

Gli affreschi della chiesa di Santa Lucia a Pol di Pescantina

L'ORATORIO di Santa Lucia di Pol sorge in prossimità dell'Adige, nell'omonima località ora compresa nel comune di Pescantina che fronteggia, sull'altra riva, Pol di Pastrengo.

Vicende storiche della chiesa

La fondazione della chiesa di Santa Lucia risale forse ai secoli XI-XII, quando potrebbe essere stata istituita una cappellania in funzione delle esigenze spirituali della comunità di Pol, che all'epoca inizia difatti a essere documentata con confortante ricorrenza¹ per comparire infine con lo stato di *villa* nel celebre elenco del 1184². In ogni caso la chiesa è certamente presente nella metà del secolo XIV, età cui riportano gli affreschi più antichi, e in seguito la sappiamo soggetta all'episcopio veronese, come dichiarato nella visita pastorale del 1559 a opera del vicario foraneo – «iurisdictionis episcopi veronensis»³ – e ancora più esplicitamente nella visita del 1699 alla parrocchia di Pescantina da parte del vescovo Gianfrancesco Barbarigo: «visitavit ecclesiam Sanctae Luciae de Polo, iurisdictionis episcopatus spiritualis et temporalis»⁴.

Nel tempo, anche se non sempre confortata dalla presenza di un cappellano, la chiesa mantenne la sua funzione di riferimento spirituale per la gente del posto, finché, ottenuta nel 1949 la dignità di parrocchia,

non dovette più sembrare consona alla nuova condizione e nel 1958 si procedette alla fabbrica della nuova parrocchiale⁵. Ultimatane in breve la costruzione, la vecchia chiesa, scaduta a semplice, periferico oratorio, venne abbandonata a un progressivo degrado provvidenzialmente, però, arrestato in tempi recenti da un opportuno intervento di restauro che ne ha scongiurato la rovina, restituendola a nuovi dignità e decoro. Merito indubbio dell'intervento furono in primo luogo il risanamento e il consolidamento dell'edificio, ma successivamente anche il recupero degli affreschi, presenti sulle pareti interne, che sono così tornati oggi visibili: godibile segno delle varie manifestazioni artistiche, ma innanzitutto della storia stessa della chiesa insieme a quella dei fedeli che la frequentarono e che alle immagini, di volta in volta fattevi dipingere, affidavano l'espressione immediata di una fede contorta tra timori e voti e, magari, pure la compiacenza di uno stato sociale da ostentare.

Gli affreschi, presumibilmente ricoperti quando l'edificio venne sopraelevato tra il XVII e il XVIII secolo⁶, riemersero alla vista in seguito alla caduta degli intonaci dopo l'abbandono della chiesa e, adeguatamente restaurati, ora sono tornati nuovamente percepibili nella loro originalità, pur se in parte danneggiati irreparabilmente dalla caduta della pellicola pittorica o dalle picchiettature in passato inferte

per far meglio aderire alla parete il nuovo intonaco⁷. Questi si devono a tempi e mani diversi, così nella loro presentazione si adatterà un ordine cronologico, iniziando con i dipinti più antichi per procedere quindi con quelli più recenti.

Gli affreschi del primo intervento

Gli affreschi più antichi, la cui esecuzione risalirebbe genericamente intorno alla metà del Trecento, si propongono in una serie di riquadri votivi che si susseguono su entrambe le pareti laterali interne: su quella di sinistra, a partire dall'ingresso, hanno inizio in conclusione di un esteso riquadro, cronologicamente successivo con *Crocifissione e Teoria di santi*; su quella di destra da circa metà della parete fino al presbiterio.

Tornando alla parete di sinistra, in prossimità del presbiterio, una cornice a fasce rosse, bianche e ocre, su un arricciato sottostante a quello dell'affresco precedente che la sormonta in parte, inquadra la raffigurazione di sant'Antonio abate: il santo è ritratto in abito monacale, col volto barbuto e con una fiammella nella mano sinistra, particolare decisivo nella sua identificazione, dato che non è chiaramente percepibile il caratteristico bastone a tau che di solito impugna.

L'attributo della fiammella non è particolarmente frequente nell'iconografia tradizionale e si deve piuttosto alla leggenda popolare, per la quale il santo avrebbe sottratto il fuoco dall'inferno per donarlo agli uomini, e alla designazione di 'fuoco di sant'Antonio' dell'*herpes zoster* e dell'ergotismo, malattie a sollievo delle cui sofferenze il santo veniva invocato⁸. A conferma dell'identità compaiono graffite sul-

la veste, in basso a destra, e sulla cornice sottostante le figure di un maialino. L'animale sostituirebbe il cinghiale, già attribuito di Lug, una divinità celtica, che secondo gli studiosi sarebbe stata soppiantata dal santo cristiano, veicolato a prenderne il posto nell'immaginario religioso nordico; nell'iconografia il cinghiale sarebbe quindi stato sostituito da un maialino per eliminare il nesso con il culto pagano⁹. Il maialino esprime, però, anche la venerazione per sant'Antonio in qualità di protettore degli animali domestici e in particolare si ricorda il costume da parte dell'ordine degli Antoniani, fondato in Francia fin dal 1095, di allevare maiali che nel giorno di sant'Antonio venivano macellati e le loro carni benedette in chiesa e distribuite ai poveri. Per la loro opera caritatevole gli Antoniani godevano del privilegio di far pascolare i loro maiali sul terreno pubblico e gli animali portavano come segno di distinzione un campanello al collo¹⁰, altro attributo del nostro santo.

Affiancato sulla destra segue un secondo riquadro con la rappresentazione della crocifissione. Gesù, come da tradizione iconografica, la cui fonte principale è il Vangelo di Giovanni (19,19-36), appare inchiodato ai bracci del patibolo e al montante di una croce latina; denudato, tranne che per un perizoma annodato ai fianchi, con in evidenza la ferita al costato e il volto imberbe, dove gli occhi sono chiusi in un accenno di compiutezza del sacrificio, reclinato sull'omero destro. Egli è vegliato, alla sua destra, dalla Madonna e, alla sinistra, dall'apostolo prediletto, Giovanni, la cui identità è però intuibile più che visibile data la caduta della pellicola pittorica in corrispondenza del volto e di parte del corpo: la Madre è ritratta con le mani congiunte in atteggiamento di

L'oratorio di Santa Lucia
a Pol di Pescantina.





