

UN TRITTICO-RELIQUIARIO VERONESE DELLA METÀ DEL XIV SECOLO NELLA PIEVE DI ARBIZZANO

Introduzione

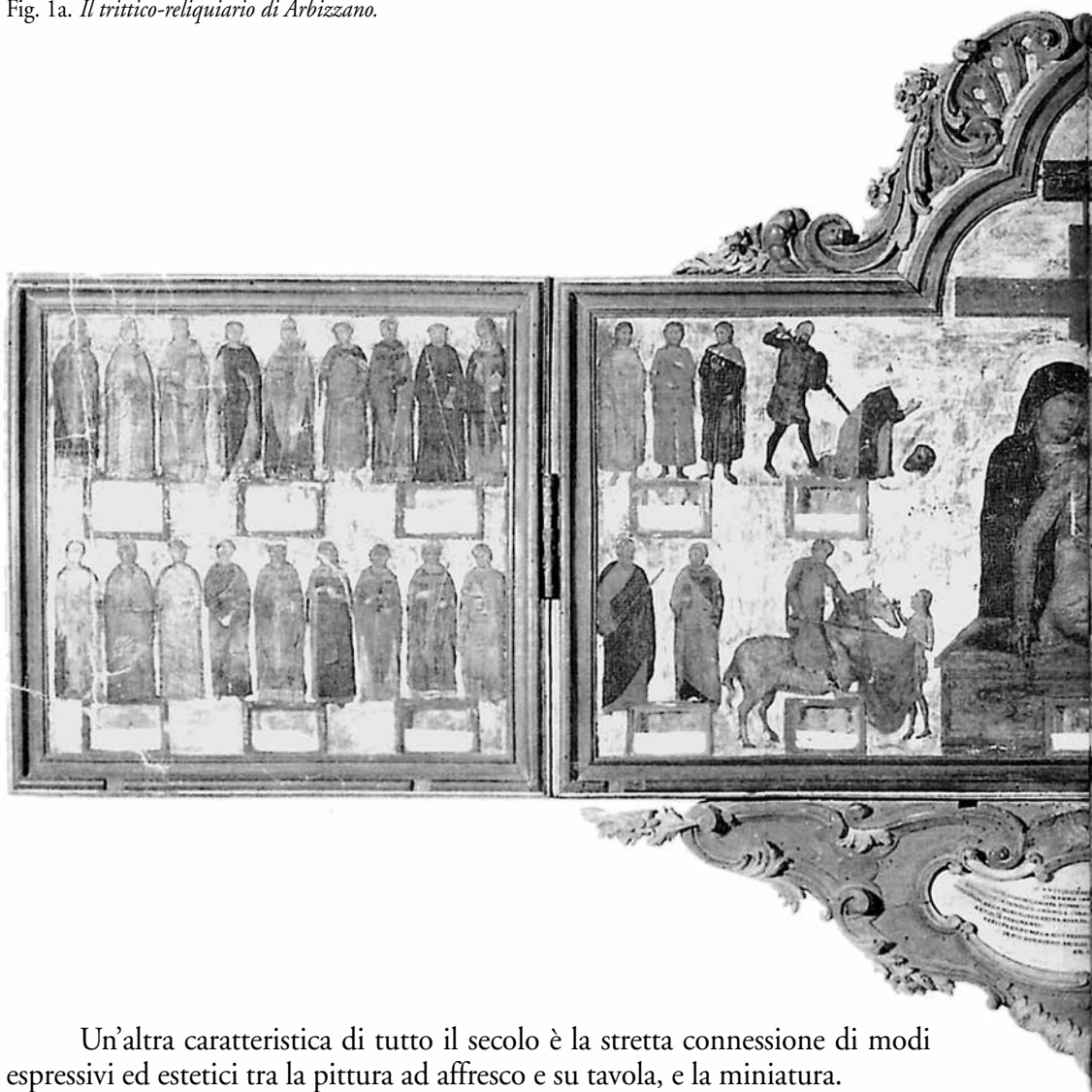
Verona ha avuto una grande produzione pittorica ad affresco nel XIV secolo, della quale rimangono innumerevoli testimonianze nelle chiese della città e della provincia.

Delle pitture su tavola invece ben poco è rimasto, ma è presumibile fossero anch'esse molto numerose data l'importanza di Verona, centro politicamente assai forte, ricco di una corte rimasta famosa, e di potenti ordini religiosi, quindi in grado di fornire una continua committenza agli artisti. Ne sono la prova le opere scultoree, conservatesi maggiormente per la loro stessa consistenza materica, e molto spesso rimaste nella loro collocazione originaria. Dall'esame complessivo di tutto il materiale figurativo, possiamo dire che con il secondo decennio del secolo si può veramente parlare di arte gotica veronese, con determinate caratteristiche peculiari che si susseguono coerentemente, sviluppandosi per tutto il secolo e oltre.

Certamente la conoscenza della pittura di Giotto, che avrebbe operato anche a Verona stando alla testimonianza di Vasari ⁽¹⁾, dovette esercitare una forte suggestione sui pittori locali, ma probabilmente la produzione dei grandi scultori veronesi (ed è indubbio che almeno nella prima parte del Trecento la forma d'arte-guida a Verona è la scultura dipinta) contribuì fortemente a improntare di 'corposità' e di 'pesantezza' gli inizi della pittura gotica veronese.

Desidero ringraziare per l'aiuto e l'attenzione accordatemi la dott.ssa Claudia Adami, Biblioteca Capitolare di Verona, la prof.ssa Giuseppina De Sandre Gasparini, Università di Verona, il dott. Marco Girardi, Biblioteca Civica di Verona, don Carlo Tezza, la famiglia Degli Albertini, la dott.ssa Elena Benvenuto.

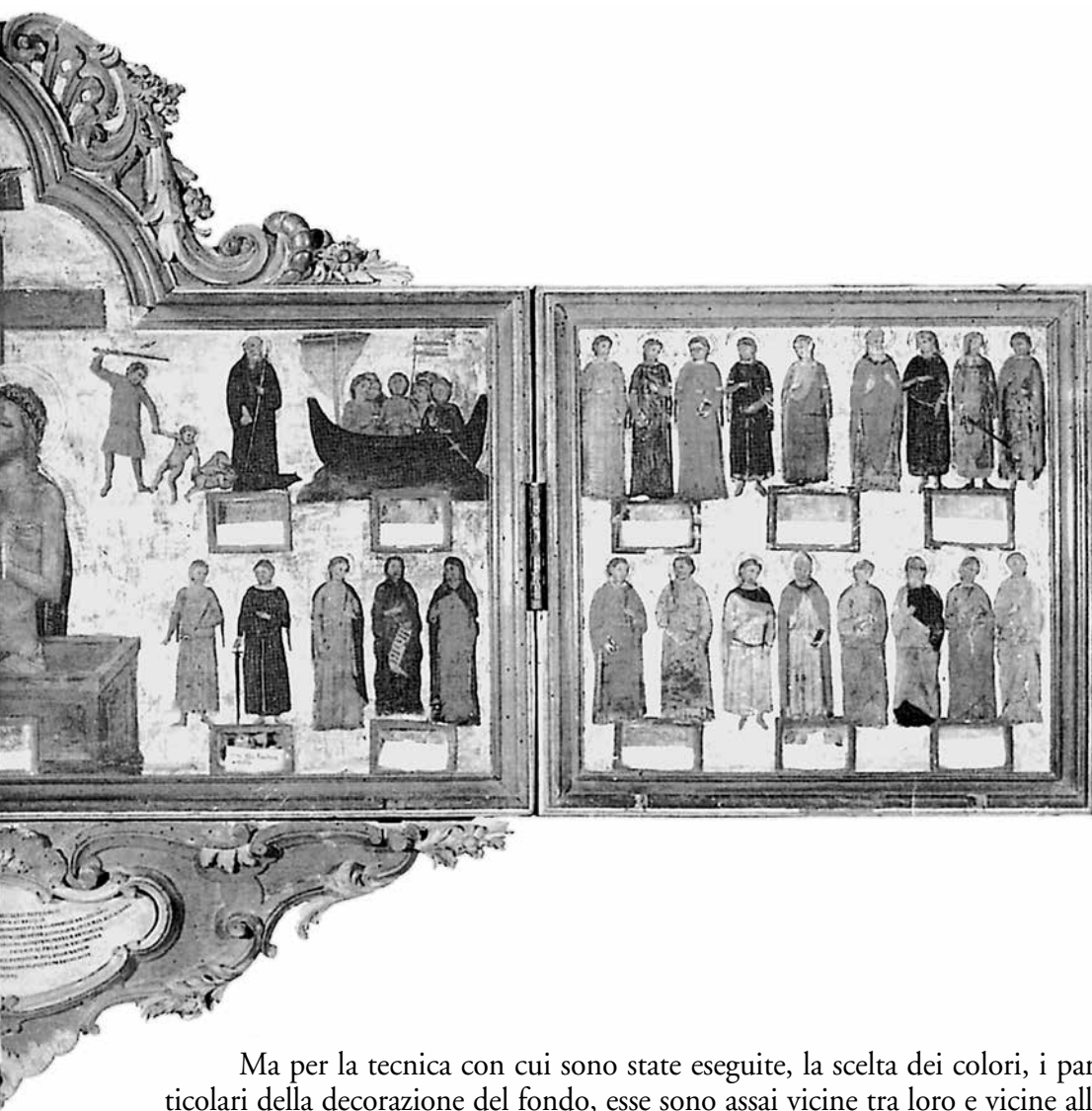
⁽¹⁾ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, I, a cura di L. e C.L. Ragghianti, Milano 1971, p. 373.

Fig. 1a. *Il trittico-reliquiario di Arbizzano.*

Un'altra caratteristica di tutto il secolo è la stretta connessione di modi espressivi ed estetici tra la pittura ad affresco e su tavola, e la miniatura.

È in questo contesto che riveste particolare interesse la tavola-reliquiario di Arbizzano, la quale, insieme con due tavolette del Museo di Bruxelles con le *Storie di Gioacchino e Anna, della Vergine e di Cristo*, e con una tavola con le *Storie della Bibbia* del Museo di Castelvecchio a Verona, si colloca proprio tra la pittura monumentale e la miniatura, confermandone le affinità e le problematiche peculiari alla scuola veronese.

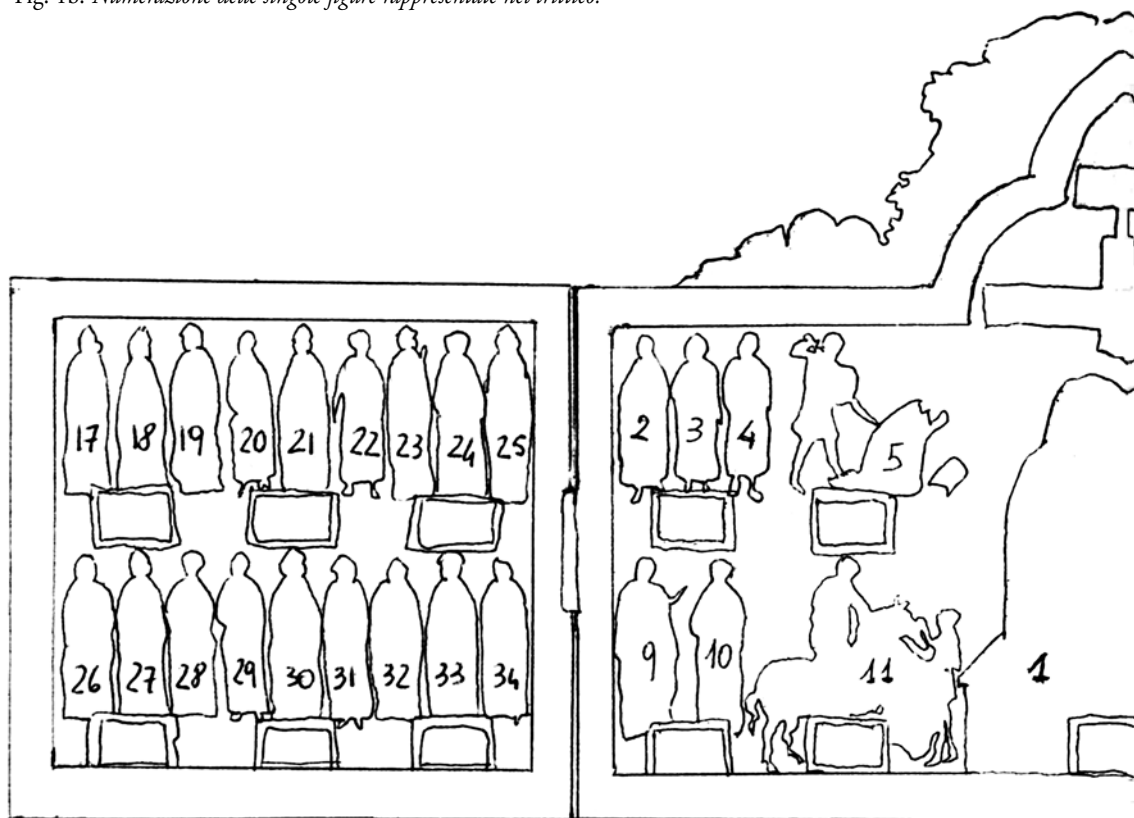
Le tavole ora menzionate differiscono tra loro, in quanto gli esemplari di Bruxelles e di Castelvecchio sono sequenze tratte dalla Bibbia e dai Vangeli, mentre la tavola di Arbizzano presenta immagini di santi in connessione con le loro reliquie, oggetto di devozione.



Ma per la tecnica con cui sono state eseguite, la scelta dei colori, i particolari della decorazione del fondo, esse sono assai vicine tra loro e vicine alle figurazioni dei codici miniati a Verona attorno alla metà del secolo, tanto da presentare comuni problemi di attribuzione.

La nostra ricerca si è appuntata sulla tavola di Arbizzano, che può considerarsi un *unicum* nel panorama pittorico veronese del XIV secolo in quanto visualizzazione e personificazione figurativa di reliquie delle più svariate epoche e provenienze, raccolte assieme a scopo di culto. Inoltre lo studio storico-artistico di questa tavola fa emergere tutte le incertezze che, nonostante vari studi sull'argomento, avvolgono la pittura veronese a metà del Trecento, dove l'interazione e il percorso evolutivo di alcune personalità artistiche pongono molti interrogativi.

Fig. 1b. Numerazione delle singole figure rappresentate nel trittico.

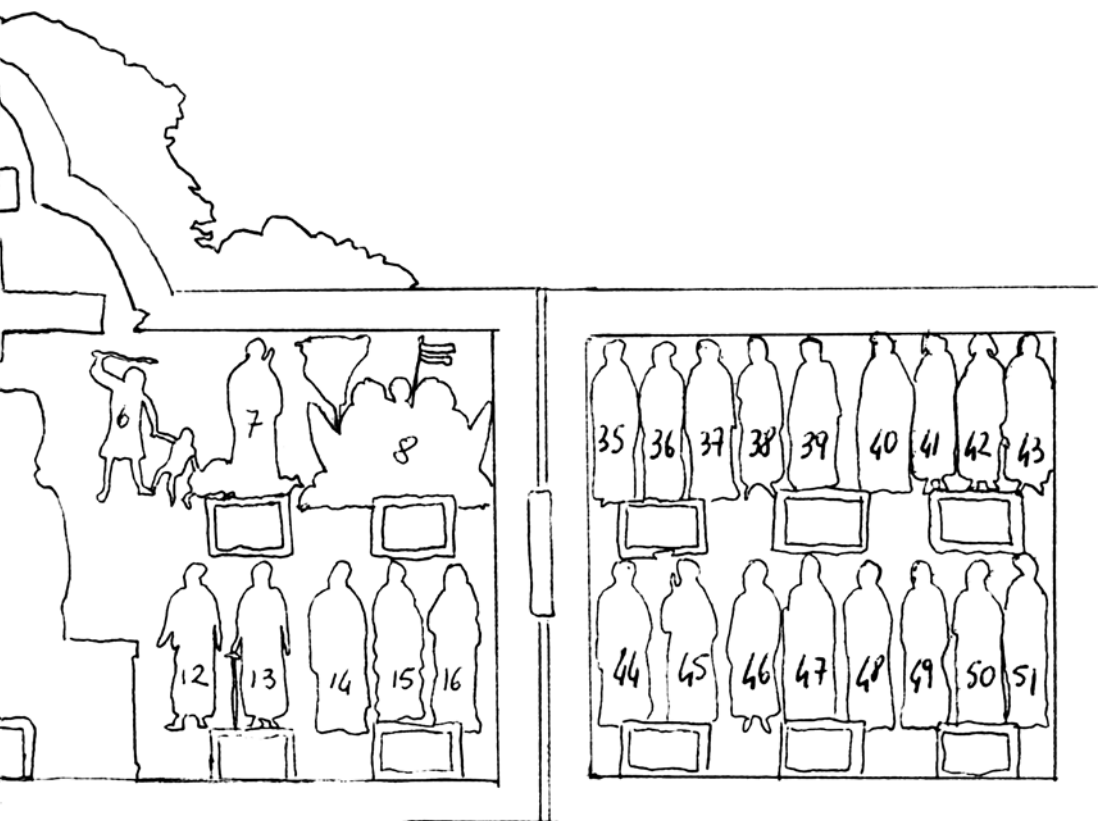


Descrizione

Sul primo altare a destra della Chiesa Parrocchiale di Arbizzano, dedicata a san Pietro, si conserva lo splendido reliquiario formato da tre tavole distinte, racchiuso entro un'elegante cornice lignea barocca (fig. 1a).

Le dimensioni della tavola centrale sono di cm 1,03 per la base e di cm 49 per l'altezza a cui si aggiungono, per la parte centrale cuspidata, cm 18. Le due laterali, più piccole, sono entrambe di cm 52,5 per la base e di cm 50,5 per l'altezza.

Le tre tavole sono ora unite tra loro, in una cornice di legno chiaro, di tonalità rossastra, dell'altezza di cm 4,5 e dello spessore di cm 1,5; tale cornice segue tutto il perimetro e nella parte mediana superiore si arricchisce di eleganti volute con motivi floreali. Nella parte inferiore vi è agganciata, in forma triangolare, con superficie che prende tutta la lunghezza della base della tavola



centrale, una targa con una cornice maggiormente decorata di quella superiore, recante un'iscrizione in maiuscole su pergamena, che indica la storia del dipinto sino al 1756 (fig. 2): «ANTIQUUM HUNC SAECULI XIII TRIPTYCHUM / CUM SACRIS IMAGINIBUS ET RELIQUIIS / OLIM TESTIBUS BAGATA ET PERETO QUI MONUMENTA SS. CORPORUM AN. MDLVII / EDIDERUNT IN TEMPLO D. ANTONII A CURSU POSITUM VETUSTATE LONGAQUE INCURIA SQUALLORE / FOEDATUM AB DS MONIALIBUS EXTRA AEDES PRO DERELICTO HABITUM PETRUS ANTONIUS / ANTIST(IT)IS VERONENSIS (...) EXCEPIT AC PRO EIUS RELIGIONE RESTITUENDUM CURAVIT RESTITUMQUE EXPIATUM ATQ(UE) EXORNATUM / IN SUO DOMESTICO SACELLO AD PRISTINUM CULTUM REVOCAVIT / AN MDCCLVI».

Ciascuna delle due tavole laterali è legata a quella centrale mediante cerniere di metallo, poste nella cornice all'incirca a metà dell'altezza.

Viste sul retro le tavole di legno – probabilmente noce – appaiono rovinate dai tarli e dall'uomo. Interventi successivi nel tempo hanno lasciato scanalature simmetriche che fanno pensare ai diversi sistemi di chiusura del trittico. Tutte e tre le tavole sono intere, formate cioè ciascuna da un'unica asse (salvo nella centrale l'aggiunta della piccola cuspidè) e dello spessore di circa cm 4. Il perimetro delle due assi laterali non è ad angolo retto ma è tagliato di sghembo.

