

*Uno sconosciuto pittore veronese del Trecento:
Tomeo detto Madharius (o Macharius)
di Marcemigo (Tregnago)*

SILVIA MUSETTI

A seguito del restauro della chiesetta di San Dionigi a Marcemigo (Tregnago, in provincia di Verona), condotto tra il 2008 e il 2009, è stato riportato completamente in luce un pannello affrescato, provvisto di iscrizione dedicatoria, che riferisce come l'autore – altrimenti sconosciuto –, Bartolomeo detto *Madharius* di Marcemigo, lo realizzò nel 1357 per l'anima del padre e della madre. Vi sono rappresentati i *Santi Simone, Taddeo, Tommaso* (nell'*Incredulità*), un altro santo non identificato e *Dionigi con due devoti* (i genitori del pittore). Su base stilistica, è stato possibile attribuire allo stesso artista anche un *San Cristoforo*, sostanzialmente coevo, affrescato sul medesimo edificio, nonché accostargli un *Cristo pantocratore* entro clipeo accostato da due rosoni, con sottostante scena di cui resta solo la cuspide di un trono, dipinto, intorno agli anni Ottanta del XIV secolo, nella cappella della canonica di Tregnago. Tutte queste pitture, di cultura provinciale, erano rimaste sostanzialmente ignote alla letteratura.

An unknown Veronese painter of the fourteenth Century: Bartolomeo, surnamed Madharius (or Macharius) from Marcemigo (Tregnago)

Following the restoration of the small church of San Dionigi in Marcemigo (Tregnago, in the province of Verona), carried out between 2008 and 2009, a fresco panel was fully brought to light, including a dedicatory inscription. The inscription reveals that the author – otherwise unknown – Bartolomeo, known as Madharius of Marcemigo, created it in 1357 for the soul of his father and mother. The fresco depicts Saints Simon, Thaddeus, Thomas (in the *Incredulity*), another unidentified saint, and Dionysius with two devotees (the painter's parents). Based on stylistic analysis, the same artist was also the author of a Saint Christopher, painted around the same time on the same building; it is also possible to associate with him a Christ Pantocrator within a clypeus flanked by two rose windows, with a scene below of which only the cusp of a throne remains, painted around the 1380s in the chapel of the parish house of Tregnago. All these provincial culture paintings had remained substantially unknown to literature.



Tra il 2008 e il 2009¹ un intervento di restauro, diretto dall'architetto Guido Pigozzi ed eseguito dalla ditta Giuseppina Rossignoli, ha interessato la piccola chiesa di San Dionigi a Marcemigo, frazione di Tregnago, in val d'Illasi. I lavori hanno rimesso completamente in luce al suo interno una serie di affreschi trecenteschi, già scalbati e poi intonacati, collocati sul muro meridionale, verso la porta di facciata, nonché alcuni elementi architettonici, permettendo una migliore comprensione anche delle fasi costruttive dell'edificio, sostanzialmente ignoto alla letteratura².

La porzione muraria dove si trovano le pitture, segnalata all'esterno da un'anomalia nell'andamento del perimetrale (in corrispondenza del pluviale), si rivela infatti essere – forse assieme ad almeno la parte meridionale della facciata, oggi non giudicabile perché intonacata – quanto di più antico resta in alzato dell'intero edificio; si può riferire all'incirca al XII secolo³, epoca in cui la chiesa è attestata anche nella documentazione d'archivio⁴.

Tutte le foto sono dell'autrice, a esclusione delle n. 1 e 20, di Fabio Coden, che ringrazio.

1 Si veda la relazione di restauro *Verona-Tregnago, loc. Marcenigo* (consultabile on line, oltre che presente nell'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, fasc. Tregnago, VR87). Le pitture in oggetto erano in parte visibili anche prima di un'analisi stratigrafica degli anni Novanta del secolo scorso, nel corso della quale furono realizzati tasselli di restauro (*ivi*, p. [5]). Per la loro disponibilità ringrazio il parroco di Tregnago, don Nicola Giacomi, e le custodi Paola Ridolfi e Sara Lucchi, nonché Tiziana Franco per la rilettura del presente contributo.

2 Un cenno alla chiesa si legge in SIMEONI, *Verona*, p. 470, e qualche pagina, esclusivamente in riferimento alle visite pastorali, in MILLI, *Tregnago*, pp. 165-168.

3 A orientare verso questa datazione concorrono una serie di elementi. In primo luogo, resta la porzione superiore di una stretta monofora strombata, in parte distrutta per l'apertura, in età moderna, dell'attuale prima finestra. Inoltre, il paramento murario, a filari per lo più di ciottoli di fiume (ne restano visibili tre corsi continuativi, altri singoli elementi affiorano dalle lacune dell'intonaco), talvolta spaccati per appiattirli sulla faccia esterna, annegati in ampi letti di malta, si presenta analogo a quello di alcuni edifici di linguaggio romanico della val d'Illasi, come la chiesa di San Martino e la canonica di Tregnago, o l'antica San Zeno di Cellore (per un confronto si vedano GENTILINI-ZAMBONI, *Considerazioni preliminari*, pp. 43-45; MARASTONI, *Osservazioni*, p. 90 TC 6). In prossimità dell'originario accesso laterale, ora tamponato, esso è invece costituito da pietra locale, spaccata e sbazzata secondo un modello dal profilo rettangolare piuttosto allungato; analoghi blocchi lapidei si osservano, per esempio, nella facciata della chiesa della Disciplina di Tregnago, a destra della porta (su questo edificio si veda ARSLAN, *La pittura*, p. 210, con datazione al XIII secolo). È compatibile con l'epoca anche la struttura della porta meridionale, oggi tamponata, di cui resta, visibile dall'interno, il profilo occidentale, con l'attacco dell'arco, diviso dal vano porta per il tramite di un architrave, per metà lavorato a martellina e per metà a subbia, forse perché ricavato da materiale più antico reimpiegato.

