

Un'Ultima cena nella pieve di San Giorgio e un pittore in Valpolicella all'alba del xv secolo

UNA lunga tavola vivacemente imbandita con piatti e vivande, commensali che dialogano tra loro, versandosi e bevendo vino rosso o tagliando e portandosi alla bocca pane e frutta: così si presenta, a un primo sguardo, l'imponente *Ultima cena* sulla parete meridionale della pieve di San Giorgio Ingannapoltron. Il dipinto, già depauperato dall'ampia lacuna in corrispondenza della parte sinistra dovuta alla successiva apertura della porta laterale, fino a qualche anno fa si presentava in uno stato assai compromesso a causa delle infiltrazioni di umidità, che avevano determinato un complessivo deperimento del tessuto pittorico e ulteriori cadute di intonaco soprattutto nella parte centrale e inferiore. I recenti restauri hanno riportato l'opera a una condizione di più chiara leggibilità, offrendo l'occasione per una sua complessiva rivalutazione sia dal punto di vista iconografico sia stilistico.

L'ICONOGRAFIA DELL'ULTIMA CENA IN AREA VERONESE TRA XIV E XV SECOLO

La tradizione veronese

Il dipinto rientra nel fortunato filone iconografico dell'*Ultima cena* che, a partire dalla seconda metà del XIII secolo, iniziò a essere estrapolato dal suo

contesto narrativo, legato alle storie della Passione, divenendo soggetto autonomo in virtù di una crescente devozione eucaristica e del conseguente valore sacramentale e salvifico attribuito alla sua raffigurazione¹.

A Verona, tra il XIV e la prima metà del XV secolo, il soggetto ebbe una particolare diffusione nella pittura murale: a tutt'oggi se ne conservano undici testimonianze dipinte, anche se è assai probabile che, in origine, dovessero essere ben di più. Il primo episodio – l'unico, tra l'altro, che rimane in città – è dipinto sulla parete meridionale di San Zeno Maggiore, opera di un maestro di inizio Trecento ancora legato alle convenzioni figurative duecentesche². Ben più numerose risultano le testimonianze nel territorio scaligero, soprattutto in area gardesana, che fortunate congiunture conservative consentono spesso di datare con una certa precisione. Rispettivamente al 1321 e al 1322 risalgono le *Ultime cene* a San Felice di Cazzano di Tramigna e a San Nicolò di Assenza, entrambe opere di maestro Cicogna, interprete di un filone figurativo stanco e attardato, soltanto superficialmente sfiorato dalle novità giottesche³. A queste ultime, anche se in termini rozzi e diluiti, guarda invece il pittore responsabile dell'*Ultima cena* in San Giovanni a Torri, datata 1333⁴, così come il più dotato autore del coevo riquadro in San Pietro in Vinco-



Ceredello di Caprino
Veronese, Santa Cristina.
Maestro veronese,
Ultima cena (particolare).



Nella pagina a fianco.
San Giorgio
Ingannapoltron, pieve
di San Giorgio. Maestro
di San Zeno in Puglia,
Ultima cena (particolare).

li a Briano⁵. Quasi alla metà del secolo risale l'*Ultima cena* di Sant'Antonio a Biasa di Brenzone, prova del 1344 di un mediocre maestro di provincia⁶, mentre della seconda metà del Trecento sono due *Ultime cene*, entrambe ispirate all'insegnamento di Altichiero: una, in condizioni estremamente frammentarie, in Santa Maria della Pieve a Colognola ai Colli⁷, l'altra,

maggiormente conservata, in Santa Cristina a Ceredello⁸. All'inizio del xv secolo risalgono infine tre *Ultime cene* nella chiesa di San Bartolomeo a Caorsa di Affi⁹, nell'oratorio della Santissima Trinità a Torri¹⁰ e nella pieve di San Giorgio¹¹, frutto del pennello di artisti provinciali, vivaci epigoni della cultura figurativa veronese di fine Trecento.

Caorsa di Affi,
San Bartolomeo.
Maestro veronese,
Ultima cena.



Il dipinto valpolicellese si pone quindi nello sperimentato solco di una tradizione iconografica ben consolidata che, stando a Dominique Rigaux, proprio in ambito veronese avrebbe visto la sua prima fioritura all'inizio del XIV secolo, trovando poi particolare diffusione in corrispondenza dell'area alpina e prealpina¹².

Il dipinto di San Giorgio

La scena presenta il consueto schema compositivo con la lunga tavola rettangolare con Cristo al centro, attorniato dalla schiera apostolica¹³. Anche se la parte centrale della composizione risulta in gran parte scomparsa e la figura di Gesù mutila della parte inferiore del corpo, la sopravvivenza di un lembo della

Torri del Benaco,
Santissima Trinità.
Maestro di San Zeno
in Pulia, *Ultima cena*.



veste di Giuda, seduto sul lato opposto del tavolo proprio dinanzi a Cristo, suggerisce come anche a San Giorgio – al pari di tutte le *Ultime cene* veronesi appena ricordate¹⁴ – fosse raffigurato il momento dell'annuncio del tradimento. Ciò appare del resto suggerito anche dall'atteggiamento turbato di uno degli apostoli, che alza la mano e distoglie lo sguardo quasi

ad allontanare da sé l'amara rivelazione di Cristo, che probabilmente era colto nell'atto di porgere il boccone di pane al traditore¹⁵. Gli altri commensali, invece, quasi estranei alla vicenda, si rivolgono l'un l'altro in un dialogo vivace di sguardi e gesti: c'è chi taglia pane o frutta con un coltello, chi si porta alla bocca del cibo, chi si versa del vino rosso nel bicchie-

