

Gli affreschi della chiesa di San Micheletto di Bure

La presenza della chiesa di San Michele, comunemente detta di San Micheletto e posta sull'omonimo colle tra Bure e Fumane, viene documentata alla fine del XIII secolo, quando nel suo testamento del 10 marzo 1286 Ottone da Bure disponeva di legare a lavori non meglio specificati, da farsi in decoro della stessa, una pezza di terra con viti sita in Valgatara¹.

La chiesa romanica

A un'epoca anteriore sembra comunque rimandare la struttura architettonica dell'edificio, preesistente al rifacimento cinquecentesco, romanica nel disegno e nella concezione². A tale epoca rimanderebbe pure il primo intervento pittorico di cui purtroppo è ora rimasto sporadico segno solo in alcuni lacerti di affresco scarsamente significativi, se non in quanto documento, presenti sull'estremità orientale della parete di meridione e sulla controfacciata, con frammenti di una decorazione a greche e di un velario.

Meglio conservata è invece – apparentemente sempre dell'epoca come suggerirebbero i contenuti iconografici, ma sulla cui datazione sussistono ragionevoli dubbi – la decorazione del paliotto dell'altare, ora collocato presso la cappelletta di settentrione, già dedicata alla Vergine³. Quest'ultima, in particolare, propone al centro la raffigurazione di una croce latina o della

passione, affiancata sui lati da una composizione avente per centro un rombo⁴, partito in quattro triangoli equilateri, quadrettati in verde con puntini rossi e in rosso con puntini verdi, e sui lati quattro cerchi in cui sono iscritti quattro fiori stilizzati a sei petali⁵; attorno corre una fascia marrone chiaro entro cui si dispone un'ulteriore cornice disegnata, sull'alto, da una successione alternata di quadrati a righe verticali rosse e quindi verdi e, sul basso, da tralci, forse di vite, che alluderebbero al sacramento eucaristico. La croce, poi, a partire dal cavalletto, mostra una sorta di sottili traverse che si drizzano allargandosi sul montante e vanno a toccare, sormontandole, le estremità del *patibulum*, richiamando alla memoria le due lance con le quali venne inferta la ferita al costato di Gesù e offerta la spugna di aceto; così come più esplicitamente mostra la decorazione pittorica di un sottarco nella chiesa inferiore di San Fermo in Verona, dove innanzi all'Agnello mistico si leva una croce ai cui lati sveltano, a partire dalla base del montante allargandosi poi alle estremità del patibolo, una lancia e un'asta con la spugna d'aceto⁶. Quindi marcate stille di sangue evidenziano le altre ferite ai piedi, alle mani e al capo. Tutta la composizione si conformerebbe così con scrupolo ai motivi tradizionali dell'iconografia romanica⁶, in ossequio alla teologia che presenta l'altare come allegoria allo stesso corpo di Cristo, tolto dal patibolo e

San Micheletto,
parete esterna
di meridione:
san Cristoforo.



messo nel sepolcro: «Il panno bianco dell'altare è il sudario; le cinque croci, che vengono incise nella consecrazione, sono le cinque ferite, e perciò la fonte del sangue salutare»⁷.

Il corredo pittorico

A epoca posteriore si devono invece gli affreschi tornati interamente visibili dopo il recente restauro⁸ e che si collocano sulle pareti interne delle due navate, sui semipennacchi dell'altare laterale di settentrione, sui lati sud e nord delle murature dell'arco absidale, sulla faccia ovest di quello di sinistra e sul timpano a lunetta del ciborio dell'altare maggiore. All'esterno, infine, sul muro di meridione, a destra dell'ingresso laterale, si colloca uno sbiadito riquadro con la raffigurazione di san Cristoforo. Tutti questi dipinti si possono sostanzialmente ricondurre a ben cinque interventi pittorici distinti: il primo viene individuato proprio all'inizio del xiv secolo, se non alla fine del xiii; il secondo nella prima metà; il terzo intorno alla seconda metà; il quarto verso la fine o nei primi anni del secolo successivo; l'ultimo agli inizi del xvi secolo.

Il primo intervento pittorico, di cui permane segno più consistente, riguarda dunque il riquadro affrescato all'esterno e gran parte delle composizioni votive dell'interno: più precisamente, due ampi brani sulle pareti di meridione e di settentrione e due figure, una invero assai lacunosa, sulle murature ancora di settentrione e di meridione dei pilastri dell'arco absidale.