4 Il 22 giugno 1186, in *circuitu ecclesie Santi Dionisii de Marseminico*, Nigrobono decano di Marcemigo, Sigancio decano di Centro e Poncio decano di Mezzane, in presenza di diversi vicini delle tre comunità, vendono per 10 lire a Tebaldo di Arientia da Marcemigo una terra prativa e

Di notevole impatto è la serie dei cinque pannelli devozionali, distribuiti su due registri. Meriterebbero tutti uno studio approfondito, di cui risultano ancora privi⁵, dato che sono relativamente ben conservati, spesso sono accompagnati da testi didascalici ancora interpretabili e presentano interessanti peculiarità iconografiche; in questo contributo desidero però concentrarmi su quello che appare il più significativo, per la presenza di un'iscrizione che ne rende noto l'autore, finora sconosciuto, le circostanze della committenza e la data di esecuzione. Si tratta di una testimonianza rilevante, in quanto le firme dei pittori nel Veronese sono rare per tutto il Trecento e, come nel caso in oggetto, provengono per lo più dall'ambito provinciale: quanto alle pitture murali, si possono ricordare, per la prima metà del secolo, Maestro Cicogna e Giovanni da Bardolino; per la seconda, Giorgio da Riva, Bartolomeo Badile e Giacomo da Riva⁶.

Il riquadro votivo con cinque santi di San Dionigi a Marcemigo

Il riquadro in questione è il primo da destra del registro inferiore, e, in base alla sovrapposizione degli intonaci – ben visibile e ben illustrata nella relazione di

boschiva sita in *Çovo Centuli* in località chiamata *Somalena* (Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Veneto I, perg. 7452, 1186 giugno 22), che, lo stesso giorno e nello stesso luogo, il compratore vende ai monaci di San Giorgio in Braida (Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Veneto I, perg. 7453); questo ente di lì a poco assumerà il controllo del centro di Marcemigo (si veda PASA, *Una regione*, pp. 266-267). Ringrazio Attilio Stella per avermi fornito il regesto di quello che oggi risulta il primo documento connesso alla chiesa e Andrea Brugnoli per avermi segnalato la seconda pergamena citata. La scheda del portale dei beni culturali ecclesiastici (BeWeb) relativa al monumento (*Chiesa di San Dionisio. Notizie storiche* <<https://www.beweb.chiesacattolica.it/edifici-culto/edificio/17524/>>) gli riferisce, per un fraintendimento del toponimo (con conseguente necessità di ipotizzare un cambio di dedizione intervenuto nel corso del tempo), un documento del 17 novembre 1100 (edito da BIANCOLINI, *Chiese*, III, pp. 295-296, e da qui trascritto in DIONISI, *Codex diplomaticus veronensis*, II, cc. 151r-v), in cui il vescovo di Verona Walfredo concesse al visdomino Aldegerio il permesso di edificare a Marcellise una chiesa dedicata alla Vergine Maria.

⁵ Un accenno alle pitture, con particolare attenzione al riquadro più antico e con una probabile allusione all'affresco in oggetto, è in SALA, *Gli affreschi della chiesa di San Michele*, p. 205.

⁶ Cicogna si sottoscrisse nel castello di Malcesine (anno 1300), nella chiesa di San Martino a San Pietro di Corrubio (1300), in quella di San Felice a Cazzano di Tramigna (1322) e nel castello di Soave (ante 1340), e potrebbe essere da identificarsi col pittore che firmò un'*Ultima cena* a San Felice di Cazzano (se non di lui, si trattò certamente di un suo collaboratore) e col Maestro del 1326, il quale in quell'anno si attribuì una *Madonna col Bambino in trono* nel palazzo comunale di Verona (SIMEONI, *Maestro Cicogna*; PIETRIBIASI, *Pittore veronese*). Giovanni da Bardolino nel 1333 tramandò il suo nome nella chiesa di San Giovanni a Torri del Benaco (SALA, *San Giovanni Battista*, pp. 13, 78-81). Giorgio da Riva si sottoscrisse a San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone (1358), Bartolomeo Badile nella chiesa di San Giorgetto a Verona (anni '70), Giacomo da Riva nel presbiterio di Santo Stefano a Verona (1388) (PICCOLI, *Altichiero*, pp. 160, 165-166, 168).

restauro –, si può affermare che è stato eseguito dopo tutti gli altri, a eccezione del primo in alto a sinistra⁷; costituisce quindi il *terminus ante quem* per la datazione degli altri tre pannelli, utile in particolare per quello che lo sovrasta, che gli è cronologicamente il più prossimo (fig. 1). È difficile spiegare come si relazionasse con il santo che in quest'ultimo era raffigurato a destra della *Madonna col Bambino*, poiché al di sopra della nuova cornice si osserva un breve strato di intonaco privo di colorazione, tranne nel punto in cui ridefinisce la fascia che delimitava a destra il precedente riquadro; rispetto invece al pannello di sinistra, è chiaro che il pittore ne ricoprì una parte per guadagnare spazio al suo⁸.

Il dipinto, di forma rettangolare, con dimensioni complessive di circa 239x155 cm, è mutilo in corrispondenza del lato sinistro e dell'angolo inferiore destro. Rappresenta cinque santi a figura intera entro una cornice a finta incrostazione marmorea, che chiude la composizione in alto e ai lati⁹; al di sotto e al di sopra è ulteriormente definito da una fascia rossa, che probabilmente profilava anche i fianchi del riquadro (fig. 2).

Molto importanti per precisare la datazione e la paternità dell'opera, nonché per identificare i personaggi rappresentati, sono delle iscrizioni, quasi tutte ancora interpretabili, dipinte con bianco di calce in una scrittura gotica matura¹⁰. Sulla fascia rossa superiore trova posto un primo testo di contenuto commemorativo; su quella inferiore un altro, connesso al precedente, di tipo dichiarativo; altre scritte, con lettere alte tra i 3,7 e i 4 cm, si distribuiscono sullo sfondo blu, accanto ai santi, di cui indicano il nome. Rispetto alla mano che ha tracciato le iscrizioni sulle cornici, quella di chi ha scritto i nomi dei santi sembra più elegante, pur mantenendosi entro il medesimo codice grafico fin nei dettagli; si può tuttavia ritenere che si tratti del medesimo scrivente e che alcuni tratti pesanti rilevabili nelle prime siano probabilmente dovuti a ripassature successive¹¹.

⁷ La sequenza stratigrafica non consente di stabilire se l'ultimo riquadro eseguito sia quello in alto a sinistra, che si sovrappone al pannello che gli è contiguo sulla destra, o l'affresco oggetto del presente studio, che pure si sovrappone, su un altro lato, alla medesima pittura; a giudicare dallo stile, comunque, il primo sembra essere un po' più tardo del secondo.

⁸ Similmente aveva agito il frescante dei *Santi Bartolomeo e Dionigi* nei confronti della serie di sante che lo precedevano, obliterando parte dell'ultima figura.