San Giorgio
 Ingannapoltron,
 pieve di San Giorgio.
 Maestro di San Zeno
 in Pulia, *Ultima cena*
 (particolare).



re, chi lo beve. Tale animata gestualità trova una perfetta corrispondenza nella ricca apparecchiatura della tavola, ancora intuibile nonostante la rovina della pellicola pittorica: sulla tovaglia di tessuto bianco orlata in verde sono disposti bicchieri e bottiglie in vetro colmi di vino, boccali in maiolica, grandi piatti in ceramica probabilmente contenenti pesce, scodelle, coltelli dal manico di legno, pagnotte e frutta. La

presenza di pane e vino, così come del pesce, risulta intimamente connessa alla scena eucaristica, mentre meno ovvia e del tutto slegata al dettato evangelico appare la scelta di imbandire una grande varietà di stoviglie e di cibi, secondo una tradizione iconografica diffusa in tutta l'Italia centrale e settentrionale¹⁶. La scena sacra diventava così un vero e proprio banchetto che, «sebbene meno aderente alla semplicità del racconto evangelico»¹⁷, si prestava molto bene a coinvolgere emotivamente lo spettatore contemporaneo che probabilmente vi coglieva, oltre al significato sacramentale del 'sacro pasto', il clima di lieta abbondanza dei propri giorni di festa.

Alimenti e stoviglie sulla mensa dell'Ultima cena

«La cena del Signore è una cena di pesce», osserva Rigaux¹⁸ e infatti, sia a San Giorgio come in tutte le *Ultime cene* veronesi, sulla tavola campeggiano grandi piatti da portata contenenti pesci, interi o tagliati a pezzi, che evocano i pasti biblici di Cristo risorto e al contempo rinviano ai precetti ecclesiastici che vietavano la carne di venerdì e nel tempo di Quaresima¹⁹. L'alimento principale sulla mensa rimane comunque il pane, generosamente distribuito sia in forma di pagnotta rotonda, sia spezzato a metà o in più parti²⁰, mentre, per la specie sacramentale del vino viene preferito quello rosso, in conformità alle indicazioni liturgiche: «Nullus cum vino multum albo celebret» recita, ad esempio, un sinodo di Benevento del 1387 «si possit in loco rubrum reperiri et commode inveniri, cum magis vinum rubrum quam album sanguini conformetur»²¹. Non mancano tuttavia altri casi, in territorio scaligero, in cui al vino rosso si affianchi quello bianco, solitamente usato nei conviti più

A sinistra. San Giorgio
Ingannapoltron,
pieve di San Giorgio.
Maestro di San Zeno
in Pulia, *Madonna
della Misericordia*.

A destra. San Giorgio
Ingannapoltron,
pieve di San Giorgio.
Maestro di San Zeno
in Pulia, *San Bartolomeo*.



Sant'Ambrogio
di Valpolicella, San Zeno
in Pulia. Maestro
di San Zeno in Pulia,
*Madonna con Bambino
in trono e San Giorgio
e la principessa.*



Nella pagina a fianco.
Sant'Ambrogio
di Valpolicella, San Zeno
in Pulia. Maestro
di San Zeno in Pulia,
San Giovanni evangelista
(particolare).

scelti, forse per elevare il tono della raffigurazione²²: un'intenzione che a San Giorgio appare invece affidata alla peculiare scelta delle stoviglie. Se i bicchieri troncoconici apodi e le bottiglie a ventre globulare, dette 'angastare', erano infatti di utilizzo comune nelle mense tardomedievali²³, il bel boccale in maiolica bianca ornata da motivi floreali azzurri rimanda a una piú pregiata produzione di primo Quattrocento,

capace, da sola, di elevare «il tono sociale di una tavola imbandita»²⁴.

Si tratta di un'ulteriore, suggestiva conferma di come l'iconografia dell'*Ultima cena*, oltre a significare simbolicamente la vicenda eucaristica, si offra anche a un piano di lettura piú spiccatamente profano, offrendo spunti per cogliere alcune consuetudini in uso sulle mense dell'epoca.



IL MAESTRO DI SAN ZENO IN PULIA E I SUOI COMMITTENTI

Un nutrito corpus di opere

Intorno al dipinto di San Giorgio è possibile aggregare un più ampio nucleo di dipinti, tutti da riferire, su base stilistica, alla stessa mano: ancora all'interno della pieve, il *San Martino e il povero* adiacente all'*Ultima cena*, una *Madonna della Misericordia* e un *San Bartolomeo* sul quarto pilastro meridionale, una piccola *Santa Caterina* sul primo pilastro meridionale²⁵. A questi sono poi da aggiungere la già citata *Ultima cena* nell'oratorio della Santissima Trinità a Torri del Benaco, mutila della parte sinistra della scena, e le pitture absidali e alcuni riquadri votivi nella piccola chiesa di San Zeno in Pulia a Sant'Ambrogio di Valpolicella, non distante da San Giorgio Ingannapoltron²⁶. Qui il pittore – d'ora in poi detto Maestro di San Zeno in Pulia – fu infatti chiamato a eseguire un'organica decorazione della parte orientale, oggi in stato frammentario. Nel catino absidale si conservano tracce di una *Maiestas Domini* circondata dal *Tetramorfo*, mentre sull'intradosso dell'arco santo corre una fascia ornamentale a motivi fitomorfi interrotta dall'inserzione di medaglioni contenenti busti di santi e profeti con cartiglio. Sulla parete settentrionale rimangono due riquadri a carattere devozionale, una *Madonna con Bambino in trono* di cui sopravvive solo la porzione superiore e un *San Giorgio e la principessa*, anch'esso in condizioni precarie.

