

## *Le pitture murali frammentarie della chiesa di San Zeno a Bardolino: iconografia e fasi esecutive*

FRANCESCA MOSCARDO

Non a molti è noto che Bardolino, centro sulla sponda veronese del lago di Garda, custodisca, in una delle sue corti, un raro esempio di pittura murale altomedievale di altissimo livello: la chiesa di San Zeno, infatti, è un monumento artistico inestimabile, in cui architettura, scultura e pittura anteriori al Mille (tuttavia con rintracciabili interventi successivi) coesistono organicamente in un unico edificio, in cui il contesto originario non è stato irrimediabilmente scompaginato dall'urgenza dei secoli.

Eppure, questo carattere di eccezionalità non è rispecchiato da un adeguato retroterra di ricerche: non esistono, infatti, monografie sull'intero "sistema-chiesa", né studi dettagliati degli apparati scultorei o pittorici medievali, che pure meriterebbero approfondite analisi anche di tipo scientifico. La scrivente ha già in altra sede avviato uno studio sistematico della chiesa<sup>1</sup>, tentando di stabilire se San Zeno possa effettivamente essere messa in relazione alla data 807, tradizionalmente indicata come l'anno di donazione (e fondazione?) della cappella da parte di re Pipino, figlio di Carlo Magno, al monastero veronese di

\* Ringrazio Tiziana Franco per il suo costante supporto in questa ricerca. Le foto sono di Francesca Moscardo, Fabio Coden (fig. 1) e Simone Melato (fig. 2).

Sigle: SABAPVr = Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza.

<sup>1</sup> MOSCARDO, *San Zeno di Bardolino: contesto, storia*, dove è confluito anche il precedente articolo MOSCARDO, *San Zeno di Bardolino nei resoconti*, a cui si rimanda per la bibliografia precedente (*ivi*, p. 93 nota 3). Il lavoro di tesi ha previsto, oltre alla raccolta dei dati documentari esistenti, una catalogazione sistematica dei lacerti pittorici superstiti, delle colonne con i relativi capitelli scolpiti e dei novantanove frammenti di plutei lapidei, alcuni dei quali decorati a bassorilievo, ora conservati presso il municipio di Bardolino.

San Zeno Maggiore<sup>2</sup>. In questo saggio si presenta una ricognizione delle pitture superstiti, dalla quale emergono elementi di novità, come l'individuazione di una sinopia carolingia e di un graffito ancora tutto da interpretare.

### *Le fasi esecutive e gli interventi di restauro*

La dislocazione dei lacerti di intonaco dipinto, o solo picchettato, su tutte le superfici interne della chiesa di San Zeno, indica che essa doveva essere completamente decorata<sup>3</sup>. Sono riconoscibili almeno due campagne omogenee, una altomedievale e una trecentesca; alcuni lacerti non sono chiaramente riconducibili a una delle due fasi, pertanto non è escluso che ci si possa trovare di fronte anche a uno o più interventi intermedi: le schede di catalogo della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Verona, compilate da Fabrizio Pietropoli nel 1976, ad esempio, li considerano parte di una non meglio attestata campagna pittorica risalente al XIII secolo<sup>4</sup>.

I restauri del 1959-1961 hanno riaperto le due nicchie decorate nei bracci del transetto, tamponate intorno al 1699<sup>5</sup>, e liberato le pareti da scialbature e muffe secolari, rivelando la consistenza di pellicole pittoriche antiche stese direttamente sul muro senza strati intermedi, quindi in tempi ravvicinati rispetto alla costruzione della fabbrica<sup>6</sup>. Dopo tale scoperta le pitture altomedievali

<sup>2</sup> La tradizione della "donazione pipiniana" non è supportata da documenti originali, ma nasce da un passo contenuto nella *Legenda translationis sancti Zenonis* di anonimo del XII secolo, il cui testo è trascritto in SALA, *Il culto di S. Zeno*, pp. 25-30. La data 807 è riportata successivamente da: CANOBBIO, *Historia di Verona*, cc. 28v-29r; MOSCARDO, *Historia di Verona*, p. 80; BIANCOLINI, *Notizie storiche*, I, p. 44.

<sup>3</sup> Riguardo alla ricchezza cromatica delle chiese altomedievali, si veda la considerazione, forse un po' esasperata, di BETTINI, *La pittura veneta*, p. 46: «Cotesti edifici infatti, che oggi vediamo di regola spogli, traendone l'idea d'una rude severità disadorna – Santa Maria in Valle di Cividale per esempio, o San Salvatore di Brescia, o anche il San Benedetto di Malles e quello di Müstair – erano in origine decoratissimi: carichi di stucchi dorati e dipinti e di affreschi zeppi di colore vivacissimo, da capo a fondo, in risposta ancora all'*horror vacui* e al gusto per il colore vivo, violento, barbarici».

<sup>4</sup> SABAPVr, Catalogo, *Bardolino, San Zeno* (schedatore F. Pietropoli, 1976 dicembre 21).

<sup>5</sup> Il rinnovamento della chiesa voluto da Luigi Priuli, abate commendatario di San Zeno Maggiore, è ricordato nella visita pastorale del 1738, trascritta in MOSCARDO, *San Zeno di Bardolino nei resoconti delle visite pastorali*, pp. 95-97. All'esterno, sulla testata del braccio sud del transetto, è graffita una tabella in cui è riportato che la chiesa venne «retavrata» nel 1697 (CROSATTI, *Bardolino*, p. 287). La situazione precedente al rinnovamento, invece, è ampiamente descritta nella visita pastorale del 1681: SALA, *L'oratorio di San Zeno*, pp. 53-54.

<sup>6</sup> Piero Gazzola (*San Zeno di Bardolino*, p. 240) riporta che l'intonaco più recente è databile al XV secolo, che vi sono affreschi della fine del XIII secolo e che rimangono le tracce di una sinopia,

di San Zeno, seppure poco leggibili, hanno destato un certo interesse in sede critica<sup>7</sup>, principalmente per il loro intrinseco carattere di rarità; ciononostante, questo non ha portato a uno studio sistematico che consideri la qualità degli intonaci e la tecnica pittorica, l'iconografia e l'iconologia delle scene raffigurate. Gli affreschi trecenteschi, invece, sono a oggi inediti.

Con un ulteriore restauro nel 1991-1992, sotto la supervisione di Fabrizio Pietropoli, ispettore dell'allora Soprintendenza per i beni storico-artistici di Verona<sup>8</sup>, si è provveduto al consolidamento delle pitture, migliorandone la leggibilità con integrazioni neutre e a rigatino.

### *Le pitture altomedievali nel tiburio*

Alla campagna altomedievale si riferiscono sicuramente i lacerti di intonaco dipinto nel tiburio, in controfacciata, nelle nicchie dei transetti e nell'abside (tranne un frammento in cui è raffigurato un volto femminile, di dubbia interpretazione). Nonostante la critica abbia variamente valutato ognuna di queste pitture dal punto di vista stilistico, in questa sede si tende a considerare il ciclo altomedievale di San Zeno di Bardolino come un progetto unitario, sebbene declinato in maniera diversa a seconda del registro di comunicazione, iconico o narrativo, e della mano che l'ha eseguito.

La volta a crociera del tiburio a pianta quadrata conserva resti di una decorazione aniconica a tralci vegetali blu e rossi su fondo giallo: lo schema è tratto dal repertorio figurativo tardoantico, ma si accosta alla produzione di codici miniati della corte carolingia di Carlo il Calvo (840-877)<sup>9</sup>. Sulle quattro pareti laterali doveva svilupparsi un programma coerente, del quale si identificano solo una *Crocifissione* e una composizione con due Evangelisti scriventi, su pareti contigue; le superfici opposte dovevano ospitare, invece, gli altri due

ritenuta fra i più remoti esempi di disegni preparatori ad affresco; queste valutazioni non trovano però una collocazione precisa sulle pareti. Si veda anche PIETROPOLI, *Verona*, p. 179, nota 10.

<sup>7</sup> GAZZOLA, *San Zeno di Bardolino*, pp. 241-243; BETTINI, *La pittura veneta*, pp. 45-48; ZOVATTO, *Arte altomedievale*, pp. 512-513; LORENZONI, *Le pitture caroline*, pp. 9-16; *Pitture murali restaurate*, pp. 31-35; LORENZONI, *Monumenti di età carolingia*, p. 72; LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, p. 163; *Pitture murali nelle chiese*, pp. 27-31; ZULIANI, *Bardolino*, pp. 78-80; SALA, *Chiese medievali del Garda*, p. 50; PIETROPOLI, *Verona*, pp. 153-155; IBSÉN, *La produzione artistica*, pp. 284-286; FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 7. Da ultimo, Fabio Scirea cita soltanto il ciclo pittorico più antico, inserendolo cautamente entro i limiti del X secolo: SCIREA, *Pittura ornamentale*, p. XXVIII.

<sup>8</sup> ALLEGRETTI, *E sotto l'intonaco preziosi affreschi*, p. 16; PIETROPOLI, *Verona*, p. 179 nota 10.

<sup>9</sup> IBSÉN, *Lineamenti per un contesto*, p. 285.

Evangelisti e un quarto soggetto non ricostruibile, ma forse riferibile a un tema cristologico.

La *Crocifissione* si staglia sulla parete est del tiburio, ben visibile dal fedele che percorre la breve navata in direzione del presbiterio (fig. 1). L'impostazione scenica, secondo quanto si può ricostruire, segue uno schema tradizionale, con la croce al centro e per lo meno due figure nimbate ai lati sovrastate da altri elementi figurativi, che in questo caso possono essere a ragione interpretati come rappresentazioni allegoriche del Sole e della Luna, secondo una prassi iconografica attestata fin dai primi secoli cristiani<sup>10</sup>.

Delle figure dolenti ai piedi della croce si conserva solo la testa, rovinatissima, di un ipotetico san Giovanni, del quale resta solo il dettaglio di un occhio con tratti verdi e rossi su un fondo giallo ormai totalmente illeggibile; tuttavia, sembra di intuire che l'aureola che ne incornicia il volto fosse doppiamente profilata di bianco e rosso.