Pol di Pescantina,
oratorio di Santa Lucia.
Interno verso la parete
sinistra.

evidente sofferenza, che si intuisce pure nell'apostolo. Qualche particolare, quale la tavoletta con l'iscrizione "INRI", non è più percepibile ancora per una lacuna nel dipinto, mentre altri, quali il sole e la lu-

na con caratteri antropomorfi¹², il teschio di Adamo su cui poggia la croce¹³, o gli angeli che raccolgono in coppe il sangue sgorgante dalle ferite¹⁴, non fanno parte della composizione.



Pol di Pescantina,
oratorio di Santa Lucia.
Interno verso la parete
destra.

A lato della crocifissione segue un terzo riquadro con la raffigurazione dei santi Caterina d'Alessandria e Antonio abate. L'identità della prima non è invero esplicitamente dichiarata dalla presenza della tradi-

zionale "ruota dentata", strumento del martirio della santa che ne costituisce l'attributo più comune e inequivocabile, ma la corona e il ramo di palma alludono comunque al martirio e il libro, tenuto con la de-

stra, è pure un attributo, anche se piuttosto generico, riferibile alla santa, alla quale la tradizione agiografica riconosce una forbita eloquenza e la facoltà pertanto di disputare con i filosofi. Sant'Antonio invece è chiaramente riconoscibile dalla veste monacale, dal volto barbuto e soprattutto dal bastone a tau, che impugna nella destra, e da un frammento del campanaccio, visibile nell'altra mano.

Quindi il quarto riquadro, assai rovinato, con la raffigurazione di tre sante e di una quarta, staccata dal contesto delle tre. La prima del gruppo dovrebbe essere identificata con santa Lucia, come suggerisce il frammento d'iscrizione che sta sulla cornice superiore, dove, oltre alla S: di *Santa* compare parte della lettera iniziale del nome che pare appunto una L. La seconda ha la mano destra sollevata in alto a reggere un qualcosa non più visibile e si caratterizza per essere a piedi nudi. Il particolare in genere allude nell'iconografia cristiana ai penitenti, a persone sante e di valore, con riferimento, tra gli altri, a santa Edvige di Slesia¹⁵, che potrebbe magari essere riconosciuta nella nostra figura, ma la proposta è puramente ipotetica.

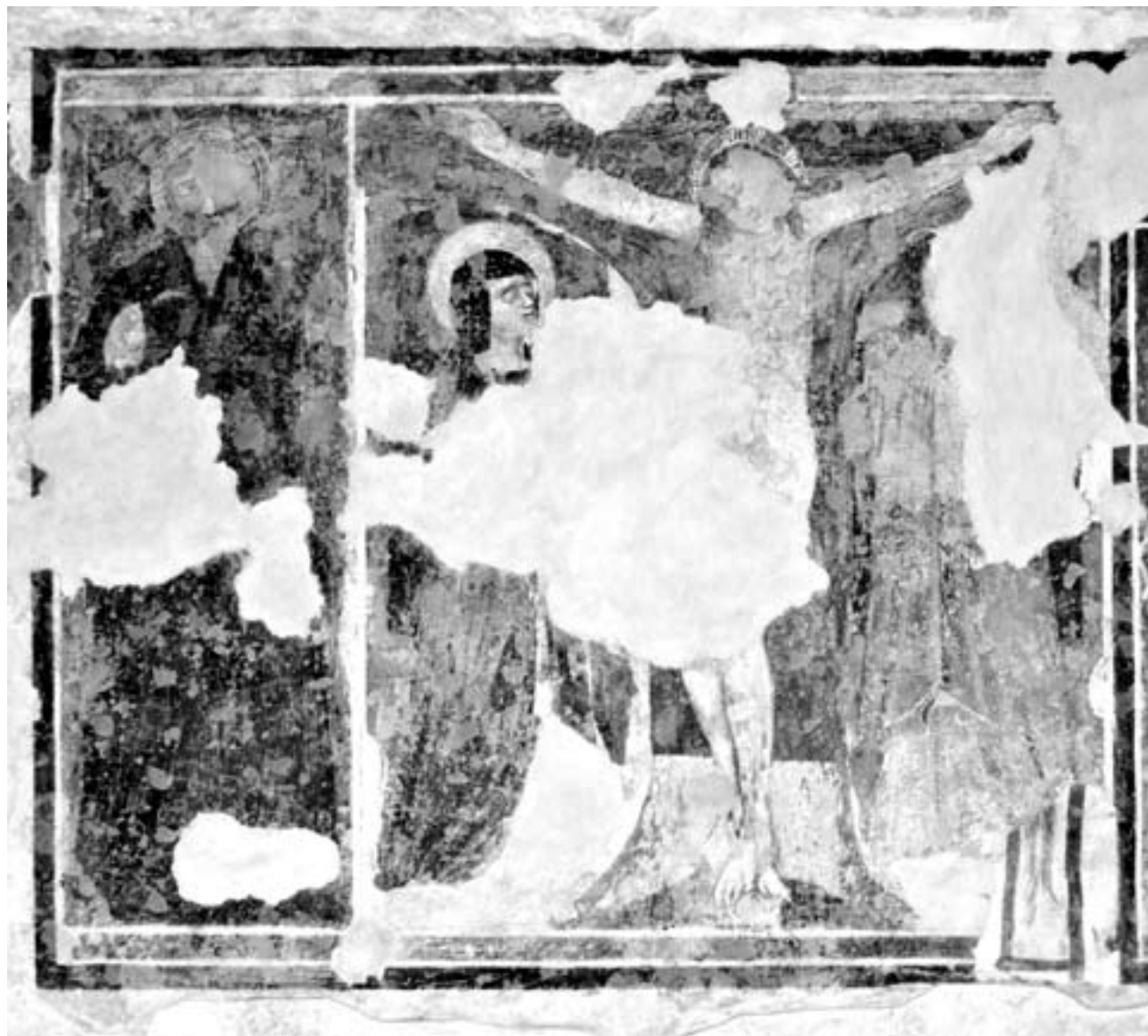
La terza tiene con la mano sinistra un libro e quindi, sempre per le osservazioni fatte in precedenza, potrebbe essere identificata ancora con santa Caterina d'Alessandria. La ripetitività del soggetto non stupisce in quanto dovuta a una devozione assai diffusa verso la santa che si giustificava nella fede di ottenere tramite la sua intercessione la grazia di una "buona morte", ossia di una morte nella remissione dei propri peccati. In un passo infatti della *Legenda aurea*, dove si narra del suo martirio, si legge di come la santa si rivolgesse a Gesù ottenendo speciale misericordia per quanti le sarebbero stati devoti, memo-

ri della sua passione: «O speranza e salvezza dei credenti, splendore e gloria delle vergini, Gesù, re buono, io ti imploro, che chiunque abbia memoria della mia passione, o mi invochi al momento della morte o in qualche altra necessità, ti abbia propizio. E si sentì una voce che le diceva "Vieni, mia diletta, mia sposa! Ecco, ti è aperta la porta del cielo. E anche per coloro che celebreranno con devota intenzione la tua passione, prometto di far scendere dal cielo il soccorso che essi richiederanno"»¹⁶.