Il riquadro sulla parete esterna di meridione contiene la figura lacunosa e pressoché ridotta alla sinopia di *San Cristoforo*, identificabile dalla presenza del Bambino Gesù che gli siede sulla spalla sinistra; a lato del Bambino s'intravede pure un cartiglio, su cui dovevano leggersi le consuete formule augurali legate al culto del santo del tipo «Christophori speciem sanctam quicumque tuetur illo namque die nullo langore teneetur»⁹ (ovvero: «Chiunque vedrà la santa immagine di Cristoforo in quel giorno non sarà colpito da



San Micheletto: paliotto dell'altare originario, forse portato presso la cappella settentrionale dopo il rifacimento dell'abside.

alcun malore»). San Cristoforo era infatti invocato nel medioevo contro la *mala morte*, ossia la morte accidentale, improvvisa, che non avrebbe concesso il tempo nemmeno per un ultimo pentimento *in extremis* e quindi in condizione di peccato avrebbe portato diretta alla dannazione eterna. Un'orazione allora, un'ingenua devozione, persino uno sguardo frettoloso rivolto al santo avrebbe preservato il fedele per tutto l'arco della giornata da incidenti mortali. La credenza spiega così pure la frequenza con cui le immagini venivano preferibilmente dipinte sulle pareti esterne delle chiese, ma anche sulle murature di edifici comu-

ni¹⁰: icone che si dovevano notare anche nel tragitto, senza richiedere una visita in chiesa, e davano allora al passante l'opportunità di una preghiera mormorata alla buona, di un semplice atto di fede, di uno sguardo contrito che avrebbe assicurato la protezione di san Cristoforo per tutto l'arco della giornata.

Spostandoci all'interno della chiesa, sulla parete di meridione un riquadro frammentario, marcato da una cornice di gusto romanico ottenuta dall'alternanza di fasce ocre e rosse, punteggiate nel mezzo da una successione di perline, propone una teoria di sette santi su un fondo a campiture gialle e verdi con finestre dai toni azzurrini, che si aprono sui volti dei personaggi. Da sinistra a destra si allineano una *Santa martire*, *San Giovanni Battista*, *Santa Libera*, *San Giovanni evangelista*, *Santa Caterina d'Alessandria*, *San Procolo* e un *Santo evangelista*. La prima figura, mutila per un'ampia caduta della superficie pittorica, è identificabile quantomeno in una santa martire dalla corona, che le si intravede in parte sul capo, e dalla palma, che tiene nella mano sinistra, entrambe chiari attributi del martirio e della resurrezione in Cristo¹¹. San Giovanni Battista è facilmente riconoscibile, oltre che dall'iscrizione s. IOA(NN)ES BB che ne sormonta il capo aureolato, dai lunghi capelli, dalla folta barba e soprattutto dal cartiglio srotolato che tiene nella sinistra e su cui si leggono le evangeliche parole EGO VOS CLAMANTIS IN DESERTIS¹², ossia «io sono la voce di colui che grida nel deserto». Santa Libera è raffigurata con corona e palma, attributi generici, ma soccorre nella sua identificazione l'iscrizione che recita esplicita s. LIBERA. San Giovanni evangelista, mostra il tradizionale volto imberbe, mentre una scrostatura impedisce di vedere nella mano destra il libro, così anche



San Micheletto: riquadro sulla parete di meridione con la raffigurazione di santa martire, san Giovanni Battista, santa Libera, san Giovanni Evangelista, santa Caterina d' Alessandria, san Procolo e santo evangelista.

nel suo caso, probante appare l'iscrizione s. IOA(NN)ES EW(ANGELISTA). Santa Caterina d' Alessandria, oltre ai consueti attributi della corona e della palma, viene dichiarata ancora dall'iscrizione soprastante s. CATHERINA; che si tratti poi, in particolare, della santa alessandrina lo suggerisce la notevole diffusione del suo culto, pressoché onnipresente per tutto il Due-Trecento nelle chiese del Veronese. San Procolo è riconoscibile dagli abiti vescovili e dal frammento d'iscrizione s.

PRO[---], che riconduce al nome del quarto vescovo di Verona, ricordato nel cosiddetto *Ritmo pipiniano* come «confessor et pastor egregius»¹³. L'ultimo santo potrebbe essere un secondo evangelista, come suggerirebbe la presenza del libro, ma l'attribuzione rimane ipotetica quanto generica.

Sulla parete settentrionale, in basso, precedenti la cappelletta della Vergine, si trovano altri tre riquadri, delineati da una semplice cornice a fasce rosse alter-

San Micheletto:
teoria di santi
sulla parete settentrionale
(san Giovanni Battista,
san Procolo, quattro santi
non identificati,
san Bartolomeo
e un altro santo
non identificato).



nate e bianca nel mezzo, con i personaggi che si staccano sul medesimo fondo osservato per quelli sul muro opposto.