Tutte le opere, oltre a presentare quasi sempre la stessa incorniciatura, composta da una fascia oca, contornata da più sottili bande bianche e rosse e ornata al suo interno da piccoli motivi floreali realizzati



A sinistra. Verona,
San Fermo Maggiore.
Maestro del Redentore,
San Giovanni evangelista
(particolare).

A destra. Padova,
cappella degli Scrovegni.
Giotto, *San Giovanni*
evangelista (particolare).

con l'ausilio di una mascherina²⁷, evidenziano infatti analoghi tratti stilistici: le fisionomie delle figure dai volti allungati, con occhi a mandorla, lunghe canne nasali, bocche minute e gote arrossate, le capigliature schematicamente ondulate e le barbe bipartite, i nimbi mai razzati ma delimitati da incisioni, le vesti articolate in panneggi spesso sommariamente tratteggiate, l'espressività talora gustosamente gioviale, talora più accigliata, la vivace descrizione dei piccoli gesti di convivialità nelle *Ultime cene*.

Le tonalità chiare e cangianti, i motivi *ramage* di molti abiti, la sagoma asciutta e scattante del san



Giorgio a cavallo in atto di trafiggere il drago e le corone fiorite della principessa e della Vergine sia in San Zeno in Puglia sia in San Giorgio evidenziano una sensibilità già tutta tardogotica, a fronte di un linguaggio che pare però ancora fortemente ancorato ai modelli figurativi trecenteschi. Lo dimostrano alcune citazioni letterali, come il san Giovanni nel catino absidale di Sant'Ambrogio, ritratto nell'atto di soffiare sul calamo, che rinvia agli analoghi soggetti dipinti dal Maestro del Redentore e da un maestro giottesco nel terzo decennio del XIV secolo in San Fermo a Verona, a loro volta echi della ce-



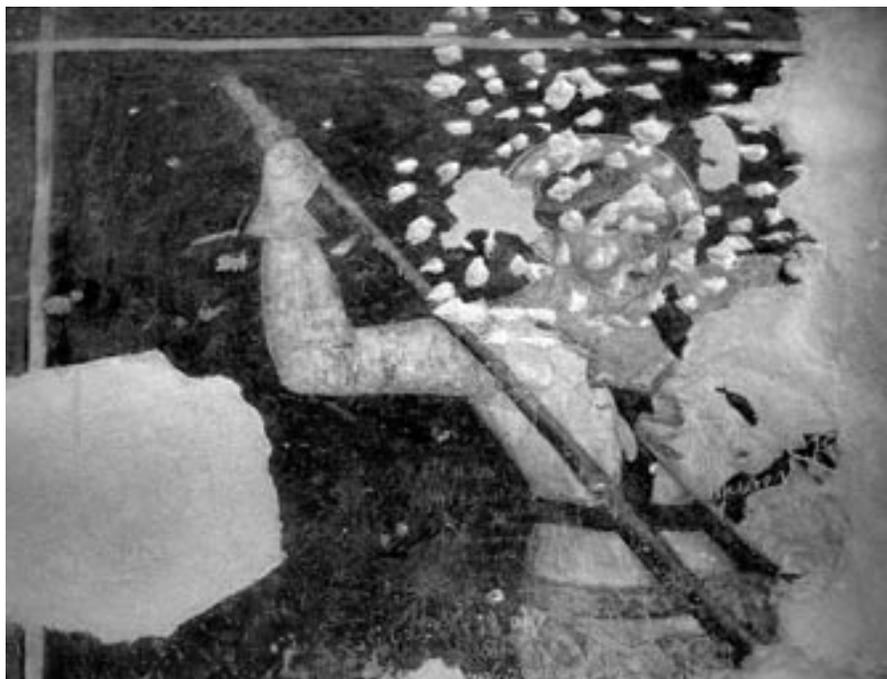
A sinistra. San Giorgio Ingannapoltron, pieve di San Giorgio. Maestro di San Zeno in Puglia, *Ultima cena* (particolare).

A destra. Verona, Sant'Anastasia. Primo Maestro della tomba Salerni, *Madonna con Bambino in trono, san Nicola, san Tommaso e donatore* (particolare).

lebre invenzione giottesca nella Cappella degli Scrovegni a Padova²⁸; o il gusto per l'incorniciatura entro medaglioni tondi, particolarmente diffusa, sulla scia di Altichiero, nella Verona di fine Trecento²⁹. Ma si tratta anche di un più ampio sentire che lega il Maestro di San Zeno in Puglia ai modi di alcuni pittori veronesi attivi tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo. Particolarmente stretti appaiono, per esempio, i riferimenti al Primo Maestro della Tomba Salerni, che nel 1387 aveva eseguito parte della decorazione pittorica della sepoltura di Giovanni Salerni in Sant'Anastasia e dieci anni più tardi il riquadro Cappelli



in San Zeno Maggiore³⁰, o al pittore responsabile degli *Apostoli entro arcate* sull'intradosso dell'arco santo nella chiesa della Santissima Trinità a Verona, dipinti verso il 1397³¹.



Sant'Ambrogio di Valpolicella, San Zeno in Puglia. Maestro di San Zeno in Puglia, *San Giorgio e la principessa* (particolare).