⁹ Lungo tutta la cornice corre sulla mezzera una linea incisa, che serviva probabilmente ad allineare il motivo a intarsio, costituito centralmente da una serie di rombi con le estremità un po' ingrossate che li assimilano a quadrilobi e, sopra e sotto, tra i bracci, da sequenze di semicerchi.

¹⁰ A è di tipo gotico, con traversa ascendente o orizzontale; D capitale; E sempre lunata e chiusa; G a ricciolo; H minuscola; L con ampio uncino; M di modello gotico con asta centrale; N minuscola; S chiusa; T con ampi becchi; U di modello capitale.

¹¹ Ringrazio Giuseppina Rossignoli per avermi gentilmente fornito le foto anteriori all'ultimo restauro e quelle successive alla pulitura; grazie a esse e a un utilissimo disegno, pure approntato

A sinistra si riconosce, in base a quanto dichiara l'iscrizione, posta a cavallo dell'aureola, la figura di san Simeone – [*S(anctus)?*] *Si//meon* –, che, rivolto verso destra, dialoga con san Taddeo – la cui didascalia, analogamente disposta, è [*S(anctus)*] *Ta//deu(s)* – (figg. 3-5). Il primo, rappresentato anziano, con la barba e i capelli grigi, va riconosciuto probabilmente come l'apostolo Simone, poiché è in coppia con Taddeo, viceversa raffigurato quale giovane sbarbato; entrambi sorreggono un libro, attributo tipico degli apostoli. Ai piedi di Taddeo, sono presenti due fedeli inginocchiati, di proporzioni minori, con le mani giunte in direzione di san Simone. Vi è poi un giovane santo senza barba rivolto verso destra: è un altro apostolo, che s'identifica come san Tommaso sia grazie all'iscrizione *S(anctus) Tomas*, posta a sinistra dell'aureola e al di sopra della precedente (fig. 5), sia per il gesto di mettere l'indice della sinistra sulla piaga di una mano di Cristo discendente dall'alto e dotata di nimbo, apparentemente reso più tardi crucifero mediante incisioni; una tale iconografia, che varia quella della *Manus Dei*, non mi risulta avere altre attestazioni nel territorio veronese (fig. 8)¹². I primi tre santi sono, dunque, tre apostoli, che, perlomeno a quanto si conosce, non ebbero un culto privilegiato nella zona.

Segue, rivolto a sinistra, in una ripresa di tre quarti più accentuata verso il profilo rispetto agli altri personaggi, un santo dal naso leggermente appuntito, con lunghi capelli e con una lunga barba incolta, vestito con un abito marrone, che, nell'atto di guardare e indicare la *Manus Dei*, regge, appoggiato alla spalla sinistra, un pastorale, la cui asta presentava almeno tre nodi. La relativa iscrizione, quasi illeggibile, è dipinta alla sua sinistra, tra il gomito e il fianco: *S(anc-tus) +a/c[- 1 -]/+us*¹³ (fig. 7). Gli autori del restauro l'hanno identificato con san Giacomo Maggiore: l'interpretazione ha il vantaggio di individuare nelle prime figure rappresentate due coppie di apostoli, ma bisognerebbe ammettere che il riccio del bastone sia stato completato in seguito e, inoltre, il testo didascalico non è pienamente compatibile con questa soluzione, in particolare in corrispondenza dell'iniziale del nome. Altre proposte che si potrebbero avanzare su base

dalle restauratrici, che dà ragione delle lacune presenti sulla superficie e, conseguentemente, delle parti integrate, ho potuto operare una valutazione puntuale dei testi.

¹² L'uso della *manus Dei* con funzione che si potrebbe definire narrativa, nel Veronese si riscontra anche in un affresco trecentesco nell'antica chiesa di San Michele a San Michele extra, ove essa, priva di nimbo, sorregge la bilancia del santo titolare: PICCOLI, *Altichiero*, pp. 126-127, 192 n. 23.1 e fig. 113 (ottavo-nono decennio del XIV secolo).

¹³ La prima *crux* corrisponde a una lettera simile a una N o, meno probabilmente, una M; la seconda a una lettera costituita da un'asta e un ulteriore elemento sulla destra, di cui si apprezza l'estremità terminale, aperta e di andamento verticale, conclusa poco sopra il rigo inferiore. Non si può escludere in modo assoluto che il testo comprendesse un'ulteriore linea di scrittura soprastante, dove un lacerto d'intonaco sembra presentare tracce curve di bianco di calce.

iconografica, come sant'Antonio abate, di rappresentazione assai frequente, o Benedetto¹⁴ oppure altri santi, dal culto attestato localmente, come sant'Egidio, cui è dedicata una chiesa a Tregnago¹⁵, o Bernardo¹⁶, non paiono conciliabili con quanto resta dell'epigrafe. D'altro canto, quelle che sembrano le letture più plausibili offrono soluzioni ancor più difficili: *Na/ça/rus* non pare fosse particolarmente venerato nell'area e non è adatto sotto il profilo iconografico; *Ma/car[i?]/us*, eventualmente da riconoscere nell'egiziano, è ancor più raro, ma risulterebbe significativamente assonante, come meglio si vedrà a breve, col soprannome del pittore.

L'ultimo santo, in posa frontale, si riconosce agevolmente in Dionigi di Parigi, il titolare della chiesa, come indicano l'iscrizione, in alto, che recita [*S(ancus) D]i[o]nixiu(s)* (fig. 6), e il suo aspetto; indossa, infatti, abiti vescovili e tiene tra le mani la propria testa dagli occhi aperti, aureolata e con mitria, esibendo il sanguigno collo decapitato.

I cinque personaggi sono rappresentanti in modo molto caratterizzato e vario, con una gestualità che, a esclusione di Dionigi, li mette in relazione l'uno con l'altro: Simone con Taddeo, Tommaso con il santo alla sua sinistra. Il pittore ha individuato tipi diversi (il giovane e l'anziano, il barbato e lo sbarbato), alternando i pochi colori della sua tavolozza (l'ocra gialla e il rosso bruno, che sono predominanti, il bianco e un rosa particolarmente acceso, nonché l'azzurro) per distinguerne tuniche e mantelli, questi ultimi ulteriormente arricchiti da una decorazione a grandi fiori simili a margherite nel primo e nel terzo santo, mentre sul manto del secondo e sul camice e la casula dell'ultimo si dispiega un ornato fogliato. Peculiare è il modo di rappresentare i visi, con grandi occhi segnati da occhiaie e da ombre rivolte verso il naso, sopracciglia evidenziate nel primo tratto e inclinate verso l'alto, nasi lievemente all'insù e discosti dalle piccole bocche carnose, zigomi ben illuminati; sull'incarnato roseo i lineamenti sono definiti da una linea bruna e commentati da lumeggiature sulla cresta del naso e sulle parti sporgenti delle labbra. I capelli, biondi o grigi, nascondono le orecchie e sono rifiniti da pennellate chiare date a punta che staccano contro le aureole, connotate da una razzatura incisa solo verso le estremità della circonferenza, anch'essa definita da un solco in quanto disegnata con l'aiuto di una corda.