Inquadrata, infine, su una sorta di finestra azzurra che si apre su una campitura oca in corrispondenza del busto, sta la figura di una santa, il cui volto non è però più visibile, con un manto di capelli per abito, le mani incrociate sul petto e i piedi scalzi; nella cornice superiore s'intravede l'iscrizione s(ANTA) MARIA [.]. In riferimento all'aspetto e all'iscrizione si potrebbe riconoscere nella santa la penitente Maria Egiziaca, ma anche la Maddalena. Farebbe però propendere per la seconda ipotesi la somiglianza con l'immagine della Maddalena, dipinta sulla parete laterale di meridione della chiesa di Sant'Andrea a Sommacampagna¹⁷, anche se invero nella nostra rappresentazione mancano gli angeli che portano in cielo la santa. Inoltre santa Maria Egiziaca è spesso ritratta con in mano una croce, in riferimento alla tradizione per cui la santa si sarebbe pentita della sua vita dissoluta alla vista della Croce.

Sopra il riquadro permangono i frammenti assai lacunosi di altri due dipinti nei quali si distinguono, da sinistra a destra, un santo con libro verso il quale rivolge il dito indice; una santa mutila del capo che regge con la destra un piatto; un santo di cui rimane solo la parte inferiore del corpo e

Pol di Pescantina, oratorio
di Santa Lucia.
Parete sinistra: riquadri
con sant'Antonio abate
e Crocifissione (metà
del xiv secolo).





la mano destra che impugna un bastone a tau. Nella prima immagine, basandosi sul volto imberbe del santo e sull'attributo del libro, si potrebbe ipotizzare la raffigurazione di san Giovanni evangelista, mentre nelle successive i riferimenti riscontrati sono più significativi e permettono con certezza di riconoscere le raffigurazioni dei santi Lucia e Antonio abate.

Gli affreschi continuano quindi sulla parete opposta, a partire dal presbiterio.

I primi riquadri sono quasi del tutto rovinati così che ora vi si scorgono soltanto il misero brandello di un dipinto di impossibile lettura e quindi il segmento di una cornice a strisce rosse e verdi, sotto la quale in una campitura azzurra s'intravedono parte di un capo aureolato e una mano che impugna il caratteristico bastone dei pellegrini. In questo caso i pur minimi frammenti sono utili a interpretare il soggetto del dipinto, nel quale è lecito immaginare la figura di san Giacomo il Maggiore: notoriamente insieme a san Giuliano l'Ospitaliere patrono dei pellegrini e di cui il "bastone da pellegrino" è l'attributo principe.

A seguire l'imponente immagine di san Cristoforo con Gesù bambino, rovinata nella parte inferiore dall'apertura di un ingresso secondario. Le fattezze del santo si rifanno alla tradizione bizantina e viene raffigurato come un gigante che impugna nella mano destra il bastone, mutato in ramo di palma, e tiene il Bambino appoggiato sull'omero sinistro, sorreggendolo con la mano libera. Gesù si tiene abbracciato al collo del gigante e sulla tunica rossa porta un mantello foderato di pelliccia d'ermellino, svolazzante come a esprimere il senso del movimento o di una folata di vento; pellicce d'ermellino foderano anche il mantello del santo e ne guarniscono la veste al giro collo¹⁸.

Briano (BS), Oratorio di San Pietro. Parete sinistra: riquadro con sant'Agata, santa Lucia e martirio di santa.



Nella pagina a fianco.
Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia. Parete sinistra: riquadro con i santi Caterina d'Alessandria e Antonio abate (metà del xiv secolo).

Un possibile archetipo della composizione o, meglio, un riferimento iconografico importante lo si coglie nella figura del santo, miniata nel codice 1853 della Biblioteca Civica di Verona con le storie di san Giorgio e di santa Caterina d'Alessandria, provenienti dal monastero femminile di santa Maria Maddalena o delle Vergini già in Campomarzo a Verona¹⁹, ma anche la pittura precedente, e penso all'affresco romanico dipinto all'esterno della chiesa di San Zeno

a Castelletto di Brenzone²⁰, ha presumibilmente fornito modelli anche antecedenti. Un particolare nuovo è dato però da un accenno di realismo nel mantello svolazzante di Gesù bambino, che accosta il nostro dipinto a quello con medesimo soggetto presente sul muro esterno di meridione della chiesa di Sant'Antonio a Biasa di Brenzone ed eseguito nel 1349²¹.

La figura imponente, oltre che un tributo alle sembianze di gigante, assegnate al santo dalla tradizione agiografica, risponde anche a esigenze di visibilità. San Cristoforo infatti veniva invocato contro la "mala morte", ossia la morte accidentale, improvvisa, che non concede nemmeno il tempo di un pentimento estremo e quindi condanna l'anima in condizione di peccato alla dannazione eterna. Era convinzione allora che una preghiera, una semplice invocazione, una formula rituale rivolta al santo preservasse il devoto da incidenti nell'arco dell'intera giornata, come rassicurano le iscrizioni che talvolta compaiono su cartigli insieme all'immagine del santo: «Cristophori speciem sanctam quicumque tuetur ilonque die nullo langore tenetur» (Chiunque vedrà la santa immagine di Cristoforo in quel giorno non sarà colpito da alcun malore)²².

Associata alla protezione da una morte improvvisa, accidentale, a Cristoforo si riconosce anche più estesamente una tutela in genere dal dolore, dalla sofferenza, riassunta nell'espressione «Cristo visa fori manus est inimica dolori» (Vedere la mano di Cristoforo contrasta il dolore). Così si legge, per esempio, nel cartiglio che Gesù Bambino mostra dalla spalla del santo nell'affresco sulla parete orientale dell'oratorio della Santissima Trinità a Torri del Benaco: [CRIST]O VISA FORI [MA/NU]S EST INIMICA D[O/L]ORI.