Anche il lato ovest del tiburio conserva lacerti di intonaco decorato non riconducibili a un soggetto definito: un oggetto rettangolare di colore giallo, mutilo nella parte superiore, sembra galleggiare su uno sfondo blu, orlato da una banda bianca all'estremità inferiore; sulla sua superficie si intravedono dei tratti di colore rosso, verde e bianco (alterato), per la maggior parte caduti. Non è possibile stabilire che cosa rappresenti, anche se sembra una stoffa preziosa con delle decorazioni che, nella parte bassa, si definiscono in un agglomerato di maglie romboidali; è improbabile, tuttavia, che si tratti della veste di un personaggio, a causa dell'aspetto rigido e dall'assenza dei piedi che ci si aspetterebbe di vedere spuntare dall'orlo inferiore.

È sensato pensare che la narrazione dell'intero tiburio seguisse un filo conduttore, ma si può solo ipotizzare quale scena dovesse essere rappresentata in questa sezione, la cui lettura è complicata dal significato da assegnare all'oggetto rettangolare giallo: se si opta per una narrazione cristologica, dato che nella parete opposta vi è la *Crocifissione*, qui si potrebbe trovare l'*Annunciazione* o la *Natività*, o un altro episodio della vita di Gesù; secondo un'ottica di corrispondenza tipologica propriamente medievale, invece, questa scena potrebbe rappresentare un episodio di olocausto dell'Antico Testamento

<sup>10</sup> Alcuni esempi carolingi di *Crocifissioni* in pittura si trovano a Müstair, sebbene quasi totalmente lacunosi (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, pp. 168-169), e nella cripta di Epifanio a San Vincenzo al Volturno, dove il confronto con l'affresco bardolinese sembra più stringente, anche per la presenza delle allegorie astrali (LOMARTIRE, *Le origini*, pp. 44-45, fig. 24). Per la falce lunare si può proporre un confronto con la personificazione della luna nell'*Ascensione* a San Giovanni di Müstair (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, p. 183), mentre per una panoramica sulle pitture di San Vincenzo si veda anche VALENTE, *S. Vincenzo al Volturno*.

(come, ad esempio, il *Sacrificio di Isacco*), come prefigurazione del sacrificio di Cristo sulla croce<sup>11</sup>.

### *L'Evangelista Luca allo scrittoio e una sinopia*

Sulla parete sud, dove campeggia l'unica monofora di San Zeno ancora aperta, vi è la scena meglio leggibile di tutta la chiesa (fig. 2). In origine, dovevano essere raffigurati due Evangelisti nell'atto di scrivere: all'interno di una cinta muraria con merlatura di mattoni rossi, che prende avvio da una colonnina con capitello corinzieggiante e pulvino sulla destra, vi è san Luca seduto su uno scranno e intento alla scrittura – nella mano sinistra tiene il corno per l'inchiostro, nella destra un calamo ormai completamente abraso – davanti a un leggio con stelo tornito e peduncolato<sup>12</sup>; è vestito all'antica ed è identificabile grazie al suo animale-simbolo, il bue, rappresentato sopra la sua testa in forma di protome che tiene il libro chiuso tra le zampe. Al centro della parete la cinta muraria è interrotta a metà, proprio sotto la monofora, da un tetto conico o da una struttura a padiglione, che doveva costituire la terminazione superiore di un'altra struttura architettonica ora perduta.

La grande aureola del santo ha una forma non perfettamente circolare, è gialla e profilata con una doppia fascia rossa e bianca. Il personaggio è ritratto di tre quarti, con una calotta di capelli castani e la barba a punta, l'ovale allungato del viso è contornato con un segno nero, l'orecchio è appiattito e oblungo, il setto nasale e le arcate sopracciliari sono rese con tratti rossi e verdi sull'incarnato color ocre. La fisionomia è sottolineata infine da lumeggiature: la stessa banda di luce che ne percorre la fronte seguendo le curvature delle sopracciglia si ritrova nel Bambino in fasce rappresentato nella *Natività* dell'abside nord di San Zeno a Verona<sup>13</sup>.

Di fronte a san Luca si scorge un secondo scrittoio in *pendant*, sul quale è appoggiata una mano dalle dita affusolate che regge uno stilo, unica parte anatomica superstite di un secondo, anonimo, Evangelista. Sulla pergamena che sta scrivendo si leggono ancora le tracce vermiglie di alcuni caratteri capitali, disposti su tre righe: le uniche lettere sicuramente identificabili sono IS, alla

<sup>11</sup> Per un'introduzione al sistema tipologico medievale si veda GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana*, pp. 198-199; DEMUS, *Pittura murale romanica*.

<sup>12</sup> Il leggio-scrittoio ha una forma in linea con quelli raffigurati in molte miniature di epoca carolingia: per una panoramica generica sui manoscritti carolini si veda HUBER-PORCHER-VOLBACH, *L'Impero carolingio*, pp. 71-203.

<sup>13</sup> FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 7, fig. 10.

fine della seconda riga, e una lettura molto azzardata le potrebbe interpretare, tenendo conto delle labili tracce di altri grafemi, come appartenenti alla parola IOHANNIS. Si indicherebbe così la presenza di san Giovanni, ma l'assenza dell'animale-simbolo rende debole qualsiasi ipotesi.

Questa parete del tiburio è l'unica ad avere goduto di una più ampia attenzione in sede critica: poco dopo il rinvenimento degli affreschi nel 1959-1961, infatti, Sergio Bettini e Paolo Lino Zovatto già si rendevano conto dell'esistenza di affinità stilistiche tra questi e alcuni esempi di pittura carolingia, come quelli di San Salvatore di Brescia e ancor più di San Giovanni di Müstair<sup>14</sup>. Più recentemente, Fabrizio Pietropoli e Monica Ibsen hanno ribadito l'uniformità dell'*Evangelista Luca allo scrittoio* agli stilemi carolingi, come la forma del leggio pedunculato, la resa dei capitelli fogliati e delle membrature architettoniche<sup>15</sup>.

Sulla parete di fronte, a nord, i pochi brani di intonaco dipinto non permettono di confermare la raffigurazione della seconda coppia di evangelisti, tuttavia l'interesse è destato dalla presenza di una sinopia quasi sconosciuta<sup>16</sup> (fig. 3). Sull'arriccio si intravedono molti segni di colore grigio scuro dislocati su un'area trasversale a circa metà dell'altezza della superficie parietale, ma l'unica traccia davvero apprezzabile risulta un volto maschile enfatizzato da una geometrica barba a punta, rivolto di tre quarti verso la parete est del tiburio; il suo corpo è appena accennato dalle spalle e ostenta davanti a sé un oggetto dal significato enigmatico, costituito da un fusto con forma vagamente conica, affiancato da due coppie di ali d'uccello o di fronde di palma. Posto che l'elemento raffigurato sia completo nelle sue parti, non si sono ancora rintracciati puntuali confronti per decifrarne la reale funzione: sembra un oggetto liturgico, forse un flabello o uno scettro<sup>17</sup>. Dietro la schiena del personaggio una serie di tratti curvilinei evoca, forse, una grossa ala d'angelo, in contrasto – dal punto di vista iconografico – con il carattere barbuto dello stesso.

<sup>14</sup> BETTINI, *La pittura veneta*, pp. 46; ZOVATTO, *Arte altomedievale*, p. 513.

<sup>15</sup> PIETROPOLI, *Verona*, pp. 154, 179 nota 10; IBSEN, *La produzione artistica*, pp. 284.

<sup>16</sup> La sinopia, scoperta in occasione dei restauri di San Zeno di Bardolino degli anni 1959-1961, venne solo menzionata da Piero Gazzola (*San Zeno di Bardolino*, p. 242), ma senza specificarne la posizione né il tema iconografico.

<sup>17</sup> Una labile similitudine si può rintracciare nella maniera di figurare le croci bicolori con rami di palma alla base e all'incrocio dei bracci, dipinte all'interno di due tombe a fossa di VIII secolo, rinvenute nella chiesa di San Pietro in Castello a Verona e ora distrutte (ma che conosciamo grazie ai rilievi di monsignor L. Vignola: LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, pp. 121-123), o nella nicchia meridionale del sacello di San Satiro a Milano (ARSLAN, *La pittura dalla conquista longobarda*, p. 661; SCIREA, *Pittura ornamentale*, p. 101, fig. 45).

Il tema della scena dipinta, anche in relazione allo strato di affresco soprastante, non è ricostruibile: sebbene, come già detto, l'ipotesi più immediata sia che qui fossero rappresentati gli altri due evangelisti, è più sensato pensare che in questo caso specifico la sinopia fosse poco più che uno schizzo compendiaro della successiva stesura pittorica, una sorta di promemoria iconografico a uso delle maestranze attive nel cantiere altomedievale di San Zeno, o addirittura una superficie di prova in cui sperimentare nuove soluzioni compositive, poi coperte dalle stesure a buon fresco, come è stato stabilito per alcune sinopie di San Salvatore di Brescia<sup>18</sup>. La fisionomia del personaggio barbuto, seppur semplificata e acromatica, si rispecchia fedelmente nel volto di san Luca sulla parete opposta, confermando la contemporaneità tra le pitture del ciclo.

Il carattere di unitarietà stilistica di tutte le sezioni figurate nel tiburio è avvalorato anche dal medesimo sistema decorativo di cornici e bande colorate (a nastro, a foglie lanceolate, "a corda") posto a inquadrare le scene e dall'uso degli stessi colori, per i soggetti raffigurati e per i fondi dietro di essi (verdi o blu).

### *La controfacciata*

La decorazione in controfacciata è estremamente frammentaria: il partito dipinto meglio conservato si trova sugli intradossi della monofora ora murata, posta appena al di sopra della trave lignea su cui si imposta la lunetta della parete (fig. 4). All'interno di una cornice a bande blu si dispongono in successione verticale quattro palmette/fiori per lato, alternativamente gialli e rosa/rossi su uno sfondo oca, ognuno costituito da cinque foglie/petali, la cui coppia inferiore ha le terminazioni a voluta. Si possono stabilire generici confronti di questo decoro fitomorfo con elementi di ornamento e di "riempimento" di scene più complesse, tratti dalla miniatura e dalle arti minori: un esempio è il Velo di Classe, ricamato attorno al 765 per coprire l'arca dei santi Fermo e Rustico nella chiesa di San Fermo a Verona, in cui degli elementi gigliati a cinque petali inquadrano i clipei con i busti dei vescovi veronesi<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> PERONI, *San Salvatore di Brescia*, pp. 61-80; BROGIOLO-GHEROLDI-IBSEN-MITCHELL, *Ulteriori ricerche*, p. 235; GHEROLDI, *Evidenze tecniche*, pp. 103-104. Altri esempi di sinopie di età carolingia si trovano, per esempio, in San Benedetto di Malles (RASMO, *Arte carolingia*, pp. 28-33) e nel sottotetto di San Giovanni a Müstair (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, pp. 58-60).