Rispetto a queste esperienze cittadine, tuttavia, il nostro artista presenta una condotta pittorica sensibilmente piú dimessa, ormai quasi del tutto priva dei valori plastici e spaziali che caratterizzano la pittura scaligera sullo scorcio del secolo. Tale impoverimento, che pare in alcuni tratti addirittura un travisamento delle originarie istanze a cui pure pare ispirarsi, potrebbe trovare una spiegazione nell'imperizia esecutiva del maestro, incapace di attingere alla lezione dei piú dotati artisti cittadini. Appare piú probabile, tuttavia, che il suo linguaggio non rappresenti il diretto portato della corrente altichierasca in contesti

decentrati, ma piuttosto dipenda esso stesso da quello di piú dotati pittori di "periferia" attivi negli stessi anni, come il Maestro di San Giacomo al Grigliano ma ancor piú gli artisti responsabili della *Madonna con il Bambino e san Valentino* e del *San Giacomo e san Bartolomeo* in San Valentino a Bussolengo³² o della decorazione di San Bartolomeo a Caorsa di Affi³³. Questi ultimi, in particolare, sembrano referenti diretti per il Maestro di San Zeno in Puglia e i confronti con l'*Ultima cena* e il *San Giorgio e la principessa* di Caorsa ne costituiscono prove lampanti.

I dati di stile invitano quindi a collocare l'attività del pittore nei primi anni del xv secolo, proposta che tra l'altro appare perfettamente in sintonia con i preziosi riferimenti cronologici offerti da alcuni graffiti incisi su due dipinti in San Giorgio. Sul *San Bartolomeo* si legge infatti l'anno 1429, mentre in corrispondenza della *Santa Caterina*, ancora nel 1878, Carlo Cipolla aveva riconosciuto una nutrita serie di date: 1404, 1413, 1419, 1420, 1433, 1441, 1454, 1458, 1459, 1463, 1484³⁴. Un controllo autoptico con l'ausilio di luce radente ha consentito di rintracciare soltanto alcune di esse – 1419, 1420, 1454, 1458, 1463, 1484 –, fatto che tuttavia non stupisce, considerando che, in oltre centotrent'anni, è assai probabile che l'esposizione e l'umidità abbiano danneggiato in molti punti la pellicola pittorica, rendendo illeggibili i graffiti incisi superficialmente. Tenendo quindi per buoni i *termini ante quem* al 1404 e al 1429 e considerando che, in quanto frutto di commissioni individuali a carattere devozionale, i dipinti in San Giorgio furono probabilmente compiuti a piú riprese, appare plausibile che la loro esecuzione sia da circoscrivere nei primi decenni del Quattrocento.



Caorsa di Affi,
San Bartolomeo.
Maestro veronese,
*San Giorgio
e la principessa*
(particolare).

Un maestro per i lapicidi di Sant'Ambrogio

A questo proposito, vale la pena di portare all'attenzione un documento del 1415 relativo alla commissione di alcune pitture all'interno di San Zeno in Pulia, all'epoca sede di un *convivium* provvisto di beni fondiari *in loco*³⁵. Il sodalizio, che consociava gli abitanti di Sant'Ambrogio, era probabilmente sorto a sostegno sia delle attività agricole sia di quelle di estrazione e lavorazione del marmo ed è plausibile che fosse diretta emanazione della fiorente corporazione dei lapicidi del luogo³⁶. A essa apparteneva il *magister* Giovanni detto Ferrino del fu Nicolò di San-

t'Ambrogio, membro di una nota famiglia di lapicidi, i Ferrini, già da tempo radicati nel paese³⁷. Nel suo testamento del 20 giugno 1415, egli disponeva infatti di essere sepolto nella tomba di famiglia «in cimiterio ecclesie Sancti Ambroxii predicte ville subtus unam ex lastis dicti testatoris ibi existentibus, ubi tumulati sunt predecessores sui». Le sue sostanze non dovevano essere di poco conto, dal momento che il testatore poteva donare una serie cospicua di terreni e beni mobili a parenti e amici, nominando come propria erede la figlia Speranza³⁸. Tra i numerosi legati, egli disponeva anche di lasciare ai rettori della chiesa di San Zeno una pianta di olivo «in dicta pertinentia Sancti Ambroxii, in ora Crearii», a condizione che essi «pingi faciant immagine sive figuram unam beatissime virginis Marie aut sancti Zenonis sive unius ex apostolis domini nostri Iexu Christi». Anche se non esistono prove certe che mettano in relazione questo lascito con le pitture nell'oratorio, non si può fare a meno di ignorare la perfetta corrispondenza cronologica con l'attività del nostro maestro, ma soprattutto la presenza, sulla parete settentrionale dell'aula, di una *Madonna con Bambino in trono*, soggetto che nel documento era proposto quale prima opzione tra le tre suggerite. È quindi ragionevole ritenere che il pittore avesse eseguito il dipinto, così come disposto dal testamento³⁹, nel corso della più ampia campagna decorativa che gli era stata affidata dallo stesso *convivium* nella zona absidale e che era continuata sulle pareti dell'aula con i riquadri commissionati da membri dell'associazione o da abitanti del luogo.

I rettori di San Zeno in Pulia e Giovanni Ferrini non sono però gli unici committenti noti per le pitture del nostro maestro: benché mutila, l'iscrizione che

corre sulla cornice bianca al di sopra della *Madonna della Misericordia* in San Giorgio ricorda la data di esecuzione del riquadro, il 24 agosto, e il nome del donatore, *B(er)tolameu(s) filiu(s) Bonivecini d(e) S(an)c(t)o Giorgio*⁴⁰. La frammentarietà dell'iscrizione non consente di cogliere di piú, né aiuta l'iconografia del dipinto, dal momento che i due uomini inginocchiati ai piedi della Vergine, che le vesti suggeriscono essere rispettivamente un canonico della pieve e un laico, non sembrano potersi ricondurre a due ritratti individuali, ma piuttosto simboleggiano l'intera comunità di San Giorgio, raccolta a invocare la materna protezione di Maria.