¹⁴ BeWeb, *Chiesa di San Dionisio. Notizie storiche* <<https://www.beweb.chiesacattolica.it/edificidiculto/edificio/17524/>>.

¹⁵ Già esistente nel 1304: PASA, *Una regione*, p. 269.

¹⁶ Al santo è dedicata una chiesa a Campiano, che però non è certo già esistesse nel Trecento: BONOMO-NOLI, *Le origini*, pp. 59-62.

Le figure si stagliano contro un fondo diviso in due fasce – ocra gialla per alludere alla terra, azzurro per il cielo –, separate da una linea bianca¹⁷; si tratta di una scelta di gusto tradizionale, che trova immediato riscontro nel contiguo riquadro con i *Santi Bartolomeo e Dionigi* (quest'ultimo nell'anomala iconografia di un San Giorgio a cavallo¹⁸), eseguito qualche decennio prima¹⁹, e, anche se con diverse proporzioni, nel pannello che ancora precede sulla sinistra, con le *Sante Lucia, Caterina d'Alessandria e Margherita*, dell'inizio del Trecento.

Come si è già rilevato, sulla fascia marrone che chiude in alto il riquadro corre su di un'unica riga un'iscrizione²⁰, che partiva a ridosso dell'estremità sinistra, dove purtroppo si registra una lacuna dell'intonaco; si estende attualmente per 174 cm, terminando circa un quinto prima del margine destro. Le parole sono quasi costantemente seguite da un distinguente a forma di punto rotondo posto a metà della linea di scrittura²¹; due segni paralleli verticali, che si sviluppano da un'estremità all'altra della cornice, concludono il testo. Il latino presenta alcune semplificazioni fonetiche per influsso della lingua d'uso (figg. 9-14)²²:

17 Il cielo è preparato con un fondo rosato.

18 Solo l'iscrizione didascalica permette di identificarlo come Dionigi, che peraltro non risulta un santo militare.

19 In questo pannello, su fondo verde, sono presenti anche i rettangoli blu definiti da una linea bianca dietro le spalle e le teste dei santi, di retaggio romanico.

20 La cornice è alta circa 5 cm, le lettere 3,5 cm.

21 Il distinguente non era presente, o non lo è più, dopo *ditus*, e manca, naturalmente, dopo il *pro*, la *et* e il *de*; nella datazione divide anche le migliaia dalle centinaia e probabilmente queste ultime dalle decine, tenute insieme alle unità. Esso è posto anche al termine di ciascuna delle altre iscrizioni esaminate.

22 L'inizio della traversa della prima A nel soprannome del pittore si leggeva prima dell'ultimo restauro. Il segno abbreviativo per *d(e)*, diagonale ascendente, si intravede appena. La prima *crux* corrisponde a un segno che va letto o come M o come nesso AN (ma la traversa della A non è leggibile). La seconda rappresenta l'asta di una lettera (presumibilmente una I), contigua a un elemento, sviluppantesi in basso a destra, di andamento suborizzontale, che potrebbe appartenere alla lettera indicata in lacuna. La *et* è resa con la nota tironiana. Le S finali, così come nelle iscrizioni indicanti i nomi dei santi, sono espresse con lo stesso segno abbreviativo utilizzato per *-us*. Per la parola *anima* il *titulus* è a omega. *Trecentesimo* è reso con tre I sovrastate da una piccola O; quest'ultima, prima del restauro, si leggeva, meglio di oggi, anche sopra il segno del millesimo. Nel nome del pittore AD e AR figurano in nesso. Nella relazione di restauro il testo è trascritto con le seguenti varianti: la prima lettera, lacunosa, non è indicata; il nome del pittore appare come *Madh(er)rivu(us)*, ma, al di là della probabile duplicazione della U finale dovuta a una svista dell'editore, la seconda A è di indubbia lettura e il segno abbreviativo su H (riguardo al quale già si manifestavano perplessità) non sussiste; la I di *matris* è da integrare; non è letta la seconda *crux* di *DI++/- 1-JE*, che è inserita in lacuna; il nome della località suona *Ma<(r)>gemigo*, ma è chiaro che la terza lettera è la solita S chiusa, e che non c'è bisogno di integrazioni. Varia infatti è la resa del nome nei documenti medievali; per alcune soluzioni si vedano BRUGNOLI, *Una storia locale*, p. 231; MILLI, *Tregnago*, p. 164.

[† T?]omeu(s) dit(us) Madharius(s) pinsit p(ro) a(n)i(m)a patris ((et)) matr[i]s
DI+ +[- 1-]E d(e) Masemigo m(illesim)o ((trecentesim))o LVII.

Tomeo detto Madharius dipinse per l'anima del padre e della madre ... di Marce-
migo (nell'anno) 1357.

L'integrazione iniziale del nome del pittore dipende dallo spazio ricostruibile: completando idealmente la cornice, si ottiene il posto per circa due lettere. Sembra preferibile *Tomeus* (o *Thomeus*, senza il *signum crucis* iniziale), una variante di Tommaso, rispetto a *Romeus*, in quanto più diffuso e poiché trova riscontro nel santo raffigurato al centro del riquadro. I restauratori hanno invece suggerito di leggere *[Bartolo]meus*, soluzione che non si può categoricamente escludere, ma che presenta gli svantaggi dell'eccessiva lunghezza e di non avere riflessi nella rappresentazione²³. La lettura del soprannome è complicata dalla parziale lacuna della seconda e terza lettera; la possibile variante *Macharius*, che restituirebbe un nome canonico, pare poco plausibile, perché la C verrebbe a essere quadra a sinistra, e per di più curva per la restante parte. Non si può, comunque, escludere una svista o la scelta di un nesso poco opportuno da parte dello scrivente.