Mentre due tavole, quella centrale e quella (per chi guarda il retro) a destra, sono di legno grezzo a vista con leggera colorazione rossa, l'altra, fino al restauro tutt'ora in corso ⁽²⁾, era ricoperta interamente da stucco dipinto, di una tonalità calda, rossa come il bolo. Probabilmente il legno era molto tarlato e in passato un restauratore aveva iniziato a demolire, dal retro, la tavola per eseguire il trasporto o per eliminare la parte più degradata. A un certo punto dell'assottigliamento (sono evidenti i segni della sgorbia) non è andato oltre e ha ricoperto il legno con stucco e bolo. Sicuramente si tratta di un intervento abbastanza recente, eseguito per proteggere la materia del supporto deteriorata e mantenerla così nella sua compattezza. E ancora a sinistra è inchiodata una serratura con chiavistello in ferro battuto (XVI secolo?) e un pezzo di carta incollato sul supporto ligneo dove si legge, scritto a inchiostro, «San Pietro», come pure nella parte centrale è incollato un pezzo di carta con la scritta «San Pietro-Trittico di Arbizzano».

Sia nella tavola centrale che nelle due laterali, alle estremità, sono visibili delle scanalature a punta di freccia, due in alto, due al centro e due in basso, dovute certamente a uno dei precedenti sistemi di chiusura delle due ante laterali su quella centrale. Inoltre si nota nella tavola mediana un pezzo di tela incollato sul retro, in corrispondenza della seconda nicchia porta-reliquie del registro superiore, e due anelli formati da filo di ferro attorcigliato e fissato con viti. Nella parte bassa della tavola lignea di destra, sul bordo della cornice, vi è un gancio rotondo in ferro mentre nella parte alta sono infisse due parti di ceramera.

Tutte queste manipolazioni fanno parte della storia del trittico e dei suoi diversi modi di esposizione al pubblico. Probabilmente era tenuto aperto con l'ausilio di ganci posti sul retro. Veniva poi chiuso in modo che le due estremità laterali, come sportelli, convergessero sulla parte centrale. Tale posizione è ricordata dall'attuale parroco di Arbizzano, don Carlo Tezza, che ha fatto fissare sul retro, con delle viti, un'asta metallica nel senso della lunghezza di tutte e tre le tavole per tenerlo aperto e per poterlo fissare al muro.

⁽²⁾ Ringrazio la dott.ssa Anna Malavolta, ispettrice della Soprintendenza ai Beni Artistici del Veneto, per aver autorizzato nel febbraio del 1999 una mia visita presso l'atelier del restauratore Massimo Tisato.



Fig. 2. La targa inserita nella cornice settecentesca.

Si può ipotizzare una cornice originale di legno e stucco dorati, come è di tutte le tavole lignee trecentesche. Anche i dossali in pietra avevano ricche cornici scolpite. Citiamo per esempio la tavola del Turone a Castelvecchio e il Paliotto in pietra nella chiesa di Santa Maria in Organo, con cornice a colonnine tortili e foglie e con le estremità terminali dei due battenti laterali, una volta richiusi sulla tavola centrale, coincidenti con la cuspide. Infatti la tavola mediana, la maggiore per dimensioni, con la Pietà e la croce, di colore marrone, sul fondo d'oro, prosegue verso l'alto e si conforma a cuspide trilobata.

Dall'analisi a occhio nudo dei vari strati preparatori, a partire dal supporto ligneo, si nota l'esistenza di tela da incamozzatura (visibile nelle lacune di colore e preparazione) sulla quale vi sono la preparazione, l'imprimitura, il bolo e la foglia d'oro. In alcune zone di tutte e tre le tavole, è ancora visibile nello sfondo oro l'originaria quadretta tura obliqua eseguita a punzone con doppia linea; pure eseguite a punzone e chiodo sono le aureole di tutti i santi.

La materia pittorica è costituita da tempera abbastanza compatta, con una stesura a piccole pennellate e con una scelta cromatica che va dal bianco al giallo ocre, dalla terra di Siena alla terra d'ombra naturale, dal rosato al rosso acceso, dal blu al verde e al nero. Vi è inoltre una stesura assai debole e uniforme di vernice. Naturalmente è possibile che queste osservazioni debbano essere modificate a restauro ultimato.

Note storiche

Per tracciare una storia del reliquiario bisogna partire dall'iscrizione su pergamena, inserita nella cornice barocca, da leggere attentamente per chiarirne bene il significato.

Propongo di leggere il testo secondo la seguente traduzione: «Questo antico trittico del secolo XIII (sic) con sacre immagini e reliquie, un tempo, secondo la testimonianza di Bagata e Pereto che resero note le vicende dei santi corpi nell'anno 1557, posto nella chiesa di Sant'Antonio al Corso, per la antichità e per la lunga incuria ridotto allo squallore, dalle monache ⁽³⁾ portato fuori [dalla chiesa], ritenuto come derelitto, Pietro Antonio del vescovo ⁽⁴⁾ veronese ... riprese e per la devozione di quello si adoperò a che fosse restaurato, e, restaurato e riconsacrato e decorato, nella sua cappella domestica fece tornare al suo primitivo culto nell'anno 1756».

Il trittico si trovava dunque nella chiesa di Sant'Antonio al Corso ⁽⁵⁾, monastero femminile dell'Ordine Benedettino, da collocarsi nell'attuale via Valverde a Verona ⁽⁶⁾.

La chiesa di Sant'Antonio al Corso, con annesso Convento e poi Ospedale, sorta nei primi anni del Duecento ⁽⁷⁾, subì varie vicissitudini nei secoli con l'avvicinarsi di diversi gruppi e ordini di monache e con interventi di alcuni vescovi di Verona che si adoperarono per riunirvi un numero cospicuo di religiose ⁽⁸⁾.

Nel 1529, nella relazione della visita pastorale del vescovo Gian Matteo Giberti si legge: «Visitavit post haec ecclesiam Sancti Antonii qua est venerabilium monialium Sancti Antonii a Cursu, qua est penitus desolata et

⁽³⁾ C. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Parisiis 1840-1850, IV, «monialis»: monaca.

⁽⁴⁾ E. PORCELLINI, *Lexicon totius Latinitatis*, Padova 1864-1890, I, 1720, p. 270, «antistes, istitis: qui ante alios stat, qui aliis praest et imperat [...] Speciatim frequentissime dicitur de iis, qui sacris praesunt, et in templis sacrificia aliosque religiosos ritus administrant». DU CANGE, *Glossarium ...*, I, p. 306, «“antistes”: hoc honoris nomen non Episcopis solum et Abbatibus, sed quandoque etiam Prioribus et Parochis datum fuisse norunt, qui antiqua legerunt instrumenta».

⁽⁵⁾ G.M. ROSSI, *Nuova guida di Verona e della sua Provincia*, Verona 1854, p. 87. G. BEVIGLIERI, *Guida alle chiese di Verona*, Verona 1898, pp. 105-107. L. SIMEONI, *Verona. Guida storico-artistica della città e della provincia*, Verona 1909, pp. 193-194. V. FAINELLI, *Chiese esistenti e distrutte*, Verona 1910, p. 2. T. LENOTTI, *Chiese e conventi scomparsi, a destra e a sinistra dell'Adige*, Verona 1955, p. 52.

⁽⁶⁾ E. MORANDO DI CUSTOZA, *Verona in mappa*, Verona 1977, n. 3107, p. 105, Via Valverde, n. 40-42. Vedasi mappe catasto napoleonico (1817), n. 2793, p. 83; catasto austriaco (1847), n. 4277, p. 203; pianta aerofotogrammetrica del 1960, p. 309.

⁽⁷⁾ Anche se all'Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi ASVr) sono conservate pergamene a partire dal 1117: *Regesto per fondi*, Fondo di S. Antonio al Corso, pergamene dal 1117 al 1805. Registro monasteri femminili in città, n. ord. 199 (anno 1220-XVIII), n. ord. 200 (anno 1400-1676).

⁽⁸⁾ G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-1766, III, p. 59, V (parte II), p. 220.

destructa»⁽⁹⁾. Il complesso monastico è ancora attivo nel Settecento, ma è destinato a scomparire con decreto napoleonico del 6 giugno 1805 sull'organizzazione del clero secolare, regolare e delle monache, e con i successivi decreti, particolarmente quelli del 18 e 25 aprile 1806 per cui si ridussero le chiese parrocchiali e i conventi. Con decreto 25 aprile 1810 la chiesa di Sant'Antonio al Corso viene soppressa e la Congregazione della Carità destinata all'Ospedale Civile⁽¹⁰⁾.

Per conoscere il contenuto figurativo della tavola è necessario consultare il testo, già citato, di Raffaele Bagata e Battista Peretti, che consiste in una raccolta di tutti i santi e reliquie venerate dalla chiesa veronese. A c. 77r nell'*Index Reliquiarum* troviamo: «In Ecclesia S. Antonii, seu Monasterio Monalium asservantur reliquiae SS. Sidrach, Misac e Abdenago, S. Joannis Baptistae, SS. Petri e Pauli, S. Andreae, SS. Innocetium, S. Stephani, S. Laurentii, S. Zenonis, S. Blasii, S. Alexandri Mar., SS. Faustini e Jouvite, S. Marcelli, S. Crescentiani, SS. Primi e Feliciani, S. Roberti, S. Juliani, S. Cataldi, SS. Cantii, Cantiani e Cantianellae, S. Gregorii, S. Hieronymi, S. Remigii, S. Martini, S. Proculi, S. Lupicini Episcopi, S. Benedicti, S. Antonii, S. Mariae Magdalenaе, S. Marthae, SS. Undecim milium Virg., S. Margaritae, S. Felicitatis, S. Iulianae, S. Secudianaе, et aliorum Sanctorum, quorum nomina ignorantur, De Indumento Domini»⁽¹¹⁾.

Dunque almeno sino al 1576, anno dell'edizione del libro, il trittico era nella chiesa di Sant'Antonio e si può pensare fosse in buono stato di conservazione, dato che vengono accuratamente descritti i santi di cui sono presenti le reliquie, anche se è da notare che anche allora erano ignorati i nomi di alcune figure; forse alcune pergamene erano già illeggibili.

In seguito al deterioramento del convento e della chiesa, peraltro sottolineato e nella relazione della visita pastorale del vescovo Giberti e dallo storico Biancolini che ci ricorda diversi lavori di rinnovamento del complesso monastico⁽¹²⁾, possiamo pensare che anche la tavola non fosse in buone condizioni, per

⁽⁹⁾ Archivio Storico della Curia di Verona (d'ora in poi ACVr), *Riforma pretridentina della Diocesi di Verona. Visite pastorali del vescovo G.M. Giberti (1525-1542)*, a cura di A. Fasanari, Vicenza 1989, 22 gennaio 1529, III, p. 1569.

⁽¹⁰⁾ R. FASANARI, *Gli ordinamenti napoleonici in materia ecclesiastica nella loro applicazione a Verona*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», XIII, (1961-62), serie VI, pp. 1-90. V. FAI-NELLI, *Storia degli Ospedali Civili di Verona dai tempi di S. Zeno ai giorni nostri*, Verona 1962, pp. 303-336.

⁽¹¹⁾ R. BAGATA - B. PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium antiqua monumenta et aliorum sanctorum quorum corpora, et aliquot quorum ecclesiae habentur Veronae, per Raphaelem Bagatam archipresbiterum ecclesiae SS. Apostolorum et Baptistam Perettum rectorem Ecclesiae S. Teuteriae summo studio, ac diligentia collecta ...*, Venetiis 1576. A c. 76v dell'«Index Reliquiarum SS. quae in ecclesiis Verone asservantur, preter eas, quae in altaribus sunt reconditae, quorum nomina inveniri non potuerunt».

⁽¹²⁾ ACVr, *Riforma pretridentina ...*, 22 gennaio 1529, III, p. 1529. BIANCOLINI, *Notizie storiche ...*, III, p. 59; V, p. 220.

cui fu lasciata in abbandono, fino a quando alla metà del Settecento un certo Pietro Antonio, sacerdote d'influente potere e dotato di fine sensibilità, per volontà del vescovo la fece restaurare e restituendole il 'primitivo splendore' la collocò nella sua cappella privata. La pergamena è raschiata proprio nel punto dove viene nominato il vescovo, ma facilmente lo si può identificare con Giovanni Bragadino che resse la Chiesa veronese dal 1733 al 1758 ⁽¹³⁾. Sappiamo che nel 1757, 2 settembre, avvenne una piena dell'Adige con inondazione della città che bloccò il vescovo nel suo palazzo, per cui egli diede l'incarico al suo vicario generale di prodigarsi nei confronti dei bisognosi. Il vicario era mons. Pietro Antonio Albertini che direi essere il Pietro Antonio incaricato di salvare il nostro trittico dal degrado in cui si trovava.

L'Albertini nacque a Verona da famiglia agiata, avendo così la fortuna di poter studiare e di seguire la carriera ecclesiastica. Fu consultore del Santo Ufficio e consultore vescovile, parroco nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico ed esaminatore sinodale e, forse quello che più ci interessa, «Ispettore sopra gli Affari monastici e del Venerabil Seminario, quando d'altre cose Ecclesiastiche, or pubbliche ed or private, or della Città, or della Diocesi» ⁽¹⁴⁾. Nello svolgere con grande zelo l'incarico di vicario generale pensiamo potesse disporre di una certa libertà di azione, forse quella che gli permise di conservare personalmente il reliquiario da lui restaurato.

Viene definito appartenente a potente famiglia in ascesa di mercanti e uomini di chiesa: il fratello Alberto era mercante e grazie alla sua proficua opera di investimenti fondiari consolida la posizione economica e sociale della famiglia; la sorella Maria Teresa è monaca domenicana e ben due figli di Alberto, Francesco Domenico e Albertino Pio, saranno ecclesiastici ⁽¹⁵⁾.

I due fratelli Albertini, Alberto e Pietro Antonio, rilevarono nel 1734 da Giò Maria Stappo e Antonio Marchi una villa, messa in vendita per soddisfare i loro crediti nei confronti del proprietario Andrea Valeggia.

La «villa del Paradiso» si trovava tra Valeggio e Peschiera, e si componeva di «una casa domenicale con sua chiesa e giardino» e altre case di «lavoranza» ⁽¹⁶⁾. La chiesa fu fatta erigere a opera del Valeggia, come apprendiamo dal documento, custodito presso l'Archivio Albertini di Peschiera, *Processo*

⁽¹³⁾ G. BIANCOLINI, *Dei vescovi e governatori di Verona*, Verona 1757, p. 53. G. EDERLE, *Dizionario cronologico bio-bibliografico dei vescovi di Verona*, Verona 1965, pp. 83-84.

⁽¹⁴⁾ L. FEDERICI, *Elogi istorici de' più illustri ecclesiastici veronesi*, III, Verona 1819, pp. 28-30.

⁽¹⁵⁾ L. FRANZONI, *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Cultura e vita civile a Verona*, a cura di G.P. Marchi, Verona 1979, p. 633. M. GIRARDI, *Un possidente, benefattore, prete Pietro Antonio Albertini e Nicola Mazza*, in *Miscellanea studi mazziani*, I, Verona 1990, pp. 515-539.

⁽¹⁶⁾ Archivio privato Albertini (d'ora in poi AAP), Fascicolo «Paradiso» doc. notarile 22 dicembre 1734, p. 205, ms. XVIII secolo: «La Notta di tutti li Processi esistiti a noi fratti Albertini ...». E inoltre, datato 20 maggio 1733, l'«inventario dei mobili, et utensili che si trovavano nella Chiesa, e casa del Paradiso ...».

per l'erezione della Ven. Chiesa intitolata l'Angiolo Custode al Paradiso, datato 1714⁽¹⁷⁾.

Gli Albertini nell'Ottocento possedevano numerose ville nel territorio veronese (a Garda, Sommacampagna, San Felice Extra, Minerbe, Arcè), ma nel Settecento quella di Peschiera era l'unica e assai considerevole⁽¹⁸⁾ e viene da ipotizzare – rileggendo attentamente la pergamena – che il sacerdote Pietro Antonio abbia portato il trittico proprio nella chiesa dell'Angelo Custode al Paradiso alla metà del Settecento.

Nel secolo seguente poi, un altro sacerdote, Pier Antonio Albertini, figlio di Alberto che era a sua volta nipote del Pietro Antonio, vicario generale del Bragadino, dopo averlo custodito nel suo oratorio lo dona alla pieve di Arbizzano⁽¹⁹⁾. Il donatore, che si chiamava come l'avo settecentesco, abitava in città⁽²⁰⁾, ma si era fatto costruire, nella prima metà dell'Ottocento, una villa per i suoi *otia* proprio in Arbizzano dove possedeva fondi e case. Il fondo lo aveva acquistato nel 1833 e la villa neoclassica che porta sulla facciata l'iscrizione *Otio non desidiaie* non è lontano dalla parrocchiale⁽²¹⁾.

L'Albertini visse tra il 1786 e il 1863 ed è ricordato come grande benefattore dei Gesuiti, munifico nelle sue donazioni, pieno di attenzioni verso i bisognosi e verso la cura degli edifici ecclesiastici⁽²²⁾. Nella villa c'era un oratorio, di cui siamo a conoscenza grazie alla relazione della visita pastorale del vescovo Grasser nel 1839⁽²³⁾. Possiamo continuare a supporre che il nostro trittico dalla

⁽¹⁷⁾ AAP, Fascicolo «Processo per l'erezione della Ven. Chiesa intitolata l'Angiolo Custode al Paradiso - ottenuta da mè Andrea Valeggia qn. Giò Batta», doc. notarile 11 luglio 1714, ms. XVIII secolo. AAP, Fascicolo «Paradiso», «visita pastorale Bartolomeo Card. Bacilieri all'Oratorio pubblico di S. Maria degli Angeli, in contrada Paradiso, di proprietà dell'ill.mo Carlo Albertini», 14 agosto 1910, in cui però non si fa menzione della tavola reliquiario.

⁽¹⁸⁾ F. VIVIANI, *La villa nel veronese*, Verona 1975, pp. 305-309.

⁽¹⁹⁾ L. SORMANI MORETTI, *La Provincia di Verona. Monografia Statistico-economico-amministrativa*, Firenze 1904, III parte, p. 111.

⁽²⁰⁾ A. CARTOLARI, *Cenni sopra varie famiglie illustri di Verona*, II, Verona 1855, p. 1. ASVr, Notarile Donatelli Giuseppe, 2 aprile 1861, n. 7952: Testamento di Pietro Antonio co. degli Albertini, defunto il 25 aprile 1863, in cui lascia al pronipote Pietro Albertini la proprietà di Arbizzano e «la mia casa di abitazione in città, cioè la casa in Verona, in contrada S. Nicolò, Stradone S. Fermo ai civici numeri 1605-1606». Archivio Parrocchiale di Arbizzano (d'ora in poi APA), Registro con lo stato d'anime fatto nell'anno 1833; inoltre ho consultato i «Registro dei morti 1816-1847», e quello «1820-1889», tenuti dai parroci, quali ufficiali dello stato civile, a norma delle disposizioni governative di allora.

⁽²¹⁾ La villa conserva nel suo intorno una lapide con la seguente iscrizione: «Alla memoria del conte don Pietro degli Albertini il pronipote conte Pietro degli Albertini istituito da lui erede di questa villa e della casa in città riconoscentissimo MDCCCLXIII». È attualmente Centro Diocesano Pastorale Pre-adolescenti, intitolato «Card. A. Valier». L. MESSEDAGLIA, *Arbizzano e Novare. Storia di una terra della Valpolicella*, Verona 1944, p. 114.

⁽²²⁾ GIRARDI, *Un possidente, benefattore ...*, pp. 524-539. C.C. BRESCIANI, *In morte del Rev. Nob. Conte P. Antonio degli Albertini*, orazione letta nella parrocchiale chiesa di San Nicolò, Verona 1863.