<sup>19</sup> ZOVATTO, *Arte altomedievale*, pp. 566-569; LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, pp. 103-106, figg. 2-3.

Non è possibile dire molto, invece, riguardo ai lacerti della lunetta, se non che si intravedono alcuni oggetti di colore giallo sul già citato fondale blu e verde, elemento a favore della contemporaneità della decorazione della contro-facciata con quella del tiburio. Un segmento di cornice dipinta sul margine superiore della lunetta merita tuttavia particolare attenzione: una fascia rossa con doppia fila di sei perle bianche, intervallate da gemme rettangolari – ne resta solo una visibile –, che riprende esattamente il motivo meglio conservato della lunetta absidale con l'*Ascensione di Cristo* e che non è da escludere fosse presente anche su altre pareti della chiesa.

Il tema della cornice a perline dipinte rimanda a modelli con perle vere – stoffe, coperte di codici, oreficerie – assai diffusi in ambito veneziano e quasi sempre di origine bizantina; è facilmente riscontrabile in pittura e miniatura in un arco di tempo molto vasto, almeno dall'VIII secolo fino all'avanzata epoca romanica: di conseguenza, non è un elemento discriminante per un'attribuzione cronologica<sup>20</sup>. Le perle nel mondo bizantino erano una prerogativa unica dell'imperatore e nel mondo cristiano una simbologia cristologica<sup>21</sup>: il *Fisiologo*, un bestiario moralizzato stilato nei primi secoli cristiani, riporta chiaramente che la perla è la rappresentazione del Salvatore, generata tra le due valve dell'ostrica, ovvero l'Antico e il Nuovo Testamento<sup>22</sup>.

La cornice rossa a doppia perlinatura di San Zeno di Bardolino trova confronti, tra gli altri, nelle pitture del sacello carolingio di San Satiro a Milano<sup>23</sup> e

<sup>20</sup> LORENZONI, *La pittura medievale*, pp. 108-109. Anche Fabio Scirea (*Pittura ornamentale*, pp. XXVI-XXVII) afferma che la cornice con filo di perle è un tratto distintivo dell'Occidente medievale almeno dall'VIII secolo fino alla fine del XIII, e sarebbe una delle rare invenzioni formali proprie del medioevo, poiché non sembra derivare da un modello antico.

<sup>21</sup> CASELLI, *Gioielli dipinti*, p. 319.

<sup>22</sup> *Il Fisiologo*, pp. 80-81: «Quando i pescatori vanno in cerca della perla, la trovano con l'aiuto dell'agata. Legano infatti l'agata ad una solida cordicella e la fanno scendere nel mare: l'agata allora va dov'è la perla e vi si ferma e non si muove di lì, e subito i palombari individuano il luogo ove si trova l'agata e lasciandosi guidare dalla fune trovano la perla. E come si genera la perla? Ascolta: nel mare esiste una conchiglia detta ostrica; essa emerge dal mare nelle prime ore del mattino, e la conchiglia apre la bocca, assorbe la rugiada celeste e il raggio del sole e della luna e delle stelle, e con la luce degli astri superiori produce la perla. La conchiglia ha due valve, ove si trova la perla. L'agata è una figura di Giovanni: egli ci ha mostrato infatti la perla spirituale, dicendo: «Ecco l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo». Il mare rappresenta il mondo, e i palombari la schiera dei profeti; le due valve della conchiglia, invece, rappresentano il Vecchio e il Nuovo Testamento. Allo stesso modo, il sole e la luna e le stelle e la rugiada rappresentano lo Spirito Santo, che penetra nei due Testamenti, e la perla il Salvatore nostro Gesù Cristo: l'uomo che lo accoglie e vende tutti i propri averi, si procura la pietra preziosa».

<sup>23</sup> LOMARTIRE, *La pittura medievale*, pp. 47-89, p. 60 fig. 73.



in quelle di X secolo nell'abside di Santo Stefano a Verona<sup>24</sup>, mentre il concetto delle finte gemme incastonate negli apparati di contorno è ampiamente utilizzato in epoca altomedievale, come ad esempio in San Giovanni di Müstair<sup>25</sup>.

Lo stesso motivo perlinato e gemmato si ritrova sul margine della lunetta absidale e in orizzontale sulla parete meridionale dello stesso vano, confermando di nuovo una contemporaneità dei due partiti decorativi di Bardolino.

### *Le scene escatologiche del vano absidale*

Nella lunetta dell'abside sembra essere rappresentata l'*Ascensione di Cristo*: due angeli, abbigliati con una tunica bianca e una toga color oca, sorreggono una mandorla che contiene una figura in piedi, vestita di rosso e con entrambe le mani alzate; lo stato conservativo è molto compromesso specialmente in corrispondenza della figura centrale (fig. 5). I volti e le mani degli esseri angelici, che poggiano i piedi su un terreno con accenni di vegetazione, sono attualmente di colore verde, frutto forse di un'alterazione chimica dei pigmenti, o forse costituiti da una base di verdaccio che ha perso le velature superficiali, le quali avrebbero dovuto definire il colore dell'incarnato: eppure, è sintomatico che in nessun punto della scena si sia conservata traccia di questa ipotetica finitura, come accade, invece, per i volti di san Luca e del personaggio nimbato nella scena della *Crocifissione*. In ogni caso, a un esame ravvicinato si distinguono ancora dei segni rossi che, insieme a quelli verde scuro che definiscono le parti del viso, vanno a sottolineare alcuni tratti fisionomici<sup>26</sup>.

Le due figure reggimandorla mostrano un notevole dinamismo, sia nell'avvitamento del corpo secondo direttrici divergenti – le braccia protese verso il centro della lunetta, le teste e i piedi rivolti all'esterno –, sia nei lembi di veste gonfiati dal vento. Quest'ultimo risulta quasi un attributo speciale della natura eterea degli angeli in quanto *asomatoi*, esseri senza corpo<sup>27</sup>.

Al momento della scoperta, tra il 1959 e il 1961, gli intonaci dipinti nell'abside di San Zeno di Bardolino erano impregnati di salnitro e indistinguibili dagli altri strati di preparazione; con molte cautele, l'allora ispettore Piero Gazzola li

<sup>24</sup> LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, p. 125, fig. 22.

<sup>25</sup> GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, *passim*.

<sup>26</sup> La zona sottostante al naso, la bocca, le guance, una piega del collo; l'uso simile di tratti rossi e verdi si ritrova anche nel presunto san Giovanni nella *Crocifissione* del tiburio.

<sup>27</sup> A questo proposito si veda KITZINGER, *Alle origini dell'arte bizantina*, p. 118.

riferì all'XI secolo<sup>28</sup>. Più recentemente, Giuliano Sala e Fabrizio Pietropoli si sono limitati a identificare la figura centrale come Gesù benedicente<sup>29</sup>, mentre Monica Ibsen ha proposto un'alternativa che merita di essere per lo meno presa in considerazione: la mandorla non accoglierebbe Cristo, bensì la Vergine assunta. La studiosa ha rilevato come questo soggetto trovi pochi confronti nel patrimonio figurativo altomedievale; tuttavia, l'articolazione complessiva delle pitture dell'area presbiteriale richiama, a suo parere, quella di alcune immagini teofaniche di tradizione tardoantica e orientale, composte da una *Parusia* o *Ascensione* in alto e dal gruppo degli Apostoli con la Vergine orante al centro<sup>30</sup>. In età paleocristiana Maria veniva spesso raffigurata nelle absidi al di sotto di una teofania, a indicare il dogma dell'Incarnazione, intimamente legato al sacramento della comunione che lì si celebrava<sup>31</sup>.

Sembra, tuttavia, poco probabile che la scena rappresenti la Vergine: il personaggio nella mandorla, infatti, si accorda di più con la figura del Salvatore, anche per la coerenza con un ideale ciclo cristologico, costituito dalla *Crocifissione* sulla parete est del tiburio e dalla presunta scena di *Parusia* sulla volta a botte dell'abside, di cui si parlerà poco oltre. La precisa declinazione iconografica della scena escatologica – teofania apocalittica, *Maiestas Domini*, *Ascensione*, *Cristo Giudice* –, però, non è circoscrivibile con sicurezza, sebbene si possa comunque stabilire un parallelo con la monumentale *Ascensione* al di sopra delle absidi di San Giovanni di Müstair: due angeli con lunghe vesti bianche sollevano allo stesso modo la mandorla con il Risorto, e questo gruppo circondato ai lati dagli apostoli, dalla Vergine e da altri angeli, si situa esattamente sopra l'abside centrale, nella cui calotta è rappresentato *Cristo Salvatore con i simboli degli Evangelisti e schiere di angeli*<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> GAZZOLA, *San Zeno di Bardolino*, p. 243.

<sup>29</sup> SALA, *Chiese medievali*, p. 50; PIETROPOLI, *Verona*, p. 179 nota 10.

<sup>30</sup> Tali immagini, di cui offrono un'utile testimonianza, ad esempio, i dipinti del monastero di Bawit in Egitto o le ampolle palestinesi, furono diffuse e tramandate attraverso la circolazione di codici miniati orientali in Occidente o le imitazioni dei cicli pittorici dei luoghi santi (IBSEN, *La produzione artistica*, p. 285; si veda anche GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana*, pp. 80-81). In effetti, la figura nella mandorla di San Zeno è in posizione frontale e tiene entrambe le braccia alzate in atteggiamento orante, secondo l'iconografia bizantina della *Vergine Blachernitissa*: tale iconografia prende il nome dall'icona, ora distrutta, che si trovava nella chiesa delle Blacherne a Costantinopoli; la Vergine in preghiera si riscontra in molti luoghi sacri dell'Impero bizantino o legati alla sua influenza, il cui prototipo è da ricondursi alle figure di oranti dipinte in alcune catacombe romane. Per un quadro di riferimento, si veda *Mother of God*.

<sup>31</sup> GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana*, pp. 137-138.

<sup>32</sup> GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, pp. 181-187.