Resta infine enigmatica la parola che segue a *matris*. Nella relazione di restauro si ipotizzava che il termine, letto come *dim[...]*e, potesse essere connesso col verbo *dimittere* nel significato di 'raccomandare l'anima', ma la difficoltà sintattica pare insormontabile. Allo stato attuale risulta difficile proporre una soluzione convincente²⁴.

Sulla cornice inferiore corre un'ultima scritta²⁵, in corrispondenza dei personaggi inginocchiati (fig. 15)²⁶:

²³ Se si accettasse questa soluzione, si potrebbero evocare alcuni pittori, documentati a Verona, per i quali l'identificazione col nostro, seppur non ricusabile in assoluto, sembra comunque assai incerta se non improbabile. Si tratta di un Bartolomeo che vende per il convento di Santa Maria della Scala 3 minali di frumento nel 1347 e di un omonimo, figlio di Guglielmo, che risiede a San Vitale e compare in un registro di Santa Maria in Organo a una data piuttosto avanzata, ossia il 1395 (ASVr, Santa Maria della Scala, reg. 2, *Introitus*, c. 7r; ASVr, Santa Maria in Organo, reg. 18, *Liber impreviaturarum*, c. 25r; PICCOLI, *Altichiero*, pp. 161, 162); nel secondo caso, la coincidenza del patronimico potrebbe essere spiegata col fatto che entrambi i nomi erano molto diffusi.

²⁴ *Di ani[m]e* non sarebbe la forma corretta per indicare l'adozione, che è *de anima*. Sembra inoltre poco plausibile che si trattasse del nome indicante il committente, per il grande risalto che verrebbe conferito al pittore, in modo anomalo e inusuale.

²⁵ È estesa per 37 cm e ha lettere alte circa 4,5 cm.

²⁶ Della prima U si leggono solo tracce estremamente sbiadite; anomala nella resa, rispetto alle altre occorrenze nelle didascalie, appare la desinenza *-us*. Nella relazione di restauro, per cui si rimanda alla nota 11, il testo era trascritto *[..]M[.]TTOMA*.

[G]u[ll]ielmu(s) ((et)) An̄tonia

I nomi sono elencati nell'ordine di importanza – con l'individuo di sesso maschile menzionato per primo, come nell'iscrizione superiore –, che è inverso rispetto a quello della rappresentazione, in quanto a sinistra si scorge il profilo della donna; anche nella raffigurazione, comunque, l'uomo ha più risalto, essendo posto davanti alla moglie. Si tratta, con ogni probabilità, dei genitori del pittore. Egli, raccomandandone l'anima, desiderò dunque presentarli abbigliati con vesti semplici, inginocchiati e rivolti in direzione dell'altare, in quella parte della chiesa che tante volte li aveva visti fisicamente presenti finché erano in vita, e dove continuavano, in questa forma, a esserlo anche una volta morti. Li accompagnavano, intercedendo per loro, i santi Simone e Giuda, venerati il 28 ottobre, forse connessi al giorno della loro morte o ai quali erano devoti per ragioni che oggi non è possibile ricostruire. Ai due santi, almeno dal XII secolo, era dedicata a Verona una chiesa, che sorgeva presso San Giovanni in Foro²⁷; il loro culto fu rivitalizzato dall'invenzione delle reliquie all'interno di un sarcofago posto nella cripta di San Giovanni in Valle, ma solo nel 1395: troppo tardi, dunque, perché l'intervento possa essere riflesso nella pittura²⁸. I nomi di battesimo dei genitori non trovano, peraltro, riscontro in quelli di nessuno dei santi rappresentati.

Il pittore

È interessante rilevare che nel 1331 è documentato a Verona, nelle case della chiesa di San Salvar Vecchio, in qualità di teste a un atto riguardante beni posti a Marcellise, un pittore, *magister* Tommaso del fu Rizzardo, soprannominato Macario, da Santa Maria in Organo²⁹. L'analogia del nome, del soprannome e della professione è tanto forte da indurre a escludere la possibilità che si tratti di una casualità³⁰. Non è purtroppo possibile definire i rapporti intercorsi tra i due personaggi, ma si deve almeno ventilare l'ipotesi di una loro parentela (con

²⁷ LENOTTI, *Chiese*, pp. 35-36. Una chiesa intitolata ai santi è documentata nel XII secolo a Malcesine: BORSATTI, *Malcesine*, p. 338.

²⁸ TOMMASI, *Le arche dei santi*, pp. 288-289.

²⁹ ASVr, Scalzi, Pergamene, 123 e 124, 26 febbraio 1331; FAINELLI, *Il maestro Poia*, p. 6 (da cui BREZZONI, *Intorno alle origini*, p. 229; VALENZANO, *Verona*, p. 576). Ringrazio Gianmaria Varanini per il confronto su questo documento.

³⁰ La differenza del patronimico è, infatti, insormontabile per proporre un'identificazione tra i due, a meno di non voler pensare a un'adozione.

il più antico come nonno o zio del minore), che aprirebbe uno squarcio su una bottega pittorica di tipo familiare, durata almeno due o tre generazioni. L'elemento che desta maggiori perplessità in questa ricostruzione è probabilmente il fatto che Guglielmo, padre di Tomeo, avrebbe dovuto spostarsi dalla città nel comune rurale in un periodo piuttosto precoce, tanto da essere definito nell'iscrizione, con la moglie, "di Marcemigo".

Vario, e più o meno diretto, è il modo con cui i pittori attivi nel territorio si relazionano con il centro cittadino, offrendo opere di differente qualità, che risentono in parte della propria cultura e in parte delle possibilità economiche e degli interessi dei committenti³¹. In un ambiente periferico come quello di Marcemigo, Tomeo si presenta come autore dal lessico semplificato ma di discreta qualità, che, tuttavia, rimane ancora legato ai modelli di seguito giottesco dei primi decenni del Trecento.

In base a quanto lascia scorgere la sua opera, egli si inserisce in questa linea della tradizione veronese, come rivelano l'uso del chiaroscuro nei visi, la resa spaziale più libera espressa nel volto di tre quarti tendente al profilo di uno dei santi, soluzione già ravvisabile nel Maestro del Redentore (ad esempio, nella tavola dello *Sposalizio mistico di santa Caterina*)³², la cornice che rappresenta un intarsio marmoreo, seppur in forme semplificate, e il modo di rendere le aureole, con raggi incisi. Il pittore non disegna il nimbo realmente in scorcio, ma, quando il soggetto si presenta quasi di profilo, adotta l'espedito di spostarlo verso le spalle, facendolo coprire interamente dal viso del personaggio, a partire dall'occhio, con un effetto illusionistico.