⁽²³⁾ ACVr, *Indice delle viste pastorali sec. XV-XIX*: n. 5, busta 8, p. 470. Visita pastorale del vescovo Grasser il 23 ottobre 1839 alla Chiesa di Arbizzano e «all'Oratorio privato del Rev. S. Don Pietro Albertini e trovato ogni cosa a dovere».

villa Paradiso sia passato all'oratorio di Arbizzano e infine alla pieve di questo villaggio.

Sappiamo inoltre che dal 1846 al 1876 vi era assai attivo il parroco don Giuseppe Graziero, che si adoperò oltre che alla cura d'anime, stringendo molte amicizie, a quella della chiesa, arricchendo l'edificio per quanto riguarda gli arredi sacri ⁽²⁴⁾.

Di Pietro Antonio Albertini, di cui si conosce anche la dote assegnatagli dal padre nel 1807 quando era chierico ⁽²⁵⁾, si hanno numerosi documenti che testimoniano l'intensa attività nel gestire il patrimonio familiare utilizzandolo nell'opera di restaurazione religiosa. Negli scritti testamentari, assai circostanziati (1861) ⁽²⁶⁾, non si fa cenno della tavola, per cui si può ben ritenere che essa fosse già stata donata alla Pieve.

Peraltro nell'Archivio parrocchiale di Arbizzano non vi è alcun documento che testimoni la donazione, la quale invece viene citata da Sormani Moretti, che forse è semplicemente testimone *de auditu* ⁽²⁷⁾.

Da allora il trittico è ricordato ora nella canonica ora nella sacrestia ⁽²⁸⁾ della chiesa di San Pietro e ancora nel granaio della canonica per tema di furto, da dove l'attuale parroco nel 1981 l'ha trasferito all'interno della chiesa.

Analisi iconografica

Il trittico-reliquiario rappresenta, nella tavola centrale, <1> la Pietà: davanti alla croce, la Vergine, con il manto blu costellato di stelle dorate, compone il Cristo morto, a mezzo busto, nel sepolcro (fig. 3); accanto, da ambo i lati,

⁽²⁴⁾ L. STEGAGNINI, Elogio funebre del molto Rev. Nob. G. Graziero, Verona 1876, a p. 15: «Inteso a promuovere col sentimento religioso il culto esteriore ... dotò la chiesa di ricchissimi arredi; ed essendo la sua anima temprata al bello, volle sempre che alla preziosità della materia con isquisito gusto si acopiassero il pregio artistico del lavoro, e tanto fece che la chiesa di Arbizzano può vantarsi di possedere tali capi, da essere invidiata alle più insigni Basiliche» e a p. 27: «Uomo venerato da tutti, è stimato grandemente per il suo sapere e santità di vita da ragguardevolissimi personaggi, che ne desideravano l'amicizia». MESSADAGLIA, *Arbizzano e Novare ...*, pp. 70-72.

⁽²⁵⁾ F. SEGALA, *Indice dei patrimoni ecclesiastici dei sacerdoti della Diocesi di Verona dall'anno 1800 al 1910*, Verona 1985: n. 2, *Patrimonium* di Pietro Albertini, 25 luglio, 1807.

⁽²⁶⁾ ASVr, Notarile, Donatelli Giuseppe, 2 aprile 1861, n. 7952, in cui: «Lascio pure allo stesso mio pronipote Pietro Albertini, figlio del mio detto nipote Alberto, il mio stabile di Arbizzano, composto di casa dominicale, giardino, brolo, orto, cedrara e fiorita e le possessioni di mia proprietà denominate ... Lascio pure allo stesso mio pronipote la mia casa di abitazione in città, cioè la casa in Verona in contrada S. Nicolò, Stradone S. Fermo ai civici numeri 1605 -1606 ... Voglio che tutte le cose mobili di mia proprietà che al mio decesso esistono sia nella mia villeggiatura di Arbizzano, sia nella mia casa di abitazione in Verona, appartengano e sieno di proprietà del mio pronipote Pietro ... Sono solo esclusi da questo legato, i libri e la libreria, e gli oggetti di chiesa, dei quali oggetti disporrò altrimenti ...».

⁽²⁷⁾ SORMANI MORETTI, *La Provincia di Verona ...*, III, p. 111.

⁽²⁸⁾ SIMEONI, *Verona. Guida ...*, pp. 370-371. E. SANDBERG VAVALÀ, *A fourteenth-century veronese triptych*, «The Burlington Magazine», (1928), V, pp. 110-116. MESSADAGLIA, *Arbizzano e Novare ...*, pp. 97-98. G. SILVESTRI, *La Valpolicella*, Verona 1970, pp. 108-111.



Fig. 3. *La tavola centrale del trittico-reliquiario.*

sul fondo dorato, sono dipinti su due ordini alcuni santi in posizione frontale e piccole scene relative alla vita di altri santi.

Sono ben quindici le figure di martiri e santi che circondano l'immagine centrale. Vi sono nove piccole aperture riquadrate sotto i gruppi di figure, divise in due ordini, distribuite in modo simmetrico, quattro nel registro superiore e cinque in quello inferiore, dove la quinta nicchia è sul sepolcro di Cristo, mentre tutte le altre – anche quelle delle tavole laterali, che sono sei per ciascuna – sono sempre ritagliate in modo da sfiorare o da sovrapporsi di poco alle figure stesse.

Le aperture rettangolari sono sottolineate da una linea perimetrale di colore rosso e alloro interno alcune, racchiuse da vetro, conservano ancora l'oggetto di culto: in tutte su una striscia di pergamena c'è l'indicazione a caratteri gotici del santo o dei santi rappresentati. Purtroppo alcune di queste scritte non sono più leggibili.

<2> <3> <4> Da sinistra a destra tre martiri: *Reliquie Sanctorum Martirum Canciani et Canci e Cancianille*. I primi tengono con la mano destra la palma e ognuno indossa una gonnella (ossia una veste che segue la linea della persona), una di colore arancio con bordura e una rossa, mentre il terzo indossa una gonnella verde scura con il mantello bordato di pelliccia. Portano calzari di colore arancione, verde scuro e marrone. Sono Canzio, Canziano e Canzianella, fratelli romani della nobile famiglia Anicia, che durante la persecuzione di Diocleziano predicarono coraggiosamente la fede cristiana e operarono molti miracoli. Furono decapitati e le loro spoglie tumulate vicino ad Aquileia. Verso la fine del VI secolo le loro reliquie furono trasportate nel Duomo di Grado e deposte sotto l'altare principale. Le chiese di Santa Maria in Organo e di San Nazzaro e Celso a Verona si vantavano di possederne reliquie ⁽²⁹⁾.

<5> Un soldato dal corto mantello marrone con calza scura, con elmo, spada e scudo decapita un personaggio barbuto inginocchiato: probabilmente san Giovanni Battista ⁽³⁰⁾. Questi ha un corto mantello color arancione e una tunica di colore terra d'ombra, sulla quale piccole pennellate di colore giallognolo potrebbero voler essere peli di cammello, e ha stretta in vita una cintura

⁽²⁹⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, 1576, p. 20v. F. CORNA DA SONCINO, *Fioretto de le antiche cronache de Verona ...*, a cura di G.P. Marchi e P. Brugnoli, Verona 1980, p. 71 «In Santa Maria Organa ... San Cancio e San Canciano e la sorella, che sta con li fratelli acolocati, et è chiamata Santa (ancianella) alle pp. 74-75: «... a San Nazaro ... el g'è reliquie ... de Cancio se ritrova e de Canziano ...». *Biblioteca hagiographica latina*, Bruxelles 1898-1900, pp. 231-232. *Biblioteca Sanctorum*, III, Romae 1963, pp. 758-760. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978, coll. 183-186.

⁽³⁰⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Joannis Baptistae». *Biblioteca Sanctorum*, VI, 1965, pp. 599-624. KAFTAL, *Iconography of the saints...*, 1978, coll. 509-525: «Represented generally as a youthful ascetic hermit with a dark beard, wearing a hairshirth ... his beheading». J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, p. 204.

di cuoio. La testa caduta è quella di una persona di media età con la barba folta e i capelli lunghi e arruffati. È visibile il sangue rosso su tutte e due le parti tagliate del collo.

<6> Un giovane dalla tunica arancione solleva alta la spada con la mano destra mentre trattiene con la sinistra un bimbo, che nell'atto di divincolarsi dalla presa volge la testolina ai due compagni ormai morti (sono visibili sui corpi ferite color rosso sangue): è la *Strage degli Innocenti*. In Occidente gli innocenti furono venerati come martiri alla fine del IV secolo e il culto ebbe grande successo con il diffondersi di loro presunte reliquie. In Italia le rappresentazioni dei santi Innocenti si moltiplicarono a causa della fondazione di ospizi di trovatelli posti sotto la loro protezione ⁽³¹⁾.

Secondo Bagata e Peretti nella chiesa di Santo Stefano vi era una scatola d'argento contenente le polveri dei giovani martiri ⁽³²⁾.

È assente la nicchia sottostante che si trova invece sotto la figura seguente: <7> in abito scuro, un monaco anziano con barba bianca regge un bastone a forma di stampella e un codice (la Regola), ai suoi piedi si trova un maialino: è sant'Antonio Abate (251?-356), santo eremita, considerato l'iniziatore del monachesimo. La sua vita è intessuta di prodigi, di lotte contro il demonio che lo resero uno dei santi più venerati di tutto il mondo cristiano. Il culto di sant'Antonio cominciò durante la sua vita e la sua popolarità incrementò una ricca iconografia, favorendo la consuetudine di imporre il suo nome ai bambini e quella di intitolargli ospedali, confraternite, chiese, oratori, edicole ⁽³³⁾.

<8> All'estremità destra della tavola identifichiamo sant'Orsola in abito rosato, che regge il vessillo cristiano della vittoria (una croce rossa in campo bianco), e le sue compagne, in abiti dai colori rosso, verde, arancione, su una navicella con le vele spiegate. La martire al centro della navicella e ai lati le sue giovani compagne, disposte in due gruppi di tre, in rappresentanza delle 11.000 (o forse semplicemente 11) vergini, che nel IV secolo subirono a Colonia il martirio per la fede e per la purezza. Viene invocato il patrocinio della santa in epoche di guerra, per ottenere una buona morte e contro le sofferenze prodotte dal fuoco; inoltre la s'invoca come patrona per un buon matrimonio, patrona delle maestre, dei negozianti di panni e infine dell'Ordine delle Orsoline.

⁽³¹⁾ Vangelo di Matteo 2, 1-18. BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «SS. Innocentium». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 633-634. *Biblioteca Sanctorum*, VII, 1966, pp. 819-832. HALL, *Dizionario dei soggetti ...*, p. 381.

⁽³²⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, a c. 26r: «... quatuor corpora requiescunt in Ecclesia S. Stephani». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 633-634.

⁽³³⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Antonii». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 99. *Biblioteca Sanctorum*, II, 1962, pp. 106-136. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 51-77. HALL, *Dizionario dei soggetti ...*, p. 48.

La Compagnia di Sant'Orsola fu fondata nel 1535 ed ebbe per scopo l'istruzione cristiana delle giovani (34³⁴).

<9> <10> Nel registro inferiore due uomini, a piedi scalzi, in posizione frontale: il primo, alto, di media età con capelli e barba nera, una tunica rossa con mantello verde-blu scuro, con la spada, segno del suo martirio (che compare nell'iconografia solo intorno al XIII secolo); l'altro, vecchio con capelli bianchi e barba corta e ariccata, i tratti somatici marcati e da popolano, leggermente più piccolo nelle dimensioni, in tunica azzurro-verde, con mantello giallo, regge nella mano sinistra un codice (Vangelo) e nella destra le chiavi (una d'oro e l'altra d'argento): sono san Paolo e san Pietro, che si presentano secondo l'iconografia tradizionale (35).

<11> Più oltre, in abito rosso, un cavaliere con una spada in atto di fendere un mantello rosso per offrirlo dall'alto del suo cavallo a un pellegrino ignudo che gli sta alla staffa (i finimenti, la staffa e le bordure della sella sono d'oro): si tratta del famoso gesto che caratterizza la figura di san Martino e il cui nome è confermato dalla scritta *Reliquie Sancti Martini epi(scopi)*. Vissuto nel IV secolo, fu consacrato vescovo di Tours (36).

<12> <13> Due figurette con barba, l'una in gonnella gialla con la palma del martirio e l'altra in gonnella verde, con calzari rosso e terra di Siena, con la spada, rappresentano Faustino e Giovita con l'indicazione *Reliquie Sanctorum Faustini et Jovite* nella nicchia chiusa da vetro color verde. Faustino e Giovita, raffigurati ora come soldati ora come sacerdote e diacono, sono particolarmente celebrati a Brescia e il loro culto risale al V secolo (37).

Delle tre figure che chiudono la fila <14> la prima, in gonnella rosa con mantella blu, ha gli attributi della palma e del libro, forse si tratta di santa Margherita. Se ci si affida al testo di Bagata e Peretti che citano santa Margherita, possiamo identificare questa santa con Marina, martire di Antiochia (la cui *passio* intessuta di episodi fantastici fu tradotta in latino con il nuovo appellativo di Margherita), il cui culto si diffuse ampiamente in Occidente durante il medio

(34) BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «SS. Undecim milium Virg.». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 1218-1221. J. HUIZINGA, *L'Autunno del Medio Evo*, Firenze 1942, p. 206. *Biblioteca Sanctorum*, IX, 1967, pp. 1252-1271. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 1012-1030. HALL, *Dizionario dei soggetti ...*, p. 311.

(35) BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «SS. Petri e Pauli». *Biblioteca hagiographica Latina*, pp. 953-955; 966-972. *Biblioteca Sanctorum*, X, 1968, pp. 165-228; 588-650. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 812-816; coll. 824-841.

(36) BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Martini». *Biblioteca Sanctorum*, VIII, 1966, pp. 1248-1291. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 691-704. HALL, *Dizionario dei soggetti ...*, p. 273.

(37) BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «SS. Faustini e Jovite». *Biblioteca hagiographica Latina*, pp. 426-427. *Biblioteca Sanctorum*, V, 1965, pp. 483-492. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 313-316. Sono presenti a Verona reliquie nella chiesa di Santo Stefano.

evo. Però gli attributi da cui solitamente è accompagnata, cioè le margherite, la corona di perle sul capo, il drago e gli strumenti del martirio qui non ci sono ⁽³⁸⁾.

<15> <16> Le ultime due sono facilmente identificabili con santa Maria Maddalena, ammantata dai lunghi capelli e reggente un cartiglio con la scritta ben leggibile *ne desperetis vos qui peccare soletis* ⁽³⁹⁾, e con Marta di Betania (veste rosso acceso e mantello blu foderato di zibellino) che, oltre all'attributo della croce latina tenuta dalla mano destra, si presenta con il drago legato ai suoi piedi che, secondo la leggenda provenzale, essa sconfisse a Tarascona ⁽⁴⁰⁾.

Nelle due tavole laterali sono trentacinque santi e martiri, di cui sei sono sicuramente figure femminili, tutte poste frontalmente e con l'aureola, monotone nella tipologia delle vesti e nella scelta dei colori.

Su due ordini rispettivamente: in quello di sinistra, diciotto figure, per lo più a gruppi di tre, in quello di destra diciassette, leggermente più distanziate nel registro inferiore.

Nel registro superiore a sinistra per chi guarda troviamo tre personaggi ecclesiastici di grande fama (fig. 4).

<17> Papa Gregorio Magno (VI secolo), un vecchio dalla corta barba bianca (indossa su tunica bianca, veste blu e pianeta rossa e una semplice tiara papale), in atteggiamento benedicente, tiene nella mano sinistra il pastorale ⁽⁴¹⁾.

<18> San Girolamo (IV-V secolo), uno dei quattro Padri della Chiesa Occidentale, anziano, con barba e capelli bianchi, con copricapo cardinalizio (indossa un piviale rosso su tunica bianca) e tiene un libro nella mano sinistra mentre con la destra benedice ⁽⁴²⁾, come la figura accanto: <19> Remigio, vescovo di Reims, vissuto tra il V e il VI secolo; ricordato soprattutto per aver convertito al Cristianesimo il re franco Clodoveo I. Indossa una veste arancione

⁽³⁸⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Margaritae». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 787-788. *Biblioteca Sanctorum*, VIII, 1966, pp. 1150-1165. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 649-664: «Beheaded at Antioch in Pisidia. Called Marina by the Greeks ... her cult is very popular in Italy. Represented as a young early Christian virgin martyr. Showing the palm of her hand as bearing witness ..., holding a book». Ricordo la presenza nella Biblioteca Civica di Verona del codice miniato n. 1853: *Leggenda di S. Giorgio e Leggenda di S. Margherita*.

⁽³⁹⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Mariae Magdaleneae». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 804-811. *Biblioteca Sanctorum*, VIII, 1966, pp. 1078-1107. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 707-724.

⁽⁴⁰⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Marthae». *Biblioteca Sanctorum*, VIII, 1966, p. 1204-1217. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coli. 689-690.

⁽⁴¹⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Gregorii». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 542-544. *Biblioteca Sanctorum*, VII, 1966, pp. 168-403. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 383-389.

⁽⁴²⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Hieronymi». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 576-579. *Biblioteca Sanctorum*, VI, 1965, pp. 1109-1137. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 477-505.

su tunica bianca, e una pianeta chiara ornata da bande rosse che formano una croce sul petto, porta la mitria sui capelli scuri ⁽⁴³⁾.

L'iscrizione al di sotto dei santi: *Reliquie Sanctorum Gregorio, Jeronimo e Remigio*. L'altro gruppetto di tre è formato da: <21> al centro san Biagio, vescovo di Sebaste, martire cristiano giustiziato forse durante le persecuzioni dell'imperatore Licinio all'inizio del IV secolo. Forse tiene qualcosa nella mano destra: potrebbe essere un pettine che è infatti il suo attributo, simbolo della tortura che subì quando gli lacerarono la pelle con pettini di ferro: indossa una pianeta rosata su tunica verde decorata verso il basso, e porta la mitria ⁽⁴⁴⁾; <20> alla sua sinistra, il patrono di Bergamo, sant' Alessandro (IV secolo), giovane cavaliere cristiano (indossa una veste rossa, una sopravveste gialla e un mantello verde-blu e porta calzari rossi) con in mano la spada ⁽⁴⁵⁾; <22> alla destra un santo che indossa una veste arancione riccamente bordata di vaio e ha sulle spalle una mantella blu pure foderata di vaio e il cui nome apprendiamo dalla pergamena sottostante: san Giuliano, forse il martire istriano (III secolo) venerato a Rimini, il cui culto, a partire dal XII secolo, fiorì grandemente, anche se legato alla sola città adriatica. È qui raffigurato come un giovane senza barba, in abiti medievali con mantello blu foderato di pelliccia su una veste che è pure impreziosita da bordure di pelo, e porta calzari rossi. Tiene nella mano sinistra la palma ⁽⁴⁶⁾. Al di sotto di questo gruppo l'iscrizione *Reliquie Sanctorum Blaxi, Alexandri, Juliani martirum*.

Delle tre figure che chiudono la fila superiore e che mancano di indicazione, tra due vescovi <23> <25> (che rispettivamente indossano uno una pianeta rossa e l'altro blu con decorazioni rosse come piccole fiammelle), <24>

⁽⁴³⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Remigi». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 1039-1041. G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of Central and South Italy*, Firenze 1965, coll. 261-964. *Biblioteca Sanctorum*, XI, 1968, pp. 102-114.

⁽⁴⁴⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Blasii». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 204-205. *Biblioteca Sanctorum*, III, 1963, pp. 157-172. G. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 157-174. HALL, *Dizionario dei soggetti ...*, 1983, pp. 77-78.