Poiché fosse così possibile invocare il santo anche senza la necessità di entrare in chiesa ed essere viste anche da lontano, spesso le sue immagini venivano dipinte in dimensioni ragguardevoli sulle pareti esterne delle chiese o dei campanili²³, ma anche in edicole, magari in prossimità di guadi o percorsi accidentati, pericolosi, o sui muri delle case, come tuttora si vede in via Manzoni a Bardolino.

A destra dell'ingresso gli ultimi tre riquadri con le raffigurazioni in successione della Madonna in trono con Bambino, di san Michele arcangelo e di santa Valeria. Solo il primo è però abbastanza integro e mo-

stra l'immagine della Madonna che siede su un trono dall'architettura ancora scevra dai gotici trafori e ricami e presenta il Bambino, ritto in atteggiamento benedicente secondo l'uso latino, ossia con il pollice, l'indice e il medio sollevati. La figura dell'arcangelo invece è completamente andata perduta, tranne che per un ritaglio delle ali, dell'aureola e un piatto della bilancia, su cui pesare le anime dei defunti, che s'intravede più in basso e insieme al particolare delle ali permette l'identificazione del santo. Meno rovinata e in buona parte visibile è invece l'immagine della santa, riconoscibile tramite l'iscrizione, che cor-

Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia. Parete destra: frammenti in cui si riconosce la figura di san Giacomo Maggiore (metà del xiv secolo).



Nella pagina a fianco.

A sinistra. Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia. Parete sinistra, registro inferiore: riquadri con le sante Lucia, Edvige, Caterina d'Alessandra e la Maddalena (metà del xiv secolo).

A destra. Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia. Parete sinistra, registro superiore: riquadri con san Giovanni evangelista e santa Lucia (metà del xiv secolo).

re sulla cornice superiore, s. VALLERRIA, e i due bambini – anche se di uno ora si scorge soltanto il capo e dell'altro i piedi – che tiene in braccio: i gemelli, futuri santi, Gervasio e Protasio.

A onor del vero un ulteriore riquadro seguirebbe questo con santa Valeria, ma l'apertura di una finestra ne ha danneggiata tutta la parte superiore e

quanto ne è rimasto non permette neppure la formulazione di un'ipotesi sull'identità del soggetto trattato. E comunque la sovrapposizione del dipinto alla cornice del precedente ne dichiara un'esecuzione tardiva rispetto al primo.

Gli affreschi del secondo intervento

Il secondo intervento pittorico riguarda l'ampio riquadro, situato all'inizio della parete interna di sinistra, a partire dall'ingresso, marcato da una cornice a fasce rosse e bianche che si sovrappone all'affresco, sopra descritto, contiguo in prossimità del presbiterio: disposizione dalla quale se ne deduce un'esecuzione tardiva rispetto a quello e agli altri. Da sinistra a destra, in successione, si pongono le raffigurazioni della crocifissione e quindi di una teoria di otto santi. Un'iscrizione che corre sulla fascia rossa della cornice inferiore, sottostante la serie dei santi, ne fissa un termine *ante quem*: *Ego dopnus G(ar)ro [-c. 7-] de [.].şuqsonibus de Buris presbiter Gaoni anom(i)l(lesimo) CCCLXXIII die V sete(m)bris*²⁴.

Nella crocifissione Gesù, come nel dipinto precedente, appare inchiodato ai bracci del patibolo e al montante di una croce latina; denudato, tranne che per un perizoma annodato ai fianchi, e con la ferita al costato in evidenza. Egli è vegliato, alla sua destra, dalla Madonna e, alla sinistra, dall'apostolo prediletto, Giovanni, entrambi ritratti in atteggiamento di evidente sofferenza; più sereno appare invece il volto barbuto di Gesù, che ha ceduto ormai alla morte, come denunciano gli occhi chiusi e il capo abbandonato, reclinato leggermente sull'omero destro. Anche in questo dipinto non è visibile la tavoletta con l'iscrizione INRI e non si rilevano ulteriori particolari.

A sinistra. Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia.

Parete destra: riquadro con san Cristoforo (metà del xiv secolo).

A destra. Biblioteca Civica di Verona, ms 1853, miniatura con san Cristoforo (seconda metà del xiii secolo).



Nella pagina a fianco.

Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia. Parete destra: riquadri con Madonna in trono, san Michele arcangelo e santa Valeria con i figli Gervaso e Protaso (Giorgio da Riva o suo ambito, metà del xiv secolo).



Una nota di Luciano Rognini²⁵ rammenta la disposizione testamentaria nell'anno 1412 di tale Benvenuto, detto *ser Calous*, del fu Salvodeo *de Pol* in esecuzione di un dipinto all'interno della chiesa di Santa Lucia, avente per soggetto una crocifissione. Il docu-

mento è prezioso e indubbiamente meritevole di considerazione, ma non vi è alcuna possibilità che una delle nostre crocifissioni sia stata dipinta in seguito alle ultime volontà del citato testatore: anche tralasciando di considerare gli aspetti stilistici, il riferimento



Campo di Brenzone (VR), oratorio di San Pietro in Vincoli. GIORGIO DA RIVA, *Madonna in trono con Bambino tra santi* (1358).



cronologico, dato dall'iscrizione graffita sulla cornice inferiore del riquadro con la crocifissione prossima all'ingresso, riporta all'anno 1374, fissandone così per l'esecuzione un chiaro termine *ante quem*; l'altra crocifissione è dipinta su un arricciato sottostante quello preparatorio alla prima e ne è dunque antecedente.

A seguire la crocifissione, in direzione est, si stende una lunga teoria di ben otto santi a partire da una santa martire, come testimonia il ramo di palma tenuto con la mano destra, ma oltre a questo non si scorgono altri elementi utili a una più precisa determinazione dell'identità della stessa.

Prabi di Arco (TN), oratorio di Sant'Apollinare. GIORGIO DA RIVA, *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni evangelista e Antonio abate* (metà del XIV secolo).



La segue san Francesco, il cui volto non è più visibile, riconoscibile comunque dal saio, dal libro della regola che tiene nella mano sinistra e dalla croce che impugna con la destra; sulla cornice superiore inoltre permane la frammentaria iscrizione s. FRAN[...] CVS.