Gli ornati delle vesti, pur replicati senza interesse per la verosimiglianza dell'andamento delle pieghe, esprimono comunque un abbandono degli schemi geometrici più tradizionali (orbicoli, rombi, fasce e loro varianti), dispiegati in modo completamente appiattito, come si vedono, nel primo quarto del Trecento, nell'opera del maestro Cicogna³³ o dell'anonimo pittore del riquadro che sta alla sinistra di quello in oggetto, ma che sono proposti ancora negli anni Cinquanta e Sessanta, per esempio negli affreschi firmati da Giorgio da Riva a San Pietro in Vincoli di Campo di Brenzone nel 1358³⁴. Il mancato senso di tridimensionalità dei panneggi è da imputare solo in parte allo stato conservativo:

³¹ Sulle dinamiche intercorrenti tra centro e periferia nella pittura del secondo Trecento veronese si veda PICCOLI, *Tra centro e periferia*; PICCOLI, *Altichiero*, pp. 125-138.

³² DE MARCHI, *Maestro del Redentore*.

³³ Si veda a nota 6.

³⁴ PIETROPOLI, *Prabi*, pp. 330-332; PICCOLI, *Altichiero*, pp. 132-133; SALA, *Gli affreschi del maestro Giorgio da Riva*.

più in generale, si può interpretare come una ricezione solo parziale delle novità giottesche che interessa anche altri pittori di cultura provinciale.

In modo simile al Secondo Maestro di San Zeno, che ancora negli anni Cinquanta del secolo dominava la produzione cittadina, le figure dei santi, dalle fisionomie poco caratterizzate e poco espressive, hanno accantonato la rigida frontalità (peraltro ampiamente presente nella produzione coeva, come mostra soprattutto la prima attività del già citato Giorgio da Riva) e si rivolgono l'una verso l'altra, gesticolando eppure rimanendo sostanzialmente isolate³⁵.

Per il resto il pittore di Marcemigo non mostra una derivazione diretta dalla bottega del Secondo Maestro. I suoi personaggi più massicci e i visi più larghi risentono ancora della produzione di primo Trecento e trovano riscontri in opere coeve di ambito provinciale. Così, il disinteresse per i fondali architettonici accomuna la prima ricezione del giottismo e ha una lunga durata nei riquadri devozionali, ma la resa del fondo bicromo, con linea bianca a delimitare lo stacco, appare – come si è visto – estremamente conservativa, per quanto condivisa da altre botteghe del tempo.

*Il San Cristoforo di San Dionigi a Marcemigo*³⁶

Nella stessa chiesa di San Dionigi, Tomeo è responsabile anche di un'altra pittura, che insiste sulla stessa porzione muraria degli affreschi citati, ma all'esterno, a ridosso dell'antico accesso laterale; sul fianco, cioè, meglio visibile a chi transitava in basso, sulla via principale della località e su quella che conduceva alla presumibile sede amministrativa di San Giorgio in Braida.

L'opera è quasi del tutto scomparsa, ma ancora interpretabile: entro una cornice costituita da una fascia interna bianca con motivo a incrostazione di marmo ocra rossa e una fascia esterna del medesimo colore si staglia su fondo azzurro un gigantesco *San Cristoforo*, che rivolge lo sguardo al Bambino, sistemato sulla sua spalla destra. Egli è vestito con un manto rosso bordato di vaio; il piccolo indossa una veste ocra rossa e uno svolazzante mantello ocra gialla. Minime tracce del pigmento di preparazione e l'impronta in negativo su quanto resta dello sfondo rivelano che dietro al capo del santo trovavano posto le grandi

³⁵ PICCOLI, *Altichiero*, pp. 3-11. Sulle prime fasi dell'evoluzione del giottismo veronese si veda DE MARCHI, *Il momento sperimentale*.

³⁶ Questo affresco è stato restaurato negli anni Novanta del secolo scorso dalla ditta Fratelli Perini; la lastra marmorea che lo protegge in alto è stata sostituita in occasione dell'ultimo intervento di restauro (*Verona-Tregnago, loc. Marcenigo*).

foglie nate dal suo bastone, come segno miracoloso comprovante l'identità del piccolo con Cristo³⁷.

Il Bambino si sovrappone alla cornice con il nimbo, secondo un motivo dalla lunga tradizione³⁸, appena accennato nelle figure di Tommaso e Simone del riquadro votivo interno alla chiesa. Le aureole sono segnate da una fettuccia piana lungo il bordo, all'interno della quale parte una breve razzatura, e sono delimitate da linee incise all'esterno e nel contatto con i capelli, che indicano l'originaria finitura in lamina metallica³⁹ (fig. 16).

I caratteri dei visi che ancora si colgono (il profilo, l'andamento dei biondi capelli, il disegno dei nasi, la linea delle sopracciglia e gli zigomi rilevati), la tavolozza, il modo di realizzare le aureole, con l'espedito già visto per lo scorcio, il gioco di sguardi tra i due personaggi, la cornice a intarsio marmoreo, sono assolutamente sovrapponibili a quelli della pittura interna, tanto da permettere di assegnarla con sicurezza allo stesso pittore e a un arco temporale prossimo (figg. 17-18).

Conclusioni

Nonostante le ricerche effettuate per verificare se il pittore avesse esercitato altrove la sua attività, non è stato possibile, allo stato attuale, individuare altre opere certamente a lui riferibili.

Si può però almeno ipotizzare che abbia avuto un seguito in ambito locale (se non si tratta addirittura della sua tarda attività), a mio avviso rappresentato da uno degli affreschi conservatisi nella vicina canonica di Santa Maria di Tregnago, già pieve della Calavena⁴⁰, recentemente resi fruibili da un intervento di restauro (2010-2014), opera della medesima direzione e degli stessi specialisti

³⁷ Per la diffusione del culto, l'iconografia e la funzione di protettore dalla mala morte, invocato particolarmente dai viaggiatori e dai pellegrini, si veda PARAVENTI, *San Cristoforo*, pp. 111-114.

³⁸ Si veda, per fare un esempio, il primo pannello dipinto in basso a sinistra della chiesa di Marzemigo.