Piú promettente appare invece la documentazione d'archivio che, pur non consentendo di risalire con precisione all'identità del donatore, rivela come i nomi Bonvicino e Bartolomeo ricorrono con una certa frequenza in una delle piú antiche famiglie di lapicidi di Sant'Ambrogio, gli Alberti⁴¹. Nel corso del Quattrocento, anzi, per un certo tempo le fonti attestano come il cognome Alberti sia convissuto addirittura

con quello di Bonvicini, probabilmente in omaggio a uno degli illustri capostipiti della stirpe. Se a ciò si aggiunge che, nel 1415, Domenico Alberti compare come teste al testamento di Giovanni detto Ferrino del fu Nicolò di Sant'Ambrogio, supporre che il Bartolomeo di Bonvicino del riquadro nella pieve di San Giorgio sia un membro di questa ramificata famiglia non sembra cosí azzardato.

La fitta trama di relazioni esistenti tra gli Alberti, i Ferrini e il *convivium* di Sant'Ambrogio consente quindi di evocare con una certa precisione il contesto socio-culturale di riferimento per l'attività del Maestro di San Zenò in Pulia e di suggerire come tra quest'ultimo i lapicidi del luogo fosse esistita una consuetudine duratura. Che ciò dipendesse dal fatto che anche l'artista fosse originario della Valpolicella non è dato sapere, anche se appare estremamente probabile; quel che è certo è che la sua pittura, grazie al favore accordatole dalla comunità di Sant'Ambrogio, apre un suggestivo spiraglio sulla cultura figurativa locale all'alba del Quattrocento.

NOTE

Sigle

ASVr = Archivio di Stato di Verona

UR T = Ufficio del Registro, Testamenti

* Un sentito ringraziamento a Pierpaolo Brugnoli per le indicazioni sulle famiglie Ferrini e Alberti di Sant'Ambrogio nel Quattrocento e ad Andrea Brugnoli per i suggerimenti sulla storia dell'alimentazione in epoca medievale. Foto di Fausta Piccoli e Giuliano Sala (San Zeno in Pulia, *Madonna e San Giorgio*).

1 D. RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris 1989, pp. 31, 97; L. DAL PRÀ, *La cultura dell'immagine nel Trentino. Il sacro, in Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, E. Chini e M. Botteri Ottaviani, Trento 2002, p. 46.

2 E. SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, pp. 33-39; RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, p. 112; DAL PRÀ, *La cultura dell'immagine...*, p. 46.

3 Per un profilo artistico di maestro Cicogna, si rinvia a E. COZZI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Duecento e Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 306-311, con bibliografia; G. SALA, *Gli affreschi della chiesa di San Michele di Bure*, «Annuario Storico della Valpolicella», xxii (2005-2006), pp. 197-212; F. PICCOLI, *Le pitture trecentesche*, in *La pieve di Sant'Andrea a Sommacampagna*, a cura di T. Franco e F. Coden, Verona, c.s.

4 COZZI, *Verona...*, p. 311; G. SALA, *San Giovanni Battista di Torri del Benaco. Da chiesa ad auditorium*, Verona 2006, pp. 13, 78-81.

5 COZZI, *Verona...*, pp. 326-328, con bibliografia; R. PANZERI, *San Pietro in Briano e la sua decorazione di affreschi trecenteschi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere, rel. T. Franco, a.a. 2001-2002.

6 Per Sant'Antonio a Biasa di Brenzone, si vedano G. SALA, *La cappella di Sant'Antonio a Biasa tra XIV e XV secolo* e C. GEMMA BRENZONI, *Il San Cristoforo nella cappella di Sant'Antonio a Biasa, in Brenzone. Un territorio e le sue comunità*, a cura di P. e A. Brugnoli, Brenzone 2004, pp. 161-162 e p. 163.

7 G. FORTUNATI, *La pieve di Colognola ai Colli e le sue pitture murali*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere, rel. T. Franco, a.a. 2005-2006; F. PICCOLI, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona 2010, p. 203.

8 G. SALA, *La chiesa di S. Cristina a Ceredello di Capriano*, Verona 1993, pp. 24-26; F. PIETROPOLI, *Prabi (Arco), chiesa di S. Apollinare* (scheda), in *Le vie del Gotico...*, p. 332; PICCOLI, *Altichiero...*, p. 195.

9 F. PIETROPOLI, *Prabi (Arco)...*, p. 332; *La chiesa di San Bartolomeo. Caorsa di Affi - Verona*, a cura di G. Sala e M. Delibori, Verona 2000, pp. 43-44.

10 G. VEDOVELLI, *Torri del Benaco*, Verona 1998, p. 24; PIETROPOLI, *Prabi (Arco)...*, p. 332; G. TUROLLA, *La pittura del Trecento sulla sponda veronese del lago di Garda*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere, rel. T. Franco, a.a. 2003-2004, pp. 89-90.

11 Per l'analisi stilistica dell'*Ultima cena* di San Giorgio Ingannapoltron si rinvia al paragrafo successivo.

12 RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, p. 91-100. L'*Ultima cena* di Santa Maria del Gradaro a Mantova, frutto del pennello di un artista di matrice veronese, risulta a questo riguardo un esempio ancor più precoce, essendo databile alla fine del settimo decennio del XIII secolo: U. BAZZOTTI, *Anonimo del XIII secolo. Ultima cena. Santi. Affreschi, Mantova, Santa Maria del Gradaro*, scheda in *Pittura a Mantova dal romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1989, pp. 210-211; F. FLORES D'ARCAIS, *Verona (XII-XIII secolo)*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2004, p. 211, nota 39.