Sul primo riquadro, sempre da sinistra a destra, si riconoscono di nuovo *San Giovanni Battista* e *San Procolo*. Il primo viene raffigurato nelle sembianze e negli attributi esattamente come il Battista sulla parete di meridione e sovrastante il capo aureolato rimane pure un frammento, [---]ES BB, dell'originaria iscrizione. Il secondo ripropone invece le fattezze del san Procolo pure già raffigurato sul muro opposto con l'unica variante del suo profilo a tre quarti, volto ora a sinistra anziché a destra. Così anche se l'iscrizione onomastica, che ha permesso il riconoscimento del primo vescovo, non appare qui visibile, l'identificazione del santo con il quarto presule di Verona ne consegue essere ragionevolmente supportata.

Sul secondo riquadro le figure dei quattro santi che lo compongono sono assai più rovinate e non vi scorgiamo elementi utili a una loro attribuzione: l'unica certezza è che la seconda e la quarta appartengano a due sante martiri, date le corone che ne cingono il capo, di cui però rimangono ignote le identità.

Sul terzo e ultimo riquadro le immagini di altri due santi, anche queste malamente distinguibili, stante lo stato di degrado delle stesse, la prima delle quali però rivela con evidenza la raffigurazione di san Bartolomeo. Pur in mancanza del tradizionale coltello o della pelle scuoiata, che nelle immagini del santo si impongono come tradizionali attributi, l'identità dello stesso ci viene mostrata dal caratteristico abito a fiori, che pur se stilizzati non lasciano dubbi. Una tradizione infatti sul martirio del santo vuole che Bartolomeo nel corso del supplizio fosse stato legato ai ra-

A sinistra. San Micheletto,
lato meridionale
del pilastro dell'arco
trionfale: santa martire.

A destra. San Micheletto,
lato settentrionale
del pilastro dell'arco
trionfale: santa martire,
forse santa Margherita
d'Antiochia.



mi secchi di un albero, i quali, irrorati dal sangue della vittima, sarebbero improvvisamente fioriti. Nelle sembianze del secondo santo invece, ancora piú guastate dal degrado della superficie pittorica, non scorgiamo alcun elemento utile nemmeno alla formulazione di una semplice ipotesi sulla sua persona.



San Micheletto:
riquadro sulla parete
superiore di settentrione
con la raffigurazione
di tre vescovi.

Altre due sante sono, in conclusione, ritratte sui lati nord e sud dei pilastri dell'arco absidale: della prima rimangono visibili sulla cornice superiore un frammento d'iscrizione, MAR[---], forse ricollegabile alla santa martire Margherita d'Antiochia, e minuscole porzioni della figura, mentre la seconda si è conservata pressoché integra. In questa sono anche evidenti gli attributi comuni del martirio, ma manca poi ogni altro particolare atto a una definizione meno generica del soggetto.

Ipotesi sull'esecuzione degli affreschi

Tutti questi brani affrescati mostrano una medesima paternità e una collocazione temporale che non esiteremmo a definire, come già anticipato, tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento. In particolare, per quanto ne riguarda l'esecuzione, troviamo notevoli affinità col maestro che ebbe a dipingere nella vicina chiesa di San Martino di Corrubio le sante Libera (e qui la coincidenza col soggetto altresì decisamente poco diffuso nel Veronese¹⁴ non può passare inosservata), Giuliana e una Madonna con Bambino; maestro, che, stando a quanto in passato scritto da Luigi Simeoni¹⁵, avrebbe lasciato pure la propria firma insieme all'anno d'esecuzione: Cicogna, 31 maggio 1300. Data la vicinanza delle due chiese non è pure da escludersi che gli interventi pittorici fossero avvenuti uno di seguito all'altro e allora anche gli affreschi di San Micheletto verrebbero datati intorno all'anno 1300.

Al di là comunque di una possibilissima attribuzione dei nostri dipinti al maestro Cicogna, è opportuno sottolinearne la derivazione da una pittura nei modi e nelle forme decisamente ancora pregiottesca e che mostra solide radici in una maniera bizantineggiante, evidente nelle figure rigidamente frontali, rese in una piatta bidimensionalità; nell'espressione, ancora, statica e anonima dei volti, nel tratteggio dei panneggi delle vesti e nei motivi decorativi che le contraddistinguono. Una maniera che nel corso del Duecento ebbe a contrassegnare l'espressione pittorica veronese e che dalla città si protrasse nel territorio, mantenendosi lì in genere anche per primi decenni del secolo successivo.

