con iscrizioni gotiche latine⁴⁴. All'interno le quattro pareti sono completamente affrescate: nella fascia centrale, sull'intonaco bianco, sono stati dipinti grandi fiori di cardo con cartigli recanti iscrizioni moraleggianti⁴⁵. A sinistra della

⁴¹ Un'ulteriore metafora sarebbe da collegare alla storia politica del XV secolo in Lombardia, ed in particolare alla Valle Brembana, probabile zona di provenienza degli esecutori degli affreschi: nel 1428 questa valle viene assoggettata alla grande potenza veneziana e forse, anche per un malcontento diffuso, molte sono le migrazioni dalle terre lombarde alle nostre valli. Il leone potrebbe raffigurare allora Venezia, simbolicamente sconfitta da chi rivendicava l'antico dominio Visconteo. E' da ricordare, inoltre, il fenomeno dell'importazione di opere d'arte da Venezia G. LABAA, 1994, p.120: come scrive Labaa, “*c'è da vedere in questo, cioè nella riduzione del mercato interno per via dell'importazione di opere d'arte forestiere, l'impedimento alla formazione di una vera scuola locale*”. Per questo, forse, gli stessi pittori locali furono spinti a cercare lavoro in terre straniere, come in Trentino, appunto.

⁴² “*Camerae pictae*” del XV –XVI secolo “*si ritrovano a Sacco, a Castione, a Civo, a Teglio e a Traina per la sola provincia di Sondrio e anche a Oneta, frazione di San Giovanni Bianco, in Val Brembana, appena al di là del passo di San Marco, lungo una via di comunicazione assai frequentata[...]. Sacco era un importante punto di sosta lungo questo percorso*”. R. SACCHI, 1995, p.482.

⁴³ In passato l'edificio era utilizzato come deposito per le attività agricole, ma nel 1988 la Comunità Montana Valtellina di Morbegno ha provveduto all'acquisto dell'immobile, al restauro dell'edificio e della “*camera picta*” e alla successiva apertura nel 1994 del Museo dell’ “*Homo Selvadego*”. N. PEREGO, 2001, p.21,22.

⁴⁴ N. PEREGO, 2001.

⁴⁵ Alcune di queste scritte si riferiscono alla corretta condotta di vita e di governo della casa e del patrimonio, le altre riguardano le due figure ai lati della porta d'ingresso: accanto al primo: “E sonto un homo salvadego per natura, chi me ofende ge fo pagura”, mentre la scritta vicino all'arciere (purtroppo incompleta) : “Sonto uno che

porta d'ingresso è raffigurato un uomo vestito da una lunga pelliccia, che rappresenta, come dice l'iscrizione a fianco, l'"*homo selvadego*"; a destra della porta è raffigurato un arciere. La fascia è decorata da motivi a stampo ed è delimitata in basso da un drappeggio, in alto da una fascia gialla arricchita da decorazioni. Sul lato più corto, a destra della porta d'ingresso, è dipinto un riquadro raffigurante un "compianto": Maria sorregge sulle ginocchia il corpo di Gesù, affiancata da San Giovanni e Sant'Antonio Abate; alle sue spalle è dipinta la croce con i simboli della Passione, alla sua sinistra (all'esterno del riquadro e in dimensioni minori rispetto alle altre figure) è dipinto il committente⁴⁶. Sul bordo superiore della scena compare una scritta in caratteri maiuscoli con la data e i nomi dei pittori: *Ego Battestinus et Simon pinxerunt die 18 madij 1464*. Come riporta Natale Perego, tale scritta "*permette di avanzare supposizioni sugli autori dell'affresco, sulla base non solo dei due nomi, ma anche della collocazione geografica di Sacco stesso, cioè dal ritrovarsi in una valle che ben comunicava con la bergamasca Val Averara, dal cui omonimo paese numerosi frescanti della famiglia dei Baschenis, in periodi diversi, lasciarono la loro abitazione per portare la loro arte in tante vallate alpine circostanti.*"⁴⁷ Che ci sia un legame con i Baschenis che hanno lavorato in Trentino, lo confermano le decorazioni a stampo presenti: queste infatti sono identiche a quelle utilizzate da Giovanni e Battista in molte chiese della Val di Sole e Val di Non⁴⁸. Se più complessa appare l'identificazione di quel Simone⁴⁹ che firmò l'affresco di Sacco, si potrebbe invece riconoscere Batestinus in Battista, fratello di Giovanni. Il fatto di essersi firmato con un diminutivo si potrebbe collegare alla giovane età di Battista e questo spiegherebbe la presenza di alcuni dettagli che rivelano l'esecuzione da parte di una mano inesperta⁵⁰. A proposito del *Compianto*, Passamani nota che "*anche se non è possibile stabilire se Batestinus e Battista siano la stessa persona, è indubbio che nella pittura trentina e in quella Pietà la pittura è la stessa, anche se in quest'ultima il tono appare più modesto. La*

senta malizia de peccati..." Le due figure "*sono in rapporto tra loro, e accanto alla porta espletano una precisa funzione di guardia, di sorveglianza, al servizio della casa e dei suoi abitanti.*" R.SACCHI, 1995, p.485.

⁴⁶ Un cartiglio, che parte dal suo braccio e termina nelle mani di Cristo, riporta un'iscrizione in latino: *O domine quis habitabit in tabernacolo tuo? Qui ingredit sine macula et operatur justitiam.* (Signore chi abiterà nel tuo tabernacolo? Chi entra senza macchia e pratica la giustizia) N. PEREGO, 2001, p.28.

⁴⁷ N. PEREGO, 2001, p.28-30.

⁴⁸ La decorazione a fiore si può trovare nelle chiese di Corte Inferiore, di Segonzone, di Celedizzo e nella cappella di Castel Valer. Il motivo presente sulla fascia bianca lo troviamo ancora nelle chiese di Corte Inferiore, di Segonzone ed anche sulla facciata esterna della chiesa cimiteriale di Molveno. La tipologia che appare sulla veste di Maria si può trovare ancora nelle chiese di Segonzone, di Celledizzo e nella cappella di Castel Valer. I cicli affrescati nelle chiese sopra menzionate, risalgono agli anni settanta del quattrocento, cioè ai primi anni di attività, in Trentino, dei fratelli Giovanni e Battista.

⁴⁹ Sacchi considera Simone un membro della famiglia dei Baschenis, "*ma da non identificarsi con il più giovane Simone I Baschenis*". R. SACCHI, 1995, p.482- 485. Scrive Silvana Milesi a proposito della difficoltà di ricostruire la genealogia dei Baschenis: "non fu facile, anche per l'amorevole consuetudine familiare di tramandarsi, con l'arte, i nomi dei nonni [...]". MILESI, 1993, cit., p.29.

⁵⁰ R.SACCHI, 1995, p.483.

*difficoltà ad individuare con sicurezza i rapporti di parentela e identificare i vari Baschenis omonimi ricordati nel Trentino, nel Bresciano e nel Bergamasco emerge anche in questo caso.*⁵¹

Il confronto di questi affreschi con gli affreschi di Ossana (in particolare con la terza stanza, si suppone la più antica) rivela molte analogie iconografiche e stilistiche: innanzitutto lo svolgersi delle scene all'interno di una fascia bianca senza nessuno sfondo, delimitata in basso da un drappo rosso; la presenza di cartigli con scritte moraleggianti⁵²; la somiglianza dell'arciere con il danzatore di Ossana (il sesto personaggio, partendo da sinistra)⁵³. Stilisticamente, per queste figure si ripete l'uso di una gamma cromatica basata sull'ocra, sulla terra rossa e la terra verde: ma se a Sacco le ombre e le luci sono realizzate facendo trasparire il bianco di fondo, ad Ossana si rileva una maggiore capacità nel creare sfumature con lo stesso colore.

Si deve sottolineare come ci sia una certa corrispondenza anche con le altre due stanze di Ossana, dovuta al fatto che alcuni soggetti (le Virtù, Adamo ed Eva, l'armigero, la scena con la ruota) sono dipinti sull'intonaco bianco (a volte arricchito da decorazioni a stampo), e il riquadro con i due uomini travolti dalla ruota presenta cartigli con iscrizioni moraleggianti in lingua volgare. Infine, se si osserva da vicino il personaggio al di sotto del riquadro con Adamo ed Eva, egli sembrerebbe vestito non con un semplice abito ma con una pelliccia scura. Complessa è sicuramente la sua identificazione, anche se si potrebbe tentare di avvicinarlo alle numerose leggende dell' "*homo selvadego*", protagonista in gran parte dell'arco alpino e transalpino⁵⁴. In Trentino l'uomo selvatico viene accostato a Silvano (in trentino chiamato "*Salvan*" o "*Salvanèl*") dio dei boschi, delle campagne e degli armenti, dalle fattezze più umane e meno mostruose⁵⁵. A differenza dell' "*homo*" di Sacco, il personaggio di Ossana porta in mano un'arma dalla punta in ferro e non un bastone: questo si

⁵¹ B. PASSAMANI, 1986, p.439.

⁵² Ad Ossana, nella terza stanza, i cartigli non sono purtroppo leggibili, ma è probabile che riportassero anch'essi proverbi in lingua volgare. A Teglio, in Valtellina, troviamo una "*camera picta*" dove "alle pareti figurano alberelli stilizzati abbastanza simili a quelli di Sacco e cartigli vari con proverbi in lingua volgare, nonché un drappo dipinto lungo lo zoccolo". R. TOGNI, 1974, p.38. Nel fogliame di questi alberi si scorgono alcuni animali: un falcone, una colomba, un ermellino; inoltre, nelle iscrizioni di Teglio, a differenza di Sacco, l'autore dei proverbi è nominato (Salomone ed Ovidio). Scrive Reggiani Rajna: "*Gli artisti di casa Gatti, e i proprietari stessi, sono uomini di natura composita, nella quale i detti di Salomone, tanto pregiati nel medioevo, si mescolano alla sapienza ed alla mitologia della riscoperta antichità classica[...]*" e ancora "*l'artista di Sacco è più ingenuo, più dialettale, probabilmente più antico*" M. REGGIANI RAJNA, 1972, cit., p.63.

⁵³ Il viso dell'arciere assomiglia anche alla seconda dama raffigurata ad Ossana sulla parete sud.

⁵⁴ R. TOGNI, p.120 -125.

⁵⁵ N. PEREGO, 2001, p.17 -19.

potrebbe legare alla presenza, in Val di Sole, di una notevole attività di estrazione e lavorazione dei metalli.⁵⁶

Il nome del committente degli affreschi di Sacco è stato messo in relazione con un notaio del paese, grazie all'iscrizione letta nel 1922 da uno studioso del luogo: la scritta compariva alla base della scena del compianto, oggi però non è più leggibile.⁵⁷ In questo caso, la camera poteva fungere da studiolo del proprietario, "*interessato a dare lustro alla propria dimora privata mediante la realizzazione di una camera affrescata*"⁵⁸.

In base all'analisi di questi elementi si potrebbe ipotizzare un legame tra gli esecutori delle pitture di Sacco e quelle di Ossana, non tanto attribuendo gli affreschi ad un'unica mano, piuttosto considerando il possibile legame di parentela (quasi certa è la presenza a Sacco dei Baschenis, visto l'utilizzo di stampini identici a quelli di Giovanni e Battista) e quindi la diretta influenza di modelli iconografici⁵⁹. Anche per la prima e la seconda stanza, le analogie riscontrate con gli affreschi di Sacco (fondo bianco e cartigli con iscrizioni) si potrebbero giustificare in modo analogo riconducendo quindi a modelli comuni; per di più gli esecutori della prima e della seconda stanza avrebbero avuto la possibilità di concepire il ciclo affrescato ispirandosi a quello probabilmente già visibile nella terza stanza. Questo motiverebbe anche la presenza di un fregio floreale dipinto su tutte le pareti, ma diverso nella stanza più antica.

3.4. LE DECORAZIONI A STAMPO

Durante il Medioevo, questi tipi di decorazioni erano spesso utilizzate per impreziosire le superfici affrescate: "*il sistema a stampino veniva utilizzato soprattutto per la ripetizione in*

⁵⁶ Infatti, se si indaga più a fondo nella "leggenda" dell'uomo selvatico, si scopre un aspetto dualistico del suo carattere: da una parte riservato e aggressivo, dall'altra generoso con gli uomini, tanto da rivelare i segreti legati alla pastorizia, alla lavorazione del latte e anche quelli per l'estrazione e lavorazione dei metalli. N. PEREGO, 2001, p.17 –19. Non deve stupire, quindi, se al posto di una clava quest'uomo portasse un'arma.

L'"*Homo Selvadego*" viene spesso associato ad alcuni personaggi di matrice cristiana, come San Giovanni Battista, San Cristoforo, San Sebastiano, Santa Maddalena e Sant'Onofrio. R. TOGNI, p.120 –125. Quest'ultimo santo è stato dipinto nella chiesa di Santa Brigida di Averara (l'affresco è attribuito a Giovanni Baschenis) e presenta alcune somiglianze con l'aspetto dell'uomo selvatico di Sacco: il corpo villosa, le ginocchia spellate ed il bastone nodoso. R. SCOTTI, 2001.

⁵⁷ "*Opus fecit fieri Augustinus de Zugnonibus nomine Actius, die XVIII madij 1464.*" N. PEREGO, 2001, p.28.

⁵⁸ R.SACCHI, 1995, p.482.

⁵⁹ Attraverso la diretta visione della stanza o del disegno preparatorio. Ma immagini dell'"*homo selvatico*" venivano divulgate anche attraverso la miniatura: questo soggetto lo troviamo, ad esempio, nell'alfabeto miniato del *Taccuino di disegni* di Giovannino De Grassi. R. TOGNI, p.118- 120. Alcune delle pagine miniate di Giovannino De Grassi si possono trovare sul sito internet: http://www.opificio.arti.beniculturali.it/ita/sezioni_restaurato/cartacei_pergamenacei/taccuinodisegni.

*serie di motivi ornamentali, il cui uso è verificabile dalle piccole irregolarità visibili lungo i bordi degli stampi.*⁶⁰ Il motivo veniva disegnato su un materiale abbastanza rigido, di solito cartone; dopo averlo ritagliato veniva applicato sulla superficie e passato con un pennello intriso di colore: in questo modo il motivo si disegnava sull'intonaco⁶¹.

I motivi decorativi a stampo sono sempre stati utilizzati dai pittori Baschenis, in particolar modo nelle cornici, negli sfondi, come decorazione dei troni e nelle vesti. Sono elementi esclusivi che caratterizzano l'operato di ogni artista e che permettono di allacciare legami tra le diverse opere. Claudia Paternoster, analizzando gli affreschi di Giovanni e Battista Baschenis, rileva come l'utilizzo delle decorazioni a stampo *“si concentri soprattutto nel primo periodo della loro attività, tra il 1470 e il 1474, quando affrescano le chiese di Pellizzano, Corte Inferiore, Celedizzo, Segonzone, Pavillo e forse anche la cappella di Castel Valer; si potrebbe quasi pensare che in questa prima fase della loro arte venissero maggiormente influenzati dalla tecnica di Angelo Baschenis, che fa largo uso di decorazioni a stampo, ma che utilizza comunque motivi decorativi diversi da quelli usati dai due fratelli”*⁶².

3.4.1. Prima e seconda stanza

Alcune decorazioni a stampo presenti nella prima stanza ricompaiono sugli affreschi della seconda stanza: ad esempio, il motivo presente sulle maniche della Fede è lo stesso che compare sul vestito del Gesù Bambino della seconda stanza e sullo sfondo della scena con i prigionieri rinchiusi nella torre. Il motivo presente sul vestito della Temperanza è lo stesso che compare sullo sfondo con i devoti in preghiera e nel frammento di affresco con l'armigero, dove è presente anche il motivo con un'aquila⁶³.

Nel riquadro con Santa Lucia e Sant'Apollonia e nel riquadro con il Santo Vescovo, il tipo di stampo che decora la cornice verde è molto simile a quello che si trova negli affreschi della chiesa di Santo Stefano a Carisolo, nella cornice del riquadro con la Madonna in trono con il Bambino e Santa Caterina, e presente anche nella chiesa di San Udalrico a Corte Inferiore di Rumo.

⁶⁰ C. PATERNOSTER, 1998, p.228.

⁶¹ L. MORA, P. MORA, P. PHILIPPOT, 2001, p. 17.

⁶² *“Nel decennio successivo, quando i due fratelli tornano a lavorare in Val di Sole, non troviamo più questi motivi decorativi [...], l'uso della decorazione a stampo sembra lasciare il posto ad un disegno più curato, ad un colore che sfrutta più sapientemente i passaggi chiaroscurali, rinnovando la secchezza di certi panneggi attraverso un maggior senso plastico.”* C. PATERNOSTER, 1998, p.157, 158.

⁶³ Questo soggetto compare in alcune opere di Giovanni e Battista Baschenis ma non è identico al motivo di Ossana, il quale si presenta purtroppo danneggiato e incompleto.

Non dobbiamo dimenticare infine il motivo che decora le cornici: molto diffuso nell'arte murale del Quattrocento, si propone come imitazione degli intagli dei grandi altari in legno di arte nordica. Questa tipologia di stampo compare spesso nelle opere di Giovanni e Battista, ma a volte anche di Angelo, in particolare dove si suppone la collaborazione con i suoi due nipoti⁶⁴.

3.4.2. La terza stanza

Nella terza stanza, le tipologie di stampini utilizzate presentano numerosi riferimenti con le decorazioni presenti a Carisolo: ad esempio, nelle cornici dei riquadri con la Trinità e la Madonna con Bambino e Santa Barbara, si nota un'identica sequenza caratterizzata da una fascia rossa più esterna seguita da una fascia bianca, grigia, ocra, ed infine verde. I motivi che ornano la fascia color ocra sono gli stessi che compaiono a Carisolo, ed identico appare anche l'incrocio tra la fascia superiore orizzontale e le due verticali.

La particolare decorazione floreale adottata a sinistra del manto di Maria è presente anche nel riquadro con l'angelo: questa tipologia si ripete identica nella chiesa di Santo Stefano, sull'abito di San Giuliano⁶⁵, mentre il secondo motivo che compare nel riquadro con l'angelo appare anche sulla parete nord di questa stanza, sulla veste del cacciatore che suona il corno. Infine la decorazione nera su fascia verde, che appare ai lati del trono di Dio Padre, risulta essere simile a quella dipinta nella chiesa di Corte Inferiore di Rumo, nel riquadro con Santa Barbara⁶⁶.

⁶⁴ Ad esempio a Corte Inferiore, Flavon, Cusiano e Pellizzano.

⁶⁵ Lo stampo rosso è contornato da una sottile linea scura, che lo impreziosisce ulteriormente. Anche nel presbiterio, sulla veste verde di Maria Maddalena ai piedi del Crocifisso, compare questa tipologia decorativa. Gli affreschi che decorano la volta e la parete di fondo del presbiterio sono attribuiti alla cerchia dei Baschenis, ma il loro stato conservativo non permette un confronto adeguato con le pitture presenti sulla navata destra.

⁶⁶ Questo tipo di stampo si ritrova anche in successive opere dei fratelli Giovanni e Battista. Inoltre, risulta essere molto simile ad un tipo che si trova nell'Oratorio dei Disciplini di Clusone, vicino Bergamo (opera di Giacomo Borlone e di suoi aiuti, dal 1462 al 1471) B. PASSAMANI, 1986, p.167- 211.

3.5. CONSIDERAZIONI FINALI ED IPOTESI ATTRIBUTIVE

In seguito all'analisi stilistica e tecnica, ai confronti tra le pitture delle diverse stanze di Ossana e con opere esterne, si possono avanzare alcune considerazioni e quindi possibili ipotesi attributive. Inoltre non sembra esserci nessun elemento stilistico o decorativo (come, ad esempio, motivi a stampo) che possa mettere in rapporto gli affreschi delle due stanze, e di conseguenza anche gli autori: si ritiene infatti di dover considerare ben più antiche le pitture della terza stanza.

3.5.1. *Prima e seconda stanza*

In questa, in origine, unica stanza tutte le pitture della *parete sud* ed *ovest* si possono attribuire ad una cerchia di artisti che ha realizzato gli affreschi nello stesso arco di tempo: questo è evidente non solo per corrispondenze tecnico –stilistiche, ma anche per la presenza e la ripresa di medesimi motivi decorativi.

L'utilizzo di stampini che si ritrovano molto simili nelle opere dei pittori Baschenis, suggerisce la loro diretta partecipazione: i confronti porterebbero a valutare la presenza di Angelo Baschenis⁶⁷ insieme ai due nipoti Giovanni e Battista.

Considerando le affinità tecnico stilistiche con gli affreschi della Chiesa di Piano di Commezzadura, datati 26 ottobre 1488, si potrebbe ipotizzare l'esecuzione di tali pitture proprio in questo arco di tempo.

3.5.2. *Terza stanza*

I confronti effettuati portano a riflettere intorno a due punti centrali:

1. gli affreschi di Carisolo datati 1460
2. gli affreschi di Sacco datati 1464 e firmati Batestinus e Simon

Questi riferimenti, stilisticamente lontani, sembrerebbero in realtà legati ad un comune denominatore: la presenza di pittori lombardi identificabili nella cerchia dei Baschenis⁶⁸.

⁶⁷ Si deve sottolineare come Angelo lavori spesso insieme al figlio: a Roncola ad esempio gli affreschi sono firmati "Angelus de Avemaria Pinxit cum filio suo". Di lui però non si hanno altre notizie; si potrebbe ipotizzarne la presenza anche sui cantieri dove lavora l'intera famiglia: quindi Angelo, Giovanni e Battista.

⁶⁸ Attualmente, l'attribuzione degli affreschi rendenesi ad Antonio Baschenis non può essere supportata o verificata in base a confronti stilistici. Nel 1933 il Weber descrisse l'affresco firmato da Antonio a Mione di Rumo, ma lo stile di questo pittore non sembra rispecchiare le capacità del pittore di Carisolo.

Ossana e Carisolo

Il riferimento più concreto, come già illustrato, è dato dalla presenza di particolari motivi decorativi a stampo, che si ritrovano identici nella chiesa di Carisolo (ci si riferisce esclusivamente ai dipinti della navata destra -escluso il riquadro con l'Ultima Cena- ed a quelli intorno all'arco santo). Tuttavia, se le analogie decorative appaiono evidenti, più incerte sono le corrispondenze stilistiche: ad Ossana la sicurezza del tratto e la bellezza dei visi non raggiunge i livelli di Carisolo, dove si riscontrano comunque disparità di stile.

Si potrebbero considerare due ipotesi:

- a) Gli affreschi di Ossana sono anteriori al 1460, data di esecuzione delle pitture di Carisolo: questo giustificherebbe una mano diversa e l'esecuzione "a rigatino" di certi particolari (esecuzione che collega alla tradizione della pittura su tavola e di conseguenza ad una pittura più antica)
- b) Gli affreschi di Ossana sono posteriori al 1460: si potrebbero mettere in relazione con i probabili aiuti⁶⁹ che hanno partecipato alla decorazione di Carisolo.

Ossana e Sacco

In questo caso, i riferimenti trovati interessano aspetti iconografici e stilistici, anche se ad Ossana si notano maggiori capacità esecutive. E' evidente che ci sia un legame tra le due *camerae pictae*, ma è da considerare più probabile l'influenza di modelli iconografici all'interno di una famiglia numerosa di artisti (i Baschenis, appunto), piuttosto che l'attribuzione ad un'unica mano⁷⁰.

⁶⁹ Vedi pagina 6, nota 24.