L'abside rettilinea di San Zeno di Bardolino è conclusa da una volta a botte, anch'essa affrescata: i pochi brani di intonaco superstiti permettono di immaginare un'ulteriore scena escatologica in connessione con il soggetto della lunetta, impostata su una grande mandorla ovale al centro, che si amplifica in fasce concentriche<sup>33</sup>. All'interno si notano campiture di diversi colori non meglio identificabili: qui poteva essere rappresentato Cristo in trono, oppure il trono vuoto dell'*Etimasia*; probabilmente vi erano delle figure che la sostenevano, come fanno supporre dei frammenti con un motivo riconducibile a un'ala piumata d'angelo e al piede scalzo di un personaggio vestito all'antica, di cui si conserva solo il margine inferiore di un laticlavio e di una toga. Questa figura in movimento – lo conferma il lembo della tunica bianca ripiegato all'indietro, come mosso dal vento<sup>34</sup> – sembra camminare in direzione opposta alla lunetta absidale, ovvero verso la navata, anche se potrebbe semplicemente avere i piedi in due pose diverse (l'arto destro è completamente perduto)<sup>35</sup>. Ricostruendo idealmente la dimensione del personaggio togato ci si accorge che la sua testa giunge quasi a sfiorare la mandorla della calotta, anzi si può azzardare che la stia sorreggendo: in questo caso la figura si identificherebbe in un angelo oppure, prevedendo la presenza del tetramorfo, nel simbolo appartenente a san Matteo, l'uomo.

Ai due lati dell'imbotte, dove questa si congiunge alla lunetta, si scorgono altre due piccole figure umane, questa volta nude: sebbene abbiano stati di conservazione diversi, entrambe sono sedute (quella a destra su una superficie rocciosa) rivolte verso la parete di fondo dell'abside, e reggono un'*hydria* rosata. La presenza delle anfore rimanda tradizionalmente a un'iconografia fluviale o marina, di genere maschile, accompagnata da un'allegoria femminile per la Terra, entrambe inserite in scene di *Maiestas Domini* come ordinatrici del

33 L'espedito di inserire un soggetto sacro o escatologico all'interno di un ovale o un cerchio a fasce concentriche, simboleggiante forse le sfere celesti, è frequente nella pittura e nella miniatura medievali: si veda, tra gli altri, la *Madonna Regina* al centro della pseudocupola della cripta di Epifanio a San Vincenzo al Volturno, degli anni Trenta del IX secolo, contornata da una banda blu e da una rossa: MITCHELL, *San Vincenzo al Volturno*, p. 1113, tav. II fig. 3, tav. XIII fig. 23.

34 Si veda un espedito simile come indicatore di movimento nell'angelo dell'*Annuncio a Zaccaria* in Santa Sofia di Benevento e nella *Visione di Giovanni* nella seconda cupola del Tempietto di Seppannibale presso Fasano (Br): rispettivamente PACE, *Immanenza dell'antico*, tav. VIII fig. 12; BERTELLI-ATTOLICO, *L'VIII secolo*, p. 195, tav. XXVIIIb.

35 La forma e la grandezza del piede, molto simili a quelle degli angeli dell'*Ascensione*, suggeriscono l'uso di patroni nelle procedure esecutive del cantiere artistico di San Zeno.

Creato<sup>36</sup>. Inoltre, il paesaggio paradisiaco in cui è spesso raffigurato il Salvatore assiso su un trono, circondato da santi e angeli, si configura in un giardino con quattro fiumi e una città fortificata<sup>37</sup>.

Pertanto, in questa sede si ritiene che la volta absidale di San Zeno di Bardolino non dispiegasse un *Giudizio Universale*, come proposto da Giuliano Sala e da Fabrizio Pietropoli per la presenza delle figure di ignudi<sup>38</sup>, bensì, come proposto da Monica Ibsen, la seconda venuta di Cristo, la *Parusia* in connessione diretta con l'*Ascensione di Cristo* raffigurata nella parete sottostante<sup>39</sup>. La difficoltà di definire un soggetto iconografico è dettata anche dalla conformazione stessa di questa parte dell'edificio, frammentata in due superfici distinte (la lunetta absidale e la volta a botte): tale problema, infatti, in molte chiese altomedievali viene risolto in un'unica scena escatologica nel catino di forma sferica, come nel *Cristo Salvatore tra i simboli degli Evangelisti e schiere angeliche* dipinto nella calotta absidale maggiore di San Giovanni di Müstair, della prima metà del IX secolo<sup>40</sup>.

L'*Ascensione di Cristo* e la *Parusia* mostrano una buona coerenza stilistica e cromatica con le pitture del tiburio e, per quel che se ne può desumere, con quelle della controfacciata (in particolare per la presenza della stessa cornice rossa perlinata e gemmata); è di conseguenza ragionevole pensare che appartengano tutte alla medesima campagna decorativa altomedievale.

### *La monofora absidale a scaglie bicrome*

Sulla stessa parete di fondo dell'abside, in una posizione più ribassata rispetto all'*Ascensione*, si trova la grande monofora con intradossi fortemente strombati, inedita per quanto riguarda la sua decorazione pittorica<sup>41</sup> (fig. 5). I lacerti superstiti permettono di ricostruire uno schema decorativo a file sovrapposte e

<sup>36</sup> Un'iconografia di questo tipo si trova nel Sacramentario di Metz, o di Carlo il Calvo (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1141, c. 6r): cfr. HUBERT-PORCHER-VOLBACH, *L'Impero carolingio*, pp. 154-155, fig. 142; ZANICHELLI, *I 'soggetti' dei libri liturgici*, p. 252.

<sup>37</sup> GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana*, p. 121.

<sup>38</sup> SALA, *Chiese medievali*, p. 50; PIETROPOLI, *Verona*, p. 179 nota 10. Il *Giudizio Universale* è tra l'altro un soggetto figurativo tradizionalmente riservato alla controfacciata dell'edificio ecclesiastico.

<sup>39</sup> IBSEN, *La produzione artistica*, p. 285.

<sup>40</sup> GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, p. 187.

<sup>41</sup> La monofora absidale è situata al di sotto della trave lignea su cui si imposta la lunetta della parete, a differenza della finestrella di controfacciata che si trova, invece, appena al di sopra dell'analogo trave.

sfalsate di scaglie bicrome: ognuna di queste è divisa in due parti, dipinte in tonalità successive dello stesso colore a indicare una sorta di gioco chiaroscuro che ne movimentava la superficie<sup>42</sup>. Le due serie di squame fanno ala attorno a una sorta di medaglione centrale profilato di blu, che doveva probabilmente contenere un'immagine simbolica, forse il *chrismon*<sup>43</sup>.

Il motivo ornamentale della monofora absidale di San Zeno di Bardolino trova un puntuale confronto a Cimitile (Na), nei pannelli aniconici di un ambiente di V secolo<sup>44</sup>: si tratta, infatti, di una scelta ornamentale largamente impiegata in età classica e tardoantica, ma che scomparve quasi del tutto dal repertorio degli artisti nell'alto medioevo<sup>45</sup>. Le esigue testimonianze pittoriche altomedievali oggi conosciute sono presenti in particolar modo nei territori della *Langobardia minor*, a Santa Sofia di Benevento (ca. 758-787) e a San Vincenzo al Volturno (ca. 792-817)<sup>46</sup>. Al di là della sua variante stilistica specifica, il tema pittorico della monofora di Bardolino si inserisce pienamente nel gusto decorativo a carattere geometrico e aniconico, ampiamente utilizzato

<sup>42</sup> La definizione di tale motivo ornamentale, poco diffuso e di conseguenza poco trattato in sede critica, ha generato qualche dubbio di carattere lessicale: infatti, il termine "pelte", riferito a un modulo decorativo a mezzaluna, non è qui pienamente corretto; si è pertanto preferito sostituire le pelte con "scaglie" (o eventualmente "squame"), arricchite dalle locuzioni "bicrome" o "bitonali", a indicare la partizione delle stesse in due colori. Riferendosi a un motivo ornamentale simile, ma costituito da scaglie monocrome in tonalità successive, Fabio Scirea usa l'espressione «banda di pelte embricate (a policromia degradante)»: SCIREA, *Pittura ornamentale*, p. 166.

<sup>43</sup> Un suggerimento in tal senso può derivare da alcuni monogrammi scolpiti all'interno di ghirlande, le cui foglie in rilievo rimandano nella forma alle scaglie bitonali della monofora bardolinense; ne è un esempio il *chrismon* sul timpano sovrastante la nicchia absidale del tempio longobardo di Campello sul Clitunno (PACE, *Immanenza dell'antico*, p. 1129, tav. v fig. 6), oppure quello intagliato sulla splendida porta lignea di Sant'Ambrogio a Milano, della seconda metà del IX secolo (BERTELLI, *Lombardia*, p. 381 fig. 248, p. 387 cat. 396).

<sup>44</sup> Si tratta di un ambiente rinvenuto nell'area a ridosso tra la basilica di Santo Stefano e la navata sinistra della *Basilica Nova* di Cimitile: RAIMO, *La decorazione aniconica*, pp. 186, 399 fig. 219.

<sup>45</sup> In età tardoantica il motivo "a scaglie" si ritrova in soluzioni pittoriche e pavimentali, in *opus sectile* o a mosaico (si veda ad esempio, per la zona veronese, il riquadro musivo dell'ipogeo di Santa Maria in Stelle: LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, pp. 146-147, fig. 41); fiori, tuttavia, in scultura già a partire dalla fine del V secolo, incisa o a rilievo su capitelli, lastre e sarcofagi (come quello paleocristiano del beato Rinaldo nella Cattedrale di Ravenna), oppure nella trama traforata di plutei e transenne.

<sup>46</sup> MITCHELL, *The display of script*, pp. 943-944, tav. XLIX figg. 71-72; MITCHELL, *San Vincenzo al Volturno*, pp. 1106-1107, tav. VIII fig. 13; RAIMO, *La decorazione aniconica*, p. 186. Nei saggi appena citati John Mitchell definisce il motivo decorativo di San Vincenzo al Volturno come «an imbrication of parti-coloured overlapping rounded tiles/leaves», mentre Pasquale Raimo, riferendosi a quelli di Cimitile e di Benevento, usa l'espressione «pelte o scaglie sovrapposte cromaticamente bipartite».

nell'VIII-IX secolo in apparati decorativi di “contorno” a scene narrative: un esempio geograficamente prossimo si trova nell'intradosso della monofora nell'abside nord di San Zeno a Verona, scandito da pelte rosse e azzurre<sup>47</sup>.