Precisi riscontri si possono ravvedere a partire dalle miniature del codice 1853 della Biblioteca Civica,



San Michele:
riquadro frammentario
sulla parete superiore
di settentrione pressoché
distrutto dall'apertura
della cappella
cinquecentesca
con l'ipotizzata
*Apparizione dell'angelo
a san Pietro in vincoli*.

proveniente dal monastero femminile in Campomarzo di Santa Maria Maddalena o delle Vergini, con le storie di san Giorgio e di santa Caterina d'Alessandria¹⁶ e quindi in diverse pitture a fresco, che richiamiamo puramente a titolo di confronto indicativo e non certo esaustivo. Per quanto riguarda la città ricordiamo *I Quattro evangelisti*, dipinti sulla prima campata della cripta della chiesa di San Procolo¹⁷; *Le storie di David e Uria* presso la Biblioteca capitolare¹⁸; il *San Francesco* sull'absidiola settentrionale della chiesa di San Lorenzo¹⁹; alcune figure frammentarie nelle chiese di San Giovanni in Fonte²⁰ e di San Giovanni in

Valle²¹; *La Madonna in trono con Bambino e le sante Caterina e Lucia* e *La Madonna in trono con Bambino tra i santi Caterina e Zeno* nella basilica di San Zeno²². Nel territorio, oltre ai già menzionati dipinti di San Martino di Corrubio, sono molto vicini ai nostri di San Michele, tanto da poterli ritenere opera della medesima maestranza (Cicogna e bottega, attiva, come noto, in un ampio arco di tempo fissato dall'inizio del Trecento all'anno 1340)²³, i riquadri affrescati post 1315²⁴ sulle due absidi, sulla parete di meridione e sulla controfacciata dell'oratorio di Santa Giustina a Palazzo²⁵, di cui, in particolare, sono pressoché identici le cornici, i fondali e i lineamenti dei personaggi: si veda, per esempio, il volto del *San Bartolomeo*, affrescato sull'abside maggiore di Santa Giustina, confrontato con quello di *San Giovanni Battista*, sulla parete settentrionale di San Michele. Della stessa bottega sono ancora la *Madonna con Bambino* presso il castello di Malcesine²⁶ e altri riquadri sulle pareti interne degli oratori di San Felice a Cazzano di Tramigna²⁷. Alla stessa maniera si riconducono quindi il *San Martino* e il *San Cristoforo* sulla parete esterna di meridione dell'oratorio di San Martino a Pazzon di Caprino Veronese²⁸; il riquadro con i *Santi Paolo, Pietro, Maria Maddalena e la Vergine con Bambino* sulla parete interna di meridione dell'oratorio di Sant'Andrea a Sommacampagna²⁹; le *Storie del Battista*, presso la navatella di settentrione dell'oratorio di San Zeno a Castelletto di Brenzone³⁰; *L'ultima cena* e quindi i riquadri del 1322 sulle pareti interne dell'oratorio di San Nicola ad Assenza di Brenzone³¹; alcuni riquadri sulle pareti interne dell'oratorio di San Pietro in Mavinas a Sirmione³²; alcuni riquadri in San Pietro di Briano a Cazzano di Tramigna³³.

San Micheletto:
riquadro sulla faccia
del pilastro di settentrione
dell'arco trionfale
con la raffigurazione
della Vergine in trono
con Bambino.



Prezioso è infine il riferimento a un inedito dipinto raffigurante tre sante, mostratoci di recente dall'architetto Guido Pigozzi, presso l'oratorio dei Santi Dionigi ed Eleuterio a Marcemigo di Tregnago, laddove sulla cornice di un secondo riquadro, che l'affianca su di un piano superiore e quindi più tardo rispetto al primo, è leggibile la frammentaria data [---]CCCXL, che ne riporta così l'esecuzione almeno a un'età anteriore al 1340 e di conseguenza fa retrocedere ancora di più quella relativa alla prima composizione, che si può allora ragionevolmente riportare ai primi decenni del XIV secolo. I santi poi raffigurati sul secondo riquadro mostrerebbero anche delle affinità con i tre vescovi di San Micheletto, ma la precaria leggibilità delle immagini invita a essere prudenti almeno fino a un prossimo restauro.