⁽⁴⁵⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Alexandri». *Biblioteca Sanctorum*, I, 1961, pp. 770-774. *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 23-24: «Represented as a young beardless Christian Knight holding a sword». È l'unica immagine conosciuta del santo nell'Italia del nord. I nomi di Alessandro e Biagio appaiono più volte in documenti veronesi, ma non si è sicuri dell'esistenza dei due vescovi a Verona, essendo le notizie al riguardo assai controverse. In un lezionario della Cattedrale del 1373 (*Biblioteca Sanctorum*, I, 1961, p. 791), si afferma che nella chiesa veronese di Santo Stefano erano conservate le loro reliquie, e un altare ora scomparso recava incisa nel parapetto la dicitura: «Hic sanctorum episcoporum veronensium Blasii et Alexandri corpora veneratur antiquitas». Sono ancora menzionati da Bagata e Peretti a p. 4v: «In Ecclesia S. Stephani de Verona haec speciale corpora Sanctorum requiescunt in pace» e a p. 37v: «Sepultus est in cripta Sancti Stephani, ubi eius in honorem, e Sancti Blasii, eiusdem urbis Episcopi, altare est erectum» per Alessandro e a p. 6r per Biagio.

⁽⁴⁶⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Iuliani». *Biblioteca hagiographica latina*, p. 672. *Biblioteca Sanctorum*, VI, 1965, pp. 1189-1220. *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 557-562.



Fig. 4. La tavola sinistra del trittico-reliquiario.

al centro un vecchio con barba bianca e dalla testa a tonsura, con saio marrone scuro, pastorale e codice, ritengo sia san Benedetto, vissuto tra il V e il VI secolo, fondatore dell'Ordine Benedettino e della Regola ⁽⁴⁷⁾.

Nel registro inferiore: <27> una figura maschile in abito vescovile con pianeta rossa, con la mitria sul capo, un codice nella mano sinistra mentre con la destra benedice; <26> <28> ai suoi lati due figure femminili con gonnelle di

⁽⁴⁷⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 9r e p. 77r «S. Benedicti». *Biblioteca Sanctorum*, II, 1962, pp. 1108-1184. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 125- 140. P.J. GEARY, *Furta sacra*, Princeton 1990, pp. 120-122.

colore giallo-arancio, riccamente decorate con motivi floreali scuri e a sottili fasce oblique rosse. Entrambe indossano un mantello foderato di zibellino. La figura <26> intorno al collo ha un rosario o una catena. La pergamena sottostante è senza iscrizione.

A seguire tre figure maschili: <30> quella centrale, un vescovo dalla pianeta rossa, in atteggiamento benedicente con la mano destra, secondo il modo latino, con pastorale nella mano sinistra, accompagnata dall'indicazione *De vestimenta Sancti Nicolai et reliquie aliorum Sanctorum*. Uno dei santi più popolari della cristianità, il cui nome è ampiamente diffuso sia in Oriente, dove visse e operò (IV secolo), sia in Occidente, dove a Bari ⁽⁴⁸⁾ sono conservate le sue reliquie, che l'Italia custodisce e venera. Curiosamente nell'elenco delle reliquie dei santi redatto da Bagata e Peretti il santo non viene nominato.

Delle due figure ai lati, quella di sinistra a piedi nudi <29> sotto il mantello di color arancio-marrone ha una tunica verde assai finemente decorata a riquadri con le linee arancioni, mentre quella all'estrema destra, con calzari <31>, indossa sopra la tunica un abito tipicamente medievale, una guarnacca (sopraveste aperta ai lati) rossa e mantello blu con bordo di vaio intorno al collo e con copricapo rosso con risvolto di zibellino e bande ricadenti ai lati; porta i guanti e tra le mani forse una pisside o un contenitore per unguenti o un cartiglio.

Infine tre figure: <32> <33> due maschili (la prima sulla tunica bianca decorata indossa un piviale rosso con bande verdi, la seconda, centrale, è un vescovo, vestito con tunica bianca, veste arancione e piviale verde con bande rosse), <34> una femminile in gonnella giallo-rosa con mantello rosso dai lunghi manicotti foderati di vaio, che regge una palma.

Nell'altra tavola laterale, quella di destra (fig. 5), a partire da sinistra in alto: tre sante rispettivamente <35> santa Felicita, martire di Roma, madre di sette fratelli martiri (vissuta tra l'VIII e il IX secolo e commemorata il 23 novembre) ⁽⁴⁹⁾, in gonnella giallognola con la palma nella mano destra, un codice nella sinistra; <36> santa Giuliana di Nicomedia, giovane vergine martire cristiana (IV secolo) in gonnella verde con manicotti rossi, forse nella mano sini-

⁽⁴⁸⁾ *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 890-899. *Biblioteca Sanctorum*, X, 1968, pp. 923-948. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 764-773. HALL, *Dizionario dei soggetti ...*, pp. 300-301. GEARY, *Furta sacra ...*, pp. 94-103.

⁽⁴⁹⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Felicitatis». *Biblioteca Sanctorum*, V, 1964, pp. 604-610. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1965, coll. 427-429. E. COZZI, *Verona*, in AA.VV., *La pittura nel Veneto*, II, *Il Trecento*, Milano 1992, pp. 333-334. A Verona, nella chiesa a lei dedicata (soppressa nel 1806) esistevano numerosi affreschi ora nel Museo G.B. Cavalcaselle presumibilmente con le storie della santa, da Cozzi attribuiti a un maestro attivo verso la metà del XIV secolo.



Fig. 4. La tavola destra del trittico-reliquiario.

stra tiene una corona e nella mano destra un codice ⁽⁵⁰⁾; <37> santa Secondina, giovane di Anagni (VI secolo), in gonnella rossa, anch'essa con un codice e la

⁽⁵⁰⁾ Secondo BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, a p. 26r, santa Giuliana vergine e martire fu sepolta nella chiesa dei Santi Nazario e Celso (dell'Ordine Benedettino) e inoltre vi erano sue reliquie nelle chiese dei Santi Apostoli e Santa Maria in Organo, e a p. 77r «Iulianae». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 670-671. *Biblioteca Sanctorum*, VI, 1965, pp. 1176-1177. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 575-576: «Her body was translated in 1774 from the Orient to the church of SS. Nazario e Celso in Verona. Represented generally as a young Christian virgin martyr, holding her band as bearing witness, holding a palm, a book. Wearing a crown».

palma; il suo culto non è largamente diffuso ⁽⁵¹⁾. Sono indicate dalla pergamena con *Reliquie Sanctarum Felicitatis, Juliane et Secudiane martirum*.

<38> <39> Due santi che potrebbero essere Primo e Feliciano (IV secolo), fratelli romani flagellati perché si rifiutarono di adorare degli idoli pagani. Sono giovani, il primo ha la barba e indossa una tunica verde impreziosita da bordure di pelliccia e porta calzari rossi, mentre il secondo sbarbato indossa, fissato con fermaglio sulla spalla destra, un mantello rosato su una tunica rossa e reca nella mano sinistra la palma ⁽⁵²⁾. Per questi due santi e per i quattro seguenti mancano le indicazioni delle pergamene sottostanti.

<40> Un santo vescovo che indossa una pianeta rossa su tunica bianca e veste verde, <41> <42> due personaggi con paludamenti e copricapi trecenteschi con fodera bianca rovesciata e con le caratteristiche bande che scendono ai lati (il terz'ultimo regge la spada), <43> un giovane imberbe con tunica verde con cintola in vita e mantello rosso, fissato con fermaglio sulla spalla sinistra. I calzari sono di colore rosso e verde.

Nella parte inferiore: <44> <45> due giovani martiri (santo Stefano ⁽⁵³⁾ e san Lorenzo?) ambedue con gli attributi del codice e della palma, il secondo in abito giallognolo finemente decorato con motivo a quadrature oblique, che potrebbe richiamare il martirio subito sulla graticola.

A seguire, aiutati dalla scritta sottostante *Reliquie Sanctorum Martirum Marcelli, Crescenciani et Sancti Roberti*, <46> Crescenzo (XII-XIII secolo), giovane imberbe con mantello rosso e blu su tunica bianca, con cintola in vita e calzari rossi, la palma nella mano destra, rappresentato come laico, nobile discendente della famiglia di Camposampiero, è venerato a Padova e, secondo Bagata e Peretti, il suo corpo riposa in San Zeno Maggiore ⁽⁵⁴⁾.

<47> Vescovo con piviale rosso dai motivi decorativi floreali, su veste bianca, porta nella mano sinistra un codice mentre con la destra benedisce. La mitria è decorata con bordura rossa. È estremamente difficile stabilire di quale san Marcello si tratti ⁽⁵⁵⁾.

⁽⁵¹⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Secudianae». *Biblioteca hagiographica latina*, p. 1095. *Biblioteca Sanctorum*, XI, 1968, pp. 809-811. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1965, coll. 1004-1008.

⁽⁵²⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «SS. Primi e Feliciani». *Biblioteca hagiographica latina*, 1898, p. 1008. *Biblioteca Sanctorum*, X, 1968, pp. 1104-1107. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 881-882.

⁽⁵³⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Stephani». *Biblioteca Sanctorum*, XI, 1968, pp. 1376-1392. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 945-953.

⁽⁵⁴⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 8v; 21r; 77r «S. Crescentiani». CORNA DA SONCINO, *Fioretto ...*, p. 71, 77: reliquie in Santa Maria in Organo e Santa Maria Antica. *Biblioteca Sanctorum*, IV, 1964, pp. 287-292. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 245-246.

⁽⁵⁵⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Marcelli». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 777-778. *Biblioteca Sanctorum*, VIII, 1966, pp. 661-663, 668, 672-676. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze 1985, col. 460.

<48> Giovane imberbe con mantello arancione su tunica rosa. Come per la figura precedente permangono gli stessi dubbi per Roberto ⁽⁵⁶⁾.

La quinta figura si rivolge piuttosto che alla sua destra – formando così il classico gruppetto a tre – alla sua sinistra, verso un <49> anziano personaggio con il volto severo e barbuto, con l'attributo della croce latina, legata al suo martirio, e un codice (porta sopra la tunica blu un mantello giallo-rosa): grazie anche alla scritta sottostante, è l'ultima figura che si riconosce, cioè sant'Andrea apostolo, nato a Betsaida, pescatore in Galilea, il primo a seguire Gesù. Fu fatto giustiziare dal governatore romano a Patrasso, nel Peloponneso. Le sue reliquie nel IV secolo furono portate da Costanzo a Costantinopoli e da qui, nel XIII secolo, giunsero ad Amalfi e poi a Roma ⁽⁵⁷⁾.

È seguito da due giovani santi, forse apostoli, che chiudono la fila: <50> con mantello rosso acceso su tunica verde, <51> con mantello giallo-verde su tunica oca-rosa, entrambi reggono un codice e la pergamena reca l'iscrizione *Reliquie Sancti Andrei et aliarum Sanctorum*.

Il culto delle reliquie

Il culto dei santi, che è una forma del culto dei morti, è fondato sulla venerazione delle loro reliquie. Lo studio delle reliquie, che costituisce una parte importante dell'agiografia, porta il nome di lipsanografia (dal greco λειψωνον) ⁽⁵⁸⁾. Con reliquia s'intende ciò che resta del corpo di un santo o qualunque oggetto che abbia avuto con lui relazione, sia da vivo sia dopo la morte ⁽⁵⁹⁾. Il culto delle reliquie provocò la diffusione del culto dei santi, e il luogo dove vennero poste le reliquie fu considerato come la tomba. Ne conseguì una moltiplicazione dei santuari, e inoltre il ritenere che gli oggetti posti a contatto dei santi nel sepolcro divenissero come altrettanti corpi di santi facilitò in modo straordinario la possibilità di avere reliquie, che vennero ricercate soprattutto per le dedizioni delle chiese.

Per conservare le reliquie anticamente si utilizzavano sarcofagi in pietra che più tardi furono sostituiti da casse in metallo prezioso, alle quali venne data

⁽⁵⁶⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Roberti». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 1053-1054. *Biblioteca Sanctorum*, XI, 1968, pp. 228-231, 235-245.

⁽⁵⁷⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Andreae». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 71-73. *Biblioteca Sanctorum*, I, 1961, pp. 1094-1170. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 36-48.

⁽⁵⁸⁾ H. DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I, Paris 1955, pp. 391-409. A. FROLOW, *Les reliques*, Paris 1961. H. DELEHAYE, *Sanctus. Essai sur le culte des saints dans l'antiquité*, Bruxelles 1977. P. BROWN, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino, 1983.

⁽⁵⁹⁾ N. TURCHI, s.v. *reliquie*, in *Enciclopedia cattolica*, X, Roma 1953, pp. 749-761. L. ROCCHI, s.v. λειψωνον, ου, το, in *Vocabolario Greco-Italiano*, 1943.

la forma di una chiesa in miniatura, o da contenitori trasparenti in cristallo. Parimenti si sviluppa il tipo foggiato a somiglianza della parte della reliquia da custodire, cioè a mezzo busto, a testa, a braccio, a piede etc.

Rari in Oriente, i reliquiari erano assai numerosi in Occidente. Purtroppo essi sono stati vittime, a causa della ricchezza dei materiali con cui erano eseguiti, di cupidigia e di fanatismo e perciò moltissimi sono andati perduti.

Per quanto riguarda le iscrizioni relative ai martiri si possono distinguere l'epitaffio del martire, la segnalazione della presenza di reliquie con autenticazione⁽⁶⁰⁾, la relazione della deposizione, la designazione del santo, il nome del vescovo consacrante, la data o l'anno, talvolta anche il nome del committente o del donatore oppure, come è il nostro caso, semplicemente il nome dei martiri, senza la data della commemorazione. Infine vi sono le dediche e le invocazioni⁽⁶¹⁾. Ora viene spontaneo chiederci perchè e come sia stato realizzato il nostro reliquiario; se un particolare culto di questi santi esisteva nell'ambito dell'ordine benedettino o del convento di Sant'Antonio al Corso o della popolazione cittadina. Forse queste reliquie erano in possesso del convento e furono raccolte da qualcuno, forse preposto alla loro cura, e collocate nel modo in cui ora le vediamo. In generale si può dire che era il vescovo della città che ripartiva e attribuiva le reliquie fra le varie congregazioni, mentre talvolta erano persone devote che le regalavano al convento.

Ritengo che il reliquiario, così come ora a noi appare, sia stato realizzato in un unico momento. Anche le scritte su pergamena relative ai santi sono tutte contemporanee e certamente della stessa epoca delle immagini⁽⁶²⁾.

Ovviamente rimangono aperti molti interrogativi, per quello che riguarda alcune finestrelle che recano la pergamena bianca: mancavano le reliquie relative alle immagini già dipinte? Sono frutto di una manomissione posteriore? Per trafugamento (poco probabile) o per deterioramento dell'iscrizione originale? Un grosso interrogativo si pone riguardo la logica della scelta dei santi raffigurati, forse da ricercarsi nelle usanze e credenze della pietà popolare.

Solo tre di essi sono tipici del culto a Verona e quindi legati alla Chiesa veronese, e precisamente sono i vescovi san Lupicino (V secolo)⁽⁶³⁾, san Procolo

⁽⁶⁰⁾ Il commercio delle reliquie, dall'XI secolo, è regolato da una clausola fissa, tipica dei fogli di accompagnamento (autentiche). Nel testo di N. HERMANER - MASCARD, *Les reliques des Saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris 1975, si riportano alcune formule delle autentiche; ne cito una per esempio: «Universis et singulis praesentes nostras litteras inspecturis fidem tacimus et attestamus particulas ex ... filo serico rubri coloris colligatam ac parvo sigillo in cera rube a hispanica munitam ... se retinendi, alteri donandi, et in quacumque ecclesiae publicae ... venerationi exponendi».

⁽⁶¹⁾ A.A.V.V., s.v. *Martirio*, in *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, a cura di A. Bernardo, Torino 1983, pp. 2133-2154. P. GOLINELLI, *Lagiografia, un genere letterario tra geografia e storia*, Modena 1986, pp. 9-17.

⁽⁶²⁾ Scrittura gotica libraria minuscola.

⁽⁶³⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 9r: «S. Lupicini episcopi veron. corpus reuiescit in ecclesia S. Zenonis Maioris» e ancora a p. 9r «In ecclesiis Monalium S. Antonii, e S. Ioanis inter

(fine III secolo, inizio IV) ⁽⁶⁴⁾, e san Zenone (IV secolo) ⁽⁶⁵⁾: il primo, dodicesimo vescovo, fu sepolto in San Zenone; per il secondo, quarto vescovo, fu eretta una chiesa apposita per onorare le sacre spoglie, e il terzo, ottavo vescovo, fu eletto patrono di Verona nell'VIII secolo, il suo culto si propagò largamente anche in molte altre città dell'Italia Settentrionale e d'oltralpe, e le sue spoglie riposano nella splendida basilica a lui dedicata. Di solito è facilmente riconoscibile come un vescovo anziano, dalla pelle scura (si dice provenisse dall'Africa), con paramenti episcopali e mitria, mentre al pastorale è appeso un pesce, attributo particolare derivante da una tradizione popolare secondo la quale il vescovo amava pescare e passato a significare la conversione delle anime.

Il fondo dorato lega in maniera fluida tutta la rappresentazione, le immagini dei santi emergono senza alcun inserimento paesaggistico, senza alcun codice di figurazione prospettica. Solamente per il sepolcro al centro della tavola il volume viene indicato con le due dimensioni di altezza e larghezza paralleli al piano del dipinto e con l'indicazione dei lati in profondità, paralleli tra loro e in una direzione angolata efficace per indicare il volume, ma non corretta per il punto di vista dell'osservatore ⁽⁶⁶⁾.

Sant'Orsola e le sue compagne sono rappresentate quasi sospese, anche se c'è un timido accenno spaziale e naturalistico nelle onde del mare sotto l'imbarcazione che procede con le vele al vento. In tre scene, due nel registro superiore con *Decapitazione del Battista* e *Strage degli Innocenti* e una in quello inferiore con *San Martino e il povero*, le figure sono rappresentate di lato, mentre tutte le altre sono rigidamente frontali. Solo alcuni santi volgono il capo ora a destra ora a sinistra verso le figure che hanno vicino.

reliquias, quae ibi asservantur, sunt etiam reliquiae S. Lupicini Episcopi veron.» p. 77r «S. Lupicini». *Biblioteca hagiographica latina*, 1898, p. 273. *Biblioteca Sanctorum*, VIII, 1966, p. 380. CORNA DA SONCINO, *Fioretto ...*, p. 39 «Luppicino, Lucillo e Crescenziano li corpi santi, in una sepoltura de marmor, stiano nel tempio soprano (Basilica di S. Zenone) de riche pietre de magna scoltura». M.T. CUPPINI, *Pitture murali restaurate*, cat. della mostra a Verona, Trento 1970, p. 41: nello spogliatoio dei chierici (cappella orientale della crociera), nella chiesa di S. Fermo Maggiore a Verona, in occasione dei restauri fu trovata una scritta dedicatoria ai SS. Lucillo, Lupicino e Crescenziano, purtroppo mutila della porzione che recava la data e il nome del pittore». F. SEGALA, *Catalogus Sanctorum Ecclesiae Veronensis*, Verona 1986.

⁽⁶⁴⁾ BAGATA - PERETTI, SS. *Episcoporum veronensium ...*, pp. 10v, 11r, 41v, 77r «S. Proculi». *Biblioteca hagiographica latina*, p. 1013. *Biblioteca Sanctorum*, X, 1968, p. 1158. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 883-884, in cui l'indicazione è generica: «Represented as a middle-aged bishop, beardless, enthroned, blessing».

⁽⁶⁵⁾ BAGATA - PERETTI, SS. *Episcoporum veronensium ...*, pp. 12v, 16v, p. 77r «S. Zenonis». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 1299-1301. *Biblioteca Sanctorum*, XII, 1969, pp. 1472-1479. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 1096-1100. P. GOLINELLI, *Il Cristianesimo nella «Venetia» altomedievale, Diffusione, istituzionalizzazione e forme di religiosità dalle origini al secolo X*, in AA.VV., *Il Veneto nel Medioevo. Dalla «Venetia» alla Marca Veronese*, I, Verona 1989, pp. 269-272; 283-290.

⁽⁶⁶⁾ R. MONTICOLO, *Meccanismi dell'opera d'arte*, Firenze 1987, pp. 30-41.