*La nicchia sud del transetto: San Pietro in cattedra*

Le pitture delle due nicchie speculari scavate nelle pareti est dei transetti (una sorta di absidole laterali ridotte al minimo), meritano di essere considerate insieme: nonostante le diversità stilistiche apparentemente incolmabili, presentano molti più tratti in comune rispetto a quelli che si notano a un primo sguardo. La nicchia a sud mostra la decorazione dipinta meglio conservata di tutta la chiesa, e anche quella che ha avuto una maggiore fortuna critica: raffigura un personaggio canuto vestito all'antica, tradizionalmente identificato con san Pietro, ieraticamente in piedi davanti a un fondale architettonico a *crustae* marmoree con semicatino a valva di conchiglia, desunto dall'arte paleocristiana (fig. 7).

L'esecuzione pittorica utilizza una gamma cromatica più vasta e luminosa rispetto agli altri affreschi altomedievali dell'edificio, evidenza che può essere il risultato sia di una precisa intenzione stilistica (diversità di mano o di registro), sia di uno stato conservativo migliore: la pellicola dipinta, anche nelle sue finiture più superficiali, è infatti sopravvissuta in gran parte fino a oggi, permettendo di apprezzare l'incredibile sensibilità nel modulare le ombre e, soprattutto, le luci<sup>48</sup>. Malgrado lo scarto tra registro iconico e narrativo, il *San Pietro* bardolinese può essere accostato, per la fisionomia e il virtuosismo pit-

<sup>47</sup> FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 6. Nella *Langobardia maior* altri esempi di questo tipo sono i meandri prospettici sulle pareti di San Salvatore di Brescia (BROGIOLO-GHEROLDI-IBSEN-MITCHELL, *Ulteriori ricerche*, p. 235), le absidi di San Benedetto di Malles (RASMO, *Arte carolingia*, pp. 19-33), le pareti e le absidi di San Giovanni di Müstair (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*); nella *Langobardia minor*, i pannelli parietali della cripta “di Giosuè” a San Vincenzo al Volturno (MITCHELL, *San Vincenzo al Volturno*, pp. 1101-1109; RAIMO, *La decorazione aniconica*, pp. 185-193, 399-401) e l'ornato centrale di una delle due cupole del tempio longobardo di Seppannibale a Fasano, in Puglia (RAIMO, *La decorazione aniconica*, p. 186; BERTELLI-ATTOLICO, *L'VIII secolo in Puglia*, pp. 194-197, 399 fig. 217).

<sup>48</sup> Le lumeggiature, così rare negli affreschi altomedievali a causa della loro originaria stesura a secco, poi caduta, si sono conservate perché, probabilmente, sfruttano il cosiddetto “affioramento dell'acqua di calce richiamata”: si tratta di una tecnica propriamente altomedievale che permetteva di riattivare il processo di carbonatazione della calce e di stendere il colore su un intonaco ancora umido, quindi più stabile, una volta asciugato, nel trattenere il pigmento. Su questo aspetto si veda GHEROLDI, *I rivestimenti aniconici*, pp. 279-282; GHEROLDI, *Evidenze tecniche*, pp. 114-118.

torico nel movimentare le forme, al san Giuseppe ritratto nella *Natività* nell'abside nord di San Zeno a Verona: entrambi sfruttano in modo analogo la preparazione ocra per le ombre e definiscono «con rapide pennellate in rosso o in bianco le palpebre dei grandi occhi sbarrati, la cresta del naso o il corrugarsi della fronte. Prossimo è anche il modo di rendere le vibrazioni della superficie con una tessitura fitta di lumeggiature»<sup>49</sup>.

Già Sergio Bettini evidenziava l'incredibile somiglianza dell'impostazione del *San Pietro in cattedra* con le miniature dei quattro Padri della Chiesa nel codice di Egino (e, fisionomicamente, in particolare con quella di Leone Magno), redatto per conto dell'omonimo vescovo veronese prima del suo ritiro nell'abbazia di Reichenau nel 799<sup>50</sup>. Inoltre, pur rilevando un generico influsso bizantino, o meglio "protobizantino", e delle vaghe somiglianze con gli affreschi di Santa Maria in Valle di Cividale e di San Salvatore di Brescia, Bettini sosteneva che il personaggio della nicchia «è prova del modo e del grado linguistici della pittura propriamente veronese agli albori del secolo IX»<sup>51</sup>.

Che il frescante di San Zeno abbia preso a modello un libro miniato sembra un dato incontrovertibile, ma Giovanni Lorenzoni preferisce guardare a quelli usciti dalla scuola palatina di Carlo Magno<sup>52</sup>, mentre per Maria Teresa Cuppini non si possono trovare oggettive somiglianze con quelli appena citati: piuttosto, la *gravitas* del santo di Bardolino partecipa, a suo parere, al medesimo sentire della Prima Bibbia di Carlo il Calvo, illustrata nello *scriptorium* di San Martino di Tours attorno agli anni 845-851<sup>53</sup>.

Una prassi esecutiva affine a quella utilizzata nel *San Pietro* per rendere i panneggi con pesanti e nette pennellate di qualche tono più scuro – in questo caso blu –, che sembrano scavare lunghi solchi nella superficie della stoffa, si ritrova ancora nella *Langobardia minor*: ad esempio, nell'angelo dell'*Annun-*

49 FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 7, figg. 8-9. L'esecuzione della *Natività* dell'abside settentrionale di San Zeno Maggiore è stata circoscritta da Tiziana Franco, che ne ha rilevato per la prima volta l'appartenenza alla fase decorativa carolingia, durante il lungo episcopato di Ratoldo, tra l'803 e l'840 (*ivi*, p. 92).

50 BETTINI, *La pittura veneta*, p. 47. Il cosiddetto codice di Egino è conservato a Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. Phill. 1676: per un approfondimento si rimanda a ZOVATTO, *Arte altomedievale*, pp. 560-566; PIETROPOLI, *Verona*, p. 153.

51 BETTINI, *La pittura veneta*, p. 48.

52 LORENZONI, *Le pitture carolingie di S. Zeno di Bardolino*, p. 13.

53 *Pitture murali restaurate*, p. 34. La Prima Bibbia di Carlo il Calvo è conservata a Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1.

*cio a Zaccaria* in Santa Sofia di Benevento<sup>54</sup> e nel *Martirio di santo Stefano* nella cripta di Epifanio, a San Vincenzo al Volturno<sup>55</sup>.

L'apostolo di Bardolino è raffigurato in piedi, ma si intuisce che la gamba destra è leggermente piegata rispetto all'altra; la coscia, infatti, è messa in risalto dalle pieghe della veste e dall'addensarsi delle ombre nella zona inguinale: una simile modalità di evidenziare e isolare le parti anatomiche si riscontra anche, tra gli altri, nella *Visione di Giovanni* nella seconda cupola del Tempietto di Seppannibale presso Fasano<sup>56</sup>, di nuovo in Santa Sofia di Benevento<sup>57</sup> e, a Verona, nel corteo delle *Vergini savie e stolte*, appartenente al secondo strato carolingio nell'abside nord della basilica di San Zeno e affine, nell'esecuzione della figura umana, ai personaggi ritratti nel codice di Egino<sup>58</sup>. Anche se non è possibile stabilire una serrata datazione per il *San Pietro in cattedra* di Bardolino, appare tuttavia legittimo ascriverlo alla felice congiuntura culturale carolingia tra la fine dell'VIII e la prima metà del IX secolo, che a Verona, città permeata da un ingombrante retaggio tardoantico e per la quale la corte franca mostrò sempre particolare interesse, conserva diverse testimonianze pittoriche di carattere omogeneo.

#### *La nicchia nord del transetto: la Madonna in trono*

La nicchia in *pendant*, nel braccio settentrionale del transetto, è stata mutilata dall'apertura di una porta alla fine del XVII secolo, ma conserva ancora parte della decorazione altomedievale raffigurante la *Madonna in trono*, cui si sovrappone una stesura di intonaco trecentesco con soggetto simile a creare un curioso palinsesto pittorico (fig. 8). Dello strato più antico restano la testa velata con aureola, parti della veste rossa/marrone, di una struttura a *crustae* marmoree (forse un trono o un fondale architettonico) e di un capitello fogliato. Colpisce l'estrema semplificazione somatica e coloristica del volto della Vergine, così diverso dagli altri ritratti nella chiesa e al limite dell'astrattismo: sulla base biancastra, corpose pennellate verdi delineano le parti del volto in ombra, in contrappunto con tratti più sottili di colore rosso che definiscono le palpebre e il setto nasale. Un'analogia modalità di dipingere i volti, con la giu-

<sup>54</sup> PACE, *Immanenza dell'antico*, tav. VIII fig. 12.

<sup>55</sup> FONSECA, *Langobardia minore e Longobardi nell'Italia meridionale*, p. 69 fig. 94.

<sup>56</sup> BERTELLI-ATTOLICO, *L'VIII secolo in Puglia*, p. 195, tav. XXVIIIb.

<sup>57</sup> PACE, *Immanenza dell'antico*, tav. VIII fig. 12.

<sup>58</sup> FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 8 figg. 11-13.



stapposizione di larghe pennellate sulla base di tre colori (bianco/rosa, verde, rosso), si riscontra effettivamente in pieno periodo ottoniano, come dimostra il primo strato di pitture nel sacello di San Michele presso i Santi Nazaro e Celso di Verona, datato sicuramente al 996<sup>59</sup>.

La tecnica di rendere i volti tramite l'uso di tocchi verdi e rossi è ampiamente utilizzata anche nella precedente età carolingia, ma essi servivano a modulare, in modo più naturalistico, il chiaroscuro al di sotto o al di sopra dell'incarnato, completato infine da lumeggiature superficiali<sup>60</sup>. Vincenzo Gheroldi descrive dettagliatamente questo secondo procedimento, riferito alle pitture di tarda età longobarda conservate nella basilica di San Salvatore a Brescia: dopo la compressione preliminare dell'intonaco stanco per richiamare l'acqua di calce, veniva stesa una preparazione generale di ocre gialla, sulla quale si tracciavano i particolari preliminari con l'ocra rosso-bruna; si aggiungevano le ombre con la terra verde, si eseguivano poi i profili anatomici rosso-bruni e si completava con lumeggiature bianche, con passaggi prima più liquidi e, quindi, più a corpo<sup>61</sup>.