Un'ultima considerazione intorno ai dipinti descritti comporta un cenno ai tessuti degli abiti dei vari santi, che ripetono motivi decorativi geometrici a fasce e con intrecci vegetali³⁴, generalmente ottenuti con l'uso di una sagoma o cartone per lo spolvero e completati poi nella sinopia a mano libera³⁵. Si tratta di decorazioni delle quali si continuerà a fare evidente abuso, anche in modo più elaborato e marcato, nei decenni successivi da parte di maestranze ritardatarie e sorde alla lezione di Giotto, come manifesto, per esempio, negli affreschi eseguiti nel 1358 da Giorgio da Riva nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone³⁶ o all'incirca nella stessa epoca in quella di San Gregorio a Pai di Torri del Benaco³⁷. Agli affreschi di Campo ancora rimanda un altro particolare, più appariscente nella figura di santa Libera, dipinta sulla parete di meridione dell'oratorio di San Micheletto: dal ramo di palma che la santa tiene con la sinistra,



San Micheletto, lunetta del ciborio: la Trinità.

come da quelli impugnati dalle sante martiri raffigurate a Campo, pendono infatti dei frutti. I primi invero, pur se stilizzati, denotano una vaga rassomiglianza con dei datteri, mentre quelli delle palme di Campo richiamerebbero piuttosto la forma delle ghiande, denunciando evidentemente la scarsa familiarità del frescante con il soggetto in particolare. Al di là comunque della verosimiglianza o meno delle immagini sarebbe interessante comprendere il motivo della comparsa, tutto sommato abbastanza insolita, dei frutti sui rami di palma e che, magari, non sarebbe esclusivamente decorativa o dovuta a considerazioni di natura veristica. Forse, piú che cercare particolari contenuti, collegati a una simbologia del dattero o del frut-

to in generale e che in ogni caso ci sono oscuri, potremmo spiegarci la presenza come un'eco dimessa del noto episodio, tratto dal Vangelo apocrifo di Matteo³⁸ e divulgato quindi nel Duecento da Jacopo da Varagine nella *Legenda aurea*, con protagonista la palma che, durante la fuga in Egitto di Maria e Giuseppe, si chinò all'ordine di Gesù perché se ne potessero cogliere i datteri.

Agli stessi momenti e maestro riconducono, in conclusione, le figure di due *Sante martiri*, non meglio identificabili, stanti sulle facce di meridione e di settentrione dei pilastri dell'arco trionfale, di cui la seconda è andata invero pressoché completamente perduta.

Altri affreschi del XIV secolo

Genericamente intorno alla prima metà del XIV secolo, di poco quindi posteriore ai dipinti descritti e ai quali in parte si sovrappone, risale la composizione del riquadro superiore della parete di settentrione. Questo, lacunoso nella parte inferiore, viene definito da una semplice cornice perimetrale a fascia rossa, bianca, rossa e verde; il fondo appare distinto in due campiture, di cui l'inferiore gialla e la superiore azzurra, forse in origine preceduta questa da una verde. Sotto un motivo architettonico a simulare una tettoia con in evidenza la travatura stanno allineate le figure di *Tre santi vescovi benedicienti*, la cui identità rimane ignota, non presentando le figure alcun elemento utile a un'identificazione meno vaga. Strana appare poi la posizione delle dita nell'atto benedicente del primo vescovo, da sinistra, il quale mostra pollice e indice tesi e ripiegate le rimanenti dita: il gesto non ha riscontro nell'uso latino, dove anche il medio è teso, in quel-

San Martino di Corrubio,
parete di settentrione:
le sante Libera e Giuliana.



lo greco, dove tesi sono l'indice, il medio e l'anulare, né in altri modi meno comuni, dove tesi sono l'indice e il medio o l'indice e il mignolo³⁹.

Come per i tre santi vescovi, non conosciamo le generalità dell'autore del dipinto, ma sicuramente si tratta di un maestro che ripropone, non senza una certa eleganza, noti dettami della pittura bizantina nella rappresentazione dei personaggi frontale e statica, e la cui vicinanza, se non addirittura l'identità, con l'autore del riquadro con *Quattro santi* sulla parete sinistra dell'oratorio di San Biagio a Levico (Trento)⁴⁰, ci pare evidente. La corrispondenza fra i dipinti inizia a partire dalla cornice e dalle campiture del fondo e si conferma quindi nella foggia delle vesti dai simili motivi decorativi con croci biforcute sulle pianete, nelle aureole a raggiera e puntualmente nei lineamenti dei santi che si mostrano con volti imberbi, fronti ampie, mascelle arrotondate, bocche pronunciate e appariscenti orecchie prominenti. Il frescante di Levico è stato ricondotto all'ambito veronese pregiottesco tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento⁴¹, datazione che per il dipinto di San Micheletto, visto anche l'accento nella composizione a un pur semplice motivo architettonico, può sembrare anche precoce, ma che, se i riferimenti cronologici proposti per il riquadro votivo di Levico vengono confermati, è gioco forza accogliere pur con il beneficio, magari, di un intervento ritardatario. In tal caso collocheremo comunque nel primo Trecento l'esecuzione del nostro riquadro con *Tre vescovi* che seguirebbe di qualche decennio i dipinti in precedenza descritti e anticiperebbe di poco l'intervento pittorico che gli si addossa sul lato destro e di cui rimane traccia assai frammentaria sui semipennacchi dell'altare.