Quindi la figura mutila nella parte superiore di un santo che indossa un saio da penitente e tiene nella mano sinistra qualcosa che potrebbe richiamare un pane. In tal caso si potrebbe supporre la raffigurazione del beato Enrico da Bolzano, come si riscontra sulla controfacciata della pieve di Santa Giustina a Palazzolo, e fissare così anche un termine *post quem* all'esecuzione del dipinto, essendo il nostro deceduto nell'anno 1315.

In successione s'impone, quantomeno per l'integrità dell'immagine, la figura di un santo vescovo in atteggiamento benedicente; la canna che tiene nella mano sinistra consente di riconoscere nel vescovo il santo patrono di Verona, Zeno, cui viene attribuito il merito di aver evangelizzato la città («octavus pastor et confessor Zeno martyr inclitus: / qui Verona predicando reduxit ad baptismum»), riporta il *Versus de Verona*²⁶. La canna da pesca allude infatti nel linguaggio dei simboli al suo ruolo di “pescatore d'anime”.

La quinta figura presenta ancora varie lacune, di cui grave è quella in luogo del volto; la foggia dell'abito comunque dichiara la natura femminile del personaggio e la ruota che s'intravede, tenuta dalla mano destra, permette d'identificarlo in santa Caterina d'Alessandria.

Alla sua sinistra si susseguono san Giacomo il Maggiore, riconoscibile dall'abbigliamento e, in particolare, dal bastone da pellegrino che impugna nella destra; una santa martire, il cui unico attributo distinguibile è quello generico del ramo di palma; e santa Lucia con nella mano destra il ramo di palma e nella sinistra una coppa, all'interno della quale dovevano essere in mostra gli occhi della martire, ora però non più visibili.

Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia. Parete sinistra: GIACOMO DA RIVA, *Crocifissione* (ottavo decennio del XIV secolo).



Prabi di Arco (TN), oratorio di Sant'Apollinare. GIACOMO DA RIVA, particolare con, a destra, san Nicola (seconda metà del XIV secolo).



Il particolare degli occhi, che secondo una tradizione popolare la santa si sarebbe strappato da sé, compare solo a partire dalle raffigurazioni tardo trecentesche in concomitanza con l'attribuzione a Lu-

cia del ruolo di protettrice dalle malattie degli occhi²⁷; si vedano, per esempio, le immagini della santa nelle chiese di San Nicola ad Assenza di Brenzone (1322), di San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone (1358),



Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia. Parete sinistra: GIACOMO DA RIVA, *Teoria di santi* (ottavo decennio del XIV secolo).

di San Giovanni Battista a Torri del Benaco (prima metà del XIV secolo), di San Pietro a Briano di Cazzano di Tramigna (primo secolo XIV), dove come attributi compaiono la palma del martirio, a volte un libro, ma non gli occhi, ben visibili nelle orbite²⁸. Nelle *Storie della santa*, ancora, dipinte nella chiesa di Santa Lucia a Fondo in Val di Non (1380), nulla richiama la perdita degli occhi; mentre un accenno lo si coglierebbe negli affreschi presso la chiesa di Santa Lucia a Chizzola di Ala (TN), dove Lucia è ritratta in più occa-

sioni con le palpebre abbassate²⁹. Infine le prime raffigurazioni della santa, di cui sono a conoscenza, oltre a questa, nelle quali compaiono come attributo gli occhi, disposti su un piatto, sono presenti a Sant'Apollinare di Prabi, in un affresco della metà del Trecento attribuito a Giorgio da Riva, e nella crocifissione sulla parete orientale della chiesa della Santissima Trinità a Torri del Benaco, opera questa di fine Trecento³⁰.

Evidentemente nel tempo si verificò un distacco dal significato originario del nome, che in età romana

soleva letteralmente indicare 'nata alla luce del sole', mentre nell'onomastica cristiana passava a designare 'chi ha la luce' ossia la fede. Solo in seguito a un'interpretazione piú ingenua, piú diretta del termine, la *lux*, dalla definizione della luce interiore, quella della rivelazione divina, viene a contraddistinguere ora la percezione visiva, il senso della vista, a protezione del quale la martire viene cosí invocata³¹. L'usanza poi a Verona e territorio di portare doni ai bambini nel giorno di santa Lucia deriverebbe da un voto fatto nel corso del XIII-XIV secolo dalle madri veronesi in occasione di una grave malattia agli occhi, che colpiva in specie i bambini: queste avrebbero invocato la protezione della santa, promettendo in caso di guarigione di offrire ogni anno nella ricorrenza del suo martirio dei doni ai bambini poveri³². La tradizione con minore vaghezza però potrebbe essere piuttosto ricollegata alle elargizioni della santa in favore dei poveri, come narra la *Legenda aurea*³³, e viene raffigurata nelle già citate *Storie della santa*, affrescate nella chiesa di Santa Lucia a Chizzola d'Avio.

Un dipinto del XVI secolo

Intorno al XVI secolo le pareti interne della chiesa furono ridipinte con un semplice motivo a imitazione marmorea. Dalla monotona uniformità della decorazione si stacca un piccolo riquadro sulla parete destra, immediatamente a destra dell'ingresso laterale. Questo, racchiuso da una rossa cornice, mostra la figura di una santa, che tiene con la mano sinistra forse un piatto. Si tratterebbe cosí dell'ennesima raffigurazione di santa Lucia. La qualità del dipinto non è eccelsa e la pochezza dell'immagine non suggerisce riferimenti.

Ipotesi di datazione e di attribuzione degli affreschi

Nella scheda relativa agli affreschi di Santa Lucia di Pol Fausta Piccoli propende per fissarne l'esecuzione intorno al 1374 e ne attribuisce la paternità generalmente all'ambito del maestro Giacomo da Riva, a eccezione del riquadro con sant'Antonio abate e santa, che riporta comunque sempre all'ottavo decennio del Trecento, opera di un maestro dell'ambito veronese³⁴.

La datazione mi trova concorde solo in parte, in quanto dall'osservazione dei dipinti se ne deduce, come già anticipato, che la loro esecuzione debba essere riportata a due momenti distinti: in un secondo momento fu eseguito il riquadro con crocifissione e otto santi sulla parete sinistra; antecedente a questo tutti i rimanenti affreschi su entrambe le pareti laterali. Con meno indeterminatezza daterei cosí il primo intervento intorno alla metà del XIV secolo e il secondo di circa vent'anni posteriore, intorno agli inizi dell'ottavo decennio del medesimo secolo.