Sembra, invece, che nella *Madonna* bardolinense, così come nel *San Pietro in cattedra*, sia stata usata una tecnica leggermente diversa, «che si avvale di molte sovrapposizioni di velature, dove il verde è usato più per effetti di trasparenza sotto gli incarnati che per la definizione diretta delle ombre, una tecnica che prevedeva che il pittore continuasse a lavorare sulla superficie dell'intonaco anche a distanza di molti giorni dalle prime stesure del colore: ne

<sup>59</sup> Piero Gazzola inizialmente assegnò la *Madonna in trono* di Bardolino, e il suo *pendant* del braccio sud, al x secolo (sebbene nello stesso testo si contraddica proponendo anche una datazione alla fine del Duecento), a causa di una presunta relazione proprio con le pitture più antiche dei Santi Nazaro e Celso; in particolare «nella schematizzazione dei volti, rilevati da un plasticismo cuoioso, affidato esclusivamente al colore compatto, scelto nei toni del nero, del giallo, del rosso, del bianco, del verde» (GAZZOLA, *San Zeno di Bardolino*, pp. 241-243). Tuttavia, il confronto sembra essere stabilito su base puramente stilistica e non si intende per questo affermare che i due cicli pittorici siano necessariamente coevi, anche perché lo strato decorativo più antico del sacello di San Michele è sicuramente datato al 996, una data inaccettabilmente troppo tarda per far parte della stessa temperie culturale delle pitture di Bardolino: lo stesso studioso, infatti, fa notare come l'intonaco di queste ultime sia contemporaneo alla costruzione della chiesa e come questa fosse interamente decorata già dall'origine (*ibidem*).

<sup>60</sup> A San Giovanni di Müstair, per esempio, è stato usato uno pseudoverdaccio per le zone d'ombra, al quale furono sovrapposti i cosiddetti colori locali (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, p. 61). Altre testimonianze di questo tipo, ma con il verde sovrapposto all'incarnato color ocra, si riscontrano, tra gli altri, a San Salvatore di Brescia (IBSEN, *Sistemi decorativi*, pp. 162-163) e nel Tempietto Longobardo di Cividale del Friuli (GHEROLDI, *Evidenze tecniche*, pp. 113-118, in particolare figg. 28-29).

<sup>61</sup> GHEROLDI, *Evidenze tecniche*, p. 118.

risulta una materia assai più fragile, che ci è stata conservata in piccola parte e che nei casi migliori ci permette di valutare quanto ricca dovesse essere in origine, mentre in qualche caso è scomparsa»<sup>62</sup>. A sostegno di tale ipotesi vi sarebbero le tracce rosate sparse sul viso della Vergine che, tuttavia, potrebbero riferirsi certamente a una finitura a secco, ma anche a un'integrazione delle lacune operata durante l'ultimo restauro. Infatti, confrontando i volti di Maria e Pietro, apparentemente così diversi, ci si accorge che la distribuzione dei volumi e delle ombre è la medesima (si noti, ad esempio, la simile piega sulla fronte in entrambe le figure); pertanto si può avanzare l'ipotesi che questa differente percezione sia dovuta esclusivamente alla caduta degli strati superficiali dell'incarnato della Vergine, che ne hanno alterato la resa finale.

Ammettendo la possibilità di un'oggettiva differenza *ab origine* nell'esecuzione del *San Pietro*, che indubbiamente spicca per qualità tecnica e stilistica sulle altre pitture della chiesa, è altresì plausibile che essa sia da ricondurre più a una diversità di mano all'interno della bottega che a campagne decorative successive<sup>63</sup>. Peraltro sarebbe difficile stabilire, allo stato attuale, se l'apostolo in cattedra sia precedente o successivo al resto del ciclo murale di San Zeno: tutto porta a credere che l'eventuale sequenza delle fasi pittoriche sia stata molto ravvicinata, collocabile entro i limiti della prima metà del IX secolo.

A vantaggio della contemporaneità di realizzazione tra le due edicole del transetto si possono citare, oltre al fatto che gli intonaci sono stesi direttamente sul muro senza strati intermedi (quindi in coincidenza con la costruzione della fabbrica), la simile impostazione scenica e la medesima sensibilità nel restituire le venature del marmo; infine, la resa dei capitelli fogliati ai margini di entrambe le nicchie, analoghi a quello visibile nella scena del tiburio con l'*Evangelista Luca allo scrittoio*, apporta un ulteriore elemento a favore di un progetto unitario per la decorazione altomedievale di San Zeno di Bardolino.

<sup>62</sup> LOMARTIRE, *La pittura medievale in Lombardia*, p. 68, anche se questo caso specifico è riferito ad affreschi lombardi dell'XI secolo.

<sup>63</sup> Già Sergio Bettini (*La pittura veneta*, p. 46) avanzava questa proposta. Occorre anche sottolineare che il (pre)concetto di "simmetria", riferito in questo caso all'ideale equivalenza iconografica e qualitativa che ci si aspetterebbe di trovare tra gli affreschi delle due nicchie (se contemporanei), è più adatto all'uomo del XXI secolo che non all'artista medievale, il quale cercava di dare significato ad altri tipi di corrispondenze.

*Le pitture trecentesche e un graffito inedito*

Le pareti della chiesa conservano tracce di almeno un'altra campagna pittorica, risalente per lo più al XIV secolo: alcune fonti riportano la presenza di una fase intermedia, forse di XIII secolo, tuttavia non adeguatamente documentata<sup>64</sup>. Gli affreschi trecenteschi, inediti<sup>65</sup>, si trovano sulla parete est del transetto settentrionale, appena al di sotto dell'imposta della volta a botte, e nella nicchia del transetto nord (in secondo strato).

In quest'ultima si conserva parte di un Gesù Bambino con tunichetta rosa, sorretto da una mano, accanto a un santo non identificato – di cui rimangono il busto, le mani e la testa rivolta verso il centro della parete – rappresentato in scala minore a destra dell'edicola (fig. 8). Il soggetto, una *Madonna col Bambino*, riprende con buona probabilità quello altomedievale sottostante, ma, se il corpo del bimbo è reso con un evidente stile trecentesco (forse riconducibile all'ambito di Giacomo da Riva, attorno agli anni Settanta-Ottanta del secolo), la figura del santo desta molte perplessità, soprattutto per l'aspetto di "non finito" che lo caratterizza: l'idea che ne scaturisce è che sia stato aggiunto in un secondo momento a un progetto pittorico già concluso o, per lo meno, che sia stato pesantemente ridipinto in epoca moderna<sup>66</sup>.

Anche nella nicchia opposta, nel braccio sud del transetto, è testimoniato uno strato successivo al *San Pietro* altomedievale: una fotografia scattata durante il restauro del 1991 mostra un piccolo frammento di intonaco decorato che andava a coprire il piede destro dell'apostolo, poi rimosso<sup>67</sup>. A logica, anche in questa edicola doveva essere reiterato il soggetto più antico, pertinente forse alla medesima campagna trecentesca della *Madonna col Bambino*, ma qualsiasi conclusione al riguardo sarebbe totalmente arbitraria.

Sulla parete al di sopra della nicchia nord è rappresentata una *Teoria di santi* molto frammentaria. Le cinque figure, di cui una completamente perduta, si trovano in piedi contro uno sfondo verde – forse blu in origine – sotto ar-

<sup>64</sup> SABAPVr, Catalogo, *Bardolino, San Zeno* (schedatore F. Pietropoli, 1976 dicembre 21). A questa fase intermedia apparterebbero il velario nel transetto meridionale e il volto femminile sulla parete di fondo dell'abside.

<sup>65</sup> Per una sintetica catalogazione, con bibliografia precedente, delle pitture della seconda metà del XIV secolo sulla sponda orientale del lago di Garda e nell'entroterra gardesano si rimanda a PICCOLI, *Altichiero*, pp. 193-198; per una panoramica più ampia, sebbene San Zeno di Bardolino non sia presa in considerazione, si veda anche TUROLLA, *La pittura del Trecento*.

<sup>66</sup> Si confermerebbe così in parte l'affermazione di Gazzola che, al momento della scoperta degli affreschi nel 1959-1961, datava gli intonaci più recenti di San Zeno di Bardolino al XV secolo (GAZZOLA, *San Zeno di Bardolino*, p. 240).

<sup>67</sup> SABAPVr, Archivio Fotografico, *Bardolino, San Zeno*, neg. 36959.

cate ogivali e sono tutte abbigliate in modo diverso, ma non recano attributi sufficientemente chiari per il loro riconoscimento; il sistema cromatico è basato su pochi colori fondamentali giustapposti e sapientemente alternati (bianco, rosso, verde scuro, giallo, oltre al rosa degli incarnati). I caratteri stilistici si accordano in parte, seppur con molti arcaismi, con la pittura veronese del secondo e del terzo quarto del Trecento, vicina al cosiddetto Maestro di San Giorgetto<sup>68</sup>; la fisionomia dell'ultima santa a destra, invece, trova un confronto abbastanza puntuale nella *santa Dorotea* dipinta in San Zeno a Verona, probabilmente della metà del XIV secolo, che Evelyn Sandberg Vavalà attribuiva a una fase tarda del Secondo Maestro di San Zeno<sup>69</sup> (fig. 6).

Altri lacerti d'affresco sono variamente dislocati sulle pareti di San Zeno di Bardolino, soprattutto nel transetto, non chiaramente riferibili a una o all'altra campagna decorativa. Tuttavia, i resti dei velari dipinti attorno alle porte tamponate nei due bracci del transetto, sembrerebbero compatibili con la fase trecentesca, anche per l'uso delle medesime cornici rosse che organizzano la superficie.