Alcuni abiti, tipicamente trecenteschi, come pure i copricapi sia maschili sia femminili, sono impreziositi talvolta da decorazioni geometriche o floreali o soppannati di vaio; alcuni santi indossano il piviale tenuto chiuso davanti con un fermaglio. I vescovi indossano la pianeta sovente di colore rosso, ornata di ricami spesso in oro con la croce sul petto e sul capo hanno la mitria; in particolare ve ne sono due (scomparto a destra, II registro, <44> e <45>) che indossano la dalmatica. Sono in atteggiamento benedicente e reggono il pastorale. Gli attributi che caratterizzano i santi martiri sono pressochè ripetitivi: si tratta di codice, palma o spada. Solo nella tavola a sinistra, nel registro inferiore, vi è una figura <31> che tiene tra le due mani un piccolo vaso.

La presenza poi di sant'Antonio Abate è facilmente spiegabile con l'intitolazione della chiesa-convento da cui il trittico proviene.

Non si riesce a dare un volto anche al citato san Lorenzo, martire di origine spagnola, morto a Roma nel 258. Ordinato diacono da Sisto II, subì il martirio sulla graticola poco dopo quello del pontefice stesso ⁽⁶⁷⁾. E nemmeno a san Cataldo, nato in Irlanda, vescovo di Rachau, vissuto nel VII secolo. Durante un pellegrinaggio in Terra Santa morì a Taranto e fu venerato in quella città, che erroneamente lo considerò proprio vescovo ⁽⁶⁸⁾.

Bagata e Peretti citano la presenza di tre santi orientali Sidrach, Misac e Abdenago (III secolo) che, giovani e nobili giudei ammessi con Daniele alla reggia di Nabucodonosor, divennero governatori di Babilonia e furono ribattezzati con i nomi di Anania, Misaele e Azaria. Caduti in disgrazia, furono gettati in una fornace ardente. Famoso resta il cantico di lode al Signore, il *Benedicite*. Sono considerati martiri della vera fede e venerati in Oriente ⁽⁶⁹⁾.

I due studiosi menzionano inoltre tre martiri romani (Canzio, Canziano e Canzianella) il cui culto è scarsamente presente nella città, per quanto ci è dato conoscere, rafforzandoci nell'ipotesi di una preesistenza di reliquie rispetto alla sistemazione globale del reliquiario, realizzato per favorire il culto dei santi attraverso la presentazione di una loro immagine.

Esaminando le tante figure di santi e martiri con vestiari e attributi che variano dai primi secoli del Cristianesimo fino alla contemporaneità trecentesca, ci domandiamo in che modo la loro memoria si sia tramandata e con quale immagine fossero conosciuti.

⁽⁶⁷⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Laurentii». *Biblioteca sanctorum*, VIII, 1966, pp. 108-130. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 588-597: «Represented generally as a young, beardless deacon martyr. With a short, dark beard, wearing classical dress, holding an open book, walking towards a gridiron. Wearing a stole, a maniple». HALL, *Dizionario dei soggetti ...*, p. 247.

⁽⁶⁸⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «S. Cataldi». *Biblioteca hagiographica latina*, pp. 250-251. *Biblioteca Sanctorum*, III, 1963, pp. 950-952. KAFTAL, *Iconography of the saints ...*, 1978, coll. 188.

⁽⁶⁹⁾ BAGATA - PERETTI, *SS. Episcoporum veronensium ...*, p. 77r «SS. Sidrach, Misac e Abdenago». *Biblioteca Sanctorum*, II, 1962, p. 669.

L'altaro

La forma dell'altaro con le due ante laterali che si chiudono su quella centrale è frequente nell'arte del Trecento, ma non a uso di reliquiario. Un'opera che si avvicina per tipologia alla tavola di Arbizzano è un reliquiario proveniente da Perugia, della metà del XIV secolo, conservato al Museo di Palazzo Venezia a Roma, dove alle immagini di alcuni santi sono affiancati piccoli vani contenenti le relative reliquie ⁽⁷⁰⁾.

Un confronto è possibile anche con il trittico-reliquiario del Museo Civico di Treviso; esso è datato 1352, come si legge nell'iscrizione sottostante. Sul lato anteriore sono dipinte le immagini di santi e di donatori mentre su quello posteriore sono allineate numerose reliquie disposte in nicchie. È a forma di altaro a cuspide con i due battenti richiudibili ⁽⁷¹⁾.

La tavola-reliquiario è un'immagine culturale che ha una specifica qualità comunicativa proprio per il fatto di esporre le reliquie, e ben la si può inquadrare nello schema tripartito di Panofsky: rappresentazione-istruzione-empatia, con riferimento alle funzioni di istruire gli analfabeti, ricordare la presenza dei contenuti della fede e stimolare un sentimento di *devotionis affectum* attraverso la vista ⁽⁷²⁾. Le reliquie, prova materiale della realtà dei santi e immagine stessa del santo raffiguratosi sopra, creano un equilibrio particolare tra i frammenti amorfi e le capacità espressive e comunicative delle immagini.

Al centro della tavola di Arbizzano campeggiano, più grandi delle altre, le due figure della Vergine che depone Cristo morto a mezzo busto nel sepolcro quadrangolare. Questa rappresentazione, riferita da tutti gli evangelisti, ha una lunga fortuna iconografica, dall'icona bizantina all'immagine devozionale, fino a prodotto estetico nel Rinascimento. L'*imago pietatis* si rivolge al fedele in un rapporto dialogico che ne stimola la *pietas* e s'impone come strumento pedagogico. L'indeterminata situazione biografica, cioè crocefissione, deposizione, lamentazione o sofferenza e sepoltura, accentra la meditazione della *Passione* in tutte le sue varianti: è qui rappresentata un'immagine funzionale alla devozione. Alcune figure rappresentate con il simbolo del loro martirio si pongono come 'figure-guida' simbolo della passione, filo conduttore della figura principale.

⁽⁷⁰⁾ Maestro della «Madonna di Santa Chiara da Montefalco»: Reliquiario con Madonna e bambino e i santi Francesco, Nicola, Stefano, Lorenzo, Apollinare, Vincenzo. Perugia, prima metà del XIV secolo, tempera su tavola. Collezione Sterbini. Museo di Palazzo Venezia, Roma.

⁽⁷¹⁾ R. GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in the March of Treviso 1340-'80*, Cambridge 1989, p. 41, figg. 22a e 22b. M. LUCCO, *Pitture del Duecento e del Trecento nelle province venete*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, I, Milano 1986, pp. 140-141, fig. 210. L. MENEGAZZI, *Tomaso da Modena*, cat. della mostra, Treviso 1979, p. 164.

⁽⁷²⁾ E. PANOFSKY, *Imago pietatis*, in *Festschrift f. M.J. Friedlander z. 60 Geburtstag*, Leipzig 1927, pp. 261 e segg. H. BELTING, *L'Arte e il suo pubblico. Funzione e forma delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, pp. 47-49, 61; 238.

Il volto della Vergine rivolto e a contatto con quello del Figlio ha gli occhi aperti, mentre quelli di Gesù sono chiusi. La figura di Cristo è caratterizzata dalla mano accostata alla ferita del costato che è l'atto effettivo a cui l'immagine vuole muovere: la contemplazione delle ferite è un tema molto amato dalla mistica della *Passione*.

In Occidente la tavola dipinta fu per lungo tempo una rarità, ma con l'importazione di numerose icone dall'Oriente nel XIII secolo venne rafforzandosi la partecipazione del pubblico e la trasformazione qualitativa delle immagini. Il proliferare delle comunità di culto creò una forte domanda di immani culturali destinate alle pratiche religiose: la pala d'altare ebbe una rapidissima e vasta espansione sia nel culto istituzionalizzato che nella devozione privata ⁽⁷³⁾.

La nostra tavola è organizzata secondo precise regole di composizione che costringono a delle soste lo sguardo dello spettatore, con l'isolamento dell'immagine centrale e la sequenza di quelle ai lati, che acquistano significato anche riguardo alla loro collocazione.

La quasi totale assenza di un sentimento emotivo nelle immagini dei santi viene controbilanciata dal coinvolgimento provocato dall'esposizione delle reliquie, la cui realtà visibile è simbolo di culto o di un dogma di fede, ma ha pure nella mistica popolare potere d'indulgenza. Si potrebbe addirittura parlare di *imagines monstrantes* che adempiono a una funzione comunicativa accentuando l'oggetto della venerazione e dirigendo l'attenzione verso una realtà che ognuno, nell'ambito del culto, poteva comprendere ⁽⁷⁴⁾.

Fortuna critica

Raffaele Bagata e Battista Peretti, sacerdoti del clero veronese, pubblicarono a Venezia nel 1576 un'opera assai preziosa per le innumerevoli notizie relative alla presenza di reliquie di santi e martiri e loro biografie, con il titolo: *SS. Episcoporum veronensium antiqua monumenta et aliorum sanctorum quorum corpora et aliquot, quorum ecclesiae habentur Veronae, per Raphaelem Bagatam archipresbiterum Ecclesiae SS. Apostolorum, et Baptistam Perettum, rectorem Ecclesiae S. Teuteriae, summo studio, ac diligentia collecta. Eorum fere omnium SS. Historiae ab eisdem collectae et ab Augustino Valeria episcopo Veronae contextae. Index praeterea SS. Reliquiarum, quae in ecclesiis eiusdem civitatis reperiuntur.*

⁽⁷³⁾ G.F. VIVIANI, *Culti e luogo di culto nei libri*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona 1980, pp. 653-706. BELTING, *L'Arte il suo pubblico ...*, p. 161.

⁽⁷⁴⁾ BELTING, *L'Arte e il suo pubblico ...*, pp. 93-95. P. BROWN, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino 1983.

Nel testo, a p. 76v, si trova un «Index reliquiarum SS. quae in Ecclesiis Veronae asservantur praeter eas, quae in altaribus sunt reconditae, quorum nomina inveniri non potuerunt» che dà la prima notizia dell'esistenza del trittico-reliquiario conservato nella chiesa di Sant'Antonio al Corso. Nella targa entro la già citata cornice barocca del reliquiario si trovano le notizie cronologicamente seguenti che accertano il passaggio dal monastero di Sant'Antonio al Corso al sacello domestico di Pietro Antonio Albertini nel 1756.

Dopo centocinquant'anni circa, nella poderosa *Monografia statistico-economica-amministrativa* a cura di Luigi Sormani Moretti del 1904, alla voce «Arbizzano», troviamo descritta la Pieve e una breve notizia sul «trittico del 1400 (sic) conservato nella canonica e donato alla chiesa da un abate Pietro Albertini» (75).

Citata brevemente da Luigi Simeoni nella sua *Guida storico-artistica della città e provincia* del 1909 (76), viene inserita da Antonio Avena nel *Catalogo dell'Esposizione d'Arte Antica* del Museo Civico di Verona del 1919 (77). Il primo saggio monografico sul trittico appare nel 1928 sul «Burlington Magazine», scritto da Evelyn Sandberg Valalà e intitolato *A fourteenth-century veronese triptych*. La studiosa inglese, dopo un'analisi stilistica dell'opera e dopo aver avvicinato l'anonimo «Maestro del trittico di Arbizzano» alla produzione del «Secondo Maestro di S. Zeno» e al frescante delle scene che raccontano *Il martirio dei francescani a Ceuta* in San Fermo, lo collega ai pittori della cerchia di Turone che hanno miniato i corali della Biblioteca Capitolare. Inoltre colloca la tavola nel periodo che va dal 1340 al 1380 e considera l'artista assai modesto, inabile nella composizione, in cui le figure sono monotone e banali nei gesti, nelle espressioni e negli atteggiamenti: «We may surmise that the artist was a rustic working for rustics» (78).

Il trittico viene menzionato nel 1944 da Luigi Messedaglia nella sua monografia *Arbizzano e Novare. Storia di una terra della Valpolicella* (79), e da Giuseppe Silvestri nel 1950 ne *La Valpolicella* (80). Citata brevemente nel 1969 da Maria Teresa Cuppini – che collega la tavola agli affreschi del braccio occidentale del transetto e ad «alcuni quadri votivi sulle pareti» a San Fermo, alla croce stazionale (già nell'aula della Corte d'Assise) ora a Castelvecchio (81) e al «paliotto d'altare in Castelvecchio» (forse si riferisce a quello

(75) SORMANI MORETTI, *Verona. Monografia ...*, p. 111.

(76) SIMEONI, *Verona. Guida ...*, pp. 370-371.

(77) A. AVENA, *Catalogo dell'Esposizione d'arte antica*. Museo Civico di Verona, Verona 1919-20.

(78) SANDBERG VALALÀ, *A fourteenth century veronese ...*, pp. 110-116.

(79) MESSELAGLIA, *Arbizzano e Novare ...*, p. 97.

(80) SILVESTRI, *La Valpolicella ...*, pp. 108-111.

(81) Museo di Castelvecchio, Verona n. inv. 23066-1B3593.

«dei Sette Santi») ⁽⁸²⁾ – essa viene analizzata nell'ambito del complesso gruppo di artisti veronesi del Trecento della cosiddetta 'seconda generazione', attivi cioè a partire dal quarto decennio del secolo, dei quali la studiosa cerca di precisare le caratteristiche stilistiche che ⁽⁸³⁾.

Nell'analizzare due cicli veronesi del Trecento in San Fermo a Verona (*I martiri francescani in India* e *La vestizione di san Ludovico di Tolosa*) Fabio Bisogni, nel 1977, dopo essersi soffermato sull'attività di Turone a Verona, caratterizzata da «dislivelli qualitativi», prendendo in esame la *Crocefissione* di Castelveccchio, quella di san Pietro martire e un'altra passata da Christie's a Londra nel 1965, e infine le *Storie di san Francesco* in San Fermo, trova rispondeenze assai precise tra queste opere e le due tavole di Bruxelles, la tavola con le *Trenta Storie dell'Antico e Nuovo Testamento* in Castelveccchio ⁽⁸⁴⁾ e il nostro trittico di Arbizzano ⁽⁸⁵⁾.

Mario Lucco nel suo articolo sulla pittura del Duecento e del Trecento nel Veneto del 1986, a proposito della pittura veronese, mette in risalto il legame di quest'ultima con i caratteri pittorici e coloristici della Lombardia. Avvicina la tavola di Arbizzano alle *Trenta Storie* in Castelveccchio e pur non ritenendole opere di grande qualità, considera che meglio si accordino «sia con la cultura del frescante di S. Gottardo in Corte a Milano, che con qualsiasi altro pittore veneto o emiliano» ⁽⁸⁶⁾.

Infine Enrica Cozzi, approfondendo le ricerche storico-artistiche sul Trecento veronese, nel 1992 propone di legare ai modi del «Maestro di S. Giorgetto» le tavole di Bruxelles, numerosi affreschi votivi in San Fermo e in San Zeno, nonché la tavola con le *Trenta Storie* in Castelveccchio, considerandole tutte opere della medesima bottega, da cui proviene anche il trittico-reliquiario. Conferma i confronti fatti dalla Vavalà con il «Maestro della Cappella Cavalli» in Santa Anastasia e inoltre fa riferimenti, quali precedenti, con il frescante delle Storie di Cristo nella Chiesa della Santissima Trinità e con il maestro principale che opera in San Pietro in Briano ⁽⁸⁷⁾.

Analisi storico-artistica e stilistica

Dopo la prima pregevolissima ricognizione a largo raggio sulla pittura gotica veronese compiuta da Evelyn Sandberg Vavalà ⁽⁸⁸⁾ nel 1926, varie volte è

⁽⁸²⁾ Museo di Castelveccchio, Verona n. inv. 141-1B356.

⁽⁸³⁾ M.T. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona nei sec. XIV-XV*, in AA.VV., *Verona e il suo territorio*, III/2, Verona 1969, pp. 301-310.

⁽⁸⁴⁾ Museo di Castelveccchio, Verona n. inv. 108-1B362.

⁽⁸⁵⁾ F. BISOGNI, *Iconografia e propaganda religiosa: due cicli del Trecento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, I, Milano 1977, pp. 157-168.

⁽⁸⁶⁾ M. LUCCO, *Pittura del Duecento e del Trecento ...*, pp. 113-124.

⁽⁸⁷⁾ E. COZZI, *Verona ...*, pp. 339-341.

⁽⁸⁸⁾ E. SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926.

stata tentata una più precisa individuazione di maestri operanti lungo il secolo e del loro *corpus* di opere, ma la scarsità o, per dir meglio, la quasi assenza di documenti e notizie storiche ha reso difficile tale tentativo. Nei numerosi confronti che seguiranno bisognerà tener conto del degrado materico e delle gravi alterazioni subite dalle opere a seguito di cattivi restauri e rifacimenti.

Di pittura gotica veronese, con caratteristiche cioè ben delineate e con uno sviluppo coerente nel XIV secolo e oltre, si può parlare dal secondo decennio, anzi, riprendendo ben volentieri quanto per prima scrisse la Valalà, possiamo individuare nell'affresco con la *Madonna e santi* della tomba di Giuseppe della Scala nel chiostro di San Zeno, datato presumibilmente 1313 (morte dell'abate scaligero), l'inizio della pittura gotica a Verona.

In tale affresco il giottismo è così evidente che la Cuppini ipotizza addirittura la mano di un allievo di Giotto ⁽⁸⁹⁾. In realtà l'affresco del chiostro rimane un esempio isolato: la produzione di questo e del decennio successivo a Verona non reca più le stimmate di una simile spiritualità ed espressività: il linguaggio raffinato di Giotto si perde in quello greve e popolare di tutta la produzione locale.

A tale proposito sottolineiamo l'importanza della scultura a Verona in questo momento ⁽⁹⁰⁾: basti ricordare le opere di Riginò di Enrico e di Giovanni di Riginò, messe in luce dal Mellini ⁽⁹¹⁾, che bene esprimono la tendenza a Verona verso forme corpose, di una umanità semplice e popolare. È certamente la scultura l'arte guida a Verona agli inizi del secolo. Le sculture, forse anche perché dipinte, sembrano aver influenzato grandemente la figuratività pittorica degli artisti veronesi di questo momento. In quest'ottica si collocano bene gli affreschi, per lo più votivi, che ricoprono le pareti delle chiese veronesi e che la Valalà riunisce sotto i nomi generici di «Primo» ⁽⁹²⁾ e «Secondo Maestro di San Zeno» ⁽⁹³⁾, databili dal secondo decennio del Trecento fino alla metà del secolo

⁽⁸⁹⁾ *Ivi*, pp. 43-45: «L'ignoto autore avrebbe avuto contatto con Giotto o in patria o altrove; forse non era veronese affatto. In tutti i modi l'affresco rimane isolato ed unico». CUPPINI, *L'arte gotica a Verona ...*, pp. 286-290, a p. 288: «... ritengo che a dipingere l'immagine sia stato un toscano, compagno e collaboratore di Giotto».

⁽⁹⁰⁾ A. VENTURI, *La scultura del Trecento e le sue origini*, in *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano 1906, pp. 759-803. F. DE MAFFEI, *Le Arche Scaligere a Verona*, Verona 1955. M.T. CUPPINI, *La pittura e la scultura in Verona al tempo di Dante*, in *Dante e Verona*, Catalogo della mostra in Castelvecchio, Verona 1965, pp. 175-198. F. FLORES D'ARCAIS, *La pittura nelle chiese e nei monasteri di Verona*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona 1980, p. 454.

⁽⁹¹⁾ G.L. MELLINI, *Scultura veronese del Trecento*, «Arte illustrata», n. 3-4, (1968), pp. 4-23. G.L. MELLINI, *Scultori del Trecento*, Verona 1971.

⁽⁹²⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 60-69. CUPPINI, *La pittura e la scultura ...*, pp. 184 e segg.