Nella datazione del secondo intervento il riferimento cronologico dal quale non si può prescindere è ovviamente la data graffita, che pone un termine preciso, quello del 5 settembre del 1374, entro il quale l'affresco venne per forza ultimato. Naturalmente la data è utilizzabile solamente come termine *ante quem* in quanto, se l'esecuzione del riquadro votivo si fosse conclusa nel tempo da questa indicato, sarebbe logico pensare a un'iscrizione fatta dipingere direttamente sulla cornice piuttosto che graffita. Quindi rimane l'incognita di quanto tempo fosse intercorso tra la conclusione del dipinto e la redazione dell'iscrizione.

Per la crocifissione, purtroppo, non ritrovo nel territorio dipinti del medesimo soggetto con i carat-

Pol di Pescantina, oratorio di Santa Lucia. Parete destra: riquadro con santa Lucia (xvi secolo).



teri iconografici del nostro, non tanto nella trattazione del Crocifisso, ma in quella della Madonna e di san Giovanni, se non unicamente nell'affresco già presso la basilica di San Zeno e ora nei locali dell'ex monastero, staccato dalla sede originale³⁵. L' analogia conferma l'impressione a vista di una dipendenza dell'opera dai modi di Turone, il quale nel 1363 dipinge in San Fermo Maggiore a Verona una crocifissione che si pone come riferimento per i lavori successivi di maestri minori, operanti nel territorio.

Per gli otto santi, poi, in relazione alle fogge degli abiti femminili, è compatibile una datazione intorno

al settimo, ottavo decennio³⁶ e, in particolare, la figura rigida e frontale di san Zeno, le singolari orecchie prominenti e ancora i fregi della mitria richiamano fortemente il san Nicola dipinto nella chiesa di Sant'Apollinare di Prabi (TN) e attribuito al maestro Giacomo da Riva³⁷. I contatti tra i due dipinti sono così evidenti da poter, in sintonia con Flavia Piccoli, attribuire il nostro riquadro a Giacomo da Riva o quantomeno a una maestranza che opera nel suo ambito.

I rimanenti affreschi sulla stessa parete, come indica la stesura degli arricciati, sono anteriori all'intervento di Giacomo da Riva. Questi si dispongono su un medesimo piano, così da ritenerne l'esecuzione forse in contemporaneità o comunque prossima, ma diversi ne appaiono gli artefici. A una mano si devono i riquadri con sant'Antonio abate e la Crocifissione; a una seconda il riquadro con santa Caterina d'Alessandria e sant'Antonio abate, a seguire sulla medesima parete; a una terza, sempre sulla parete sinistra, i riquadri con le tre sante, la Maddalena e, su un registro superiore, con san Giovanni evangelista e santa Lucia. Alla stessa mano forse va assegnato sulla parete opposta il gigantesco san Cristoforo, mentre a una quarta e ultima mano vanno i riquadri con la Madonna in trono con Bambino, san Michele arcangelo e santa Valeria che tiene in braccio i figli gemelli, Protasio e Gervasio.

Si tratta di maestranze veronesi, culturalmente retardatarie, operanti sul territorio intorno alla metà del Trecento per le quali raramente si è in grado di rinvenire un nome, salvo poche eccezioni come nel caso dei fratelli Giorgio e Giacomo, figli di Federico e originari di Riva. Dell'intervento di Giacomo nella nostra chiesa di Santa Lucia s'è già detto, mentre

a Giorgio o a un suo ambito attribuirei ora i riquadri con Madonna in trono con Bambino, san Michele arcangelo e santa Valeria che tiene in braccio i figli gemelli, Protaso e Gervaso. In questi ravviso infatti una rassomiglianza con i dipinti di San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone, in particolare, con la Madonna con Bambino sulla parete di settentrione della chiesa, eseguita nel 1358³⁸, e di Sant'Apollinare a Prabi sopra Arco con la Madonna con Bambino tra i santi Bartolomeo, Giovanni evangelista, Antonio abate e Lucia, sul registro inferiore della parete settentrionale della chiesa³⁹. L'attribuzione comporta quindi una datazione dei riquadri genericamente intorno alla fine del sesto decennio del Trecento.

A un pittore culturalmente vicino a Giorgio si devono i due riquadri, l'uno sovrapposto all'altro, con le tre sante, la Maddalena, san Giovanni evangelista e santa Lucia, dove le vesti di alcune sante mostrano motivi "a doghe" inclinate o floreali, cari al maestro rivano.

Forte è invece la rassomiglianza della veste di santa Caterina, ritratta insieme a sant'Antonio abate, con quella della santa presso l'abside settentrionale del duomo di Trento⁴⁰ e, ancora più accentuata, con quella della santa Lucia, ritratta insieme a sant'Agata, sulla parete di settentrione della chiesa di San Pie-

tro a Briano: una guarnacca rossa, foderata di pelliccia d'ermellino, con fregi ricamati in oro.

Il san Cristoforo mostra una comunanza iconografica, ma non stilistica, con l'affresco presente sul muro esterno di meridione, di fianco all'ingresso, della chiesa di Sant'Antonio a Biasa di Brenzone. In entrambi infatti il mantello, foderato con pelliccia d'ermellino, di Gesù Bambino si stacca in uno svolazzo, come a rendere l'effetto del movimento o del vento: un particolare realistico che potrebbe indicare una vicinanza cronologica tra i due affreschi e quindi, considerando che il san Cristoforo di Biasa venne dipinto nel 1349, permettere di ipotizzare per l'opera una datazione ancora intorno alla metà del Trecento.

In conclusione rimangono i due riquadri con sant'Antonio abate e la crocifissione. Per il primo non conosco nel territorio un dipinto simile: né stilisticamente, né iconograficamente (attributo della fiammella); per il secondo le lacune sono tali da rendere difficile un confronto. Di certo i dipinti sono antecedenti all'intervento di Giacomo da Riva, disponendosi su un ariccio sottostante agli affreschi a questo attribuiti, e presumibilmente coevi a quelli contigui sulla destra e sullo stesso piano con le raffigurazioni di santa Caterina d'Alessandria e di sant'Antonio abate.