La posteriorità nell'esecuzione di quest'altro dipinto, ora assai mutilo, viene rilevata dal piano dell'arriccio che si sovrappone a quello del riquadro alla sua sinistra, ma in quale circostanza fosse stato fatto non ci è chiaro. A prima vista i frammenti superstiti parrebbero adattarsi ai semipennacchi di un'arcata d'altare precedente l'attuale, che sarebbe stata così aperta in funzione dell'erezione di una cappella laterale ancora nel tardo Trecento, e sarebbero quanto rimane della rappresentazione di una *Annunciazione*. Così suggerisce la parziale figura di un angelo sul semipennacchio di destra; ma la sua posizione, appunto sulla destra, ci suscita delle perplessità sulla correttezza dell'interpretazione, stante anche la pressoché illeggibilità della figura sul semipennacchio di sinistra. Solitamente difatti in tale soggetto l'arcangelo Gabriele si posiziona a sinistra e la Vergine a destra.

L'inversione vanifica quindi la presunta lettura e il tema del dipinto non riguarda affatto una *Annunciazione*; un frammento d'iscrizione poi sopra l'aureola del personaggio di sinistra, s. P[---], potrebbe essere interpretato come richiamo all'apostolo Pietro e quindi la composizione avrebbe, magari, raffigurato l'apparizione dell'angelo a san Pietro durante la sua reclusione in carcere. Nel qual caso si può anche ipotizzare che il dipinto proseguisse sulla parete sottostante e che l'apertura della cappelletta fosse avvenuta in epoca successiva, presumibilmente in concomitanza con il rifacimento dell'abside, determinandone l'evidente mutilazione. I miseri brani pittorici di cui però disponiamo non permettono null'altro che semplici ipotesi e l'unica certezza rimane l'epoca di esecuzione, riconducibile al tardo Trecento, come prova il frammento d'iscrizione in caratteri gotici e la



A sinistra. San Michele: san Giovanni Battista.

A destra. San Biagio a Levico, parete di settentrione: quattro santi.

Nella pagina a fianco. Santa Giustina di Palazzolo, giro abside maggiore: san Bartolomeo.



posteriorità nell'esecuzione rispetto al riquadro di sinistra.

Intorno alla fine dello stesso secolo o al primo Quattrocento si data il riquadro con *Madonna in trono con Bambino*, riapparso sul lato ovest del pilastro dell'arco trionfale in seguito al recente intervento di restauro. Su un trono dalla traforata architettura tardo gotica la Madre sorregge in grembo, quasi presentandolo, offrendolo all'adorazione dei devoti, il divino figliolo che loro si rivolge benedicente. Si tratta di una

composizione all'epoca diffusa, di cui non mancano certo i riscontri⁴², e il cui autore si può accostare all'ignoto maestro che ebbe a dipingere la parte inferiore della parete settentrionale dell'oratorio di San Bartolomeo alla Caorsa di Affi⁴³.

La decorazione dell'abside cinquecentesca

All'epoca del rifacimento dell'abside, presumibilmente nell'anno 1511⁴⁴, risale, infine, il dipinto nella lunetta del ciborio con la raffigurazione della Trinità,

dove Dio Padre sorregge la croce su cui è inchiodato il Figlio, mentre la colomba dello Spirito Santo è posata sul vertice del montante; in sintonia con la composizione l'aureola intorno al capo del Padre ha la forma di un triangolo equilatero, chiara allusione nel linguaggio dei simboli al dogma della Trinità⁴⁵. Si tratta invero di un'opera rozza di un maestro minore che si ispira, magari, ai modi di Domenico Morone⁴⁶ ma che

è ben lontano dall'eguagliarne la qualità, raggiunta per esempio nel dipinto di identico soggetto presso l'oratorio di Santa Giustina a Palazzolo.

Si ringraziano Giuseppina Rossignoli, Guido Pigozzi, Andrea e Pierpaolo Brugnoli. La campagna fotografica di San Micheletto si deve ad Andrea Brugnoli e a Giuseppina Rossignoli.