13 RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, p. 37-41.

14 I dipinti di San Giovanni a Torri e di Santa Maria della Pieve a Colognola ai Colli si presentano in uno stato estremamente lacunoso, tuttavia è assai probabile che anch'essi raffigurassero il momento del tradimento.

15 Per quel che ancora si riesce a cogliere, non sembra che San Giovanni Evangelista, come spesso accade nelle *Ultime cene*, fosse appoggiato al petto di Cristo, né è identificabile Pietro, frequentemente rappresentato con un coltello in mano: RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, pp. 45-46; DAL PRÀ, *La cultura dell'immagine...*, pp. 47-48.

16 Più austere, ad esempio, risultano le *Ultime cene* francesi e tedesche, dove la frutta non compare mai: RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, pp. 244-245.

17 DAL PRÀ, *La cultura dell'immagine...*, p. 48.

18 «Le repas du Seigneur est un repas de poisson»: RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, p. 240.

19 RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, pp. 240-241. Gesù ri-

sorto mangia pesce arrostito insieme agli apostoli sia a Gerusalemme sia presso il lago di Tiberiade, dopo la pesca miracolosa (Lc. 24,42; Gv. 21).

20 RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, pp. 241-242. Per un primo inquadramento sulla storia dell'alimentazione nel medioevo, si rinvia a M. MONTANARI, *L'alimentazione contadina nell'Alto Medioevo*, Napoli 1979; M. MONTANARI, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Roma-Bari 1988; M. MONTANARI, *Gusti del Medioevo: i prodotti, la cucina, la tavola*, Roma-Bari 2012, con bibliografia. Per alcune riflessioni relative agli alimenti raffigurati nelle *Ultime cene*, si vedano RIGAUX, *A la table du Seigneur...*, pp. 235-260; A. DALBY, *The Last Supper menu*, in *I gamberi alla tavola del Signore*, a cura di L. Romeri, Trento 2000, pp. 57-62; DAL PRÀ, *La cultura dell'immagine...*, pp. 48-50.

21 M. RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, *L'Eucaristia*, Milano 1956, p. 526. Per alcune riflessioni sul vino nella liturgia medievale, si veda E. PALAZZO, *Les fonctions pratiques et symboliques du vin*, in *Olio e vino nell'Alto Medioevo*, atti della LIV Settimana di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 20-26 aprile 2006, Spoleto 2007, II, pp. 1242-1243.

22 Compaiono sia vino rosso sia vino bianco nelle *Ultime cene* di San Zeno a Verona, di San Giovanni a Torri, di Sant'Antonio a Biasa di Brenzone e di Santa Cristina a Ceredello; a Cazzano di Tramigna e a San Pietro in Briano compare addirittura solo vino bianco. La scelta di un tipo di vino piuttosto che di un altro non sembra comunque potersi mettere in relazione con eventuali specificità della produzione locale.

23 Bottiglie vitree a ventre globulare compaiono anche nelle *Ultime cene* di San Zeno a Verona, di San Giovanni a Torri, di San Pietro a Briano, di Sant'Antonio a Biasa, di Santa Cristina di Ceredello e di San Bartolomeo a Caorsa. Per un primo orientamento sui materiali vitrei nell'Italia medievale, si rinvia ad *Archeologia e storia della produzione del vetro preindustriale*, atti del Convegno internazionale, Colle Val d'Elsa-Gambassi Terme 1-4 aprile 1990, a cura di M. Mendera, Firenze 1991; D. STIAFFINI, *Il vetro nel Medioevo. Tecniche, strutture, manufatti*, Roma 1999; per l'area padana, si vedano A. GASPARETTO, *Il ritrovamento di Torretta. I vetri*, in *Il ritrovamento di Torretta. Per uno studio della ceramica padana*, a cura di G. Ericani, Venezia 1986, pp. 103-107; A.M. VISSER TRAVAGLI, *Strutture e manufatti per l'alimentazione*, in *A tavola con il Principe. Materiali per una mostra su l'alimentazione e cultura della Ferrara degli Estensi*, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, Ferrara 1988, pp. 171-216;

R. ZUECH, *Reperti vitrei dalle dimore tardo medievali friulane*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*, a cura di G. Fiaccadori e M. Grattoni d'Arcano, Venezia 1996, pp. 133-137, con bibliografia. Per l'iconografia del vetro nel medioevo, si vedano S. CIAPPI, *Bottiglie e bicchieri: il vetro d'uso comune nell'arte figurativa medievale*, in *Archeologia e storia della produzione del vetro...*, pp. 267-312; R. BAROVIER MENTASTI, *Sacro e profano nel Medioevo*, in *Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, a cura di R. Barovier Mentasti, Verona 2006, pp. 11-34. *Inghistara* era del resto a Verona, ma con ogni probabilità anche in altre vicine città, un'unità di misura per il vino, corrispondente a circa 950 ml e suddivisa in 4 gotti: *Manuale dei ragguagli fra le misure e pesi veronesi ed il sistema metrico-decimale e viceversa nonché fra la valuta italiana e l'austriaca*, Verona 1867, p. 14.