⁽⁹³⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 70-100. L. MAGAGNATO, *Da Altichiero a Pisanello*, cat. della mostra, Verona 1958, p. 1. L. MAGAGNATO, *Arte e civiltà del Medio Evo veronese*, Torino 1962, pp. 70-73. M.T. CUPPINI, *Tirone di Maxio da Camenago*, «Bollettino d'arte», LI, serie VI, 1-2, (1966), pp. 33-37.

e riferibili, più che a due personalità, a gruppi di pittori legati da comuni caratteristiche, dei quali la Cuppini precisa dei corpora omogenei, riferendoli a pittori quali il «Maestro della Presentazione», il «Maestro del Redentore» e il «Maestro di Corte Lepia», per la prima generazione, e il «Maestro dell'Annunciazione» e altri operanti verso la metà del secolo ⁽⁹⁴⁾.

Da tutto ciò emerge la difficoltà di districarsi, per quanto riguarda le attribuzioni, in un panorama pittorico di notevole omogeneità e di non grande qualità artistica. Gli affreschi votivi sono monotoni e formali: si tratta per lo più d'immagini molto semplici, statiche, bonarie e cordiali; madonne, santi e cavalieri si presentano con un aspetto di quotidianità per nulla dotati di ieraticità, ma piuttosto con una connotazione laica e mondana. Talora compaiono fondali architettonici, dai troni delle Madonne alle quinte delle piccole scene nelle vite dei santi, sviluppate poi da Altichiero e Pisanello in maniera superba.

Il percorso delle linee è lento e circostrive figure ampie dalle vesti spesso ridondanti, che si rabbuffano in basso, ai piedi delle figure. La gamma dei colori si ripete uniformemente: giallo, rosso, verde, azzurro. Le aureole sono sempre fortemente segnate. Riguardo ai lineamenti l'elemento di maggior spicco e intensità è lo sguardo. Una notevole espressività e una concretezza di individuazione si trova piuttosto negli offerenti, come per esempio i personaggi di Frate Gusmerio e del Castelbarco, effigiati sull'arco trionfale di San Fermo. In quest'ordine di espressività rientrano le crocefissioni, dove la tragicità dell'evento e la molteplicità dei personaggi coinvolgono l'artista in una varietà di atteggiamenti e di soluzioni individuali ⁽⁹⁵⁾.

Così pure nel ciclo del «Maestro dei Martiri Francescani» sulla parete destra, vicino alla facciata di San Fermo e nella Vestizione di san Ludovico d'Angiò ⁽⁹⁶⁾, opera del «Maestro dell'Annunciazione» nel transetto a destra nella stessa chiesa ⁽⁹⁷⁾, l'avvenimento storico sollecita i frescanti a una concretezza e a un dinamismo ignoti alle immagini votive. Più sopra si è fatto cenno a una affinità e congenialità tra la scultura e la pittura nella prima parte del secolo, e tale analogia si ritrova anche nella miniatura veronese. Le medesime immagini corpose e popolarresche appaiono contenute nelle lettere iniziali dei capitoli de-

⁽⁹⁴⁾ M.T. CUPPINI, *Pitture del Trecento in Verona*, «Commentari», IV, (1962), pp. 75-83. CUPPINI, *La pittura e la scultura ...*, pp. 184-193. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona ...*, pp. 191-300. BISOGNI, *Iconografia e propaganda religiosa ...*, pp. 163-168. G.L. MELLINI, *Elogio della pittura veronese del Primo Trecento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di F. Zeri*, Milano 1984, pp. 46-54.

⁽⁹⁵⁾ Mi riferisco alla Crocefissione in San Giorgetto, a quella proveniente da casa Bernasconi (ora Museo di Castelvecchio, Verona n. inv. 20176-1B3435) e a quella nella cappella di Sant'Antonio nel transetto sinistro nella Chiesa di San Fermo Maggiore a Verona.

⁽⁹⁶⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 53-56. BISOGNI, *Iconografia e propaganda religiosa ...*, pp. 157-168. COZZI, *Verona ...*, pp. 323-325.

⁽⁹⁷⁾ CUPPINI, *La pittura e la scultura ...*, p. 191. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona ...*, p. 295. CUPPINI, *Pitture murali restaurate ...*, 1970, pp. 46-47. BISOGNI, *Iconografia e propaganda religiosa ...*, pp. 163-168.

gli *Statuti di Verona* del 1327 e nelle miniature del frontespizio degli *Statuti dei Canonici*, scritto tra il 1336 e il 1366 ⁽⁹⁸⁾.

L'elemento colore in gradazioni chiare e luminose è particolarmente sentito, ed è quello che caratterizza le nostre immagini, con una resa ben diversa dalle miniature bolognesi del tempo, ove i colori sono assai intensi e chiassosi e le ombre pesanti si addensano a sbalzare le figure. Nei codici veronesi le immagini ben spaziate nelle lettere iniziali, arricchite di fresche volute, richiamano subito i contemporanei affreschi delle chiese.

Ci preme anche sottolineare l'identità di stilemi decorativi in pittura, scultura e miniatura. Il piglio naturalistico e libero, la carnosità del viluppo del fogliame che guarnisce i margini del foglio e racchiude l'iniziale miniata di un codice, si ritrovano identici nelle fasce decorative ad affresco nelle chiese veronesi; osserviamo il fregio a bassorilievo colorato della cornice superiore della *Crocefissione* attribuita uniformemente al Turone sulla porta terminale di San Fermo ⁽⁹⁹⁾ (fig. 6), che sembra uscita dai famosi codici turoniani della Capitolare. La scelta cromatica è identica nelle tonalità del giallo, del rosso, del verde e del blu. Anche nella produzione miniata, ovviamente, si notano diversi livelli qualitativi e quindi si suppongono diverse personalità, come si è detto per la pittura.

Le ricerche del Fainelli e del Cenci ci hanno fornito i nomi di numerosi pittori, non meno di una trentina, operanti nel corso del secolo, e pur non aiutandoci a individuare le loro opere ci confermano l'intensa operatività della scuola veronese in epoca scaligera ⁽¹⁰⁰⁾.

⁽⁹⁸⁾ Biblioteca Civica di Verona (d'ora in poi BCVr), *Statuti di Cangrande*, cod. membr. cc. 346, ms. n. 3036. P. GEMMA BALESTRIERI, *Contributi alla miniatura gotica veronese. Gli Statuti di Cangrande*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», XXIV, 2-3, (1956), pp. 2-6: p. 3 «Le nove miniature, contenute tutte entro un'iniziale, sono da ascrivere per ragioni di carattere esterno, al 1328 quando il codice fu esteso»; e a nota 3 «il codice contiene i sei libri degli Statuti più un trattato tra veronesi e mantovani e due Constitutiones papales contra hereticos. Ogni parte è ornata da una miniatura». Biblioteca Capitolare di Verona (d'ora in poi BCAPVr), *Statuti dei Canonici*, cod. pergamenaceo di cc. 74, ms. DCCLXV. Contiene un'unica pagina miniata a p.lr. P. GEMMA BALESTRIERI, *La miniatura gotica a Verona*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie VI, TX, (1957-1958), 1959, p. 5: «Negli Statuti dei Canonici, cod. 765, che contiene le Costituzioni del Capitolo della Cattedrale di Verona, costituzioni emanate in varie fasi successive, si può stabilire che l'insieme di carte cui è connessa l'unica miniatura fu scritto tra il 1336 e il 1366. L'esame stilistico del minio, nel frontespizio, permette di collocarlo verso la metà del secolo, e dunque in un momento quasi immediatamente successivo a quella del codice scaligero». A. PIAZZI - G. ZIVELONGHI, *La tradizione veronese nelle miniature dei codici capitolari*, Verona 1984, p. 84. G. MARIANI CANOVA, *Le miniature*, in *Gli Statuti di Verona del 1327*, a cura di S.A. Bianchi e R. Granuzzo, 1992, pp. 83-88: «... Non sembra quindi di dover cercare per le miniature degli statuti dei forti apporti esterni poiché la cultura figurativa locale e in particolare quella dell'atelier operante tra secondo e terzo decennio a San Zeno, pare sufficiente a spiegarle...».

⁽⁹⁹⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 134-138. M.T. CUPPINI, *Pitture murali restaurate*, cat. Mostra a Verona 1978, pp. 30-31.

⁽¹⁰⁰⁾ V. FAINELLI, *Il maestro Paia ed altri pittori pregiotteschi di Verona*, «Rivista Tridentina» n. 1, (1910), pp. 3-8. C. CENCI, *Verona minore ai tempi di Dante*, «Le Venezie Francescane» XXXIII, 1-4, (1966), pp. 37-40.

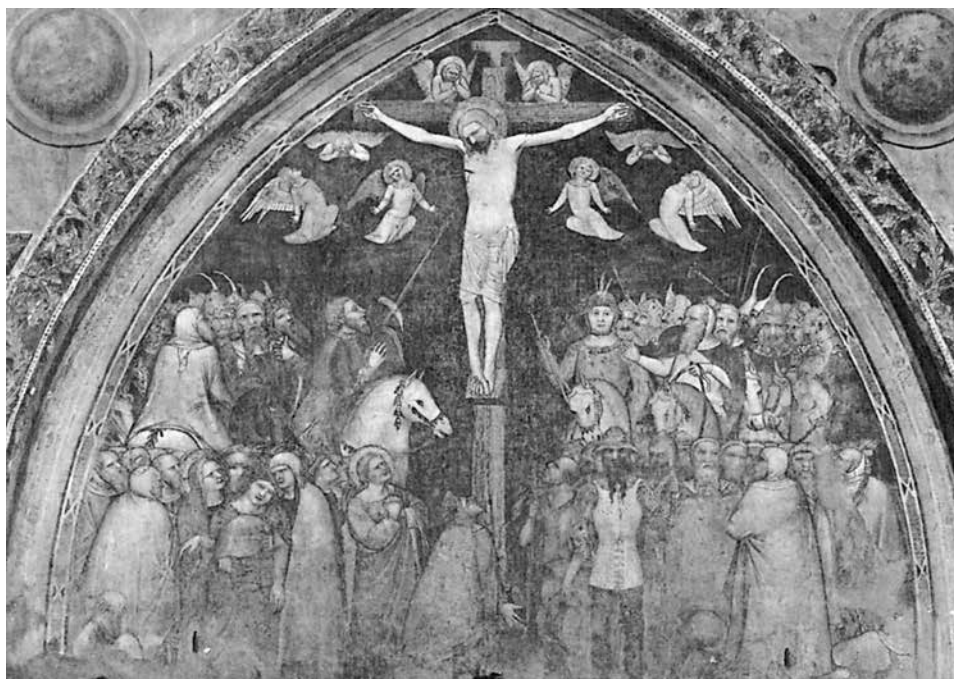


Fig. 6. *La Crocefissione del Turone* (affresco) in San Fermo Maggiore, Verona.

La personalità nella quale per prima si riuniscono il nome, la data e l'opera è quella di Turone di Maxio da Camenago, che appare in un ambiente pittorico già formato. Proprio per la rilevanza del polittico oggi in Castelvecchio, firmato e datato *Hopus Turoni MCCCCLX*⁽¹⁰¹⁾, si è conferito alla sua opera maggior peso e forse lo si è ritenuto capace d'influenzare la vita artistica locale più di quanto non sia avvenuto⁽¹⁰²⁾. Certamente Turone è a capo di una fiorente bottega e nel polittico di Arbizzano si avvertono interventi di collaboratori (fig. 7). Di frequente avvenivano passaggi da una bottega all'altra di artisti che portavano con sé un bagaglio di conoscenze e di suggestioni atto a uniformare i

⁽¹⁰¹⁾ Museo di Castelvecchio, Verona n. inv. 144-1B355. MAGAGNATO, *Da Altichiero a ...*, pp. 4-5. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona ...*, p. 301-3 02.

⁽¹⁰²⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 13 1-144. SANDBERG VAVALÀ, *Turone miniatore*, «Dedalo», X (1929-1930), pp. 15-44. P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 780-782. F. ZERI, *Un'Annunciazione di Turone*, «Paragone», 89 (1957), pp. 48-55. MAGAGNATO, *Da Altichiero a ...*, pp. 2-6. M.T. CUPPINI, *Alcune pitture del Trecento in Verona*, «Commentari», XI, 3-4, XI (1960), pp. 237-243. M.T. CUPPINI, *Turone di Maxio ...*, pp. 34-42. LUCCO, *Pittura del Duecento ...*, pp. 123-124. COZZI, *Verona ...*, pp. 341- 342. M. LUCCO, *Turone di Maxio*, in AA.VV., *La pittura nel Veneto, Il Trecento*, a cura di M. Lucco, II, Milano 1992, pp. 551-552.

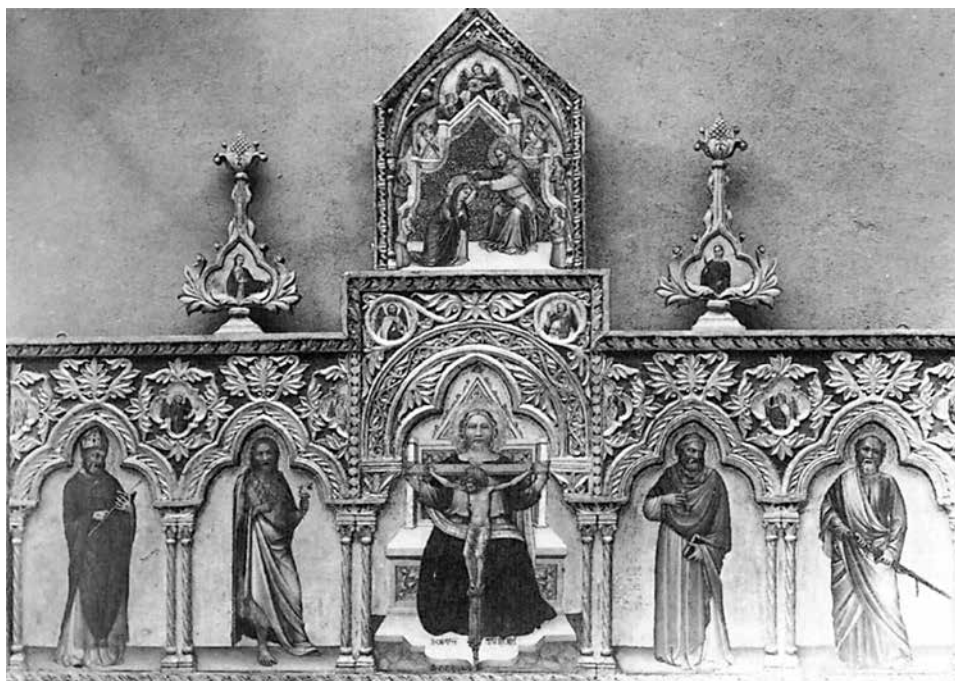


Fig. 7. Il polittico della Trinità del Turone (1360, tavola), Museo di Castelvechio, Verona.

modi espressivi e a creare una sorta di *koinè* artistica. E non a caso la produzione di Turone, proveniente dalla Lombardia, ha creato tante incertezze attributive a Verona, perché è proprio con la Lombardia che Verona ha una affinità artistica assai stretta e scambi culturali che si fanno più evidenti intorno alla metà del secolo⁽¹⁰³⁾. In entrambe le due importanti corti primeggia l'elemento cavalleresco, e infatti spesso sono affrescati cavalieri, ora santi, ora offerenti, a significare l'atmosfera culturale in cui l'opera d'arte è nata: basti pensare alle Arche Scaligere, dove ai maestri veronesi seguono quelli campionesi, erette a celebrare la gloria dei Signori della Scala⁽¹⁰⁴⁾.

⁽¹⁰³⁾ SANDBERG VAVALA, *La pittura veronese ...*, 1926, pp. 95-96. G. Fiocco, *L'Ouvrage de Lombardie*, dispense AA. 1948-49, Padova, pp. 3-16. G. PREVITALI, *Il gotico italiano*, Milano 1965, pp. 19-20. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino 1966. C. PIROVANO, *Pittura del Trecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, 1, 1986, p. 72.

⁽¹⁰⁴⁾ M. CARRARA, *Dante e la corte Scaligera*, in *Gli Scaligeri*, a cura di G.M. Varanini, cat. della mostra a Castelvechio, Verona 1988, pp. 497-504. E. ROSSINI, *La Signoria Scaligera*, in *Verona e il suo territorio*, III/1, parte I, pp. 81-310. E. ROSSINI, *La Signoria Scaligera dopo Cangrande*, *Ibidem*, pp. 452-725. G. SANCASSANI, *Notizie genealogiche degli Scaligeri di Verona: Le origini (1147-1274)*, *Ibidem*, pp. 311-343. G. SANCASSANI, *Notizie genealogiche degli Scaligeri a Verona da Alberto I ad Antonio della Scala (1277-1387)*, *Ibidem*, pp. 727-759.

Certamente Milano gode di una posizione più 'internazionale', Verona resta invece più decisamente tradizionale.

Riguardo alla formazione del Turone e alla sua origine lombarda, vale la pena citare l'ignoto artista della *Madonna in trono e santi* (1349) nel tiburio della chiesa dell'Abbazia di Viboldone, che si è postulato come il maestro di Turone stesso ⁽¹⁰⁵⁾.

È utile puntualizzare le caratteristiche della pittura di Turone, documentato a Verona dal 1356 al 1387 ⁽¹⁰⁶⁾, per poter collocare, differenziandolo, il trittico-reliquiario di Arbizzano.

A Turone si riconosce un'attenzione alla raffigurazione energica e drammatica, alla caratterizzazione dei personaggi attraverso l'accentuazione degli sguardi, la solidità e robustezza dei corpi sottolineati da panni con pieghe consistenti. Il suo pennello sfuma i toni scuri conferendo plasticità alle figure. I costumi sobri sono accesi da colori assortiti che si ritrovano anche nelle pagine miniate a lui attribuite nei codici della Biblioteca Capitolare.

Mentre sono state ipotizzate affinità con pittori bolognesi ⁽¹⁰⁷⁾ e riminesi ⁽¹⁰⁸⁾ che in realtà sono difficili da sostenere, certamente non vi è nessuna attinenza con la pittura veneziana che risente delle influenze ellenistiche e bizantine, ignote a Verona, nonostante alcune opere nella città sicuramente di artisti veneziani ⁽¹⁰⁹⁾.

In questo panorama della pittura a Verona intorno alla metà del secolo si colloca il trittico-reliquiario di Arbizzano, che per la proporzione stessa delle immagini richiama subito all'accenno, precedentemente fatto, dello stretto legame tra la pittura monumentale e la miniatura. È una delle poche tavole

⁽¹⁰⁵⁾ S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944, pp. 46-47. F. ZERI, *Un'Annunciazione di Turone*, «Paragone» n. 89, (1957), pp. 48-52. TOESCA, *La pittura e la miniatura ...*, pp. 101-127. M. GREGORI, *Presenza di Giusto de' Menabuoi a Viboldone*, «Paragone», 293, (1974), pp. 3 e segg. C. VOLPE, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'Arte Italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, Milano 1983, pp. 288-304. M. BOSKOVITS, *The Martello Collection*, Firenze 1985, pp. 142-143. LUCCO, *Pittura del Duecento ...*, p. 123: «Ritengo infatti che i modelli stilistici di Turone siano da ricercare in Lombardia, e soprattutto nel Maestro del 1349 a Viboldone, sulla cui maniera le figure vuoi del politico, vuoi dell'affresco in S. Maria della Scala, vuoi della Crocefissione di S. Fermo, del 1363, sembrano modularsi con affinità tanto stretta da far presumere un rapporto da allievo a maestro. Anche la tavolozza vivida e brillante, da parere fin sospetta ed eccessiva, di Turone, allude alle stesse relazioni, ed autorizza a credere ad una sua attività miniatoria; si vedrà così che nei corali della Biblioteca Capitolare a lui riferiti, alcuni dei quali recano la data 1368, egli ripropone immutato, a vent'anni di distanza, il modulo facciale della Madonna del Maestro del 1349 a Viboldone, persin nella tenerissima sottolineatura delle pieghe della pelle sul collo grassoccio». M.L. GATTI PERER, *Gli affreschi trecenteschi*, in AA.VV., *L'Abbazia di Viboldone*, Milano 1990, pp. 103-213.

⁽¹⁰⁶⁾ LUCCO, *Pittura del Duecento ...*, pp. 119-120; 615-616.