NOTE

1 La prima attestazione di Pol risalirebbe all'anno 846 e comunque all'inizio dell'XI secolo si ha certa documentazione del *vicus Pulio* (A. CASTAGNETTI, *La Valpolicella dall'alto medioevo all'età comunale*, Verona 1984, pp. 17 e 23). Secondo Luigi Simeoni la chiesa di Santa Lucia comparirebbe in un atto del 1184 (L. SIMEONI, *Verona. Guida storico-artistica*, Verona 1909, p. 377), ma il riferimento non è verificabile.

2 Pol è riconosciuta come *villa* e come tale inclusa nell'elenco delle ville del distretto veronese programmato dai procuratori del comune di Verona nel 1184: A. BRUGNOLI, *Insedimento, territorio e formule notarili: una verifica (Verona IX-XII secolo)*, «Reti Medievali Rivista», 12 (2011), 1, pp. 63-102, a p. 101.

3 *Liber visitationis anni MDLIX. Visite di vicari a chiese extraurbane. Trascrizione del Registro XIIB delle visite pastorali*, a

cura dell'Archivio Storico della Curia Diocesana di Verona, Verona 1999, p. 12. Nelle note redatte dal vicario la chiesa è inizialmente detta *sine cura*, ma in seguito si precisa che don Sebastiano, già curato in Gaium, vi celebra ed esercita la cura d'anime («Dominus Sebastianus, olim curatus in Gaiono, celebrat nunc in dicta ecclesia et curam gerit animarum in dicto loco»).

4 G.F. BARBARIGO, *Visita pastorale alle chiese della città e diocesi di Verona anni 1699-1714. Trascrizione dei registri dal xxxiii al xxxix delle visite pastorali*, a cura dell'Archivio Storico della Curia Diocesana di Verona, Verona 2006, I, p. 27.

5 A. VEZZA, *Pescantina*, Verona 1965, pp. 337-343; P. BRUGNOLI, *L'antica chiesa di Santa Lucia di Pol*, Verona 2007.

6 BRUGNOLI, *L'antica chiesa...*

7 Sugli affreschi di Santa Lucia hanno redatto alcune note SIMEONI, *Verona...*, p. 377; L. ROGNINI, *Gli affreschi di Santa Lucia di Pol di Pescantina*, in G.M. VARANINI, *La Valpolicella dal Duecento al Quattrocento*, Verona 1985, p. 49; G. BENINI, *Le chiese romaniche nel territorio veronese*, Verona 1995, pp. 146-147; BRUGNOLI, *L'antica chiesa...*; F. PICCOLI, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona 2010, p. 201.

8 A. CATTABIANI, *Calendario. Le feste, i miti, le leggende e i riti dell'anno*, Milano 1988, p. 128.

9 CATTABIANI, *Calendario...*, pp. 129-130.

10 *Il grande libro dei Santi. Dizionario enciclopedico*, diretto da C. Leonardi, A. Riccardi e G. Zarri, Milano 1998, I, pp. 181-182.

12 Si vedano la crocifissione presso la chiesa di San Nicola ad Assenza di Brenzone, eseguita nel 1322 dal Maestro che ebbe a dipingere nella basilica di San Zeno a Verona, sulla parete orientale, salito il pontile, il riquadro con la Madonna tra le sante Caterina e Lucia: P. BASSO – G. SALA – G. VEDOVELLI, *Pitture Murali nelle chiese del Garda orientale (sec. IX-XVII)*, Verona 1992, p. 154; G. SALA, *La chiesa di San Nicola ad Assenza di Brenzone*, «Il Garda. L'Ambiente, l'Uomo», 14 (1998), p. 50. E ancora, in epoca più tarda, la crocifissione, dipinta nel 1526 presso la chiesa di San Pietro di Bardolino: BASSO-SALA-VEDOVELLI, *Pitture murali...*, p. 67.

13 Si veda la crocifissione di Giovanni Badile presso l'arca Guantieri in Santa Maria della Scala a Verona (tavola a colori in *La cappella Guantieri in S. Maria della Scala a Verona. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'Arca*, a cura di M. Co-va, Verona 1989).

14 Si vedano le crocifissioni presso le chiese di San Pietro

in Vincoli a Campo di Brenzone (BASSO-SALA-VEDOVELLI, *Pitture murali...*, p. 145; G. SALA, *Giorgio da Riva. Un inedito pittore trecentesco, autore dei riquadri votivi della chiesa di San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone*, «Il Sommelago», XVII, 2000, I, pp. 47-68), di Santa Sofia a Pedemonte (L. ROGNINI, *Gli affreschi della chiesa di Santa Sofia a Pedemonte*, in VARANINI, *La Valpolicella...*, pp. 156-157 e tav. IX), di San Valentino a Bussolengo, di San Pietro a Briano, di San Felice a Cazzano di Tramigna, di San Zeno a Verona.

15 G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984, p. 284.

16 IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995, pp. 968-969.

17 G. SALA, *Lettura e interpretazione dei dipinti della chiesa di Sant'Andrea a Sommacampagna*, in *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli e G.M. Varanini, Verona 2010, p. 606.

18 L'ermellino, per il fatto che tradizionalmente gli si attribuisce una nascita portentosa e che uccide i serpenti, è uno dei tanti simboli di Gesù (HEINZ-MOHR, *Lessico...*, p. 149). Il suo manto è divenuto così simbolo di purezza morale, connotando in tal senso le persone che ne sono ornate: tuttora fregia la toga, la mozzetta di alti dignitari laici (giudici, rettori universitari) ed ecclesiastici.

19 Il codice è arricchito dalle miniature di un pittore bizantino, legato culturalmente all'ambiente emiliano e che opera intorno alla fine del XIII secolo. Sicuramente a queste miniature si ispirò il maestro che ebbe a dipingere le figure di san Cristoforo e di san Martino e il mendicante sulla parete esterna di meridione della chiesa di San Martino a Pazon di Caprino Veronese: *L'oratorio di San Martino a Pazon di Caprino Veronese*, a cura del Laboratorio di Storia Locale della Scuola secondaria di primo grado di Caprino Veronese, a.s. 2007-2008, Caprino Veronese 2010, pp. 33-34.

20 BASSO-SALA-VEDOVELLI, *Pitture murali...*, p. 121; G. SALA, *Gli affreschi dell'oratorio di San Zeno a Castelletto*, in *Brenzone. Un territorio e le sue comunità*, a cura di P. e A. Brugnoli, Brenzone 2004, p. 150.