24 G. ALIPRANDI - M. MILANESE, *La ceramica europea. Introduzione alla tecnologia, alla storia e all'arte*, Genova 1986, p. 239. Esemplici in ceramica graffita, di tipologia più arcaica, compaiono anche nelle *Ultime cene* di San Nicolò ad Assenza e di Biasa di Brenzone. Per un primo orientamento sull'ampia bibliografia relativa alla ceramica medievale, per l'area veneta si rinvia ai volumi *Il ritrovamento di Torretta...*; *La ceramica graffita medievale e rinascimentale nel Veneto*, atti del Convegno, Padova 6 marzo 1987, Padova 1989; *La ceramica nel Veneto. La Terraferma dal XIII al XVIII secolo*, Verona 1990, con bibliografia; per l'area friulana, a R. COSTANTINI, *La ceramica in Friuli tra Medioevo e Rinascimento*, in *In domo habitationis...*, pp. 123-131.

25 Per l'Ultima cena in San Giorgio si vedano G. ORTI MANARA, *Due antichissimi tempj cristiani: San Giorgio di Valpolicella e San Pietro in Castello*, Verona 1840, p. XLVI, tav. VI; M. MAIMERI, *Appendice. Catalogo delle opere d'arte, degli arredi e delle iscrizioni esistenti o esistenti nella pieve*, in *San Giorgio di Valpolicella*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1975, pp. 144-145; L. ROGNINI, *Gli affreschi della pieve di San Giorgio di Valpolicella*, in *La Valpolicella dal Duecento al Quattrocento*, a cura di G.M. Varanini, Verona 1985, p. 179; G. BENINI, *Le chiese romaniche nel territorio veronese. Guida storico-artistica*, Verona 1995, p. 178; M. BOLLA, *La chiesa di San Giorgio di Valpolicella*, Verona 1999, p. 13; E. BONTEMPO, *Medioevo pittorico in Valpolicella. Pitture murali (XI-XV secolo)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea magistrale in Discipline Artistiche e Archeologiche, rel. T. Franco, a.a. 2011-2012, pp. 248-251. Brevi note sui riquadri eseguiti sui pilastri sono disponibili in C. CIPOLLA, *La chiesa di S. Giorgio Ingannapoltron e i fre-*

schi in essa nuovamente rinvenuti, «Arte e Storia», XVIII (1898), p. 153-155; G. SILVESTRI, *La Valpolicella*, Verona 1950, p. 74; MAIMERI, *Appendice...*, pp. 142-144; ROGNINI, *Gli affreschi della pieve...*, p. 179; BENINI, *Le chiese romaniche...*, p. 178; BOLLA, *La chiesa di San Giorgio...*, pp. 12-13; BONTEMPO, *Medioevo pittorico...*, pp. 242, 246-248.

26 Per le pitture di San Zeno in Pulia si vedano L. ROGNINI, *Gli affreschi di San Zeno in Pulia di Sant'Ambrogio*, in *La Valpolicella dal Duecento...*, p. 135; G. BENINI, *Le chiese romaniche...*, p. 183; M. DONISI, *L'oratorio di San Zeno in Pulia: vicende storiche della chiesa e della confraternita della Buona Morte* e G. SALA, *Gli affreschi dell'oratorio di San Zeno in Pulia*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXVI (2009-2010), pp. 27-56 e pp. 57-62; BONTEMPO, *Medioevo pittorico...*, pp. 271-279.

27 Del tutto identica appare l'incorniciatura della *Madonna con Bambino in trono* sulla parete occidentale del Municipio di Sant'Ambrogio di Valpolicella; tuttavia i dati di stile non consentono di riferirla al Maestro di San Zeno in Pulia, ma piuttosto a un altro pittore attivo nello stesso ambito culturale: C. CAPORAL – G. RAMA, *Pitture murali in Lessinia. Catalogo ragionato delle opere*, Verona 1998, p. 236; *Le contrade di Sant'Ambrogio di Valpolicella*, a cura del C.T.G. Lessinia, [Verona] 2003, p. 150; BONTEMPO, *Medioevo pittorico...*, pp. 291-292.

28 COZZI, *Verona...*, pp. 313, 318; A. DE MARCHI, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I santi Fermi e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli e C. Gemma Brenzoni, Verona 2004, pp. 211-212.

29 PICCOLI, *Altichiero...*, p. 115.

30 *Ivi*, pp. 120-123; F. PIETROPOLI, *La decorazione pittorica nella chiesa di Santa Anastasia*, e F. PICCOLI, *Cappella Salerni*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini e C. Campanella, Verona 2011, p. 62 e pp. 155-156.

31 G.F. VIVIANI, *La chiesa della S. Trinità in Monte Oliveto Verona*, Verona 1992, pp. 44-48; F. PIETROPOLI, *Verona, Chiesa della Santissima Trinità*, in *Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, a cura di F. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, pp. 110-112, con bibliografia.

32 A. MALAVOLTA, *Bussolengo (Verona). Chiesa di San Valentiniano*, in *Pisanello...*, pp. 124-127, con bibliografia.

33 Si veda la nota 9.

34 CIPOLLA, *La chiesa di S. Giorgio...*, p. 154.

35 ASVr, UR T, m. 7, n. 86, citato da G. FURIA, *Società e religione in Valpolicella (1408-1450): note ai testamenti con l'edizione*

di 206 testamenti, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, facoltà di Magistero, Corso di laurea in Materie letterarie, rel. G. Gasparini De Sandre, a.a. 1995-1996, pp. CIX-C, da P. BRUGNOLI & ALII, *Marmi e lapicidi di Sant'Ambrogio di Valpolicella dall'età romana all'età napoleonica*, Verona 1999, p. 395 e quindi ripreso da DONISI, *L'oratorio di San Zeno in Poia...*, pp. 33-34.