⁷⁰ A questo proposito può essere utile tenere in considerazione quanto emerso in questo studio consultando gli inventari e i registi degli archivi parrocchiali della Val di Sole, dove nel 1460 a Pellizzano e nel 1463 ad Ossana compare in due contratti il nome di un Antonio muratore di Cugno, una contrada del paese di Santa Brigida in Val Brembana (i Baschenis nacquero tutti nella vicina contrada Colla di Santa Brigida). "Antonio q. Ottoboni, habitatoribus duobus de Cugno comunis Averarie". C. CICCOLINI, 1913; C. CICCOLINI, 1936.

3.6. ARTISTI E COMMITTENTI

Nel tentativo di attribuire, con maggiore sicurezza, le pitture di Ossana ad artisti presenti in valle nell'arco di tempo in cui sono stati collocati gli affreschi, si sono consultati gli inventari e i registi degli Archivi Parrocchiali della Val di Sole⁷¹, limitando il campo di ricerca dal XV secolo ai primi anni del XVI. Non è stato ritrovato nessun riferimento specifico per l'edificio di Ossana, ma sono comparsi alcuni nomi di immigrati lombardi⁷², in particolare provenienti dalla valle di Averara, che forse potrebbero essere avvicinati ai committenti degli affreschi (perlomeno con quelli della prima e seconda stanza), e di conseguenza anche agli stessi artisti. Esaminando infatti il regesto delle pergamene dell'Archivio Parrocchiale di Pellizzano⁷³, è stata individuata ad Ossana, tra il 1491 e il 1506, la presenza di un notaio di origini bergamasche: "*Simone di Giovanni "de Bulpis" da Averaria, abitante a Ossana*". Consultando l'Archivio Parrocchiale decanale di Ossana, il nome "*Simone Giovanni de Bulpis*" compare per la prima volta nel 1489, ma in questo caso incompleto, perché non vengono indicate le sue origini. Perciò, se si considera valida l'ipotesi illustrata nel precedente paragrafo (la quale vede collocate le pitture della prima e seconda stanza alla fine degli anni ottanta del 1400, avvicinandole ai nomi di Angelo, Giovanni e Battista Baschenis) non si rivelerebbe azzardato pensare che sia stato proprio un notaio proveniente dalla patria dei Baschenis a commissionare loro il ciclo.

Per ciò che concerne la terza stanza la situazione appare più complessa: gli affreschi risalgono probabilmente ad alcuni decenni prima rispetto alle altre pitture, ma non possiamo sapere se i committenti appartengano alla stessa famiglia, o se ci fu un passaggio di proprietà. Importante ai fini di una possibile individuazione della famiglia di committenti risulta essere il frammento di un medaglione del fregio, al di sopra della porta che collega le due stanze: le poche tracce porterebbero a considerare che si tratti della parte inferiore di uno stemma, caratterizzato dal campo sinistro grigio chiaro, l'altro scuro, tagliato da una fascia obliqua bianca, sulla quale però si notano delle tracce di pigmento azzurro. Le ricerche (*Araldica Tridentina e Stemmi delle famiglie bergamasche*⁷⁴) hanno condotto ad attribuirlo alla famiglia dei Migazzi, i quali instaurarono legami di parentela con la famiglia dei Federici, signori del Castello di Ossana, in quanto una figlia di Giacomo Federici (signore del Castello San

⁷¹ G. CICCOLINI, 1936.

⁷² Moltissimi sono gli immigrati provenienti dalla Lombardia, soprattutto dalla Valtellina, Valcamonica e dalla Valle Brembana, terra di origine dei pittori Baschenis. Q. BEZZI, 1973, pp. 356 -366

⁷³ *Inventario dell'archivio storico della Parrocchia di Pellizzano*, 2001, p.31 -36.

⁷⁴ G. M. RAUZI, 1987; *Stemmi delle Famiglie Bergamasche*, 1994.

Michele dal 1412) sposò Guglielmo Migazzi, originario della Valtellina. I Migazzi nel 1434 si trasferirono in Val di Pejo, precisamente a Cogolo, dove Guglielmo Migazzi aveva acquistato beni e feudi ancora quattordici anni prima. Le sue nobili origini gli permisero di essere investito di un forno di fusione e di una cava di ferro e di ottenere nel 1459 dall'imperatore Federico III una conferma del titolo nobiliare, il predicato *Sonnenthurm* e lo stemma dove compaiono, appunto, il sole e la torre⁷⁵: *“il campo dello scudo inquartato, attraversata da una banda d'azzurro caricata di tre gigli d'oro: in 1 e 4, di nero al sole radioso, posto in 1 in capo e in 4 in punta; in 2 e 3, d'argento alla torre merlata di nero. Cimieri: al centro l'aquila dello stemma antico, a destra il sole radioso e a sinistra la torre del campo dello scudo”*⁷⁶. Scrive Luigi Campi: *“il predicato di Sonnenthurm, di cui pel primo si servì Guglielmo, deriva da una torre da lui eretta in Cogolo, per il che non di rado lo troviamo nominato Guglielmus Turri de Migacis. Un'altra versione poi dice che questo predicato spettasse a Catterina de Federici di lui moglie, erede di Sonnenthurm: Caterina era figlia di Giacomo Federici, signore del Castello di Ossana”*⁷⁷. La dimora dei Migazzi era situata nel vicino paese di Cogolo, ciò nonostante si potrebbe considerare l'edificio di Ossana come una seconda residenza di questa famiglia; inoltre, la presenza sulla parete esterna dell'ultimo piano di una feritoia con profonda strombatura ha portato ad avanzare l'ipotesi di una originaria struttura a torre, simbolo architettonico tanto caro ai Migazzi da essere impresso nel loro stemma⁷⁸.

⁷⁵ Val di Sole. Storia, arte, paesaggio, 2004, p. 217.

⁷⁶ G. M. RAUZI, 1987, p.229.

⁷⁷ L. CAMPI, 1883, pp. 146- 164.

⁷⁸ Nella terza stanza la torre compare anche nel riquadro con la Madonna e Barbara, come attributo della santa.

CAPITOLO 4. LA TECNICA PITTORICA

4.1. INTRODUZIONE

La conoscenza delle tecniche esecutive e dei materiali utilizzati nelle pitture murali (così come per le altre tecniche pittoriche) è di fondamentale importanza per procedere ad un corretto intervento di restauro: “generalmente, infatti, alla complessità delle tecniche usate dagli artisti possono corrispondere altrettanti fenomeni di degrado e quindi conseguenti metodologie di conservazione”¹.

In questo capitolo si procederà quindi descrivendo la tecnica pittorica ad affresco, distinguendola dalle altre tipologie di pittura murale (spesso tutte erroneamente chiamate ad “affresco”) e confrontandone le principali caratteristiche con l’aspetto pittorico-esecutivo delle pitture di Ossana. Qui la tecnica adottata si avvicina alla pittura a “buon fresco” (utilizzata nel corso del Trecento, in Italia, nella sua forma più pura) ma nello stesso tempo se ne discosta, perché numerose appaiono le rifiniture “a secco” su intonaco che ha completato la sua carbonatazione.

4.2. LA TECNICA DELL’ AFFRESCO

*“A lavorare in muro, bisogna bagnare, smaltare, fregiare, pulire, disegnare, colorire in fresco, trarre a fine in secco, temperare, adornare, finire in muro. E questa è la regola de i grandi predetti, sopra i quali io, con quel poco sapere ch’io ho imparato, dichiarerò di parte in parte.”*² Così Cennino Cennini sul finire del XIV secolo, introdusse nel suo *Libro dell’arte* la spiegazione sulla tecnica dell’affresco³, documento prezioso per conoscere la pratica pittorica delle botteghe medievali e quindi anche per l’analisi della tecnica esecutiva degli affreschi di Ossana.

Molto spesso il termine “affresco” viene utilizzato in modo errato per riferirsi ad ogni tipo di pittura murale: dal “buon fresco”, al “mezzo fresco”, fino alla “pittura a secco” con tempera oppure olio, non prendendo in considerazione la fondamentale differenza tra queste tipologie,

¹ G. BOTTICELLI, 1992, cit., p.23.

² C. CENNINI, 1998, p.7.

³ Come spiega L. Magagnato nell’*Introduzione* del testo di Cennini, il libro fu probabilmente scritto in Veneto ma “non reca quasi nessuna traccia delle curiosità nuove, tipiche dell’arte cortese e del gotico internazionale, che tanto frequentemente allignavano allora tra Padova e Verona, Venezia e Treviso; vi si rispecchiano invece ad ogni passo le conoscenze e i modi propri di quella bottega fiorentina gaddiana del tardo Trecento, dalla quale Cennino Cennini si vanta di essere uscito”.

differenza sottolineata invece, proprio dall'etimologia del termine stesso: le pitture eseguite su intonaco "fresco", cioè ancora umido, e quelle eseguite su intonaco "secco", cioè asciutto. Come spiega Botticelli nel suo testo sulla metodologia delle pitture murali⁴, la tecnica del "buon fresco" si distingue dalle altre tipologie per il particolare momento scelto nella stesura dei pigmenti: cioè quando è in corso il processo di carbonatazione della malta. La *pittura a calce* consiste invece nel dipingere sull'intonaco ormai secco con i colori stemperati nel latte di calce, che agisce come legante⁵: in questo modo i pigmenti restano inglobati nel sottile strato di carbonato che l'idrossido di calcio forma asciugandosi a contatto con l'anidride carbonica dell'aria. Le tecniche a "secco", infine, sono sicuramente meno resistenti del "buon fresco" poiché, nel caso soprattutto della pittura a tempera e ad olio, "si tratta di materiali eterogenei rispetto all'intonaco e particolarmente sensibili alle sue continue variazioni di umidità"⁶. Già Cennino Cennini offriva nel suo trattato sulle tecniche artistiche indicazioni per dipingere a tempera o con olio sull'intonaco secco, aggiungendo ai pigmenti rosso d'uovo o latte di fico, oppure olio di lino cotto⁷. Fin dalla seconda metà del Duecento, vennero sperimentate nuove tecniche di pittura murale per rimediare agli svantaggi che presentava la pittura a "buon fresco": un lungo iter preparatorio, una certa povertà cromatica e l'impossibilità di correggere eventuali errori⁸. Si deve sottolineare perciò come le pitture murali dell'alto Medioevo erano sì quasi sempre "a fresco", ma con ampie rifiniture "a secco": queste erano eseguite con colori a calce o a tempera, nelle campiture di fondo e negli ultimi passaggi delle ombre e delle luci⁹. Lo stesso Cennini afferma che "ogni cosa che lavori in fresco vuole essere tratto a fine e ritoccato in secco con tempera"¹⁰ e anche nelle opere di Giotto, riconosciuto come uno dei più alti esponenti della pittura a fresco secondo la tecnica più pura, sono presenti opere che non rientrano affatto negli schemi del buon fresco¹¹. Queste osservazioni sulla pittura a fresco e a secco riportano alle opere dei Baschenis, dove numerose appaiono le rifiniture sull'intonaco già completamente asciutto; "del resto la finitura a secco consentiva loro di lavorare su vaste giornate, che venivano completate anche dopo l'asciugatura dell'intonaco con l'aggiunta degli ultimi particolari. Si può anche parlare per queste ultime parti di pittura a "mezzo fresco" o pittura a calce, in quanto il legante del colore non era più il supporto stesso, giunto ormai ad un avanzato stato di carbonatazione

⁴ G. BOTTICELLI, 1992, cit., p.23

⁵ L'intonaco deve essere preventivamente bagnato per favorire l'aderenza. L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 15.

⁶ G. PERUSINI, 1985, cit., p. 178

⁷ C. CENNINI, 1998, p.101, 102.

⁸ C. MALTESE, Le tecniche artistiche, p.320.

⁹ G. PERUSINI, 1985, cit., p. 174.

¹⁰ C. CENNINI, 1998, cit., p.90, 91

¹¹ C. PATERNOSTER, 1997/1998, p.208.

ma il latte di calce utilizzato spesso come medium per stemperare i colori. Le pennellate nella pittura a calce si facevano più corpose e meno trasparenti, le campiture acquistavano a volte un certo spessore[...]”¹².

La preparazione del supporto murario

Cennini¹³ spiega innanzitutto le operazioni necessarie per la preparazione del supporto¹⁴ sul quale veniva steso il primo strato di intonaco: *“quando sé per ismaltare, spazza bene prima il muro e bagnalo bene, chè non può essere troppo bagnato; [...] e smalta prima una volta o due, tanto che vegna piano lo ‘ntonaco sopra ‘l muro”*. La parete veniva quindi bagnata affinché non assorbisse troppo l'idrossido di calcio contenuto nella malta, impoverendola così del legante e quindi della sua forza di coesione¹⁵. L'intonaco steso sopra la muratura era costituito da due strati principali, l'arriccio (il primo strato) e l'intonaco pittorico (il secondo strato, quello destinato a ricevere la pittura)¹⁶.

L'arriccio era uno strato di intonaco grossolano, ruvido e scabroso, la cui funzione principale era quella di livellare il muro, di riempire gli spazi tra le pietre o i mattoni della muratura e di offrire una superficie adatta all'adesione dell'intonaco pittorico; era costituito da una parte di calce e due parti di sabbia di fiume¹⁷. A volte, quando la superficie del muro non si presentava regolare ma era caratterizzata da fessurazioni, prima dell'arriccio si stendeva un impasto più grossolano, chiamato rinzaffo, che colmava le zone “vuote”.

L'intonaco pittorico (o intonachino) era costituito da una malta più raffinata rispetto all'arriccio poiché diverse erano le proporzioni del legante¹⁸ e della sabbia - generalmente due parti o una di sabbia e una di calce - a cui a volte veniva aggiunta della polvere di marmo che rendeva la superficie più liscia e compatta¹⁹: il risultato era una superficie molto resistente perché le sue caratteristiche strutturali impedivano il deposito di polveri; inoltre, per gli affreschi posti in ambienti esterni, una superficie così detta “a specchio” favoriva il

¹² C. PATERNOSTER, 1997/1998, cit., p.209.

¹³ C. CENNINI, 1998, cit., p.7

¹⁴ Il supporto è la struttura portante della pittura, che può essere sia roccia naturale che roccia tagliata o del muro (quindi costruzione artificiale) sulla quale la pittura può essere stesa direttamente o dopo l'applicazione di un intonaco.

L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 11.

¹⁵ G. PERUSINI, 1985, cit., p. 181

¹⁶ Ogni strato però poteva essere applicato in diverse stratificazioni, come riporta Vitruvio per descrivere gli intonaci romani: l'arriccio era costituito da tre strati di calce e sabbia, mentre per l'intonaco da tre strati di calce e polvere di marmo. L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 11- 13

¹⁷ G. BOTTICELLI, 1992, cit., p.25.

¹⁸ Il legante è un materiale che ha la capacità di indurire a contatto con l'aria o l'acqua; l'inerte (la sabbia, in questo caso), si distribuisce nell'impasto creando una intelaiatura, una armatura portante della malta, la quale si mantiene compatta grazie all'azione del legante. *Pittura murale. Proposta per un glossario*, 2001

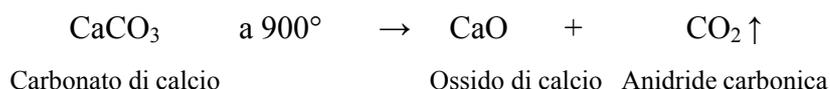
¹⁹ G. PERUSINI, 1985, p. 179.

scivolamento dell'acqua piovana. La stesura dell'intonachino veniva effettuata dopo aver bagnato l'arriccio, solo su quella porzione che il pittore prevedeva di eseguire in *giornata*. Lo strato di intonachino, steso con l'aiuto di una cazzuola, non doveva raggiungere il centimetro in quanto spessori troppo elevati potevano provocare problemi di crettatura e fessurazioni²⁰.

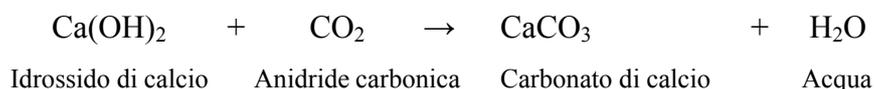
La carbonatazione della calce

La reazione di carbonatazione della calce è il processo fondamentale che caratterizza la pittura a “buon fresco” rispetto alle altre tecniche, e che la rende notevolmente più stabile perché i pigmenti diventano parte integrante della materia stessa dell'intonaco²¹.

L'impasto della malta, utilizzata generalmente sia per l'arriccio che per l'intonaco, è costituito da un materiale inerte – solitamente sabbia di fiume, priva di sali solubili – e da un legante – idrossido di calce-. La calce si ottiene dalla cottura di carbonato di calcio (generalmente ciottoli di fiume) in forni speciali, a 850 – 900°C. A questa temperatura i ciottoli si polverizzano trasformandosi in ossido di calcio, con l'eliminazione di anidride carbonica²².



L'ossido di calcio (calce viva) combinandosi con l'acqua, si trasforma in idrossido di calcio: è quindi solo dopo lo spegnimento che la calce (per questo detta calce spenta) può essere utilizzata per l'affresco, poiché altrimenti brucerebbe i colori²³. I pigmenti vengono depositati sulla superficie dell'intonaco per mezzo di un pennello; quando l'intonaco (idrossido di calcio mescolato a sabbia) comincia a seccare, migra verso la superficie dove reagisce con l'anidride carbonica dell'aria per formare del carbonato di calcio, mentre l'acqua evapora. Durante questa reazione, *“i pigmenti vengono inglobati dalla cristallizzazione del carbonato superficiale, che li fissa come se divenisse parte integrante di una lastra di calcare”*²⁴.



²⁰ G. BOTTICELLI, 1992, cit., p.26.

²¹ G. BOTTICELLI, 1992, p.24.

²² G. PERUSINI, 1985, p. 179.

²³ Cennini, parlando della calce viva, dice: “[...] *chè quando è così focosa scoppia poi lo ‘ntonaco che fai’*”: se la calce con la quale si fa l'intonaco non è stata completamente spenta, la sua reazione d'idratazione continua con l'umidità esistente nella malta e poiché la trasformazione in idrato di calcio avviene anche con aumento di volume, si verificherà un rigonfiamento dello strato di intonaco. C. CENNINI, 1998, cit. e nota 4, p.74.

²⁴ L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, cit., p. 13.

Se il processo avviene lentamente ed in modo uniforme, l'affresco acquista una compattezza ed una consistenza marmorea, tanto da resistere nel tempo con una potenzialità di durata teoricamente indefinita²⁵.

La stesura dei pigmenti deve essere effettuata dopo circa due ore dall'applicazione dell'intonachino sull'arriccio (altrimenti i colori andrebbero ad impastarsi nella malta) quando ha inizio l'essiccamento dell'intonaco. Nella prima fase di carbonatazione, per circa due o tre ore, i colori aderiranno bene all'intonaco; è però nella fase successiva che si raggiunge il momento ideale, in quanto lo strato di malta si presta in modo migliore a ricevere ed inglobare i pigmenti. Nella fase successiva, il processo di carbonatazione gradualmente si esaurisce, fino ad avere il completo essiccamento dell'intonaco: a questo punto i colori non vengono più inglobati ma rimangono in superficie²⁶.

Stesura dell'intonaco: pontate e giornate

A questo punto si deve sottolineare come le diverse fasi di carbonatazione condizionino il lavoro del pittore, il quale applica sull'arriccio la porzione di intonaco che prevede di affrescare in quel determinato arco di tempo.

Due sono le tipologie di stesura dell'intonaco a seconda della grandezza della superficie da affrescare e della rapidità di esecuzione: a *giornate* e a *pontate*. Si intende per *giornata* la porzione di intonaco affrescata in un giorno, mentre per *pontata* ci si riferisce all'estensione corrispondente ad un piano di impalcatura: questo tipo di stesura segue quindi un andamento orizzontale. Le *giornate* sono di solito molto irregolari perché seguono il contorno di figure o comunque di particolari precisi; le *pontate* in genere includono più di un elemento figurativo.

I margini vengono tagliati a “scarpa” per facilitare l'accostamento con la giornata - o pontata - successiva; nonostante questo accorgimento, le giunture sono comunque visibili perché l'intonaco nuovo a contatto con quello vecchio, ormai asciutto, necessita sempre di una seppur minima sovrapposizione per aderire efficacemente²⁷.

Il disegno

Sull'arriccio (a volte anche direttamente sul muro) veniva eseguito un primo schizzo, tracciando un disegno sommario a pennello con un pigmento rosso chiamato “terra di Sinope”

²⁵ L'affresco però non è esente da alterazioni dovute da fattori esterni o da difetti di esecuzione. BOTTICELLI, 1992, p.34

²⁶ G. BOTTICELLI, 1992, p.24

²⁷ L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 12 -13

e da cui è derivato il nome per indicare questo genere di disegno, chiamato *sinopia*²⁸. La sua funzione era quella di fornire una traccia per la successiva esecuzione del dipinto sull'intonaco: infatti, sopra la sinopia tracciata sullo strato di arriccio, veniva stesa una porzione di intonaco vasta quel tanto da riuscire a terminarla in un giorno²⁹. Secondo le indicazioni del Cennini, la sinopia veniva eseguita sull'arriccio dopo aver tracciato un disegno sommario con il carboncino, e dopo la battitura dei fili per la composizione delle linee verticali ed orizzontali³⁰.

Con il Quattrocento e con l'evoluzione della tecnica pittorica, l'uso della sinopia venne progressivamente sostituito da quello del cartone, più adatto a trasportare disegni in prospettiva. Lo schizzo veniva eseguito in bottega su grandi fogli di carta e riportato sull'intonaco fresco mediante lo spolvero (che consisteva nel praticare, lungo i contorni del disegno eseguito sul cartone, piccoli fori; il cartone veniva poi appoggiato sull'arriccio e tamponato con un sacchetto di garza contenente polvere di carbone, in modo da lasciare sull'intonaco la traccia del disegno) oppure attraverso l'incisione, ricalcando i contorni del disegno con una punta metallica in modo da lasciare l'impronta sulla malta fresca³¹.

Dopo aver coperto l'arriccio, sull'intonaco pittorico veniva eseguito il *disegno preparatorio*, effettuato immediatamente prima della stesura dei pigmenti³². Le partiture lineari, come le cornici o i particolari architettonici, venivano di solito tracciate attraverso la *battitura dei fili*, utilizzando uno spago strofinato di colore in polvere oppure imbevuto nel pigmento: lo spago veniva teso e fissato al muro; si sollevava al centro come la corda di un arco e si lasciava ricadere in modo da lasciare l'impronta di colore³³. Per le partiture e gli elementi architettonici talvolta venivano utilizzate righe in legno adeguatamente smussate negli spigoli, in modo che, appoggiandolo alla superficie da decorare, permetteva al pennello intinto nel colore, di scorrere senza creare sbavature³⁴. A proposito della tecnica del disegno preparatorio adottata dai Baschenis, Claudia Paternoster nota come “*per le loro opere non utilizzassero il metodo del cartone o dello spolvero, ma fossero soliti a disegnare con un pennello sottile intriso di ocre gialla direttamente sull'intonaco fresco, con una sveltezza e una sicurezza di tratto davvero sorprendenti. In questo caso è più corretto parlare non di sinopia, che veniva tracciata comunemente sull'arriccio, ma di disegno preparatorio,*

²⁸ Talvolta i disegni potevano essere condotti con carboncino o con ocre. L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 16; BOTTICELLI, 1992, p.34.

²⁹ G. PERUSINI, 1985, p. 175.

³⁰ C. CENNINI, 1998, p.74, 75.

³¹ G. PERUSINI, 1985, p. 175.

³² L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 17.

³³ G. BOTTICELLI, 1992, p.22.