³⁹ Per proporre un confronto vicino, un nimbo dall'aspetto simile è realizzato negli anni Ottanta del secolo dal Mestro di Tregnago nella pieve di Santa Maria a Tregnago. Sul pittore si veda PICCOLI, *Altichiero*, pp. 129-130, 204 n. 56.

⁴⁰ La parrocchiale di Santa Maria dista poco più di un chilometro dalla chiesa di San Dionigi, che doveva esserle originariamente soggetta (diversamente MILLI, *Tregnago*, p. 165); circa la sua identificazione con la pieve della Calavena si veda CIPOLLA, *Le popolazioni dei XIII comuni*, pp. 14-15; CIPOLLA, *Di alcune opinioni*, pp. 32-34.

operanti a Marcemigo⁴¹. All'interno del vasto complesso, si è individuato lo spazio di una cappella, sulla cui porzione orientale del fianco meridionale sussiste una pittura divisa in due parti. Quella superiore ha la forma di un timpano definito da una cornice a finto intarsio marmoreo, al cui interno, su fondo oca rossa, è rappresentato, entro un clipeo accostato da due rosoni illusionisticamente convessi, un Cristo benedicente, che tiene con la sinistra il libro aperto, con iscrizione in maiuscola gotica *Pax/ vo//bis*⁴² (Giovanni 20.19, 20.21); della parte sottostante, al di sotto di una fascia di cornici lineari, resta un fondo blu su cui si intravede, al centro, la cuspide di un trono, forse quello di una *Madonna col Bambino* (figg. 21, 22).

Rispetto alla produzione di Tomeo, risulta del tutto sovrapponibile la cornice a finto intarsio marmoreo, che non è di frequente rappresentazione⁴³. Affini sono il tipo di viso, coi capelli biondi piegati a boccolo e le sopracciglia all'insù e, più genericamente, la linea della bocca o il disegno delle mani; la barba di Cristo, quasi del tutto scomparsa, può essere accostata a quella di san Dionigi. Risultano confrontabili anche il panneggio appiattito, lo scollo, il profilo del mantello bordato di chiaro, la ricaduta delle maniche e la tavolozza, sebbene apparentemente un po' più povera. Diversa è invece l'aureola, qui non razzata ma crucifera, con un giglio bianco fogliato all'interno dei bracci, e soprattutto non assimilabile è il modo di rappresentare le occhiaie rozzamente segnate e la piega palpebrale, evidente per tutta la sua lunghezza; quanto alla modellazione del volto, è difficile esprimere un giudizio, giacché è oggi segnata dall'impoverimento del tessuto pittorico e dalla perdita delle finiture conclusive. La presenza dei rosoni traforati, introdotti a Verona da Altichiero⁴⁴, costituisce l'indizio più

⁴¹ Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, fasc. Tregnago, VR87; un accenno in MILLI, *Tregnago*, pp. 138-141. In questa occasione, sono emerse anche estese parti strutturali dell'antica canonica, le più antiche delle quali riferibili al XII secolo sulla base della valutazione del parato murario.

⁴² Una lacuna dell'intonaco interessa la parte centrale superiore del libro, coinvolgendo la prima linea iscritta di entrambe le pagine.

⁴³ Affine, sebbene non identico, è il motivo ornamentale rappresentato dal Maestro della Reggia Scaligera a Castelvecchio: PICCOLI, *Altichiero*, pp. 101-103; una cornice simile, ma con un profilo gradonato degli intarsi, è, per esempio, nel riquadro con la *Madonna dell'umiltà, sant'Antonio Abate e santo vescovo* nell'abside della chiesa di Sant'Andrea a Sommacampagna: PICCOLI, *Altichiero*, p. 198 n. 38.3.

⁴⁴ PICCOLI, *Altichiero*, pp. 59-60. I paralleli più prossimi, anche per la resa illusionistica della concavità, sono in un lacerto pittorico della chiesa di Santa Maria della Bassanella a Soave, che è stato datato tra gli anni Settanta e Ottanta del Trecento (PICCOLI, *Altichiero*, pp. 129, 131, 204 scheda 55.1), con due santi rappresentati sotto le arcate di un loggiato, decorato col motivo in questione, e nella pittura della controfacciata della chiesa di San Leonardo a San Mauro di Saline,

forte per una datazione della pittura almeno all'ottavo decennio del Trecento; l'opera tregnaghese e quelle di Marcemigo risulterebbero quindi distanti di un abbondante ventennio.

Tomeo detto *Madharius* – o *Macharius* – può ora dunque affacciarsi con una propria fisionomia all'interno della pittura veronese dei decenni centrali del Trecento, arricchendo il panorama provinciale di cui è un'interessante espressione; la data 1357 nel pannello votivo di Marcemigo ha il pregio di fornire un punto di riferimento preciso in un secolo in cui non sono molti gli appigli cronologici certi, soprattutto per quei decenni che precedono le novità introdotte da Turone.

riferibile al 1388 circa, dov'è utilizzato come elemento decorativo della cornice superiore (PICCOLI, *Altichiero*, pp. 132 fig. 120, 133, 204 scheda 54.2).