Un *velarium* è un ornato pittorico *trompe-l'oeil* che finge un tendaggio a rivestimento della fascia inferiore di parete di abside o di navata; si tratta di un modo economico, duraturo e spettacolare per "arredare" le pareti, in quanto le stoffe reali erano comunque più costose<sup>70</sup>. I velari erano presenti, assieme a sfondi paesaggistici in architetture prospettiche e tarsie marmoree dipinte, nelle decorazioni degli ambienti soprattutto privati di età romana, e rientrarono in Occidente, dopo che la pratica si era conservata a Bisanzio, per il tramite dei pittori greci introdotti a Roma da Giovanni VII (705-707), i quali li impiegarono negli spazi sacri; a questa origine si aggiunse la successiva larga fortuna dovuta alla ricchezza e autonomia della tematica iconografica che essi poterono introdurre nel contesto liturgico<sup>71</sup>. D'altro canto, l'espedito di dipingere drappi preziosi nelle zone basamentali delle pareti ecclesiastiche ebbe una lunga durata e divenne pressoché la norma in epoca romanica in tutta l'area

<sup>68</sup> COZZI, *Verona*, pp. 333-334, p. 347 figg. 443-444, p. 349 figg. 446; BREZZONI, *Per la pittura veronese*, pp. 99-100, figg. 9-12.

<sup>69</sup> SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese*, pp. 81-83, fig. 24. Tuttavia, la notevole maturità stilistica del volto della santa porterebbe a ipotizzare un intervento di età moderna sull'affresco, non meglio documentabile.

<sup>70</sup> Potevano simulare semplici teli bianchi drappeggiati (sacello delle Sante Teuteria e Tosca a Verona) o impreziositi da bordure dorate (San Zeno Maggiore), oppure veri e propri tendaggi con scene figurate: DAVANZO POLI, *Stoffe e pittura*, p. 299.

<sup>71</sup> FOSSALUZZA, *Pittura architettonico-decorativa*, p. 255.

dell'Italia nordorientale<sup>72</sup>; perciò non è possibile stabilire la datazione di quelli di San Zeno di Bardolino solo attraverso l'analisi stilistica dei pochi resti visibili.

L'unico aspetto che merita di essere considerato è che l'intonaco dipinto sulle pareti occidentali, sia del braccio nord che del braccio sud del transetto, si sovrappone agli stipiti delle piccole porte ora murate – implicando quindi una precedenza dell'apertura rispetto alla decorazione –, ma non intacca l'area del tamponamento, che sembra quindi successivo alla stesura dell'intonaco. Più semplicemente, la fase pittorica dei velari si situa, in base alla stratigrafia relativa, tra l'apertura degli ingressi nei muri preesistenti e la loro nuova obliterazione; non si può assegnare una cronologia assoluta a questi due interventi, sebbene si possa ipotizzare che il primo sia avvenuto nel XIV secolo, in un'epoca cioè precedente o concomitante alla campagna decorativa trecentesca, mentre l'operazione di nuova chiusura, seguita poi dallo scialbo sistematico dell'interno della chiesa, sia da riferirsi al restauro del 1697<sup>73</sup>.

L'intonaco color ocra, che ricopre lo stipite sinistro della porta meridionale murata, è interessato da un disegno graffito, prodotto intenzionalmente e inedito: l'iconografia, molto schematica, non è di chiaro significato, ma con estrema cautela si può ipotizzare che rappresenti un'imbarcazione a remi con fondo piatto su una superficie acquatica increspata dalle onde. Oltre ad affermare che, per questioni di stratigrafia relativa, il graffito è posteriore all'affresco con il velario, non vi sono appigli per la sua datazione, salvo rintracciare eventuali, insperati, confronti iconografici.

### *Conclusioni*

In considerazione delle valutazioni e delle ipotesi sopra discusse, si può a conclusione tentare di rispondere alla domanda sottesa a questa ricerca: la fondazione e la decorazione di San Zeno di Bardolino sono davvero riconducibili all'807, come tramandato dalla tradizione che vorrebbe la chiesa donata da Pipino re d'Italia al monastero di San Zeno Maggiore?

<sup>72</sup> Per una panoramica sul velario in Veneto e le sue funzioni si veda PIETRIBIASI, *Il velario dipinto*, pp. 71-138. Un caso emblematico è sicuramente il velario altomedievale della vicina chiesa di San Severo a Bardolino, che tuttavia non presenta alcuna affinità con quello di San Zeno: PIETROPOLI, *Verona*, p. 179 nota 8; PIETRIBIASI, *Il velario dipinto*, p. 75.

<sup>73</sup> Sulle fonti che citano la situazione prima e dopo il restauro del 1697-1699 si rimanda *supra* alla nota 5.

Si è dedotto che la prima fase decorativa della cappella è contemporanea alla sua costruzione, o di poco posteriore: un progetto unitario aveva previsto la stesura di due immagini devozionali nelle nicchie laterali e di un ciclo cristologico che investiva sicuramente il tiburio e l'abside, a cui si aggiungevano, forse, la controfacciata e altre figurazioni perdute. Tale campagna pittorica, di qualità molto alta (per quel che si può intuire prendendo a riferimento il *San Pietro in cattedra*) era accompagnata da un altrettanto raffinato interesse per i materiali preziosi e per i rilievi scultorei delle colonne e dei plutei ora frammentari, sebbene il virtuosismo tecnico di questi ultimi risulti visibilmente meno sostenuto rispetto a quello dei capitelli e dei pulvini. L'architettura e gli apparati decorativi di San Zeno guardano indubbiamente all'antico: questo aspetto era già stato ampiamente messo in luce da studiosi come Bettini, Lorenzoni, Cuppini, Pietropoli, i quali, chiaramente condizionati dalla tradizione della donazione pipiniana, proposero una lettura delle pitture nell'alveo della rinascenza carolingia sul substrato tardoromano, quindi di gusto propriamente occidentale, in un periodo compreso tra la fine dell'VIII e gli albori del IX secolo<sup>74</sup>. All'opposto, Monica Ibsen riteneva gli affreschi, in particolare nelle figurazioni absidali, percorsi da un fortissimo influsso bizantino e da un sorprendente recupero di modelli antichi, mediati con buona probabilità da codici; situava quindi cautamente il complesso a ridosso della metà del IX secolo, anche se non escludeva un ulteriore slittamento verso il X, suggerito da tanti, controversi indizi documentari<sup>75</sup>.

Il presente studio rileva come le pitture altomedievali di Bardolino non trovino puntuali confronti con altri cicli decorativi, ma mostrino notevoli analogie stilistiche e tecniche con molte pitture che, seppure nelle differenti declinazioni, connettono l'Italia settentrionale e l'arco alpino (San Salvatore di Brescia, Tempietto di Cividale del Friuli, San Benedetto di Malles, San Giovanni di Müstair) alla *Langobardia minor* (Tempietto di Campello sul Clitumno, Santa Sofia di Benevento, cripte di Giosuè e di Epifanio a San Vincenzo al Volturno) all'interno del medesimo orizzonte figurativo<sup>76</sup>. Sono riscontrabili anche molte affinità stilistiche, malgrado lo scarto tra registro iconico e narrativo, con gli affreschi dei due strati carolingi nell'abside nord di San Zeno a Verona, a con-

<sup>74</sup> BETTINI, *La pittura veneta*, p. 48; LORENZONI, *Le pitture caroline*, p. 16; *Pitture murali restaurate*, p. 33; PIETROPOLI, *Verona*, pp. 154-155.

<sup>75</sup> IBSEN, *La produzione artistica*, p. 285.

<sup>76</sup> Quella che Hans Belting chiama «italienische Frage»: BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens*, pp. 94-143, citato in PACE, *Immanenza dell'antico*, p. 1137.

ferma di una produzione artistica in ambito veronese sorprendentemente omogenea.

Si ritiene pertanto che la prima fase pittorica di San Zeno di Bardolino, e di conseguenza anche la fondazione dell'edificio con l'intera produzione scultorea, sia da collocarsi entro la metà del IX secolo, forse nel secondo quarto: si esclude, quindi, una fondazione pipiniana (la cui notizia è stata verosimilmente interpolata nei secoli successivi a vantaggio del monastero veronese), ma si ribadisce la presenza di una committenza molto alta, in grado di avere maestranze aggiornate sui modelli antichi e disponibilità di preziosi materiali di reimpiego, nella cornice del fervore artistico e culturale, propriamente occidentale, dell'età carolingia: tuttavia, resta ancora da capire per chi, in quel contesto, fosse stata eretta una chiesa di tale pregio e perché, a fronte di una notevole qualità esecutiva nelle pitture e nei rilievi di capitelli e pulvini, si noti un evidente scarto, qualitativamente meno sostenuto, nel gruppo scultoreo delle lastre liturgiche.

Il primo ciclo pittorico della chiesa fu poi coperto o integrato da una più limitata campagna decorativa trecentesca (forse preceduta da una o più fasi intermedie, non documentabili), in concomitanza della quale furono, probabilmente, aperte le porte minori nei bracci del transetto.

### Bibliografia

- ALLEGRETTI D., *E sotto l'intonaco preziosi affreschi*, «L'Arena», 18 aprile 1991
- ARSLAN E., *La pittura dalla conquista longobarda al Mille*, in *Storia di Milano*, II, *Dall'invasione dei barbari all'apogeo del governo vescovile (493-1002)*, Milano 1954, pp. 623-661
- BELTING H., *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*, «Frühmittelalterliche Studien», I (1967), pp. 94-143
- BERTELLI C., *Lombardia*, in *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. Bertelli e G.P. Brogiolo, Milano 2000, pp. 374-389
- BERTELLI G. – ATTOLICO A., *L'VIII secolo in Puglia: un secolo contraddittorio*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli 4-7 dicembre 2008, a cura di V. Pace, Cividale del Friuli 2010, pp. 194-203
- BETTINI S., *La pittura veneta dalle origini al Duecento*, dispense universitarie, Università degli Studi di Padova, a.a. 1963-1964
- BIANCOLINI G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-1771
- BRENZONI C.G., *Per la pittura veronese di metà Trecento: un filiato del Secondo Maestro di San Zeno*, «Arte Cristiana», s. CI, DCCCLXXV (marzo-aprile 2013), pp. 99-108
- BROGIOLO G.P. – GHEROLDI V. – IBSEN M. – MITCHELL J., *Ulteriori ricerche sul San Salvatore di Brescia*, «Hortus Artium Medievalium», XVI (2010), pp. 219-242
- CANOBBIO A., *Historia di Verona*, in Biblioteca Civica di Verona, ms. 1968
- CASELLI L., *Gioielli dipinti, gioielli e dipinti*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 309-306
- COZZI E., *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 303-379
- CROSATTI G., *Bardolino*, Verona 1902
- DAVANZO POLI D., *Stoffe e pittura: dalle origini al secolo XIII*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 293-308
- DEMUS O., *Pittura murale romanica*, Milano 1969
- FONSECA C.D., *Langobardia minore e Longobardi nell'Italia meridionale*, in *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano 1984, pp. 127-184
- FOSSALUZZA G., *Pittura architettonico-decorativa*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 245-282
- FRANCO T., *Un'addenda carolingia: le pitture dell'abside nord di San Zeno a Verona*, «Nuovi Studi», XV (2010), pp. 5-11
- GAZZOLA P., *San Zeno di Bardolino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Marinelli e F. M. Aliberti, Roma 1961, I, pp. 237-246
- GHEROLDI V., *I rivestimenti aniconici e i dipinti murali dell'abside est della chiesa di S. Maria foris portas*, in *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, a cura di P.M. De Marchi, Mantova 2013, pp. 255-291
- GHEROLDI V., *Evidenze tecniche e rapporti stratigrafici per la cronologia del sistema decorativo della basilica di San Salvatore II*, in *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore-Santa Giulia di Brescia*, a cura di G.P. Brogiolo e F. Morandini, Mantova 2014, pp. 97-119
- GOLL J. – EXNER M. – HIRSCH S., *Müstair. Le pitture medievali parietali nella chiesa dell'abbazia*, Müstair 2007
- GRABAR A., *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e medioevo*, a cura di M. della Valle, Milano 2011<sup>3</sup>
- HUBERT J. – PORCHER J. – VOLBACH W.F., *L'Impero carolingio*, Milano 1968
- KITZINGER E., *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Milano 2004