³⁴ C. CENNINI, 1998, p.96.

*eseguito subito prima della pittura sull'intonaco fresco*³⁵ Molto spesso, quindi, il disegno risulta ben conservato perché eseguito nella fase iniziale di carbonatazione dell'intonaco.

I pigmenti

I pigmenti utilizzati per l'affresco erano tutti di origine minerale, fatto questo che giustifica una gamma cromatica piuttosto limitata; nella tecnica ad affresco erano sciolti in acqua, senza alcun tipo di legante, ad eccezione dell'azzurrite e dei lapislazzuli che venivano stesi "a secco" per mezzo di un collante organico a base di colla di pesce o uovo. L'utilizzo di determinati pigmenti era infatti legato alla compatibilità con i materiali del supporto ed alla stabilità anche dopo il processo di carbonatazione.

I marroni, i rossi e i gialli si ricavano dagli ossidi di ferro; i blu dall'azzurrite, da alcuni silicati o dai preziosi lapislazzuli; i verdi dalla malachite e da ossidi metallici; il bianco si otteneva dal carbonato di calcio (o bianco di San Giovanni) ricavato dalla calce spenta essiccata all'aria oppure, a volte, veniva utilizzato il bianco di piombo (chiamato anche biacca) facilmente ossidabile e per questo meno adatto per gli affreschi. I neri si potevano ottenere macinando pietre nere (come la graffite) oppure elementi vegetali carbonizzati.

La tecnica ad affresco necessita di grande abilità ed esperienza in quanto non permette di vedere il reale tono dei colori stesi: con la progressiva asciugatura dell'intonaco (da sei mesi ad un anno ed oltre, in base anche all'umidità presente ed alle condizioni climatiche) si verifica un'alterazione della cromia: meno vivace ma più luminosa e trasparente³⁶.

La gamma dei colori delle pitture di Ossana appare limitata alle gradazioni delle terre, dalle ocre gialle ai rossi, dalla terra verde al nero e al bianco di calce.

L'azzurro compare raramente (se si trattasse di azzurrite, la necessaria applicazione a secco avrebbe comportato una facile perdita del pigmento): sul drappeggio dell'Arcangelo Michele e sui colletti dei personaggi vicini al musicista; nella prima/seconda stanza invece non risulta essere stato utilizzato³⁷.

³⁵ C. PATERNOSTER, 1997/1998, cit., p.209.

³⁶ G. BOTTICELLI, 1992, p.27, 28

³⁷ L'azzurrite, in ambiente umido e alcalino, tende a trasformarsi in malachite, quindi può diventare verde. M. MATTEINI, A. MOLES, 1989, p.

4.3. TECNICA ESECUTIVA NELLE PITTURE DI OSSANA

Si cercherà ora di descrivere le metodologie e le fasi di lavoro nel “cantiere” di Ossana. Saranno analizzate le particolarità esecutive e le “diverse mani” che potrebbero suggerire ruoli primari e secondari all’interno di una bottega di artisti.

La preparazione del supporto murario

In prossimità di gravi fessurazioni e mancanze, nella prima stanza al centro della parete e soprattutto nella terza stanza è possibile osservare lo spessore dell’intonachino, l’aspetto dell’arriccio e la composizione del muro. La muratura appare di consistenza e di materiale simile in tutte le tre stanze, infatti le pitture della prima/seconda e della terza stanza sono state realizzate sulle pareti più antiche



Figura 16. -Terza stanza- Particolare con la successione stratigrafica del supporto murario: la muratura, l’arriccio e l’intonaco pittorico.

dell’edificio (fig.16). Essa appare costituita da grosse pietre e blocchi squadrati di calcare, uniti da una malta di calce e sabbia mista a pietrisco³⁸. In alcuni punti è visibile il rinzaffo, che appare molto disgregato e caratterizzato da grossi grumi di calcite: questo problema è probabilmente dovuto ad un’incompleta carbonatazione della calce che ha impoverito la malta. L’arriccio, steso per uniformare la superficie diseguale, sembra piuttosto sottile, poco più di un centimetro di spessore. Lo strato di intonaco pittorico non sembra raggiungere i 6 – 7 millimetri; la superficie appare abbastanza liscia e leggermente ondulata.

Non si sono riscontrate particolari disparità di stesura dell’intonaco fra pareti della prima e seconda stanza e quelle della terza. L’andamento ondulato dell’intonaco pittorico accresce inevitabilmente in prossimità delle lesioni maggiori, mentre nelle zone dove l’intonaco appare più integro la superficie presenta un andamento abbastanza omogeneo.

³⁸ La malta compare completamente bruciata da calore del fumo.

La prima e la seconda stanza

Sulle pareti affrescate della prima e seconda stanza non si notano giunture e per questo motivo la stesura dell'intonaco si può considerare a *pontate*: la parete sud e la parete ovest saranno state realizzate in due tempi, utilizzando un'impalcatura per facilitare la stesura della malta e successivamente, delle tinte. L'ampiezza delle superfici avrà richiesto la partecipazione di più persone, e la stesura dell'intonaco pittorico sarà stata effettuata prima con l'ausilio di assicelle in legno³⁹, in modo da mettere e togliere la malta in eccesso con facilità, ed infine lisciato con uno strumento in ferro come la cazzuola⁴⁰.

Nelle porzioni dove l'intonaco pittorico è caduto lasciando intravedere l'arriccio, non si rilevano tracce di colore dovute all'utilizzo di sinopia o di spolvero. Nella prima stanza, ad esempio, ai piedi delle figure della Temperanza, dell'Umiltà e della Fortezza, lo strato di arriccio visibile non presenta disegni o tracce di pigmenti che potrebbero far pensare all'esecuzione di uno schizzo. (fig.17)

Le linee di riferimento delle scene, i riquadri e gli elementi architettonici sono stati eseguiti con carboncino direttamente sull'intonachino⁴¹; la

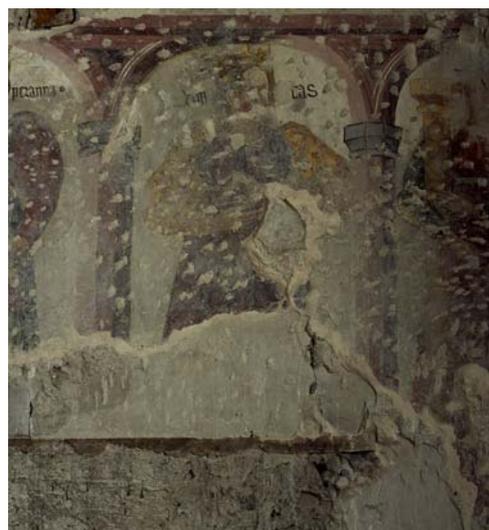


Fig. 17 -Prima stanza- La superficie dell'arriccio non presenta tracce di sinopia



Fig. 18-Seconda stanza- Particolare con aureole incise di Maria e Gesù Bambino

³⁹ C. CENNINI, 1998, p.76.

⁴⁰ Cennini a proposito della cazzuola dice che deve essere ben piana e pulita C. CENNINI, 1998, p.76. La punta in ferro, forse più flessibile rispetto alle assicelle in legno, facilitava la stesura dell'intonaco sulla superficie. I movimenti del braccio saranno stati rotatori ma anche in verticale ed in orizzontale: passaggi incrociati che evitavano accumuli e irregolarità. Infatti l'ondulazione delle pareti affrescate, nelle zone dove non sono presenti importanti fratture, presenta un andamento omogeneo, senza bruschi passaggi.

⁴¹ Leggere linee nere si notano in prossimità delle colonne delle arcate, nella prima e nella seconda stanza, in particolar modo lungo il bordo rosa.

⁴² Forse il maestro, oppure il più anziano tra i pittori, o colui che aveva realizzato il primo schizzo; le figure quindi sono state disegnate da una sola persona poiché le caratteristiche peculiari si ripetono nelle virtù come in Adamo ed Eva.

⁴³ Il bordo della veste della Carità non segue infatti le linee del disegno preparatorio.

⁴⁴ Il rosa di fondo potrebbe essere stato ottenuto grazie alla mescolanza di terra rossa, gialla, bianco di San Giovanni ed acqua. Nel suo trattato Cennini precisa che i visi devono essere dipinti mescolando i pigmenti con "acqua chiara" (carbonato di calcio) per ottenere una pittura trasparente ed una superficie liscia. La tecnica

manca di fori in prossimità dei bordi delle scene suggerisce che il disegno sia stato realizzato tramite l'aiuto di righe in legno e non attraverso la battitura di fili.

Le aureole del Santo Vescovo, della Madonna e di Gesù Bambino, delle Sante Lucia ed Apollonia dipinti sulla parete ovest sono realizzate ad incisione: l'aureola di del Santo Vescovo di Santa Lucia e di Sant'Apollonia appaiono molto regolari, sembrerebbero realizzate a compasso ma non si notano fori in prossimità del centro. Le aureole di Maria e del Bambino (Fig. 18) appaiono invece di forma ovale, piuttosto irregolari –forse realizzate a mano-, mentre lungo il bordo sono visibili delle piccole incisioni circolari.

Il disegno preparatorio quindi vede l'utilizzo di carboncino nero per gli elementi lineari, mentre la terra oca per le figure (fig.19). Inizialmente sarà stato eseguito l'ampio riquadro che racchiude le scene della parete sud e poi della parete ovest, seguendo con una pennellessa intrisa di terra rossa la riga lasciata dal carboncino. La larghezza della fascia risulta essere piuttosto irregolare ed a volte sono presenti sbavature e gocciolamenti che suggeriscono una veloce esecuzione. Il colore appare molto resistente rispetto ai rossi utilizzati in altre zone: ciò si deve collegare alla stesura del pigmento nella prima fase di carbonatazione della calce, quando l'intonaco era ancora umido.



Fig.19-Prima stanza- Tracce del disegno preparatorio



Fig. 20-Seconda stanza- Le fasi di stesura dei colori: i rosa degli incarnati prima del verde delle foglie

bizantina invece vedeva l'aggiunta del legante di calce, per ottenere tinte più forti e colori più corposi. L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 139 –152. Il colore di base dei visi risulta essere infatti molto trasparente, adatto per rendere le forme e la plasticità del volto.

⁴⁵ si nota la sovrapposizione sul rosa degli incarnati

A questo punto uno dei pittori⁴² avrà realizzato il disegno preparatorio con le figure delle virtù e di Adamo ed Eva, mentre un'altra persona le linee relative alle cornici ed alle arcate e forse anche i riquadri con la torre ed i personaggi sulla ruota.

I segni delle pennellate eseguite con l'ocra gialla sono visibili nelle zone dove la pellicola pittorica appare abrasa o mancante, come ad esempio lungo i bordi del vestito della prima virtù, dove doppie linee dimostrano rapidità di esecuzione; o nella seconda stanza in prossimità del braccio destro dell'uomo con la lancia. Il disegno preparatorio così fatto permetteva una grande libertà di esecuzione nei confronti di bozzetti iniziali, e in tal modo non sembra aver condizionato neppure la stesura successiva dei colori⁴³; l'abilità del pittore permetteva di correggere e di perfezionare i vari particolari.

Osservando le sovrapposizioni dei vari strati pittorici, il primo colore ad essere steso sull'intonachino risulta essere il rosa degli incarnati; questo è evidente sulla figura di Eva (fig.20), dove in prossimità delle abrasioni del verde delle foglie emerge il rosa sottostante.

Si presume ci sia stata una suddivisione dei compiti in base alle tinte da utilizzare: il pittore che avrà così iniziato a dipingere il viso e le mani della prima virtù avrebbe poi proseguito con le altre figure, realizzando di volta in volta anche le sfumature, attraverso l'utilizzo di un rosa più carico e più corposo⁴⁴, e di un rosso per le labbra (fig.21). Eseguire questi particolari esigeva buone capacità pittoriche e per questo motivo l'incarico non sarà stato affidato ad allievi: sarà stato allora compito del maestro o comunque del pittore che



Fig. 21-Prima stanza- Particolare del volto della seconda virtù, la Speranza



Fig. 22-Seconda stanza- Il verde sulla veste di Santa Lucia risulta in gran parte mancante



Fig. 23-Prima stanza- La loggia di archi

compito del maestro o comunque del pittore che avrà realizzato anche il disegno preparatorio.

Gli altri pittori -oppure allievi- avrebbero quindi dipinto le vesti e gli altri particolari, utilizzando prima l'ocra per abiti, capelli⁴⁵ e corone, i rossi ed i verdi anche degli sfondi dei riquadri della parete ovest, realizzando -per le vesti- le sfumature con colori più corposi. La terra verde risulta essere la tinta più fragile e spesso mancante(fig.22): questo potrebbe essere dovuto ad una stesura in tempi molto successivi rispetto a colori che dimostrano invece una buona resistenza, come i rosa degli incarnati o i gialli dei capelli.

La loggia di archi è stata dipinta dopo l'esecuzione delle vesti, come dimostra l'immagine della Speranza (fig.23): l'abito giallo è infatti interrotto dal fusto della colonna. Anche per l'architettura, il metodo di stesura delle tinte avrebbe seguito determinati passaggi; la ripetitività del disegno infatti permetteva di procedere in questo modo, sicuramente più rapido.

Il primo colore ad essere steso sopra le linee nere a carboncino risulta essere il rosa più carico; per il secondo passaggio si è utilizzato un rosa chiaro, al quale forse è stato aggiunto del latte di calce per renderlo più denso⁴⁶; ed infine il bruno della stessa tonalità della fascia che incornicia le scene. Per ultimi i capitelli ed i basamenti, realizzati con un grigio molto corposo e sfumato direttamente sull'intonaco con il bianco. I particolari finali, come i contorni neri dei basamenti delle colonne o le lumeggiature delle arcatelle, sono stati eseguiti forse dalla stessa persona che ha eseguito i ritocchi ed i contorni delle figure.



Fig. 24 -Seconda stanza- Particolare con iscrizione in caratteri gotici, decorazioni a stampino e perline



Fig. 25 -Seconda stanza- I motivi a stampino terminano in prossimità di altre figure dipinte

⁴⁶ Se per creare il rosa fossero semplicemente stati utilizzati una terra rossa, una punta di ocra (per rendere la tonalità più calda) e dell'acqua per abbassare il tono, il rosa ottenuto si presenterebbe molto trasparente. La corposità invece è evidente, anche perché sul fusto della colonna, in prossimità della linea più rossa, il colore chiaro si sovrappone a quello scuro.

Un discorso a parte deve essere fatto per il bianco dello sfondo, visibile intorno alle figure delle virtù e nella scena con Adamo ed Eva: il colore appare steso attraverso veloci pennellate, a volte incrociate a volte seguenti i contorni delle figure⁴⁷, e risulta essere molto corposo. Può sembrare strano che lo sfondo sia stato dipinto successivamente con questo pigmento, dato che l'intonaco pittorico poteva fungere direttamente come base chiara. Forse il bianco è stato steso per creare un maggiore contrasto con le parti colorate, o semplicemente per coprire colature o macchie create accidentalmente. Gli ultimi ritocchi sono stati eseguiti con un pennello sottile, utilizzando il nero e il bruno o altri colori per eseguire i contorni delle figure o degli oggetti, le decorazioni delle vesti, i contorni dei cartigli e le iscrizioni, le decorazioni a perline (fig.24). Questi particolari finali rivelano sicurezza e buona capacità pittorica, e per questo non venivano affidati agli aiuti ma era il pittore più abile ad eseguirli. Nelle scene dipinte sulla parete ovest, la semplicità della decorazione del pavimento potrebbe suggerire che fosse affidata ad un allievo, ma il disegno è stato eseguito prima dei ritocchi finali⁴⁸. Anche le decorazioni a stampino potevano essere facilmente realizzate da persone meno esperte, forse prima di eseguire i ritocchi finali ed i contorni delle figure. Il motivo decorativo veniva ritagliato nel cartoncino o nella pergamena e impresso sulla superficie dipinta attraverso lo spolvero, grazie ad un sacchetto di garza che lasciava passare la polvere nera o rossa. Nel riquadro con Adamo ed Eva si nota come in prossimità delle colonne o dell'albero essi non si sovrappongono alla pittura ma terminano lungo i contorni, probabilmente perché il pittore ha avuto l'accortezza di sovrapporre un foglio sugli altri elementi dipinti, in modo da non lasciare tracce di colore (fig.25). La stessa cosa si presenta sullo sfondo del riquadro con la torre ed i prigionieri, e sul manto della Madonna.

La terza stanza

Nella terza stanza le giunture dell'intonaco potrebbero coincidere con l'incrocio delle quattro pareti: la situazione conservativa non permette però di individuarle con esattezza, e quindi di stabilire la divisione del lavoro in una, due o più giornate. L'ipotesi più coerente porterebbe a pensare all'esecuzione di due pareti alla volta, in quanto in prossimità dell'incrocio della parete sud/ovest sembra essere presente una leggera sovrapposizione.

⁴⁷ Non è stato applicato sull'intera superficie: il colore è talmente corposo e le pennellate così evidenti che sarebbero visibili anche sulle altre porzioni dipinte, invece caratterizzate da una superficie liscia.

⁴⁸ Questo è evidente in quanto il bordo delle vesti e delle calze dei personaggi risulta sovrappeso alla decorazione delle pietre.

Le piccole dimensioni dell'ambiente e l'abilità esecutiva avrebbero permesso ai pittori di eseguire gli affreschi in tempi rapidi.

Come sull'arriccio della prima e seconda stanza, anche in questa stanza non c'è traccia di sinopia, ma al di sotto del riquadro con la Trinità sono appena visibili delle linee orizzontali scure, che potrebbero essere state eseguite per delimitare le zone interessate dalle pitture.

Le linee che delimitano le scene, le cornici dei riquadri e il trono del Dio Padre sono state realizzate ad incisione, per mezzo di uno strumento appuntito. La linea incisa serviva da guida anche quando era coperta dai colori e permetteva di tracciare fasce o cornici più regolari.

Anche in questo caso la suddivisione del *lavoro di bottega* avrà visto compiere il disegno preparatorio al maestro, mentre agli altri pittori o agli allievi avrebbe affidato la realizzazione delle linee incise e poi dipinte delle cornici e del trono. Anche l'aureola di Dio Padre, del Cristo crocifisso (fig.26), della Madonna (fig.27) e di Santa Barbara sono state eseguite con uno strumento appuntito, quando la malta era ancora umida; i cerchi appaiono abbastanza regolari ma non a tal punto da far pensare all'utilizzo di un compasso⁴⁹. L'aureola del Bambino e dell'Angelo sono invece state eseguite senza incisione (fig.28).



Fig. 26 -Terza stanza- Cristo crocifisso: l'aureola è realizzata tramite incisione



Fig. 27 -Terza stanza- Aureola di Maria e del Bambino



Fig. 28 -Terza stanza- L'aureola dipinta dell'Angelo

⁴⁹ Sul volto di Cristo, in prossimità del centro, non sono visibili fori. Forse la punta metallica è stata legata ad una cordicella; il movimento del punteruolo era condizionato dalla corda tesa e tenuta ferma con un dito al centro del volto.

⁵⁰ Nel riquadro con Maria ed il Bambino lo sfondo è stato realizzato prima della veste rossa della Madonna. Il pigmento utilizzato potrebbe essere nero di vite, perché questo tipo di pigmento ha un sottotono freddo e tendente al blu.

Il disegno preparatorio è stato eseguito con il colore ocra, che traspare in prossimità delle linee dei volti dei danzatori (fig.29) o delle loro vesti. A questo proposito è da notare come le pupille di tutti i personaggi dipinti siano di questa tonalità: i pittori forse non hanno sentito l'esigenza di dover ritoccarle con un altro colore (fig.28, 29).

I riquadri con la Trinità e la Madonna col Bambino si presentano molto elaborati rispetto alle scene dipinte sulle altre pareti; la resa minuziosa dei volti e del busto di Cristo (fig.30) attraverso sottili pennellate sovrapposte, dimostra una notevole capacità pittorica ed un'esperienza che attinge alla tradizione della pittura su tavola. Questo lavoro sarà sicuramente stato eseguito da un pittore esperto – il maestro o una personalità di spicco all'interno della bottega di artisti- che avrà operato in tempi piuttosto lenti rispetto alle altre scene dipinte.

Inizialmente saranno state eseguite le fasce che delimitano gli affreschi ed il fregio; i compiti saranno poi stati divisi tra collaboratori o allievi, e maestro.

Nei riquadri raffiguranti la Trinità e la Madonna col Bambino i primi elementi ad essere dipinti sono le cornici esterne, il trono, lo sfondo ed il pavimento. Il trono sembra essere stato dipinto per campiture; le linee superiori non presentano incisione ma saranno state realizzate tramite carboncino; solo successivamente sarà stato impreziosito con le decorazioni a scacchiera ed i motivi a stampino (fig.31).



Fig. 29 -Terza stanza- Particolare con il volto del suonatore di liuto



Fig. 30 -Terza stanza- Le ombre del Cristo, rese attraverso un veloce tratteggio



Fig. 31 -Terza stanza- Il trono del Dio Padre decorato con motivi a scacchiera e stampini

Il nero del mantello del Dio Padre e dello sfondo nel riquadro accanto risulta essere uno dei primi colori applicati, quando il rosa ed il bianco degli incarnati e dei panneggi non erano ancora stati stesi. Questo è evidente nel riquadro con la Trinità: lungo i bordi del panneggio e del busto di Cristo crocifisso, dove il pigmento chiaro risulta mancante, traspare il nero di fondo⁵⁰.

I volti e gli incarnati sembrano essere stati realizzati attraverso due passaggi di colore: inizialmente è stato steso il tono più chiaro, il rosa (e questo compito potrebbe essere stato eseguito anche dal collaboratore che si è occupato delle cornici e degli sfondi); in un secondo momento sono state create le forme, sovrapponendo alla tinta di fondo altre gradazioni di rosa. Il viso di Maria e del Bambino sono caratterizzati da pennellate molto sottili che seguono le curve degli zigomi, del mento e della fronte; un rosa più brillante è stato utilizzato per le guance ed il mento. Le mani di Maria e il volto di Santa Barbara non presentano invece questo tipo di resa (fig.32).

Il volto e il busto di Gesù crocifisso invece suggeriscono un'esecuzione più rapida: si deve certo ricondurre alla tecnica "a rigatino" eseguita sul volto di Maria, ma nel Cristo le pennellate appaiono solo in prossimità delle zone in ombra, sono incrociate e non seguono neppure le forme del viso o del corpo. In questo caso sembra emergere una maggiore ricerca di espressività, la quale ricorda la rapidità di segno che caratterizza gli schizzi o i bozzetti preparatori.



**Fig. 32 -Terza stanza-
Il volto di Santa Barbara**



**Fig. 33 -Terza stanza- Tipologie di stampi utilizzati
nel riquadro con Maria, il Bambino e Santa Barbara**

Le decorazioni a stampo sembrano essere state eseguite prima dei ritocchi finali a pennello. I motivi presenti sulla fascia gialla rivelano una certa imperfezione, ed è probabile che siano stati disegnati e poi forati da un inesperto allievo. Le altre tipologie invece hanno una forma più elaborata, come il motivo floreale (fig.33) che compare identico nella

chiesa di Santo Stefano a Carisolo. Il confronto con il motivo presente sulla navata della chiesa, dimostra come la decorazione potesse essere poi impreziosita da pennellate che seguono i contorni.

I ritocchi finali, realizzati quando l'intonaco era giunto al termine della fase di carbonatazione, sono particolari molto fragili e non si conservano facilmente. Era comunque un abile pittore che eseguiva questi ritocchi: i contorni delle figure, le decorazioni dell'aureole, i colpi di luce delle vesti o dei visi. Come precedentemente sottolineato, le pitture eseguite sulle restanti pareti -compresa l'immagine con l'Angelo- presentano un'impostazione molto più semplice.