NOTE

1 G.M. VARANINI, *La Valpolicella dal Duecento al Quattrocento*, Verona 1985, p. 284; P. BRÜGNOLI, *La chiesa di San Micheletto di Bure nell'antico castrum Monteclum*, «Annuario Storico della Valpolicella», 2004-2005, p. 41.

2 Quanto permane della struttura originaria della chiesa mostra chiari segni di un'architettura romanica nelle murature e ancora nell'esigenza simbolica che ne ha determinato, per esempio, l'orientamento della facciata a ovest, l'apertura di un secondo ingresso sul lato destro, quello "buono", e presumibilmente la primitiva struttura circolare dell'abside, ora non più riscontrabile in seguito al rifacimento della stessa, che inserendosi nel "quadrato" della navata veniva a rappresentare l'unione del fenomenico col trascendentale, dell'uomo con la divinità. Per conferme ed eventuali approfondimenti si veda soprattutto G. CHAMPEAUX - S. STERCKX, *I simboli del medioevo*, Milano 1981, e F. LERICHE ANDRIEU, *L'arte romanica. Un'introduzione*, Milano 1993.

3 S. PISANI I, *Prima visita pastorale alle chiese della città e diocesi di Verona anni 1654-1661. Trascrizione dei Registri XXI-XIII delle Visite Pastorali*, a cura dell'Archivio Storico della Curia Diocesana di Verona, Verona 2003, p. 499.

4 Nel linguaggio dei simboli la figura del rombo è assimilabile a quella del quadrato e come questa allude al materiale, al terrestre, all'umano: CHAMPEAUX-STERCKX, *I simboli del medioevo...*, pp. 29-51.

5 Nella simbologia cristiana il numero 6, come numero dei giorni dell'opera della creazione è un richiamo alla forza sovrannaturale. Il cerchio poi, emanazione dall'unico principio creatore, è simbolo di quanto è metafisico, trascendentale, soprannaturale, del divino: G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984, pp. 247 e 27-29.

6 CHAMPEAUX-STERCKX, *I simboli del medioevo...*, pp. 211-215; M. THOUMIEU, *Dizionario d'iconografia romanica*, Milano 1997, pp. 139-140.

7 HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana...*, pp. 33 e 34.

8 I restauri dei dipinti sono stati eseguiti nel 2004 a cura di Giuseppina Rossignoli, alla cui relazione finale rimandiamo per ogni precisazione di carattere tecnico: G. ROSSIGNOLI, *Chiesa di S. Micheletto Fumane - Verona. Relazione finale del progetto di restauro conservativo degli affreschi interni ed esterni*, dattiloscritto.

9 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, pp. 54-55.

10 Così a memoria ricordo immagini di san Cristoforo dipinte sull'esterno di un'abitazione nell'attuale via Manzoni a Bardolino e delle chiese di San'Antonio a Biasa di Brenzone, di San Zeno a Castelletto di Brenzone, di San Gregorio a Pai di Torri del

Benaco, di San Michele a Gaium di Rivoli Veronese, di San Martino a Caprino Veronese.

11 HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana...*, pp. 116-118 e 259-260.

12 MATTEO, III, 3.

13 G.B. PIGHI, *Versus de Verona. Versum de Mediolano civitate*, Bologna 1960, p. 143.

14 La testimonianza in passato della diffusione a Verona di un culto per santa Libera, martire nel IV secolo, è data soprattutto dalla dedicazione unitamente a san Siro della chiesa eretta sopra il Teatro romano nell'XI secolo. Nel territorio la presenza è meno evidente e forse gli unici segni sopravvissuti, quantomeno d'epoca medievale, sembrerebbero proprio questi due dipinti conservatisi negli oratori di San Martino di Corrubio e di San Micheletto di Bure.

15 L. SIMEONI, *Maestro Cicogna*, «Madonna Verona», I (1907), pp. 11-17; L. ROGNINI, *Gli affreschi della chiesa di San Martino di Corrubio*, in VARANINI, *La Valpolicella...*, pp. 72-73.

16 S. ROMITO, *Le miniature del manoscritto 1853 della Biblioteca Civica di Verona*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere moderne, rel. F. Flores D'Arcais, a.a. 1996-1997.

17 A. COVA, *Il recupero dell'apparato pittorico murale*, in *La chiesa di San Procolo in Verona. Un recupero e una restituzione*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1988, p. 160.

18 F. FLORES D'ARCAIS, *Verona (XII-XIII secolo)*, in *La pittura del Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2004, pp. 196 e 197.

19 FLORES D'ARCAIS, *Verona (XII-XIII secolo)...*, p. 198.

20 *Ivi*, p. 206.

21 *Ibidem*.