⁽¹⁰⁷⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 95-96.

⁽¹⁰⁸⁾ E. ARSLAN, *Affreschi trecenteschi nel veronese*, «Le Arti», 5-6, (1942), pp. 322-328.

⁽¹⁰⁹⁾ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, p. 141. CUPPINI, *L'Arte gotica a Verona ...*, p. 300, con ampia bibliografia in nota.

rimaste, insieme con le due conservate a Bruxelles con le *Storie di Gioacchino e Anna, della Vergine e di Cristo* ⁽¹¹⁰⁾ e quella con le *Trenta Storie della Bibbia* in Castelvechio ⁽¹¹¹⁾, databili intorno alla metà del Trecento e provenienti da monasteri femminili benedettini.

Le tre opere sono diverse tra loro e almeno due, il trittico-reliquiario e la tavola di Castelvechio, mostrano anche allora interno diversi livelli qualitativi. Si tratta di artisti assai simili tra loro e operanti in botteghe in cui seguivano le varie fasi di apprendistato ⁽¹¹²⁾.

Delle tre opere l'unica di cui conosciamo il nome del committente (Guidone) ⁽¹¹³⁾, il luogo a cui era destinata (Ospedale di Sant'Anna a Verona) e una data quasi certa (leggermente abrasa, MCCCII, ma letta concordemente dagli studiosi: MCCCLI) è quella conservata a Bruxelles, costituita da due tavolette (fig. 8a e fig. 8b); sul retro infatti di una di esse, insieme con la raffigurazione del donatore inginocchiato, si legge: «MCCCII HOC OP(US) FECIT / FIERI FRATE GUIDO P(RI)OR HOSPITALIS S(ANCT)AE ANNAE» ⁽¹¹⁴⁾. Sono state pubblicate dalla Vavalà nel 1929 e da lei attribuite al Turone, con ampi riferimenti ai noti codici della Biblioteca Capitolare, senza sciogliere peraltro le incertezze relative a questo cruciale momento della pittura veronese ⁽¹¹⁵⁾.

La qualità stilistica di quest'opera è certamente la più alta di questo gruppo e vi è un'impianto prospettico generale in cui la rappresentazione delle architetture di ogni singola scena segue un unico criterio prospettico.

⁽¹¹⁰⁾ E. SANDBERG VAVALÀ, *A chapter in fourteenth century iconography Verona*, «The Art Bulletin», XI, n. 4, (1929), pp. 1-37. P. FIERENS, *Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, Bruxelles 1949, p. 149. A. BOSCHETTO, *Dipinti italiani nei Musei Royaux des Beaux Arts*, «Bulletin MRBA», Bruxelles 1954. BISOGNI, *Iconografia e propaganda religiosa ...*, pp. 164-165. COZZI, *Verona ...*, p. 341.

⁽¹¹¹⁾ H. SEMPER, *Eine Bildtafel vom Anfang des XIV Jahrhundert in Museo Civico zu Verona*, «Madonna Verona», I, 3, (1907), pp. 129-171. SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 101-102. SANDBERG VAVALÀ, *A chapter in fourteenth century ...*, pp. 376-412. MAGAGNATO, *Da Altichiero a ...*, p. 1. MAGAGNATO, *Arte e civiltà ...*, p. 73. CUPPINI, *Turone ...*, pp. 38-42. FLORES D'ARCAIS, *La pittura nelle chiese ...*, p. 449. S. MARINELLI, *Museo di Castelvechio*, Venezia 1983. LUCCO, *Pittura del Duecento ...*, pp. 119-120; 615-616. COZZI, *Verona ...*, p. 339.

⁽¹¹²⁾ G.L. MELLINI, *I maestri dei bronzi di San Zeno*, Bergamo 1992, p. 30. Secondo lo studioso in epoca medievale esistevano «officine e non collettivi», perché all'epoca si conoscevano solo organizzazioni piramidali del lavoro.

⁽¹¹³⁾ Ringrazio la Professoressa G. De Sandre Gasperini per avermi segnalato la presenza di frate Guidone, rettore dell'ospedale di S. Anna, in pergamene all'ASVr (S. Fermo, b. 5, p. 351, 1353 ottobre 6; S. Fermo, b. 5, p. 358, 1355 gennaio 11; S. Fermo, b. 5, p. 379, 1363 marzo 31). G. DE SANDRE GASPERINI, *Per la storia dei penitenti a Verona nel secolo XIII. Primi contributi*, in AA.VV., *Il movimento francescano della penitenza nella società medievale, Atti del 3° Convegno di Studi Francescani, 25-27 sett. Padova, Roma 1980*, p. 280. V. FAINELLI, *Storia degli Ospedali di Verona dai tempi di S. Zeno ai nostri giorni*, Verona 1962, pp. 110-11.

⁽¹¹⁴⁾ P. FIERENS, *Musée Royaux des Beaux-Arts ...*, p. 149. BISOGNI, *Iconografia e propaganda religiosa ...*, p. 168. Ringrazio il Dott. H. Waterschoot, critico d'arte AICA, di Sint-Niklaas, Belgio, per avermi fatto pervenire il suo studio *Fra Guido da Verona*, riguardante le tavolette del Museo di Bruxelles.

⁽¹¹⁵⁾ SANDBERG VAVALÀ, *A chapter in fourteenth century ...*, pp. 1-37; p. 9 figg. 7-8-9; p. 17 fig. 33; p. 20 figg. 38-39; p. 21 figg. 44-45; p. 26 figg. 60-61-63; p. 27 fig. 64; p. 33 fig. 90; p. 34 figg. 93-94-97-98; p. 35 fig. 99.



Fig. 8a. *Episodi della vita di Gioacchino e Anna, della Vergine e di Cristo (tavola)*, Musée Royal des Beaux Arts, Bruxelles.

Le *Trenta Storie della Bibbia* o *Storie della Redenzione* (fig. 9), proveniente dal monastero di Santa Caterina alla Ruota, sono di livello stilistico certamente inferiore: manca la capacità di organizzare lo spazio, dove i personaggi affollano le scene prive di profondità e in maniera monotona e banale, e solamente alcune scene seguono schemi prospettici dugenteschi; è una rappresentazione didascalica che sintetizza con rapidità di scene successive la storia dell'universo, dalla creazione alla resurrezione di Cristo. Anche per questa tavola la Vavalà ha fatto riferimento al Turone, ma collocandola nell'ambito della bottega⁽¹¹⁶⁾.

Le rappresentazioni di armati che affollano molte scene suggeriscono un collegamento con le illustrazioni dei romanzi cavallereschi provenienti dalla Francia, eseguiti e diffusi anche in Lombardia⁽¹¹⁷⁾.

⁽¹¹⁶⁾ *Ivi*, pp. 110-116. S. MARINELLI, *Castelvecchio a Verona*, Milano 1991, pp. 27-28.

⁽¹¹⁷⁾ TOESCA, *Il Trecento ...*, pp. 846-848. «Entrée d'Espagne», Venezia, Biblioteca Marciana cod. fr. XXI, a p. 846 «Una mischia». TOESCA, *La pittura e la miniatura ...*, pp. 165-166, 214-217, 383-387. A p. 152 «Conquête de la Terre d'outremer», Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. fr. 2631 e «Tristan», Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. fr. 755.



Fig. 8b. *Episodi della vita di Gioacchino e Anna, della Vergine e di Cristo (tavola)*, Musée Royal des Beaux Arts, Bruxelles.

Il recente restauro conservativo a cui la tavola è stata sottoposta ⁽¹¹⁸⁾, se da una parte ha ancor di più evidenziato le alterazioni subite dalla pellicola pittorica, come la perdita di velature, di finiture a colla o a vernice, la perdita di contrasto chiaroscurale, dall'altra ha restituito una migliore lettura dei particolari narrativi (i fiori o la frutta sugli alberi, gli oggetti, le decorazioni delle vesti, e per le figure i tratti fisiognomici) e della cromia molto accesa e varia delle vesti. Attraverso il breve esame compiuto sulle tavole di Bruxelles e di Castelvecchio, si può meglio mettere in evidenza come il trittico di Arbizzano possa collocarsi nell'ambito strettamente legato alla tradizione locale, cioè in quel filone che abbiamo visto ben sviluppato alla venuta del Turone a Verona ⁽¹¹⁹⁾ secondo caratteristiche di scarsa incisività espressiva, d'immagini fatte di cordialità bonaria e persino statiche nella loro quotidiana semplicità.

⁽¹¹⁸⁾ Il restauro è stato eseguito tra dicembre 1998 e gennaio 1999 dal restauratore Maurizio Tagliapietra con la direzione della dott.ssa Paola Marini, direttrice dei Musei Civici d'Arte di Verona. Ringrazio per aver potuto vedere l'opera in corso di restauro.

⁽¹¹⁹⁾ CUPPINI, *Turone di Maxio* ..., pp. 33-42. CUPPINI, *La pittura a Verona* ..., pp. 301-310, 302 «... nel 1356 abitava in Verona nella contrada di S. Michele alla Porta».

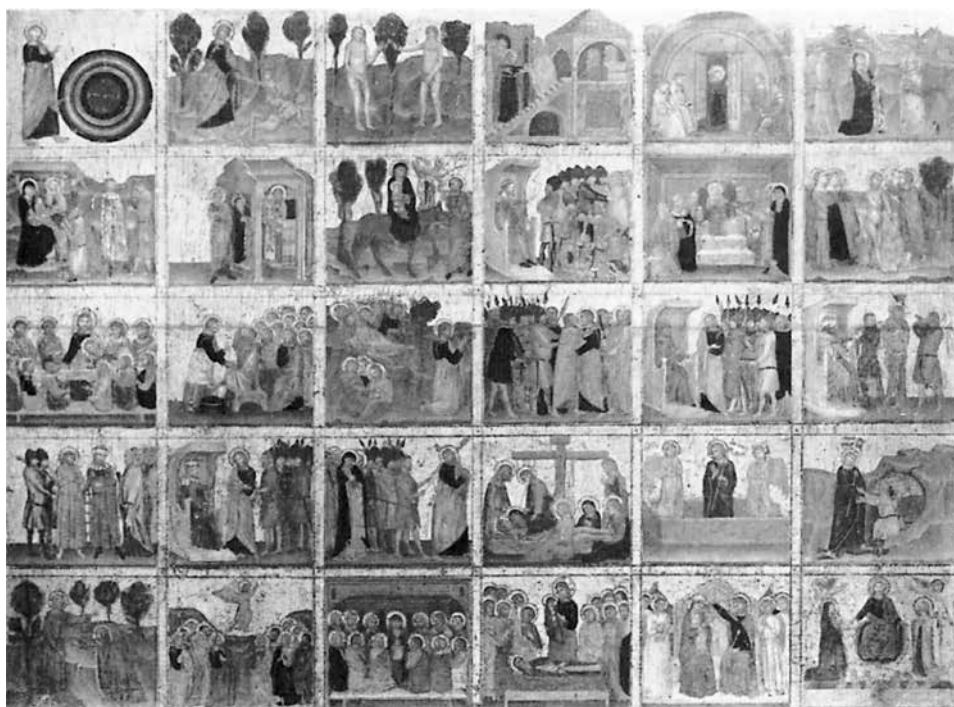


Fig. 9. *Trenta storie della Bibbia (tavola)*, Museo di Castelvecchio, Verona.

Si confronti la *Madonna della Pietà* del trittico di Arbizzano con le Madonne in trono in San Pietro Martire (due affreschi accostati sulla parete nord, attribuiti dalla Vavalà al gruppo del «Secondo Maestro di San Zeno»⁽¹²⁰⁾ e l'immagine della Vergine in Sant'Anastasia, nella parete destra della Cappella Salemi)⁽¹²¹⁾ (fig. 10): il taglio e l'espressione degli occhi, le fattezze del volto e la disposizione delle figure, i colori e i panneggi accomunano queste opere tra di loro intorno alla metà del secolo.

Un riferimento alla miniatura si ha con la Madonna con il Bambino sul frontespizio degli *Statuti dei Canonici* del Capitolo della Cattedrale di Verona, databile intorno alla metà del secolo⁽¹²²⁾.

⁽¹²⁰⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 84-85. COZZI, *Verona ...*, pp. 337-338. La studiosa attribuisce i due affreschi al «Maestro della Crocefissione di S. Giorgetto».

⁽¹²¹⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 85-88, fig. 28.

⁽¹²²⁾ GEMMA BALESTRIERI, *La miniatura gotica ...*, p. 5: «Negli Statuti dei Canonici cod. 765, che contiene le costituzioni del Capitolo della Cattedrale di Verona, costituzioni emanate in varie fasi successive, si può stabilire che l'insieme di carte cui è connessa l'unica miniatura fu scritto tra il 1336 e il 1366. L'esame stilistico del minio nel frontespizio permette di collocarlo verso la metà del secolo»



Fig. 10. *Madonna con Bambino, santi e devoto (affresco), Cappella Salerni, Sant'Anastasia, Verona.*

Anche per l'immagine di Cristo della tavola di Arbizzano è facile un confronto con quello sulla croce in San Giorgetto (1353) ⁽¹²³⁾ (fig. 11) e con quello della Crocefissione nella Cappella di Sant'Antonio in San Fermo ⁽¹²⁴⁾ e ancora con quello dell'affresco staccato proveniente da casa Bernasconi in Castelvechio ⁽¹²⁵⁾ (fig. 12): è un corpo esile nella struttura, sfibrato dal martirio, dove l'aspetto umano della figura di Cristo è assai evidente. Si osservino le spalle smilze e cadenti, il ventre gonfio e i capelli come bagnati, raggruppati a ciocche con un segno insistente della linea serpentina.

⁽¹²³⁾ COZZI, *Verona ...*, pp. 337-338.

⁽¹²⁴⁾ PETTENELLA, *Altichiero e la pittura veronese ...*, pp. 26-27: «Si tratta di una grande Crocefissione affrescata nella cappella absidale dedicata a S. Antonio, a sinistra della maggiore; il dipinto, occultato da soprastrutture barocche, è stato scoperto nell'agosto del 1959 ed è in buone condizioni [...] il nuovo affresco ha i caratteri generali della pittura veronese intorno alla metà del Trecento ...». MELLINI, *Elogio della pittura ...*, pp. 49; 51-52; 54. M. LUCCO, «Maestro del 1351», in AA.VV., *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucro, II, Milano 1992, p. 535.

⁽¹²⁵⁾ MAGAGNATO, *Da Altichiero a ...*, pp. 2-3.

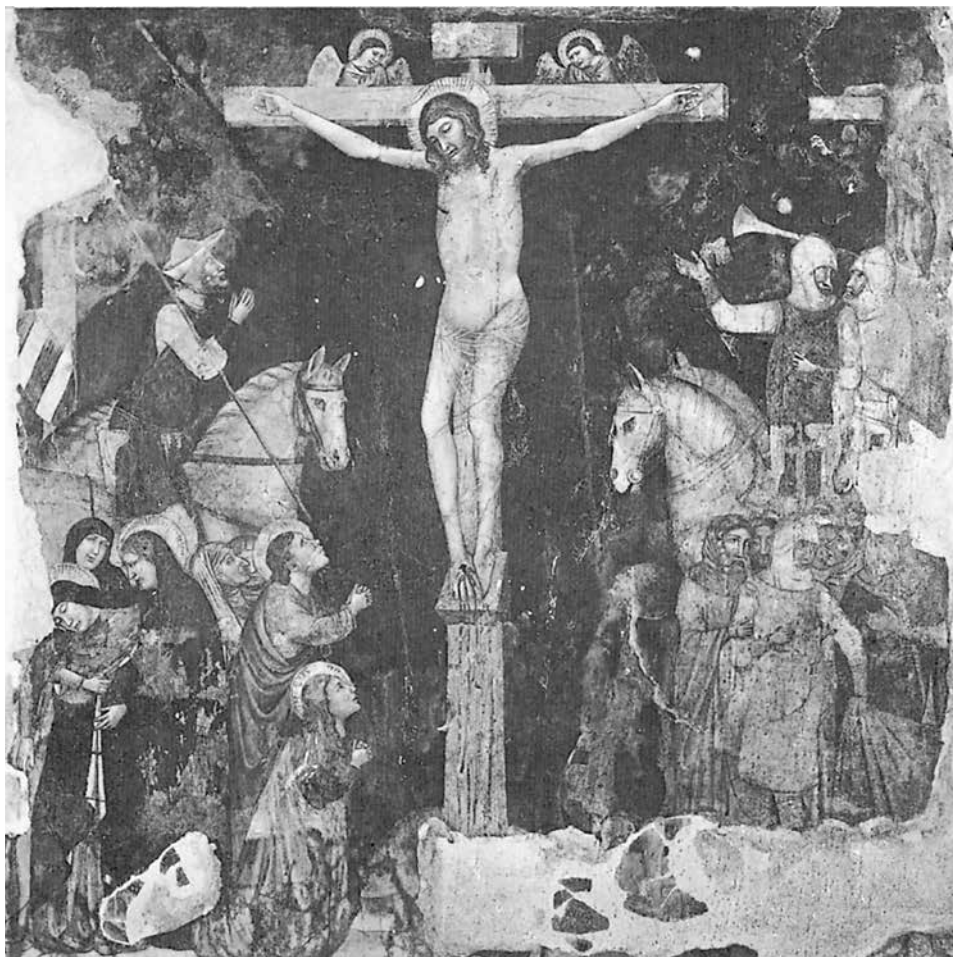


Fig. 11. *Crocefissione (affresco), San Giorgetto, Verona.*

Sempre riconducendo la nostra analisi a una connessione tra le varie arti, uno stretto legame si ha con la figura del Cristo della *Trinità*, scolpita e dipinta nell'omonima chiesa veronese ⁽¹²⁶⁾.

Innumerevoli confronti sono possibili per le piccole immagini di santi che, ai lati della *Pietà*, affollano il trittico di Arbizzano e che denotano la loro indubbia appartenenza alla scuola veronese. I numerosi santi allineati sul fondo dorato non presuppongono alcuna spazialità, così come le numerose figure che, sul fondo scuro, affollano la *Parousia*, sulla parete meridionale della Cappella

⁽¹²⁶⁾ MELLINI, *Scultori veronesi ...*, pp. 26-27.

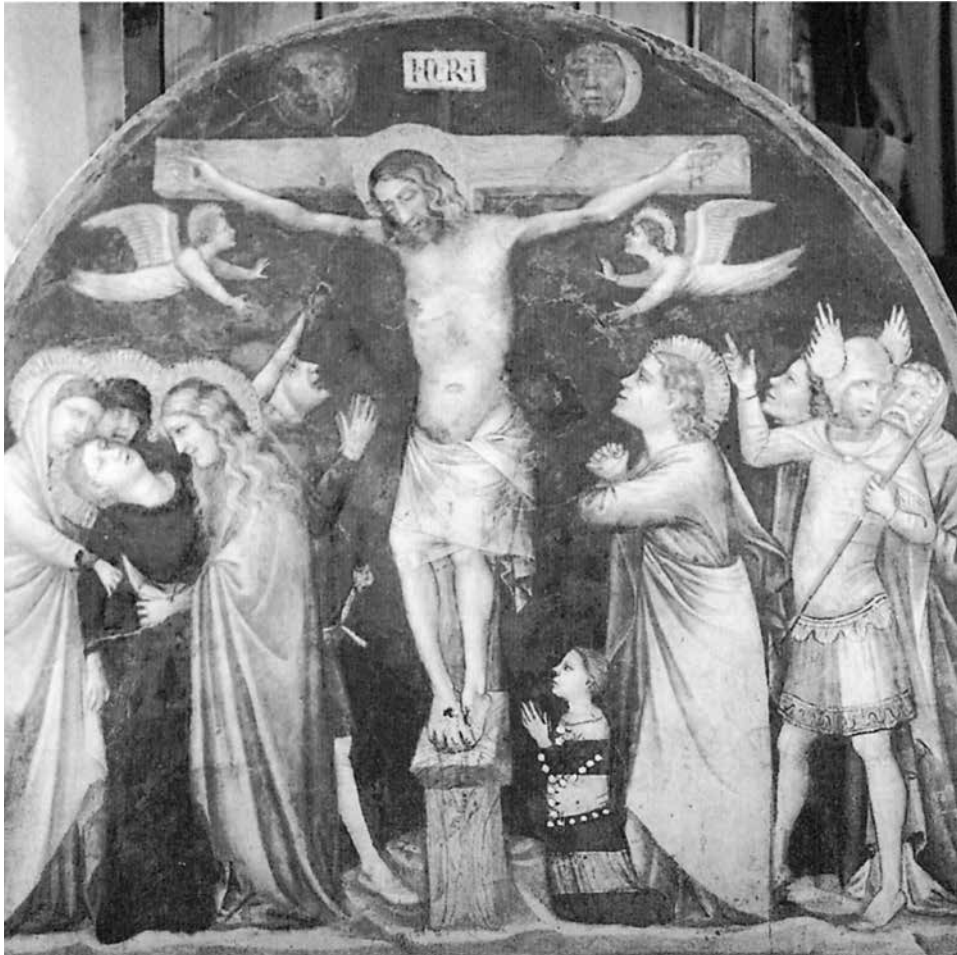


Fig. 12. *Crocefissione* (dono Bernasconi, affresco staccato), Museo di Castelvecchio, Verona.