Nella scena di caccia dipinta sulla parete nord, risulta evidente il legame con i modi pittorici che caratterizzano il Cristo crocifisso: nella resa del nudo, nell'utilizzo del tratteggio per le ombre, nella pennellata abile e veloce che rivela buone capacità esecutive (fig.34). Si può quindi avanzare l'ipotesi che sia stato lo stesso pittore a dipingere le pitture della parete ovest e della parete nord, aiutato ovviamente da un collaboratore o da un allievo per le parti più semplici o, come si è visto nei soggetti religiosi,



Fig. 34 -Terza stanza- Particolare con il cane che azzanna il leone



Fig. 35 -Terza stanza- Particolare del fregio superiore



Fig. 36 -Terza stanza- Il medaglione del fregio

per le decorazioni delle cornici.

L'alberello che appare a sinistra della scena raffigurante la lotta con il leone, è stato realizzato stendendo un colore scuro di fondo - i contorni sono resi con l'aiuto di un pennello a punta, premendo e alzando velocemente in modo da creare l'effetto appuntito - sul quale poi sono state dipinte le foglie verdi e le bacche rosse.

Per le pitture della parete sud la situazione appare più complessa, poiché il cattivo stato conservativo non permette una buona lettura dell'immagine. Forse c'è ragione di credere che sia stata proprio la tecnica pittorica utilizzata a determinarne un degrado maggiore, in quanto si dovrebbe parlare di pittura a calce e non ad affresco. L'intonaco sembra ricoperto da una sottile mano di calce, non solo sullo sfondo (come invece si è visto per la loggia con le virtù nella prima stanza) ma su tutta la superficie. I segni lasciati dalla pennellata - che è stata usata per stendere questo sottile strato di malta - sono visibili anche sulla superficie in prossimità dei volti e delle vesti dei personaggi. La pittura poi sarebbe stata eseguita a calce o a tempera: solo indagini stratigrafiche di campioni di intonaco potrebbero individuare con sicurezza la natura del legante.

L'immagine con i danzatori dimostra una minore cura dei particolari, forse dovuta ad una rapida esecuzione o piuttosto ad una mano meno esperta.

La scena rivela certamente un disegno preparatorio studiato nei minimi particolari, come infatti dimostra la rappresentazione delle mani e dei movimenti dei danzatori; nello stesso tempo però, le fisionomie e soprattutto i volti delle dame dimostrano una certa incertezza ed una minore cura rispetto alla resa dei volti degli altri personaggi dipinti in questa stanza.

Il fregio forse è stato realizzato in una fase finale del lavoro, in quanto il pessimo stato conservativo dei colori suggerirebbe una loro stesura "a secco" (fig.35). Il segno e la pennellata che lo caratterizzano dimostrano una mano sicura, in particolar modo nell'esecuzione dei dipinti all'interno dei medaglioni (fig.36).

CAPITOLO 5. STATO DI CONSERVAZIONE, INTERVENTI PREVENTIVI E PROPOSTA DI INTERVENTO

5.1. INTRODUZIONE

Durante l'estate del 2003, nelle tre stanze affrescate sono stati effettuati alcuni interventi preventivi che hanno avuto come scopo quello di porre in sicurezza le superfici dipinte pericolanti, di mettere in luce le parti affrescate coperte dallo scialbo e di consentire una migliore lettura delle immagini, coperte da uno spesso strato di fuliggine. Questa prima fase di intervento conservativo è stata autorizzata dalla Commissione Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento¹; la ditta di restauro che ha eseguito i lavori preventivi è la *Gianmario Finadri & C. s.n.c.* di Mezzolombardo. I dati relativi allo stato di conservazione, alle operazioni svolte ed alla proposta di intervento sono ricavati dalla relazione di restauro da loro elaborata e corredata da mappature sullo stato di degrado degli affreschi e documentazione fotografica.

In questo capitolo verranno quindi approfonditi i procedimenti tecnici che hanno interessato le superfici affrescate: la rimozione dello scialbo², il consolidamento preventivo, la sigillatura dei bordi e la pulitura preliminare, eseguita in una delle tre stanze con lo scopo di rendere riconoscibili le parti affrescate e di valutarne correttamente lo stato di degrado³. Verrà analizzato inoltre lo stato conservativo degli affreschi e le loro alterazioni, in modo da valutare quale sia il metodo più adatto per eliminare o perlomeno arginare i danni subiti⁴.

¹ Autorizzazione concessa in data 22. 01. 2003, prot. N. 580/03.

² Inizialmente sulle pareti delle tre stanze sono stati effettuati tasselli di scoprimento per verificare la presenza di ulteriori porzioni dipinte: le superfici che presentavano tracce di affreschi sono state messe in luce.

³ In una delle tre stanze la fuliggine e lo sporco impedivano una qualsiasi lettura delle immagini.

⁴ La proposta di intervento è stata avanzata dalla ditta di restauro *Gianmario Finadri & C. s.n.c.* e riportata nella relazione compilata nel novembre 2003.

5.2. LE OPERAZIONI DI SCOPRIMENTO: LA RIMOZIONE DELLO SCIALBO

Molto spesso in passato interi cicli di affreschi o porzioni di essi venivano coperti da semplici imbiancature, oppure da strati di intonaco. Questo fatto era legato a vari motivi: il mutamento di gusto estetico o di esigenze iconografiche, i motivi igienici oppure le nuove destinazioni dei locali affrescati. Molte saranno ancor oggi le pitture murali coperte da strati di scialbo⁵ ed a noi, per questo motivo, sconosciute. E' cosa veramente affascinante quando degli affreschi, nascosti da decenni o addirittura da secoli, vengono riportati alla luce: proprio come il caso di Ossana.

Le pitture sotto lo scialbo sono in genere protette dalla materia che le ricopre, ma la rimozione, trattandosi di una pellicola aderente allo strato pittorico, deve essere eseguita con la massima cautela. Generalmente si procede con l'utilizzo di mezzi meccanici (piccoli martelli o scalpelli) per assottigliare progressivamente o far saltare, con molta attenzione, gli strati sovrapposti⁶. Per gli ultimi strati che restano eventualmente più ancorati alla superficie, si può ricorrere ad uno strumento come il bisturi, che permette di controllare maggiormente l'operazione.

5.2.1. Lo scoprimento ad Ossana

Lo scoprimento è stato effettuato completamente con mezzi meccanici (martellini, bisturi e piccole spatole) ponendo molta attenzione alle porzioni dove l'intonaco appariva disgregato e staccato dal supporto. Dopo l'esecuzione di tasselli di scoprimento sono stati portati alla luce, nelle stanze del primo piano, ampie porzioni di affresco: nella prima stanza (parete sud) e nella seconda stanza (parete sud e parete ovest). Nella terza stanza tutte le pareti erano nascoste da rivestimenti lignei, solo il fregio e parte della cornice superiore degli affreschi erano coperti da un'ampia stuccatura in cemento.

⁵ o da successive pitture

⁶ In alcune situazioni, può accadere che lo strato pittorico sia coperto da una patina incrostante inorganica, molto tenace e difficile da togliere, che si forma sulla superficie "*per effetto della mineralizzazione spontanea di sostanze inorganiche*": spesso, con i mezzi meccanici, non si ottengono buoni risultati perché lo strato si presenta più compatto e resistente; buoni risultati si ottengono invece con il prodotto AB57, regolando opportunamente il tempo di posa e limitando l'applicazione alla zona interessata dalla patina, poiché quest'ultima è composta da carbonato di calcio, materia prima di costituzione dell'opera murale. E' possibile rammollire leggermente gli strati da togliere, umidificando la superficie (operazione da evitare, naturalmente, nel caso di pittura non resistente all'acqua). E' necessario sospendere l'operazione se ci si dovesse accorgere che, durante la rimozione dello strato di calce, alcune scaglie dello scialbo trascinano pellicole di pittura originale: in questo caso, si farà penetrare un fissativo sotto lo strato pittorico e si farà aderire la scaglia contro la parete fino all'essiccazione del fissativo. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 326, 327.

La rimozione dello scialbo è risultata particolarmente complessa sulla parete sud della prima e della seconda stanza, in quanto le lesioni ed i gravi distacchi erano celati dallo strato di intonaco sopramesso.

Prima stanza

Unica porzione visibile era il riquadro con figura femminile inginocchiata, la Speranza, ma tracce si potevano notare anche nella parte superiore della parete, lasciando così supporre la presenza di ulteriori porzioni dipinte (fig.37). Infatti, dai primi tasselli di scoprimento è emerso che gli affreschi erano presenti su tutta la parete sud e che proseguivano sulla parete sud della stanza vicina.



Fig.37 -Prima stanza- Gli affreschi prima delle operazioni di scoprimento

L'intonaco è stato rimosso completamente dalla parete sud; sono stati effettuati alcuni tasselli sulle pareti est e nord ma non si è rilevata nessuna traccia di intonaco affrescato; sulla parete ovest non è stata eseguita nessuna tassellatura in quanto si tratta di una tramezza recente.

I primi tasselli di scoprimento sono stati effettuati con l'ausilio di bisturi, piccole spatole e scalpelli, asportando l'unico strato di intonaco che ricopriva le porzioni affrescate: uno strato dallo spessore consistente che variava dai 7 ai 15 millimetri. Al di sotto di questo, l'intonaco affrescato non risultava coperto da nessuno strato di scialbo, tuttavia sono emerse gravi fessurazioni e distacchi. Ad esclusione della figura femminile visibile prima dello scoprimento, l'intonaco pittorico è stato danneggiato da una pesante picchiettatura che ha compromesso la chiara lettura delle immagini.

Seconda stanza

In questa stanza lo scoprimento è stato eseguito su tutta la parete sud, poiché si è constatato che gli affreschi dipinti nella prima stanza proseguivano sulla parete sud della seconda. L'ultima raffigurazione delle virtù, la Giustizia, era in gran parte nascosta dalla tramezza che divide in due la grande stanza, eseguita probabilmente quando la porta della prima stanza è stata tamponata (sostituita, nella seconda stanza, dalla prima porta a sinistra). La seconda porta e la finestrella (che collegano al locale voltato, la cucina) sono da considerarsi invece originali, poiché le scene sono state dipinte in modo da seguire queste aperture.

Lo scoprimento della parete sud ha portato alla luce una superficie pesantemente picchiettata e con gravi fessurazioni, alla quale era stato sopramesso uno spesso strato di intonaco (in certi punti raggiungeva lo spessore di 2 cm) che nascondeva l'andamento irregolare dello strato dipinto e la superficie gravemente lesionata. Questa situazione ha costretto ad operare gradualmente: solo in seguito a preliminari consolidamenti e sigillature si è potuto procedere, con molta cautela, alla rimozione dello strato di intonaco. L'operazione si è rivelata complessa soprattutto in prossimità della scena con Adamo ed Eva, della colonna a destra della porta e della zona sopra la finestrella della cucina.

Sulla parete ovest era visibile solo l'immagine con la Madonna ed il Bambino. Sono stati effettuati tasselli di scoprimento su tutta la parete e si è quindi constatato come questa, nella parte alta, fosse completamente affrescata (fig.38, 39). La finestrella della parete ovest risulta essere originale poiché gli sguanci sono stati affrescati; anche la porta a sinistra potrebbe essere coeva alle pitture, ma i bordi dell'affresco appaiono interrotti intorno agli sguanci della



Fig.38 –Seconda stanza- Tassello di scoprimento sulla parete ovest



Fig.39 –Seconda stanza- Tassello di scoprimento sulla parete ovest

porta, forse a causa di recenti stuccature. Gli affreschi emersi dallo scoprimento risultano essere completamente picchiettati, ad eccezione del riquadro con la Madonna e il Bambino.

Terza stanza

Nella terza stanza l'operazione di scoprimento è stata effettuata solo nella parte superiore, in prossimità del fregio e della cornice superiore delle scene dipinte, dove era presente un'ampia e recente stuccatura in cemento. A differenza delle altre due stanze, queste pareti non erano coperte da intonaco, bensì da rivestimenti lignei. La rimozione dello scialbo è stata effettuata con l'ausilio di bisturi, martellini e piccole spatole, prestando particolare attenzione alle zone dove l'intonaco affrescato appariva disgregato e staccato dalla muratura.

In questa stanza sono stati recuperati numerosi frammenti di affresco, alcuni anche di grandi dimensioni (da 2 a 10 cm² circa), strappati dalla muratura durante precedenti lavori. I pezzi sono stati raccolti soprattutto in prossimità della parete sud della terza stanza, dove è presente un'ampia e probabilmente recente mancanza.

5.3. IL CONSOLIDAMENTO PREVENTIVO

Per consolidamento si intende un'operazione che ha come obiettivo il ripristino della coesione e della stabilità del materiale: quando lo strato pittorico si scaglia o cade in polvere oppure quando l'intonaco presenta una mancanza di adesione o coesione al supporto⁷.

Secondo il fine da raggiungere si fa ricorso a diversi tipi di fissativi⁸ o consolidanti, anche se diversi scopi possono essere ottenuti con uno stesso tipo di prodotto⁹.

Un buon prodotto¹⁰ dovrebbe avere un potere adesivo discreto ma non eccessivo, che gli permetta di unire solidamente al supporto murale le particelle dei pigmenti, le scaglie dello

⁷ C. GIANNI, R. ROANI, 2000, p.54.

⁸ Per fissativo ci si riferisce ad una miscela di solvente e sostanze adesive che esercitano un'azione di fissaggio di sconessioni o distacchi di modesta entità. C. GIANNI, R. ROANI, 2000, p.73.

⁹ *“La scelta dei vari prodotti si porterà naturalmente su quelli che, dopo numerosi anni di esperienza, abbiano risposto meglio alle esigenze teoriche e offrano in particolare garanzie di reversibilità [...]”*. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 326, 327.

¹⁰ I fissativi organici sono stati molto spesso utilizzati in passato, scelti empiricamente da pittori o restauratori sulla base della loro esperienza pratica. Sono prodotti naturali che, con il passare del tempo, presentano numerosi inconvenienti. I fissativi inorganici presentano un interesse considerevole in ragione dell'affinità dei materiali presenti, nonché per il fatto che le sostanze inorganiche disponibili sono sensibilmente più resistenti al tempo dei prodotti organici naturali. I fissativi a base di resine sintetiche presentano delle limitazioni, a causa del principio di reversibilità. I prodotti più usati per i consolidamenti sono malte a base di calce, sabbia e polveri di marmo, ma vengono usati anche il gesso (in murature prive di umidità), il caseinato di calcio e le resine acriliche. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 229 -263.

strato pittorico ed i frammenti di intonaco¹¹. Deve avere un buon potere di penetrazione in modo da evitare, dopo l'evaporazione del solvente, che esso si accumuli sulla superficie della pittura per formarvi una pellicola che ingloba le particelle da fissare. L'adesivo contenuto nel fissativo deve essere trasparente ed incolore, ed il fissativo non può rendere troppo brillanti le superfici sulle quali viene applicato. Infine, l'adesivo non deve alterarsi nel tempo, non deve essere attaccabile da microrganismi e deve essere reversibile¹².

Ad Ossana, il consolidamento di alcune porzioni di intonaco si è reso necessario per porre in sicurezza le superfici affrescate pericolanti.

5.3.1. Il consolidamento preventivo e la sigillatura dei bordi ad Ossana

Durante le operazioni di scoprimento è stato effettuato un consolidamento preventivo delle porzioni di intonaco staccate dal supporto murario: la situazione appariva critica in prossimità dei bordi delle lesioni maggiori presenti su tutte le pareti affrescate, ma in particolar modo nella terza stanza, sulle pareti ovest e sud.

Il consolidamento è stato effettuato in profondità, fissando i sollevamenti dell'intonaco al supporto murario tramite iniezioni, sia con miscela di resina sintetica caricata con carbonato di calcio, sia con miscela di leganti naturali¹³.

Prima dell'immissione dell'adesivo, all'interno delle sacche da consolidare sono stati effettuati lavaggi con miscele di acqua ed alcool per rimuovere i detriti dell'intonaco disgregato e per favorire l'introduzione della miscela adesiva. Le iniezioni sono state effettuate a mezzo siringa e le fuoriuscite di adesivo sono state rimosse dalla superficie con batuffoli di cotone imbevuti di acqua distillata.

Le iniezioni con l'adesivo sono state effettuate manualmente con siringa, praticando dei fori in zone prive di colore, sfruttando le fessurazioni e le mancanze presenti sulla muratura. Alcuni fori sono stati praticati con trapano a rotazione¹⁴, soprattutto nei punti dove si rendeva necessario consolidare gli strati sottostanti all'intonaco dipinto.

In molti punti il consolidamento preliminare è stato eseguito con notevoli difficoltà, in quanto le murature sottostanti presentano vuoti e lesioni profonde; le malte fra le pietre della

¹¹ Il problema di consolidamento di grossi blocchi di intonaco o di pezzi di muro esula dal campo dei fissativi; la soluzione deve essere cercata nel settore degli adesivi di struttura e delle malte. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 231.

¹² P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 229 -263.

¹³ PLM: mista di calci naturali, calce Lafarge, pozzolana, pomice ventilata.

¹⁴ Trapano con punte di diametro di 1,5 – 2 mm.

muratura, soprattutto sulle pareti adiacenti alla cucina -nella seconda e terza stanza- risultano completamente disgregate e fatiscenti.

All'interno delle picchiature, nei punti dove l'intonaco risultava più disgregato e friabile, è stato effettuato un consolidamento preliminare con silicato di etile, applicato localmente per impregnazione.

La sigillatura dei bordi delle porzioni affrescate, delle fessurazioni e delle lacune di maggiori dimensioni è stata effettuata con malta di calce, sabbia di fiume, carbonato di calcio e polveri di marmo, in modo da legare i bordi pericolanti al supporto murario e da assicurare il fissaggio di tutte le porzioni dipinte. Le sigillature sono state eseguite applicando la malta per mezzo di piccole spatole, bagnando preventivamente la muratura.

5.4. PULITURA PRELIMINARE

Con il termine *pulitura* ci si riferisce ad un'operazione che consiste “*nel rimuovere dalla superficie tutto quanto è estraneo alla natura e alla realtà dell'opera e potrebbe esserle nocivo; costituisce pertanto un momento determinante dell'intero intervento conservativo*”¹⁵.

La pulitura dunque presuppone la possibilità di riavvicinare l'immagine artistica al suo stato originario, ma nella materia originale si operano alcune modificazioni irreversibili, dovute al passare del tempo. In particolare, la superficie delle pitture murali presenta solitamente una grana particolare che comporta l'incrostazione di polveri atmosferiche, le quali diventano parte integrante dello strato pittorico¹⁶. La pulitura è perciò un intervento generale di “*risanamento*”¹⁷ che cerca di ovviare ad una serie di problemi specifici e complessi; la scelta dei metodi e dei prodotti di pulitura è quindi in funzione delle materie da eliminare e della resistenza dei materiali originali.

Gli inconvenienti correlati alla presenza di depositi di sporco e di fuliggine, come nel caso delle pitture di Ossana, sono soprattutto di natura estetica¹⁸: le particelle proprie della

¹⁵ G. BOTTICELLI, 1992, p.69.

¹⁶ Toglierele implicherebbe un'abrasione superficiale della pittura che ne distruggerebbe la lucentezza. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 309 – 312.

¹⁷ G. BOTTICELLI, 1992, p.69.

¹⁸ Anche se può accadere, come detto in precedenza, che la superficie irregolare e non completamente liscia provochi l'incrostazione di polveri ed una loro integrazione nello strato pittorico. Le particelle di nerofumo, ad esempio, saranno inevitabilmente visibili sui colori più chiari. Ad Ossana questo è particolarmente evidente sugli sfondi bianchi della terza stanza.

combustione o le polveri si depositano sulla superficie, provocando un offuscamento dei toni dell'opera o celando alcuni particolari quando il deposito è particolarmente consistente.

Il metodo di pulitura per le polveri leggere consiste in una spolveratura della superficie con pennello a setole morbide e contemporanea aspirazione del materiale rimosso per evitare una successiva deposizione. La polvere grassa proveniente da camini, stufe, lampade o candele può essere eliminata con acqua deionizzata, mentre per i depositi più consistenti si ricorre agli impacchi con pasta di cellulosa e carbonato di ammonio.

Le superfici pittoriche che presentano polverulenze o sollevamenti di colore vengono protette da fogli di carta giapponese; la soluzione di carbonato d'ammonio è applicata per tamponamento con cotone o spugne in modo da limitare i tempi di contatto. Questo metodo evita, nei casi di degrado, il preconsolidamento del film pittorico, che potrebbe bloccare lo sporco impedendone la rimozione. La lieve pressione del tamponamento (come anche l'azione dell'impacco) permette anche di adagiare le lamine di film pittorico che si presentano sollevate dall'intonaco.

5.4.1. Le operazioni di pulitura ad Ossana

Sulle pareti della terza stanza i depositi di sporco e di fuliggine hanno provocato un' offuscamento dei toni dell'opera, coprendo i particolari o le trasparenze, soprattutto nei punti dove il deposito risulta particolarmente resistente¹⁹. E' stata quindi eseguita una pulitura preliminare per asportare lo strato nero di fuliggine e di sporco che ricopriva completamente gli affreschi. (fig.40)

Inizialmente sono stati eseguiti alcuni tasselli di prova, tamponando la superficie con batuffoli di cotone imbevuti di acqua distillata: si è verificato che questa operazione era sufficiente per asportare i depositi superficiali (fig.41, 42).

La pulitura preliminare è stata quindi effettuata con



Fig.40 -Terza stanza- Prova di pulitura sulla parete ovest

¹⁹ I maggiori inconvenienti sono perciò di natura estetica, ma la situazione si aggrava sulle superfici in prossimità della porta e della finestra della cucina, dove il colore è virato a causa delle alte temperature provocate dall'uscita di fumi.

acqua distillata, prestando particolare attenzione ad alcuni colori: il rosso tendeva a stingersi mentre il verde, probabilmente steso “a secco”, risultava fragile e segnato da ampie lacune. Si presume che anche il nero utilizzato per le lettere dei cartigli, sia stato steso in una fase avanzata di carbonatazione dell’intonaco: la pulitura preliminare è stata eseguita soltanto con una leggera spolveratura, eseguita con pennelli a setole morbide.

Sulla parete ovest, nei punti dove la pellicola pittorica risultava particolarmente resistente (sulla figura dell’Angelo e sull’immagine della Madonna col Bambino) sono state eseguite delle piccole prove di pulitura per individuare il metodo più adatto. Le prove sono state effettuate con impacchi di polpa di legno imbevuta d’acqua satura di carbonato di ammonio, applicata sulla superficie attraverso

l’interposizione di fogli di carta giapponese, in tempi di posa variabili tra i 5 e i 20 minuti²⁰. La prova ha dato buoni risultati in quanto l’impacco con il carbonato d’ammonio ha permesso di asportare completamente anche la patina scura dello sporco più grasso, che l’acqua distillata non riusciva a rimuovere.

Una pulitura preliminare è stata eseguita anche nella prima e nella seconda stanza, in quanto le ampie porzioni affrescate emerse dopo la rimozione dello scialbo risultavano coperte da depositi di polvere; su queste parti è stata quindi eseguita una prima spolveratura con pennelli morbidi ed una leggera tamponatura con acqua distillata.