- IBSEN M., *La produzione artistica*, in *Archeologia a Garda e nel suo territorio (1998-2003)*, a cura di G.P. Brogiolo, M. Ibsen e C. Malaguti, Firenze 2006, 257-366
- IBSEN M., *Lineamenti per un contesto: territorio, strutture istituzionali, insediamento*, in *Archeologia a Garda e nel suo territorio (1998-2003)*, a cura di G.P. Brogiolo, M. Ibsen e C. Malaguti, Firenze 2006, pp. 227-256
- IBSEN M., *Sistemi decorativi per la basilica di Ansa e Desiderio*, in *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore-Santa Giulia di Brescia*, a cura di G.P. Brogiolo e F. Morandini, Mantova 2014, pp. 141-167
- Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano 2002<sup>5</sup>
- LOMARTIRE S., *La pittura medievale in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 47-89
- LOMARTIRE S., *Le origini. L'Altomedioevo*, in *La pittura italiana*, a cura di C. Pirovano, I, Milano 2000, pp. 17-51
- LORENZONI G., *Le pitture caroline di San Zeno Bardolino*, «Arte Veneta», XIX (1965), pp. 9-16
- LORENZONI G., *Monumenti di età carolingia: Aquileia, Cividale, Malles, Münster*, Padova 1974
- LORENZONI G., *La pittura medievale nel Veneto*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 105-112
- LUSUARDI SIENA S. – FIORIO TEDONE C. – SANNAZZARO M. – MOTTA BROGGI M., *Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille*, in *Il Veneto nel medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, a cura di A. Castagnetti e G. M. Varanini, II, Verona 1989, pp. 87-328
- MITCHELL J., *The display of script and the uses of painting of Longobard Italy*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, XLI Settimana di studio del CISAM, Spoleto 15-21 aprile 1993, Spoleto 1994, pp. 887-954
- MITCHELL J., *San Vincenzo al Volturno: the archaeology of the arts and magic at an early medieval monastery*, in *I longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento*, atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto 20-23 ottobre 2002-Benevento 24-27 ottobre 2002, Spoleto 2003, pp. 1099-1124
- MOSCARDO F., *San Zeno di Bardolino nei resoconti delle visite pastorali: nuovi spunti di ricerca*, «Annuario Storico Zenoniano», 2011, pp. 85-98
- MOSCARDO F., *San Zeno di Bardolino: contesto, storia, apparati decorativi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, corso di laurea magistrale in Discipline Artistiche e Archeologiche, relatore T. Franco, a.a. 2014-2015
- MOSCARDO L., *Historia di Verona*, Verona 1668
- Mother of God: representation of the Virgin in Byzantine art*, edited by M. Vassilaki, Milano 2000
- PACE V., *Immanenza dell'antico, congiunzioni romane e traiettorie europee: aspetti dell'arte longobarda in Umbria e in Campania*, in *I longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento: atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, atti del Convegno, Spoleto 20-23 ottobre 2002-Benevento 24-27 ottobre 2002, Spoleto 2003, pp. 1125-1148
- PERONI A., *San Salvatore di Brescia: un ciclo pittorico altomedievale rivisitato*, «Arte Medievale», I (1983), pp. 53-80
- PICCOLI F., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona 2010
- PIETRIBIASI L., *Il velario dipinto nelle chiese venete medioevali tra IX e XIII secolo: iconografia e allegoria*, in *Studi e fonti del Medioevo vicentino e veneto*, III, a cura di T. Bellò e A. Morsoletto, Vicenza 2006, pp. 71-138
- PIETROPOLI F., *Verona (VIII-XII secolo)*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 153-182
- Pitture murali nelle chiese del Garda orientale (sec. IX-XVII)*, a cura di P. Basso, G. Sala e G. Vedovelli, Torri del Benaco 1992
- Pitture murali restaurate*, a cura di P. Gazzola e M.T. Cuppini, Verona 1970

- RAIMO P., *La decorazione aniconica della cripta semianulare di Giosuè a San Vincenzo al Volturmo*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli 4-7 dicembre 2008, a cura di V. Pace, Cividale del Friuli 2010, pp. 185-193
- RASMO N., *Arte carolingia nell'Alto Adige*, Bolzano 1981
- SALA G., *Il culto di S. Zeno dal X al XII secolo*, «Annuario Storico Zenoniano», 1991, pp. 15-32
- SALA G., *L'oratorio di San Zeno a Bardolino antica cappella monasteriale dell'abazia di San Zeno Maggiore*, «Annuario Storico Zenoniano», 1993, pp. 47-56
- SALA G., *Chiese medievali del Garda veronese*, Torri del Benaco 1996
- SANDBERG VAVALÀ E., *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926
- SCIREA F., *Pittura ornamentale del medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012
- TUROLLA G., *La pittura del Trecento sulla sponda veronese del lago di Garda*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, relatore T. Franco, a.a. 2003-2004
- VALENTE F., *S. Vincenzo al Volturmo. Architettura ed arte*, Montecassino 1995
- ZANICHELLI G.Z., *I 'soggetti' dei libri liturgici miniati (VI-XIII secolo)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 245-274
- ZOVATTO P.L., *Arte altomedievale*, in *Verona e il suo territorio*, II, *Verona Medioevale*, Verona 1964, pp. 479-582
- ZULIANI F., *Bardolino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, *ad vocem*



Fig. 1. San Zeno di Bardolino, area presbiteriale su cui si innalza il tiburio.





Fig. 2. San Zeno di Bardolino, tiburio, parete sud: *Evangelisti scriventi*.  
Fig. 3. San Zeno di Bardolino, tiburio, parete nord: sinopia.



Fig. 4. San Zeno di Bardolino, navata e controfacciata.





Fig. 5. San Zeno di Bardolino, abside: monofora con decorazione a scaglie bicrome, lunetta con l'Ascensione di Cristo e volta a botte con soggetto escatologico.  
Fig. 6. San Zeno di Bardolino, transetto, parete orientale del braccio nord: *Teoria di santi*.



Fig. 7. San Zeno di Bardolino, transetto, nicchia del braccio sud: *San Pietro in cattedra*.





Fig. 8. San Zeno di Bardolino, transetto, nicchia del braccio nord: palinsesto con *Madonna in trono* e *Madonna col Bambino* e un *santo*.



### *Abstract*

#### *Le pitture murali frammentarie della chiesa di San Zeno a Bardolino: iconografia e fasi esecutive*

La chiesa di San Zeno a Bardolino conserva un impianto altomedievale sostanzialmente integro: la decorazione murale, molto frammentaria e costituita da almeno due fasi esecutive, è stata finora oggetto di analisi parziale. Questo saggio intende colmare la lacuna critica procedendo a una prima ricognizione dei lacerti dipinti e individuandone, dove possibile, il soggetto iconografico e l'appartenenza all'una o all'altra fase di cantiere. Attraverso l'incrocio dei dati di restauro e delle poche fonti archivistiche con l'analisi stilistica e stratigrafica degli intonaci, si sono ricostruiti due momenti decorativi distinti: uno di epoca carolingia, che doveva interessare l'intera superficie muraria della chiesa e di cui rimangono pochi ma eccezionali frammenti (tra i quali una rara sinopia), l'altro riconducibile a una fase di XIV secolo e totalmente inedito. Lo studio ha rilevato come le pitture più antiche di Bardolino mostrino notevoli analogie con una serie di esempi che connettono l'Italia settentrionale alla *Langobardia minor*, all'interno del medesimo orizzonte figurativo della prima metà del IX secolo; affinità stilistiche più stringenti, invece, si notano con le figure dei due strati carolingi nell'abside nord di San Zeno a Verona, confermando una produzione artistica in ambito veronese sorprendentemente omogenea.

#### *The fragmentary wall paintings of the church of San Zeno in Bardolino: iconography and execution phases*

The church of San Zeno in Bardolino maintains a basically intact early medieval setting: the mural decoration, very fragmentary and constituted by at least two execution phases, has so far been subject to partial analysis. This essay aims to fill the critical gap by first cataloging the painted fragments and identifying, wherever possible, the iconographic subject and belonging to one or another stage of the construction site. Crossing off the restoration data and the few archival sources, with the stylistic and stratigraphical analysis of the plasterwork, two distinct decorative moments were rebuilt: one of the Carolingian era, which was to affect the entire wall surface of the church and of which there are few but exceptional fragments (including a rare sinopia), the other to be dated to 14<sup>th</sup> century and totally unpublished. The study found that the most ancient paintings of Bardolino show remarkable analogies with a series of examples connecting Northern Italy to *Langobardia minor*, within the same figurative horizon of the first half of the 9<sup>th</sup> century; closer stylistic affinities, however, are noticed with the figures of the two carolingian layers in the northern apse of the basilica of San Zeno in Verona, confirming a surprisingly homogeneous artistic production in the Veronese area.