21 BASSO-SALA-VEDOVELLI, *Pitture murali...*, p. 132; C. GEMMA BREZZONI, *Il San Cristoforo nella cappella di Sant'Antonio a Biasa*, in *Brenzone...*, p. 163; G. SALA, *Inediti affreschi della metà del Trecento presso l'oratorio di Sant'Antonio a Biasa di Brenzone*, «Il Garda. L'Ambiente, l'Uomo», 20 (2004), p. 21.

22 L. DAL PRÀ, *La cultura dell'immagine nel Trentino. Il sacro*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, E. Chini e M. Botteri Ottaviani, Trento 2002, p. 54.

23 Si vedano le raffigurazioni di san Cristoforo presso le chiese di San Zeno a Castelletto di Brenzone, di Sant'Antonio a Biasa di Brenzone, di San Martino a Pazzon di Caprino Veronese, di San Michele a Gaium di Rivoli Veronese, di San Micheletto a Bure di San Pietro in Cariano, di San Valentino a Bussolengo, di San Pietro a Briano di Cazzano di Tramigna.

24 La trascrizione proposta concorda sostanzialmente, integrandola, con quella fatta da Fausta Piccoli «*Ego dopnus +++ [...] de NI +++++[...] de Buris ++++++ + ccclxxiiii die v sete(m)p[r]is*» (F. PICCOLI, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona 2010, p. 201). L'iscrizione del sacerdote, che si sottoscrive come presbitero di Gaium, potrebbe indicare che lo stesso avesse a officiare sia nella cappella di San Michele di Gaium che in questa di Santa Lucia. La distanza tra le due chiese non è infatti proibitiva, tanto che nella visita pastorale del 1594 il vescovo da Gaium si reca direttamente a Pescantina, attraversando l'Adige (A. VALIER, *Visite pastorali a chiese extraurbane della diocesi di Verona anni 1592-1599. Trascrizione dei Registri xv-xvi delle visite pastorali*, a cura dell'Archivio Storico della Curia Diocesana di Verona, Verona 2000, p. 50). E ancora si può cogliere un collegamento tra le due chiese, per quanto valga, nella citata visita pastorale del 1559, quando viene annotato come il sacerdote che officia in Santa Lucia avesse in precedenza servito nella parrocchiale di Gaium (si veda alla nota 3).

25 L. ROGNINI, *Gli affreschi di Santa Lucia di Pol di Pescantina*, in VARANINI, *La Valpolicella...*, p. 49; Archivio di Stato di Verona, Ufficio del Registro, Testamenti, m. 4, n. 107, a. 1412.

26 G.B. PIGHI, *Versus de Verona. Versum de Mediolano civitate*, Bologna 1960, p. 153.

27 *Il grande libro dei santi...*, p. 1230.

28 BASSO-SALA-VEDOVELLI, *Pitture murali...*, p. 146; SALA, *La chiesa di San Nicola...*, p. 51; SALA, *Giorgio da Riva...*, p. 56; G. SALA, *San Giovanni Battista di Torri del Benaco. Da chiesa ad auditorium*, Torri del Benaco 2006, p. 74.

29 F. PIETROPOLI, *Fondo, chiesa di S. Lucia*, in *Le vie del Gotico...*, pp. 360-377; G. VICENZI, *La chiesa di S. Lucia a Chizzola d'Ala*, Rovereto 2007, pp. 57-62.

30 F. PIETROPOLI, *Prabi (Arco), chiesa di S. Apollinare*, in *Le vie del Gotico...*, pp. 329-330; BASSO-SALA-VEDOVELLI, *Pitture murali...*, p. 83; G. SALA, *Oratori di Torri del Benaco*, Torri del Benaco 2001, p. 28, tav. II.

31 CATTABIANI, *Calendario...*, pp. 67-68.

32 D. COLTRO, *Santi e contadini. Lunario della tradizione orale veneta*, Verona 1994, p. 535.

33 IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea...*, pp. 34-35.

34 PICCOLI, *Altichiero e la pittura...*, pp. 200-201.

35 L'affresco è difatti assegnato da Evelyn Sandberg Vavalà alla cerchia del Turone (E. SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926, pp. 138 e 393), anche se più recentemente Enrico Maria Guzzo ne ha ipotizzato una datazione anticipata, che lo collocherebbe «a fianco delle prime sperimentazioni giottesche a Verona» con riferimenti ai frescanti attivi verso il 1330 nella cappella di San Giovanni nella chiesa dei Domenicani a Bolzano: E.M. GUZZO, *Immagini mariane nella basilicali San Zeno a Verona (II)*, «Annuario Storico Zenoniano», 10 (1993), scheda 35, p. 22. Fausta Piccoli, infine, restituisce l'opera all'ottavo decennio del secolo XIV, assegnandola all'ambito di Giacomo da Riva (PICCOLI, *Altichiero e la pittura...*, p. 187).

36 P. PERI, *Abbigliamento gotico in Trentino: prime considerazioni*, in *Le vie del Gotico...*, pp. 214-219.

37 F. PIETROPOLI, *Prabi (Arco), chiesa di S. Apollinare*, in *Le vie del Gotico...*, pp. 329-330. Giacomo da Riva è insieme al fratello maggiore, Giorgio, figlio del pittore rivano Federico. Fin dal 1364 è documentato in Verona, mentre nel 1376 è presente in un atto redatto a Bardolino, dove forse ebbe a dipingere all'interno della chiesa di San Severo. Nel 1388 firma la Madonna allattante nella chiesa veronese di Santo Stefano. Per ulteriori notizie si vedano *Dizionario anagrafico degli artisti e artigiani veronesi nell'età della Serenissima*, diretto da L. Olivato e P. Brugnoli, I, a cura di P. Brugnoli, Verona 2007, pp. 349-350; PICCOLI, *Altichiero e la pittura...*, pp. 165-168.

38 BASSO-SALA-VEDOVELLI, *Pitture murali...*, p. 146; G. SALA, *Giorgio da Riva. Un inedito pittore trecentesco, autore dei riquadri votivi della chiesa di San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone*, «Il Sommolago», 2000, 1, p. 56.

39 SALA, *Giorgio da Riva...*, p. 65; PIETROPOLI, *Prabi...*, p. 332.

40 PERI, *Abbigliamento gotico...*, p. 215.