36 I *convivia* erano sodalizi di natura laicale o religiosa, con finalità spirituali e di supporto e sostegno sociale. Diffusi a Verona e in provincia fin dal XII secolo, sono attestati anche in Valpolicella nel XIV e nel XV secolo: M. CIPRIANI, *Il convivium di Fumane (1449): un'esperienza di solidarietà comunitaria*, «Annuario Storico della Valpolicella», XIX (2002-2003), pp. 207-240; DONISI, *L'oratorio di San Zeno in Poia...*, pp. 32-33.

37 P. BRUGNOLI, *Le origini ambrosiane dei Ferrini poi Tomezzoli lapicidi e scultori veronesi*, «Annuario Storico della Valpolicella», XIV (1987-1988), pp. 202-212; BRUGNOLI & ALII, *Marmi e lapicidi...*, pp. 395-396. Dai Ferrini trasse origine, nel Cinquecento, la famiglia dei Tomezzoli, lapicidi attivi per tutto il Seicento e il Settecento a Verona e in altre città del Nord Italia.

38 Già nel 1410 Giovanni detto Ferrino del fu Nicola aveva venduto una pezza di terra boschiva, probabilmente un terreno adatto per l'apertura di una cava di marmo, a Zanino di Andreolo, lapicida campionesse trasferitosi a Sant'Ambrogio all'inizio del Quattrocento (BRUGNOLI & ALII, *Marmi e lapicidi...*, p. 299).

39 Anche se assai improbabile, non si può escludere che all'epoca fossero stati chiamati a lavorare nel piccolo oratorio altri pittori o che non fosse stato dato seguito al testamento.

40 Carlo Cipolla (*La chiesa di S. Giorgio...*, pp. 153-154) lesse l'iscrizione: «*Bertolameus filius Boniverini de sancto Giorgio ... die XXIII August[o]*». Un controllo con l'ausilio di luce radente consente di sciogliere l'iscrizione in: *B(er)tolameu(s) filiu(s) Bonivecini d(e) S(an)c(t)o / Giorgio ++S+VIT+M ... ad die XXIII augusti*. Appare in ogni caso assai improbabile che l'iscrizione si riferisca all'esecutore del dipinto, piuttosto che al committente, come si tenterà di avvalorare nei paragrafi successivi. Le poche lettere superstiti tra il nome e la data non risultano inoltre compatibili con i formulari in uso all'epoca per indicare l'artefice del dipinto (*fecit hoc opus, pinsit, pinxit...*).

41 Un Bonvicino è infatti attestato nel 1466, mentre nella prima metà del XV secolo un suo pronipote, Bonvicino di Giacomo, a sua volta padre di un Bartolomeo, risulta uno dei lapicidi più in vista del paese (BRUGNOLI & ALII, *Marmi e lapicidi...*, p. 319). Per la famiglia degli Alberti, si veda *ivi*, pp. 319-332.

.....
ABSTRACT

FAUSTA PICCOLI, *Un'Ultima cena nella pieve di San Giorgio e un pittore in Valpolicella all'alba del xv secolo*

I recenti restauri offrono l'occasione per una complessiva rilettura dell'*Ultima cena* sulla parete meridionale di San Giorgio Ingannapoltron. L'opera rientra in un fortunato filone iconografico che, nel territorio veronese, vanta undici testimonianze di pittura murale tra il xiv e l'inizio del xv secolo. Pur rispondendo a convenzioni figurative codificate da secoli, il soggetto si offre anche a un piano di lettura più 'profano', nella resa vivace dei commensali e nella varietà di stoviglie e cibi imbanditi sulla mensa. Intorno al dipinto di San Giorgio è possibile aggregare un *corpus* di opere riferibili, su base stilistica, alla mano di un pittore attivo tra la Valpolicella e il lago di Garda all'inizio del xv secolo. Un riesame delle fonti d'archivio e delle iscrizioni conservate su alcuni riquadri votivi consente di stabilire legami certi tra l'artista e i lapicidi di Sant'Ambrogio, che gli affidarono tra l'altro la decorazione del piccolo oratorio di San Zeno in Pulia.

Parole chiave: Ultima cena; Maestro di San Zeno in Pulia; Verona; Valpolicella; San Giorgio Ingannapoltron; xiv-xv secolo

Campione di ricerca: Fonti iconografiche; Fonti archivistiche

Tipo, metodo o approccio: Ricerca iconografica, Ricerca storico-artistica

FAUSTA PICCOLI, *The Last Supper in the church of San Giorgio of Valpolicella and a painter at the beginning of the 15th Century*

Thanks to a recent series of restorations, we are provided with an opportunity to entirely reevaluate a version of *The Last Supper* painted on the southern wall of San Giorgio Ingannapoltron. The work belongs to an iconographic niche widely represented in the Verona area which boasts eleven fine examples of wall painting on this theme dating from the 14th and 15th centuries. While adhering to figurative conventions codified over the centuries, the subject offers a more profane reading as well, in the exuberant rendering of the diners and in the variety of food and tableware displayed. Among the wall paintings in San Giorgio it is possible to identify, on the basis of its stylistic elements, a body of work attributable to a painter active in the area between Lake Garda and Valpolicella at the beginning of the 15th century. A reexamination of archival sources and of inscriptions preserved on certain votive paintings allows us to examine links between this artist and the stone-cutters of Sant'Ambrogio, who commissioned him the decorations of the small oratory of San Zeno in Pulia.

Keywords: Last Supper, Master of San Zeno in Pulia; Verona; Valpolicella; San Giorgio Ingannapoltron; 14th-15th Centuries

Research sample: Iconographic sources; Archival sources

Type, method or approach: Iconographic research; Art-historical research