Fig.41 -Terza stanza- Prova di pulitura



Fig.42 -Terza stanza- Prova di pulitura sulla veste di una danzatrice

²⁰ La polpa di legno (il *supportante*) è un materiale assorbente che viene steso sulla superficie, imbevuto con acqua e carbonato d’ammonio (il *reagente*), interponendo un foglio di carta giapponese per evitare un’azione diretta del supportante sulla superficie pittorica e per facilitarne la rimozione. Il foglio di carta giapponese viene posto sulla porzione di superficie da pulire facendolo aderire con un pennello bagnato in acqua deionizzata o in acqua satura di carbonato di ammonio. Sopra il foglio si applica l’impasto facendolo aderire bene sulla superficie (in modo che non si formino vuoti d’aria) e creando uno spessore uniforme. Questo metodo permette un’azione più omogenea sulla pittura e offre la possibilità di aumentare i tempi di interazione del reagente con la superficie e quindi con le sostanze da rimuovere. Il supportante effettua un assorbimento del materiale rimosso ed evita che le particelle di sporco possano penetrare nella struttura porosa dell’intonaco.

I tempi di posa sono da valutare caso per caso: una rimozione anticipata non permetterebbe la completa interazione con la sostanza da rimuovere; una rimozione tardiva porterebbe la sostanza rigonfiata ad indurire, creando difficoltà di asportazione. La superficie viene infine pulita con l’utilizzo di batuffoli di cotone ed acqua demonizzata. G. BOTTICELLI, 1992, p.69 - 94.

5.5. PRECONSOLIDAMENTO DELLA PELLICOLA PITTORICA

La fragilità di alcuni colori è probabilmente dovuta ad una loro stesura “a secco”: nella terza stanza in particolare, il verde presente sulle vesti dei danzatori appariva sollevato e fragile, con la tendenza a frantumarsi, in gran parte mancante (fig.43). Nella stessa stanza anche le decorazioni verdi dei rami e delle foglie dipinte nel fregio superiore sono interessate da ampie cadute; pure le iscrizioni in nero dei cartigli, eseguite probabilmente a secco, risultavano particolarmente deboli ed in gran parte mancanti.

E' stato quindi eseguito un fissaggio di queste porzioni di pellicola pittorica, effettuato con Paraloid in diluente nitro²¹ e steso a pennello sulla superficie, interponendo dei fogli di carta giapponese.



Fig.43 -Terza stanza- I verdi ed i neri risultano essere particolarmente fragili

²¹ In percentuale 1%.

5.6. STATO DI CONSERVAZIONE

“La materia e quindi l’aspetto di un’opera sono soggetti a continue inevitabili trasformazioni. Sotto il profilo artistico ciò corrisponde ad una variazione dei rapporti estetici rispetto a quelli originali; sotto il profilo chimico – fisico, ad una alterazione dei materiali, in particolare di quelli a più diretto contatto con l’ambiente. La conoscenza di tali trasformazioni e delle loro cause è alla base di qualsiasi intervento di manutenzione, restauro e conservazione.”²²

L’esame di un’opera, in previsione della conservazione o del restauro, deve consistere in una valutazione complessiva della stessa e dell’ambiente in cui è stata inserita, attraverso un’attenta ricognizione visiva.

Alcuni studiosi distinguono tre aspetti che, nella diagnosi di un’opera, devono intrecciarsi costantemente: *l’esame archeologico, tecnologico ed eziologico*²³..

L’esame *archeologico* mira alla ricostruzione critica e storica del manufatto, tende a definire ciò che essa è attualmente, ciò che era e ciò che è divenuta nel corso della storia; tutte le informazioni esterne relative all’opera ed alla sua storia, gli elementi scomparsi e le trasformazioni saranno utili per affrontare la ricostruzione critica e storica. L’esame *tecnologico* indaga la tecnica utilizzata dall’artista, i materiali e la struttura dell’opera. L’esame *eziologico* mira a diagnosticare le alterazioni subite nel tempo e ad individuare le cause che hanno innescato i processi deteriorativi.

5.6.1. Stato di conservazione del supporto murario

Grave appare lo stato di conservazione delle murature, interessata da cedimenti statici, modifiche strutturali ed aperture con nuovi accessi. Le pareti sono attraversate da profonde fratture che lasciano intravedere la composizione e la lavorazione delle pietre, di varie dimensioni e di materiale diverso come granito, calcare e ciottoli di fiume. Il legante appare completamente disgregato, debole e friabile, in molti punti mancante: all’interno delle fessurazioni più ampie le pietre risultano mobili ed instabili in quanto non sono più ancorate al supporto. In alcuni punti è visibile il rinzafo, che appare molto disgregato e caratterizzato da grossi grumi di calcite: questo problema è probabilmente dovuto ad un’incompleta carbonatazione della calce, che ha impoverito la malta.

²² M. MATTEINI, A. MOLES, 1989, p. 13.

²³ P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 21 - 30.

Molti sono i rifacimenti anche a livello strutturale, eseguiti nel corso dei secoli; i lavori interessano gli stessi dipinti in quanto nuove aperture sono state ricavate nelle pareti affrescate, con la conseguente esecuzione di stuccature in materiali diversi (come l'utilizzo, in epoca recente, di malta cementizia).

Prima stanza

La parete (rilievo sullo stato di degrado fig. A pag. 93) è attraversata da una importante fessura obliqua (larghezza massima di 10 cm) che attraversa l'immagine della Temperanza e che ha provocato un avanzamento del supporto murario di circa due – tre centimetri (fig.44). La parte inferiore delle figure della Temperanza, dell'Umiltà e della Fortezza, è stata gravemente danneggiata da un'apertura che immette nella terza stanza, successivamente murata. Il soffitto, realizzato con assicelle in legno che lasciano intravedere una malta composta da calce e paglia, è in gravissime condizioni e rischia il collasso: al centro, forse come rinforzo, è stata applicata una porta in legno²⁴ che ha appesantito ulteriormente la struttura²⁵.



Fig.44 –Prima stanza- La profonda frattura che attraversa la parete

Seconda stanza

La situazione più grave interessa la parete sud (fig. B pag. 94), dove la malta risulta completamente bruciata dal calore del fumo provenienti dalla cucina. A destra della porta il pilastro appare completamente inclinato e segnato da una profonda frattura, lasciando intravedere la mancanza di legante tra le pietre, sostituito da accumuli di sporco fuligine e residui di materiale bruciato



Fig.45 –Prima stanza- La profonda frattura che attraversa la parete

²⁴ La porta copre il frammento di fregio, dipinto sopra la figura della Fede.

²⁵ Infine, nella parte bassa della parete, a circa venti centimetri dal pavimento, sono visibili due piccoli elementi lignei.

sporco, fuliggine e residui di materiale bruciato (fig.45).

Il fregio appare interrotto da massicce travi in legno, introdotte nella muratura in epoca successiva alla decorazione, provocando notevoli lesioni anche nel sottostante riquadro con la scena del Peccato Originale. Questo riquadro è ulteriormente danneggiato, nella parte inferiore, da un'apertura che immette nella terza stanza.

Sulla parete ovest (fig. C pag. 95), nella parte al di sotto degli affreschi (fig. 46, 47), il pilastro di sostegno risulta essere in gravissime condizioni, sostenuto da una cerchiatura inadeguata eseguita con assi in legno e fili di ferro; da questo pilastro si aprono profonde fessurazioni che interessano anche gli affreschi sovrastanti. La cornice destra del riquadro con Sant'Apollonia appare lievemente sormontata dalla parete nord della stanza, ricostruita in epoca successiva alla decorazione²⁶.



Fig.46 –Seconda stanza- Il pilastro della parete ovest, al di sotto degli affreschi



Fig.47–Seconda stanza- La frattura che interessa gli affreschi della parete ovest

²⁶ *Mappe catastali dal 1859*, in un disegno del 1935 la parete è indicata come rifacimento.

Nella parte superiore destra dell'affresco, la cornice dipinta non segue l'angolatura della parete, quasi come il pittore fosse costretto a seguire, ad esempio, l'andamento di una trave.

Terza stanza

Tutte le pareti di questa stanza presentano profonde fratture, che hanno provocato gravi lesioni all'intonaco pittorico. Sulla parete nord (fig.D pag.96), una perdita notevole è stata causata dall'apertura (tutt'ora utilizzabile) che sostituì quella centrale, successivamente tamponata²⁷, ma lesioni importanti si riscontrano anche nell'angolo destro della parete.

La decorazione della parete est (fig.E pag.97) è andata quasi completamente perduta, con molta probabilità a causa dei rifacimenti e delle modifiche apportate a livello strutturale. La zona centrale della parete sud (fig.F pag.98) è interessata da una vasta mancanza che lascia a vista le pietre della muratura²⁸(fig.48), mentre l'estremità destra della parete ovest (fig.G pag.99) è compromessa da gravi lesioni verticali: la figura di Santa Barbara è interrotta da una notevole caduta di intonaco, che lascia intravedere il grave stato di conservazione del supporto. Il legante della muratura appare completamente disgregato e debole; nei punti dove esso non è presente, le pietre risultano mobili e prive di stabilità.



Fig.48 -Terza stanza- La grave lesione che interessa la parete sud

5.7. STATO DI CONSERVAZIONE DEGLI AFFRESCHI

Gli affreschi delle tre stanze hanno subito un diverso tipo di degrado, in risposta alle problematiche che hanno compromesso le pitture nel corso dei secoli: le differenze si notano soprattutto tra la prima – seconda stanza e la terza. Dall'analisi delle alterazioni degli affreschi si potrà notare come sia stato sostanzialmente l'intervento dell'uomo a determinarne sia i

²⁷ Sugli sguanci di queste aperture le porzioni decorate risultano essere interrotte: entrambe devono aver subito rifacimenti successivi. E' da ipotizzare, però, che l'apertura originaria fosse quella centrale: osservando le tracce delle pitture, infatti, è probabile che l'immagine con il frammento di cartiglio occupasse tutta la superficie della parete, mentre ai lati della porta centrale (in origine più stretta, come dimostrano i diversi tipi di malta utilizzata) si ipotizza che le figure con gli animali terminassero in prossimità dei bordi dell'apertura. Infine, si deve notare che l'altezza della cornice inferiore (su cui è stato dipinto il drappeggio) a sinistra della porta, non coincide con l'altezza della cornice a destra; questa differenza non interessa invece il fregio superiore: nonostante i movimenti del supporto murario l'andamento della cornice appare lineare. Il pittore, quindi, avrebbe tracciato una linea continua nella parte superiore, ma non nella parte sottostante perché interrotta dalla porta.

²⁸ Nella parte bassa, questa grave mancanza era tamponata da un'ampia stuccatura cementizia, che debordava sulle pareti affrescate.

danni, che la loro buona conservazione. Nella prima e nella seconda stanza, infatti, la superficie dipinta è stata compromessa da una pesante picchiettatura, in modo da far aderire maggiormente lo strato di intonaco sopramesso (che ha coperto gran parte degli affreschi); mentre nella terza stanza gli affreschi sono stati “involontariamente salvati” dalla semplice applicazione di assi in legno²⁹.

5.7.1. Prima stanza

La parte visibile prima delle operazioni di scoprimento era limitata al riquadro raffigurante l'immagine della Speranza, oltre alla grave e profonda lesione verticale che attraversa tutta la parete (fig. A pag.93). Il riquadro era segnato da una fessura obliqua, in gran parte coperta da una stuccatura cementizia debordante, che attraversava la colonna a destra della virtù: la profonda fenditura ha provocato movimenti del supporto murario, tali da interessare lo stesso intonaco pittorico³⁰. La superficie appariva offuscata da un consistente strato di polvere e di sporco e presentava molte piccole cadute di colore in corrispondenza della manica verde della virtù e dell'immagine di Cristo benedicente. A differenza delle altre virtù emerse dopo la rimozione dello scialbo, l'immagine della Speranza non presentava segni di martellinature.

L'intonaco appariva debole e disgregato, soprattutto in prossimità delle fessurazioni e delle mancanze maggiori: distacchi e sollevamenti dal supporto murario erano presenti dove questo si presentava più fragile e privo di coesione.

La prima virtù raffigurata, la Carità, appariva in cattive condizioni: vaste mancanze interessavano il fregio superiore, parte del volto e del busto; la cornice a sinistra della figura risultava in parte coperta dalla muratura della parete est, costruita in epoca più recente.

La terza virtù, la Fede, presentava un'importante mancanza che ha cancellato gran parte del volto; la superficie è stata compromessa dalle fitte picchiettature e da numerosi segni incisi³¹.

La figura della Temperanza era segnata dalla grave lesione obliqua che attraversava tutta la parete e che rendeva visibili le pietre della muratura, ormai senza stabilità. La grave fessura ha provocato la perdita della parte sinistra del capo e della spalla della virtù, la parte centrale dell'arco sovrastante e il fregio floreale. La parte bassa è stata completamente cancellata dall'apertura della porta (successivamente murata) che ha danneggiato anche le vicine figure

²⁹ Non mancano però i danni: in questo caso sono provocati da chiodi e ganci inseriti nelle pareti.

³⁰ I movimenti del supporto si notano a livello pittorico nella raffigurazione della colonna: i margini del fusto, interrotti dalla fenditura, non coincidono.

³¹ Sono incisioni effettuate con uno strumento appuntito, probabilmente di metallo: sulla veste rossa si nota una grande stella (come sulla veste della Speranza) ed alcune “x”.

dell'Umiltà e della Fortezza. L'Umiltà era interessata anche da una vasta lacuna che ha cancellato parte del braccio e della mano sinistra, lasciando intravedere il supporto murario, mentre la parte destra del viso della Fortezza è stata danneggiata da un'ampia lacuna.

L'ultima virtù raffigurata, la Giustizia, era visibile solo in parte perché interrotta dalla parete di recente costruzione.

La pellicola pittorica appariva abbastanza aderente al supporto, mentre presentavano problemi di distacco le parti dipinte in verde³². I gialli risultavano essere i colori più resistenti, mentre i rossi tendevano a spolverare.

5.7.2. Seconda stanza

La parete sud (fig.B pag.94) della seconda stanza è stata messa in luce in seguito alla completa rimozione dello scialbo che copriva gli affreschi. L'intonaco appariva decoeso e fragile, con gravi sollevamenti in prossimità delle lesioni e lungo i bordi più esposti, in particolare sul riquadro con Adamo ed Eva. In questa zona, infatti, alcune porzioni di intonaco apparivano sconnesse e completamente staccate a causa della disgregazione degli strati sottostanti³³.

Tutte le superfici affrescate, ad eccezione del riquadro sovrastante la porta della cucina, apparivano coperte da fitte picchiettature: la scena con l'uomo legato alla ruota, infatti, non era stata coperta dallo strato di intonaco soprammesso sulle altre zone della parete (fig.49). L'immagine però risultava essere gravemente danneggiata e quasi completamente illeggibile, a causa dell'esposizione al calore ed al fumo provenienti dalla cucina. L'intonaco appariva infatti bruciato, completamente disgregato ed annerito. Anche l'affresco vicino, all'interno dello sguancio della finestra, appariva annerito e bruciato, ma la situazione conservativa risultava migliore rispetto alla scena di sinistra, poiché l'affresco era stato coperto da uno spesso strato di intonaco. La



Fig.49–Seconda stanza- Gli affreschi al di sopra della porta e negli sguanci della finestra

³² Particolarmente fragile il verde dipinto sulla manica della Speranza, mentre completamente mancante quello della Fortezza, forse perché steso quando l'intonaco era ormai asciutto.

³³ I distacchi più gravi e le parti maggiormente staccate sono state consolidate durante le operazioni di intervento preventivo.

coperto da uno spesso strato di intonaco. La pellicola pittorica appariva annerita ed alterata nella sua cromia, con una tendenza a spolverare. Il riquadro raffigurante la torre ed i prigionieri appariva gravemente danneggiato da numerose e fitte picchiettature: all'interno delle lacune più ampie l'intonaco si presentava disgregato e fragile, in più punti risultava staccato dalla muratura; lo strato pittorico intorno, però, appariva abbastanza solido. A sinistra, i bordi dell'affresco



Fig.50–Seconda stanza- La porta e gli affreschi con la scena della torre e Santo Vescovo

risultavano interrotti da modifiche apportate lungo la cornice della porta a destra (fig.50); è comunque probabile che l'apertura fosse presente già all'epoca, infatti anche l'affresco a destra della porta, raffigurante Santo Vescovo, sembrerebbe essere completo (ad eccezione della cornice, che non risulta visibile).

Sulla parete ovest (fig.C pag.95) l'unica porzione di affresco visibile poiché non coperta dallo strato di intonaco, era l'immagine con la Madonna e il Bambino, non segnata da picchiettature. Anche su questa parete i danni maggiori erano dovuti alle numerosi fessurazioni, interessando sia lo strato affrescato che lo spessore della muratura. Una profonda lesione verticale era visibile a destra della finestra, dove era localizzata una vasta lacuna che lasciava intravedere le pietre della struttura muraria.

L'immagine con il Santo Vescovo, nonostante si presentasse danneggiato da numerose martellinature, presentava una superficie pittorica abbastanza solida e resistente. In prossimità del bordo sinistro, dove l'affresco risultava interrotto dall'apertura della porta, l'intonaco era in gran parte sollevato³⁴. Altre abrasioni interessavano il volto del Santo e la superficie su cui risultava appoggiata la scala in legno. Gravi distacchi dell'intonaco, inoltre, risultavano nella parte inferiore dell'immagine con la Madonna in trono, in prossimità di profonde fessurazioni oblique³⁵. I colori originali risultavano coperti da uno spesso strato di sporco e polvere, soprattutto nella parte alta dove l'annerimento delle tinte era causato da un notevole deposito di fuliggine; sulla superficie dipinta erano presenti anche aloni biancastri, formazioni di muffe e gocciolature di calce³⁶. Numerose e piccole cadute erano localizzate nella parte superiore dell'affresco; sullo sfondo, sulle aureole, sul volto e sul manto della Madonna, ma soprattutto

³⁴ Lungo i bordi è stato effettuato un consolidamento preliminare con il fissaggio degli strati.

³⁵ Queste sono state consolidate e sigillate.

³⁶ Durante le fasi di intervento preliminare, l'affresco è stato sottoposto a spolveratura ed a una prima pulitura con acqua distillata; dopo questa operazione sono emersi con più chiarezza i colori originali.

nelle zone dove è stato utilizzata la terra verde. Anche questa scena era parzialmente coperta e danneggiata dalla scala in legno, appoggiata all'affresco.

A sinistra, anche lo sguancio della piccola finestra risultava essere dipinto: i suoi colori apparivano però alterati dai depositi di sporco e di fumo, rendendo poco leggibile l'immagine dipinta. Il riquadro sottostante con l'immagine di devoti presentava una fitta picchiettatura e alcune abrasioni nella parte bassa.

Infine il riquadro con Santa Lucia e Sant'Agata, segnato da fitte martellature e gravi distacchi di intonaco sul lato sinistro della scena, in prossimità di una profonda lesione verticale. La superficie pittorica è segnata da piccole cadute di colore sul lato destro della scena, e da ampie cadute di colore sull'abito verde di Santa Lucia.

5.7.3. Terza stanza

La situazione conservativa degli affreschi risultava molto grave, a causa della presenza di profonde lesioni e della disgregazione degli strati sottostanti all'intonaco, che compromettono anche lo stato conservativo del supporto murario. Le superfici dipinte erano coperte da consistente strato di fuliggine e di sporco che anneriva completamente le immagini e le rendeva illeggibili (fig.51). L'intervento preliminare ha reso visibili i dipinti, riportandone in luce le cromie e i particolari.



Fig. 51–Terza stanza- Il consistente strato di sporco e fuliggine che copriva gli affreschi

La parete ovest (fig.F pag.98) è attraversata da profonde fessurazioni verticali che attraversano la parte centrale e l'angolo destro della parete, rendendo visibile la muratura sottostante. A sinistra la parete risulta decorata solo nella parte alta, dove è visibile il fregio; la fascia sottostante era coperta invece da una stufa. La cromia della decorazione superiore appariva alterata dall'azione del calore e dal fumo, mentre una profonda lesione ha danneggiato la porzione in prossimità del medaglione dipinto. Questa fessura scende lungo la parete, seguendo i bordi dello scaffale di legno inserito nella muratura (fig.52). Gli elementi lignei contribuiscono ad aumentare la disomogeneità del supporto già compromesso



Fig.52–Terza stanza- L’inserimento dello scaffale in legno a sinistra dell’immagine dell’Angelo

dalla disgregazione delle malte; un elemento circolare, in legno, è stato inserito nel riquadro con l'Angelo, sullo sfondo a destra. La scena con l'Angelo risultava essere completamente staccata dalla muratura, con il bordo sinistro pericolante e senza nessun appoggio³⁷; la pellicola pittorica appare abbastanza resistente e stabile, ma un'ampia abrasione è visibile nella parte inferiore del riquadro. La decorazione in alto appare invece in peggior stato, in particolar modo nelle parti verdi delle foglie, dove risulta essere danneggiata da abrasioni e cadute del colore. Nella parte superiore della parete l'affresco era coperto da uno strato di malta cementizia, mentre le parti visibili prima dello scoprimento erano offuscate da vaste macchie biancastre dovute probabilmente alla formazione di sali, muffe ed alle infiltrazioni di acqua dal soffitto. Dopo l'asportazione della fuliggine e della polvere superficiale attraverso un primo intervento di pulitura con acqua distillata, la superficie affrescata risulta essere coperta da uno strato di sporco molto grasso, che dovrà essere rimosso con opportuni solventi³⁸.

Il riquadro affrescato con la Trinità era attraversato da una grave lesione obliqua: l'intonaco in prossimità della fessurazioni si presentava sollevato e pericolante, è stato quindi consolidato. La pellicola pittorica appare molto abrasa: a causa di infiltrazioni di acqua dal soffitto, su questa scena erano presenti tracce di colature. Le zone maggiormente danneggiate si rilevano

³⁷ su questa parete è stato effettuato il fissaggio dello strato dipinto ed il consolidamento in profondità.

³⁸ E' stata effettuata una piccola prova su parte del volto dell'angelo, attraverso un impacco di polpa di legno con acqua satura di carbonato d'ammonio: l'operazione ha dato buoni risultati.

sulla parte alta del trono, nella parte inferiore del dipinto e sul volto del Padre Eterno, dove sono presenti numerose cadute del colore, graffi e segni incisi, e dove lo strato di colore è offuscato da una patina di sporco più grassa e tenace. Anche in prossimità delle fasce delle cornici e sulle aureole si rilevano molte mancanze; alcuni piccoli fori sono presenti sull'intonaco, forse dovuti alle chiodature del rivestimento in legno che copriva gli affreschi.

Il bordo destro del riquadro con la Madonna e Santa Barbara, appariva gravemente sollevato: l'intonaco non aveva alcun appoggio alla muratura ma risultava essere completamente staccato. Il bordo è stato quindi fissato e sigillato. Sulla cornice, a sinistra ed in alto, sono presenti due lacune di intonaco dovute ai chiodi del rivestimento ligneo; è ancora visibile un gancio in ferro infisso nella parete.

Nella fascia superiore, la pellicola pittorica appare danneggiata da abrasioni, presenti anche sulla corona e sulla veste della Madonna, sull'immagine del Bambino, sulla cornice verde e nella parte bassa dell'affresco. Generalmente il colore appare abbastanza resistente, coperto però da uno strato di sporco. Alcuni graffi e segni incisi sono visibili sullo sfondo scuro a destra della Madonna.

La parete nord (fig.D pag.96) presenta ampie porzioni di intonaco interrotte a causa l'apertura di due porte: la prima collega alla seconda stanza mentre la seconda, successivamente allargata e tamponata, era collegata alla prima stanza.