22 E.M. GUZZO, *Immagini mariane nella basilica di San Zeno a Verona (II)*, «Annuario Storico Zenoniano», 9 (1992), pp. 79 e 82.

23 M. LUCCO, *Cigogna o Cicogna*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, p. 523.

24 In una lunga teoria di santi che si distende sulla controfacciata la quarta figura, a partire da sinistra, è quella del beato Enrico da Bolzano, deceduto nel 1315. L'anno quindi si pone come preciso termine *post quem* per l'esecuzione del dipinto.

25 FLORES D'ARCAIS, *Verona (XII-XIII secolo)...*, p. 211, n. 39; P. BRUGNOLI, *Santa Giustina. Palazzolo (Sona)*, in *Chiese nel Veronese*, a cura di G.F. Viviani, Verona 2004, p. 167.

26 L. ROGNINI, *Un ignorato affresco di Maestro Cicogna (sec. XIV) a Malcesine*, «Vita Veronese», XXXIII (1980), 9-10, pp. 200-202.

27 A. MALAVOLTA, *San Felice. San Felice (Cazzano di Tramigna). Apparati ornamentali*, in *Chiese nel veronese...*, pp. 49-51.

28 G. SALA, *L'oratorio di San Martino di Pazzon e i suoi dipinti*, «Il Baldo», 14 (2003), pp. 40-48.

29 FLORES D'ARCAIS, *Verona (XII-XIII secolo)...*, p. 211, n. 39.

30 G. SALA, *Gli affreschi dell'oratorio di San Zeno a Castelletto*, in *Brenzzone. Un territorio e le sue comunità*, a cura di P. e A. Brugnoli, Brenzzone 2004, p. 150.

31 M.T. CUPPINI, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, in *Verona e il suo territorio*, IV, 1, Verona 1981, p. 287; G. SALA, *Gli affreschi dell'oratorio di San Nicola ad Assenza*, in *Brenzzone...*, p. 154.

32 G. SALA, *Affreschi dell'oratorio di San Pietro in Mavinas a Sirmione*, «Il Garda. L'Ambiente, l'Uomo», 9 (1993), pp. 101, 102, 108 e 109.

33 E. COZZI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento...*, p. 307; A. MALAVOLTA, *San Pietro in Briano. Briano (Cazzano di Tramigna). Apparati ornamentali* in *Chiese nel Veronese...*, pp. 143-145.

34 Sull'abuso di motivi decorativi sulle vesti dei personaggi da parte dei frescanti bizantineggianti tra la fine del secolo XIII e gli inizi del XIV si veda A.M. SPIAZZI, *Per la storia del tessile in area veneta dal secolo XIV alla metà del sec. XV. Repertorio iconografico e stilistico*, in *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, a cura di G. Ericani e P. Frattaroli, Verona 1993, p. 172; Cozzi, *Verona...*

35 G. FOSSALUZZA, *Pittura architettonico-decorativa*, in *La pittura del Veneto. Le origini...*, p. 270.

36 G. SALA, *Gli affreschi dell'oratorio di San Pietro in Vincoli a Campo*, in *Brenzzone...*, p. 150.

37 G. SALA, *Chiese di Pai*, Torri del Benaco 1992, pp. 28-33.

38 *I Vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Milano 1979, p. 86.

39 HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana...*, p. 214.

40 C. STROCCHI, *Levico, chiesa di S. Biagio*, in *Le vie del Gotico...*, pp. 300-302.

41 «La tipologia fisionomica dei volti con mascella arrotondata e fronte ampia è quella bizantina, così come la raffinata tecnica disegnativa impiegata nella definizione costruttiva delle mani e dei visi derivano dalla tradizione duecentesca bizantino-

veneziana. Non è dunque fuori luogo supporre che l'autore fosse un pregiottesco di formazione veneta e sicuramente a conoscenza della cultura artistica marciana, impegnato nella chiesa di S. Biagio a Levico fra l'ultimo decennio del XIII e il primo del Trecento»: STROCCHI, *Levico...*, p. 302.

42 Si vedano le composizioni di uguale soggetto presso le chiese di Santa Maria della Scala a Verona, di San Bartolomeo alla

Caorsa di Affi, di San Felice a Cazzano di Tramigna, di Santa Maria d'Erbedello o presso il monastero di Sezano.

43 G. SALA - M. DELIBORI, *La Chiesa di San Bartolomeo. Caorsa di Affi - Verona*, Verona 2000, p. 47.

44 BRUGNOLI, *La chiesa di San Micheletto...*, pp. 50 e 53.

45 HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana...*, p. 337.

46 BRUGNOLI, *La chiesa di San Micheletto...*, p. 50.