Maggiore di Sant'Anastasia ⁽¹²⁷⁾. Pensiamo per opposto alle scene di Giotto dove le figure stesse creano lo spazio in cui si pongono.

Le figure allungate, le capigliature e il modo di rendere gli abiti con il prezioso inserimento della pelliccia e la varietà dei tessuti si ritrovano nel *S. Giorgio e la Principessa* in San Zeno ⁽¹²⁸⁾, in quelli votivi attribuiti dalla Vavalà

⁽¹²⁷⁾ E. ARSLAN, *Una tavola di Altichiero e un affresco di Turone*, «Commentari», XI, 2, (1960), p. 103. CUPPINI, *Alcune pitture del Trecento ...*, pp. 237-241. LUCCO, *Pittura del Duecento ...*, pp. 116-117. COZZI, *Verona ...*, pp. 328-330, figg. 427; 428; 429.

⁽¹²⁸⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, p. 77, fig. 21. COZZI, *Verona ...*, p. 341, fig. 461.



Fig. 13. *Pietà e santi* (affresco staccato), Cappella Cavalli, San'Anastasia, Verona.

al «Secondo Maestro di S. Zeno» in San Pietro Martire ⁽¹²⁹⁾, in Sant'Anastasia nella Cappella Salemi (lato destro) ⁽¹³⁰⁾ e nella Cappella Cavalli (*Madonna della Misericordia con santi* ⁽¹³¹⁾, *La Pietà e santi*) ⁽¹³²⁾ (fig. 13). I profili dei santi sono assai simili tra loro e certamente i volti non esprimono con intensità la sacralità dell'evento di cui sono partecipi.

Anche i colori usati, che vanno dal giallino al rosato, dal verdino al blu, sono gli stessi nelle varie opere. Le figurette dipinte nel trittico-reliquiario sono poste una accanto all'altra senza tensione emotiva, e sono solamente delle presenze.

La raffigurazione-tipo del vescovo in paramenti episcopali, assai frequente soprattutto nella tavola di sinistra, si può ritrovare nei sopra citati affreschi in Sant'Anastasia e nei clipei miniati alla base del frontespizio degli *Statuti dei Canonici*, dove il volto ovale dalla fronte rugosa e dalla barba bianca e le mani in atteggiamento benedicente sembrano seguire uno stesso schema.

⁽¹²⁹⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 84-86, fig. 27. COZZI, *Verona ...*, pp. 337-338, fig. 454.

⁽¹³⁰⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, p. 90, fig. 32.

⁽¹³¹⁾ *Ibidem*, fig. 30. CUPPINI, *Alcune pitture del Trecento ...*, p. 240, fig. 4. SANDBERG VAVALÀ, *A fourteenth century ...*, pp. 110-116.

⁽¹³²⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, p. 90, fig. 32.



Fig. 14. *Scena sacra* (affresco), San Lorenzo, Verona.

Per i volti maschili un puntuale riscontro si ha con le due figure del frammento d'affresco sulla parete destra nella chiesa di San Lorenzo⁽¹³³⁾ (fig. 14), che richiamano, per il vecchio, i vescovi ai numeri <23>, <25>, <40> e per il giovane con il cartiglio i numeri <20> e <46> del trittico-reliquiario.

Anche le figure in abito di cavaliere e di laico, soprattutto quelle dal copricapo con fascia bianca e bande che scendono a coprire le orecchie, hanno un puntuale riferimento con quelle del «Secondo Maestro di San Zeno»: sant'Elegio su un pilastro nel lato destro in San Zeno e nella *Pietà e santi* in Sant'Anastasia nella Cappella Cavalli⁽¹³⁴⁾. Il soldato che ha decapitato san Giovanni Battista della nostra tavola <5> è assai prossimo ad alcune figure maschili, in particolare a quelle dei dannati della *Parousia* in Sant'Anastasia, e pure agli armati della tavola con le *Trenta storie della Bibbia* in Castelvecchio.

Proseguendo nei confronti, prendiamo in esame anche il ciclo con le *Storie di san Francesco* nel transetto sinistro della chiesa di San Fermo⁽¹³⁵⁾.

⁽¹³³⁾ P. BALESTRIERI, *Tre Chiese*, Verona 1954, p. 46.

⁽¹³⁴⁾ Vedi nota 132.

⁽¹³⁵⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 55-56. CUPPINI, *Alcune pitture del Trecento ...*, pp. 237-243. CUPPINI, *La pittura e scultura ...*, p. 192: tale ciclo è stato messo in relazione con il Turone ma la studiosa ritiene che esso presenti stringenti affinità con il gruppo di opere poste dalla stessa sotto il nome di «Pseudo-Turone». BISOGNI, *Iconografia e propaganda ...*, pp. 157-158. COZZI, *Verona ...*, pp. 318-319.

Purtroppo questo ciclo è molto rovinato, le scene sono mutile e alcune addirittura ridotte a lacerti. In quella maggiormente conservata, e cioè *San Francesco che rinuncia ai beni terreni* (fig. 15), proprio la figura del santo rivela una stretta analogia con il povero beneficiato da san Martino della nostra tavola. Le fattezze del viso sono identiche, la stessa incapacità dell'artista d'impostare correttamente un busto nudo (si noti l'attacco delle braccia spostato all'indietro e il ventre gonfio), si ritrova identico anche nel corpo di Cristo al centro del reliquiario. La poca abilità del maestro è visibile nella mancanza di equilibrio delle figure che malamente poggiano sul terreno, simili a burattini sostenuti da fili. L'azione è statica e senza afflato drammatico. Le tre figure paludate presenti nell'affresco hanno una stretta attinenza con quelle maschili della tavola sinistra del trittico⁽¹³⁶⁾. E sempre in questa parte della nostra tavola la sequenza dei giovani martiri trova analogia con i *Quattro santi* dell'affresco assai rovinato all'entrata (parete destra) della Cappella Salemi in Sant'Anastasia, e anche con la figura di san Giovanni della Croce Stazionale in Castelvechio⁽¹³⁷⁾.

Anche per Margherita, Maria Maddalena e Marta e pure per sant'Orsola con le compagne, si ritrova un preciso riferimento con la Vergine e la santa che le è accanto nell'affresco della *Madonna della Misericordia* nella Cappella Cavalli in Sant'Anastasia⁽¹³⁸⁾.

Le sante della tavola sono come quelle dell'affresco, nei consueti atteggiamenti formali e di parata, egualmente prive di espressione, del tutto simili nelle fattezze dei volti e nelle lunghe vesti drappeggiate. I colori sempre ben armonizzati e alternati nelle tonalità del verde, del rosa, dell'azzurro e del giallino.

È da considerare che con il procedere del secolo la tensione formale si allenta, le figure si fanno più allungate ed eleganti, ed essendo questo fenomeno comune a tutta la pittura gotica lo rileviamo anche nel filone veronese, sia nella scultura che nella pittura e nella miniatura.

Per avvicinarsi il più possibile a una data di esecuzione, in mancanza di documenti cartacei, si deve inoltre porre attenzione alle fogge del vestire della metà del secolo⁽¹³⁹⁾. Tale aspetto, assai interessante, coinvolge ampiamente anche l'autore del trittico-reliquiario, il quale nel rappresentare i numerosi santi e martiri spesso si attiene ai modi di vestire del momento; per alcuni invece – forse quelli ormai definiti da un'iconografia ben conosciuta – adotta abiti dell'epoca in cui vissero. Se osserviamo le figure femminili <12>, <13>, <26>, <28>, <35>, <36>, <37> e le confrontiamo con le sante negli affreschi votivi

⁽¹³⁶⁾ Rileviamo l'importanza dei fondali architettonici che si ritrovano del tutto simili in questo ciclo di affreschi nelle tavole di Bruxelles e di Castelvechio, nel mutilo affresco della chiesa di San Lorenzo e nell'affresco con *San Nicolò e le tre ragazze* in San Zeno.

⁽¹³⁷⁾ Museo di Castelvechio, n. inv. 23066-1B3593. FLORES D'ARCAIS, *La pittura nelle chiese ...*, p. 449. MELLINI, *Elogio della pittura ...*, pp. 46-49. COZZI, *Verona ...*, p. 322, fig. 414.

⁽¹³⁸⁾ Vedi nota 131.

⁽¹³⁹⁾ R. LEVI PISSETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978.

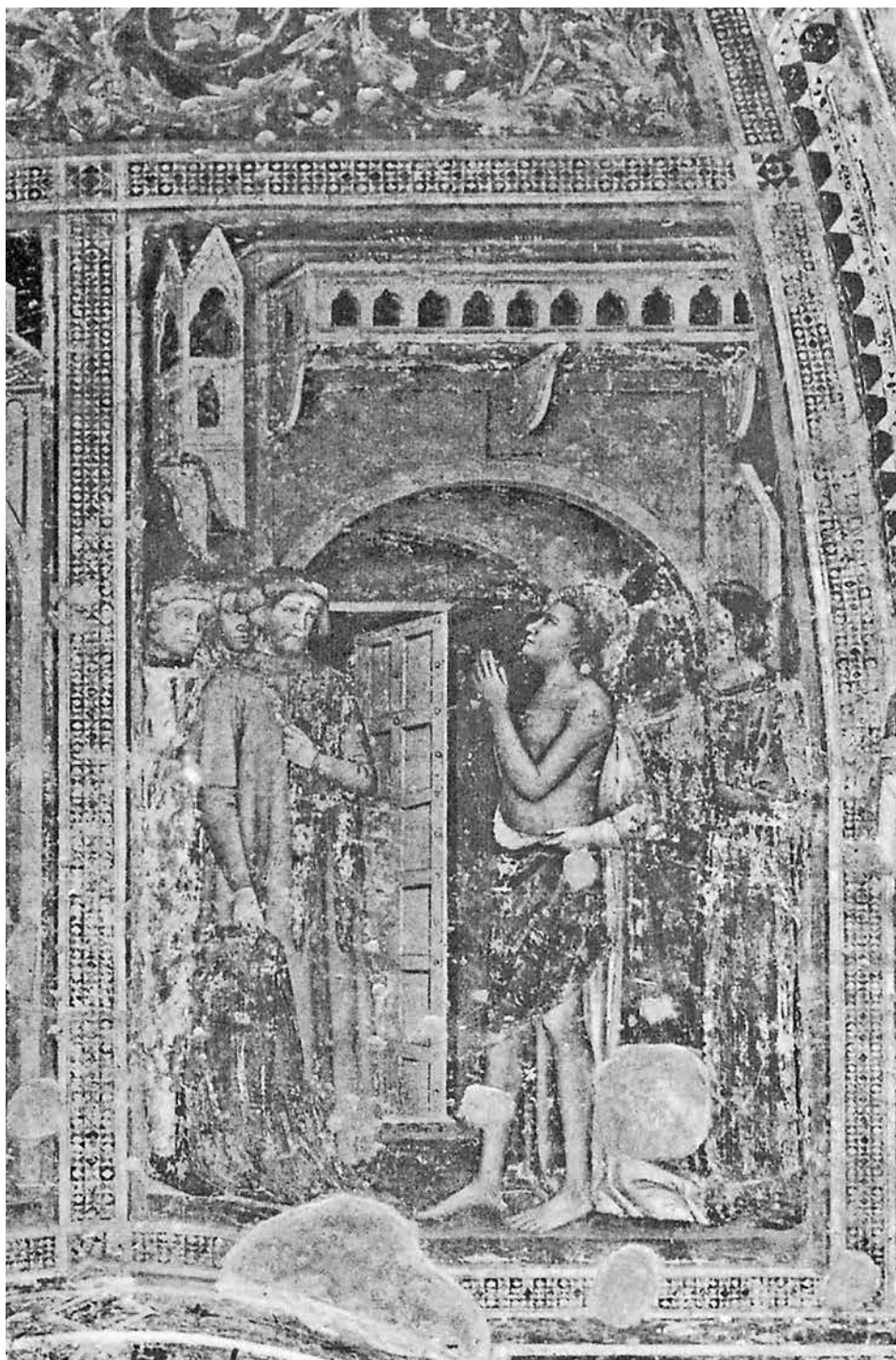


Fig. 15. Storie di San Francesco: la rinunzia agli averi (affresco), San Fermo Maggiore, Verona.

già ricordati nella Cappella Cavalli e in quella Salemi in Sant'Anastasia, in San Giorgetto e in tanti altri affreschi della metà del Trecento, notiamo il medesimo modo di raccogliere le ampie sopravesti sul braccio, e rabbuffarle ai piedi e impreziosirle con risvolti ornati di vaio o di zibellino, come un campionario della moda del tempo. Un altro particolare interessante è il mantello completamente foderato di zibellino che, nel ricoprire la testa di santa Marta <16>, si piega e mostra il rovescio, precludendo nelle brevi linee falcate i modi del tardo-gotico. Un'analoga presentazione è negli affreschi con *Madonna eretta con il Bambino a mano* e *Madonna e santi*, sul lato destro in San Zeno ⁽¹⁴⁰⁾. Le considerazioni sul costume valgono anche per le figure maschili con capelli corti e talvolta barba <4>, <20>, <22>, <31>, <38>, <41>, <43>, <46>: i copricapi con le bande laterali che scendono a coprire le orecchie e sotto i quali era d'uso una cuffia bianca detta «oveta»; i mantelli fermati sulle spalle con una fibbia, alcuni foderati di vaio, zibellino o ermellino, e ancora larghi colli di vaio o di stoffa che s'appoggiano alle vesti coprendo le spalle, vestono santi, cavalieri e donatori nei quadri votivi che tanto numerosi furono affrescati nelle chiese veronesi in questo volgere di tempo.

Nel reliquiario di Arbizzano è possibile distinguere un diverso livello qualitativo tra le parti mediana e sinistra e per contro la tavola a destra. Infatti, pur presentando lo stesso schema del fondo dorato e dell'allineamento delle figure, la tavola centrale (anche in grazia della varietà e complessità delle figurazioni) e quella di sinistra sono dipinte da un artista più abile, capace di dare una qualche finezza e intensità alle espressioni, e una maggiore coerenza formale e morbidezza alle vesti, capace cioè di rendere ben più credibili le immagini. Nella tavola di destra, certamente coeva e della medesima bottega, la mano del pittore è assai più debole: le figure dei santi appaiono appiattite, quasi schematizzate e scarsamente comunicative nell'espressione stereotipa.

Anche se non possiamo operare una puntuale distinzione di mani, non ci deve sorprendere la presenza di più artisti alla realizzazione del trittico-reliquario, che testimonia ancora una volta l'esistenza di una bottega e l'attività di praticantato che vi si svolgeva. Questo problema d'altronde è già stato posto, coinvolgendo anche quello di datazioni differenti, per i codici turoniani della Biblioteca Capitolare ⁽¹⁴¹⁾.

I 17 corali miniati (uno è andato perso) sono, come è noto, a coppie (venivano infatti letti da due gruppi di canonici sui due versanti di un leggio posto al centro del coro). Le raffigurazioni delle iniziali miniate sono dunque a coppie: l'una e l'altra miniatura, che pure raffigurano lo stesso soggetto, pre-

⁽¹⁴⁰⁾ AA.VV., *Chiese e monasteri di Verona*, fotografia a p. 672. L'affresco si trova nella parete destra nella Basilica di San Zeno.

⁽¹⁴¹⁾ G. CASTIGLIONI, *I corali tardotrecenteschi*, in *Gli Scaligeri*, a cura di G.M. Varanini, cat. della mostra a Castelvichio, Verona 1988, pp. 421-426.



Fig. 16. *L'Adorazione dei Magi* (Corale V, MLVI e MLVII), Biblioteca Capitolare, Verona.

sentano una diversità formale, espressiva e qualitativa talora assai notevole. E se la presenza del Turone, riconoscibile per l'intensità espressiva e l'incisività formale, è evidente in un gran numero di esse ⁽¹⁴²⁾ (fig. 16), per moltissime altre si tratta di miniatori della bottega, che per i colori più tenui, quasi privi di ombreggiature, gli incarnati e le capigliature più chiare, le espressioni addolcite, il *ductus* più morbido della linea che circonda le forme, l'eleganza e la mondanità di molte figure (che ci avvertono del progredire verso la fine del secolo), sembra si possano piuttosto considerare come inseriti in quella corrente che abbiamo detto tipicamente veronese alla quale si lega il trittico-reliquiario. Fra le numerose mani che hanno operato nei mini, il Mellini vede addirittura accenni altichiereschi nella quarta coppia dei corali MLIV-4 e MLV-IV ⁽¹⁴³⁾.

Possiamo dunque ipotizzare pittori che si spostavano da una bottega all'altra e così pure pittori che si dedicavano tanto alla pittura monumentale quanto a quella dei codici miniati all'interno di un'unica bottega.

In questo elenco di opere, accostate per confronto con il trittico di Arbizzano, si sono evidenziati i problemi relativi allo studio della pittura veronese a

⁽¹⁴²⁾ BCAPVr, 17 corali pergamenei, codd. MXLVIII/MLXV. Cfr. *I Manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona. Catalogo descrittivo redatto da Don Antonio Spagnolo*, a cura di S. Marchi, Verona 1996, pp. 736-742.

⁽¹⁴³⁾ G.L. MELLINI, *Disegni di Altichiero e della sua scuola*, «Critica d'Arte», X, fasc. 57-58, (1963), pp. 33-45.

metà del secolo, e si è posto l'accento sulla presenza e continuità di una tradizione pittorica locale operante a Verona, prima e parallelamente alla venuta del Turone dalla Lombardia.

È un dato certo che l'affermarsi di Altichiero (documentato dal 1369 al 1384) avviene tra la fine del sesto e l'ottavo decennio del secolo (affreschi nel Palazzo di Cansignorio e affresco votivo nella Cappella Cavalli) ⁽¹⁴⁴⁾ e quindi contemporaneamente all'attività datata di Turone.

Le due personalità artistiche sono ben differenti tra loro, per cui si presume che la formazione di Altichiero si sia evoluta appunto in quel filone che noi riteniamo più specificatamente veronese, sviluppandolo alla sua personalissima maniera, qualificandosi come uno dei più grandi pittori dell'Italia settentrionale del suo tempo.

Considerando che nel trittico-reliquiario il pittore e i suoi aiuti appaiono chiaramente adeguarsi, con piena rispondenza emotiva e spirituale, a uno stile ampiamente documentato alla metà del secolo, così da non risultare dei ritardatari, riteniamo di collocare cronologicamente l'opera tra il quinto e il sesto decennio del Trecento.

⁽¹⁴⁴⁾ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese ...*, pp. 176-181. G.L. MELLINI, *La Sala grande di Altichiero e Jacopo d'Avanzo ed i palazzi Scaligeri di Verona*, «Critica d'Arte», VI, 35, (1959).