Lungo i bordi interrotti l'intonaco dipinto si presentava sollevato e pericolante, ma le lesioni più gravi si sono riscontrate nell'angolo destro della parete, interessando anche lo spessore della muratura; si è reso necessario quindi consolidare e sigillare queste zone a rischio.

Al di sopra della prima porta a sinistra, alcuni frammenti di affresco evidenziano come in origine anche questa porzione di intonaco fosse dipinta. Le tracce non permettono di identificare il soggetto della scena, ma è ben visibile un cartiglio: l'iscrizione però non risulta leggibile, a causa dell'utilizzo di colori "a secco".

Anche la parte superiore del fregio sovrastante risulta mancante, mentre la parte inferiore è danneggiata da numerose cadute di colore, soprattutto nelle parti verdi delle foglie. Il frammento di affresco situato tra le due aperture appare segnato da numerose e piccole cadute ed abrasioni, in particolar modo in prossimità dei contorni delle figure, dove è stato utilizzato il colore nero (fig.53).



Fig.53–Terza stanza- Il nero utilizzato per i contorni delle figure risulta essere molto fragile

A destra, l'apertura sembrerebbe essere stata modificata da diversi interventi, ma si potrebbe ipotizzare che fosse proprio questa la porta originale: infatti, osservando le tracce delle pitture al di sopra della porta di sinistra, l'immagine con il frammento di cartiglio suggerirebbe la presenza di una scena dipinta che occupava tutta la superficie. In altro modo, ai lati della porta centrale, è probabile che le figure dipinte terminassero in prossimità dei bordi dell'apertura: in origine infatti l'apertura era più stretta, come dimostrano i diversi tipi di malta utilizzata³⁹. Si deve ulteriormente notare come l'altezza della cornice inferiore (su cui è stato dipinto il drappeggio) a sinistra della porta, non coincide con l'altezza della cornice a destra; questa differenza non interessa invece il fregio superiore: nonostante i movimenti del supporto murario l'andamento della cornice appare lineare. Il pittore, quindi, avrebbe tracciato una linea continua nella parte superiore, ma non avrebbe posto attenzione alla parte sottostante, perché interrotta dalla porta.

L'affresco che segue, raffigurante un alberello e un frammento di animale con coda e zampe posteriori, appare in buone condizioni: il colore risulta abbastanza resistente, ad eccezione di alcune abrasioni sul verde dell'albero.

La scena successiva con l'uomo che lotta con il leone ed il cacciatore che suona il corno, appare particolarmente abrasa ed impoverita da mancanze e dilavamenti. L'immagine più danneggiata risulta essere quella dell'uomo a sinistra, dove numerose e piccole mancanze

³⁹ In epoca recente si presume che nell'ampia mancanza fossero inseriti elementi lignei, come ad esempio un armadio a muro.

sono localizzate sul volto, sul busto e sulle braccia. Anche sul manto oca del leone e sui calzoni verdi del cacciatore sono presenti piccole abrasioni.

Sulla parete est (fig.E pag.97) è rimasto solamente un piccolo frammento di affresco, situato tra le due finestre. Anche queste parti erano interessate da gravi distacchi e sollevamenti dell'intonaco, sono state perciò sigillate.

E' probabile che già in origine ci fosse, se non due, almeno una delle finestre (la parete est infatti è una parete portante) e che siano state successivamente apportate varie modifiche che hanno compromesso gravemente le pitture. Infatti, sul bordo sinistro della parete, si possono notare le tracce delle fasce superiori, rossa e blu.

Il colore è segnato nella parte centrale da dilavamenti che hanno danneggiato gran parte del fregio, rendendolo in alcuni punti illeggibile: anche su questa parete, le parti verdi dei rami e delle foglie sono in gran parte cadute. Infine, il frammento ed in particolare i bordi della figura, sono segnati da alcune abrasioni e mancanze di pellicola pittorica.

La parete sud (fig.G pag.99) è interessata anch'essa da gravi lesioni che attraversano verticalmente sia lo strato dipinto che la muratura, in particolare nell'angolo a sinistra e nella zona centrale. L'intonaco in prossimità della fessurazioni era sollevato e pericolante, ed è stato consolidato durante le fasi di intervento preliminare.

Al centro della parete un'ampia mancanza lascia intravedere le pietre della muratura, mentre nella parte sottostante è stata tamponata in epoca recente con malta cementizia. I bordi dell'intonaco affrescato lungo i margini di questa vasta mancanza, risultavano completamente staccati dal supporto murario e senza alcun appoggio (in particolar modo nella parte superiore)⁴⁰.

La pellicola pittorica appare fragile, in particolar modo nella parte inferiore della scena con le figure danzanti. Il colore più debole risulta essere il verde: vaste mancanze ed abrasioni si notano su alcune vesti (in particolare sulla giornea e sulla manica dei due personaggi danzanti a destra) e sui rami del fregio superiore. Anche i rossi sono piuttosto deboli e con la tendenza a spolverare, mentre il nero utilizzato per le iscrizioni dei cartigli è in gran parte mancante.

In prossimità del fregio al di sopra del secondo gruppo di danzatori, la superficie appare offuscata da numerose macchie scure dovute alla formazione di muffe, mentre i depositi di sporco e di fuliggine sono evidenti soprattutto sullo sfondo bianco. Segni incisi e numerosi graffi inoltre hanno gravemente danneggiato l'intonaco pittorico.

⁴⁰ Queste parti sono state fissate al supporto e opportunamente sigillate.

La parte destra della parete, con l'affresco raffigurante il suonatore di liuto ed altri personaggi, presenta una pellicola pittorica più integra e resistente. Alcune abrasioni sono localizzate nella parte inferiore del dipinto, lungo i contorni neri delle gambe dei personaggi, lungo il bordo sinistro in alto e sul fregio, in particolar modo dove è stato utilizzato il colore verde.

L'affresco è interrotto da un'ampia stuccatura verticale che attraversa la parete: il fregio, anche se molto danneggiato, è visibile anche sulla restante porzione di intonaco, mentre nella parte sottostante non sembrano essere presenti altre decorazioni. La superficie infatti è particolarmente annerita causa il fumo ed il calore provenienti dalla stufa, collocata in quest'angolo della stanza.

Attraverso l'intervento preliminare è stato asportato lo strato di fuliggine e di polvere che offuscava gli affreschi; sulla superficie tuttavia è rimasta una patina di sporco e grasso consistente, che dovrà essere rimossa con appropriati solventi⁴¹.

⁴¹ Sulle figure di musicanti è stata eseguita una piccola prova con un impacco di polpa di legno con acqua satura di carbonato di ammonio, che ha dato risultati soddisfacenti.

5.8. PROPOSTA DI INTERVENTO

5.8.1. Premessa

Il restauro delle pitture della “casa degli affreschi” di Ossana ha come scopo la conservazione ed il recupero di una loro visione d’insieme, secondo l’intento generale del restauro: “*prolungare la vita di un’opera d’arte*” ristabilendo la sua “*unità potenziale*”, “*senza compiere un falso artistico o storico e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera nel tempo*”⁴².

I principi fondamentali del restauro, su cui si basa ogni tipo di intervento conservativo, sono quattro: la *riconoscibilità* dell’intervento, la *reversibilità* di ogni operazione, la *compatibilità* tra materiali originali e quelli impiegati nel restauro ed infine l’*intervento minimo*. Ampie discussioni sono nate attorno a questi concetti, elaborati e descritti da Cesare Brandi e codificati nel 1972 nella “Carta del restauro” emanata dal Ministero della Pubblica Istruzione e ampliata nel 1987⁴³.

Per *riconoscibilità* si intende la caratteristica di ogni intervento di restauro, di mantenersi distinguibile dall’originale ma che allo stesso tempo non deve disturbarne la visione generale. Questo principio interessa in particolar modo la fase di integrazione pittorica, che fino a pochi decenni fa veniva eseguita attraverso un’operazione di imitazione e di rifacimento delle parti mancanti, mentre nei restauri recenti viene effettuata secondo metodi elaborati dall’Istituto Centrale di Restauro e teorizzati da Brandi⁴⁴.

La *reversibilità* delle operazioni riguarda invece la possibilità di rimuovere ogni intervento, sia estetico che conservativo⁴⁵, senza danneggiare l’originale. La reversibilità implica perciò l’utilizzo di materiali idonei, di facile rimozione, che non subiscano alterazioni nel tempo e che possano essere facilmente rimossi. Non è sempre facile però rispettare tale principio, in particolar modo in operazioni come i consolidamenti o le applicazioni di protettivi su materiali porosi, in quanto è difficile asportare una sostanza penetrata in profondità.

⁴² Cesare Brandi nella sua opera più famosa da la definizione di restauro: “*il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell’opera d’arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro*” C. BRANDI, 1977, p.17, 18.

⁴³ Nel 1987 è stata redatta dal C.N.R. Nella “carta del restauro” del 1972 la *riconoscibilità* è definita nell’art.7: le reintegrazioni devono essere effettuate con materiale differenziato e chiaramente distinguibile; la *reversibilità* è definita nell’articolo 8, mentre la *compatibilità* dei materiali è ribadita soprattutto nella carta del 1987, negli articoli 7 e 9. G. PERUSINI, 1985, pp. 42 – 56.

⁴⁴ C. BRANDI, Teoria del restauro, Torino, 1977

⁴⁵ L’intervento estetico si riferisce a tutte quelle operazioni eseguite per stabilire l’unità di lettura dell’opera, mentre l’intervento conservativo si riferisce alle operazioni che intervengono sul degrado e sui fattori che lo provocano. G. PERUSINI, 1985, pp. 81 – 82.

La *compatibilità* definisce l'affinità di materiali impiegati nel restauro con la materia originale, tale da non recare danno né fisico né chimico. Nell'ultimo secolo sono stati introdotti materiali moderni inadatti al restauro o usati in maniera impropria (come i cementi o le materie sintetiche) che hanno provocato gravi danni alle opere.

L'*intervento minimo* è un principio elaborato recentemente ma ha introdotto un atteggiamento di cautela e di maggior attenzione nei riguardi dell'opera e della modifiche subite nel corso del tempo. In base a questo concetto l'intervento è limitato alle operazioni strettamente necessarie, in modo da evitare all'opera inutili traumi e per garantire il rispetto di tutte le informazioni sulla costituzione e sulla storia del manufatto⁴⁶.

La proposta di restauro delle pitture della "casa degli affreschi" di Ossana è stata elaborata dalla ditta di restauro *Gianmario Finadri & C. s.n.c.* in seguito all'analisi di tutti i dati raccolti, corredata da una relazione tecnica relativa alle operazioni preliminari, da rilievi grafici sullo stato di degrado e da una documentazione fotografica⁴⁷.

Si descriveranno di seguito le operazioni di restauro di cui necessitano gli affreschi: il consolidamento definitivo dell'intonaco, il fissaggio della pellicola pittorica, la pulitura, la stuccatura e la reintegrazione pittorica⁴⁸.

Si considera infine necessario un approfondimento sulla tecnica utilizzata, attraverso analisi chimiche e stratigrafiche, effettuate su campioni sia di intonaco che di affresco.

5.8.2. Consolidamento dell'intonaco

I sollevamenti dell'intonaco sono stati in gran parte consolidati attraverso l'intervento preliminare, ma sarà necessario intervenire ulteriormente nelle zone maggiormente decoese, allo scopo di fissare definitivamente l'intonaco dipinto al supporto, soprattutto nelle parti dove i distacchi sono provocati dalla grave situazione strutturale che interessa la muratura.

I consolidamenti, da effettuarsi a mezzo siringa, prevedono l'utilizzo di malta da iniezione⁴⁹ a base di calci naturali e leganti ad azione idraulica. Le iniezioni potranno essere effettuate utilizzando i fori e le fessurazioni già esistenti oppure in punti privi di decorazione, praticando

⁴⁶ PERUSINI, 1985, pp. 81 – 83.

⁴⁷ Parte delle fotografie inserite in questo studio sono state fornite dalla ditta Gianmario Finadri & C. s.n.c. e dal fotografo Remo Michelotti (Studio fotografico Remo Michelotti di Mezzocorona).

⁴⁸ Gli interventi sulle murature e sulle parti strutturali volti al recupero dell'intero edificio, devono essere compiuti precedentemente all'intervento di restauro. Le operazioni di risanamento hanno come obiettivo anche quello di evitare le infiltrazioni di acqua piovana dal soffitto.

⁴⁹ Malta PLM – AL a basso peso specifico.

fori con punte di diametro appropriato⁵⁰. Un preventivo lavaggio della cavità sarà effettuato con una miscela di acqua e di alcool per favorire l'immissione della malta consolidante e per rimuovere depositi e detriti.

Nei punti in cui si presentano distacchi di minore entità, verranno effettuati dei consolidamenti localizzati tramite iniezioni di malta consolidante: si utilizzeranno siringhe dotate di aghi sottili, e non si effettueranno lavaggi preventivi delle cavità per evitare cadute dell'intonachino. Gli eccessi di consolidante saranno rimossi dalla superficie con lavaggi di acqua distillata.

5.8.3. Consolidamento della pellicola pittorica

La pellicola pittorica verrà successivamente preconsolidata su tutte le parti dipinte a "secco" che tendono a spolverare o che sono sollevate. Questa operazione richiederà l'utilizzo di caseinato di ammonio⁵¹ per riottenere la riadesione sulla superficie pittorica. Nelle parti maggiormente compromesse, verrà effettuato un preconsolidamento con Paraloid diluito in solvente nitro⁵², applicato a pennello e proteggendo le superfici con fogli di carta giapponese.

5.8.4. Pulitura

In seguito alle opportune prove e ad una prima spolveratura delle superfici con pennelli morbidi, la pulitura verrà effettuata con diverse modalità a seconda dello stato di conservazione della pellicola pittorica e della sua adesione al supporto.

Per quanto riguarda la prima e la seconda stanza, la pulitura potrà essere effettuata mediante l'applicazione di acqua satura con carbonato di ammonio⁵³, asportando lo sporco con batuffoli di cotone e sciacquando la superficie con spugne naturali ed acqua distillata.

Nelle parti dove la pellicola pittorica risulta più debole, si potrà effettuare una pulitura a secco, eseguita con apposite spugne "Whisab" di tipo morbido.

⁵⁰ Diametro di 1 – 1,5 mm.

⁵¹ Caseinato di ammonio al 3%. La caseina è utilizzata come fissativo per gli intonaci a base di calce; nel caso del caseinato di ammonio, la caseina è aggiunta ad acqua ed ammoniaca, oltre ad un fungicida. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, pp. 384 - 385.

⁵² Utilizzato in percentuale all'1%. Il Paraloid è un fissativo –una resina acrilica- che presenta buone prestazioni sia dal punto di vista estetico che meccanico, sebbene la sua composizione sia eterogenea rispetto ai materiali costitutivi dell'affresco. L'uso di prodotti polimerici necessita quindi criteri di intervento che ne limitino l'uso esclusivamente ai punti più fragili ed in concentrazioni minime. L'applicazione a pennello richiede di verificare che non si produca trascinamento del pigmento sulla superficie con conseguente alterazione dei cromatismi: questo inconveniente però si può evitare applicando in precedenza fogli di carta giapponese. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 252 ; P. GASPAROLI, 1999, pp. 145 - 146.

⁵³ Composto chimico ottenuto dalla neutralizzazione dell'ammoniaca con acido carbonico. C. GIANNI, R. ROANI, 2000, p.43.

Nei punti dove sono presenti annerimenti dovuti ai depositi di fumo (in modo particolare nella seconda stanza in prossimità degli sguanci delle finestrelle, nelle parti alte delle pareti, nel riquadro con la Madonna in trono con il Bambino) la pulitura verrà eseguita tramite impacchi di polpa di legno con acqua satura di carbonato di ammonio, applicati mediante l'infrapposizione di fogli di carta giapponese e rimossi con lavaggi di acqua distillata e spugne naturali.

Sulle superfici affrescate della terza stanza, offuscate da uno strato di sporco più grasso e tenace, verranno effettuati impacchi di polpa di legno con acqua satura di carbonato di ammonio⁵⁴, tramite l'infrapposizione di fogli di carta giapponese. Alla rimozione dell'impacco seguirà il lavaggio delle superfici con acqua distillata e spugne naturali, servendosi di pennelli morbidi per la rimozione di depositi all'interno delle fessurazioni e delle lacune.

Se necessario, si opererà una seconda fase di pulitura sulle parti dove lo sporco risulta più tenace, utilizzando batuffoli di cotone imbevuti di acqua satura di carbonato di ammonio, successivamente sciacquata con acqua distillata.

Nei punti dove il colore risulta più fragile o sensibile all'acqua, si potrà prevedere una pulitura a secco con apposite spugne "Whisab" di tipo morbido.

5.8.5. Stuccatura delle lacune

Le lacune che possono alterare una pittura si possono distinguere da un lato per l'estensione superficiale, e dall'altro per la profondità a cui arrivano (interessando solo lo strato pittorico o l'intonaco sottostante). La stuccatura delle lacune reintegrabili ha come scopo quello di costituire la preparazione della reintegrazione pittorica: per questo dovrà ristabilire in modo esatto il livello e la grana dell'intonaco originale⁵⁵.

La stuccatura delle lacune più vaste verrà effettuata con malta di calce e sabbia di fiume: la colorazione e la granulometria dovrà essere in armonia con gli intonaci originali, in modo tale che l'integrazione assuma una colorazione non prevaricante nei confronti delle porzioni

⁵⁴ applicati per tempi variabili

⁵⁵ Per le lacune più profonde si procede riempiendo fino a livello dell'arriccio con una malta simile all'originale. Dopo questo si eseguirà una stuccatura con una malta a base di calce con l'aggiunta di una sabbia analoga a quella dell'intonaco originale. Il muro dovrà sempre essere inumidito prima di procedere con la stesura dello stucco. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 252 ; P. GASPAROLI, 1999, pp. 145 - 146.

affrescate. Le eventuali stuccature ritenute non compatibili⁵⁶ verranno rimosse preliminarmente mediante azione meccanica di piccoli scalpelli e bisturi.

Per la stuccatura delle lacune integrabili pittoricamente, verrà utilizzato un impasto a base di crema di calce e polvere di marmo, in modo tale da ricreare una superficie compatta, simile all'intonaco affrescato.

5.8.6. Reintegrazione della pellicola pittorica

Il restauro pittorico ha come obiettivo quello di “ricostruire la lettura unitaria ed omogenea di un’opera d’arte alterata, matericamente e cromaticamente con lacune ed abrasioni, dalle vicissitudini subite nel tempo”⁵⁷. L’operazione deve avere le caratteristiche di distinguibilità e di reversibilità, con la necessaria prerogativa di non essere “in nessun caso modificante bensì esaltante e chiarificante dell’esistente”⁵⁸: ogni operazione di restauro, infatti, deve avere come obiettivo la conservazione dell’opera d’arte, mantenendone inalterata l’originalità, il significato ed il valore storico – artistico. La ricostruzione sarà dunque giustificata, dal punto di vista estetico, a condizione che miri unicamente a facilitare la lettura dell’immagine e si fermi dove cominci l’ipotesi.

La reintegrazione pittorica deve adattarsi ai diversi tipi di lacune⁵⁹ e deve procedere in modo progressivo: verranno trattate inizialmente le usure che causano minime alterazioni, per chiarire l’immagine e permettere di valutare successivamente le lacune più importanti. In seguito si potrà decidere quali sono le lacune che possono essere ricostruite e quali da trattare in modo da alterare il meno possibile l’immagine.

Le lacune più piccole e superficiali⁶⁰ possono essere reintegrate con una leggera velatura ad acquerello, in modo da ristabilire l’uniformità della superficie senza mai alterare lo strato pittorico originale. L’abrasione dello strato pittorico invece, che altera lo strato superficiale a causa di piccole macchie chiare che lasciano emergere l’intonaco sottostante, verranno reintegrate con una velatura ad acquerello. Si cercherà una gradazione tonale leggermente sotto all’originale, in modo da far indietreggiare otticamente le macchie.

⁵⁶ Come ad esempio l’ampia stuccatura in malta cementizia visibile sulla parete sud della terza stanza.

⁵⁷ G. BOTTICELLI, 1992, cit. p. 147.

⁵⁸ U. BALDINI, 1978, p.13

⁵⁹ Nel testo di Mora – Philippot vengono distinti cinque tipi di lacune: l’usura della patina e l’usura dello strato pittorico, dove per effetto di abrasione o a causa di piccolissime cadute di colore è visibile lo strato originale oppure l’intonaco originale; le lacune complete dello strato pittorico ed eventualmente dell’intonaco, limitate in superficie e suscettibili di ricostruzione; le lacune complete dello strato pittorico ed eventualmente dell’intonaco che, per estensione o localizzazione, non sono suscettibili di ricostruzione; le lacune estese la cui ricostruzione è giustificata per il significato architettonico. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 333 – 338.

⁶⁰ In questo caso la discontinuità dello strato superficiale è causato dall’usura della patina, che altera la brillantezza della pittura e l’unità spaziale. P. MORA – P. PHILIPPOT, 2001, p. 335.

La ricostruzione a tratteggio si deve limitare alle lacune di contorno definito, tralasciando le lacune più grandi. Il tratteggio deve essere considerato come un sostituto della superficie pittorica mancante, mentre la velatura cerca di correggere lo strato pittorico deteriorato⁶¹.

Quando la lacuna supera una certa estensione è impossibile ricostruire le parti mancanti poiché la ricostruzione diventa ipotetica. La lacuna si tratterà allora in modo da far risaltare l'immagine, sovrapponendo i colori fino ad ottenere un tono neutro che si armonizzi con la pittura circostante⁶².