Bibliografia

- BIANCOLINI G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-1771 [rist. an. Bologna, s.d.]
- B. BONOMO – D. NOLI, *Le origini della chiesa di San Bernardo abate*, in *La Madonna di Campiano. Il sorriso lieve dell'anima*, a cura di P. Mirandola, Verona 2023, pp. 56-63
- BORSATTI G., *Malcesine. Storia, illustrazioni, documenti*, Verona 1929
- BRENZONI R., *Intorno alle origini della pittura veronese*, «Archivio Veneto-Tridentino», VIII (1925), pp. 205-229
- BRUGNOLI A., *Una storia locale: l'organizzazione del territorio veronese nel Medioevo. Trasformazioni della realtà e schemi notarili (IX-metà XI secolo)*, Verona 2010
- CIPOLLA C., *Di alcune recentissime opinioni intorno alla storia dei XIII comuni veronesi*, Venezia 1887
- CIPOLLA C., *Le popolazioni dei XIII comuni veronesi. Ricerche storiche sull'appoggio di nuovi documenti*, Venezia 1882 [rist. an. Verona 1978]
- DIONISI G.G., *Codex diplomaticus veronensis, seu vetera quae in Veronensis ecclesiae capitulo vel ubique per vetera habentur anecdota eaque selectiora diplomata ac monimenta per centurias distributa...*, in ASVr, Dionisi-Piomarta, 1542-1543
- FAINELLI V., *Il maestro Poja e gli altri pittori pregiotteschi di Verona*, «Rivista Tridentina», I (1910), pp. 3-8
- GENTILINI G. – ZAMBONI I., *Considerazioni preliminari per lo studio delle apparecchiature lapidee in contesti castellani trentini di epoca romanica*, in *Tecniche murarie e cantieri del romano nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno, Trento 25-26 ottobre 2012, a cura di G.P. Brogiolo, G. Gentilini, Firenze 2012 [«Archeologia dell'Architettura», XVII], pp. 32-54
- LENOTTI T., *Chiese e conventi scomparsi (a destra dell'Adige)*, Verona 1955
- MARASTONI C., *Osservazioni su alcune tipologie di apparecchi murari a Verona*, in *L'arte di costruire a Verona. Studi e ricerche su materiali e tecniche dell'edilizia storica*, a cura di G. Castiglioni, Verona 2012, pp. 87-100
- MILLI P., *Tregnago. Racconti di storia*, Tregnago 2021
- PARAVENTI M., *San Cristoforo, protettore dei viandanti e dei viaggiatori: l'iconografia in Europa, in Italia e nelle Marche con particolare riferimento al sec. XVI*, in *Homo viator. Nella fede, nella cultura, nella storia*, a cura di B. Cleri, atti del Convegno, Tolentino 18-19 ottobre 1996, Urbino 1997, pp. 111-123
- PASA M., *Una regione ed un centro della terraferma veneta: Tregnago e la Calavena (1200-1700)*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXXII (1995-1996), pp. 255-283
- PICCOLI F., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona 2010
- PIETRIBIASI L.O., *Pittore veronese del 1326*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, I, *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marino, G. Peretti, F. Rossi, Milano 2010, pp. 44-45
- PIETROPOLI F., *Prabi (Arco), chiesa di S. Apollinare*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, Trento 2003, pp. 328-347
- SALA G., *Gli affreschi della chiesa di San Micheletto di Bure*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXII (2005-2006), pp. 197-212
- SALA G., *Gli affreschi del maestro Giorgio da Riva presso l'oratorio di San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone*, «El Gremal», 2013, pp. 14-21
- SALA G., *San Giovanni Battista di Torri del Benaco. Da chiesa ad auditorium*, Verona 2006
- SIMEONI L., *Maestro Cigogna*, «Madonna Verona», I (1907), p. 11-17
- SIMEONI L., *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909
- VALENZANO G., *Verona*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, *Stucco-Zwettl*, Roma 2000, pp. 561-578

TOMMASI M., *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012
Verona-Tregnago, loc. Marcenigo. Chiesa di San Dionigi. Relazione finale dell'intervento di restauro conservativo degli affreschi interni sec. XIV e relativo intonaco neutro sec. XVI del brano decorato sec. XIX e degli intonaci neutri esterni. D.L. Arch. Guido Pigozzi, a cura della ditta di restauro Giuseppina Rossignoli (con le dipendenti Serena Castellani e Alessandra Tria) <<https://www.anticoborgomarcemigo.it/wp-content/uploads/2017/07/Marcemigo-e-la-Chiesa-di-S.-Dionigi.pdf>> (consultato il 22.7.2024)



1. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pitture trecentesche sul fianco meridionale: rilievo delle diverse stesure di intonaco e delle loro sovrapposizioni (indicate da una freccia).
2. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Tomaso detto *Madharius*.



3-8. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Bartolomeo detto *Madharius*, dettagli dei nomi di Simeone (parte a sinistra della testa del santo); di Simeone (parte a destra della testa del santo) e Taddeo (parte a sinistra della testa del santo); di Taddeo (parte a destra della testa del santo) e Tommaso; di san Dionigi; del santo non più leggibile; dettaglio dell'*Incredulità di Tommaso*.



9-15. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Tomeo detto *Madharius*, dettagli dell'iscrizione commemorativa.



16. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Tomeo detto *Madharius*, dettaglio dei devoti (i genitori del pittore), con i loro nomi.

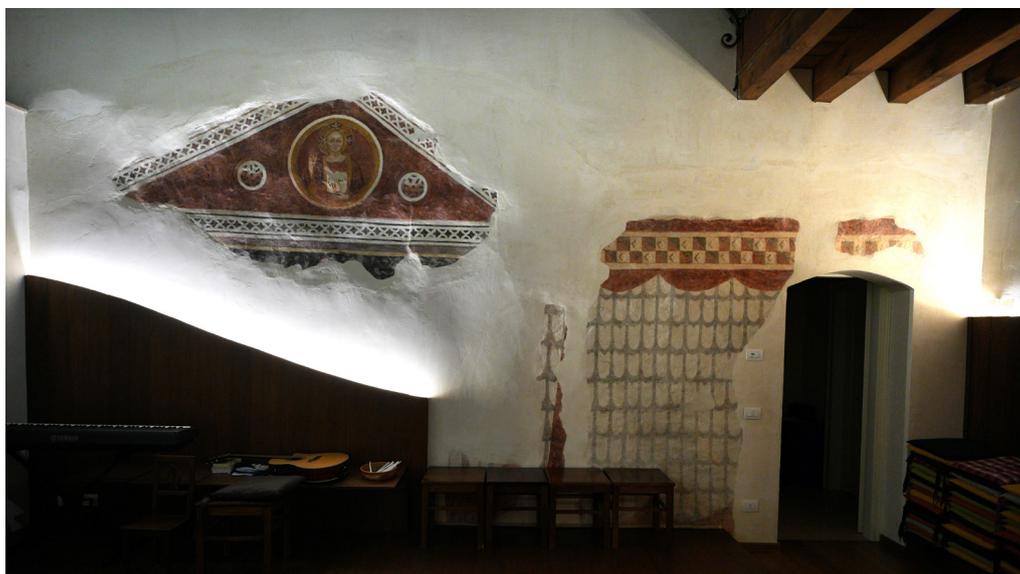


17. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, esterno, *San Cristoforo*.



18. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, esterno, *San Cristoforo*, dettaglio.

19. Marcemigo, chiesa di San Dionigi, interno, pannello votivo di Tomeo detto *Madharius*, dettaglio del volto di Taddeo.



20. Tregnago, oratorio della canonica, interno, fianco meridionale, affreschi.

21. Tregnago, oratorio della canonica, interno, fianco meridionale, particolare del timpano.