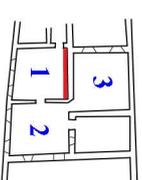
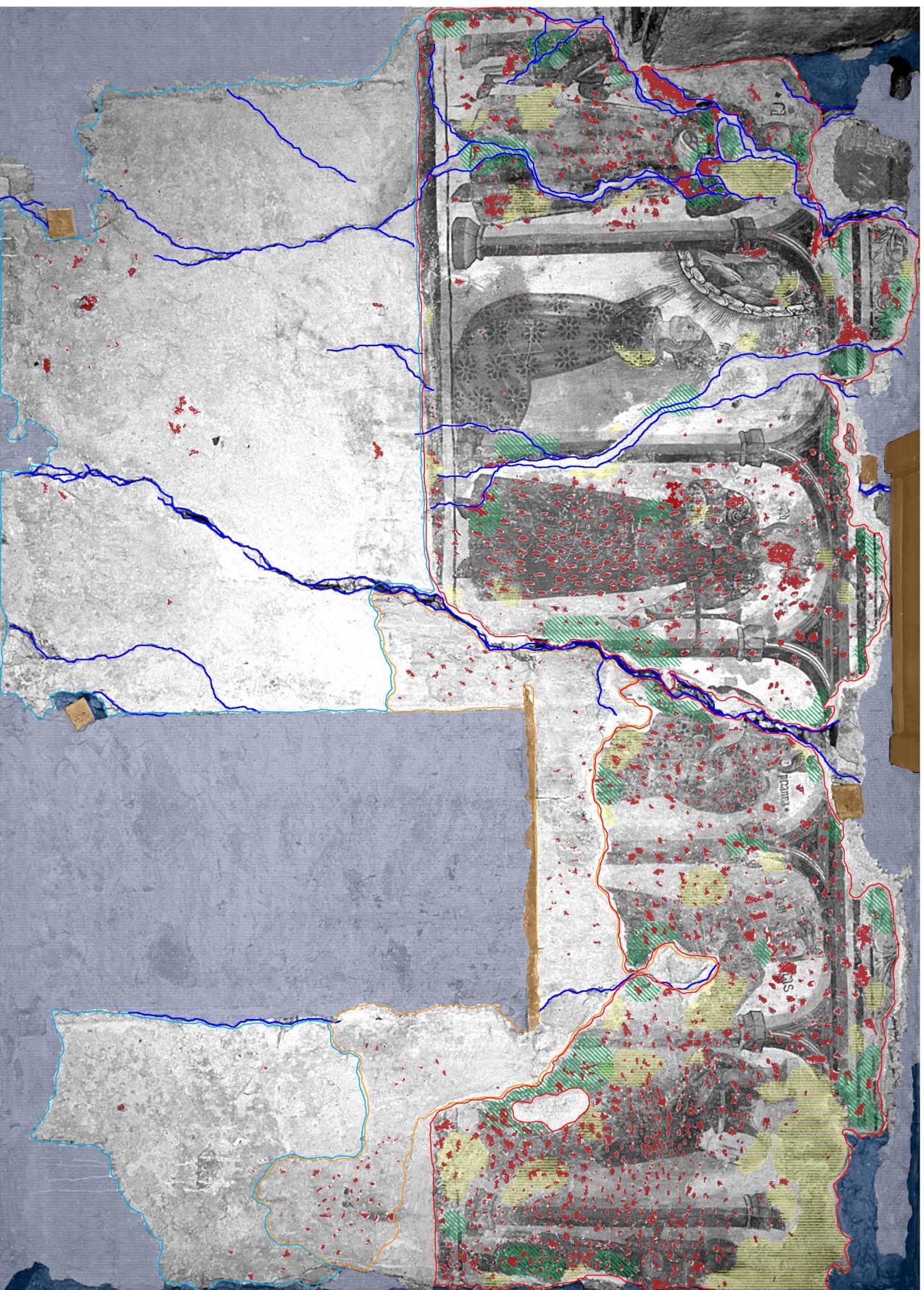
L'integrazione pittorica verrà quindi effettuata con acquerelli⁶³, utilizzando pigmenti puri e stabili; sia con il metodo dell'astrazione cromatica, sia con velature e rilassamenti tonali delle abrasioni, allo scopo di recuperare la leggibilità delle parti affrescate.

⁶¹ Il tratteggio è costituito da una serie di tratti verticali di colore diverso, sovrapposti fino a raggiungere la tonalità desiderata. A distanza ravvicinata l'intervento sarà riconoscibile, mentre da lontano permette una lettura unitaria dell'immagine. G. BOTTICELLI, 1992, cit. p. 150.

⁶² La *selezione cromatica* consiste nell'eseguire un tratteggio con colori diversi, scelti tra i colori primari che compongono la cromia che si vuole ricostruire. I colori non si sovrappongono completamente ma è l'occhio che li percepisce sia mescolati che allo stato puro. L'*astrazione cromatica* è eseguita con colori che risultano essere quelli fondamentali dell'intera opera d'arte: "*non si scompone più il singolo colore originario della lacuna, ma si scelgono i colori predominanti, generalmente quattro, dell'intera composizione*". Anche in questo caso si adotta la tecnica del tratteggio ma facendo in modo che si venga a creare un tono neutro che si armonizza con la pittura circostante. G. BOTTICELLI, 1992, cit. p. 150.

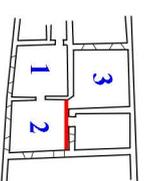
⁶³ L'acquerello è una tecnica semplice, trasparente e reversibile, e che non altera l'originale se vengono sovrapposti i colori.

**MAPPATURA SULLO STATO DI DEGRADO
DEGLI AFFRESCHI**



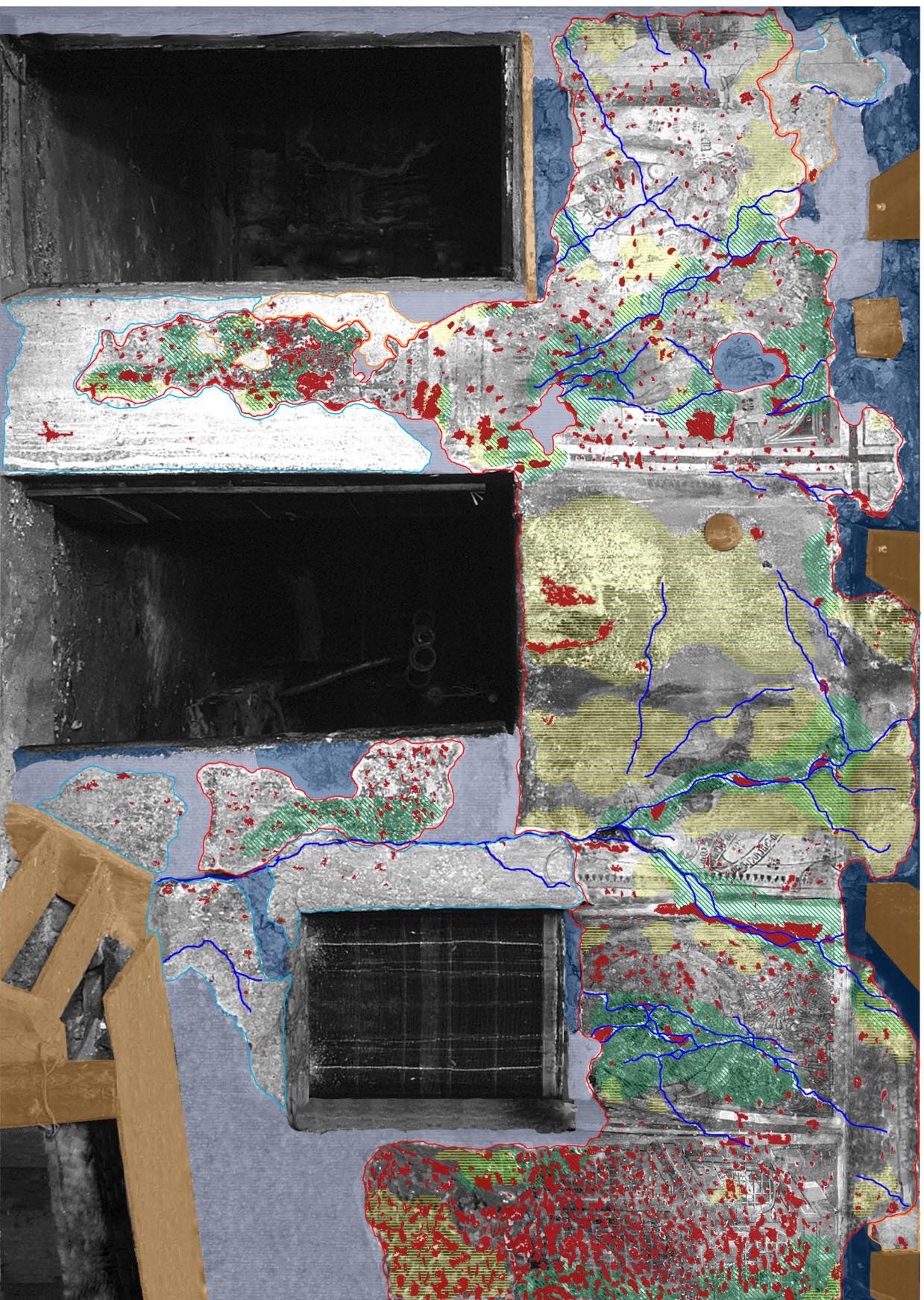
pianta delle tre stanze affrescate

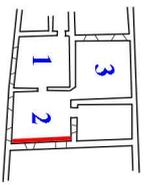
- affresco
- intonaco antico
- arriccio
- lacune
- abrasioni
- sollevamenti
- fessurazioni
- malte incompatibili
- muratura
- legno



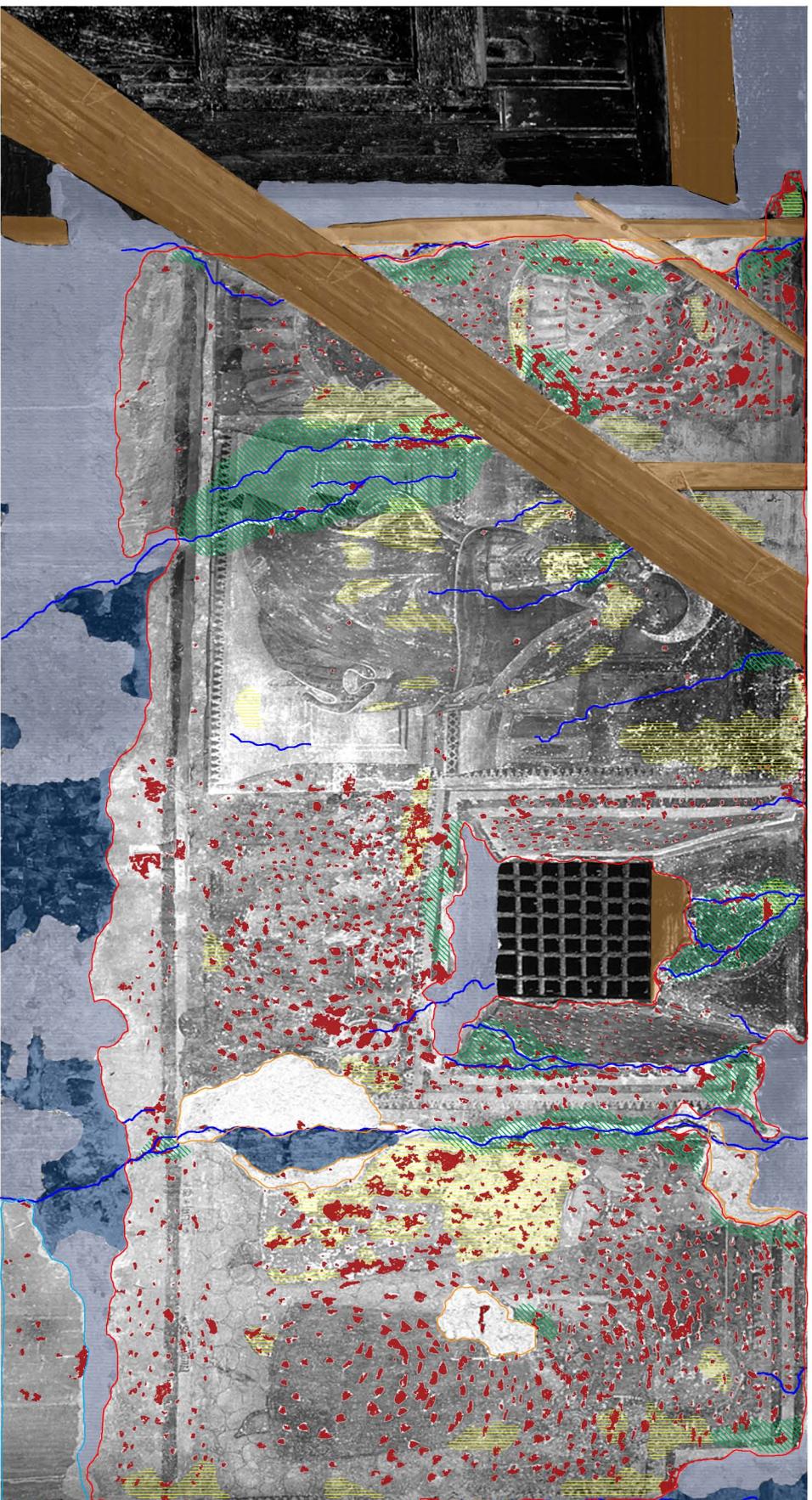
pianeta delle tre stanze affrescate

-  affresco
-  intonaco antico
-  arriccio
-  lacune
-  abrasioni
-  sollevamenti
-  fessurazioni
-  male incompatibili
-  muratura
-  legno





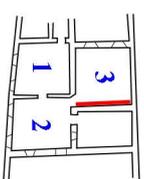
pianeta delle tre stanze affrescate



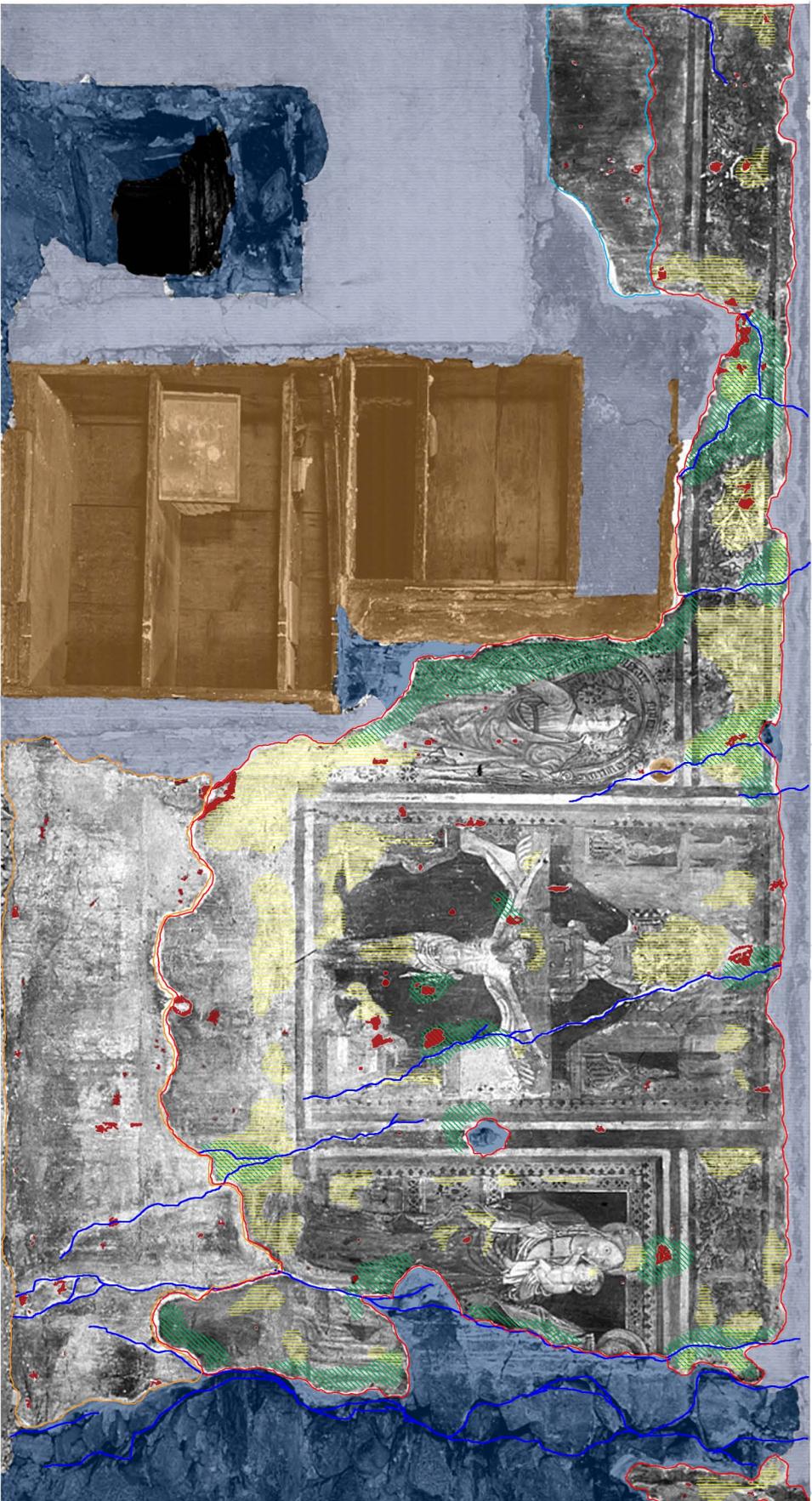
2,00

5,20

-  affresco
- intonaco antico
- arriccio
- lacune
- abrasioni
- sollevamenti
- fessurazioni
- malte incompatibili
- muratura
- legno



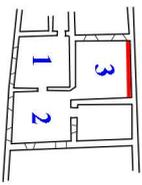
pianeta delle tre stanze affrescate



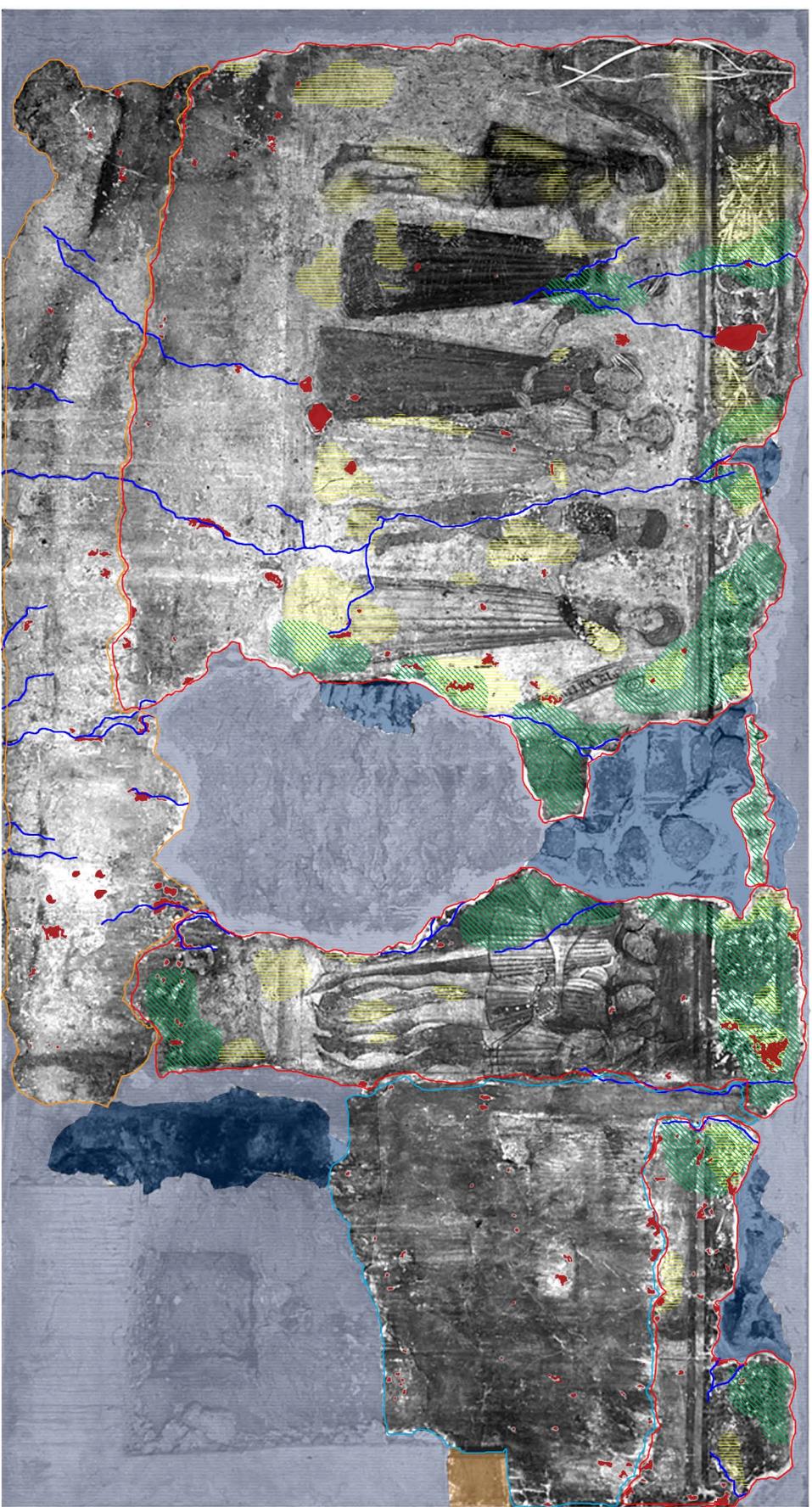
- affresco
- intonaco antico
- atticcio
- lacune
- abrasioni
- sollevamenti
- fessurazioni
- malle incompatibili
- muratura
- legno

2,60

5,30



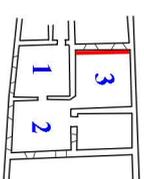
pianeta delle tre stanze affrescate



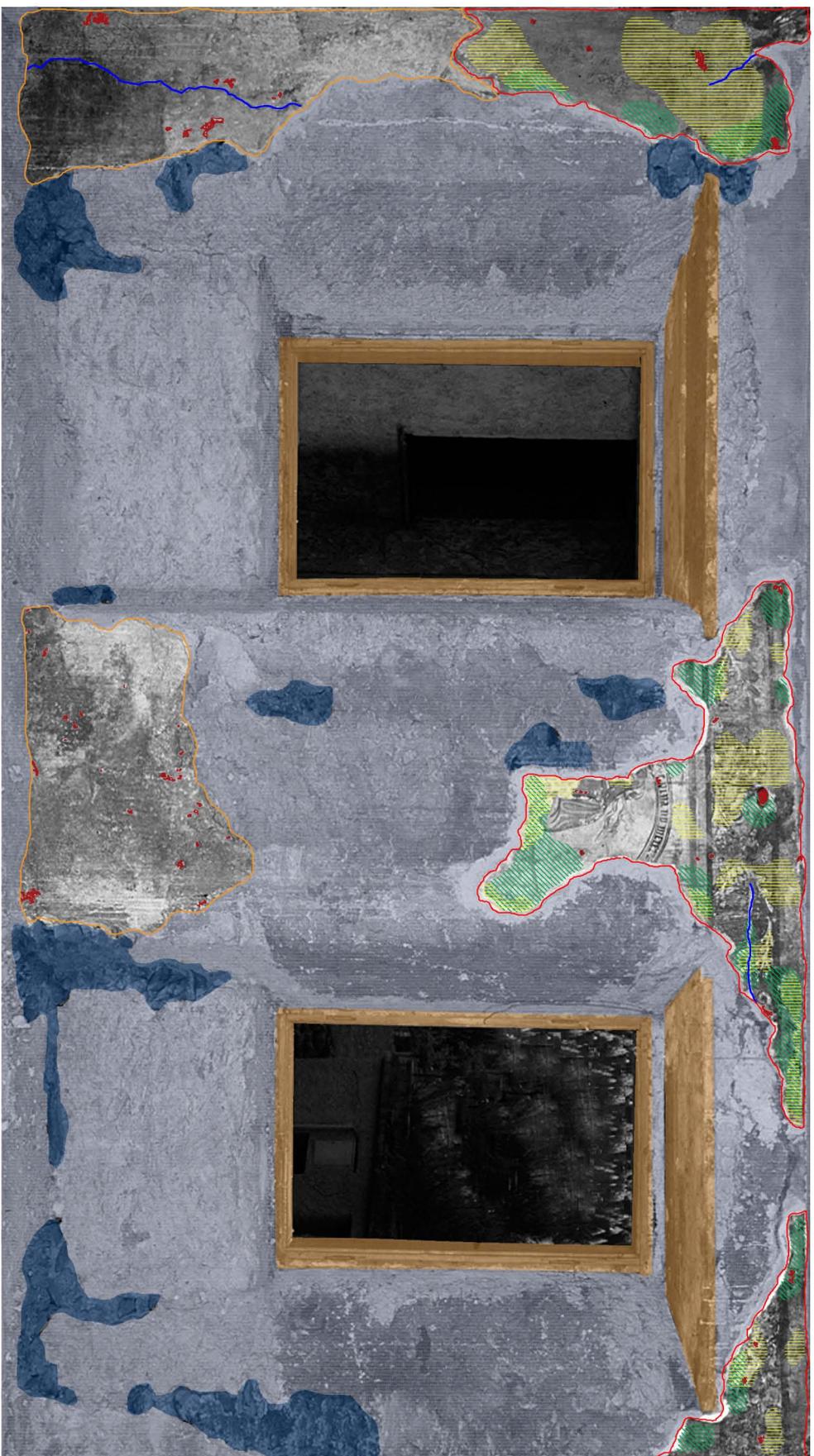
-  affresco
-  intonaco antico
-  atticcio
-  lacune
-  abrasioni
-  sollevamenti
-  fessurazioni
-  malle incompatibili
-  muratura
-  legno

2,60

5,15



pianeta delle tre stanze affrescate



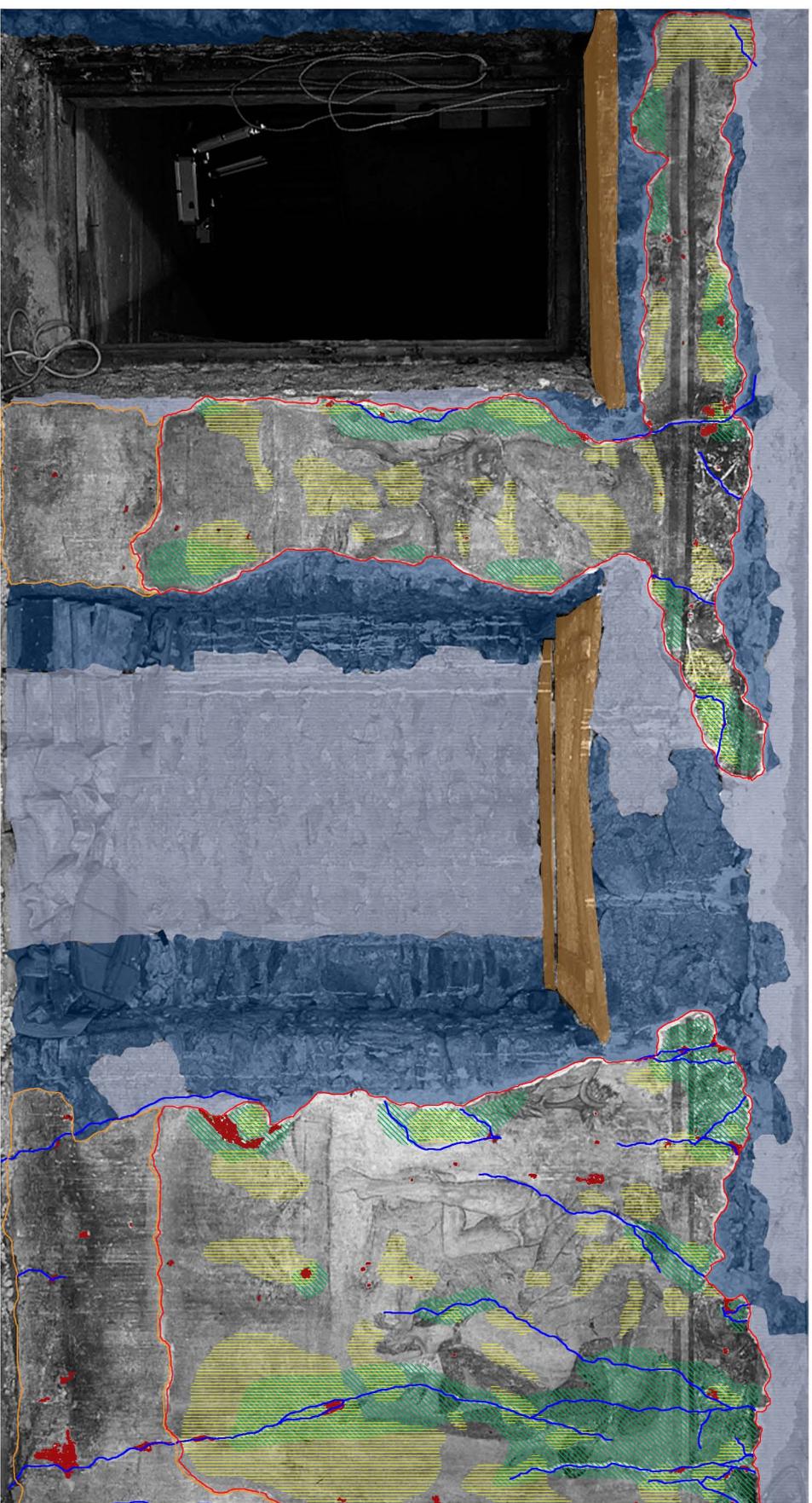
-  affresco
-  intonaco antico
-  arriccio
-  lacune
-  abrasioni
-  sollevamenti
-  fessurazioni
-  malle incompatibili
-  muratura
-  legno

2,60

4,87



pianeta delle tre stanze affrescate



-  affresco
-  intonaco antico
-  ariccio
-  lacune
-  abrasioni
-  sollevamenti
-  fessurazioni
-  malle incompatibili
-  muratura
-  legno

2,60

5,04

CONCLUSIONI

L'analisi iconografica condotta in questo studio ha evidenziato come i soggetti figurativi ed i loro significati siano debitori di una cultura quattrocentesca legata sia a forme religiose e popolari che a motivi cortesi, dettati forse dagli stessi committenti. In Trentino numerosi sono i castelli che ci tramandano cicli pittorici profani e scene di vita cortese, ma la "casa degli affreschi" di Ossana costituisce un raro esempio di dimora signorile dove immagini religiose si intrecciano a scene di vita cortese. Dall'analisi compiuta nel presente lavoro è emerso come questo insolito accostamento caratterizzi in particolare la terza stanza, dove compaiono soggetti religiosi e scene di caccia e danze che raccontano momenti di vita quotidiana della nobiltà del tempo. Nella prima e seconda stanza sembra piuttosto volersi sottolineare il lato più terreno dell'uomo, cioè il lato che lo vede inevitabilmente coinvolto nel peccato, attraverso scene come quelle della ruota del supplizio e del peccato originale. Le paure dell'uomo vengono così affrontate ricorrendo non solo ad immagini divine ma anche di altra natura: l'uomo con la lancia, accostato in questo studio all'uomo selvatico delle montagne, riveste il ruolo di difensore della dimora e di coloro che vi abitano.

Questa figura dell'uomo selvatico si inserisce non solo nelle antiche leggende alpine, ma soprattutto nella cultura artistica lombarda: l'esempio del ciclo pittorico di Sacco ha suggerito il confronto non solo con questo particolare soggetto, ma anche con l'intera decorazione pittorica. Non a caso infatti l'impianto formale ed i motivi decorativi presenti negli affreschi di Ossana rivelano affinità con la *camera picta* di Sacco, da giustificare, come si è visto, per la ripresa di modelli comuni, e forse per la presenza, in entrambi i luoghi, della stessa famiglia di pittori: i Baschenis.

Per i dipinti della terza stanza, l'analisi della tecnica pittorica ha permesso di notare delle caratteristiche stilistiche particolari, che sembrano attingere alla tradizione dell'antica pittura su tavola, delineando pennellate delicate e figure più eleganti. Aspetti decorativi, come il fregio, ed aspetti iconografici, come la raffigurazione della lotta con il leone e del suonatore di liuto, rimandano al ciclo pittorico di Castel Pietra a Calliano, dipinto dalla bottega del veronese Bartolomeo Sacchetto, sebbene distanti appaiono però altri elementi (la gamma di colori utilizzata, il disegno e le figure, il tono e l'espressione della composizione).

Un legame sicuro si può invece stabilire con gli affreschi della navata destra della chiesa di Carisolo, in val Rendena, grazie alla presenza di motivi decorativi identici e di somiglianze stilistiche. Gli affreschi sono stati attribuiti ad Antonio Baschenis ma, dall'analisi di altre

opere attribuite a questo stesso pittore effettuate in questo studio, non sembrano esserci elementi sufficienti per poter confermare la correttezza di tale attribuzione, e di conseguenza per poter avanzare lo stesso nome per gli affreschi della terza stanza di Ossana.

L'analisi di un'opera d'arte non può però trascurare l'aspetto più concreto che accompagna l'atto creativo dell'artista, quello cioè legato alla materia; d'altra parte, mai come nella tecnica dell'affresco la conoscenza di precise fasi operative sarà determinante nei confronti del buon risultato del manufatto.

Attraverso l'esame della tecnica pittorica utilizzata dai pittori degli affreschi di Ossana, e grazie ai dati raccolti in occasione dell'intervento conservativo preliminare, si è cercato in questo studio di ricostruire l'organizzazione del lavoro di cantiere, la possibile divisione dei compiti tra maestri e collaboratori e le accurate fasi di realizzazione dell'affresco. Proprio la conoscenza di tali procedimenti esecutivi nonché dei materiali utilizzati, è di fondamentale importanza per condurre un corretto intervento di restauro: le tecniche utilizzate possono infatti determinare la comparsa di più o meno gravi fenomeni di degrado, e di conseguenza rendere necessarie precise metodologie conservative.

Poiché la possibilità di comprendere il manufatto come opera d'arte -con il suo valore estetico e storico- dipende dal suo stato di conservazione, il restauro si presenta come tappa fondamentale per la conoscenza, la salvaguardia e la fruizione estetica degli affreschi di Ossana, pregevole testimonianza storico -artistica di metà Quattrocento.

BIBLIOGRAFIA

PARTE STORICO – ARTISTICA: I° - II° - III° capitolo

A

- L. ANGELINI, *Baschenis*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma 1960
- *Archivio Parrocchiale decanale di Ossana (1291 -1944)*, a cura della Cooperativa Koinè, Servizio Beni Librari e Archivistici, Trento 1995
- G. ARVEDI, *Illustrazione della Val di Sole*, Trento 1988
- C. AUSSERER, *Le famiglie nobili nelle valli del Noce*, Milano 1985

B

- M. BATTISTINI, *Simboli e allegorie*, Milano 2002.
- Q. BEZZI, *Gli affreschi di Giovanni e Battista Baschenis di Avemaria nella Chiesa di S. Maria Maddalena di Cusiano*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche”, 1960 pp. 358 – 372.
- Q. BEZZI, *Immigrati e artisti valtellinesi nella Val di Sole*, in Studi Trentini di Scienze Storiche, LII (1973), fasc. 3. pp. 356 - 366
- Q. BEZZI, *La val di Sole*, Centro Studi per la Val di Sole, Malè 1975
- Q. BEZZI, *Paesi e genti della conca di Ossana: dal Tonale a Commezzadura*, Trento, 1965
- H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, 2001
- T. BOTTANI, *I Baschenis. Da Santa Brigida alle valli trentine*, Comunità Montana Valle Brembana, s.a.
- T. BOTTANI, *Ornica, la valle del silenzio*, S. Pellegrino Terme 1999
- T. BOTTANI, *Valle Brembana: guida e itinerari alla scoperta della storia, ambiente e cultura*, Comunità Montana Valle Brembana, 1999

C

- CADEI, *Studi di miniatura lombarda: Giovannino de Grassi, Belbello da Pavia*, Viella, Roma 1984

- L. CAMPI, *Notizie genealogiche della famiglia Migazzi di Cogolo nella valle di Sole*, in “Archivio Trentino”, II (1883)
- G. CATTANEO DI CIACCIA – G. BONETTI, *S. Stefano di Carisolo*, Rovereto 1997
- J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1994
- I. CHISESI, *Dizionario Iconografico*, Milano 2000
- G. CICCOLINI, *Breve riassunto di storia solandra*, in *Strenna Trentina*, 1925, pp. 33 -37
- G. CICCOLINI, *Inventari e registi degli Archivi Parrocchiali della Val di Sole*, Trento 1936
- G. CICCOLINI, *Miniere di ferro in Val di Sole*, in *Strenna Trentina*, 1936, pp. 41 - 43
- G. CICCOLINI, *Ossana nelle sue memorie*, Malè 1913
- R. COLBACCHINI, *La chiesa della Natività di Maria a Pellizzano*, Trento 1999
- M. COLLINI, *Notizie genealogiche sui pittori Baschenis*, in *Libri e Documenti*, 7 (1981) s.l. pp. 29 – 40.
- P. COLOMBO, *S. Brigida e la Valle di Averara*, Bergamo 1963

D

- A. DEVITINI, *La miniatura viscontea*, in *Arte in Lombardia tra gotico e rinascimento*, Milano 1988, pp. 41 -48

F

- C. FORTE, *Jacopo Borlone: il ciclo interno ai Disciplini di Clusone, il Trionfo della morte, la Danza Macabra*, in *Il trionfo della morte e le danze macabre*, atti del Convegno Internazionale, Clusone 19 –21 agosto 1994, Comune di Clusone, Clusone (BG) 1997, pp. 393 – 399.

G

- G. GEROSA, *Il castello di Ossana in una veduta della valle di Sole del 1622*, in *Studi Trentini di Scienze Storiche*, LXXIX/II (2000), pp. 67 – 92
- V. GHEROLDI, *Culture tecniche*, in *Atlante Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi, S. S. Pintarelli, Bolzano 2001, pp. 299 - 326
- R. GIORGI, *Santi*, Milano 2002

H

- J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, III ed., Milano 1993

I

- *I Baschenis*, a cura del Gruppo Guide "Giacomo Carrara", Bergamo, 2004
- *Il ciclo pittorico di Castel Pietra al tramonto dell'età cortese*, a cura di L. Dal Prà, Trento 1992.
- V. INAMA, *Storia delle Valli di Non e di Sole nel Trentino dalle origini fino al secolo XVI*, Trento 1905
- *Inventario dell'archivio storico della Parrocchia di Pellizzano (1230 - 1950)*, a cura di Novella Froner, Servizio Beni Librari e Archivistici, Trento 2001

J

- J. VERDON, *Feste e giochi nel Medioevo*, Milano 2004

L

- G. M. LABAA, *Testimonianze di Storia e di Arte*, in *Il fiume Brembo: beni culturali e ambientali nell'area brembana*, Bergamo 1994, pp. 115 - 124
- F. LANCETTI, *Bresimo, Cis, Livo, Rumo: guida artistica*, Trento 1992
- F. LANCETTI, *Chiese e campanili: arte nell'alta valle di Non*, Trento 1986
- *Le vie del Gotico. Il Trentino tra trecento e quattrocento*, a cura di Dal Prà, Chini, Botteri Ottavini, Trento 2002
- D. LORENZI, S. PELLEGRINI, *Affreschi in Val di Non*, Trento 1986

M

- F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902
- *Mappe catastali dal 1859*, Comune catastale di Ossana, Ufficio del catasto di Malè
- S. MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963
- E. MATTEI, *Strade orobiche fra la bassa Valtellina e la Val Brembana*, Morbegno 1950

- G. F. MATURI, *La chiesa cimiteriale di Santo Stefano di Carisolo*, Pinzolo, 2001
- F. MAZZINI, *Petrus de Asenelis e altri anonimi di S. Brigida e Averara*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, I, Bergamo 1986, pp. 53 - 163
- E. MICH, *Baschenis*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1986, pp. 574 – 575
- *Miniature lombarde*, a cura di M. Bondioli, Milano 1964, pp. 3 - 22
- S. MILESI, *La stirpe dei Baschenis*, Bergamo 1993
- L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna, 2001
- A. MORASSI, *I pittori Baschenis nel Trentino*, in *Studi Trentini di Scienze Storiche*, VIII, 1927, pp. 201 - 224

N

- M. NATALE, *La pittura in Lombardia nel secondo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1986, pp. 72 - 98

P

- B. PASSAMANI, *I Baschenis di Averara in Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*. I, Bergamo 1986
- PATERNOSTER, *I Baschenis e la cappella di San Valerio a Castel Valer*, Tesi di Laurea, 1997/1998
- N. PEREGO, *L'Homo Salvadego di Sacco in Val Gerola*, Missaglia (LC) 2001
- A. PINETTI, *L'arte nell'alta valle Brembana*, Bergamo 1926
- V. POLLI, *Dittici, trittici, polittici. Antiche pitture custodite nelle chiese della valle Brembana*, Bergamo 1992

R

- N. RASMO, *Beni Culturali nel Trentino. Affreschi e sculture. Interventi dal 1979 al 1983*. Trento, 1983
- N. RASMO, *Il Codice Brandis. Il Trentino*, Trento 1975
- N. RASMO, *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige*, Venezia 1971
- G. M. RAUZI, *Araldica Tridentina*, Trento 1987

- M. REGGIANI RAJNA, *Umanesimo di Teglio, affreschi di Casa ex Gatti*, in *Bollettino della società storica valtellinese*, n.24 anno 1971, Sondrio, 1972, p.59 – 64.
- D. REICH, *I luogotenenti, assessori e massari delle valli di Non e di Sole*, Trento 1902
- D. REICH, *I nobili gentili delle valli di Non e di Sole*, Trento 1902
- *Repertorio degli affreschi esterni nell'alta valle Brembana: atti del convegno, Averara 29 giugno 1985*, a cura di V. Marchetti, O. Previstali, Bergamo, 1985
- F. ROSSI, *Bergamo*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp.186 - 209

S

- R. SACCHI, *Migrazioni iconografiche e vicende storiche dell'Uomo Selvatico*, in *Sondrio e il suo territorio*, collana *Mondo Popolare di Lombardia*, Milano 1995, pp. 480 - 493
- R. SCOTTI, *La figura di Sant'Onofrio affrescata nell'antica chiesa di Santa Brigida nell'alta valle Brembana in provincia di Bergamo*, S.Pellegrino Terme, 2001
- *Stemmi delle Famiglie Bergamasche*, Bergamo 1994, (ripr. anast. dell'originale del 1888, raccolti e colorati da C. DE GHERARDI CAMOZZI VERTOVA)

T

- G.M. TABARELLI, F. CONTI, *Castelli del Trentino*, Roma, 1974
- R. TAMIOZZO, *La legislazione dei beni culturali e ambientali*, II edizione, Milano, 2000
- V. TERRAROLI, *Brescia*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp.210 - 242
- *The illustrated Bartsch. Early German Artist*, New York 1981
- R. TOGNI, *Pittura a fresco in Valtellina, secoli XIV –XV- XVI*, Sondrio 1974
- R. TOGNI, *L'uomo selvatico nella immagini artistiche e letterarie*, in *Annali di S. Michele*, 1 – 1988, pp. 118 - 125
- L. TOGNOLI BARDIN, *Giacomo Borlone e Giacomo Busca*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, I, Bolis, Bergamo 1986, pp. 167 - 211

V

- S. VERNACCINI, *Baschenis de Averaria. Pittori itineranti nel Trentino*, Trento, 1989
- *Val di Sole. Storia, arte, paesaggio*, a cura di S. Ferrari, Trento 2004

W

- S. WEBER, *Artisti trentini e artisti che operarono in Trentino*, Trento 1933, ried. a cura di Nicolò Rasmò, Trento 1977
- S. WEBER, *Le chiese della val di Sole nella storia e nell'arte*, I, Trento 1938 (Rist. anast. Mori 1992)

Z

- S. ZUFFI, *Tra sacro e profano*, in *Arte in Lombardia tra gotico e rinascimento*, Milano 1988, pp.49 -70
- S. ZUFFI, *Brescia, Bergamo... Venezia*, in *Arte in Lombardia tra gotico e rinascimento*, Milano 1988, pp.173 – 189

PARTE TECNICA: 4° - 5° capitolo

A

- *Atlante Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi, S. S. Pintarelli, Bolzano 2001

B

- U. BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze 1978
- P. BENSI, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materie e tecniche esecutive dall'alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali*
- G. BOTTICELLI, *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Firenze, 1992
- C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1977

C

- C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. BRUNELLO, Vicenza, 1998

D

- C. DANTI, *Osservazioni sugli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di S. Maria Novella in Firenze. Tecnica esecutiva e organizzazione del lavoro*, in *Le pitture murali, tecniche, problemi, conservazione*, a cura di C. DANTI – MATTEINI – MOLES, Firenze 1990, pp. 39 –52.

F

- G. FORTI, *Antiche ricette di pittura murale. Affresco, stereocromia, calce, tempera, olio, encausto*, Verona 1984

G

- P. GASPAROLI, *La conservazione dei dipinti murali. Affreschi, dipinti a secco, graffiti*, Firenze 1999
- C. GIANNI, R. ROANI, *Dizionario del restauro e della diagnostica*, Firenze, 2000

M

- C. MALTESE, *Le tecniche artistiche*, Milano 1987
- C. MALTESE, *I supporti nelle arti pittoriche*, Milano, 1990
- *Mappe catastali dal 1859*, Comune catastale di Ossana, Ufficio del catasto di Malè
- M. MATTEINI, A. MOLES, *La chimica nel restauro*, Firenze, 1989
- M. MATTEINI, A. MOLES, *Scienza e restauro, metodi di indagine*, Firenze, 2002
- F. MICOCCI, *Intonaci, materiali, tipologie. Tecniche di posatura e finitura. Degrado e recupero*, Roma 1991
- L. MORA – P. MORA – P. PHILIPPOT, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna, 2001

P

- C. PAOLINI, M. FALDI, *Glossario delle tecniche pittoriche e del restauro*, Firenze 1999
- C. PATERNOSTER, *I Baschenis e la cappella di San Valerio a Castel Valer*, Tesi di Laurea, 1997/1998

- G. PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teoria e tecniche*, Udine, 1985
- U. PROCACCI, *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Firenze 1958
- *Pittura murale. Proposta per un glossario*, a cura di M. Nimmo, Bergamo 2001

T

- P. TORSELLO, *La materia del restauro, tecniche e teorie analitiche*, Venezia 1988

SITI INTERNET CONSULTATI:

<http://www.santiebeati.it>

http://www.opificio.arti.beniculturali.it/ita/sezioni_restauero/cartacei_pergamenacei/taccuinodisegni

http://www.clusone.org/citta/020201il_restauero_del_2001.htm

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare innanzitutto il mio relatore, il professore Andrea Bacchi, per avermi seguita nell'elaborazione di questo studio, per i suoi consigli e le sue utili indicazioni.

Ringrazio calorosamente il mio correlatore, il docente di restauro Roberto Perini, per i suoi suggerimenti, per la sua disponibilità e per il costante interesse dimostrato per i frutti del mio impegno.

Un ringraziamento particolare va ai restauratori Gianmario Finadri e Claudia Paternoster, per il supporto tecnico, l'aiuto e la fiducia dimostratami in occasione di questo studio e nelle precedenti esperienze nel campo del restauro e con loro a tutti gli altri collaboratori del laboratorio.

Per il materiale fotografico desidero ringraziare anche il fotografo Remo Michelotti.

Ringrazio il Comune di Ossana ed in particolare il sindaco Luciano Dell'Eva, per avermi dato la possibilità e l'occasione di effettuare gli studi nella "Casa degli affreschi".

Un grazie alle persone che ho conosciuto durante i mesi che hanno caratterizzato lo sviluppo di questa tesi e che hanno partecipato in vario modo alla sua realizzazione: al professore Giuseppe Ciaghi di Pinzolo, alla signora Elisabetta di Carisolo, e soprattutto alla Pro Loco di Santa Brigida (BG) per la gentilezza e la simpatia.

Desidero ringraziare in modo speciale i miei genitori e le mie sorelle Roberta e Silvia, per l'aiuto, l'incoraggiamento e l'affetto che non mi hanno fatto mai mancare e per questo, un grazie sincero va anche ai miei nonni. Un grazie infinito ad Emilio, per avermi accompagnato nelle trasferte di studio e per la positività che sempre è riuscito a trasmettermi.

Ringrazio infine tutti le persone care, per la loro amicizia e per essermi stati vicini: Elisa, Lorenzo, Marilena, Gloria, Luca, Loredana, Michele, Nicole, Stefano, Licia, Sara, Zenith e i ragazzi del C.F.V., gli zii, i cugini e tutti quelli che sicuramente mi sono dimenticata di nominare!