

Il ciclo dell'Antico Testamento nella chiesa di Santa Maria della misericordia ad Ascona

Autor(en): **Soldini, di Jean**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **34 (1983)**

Heft 3

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393510>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

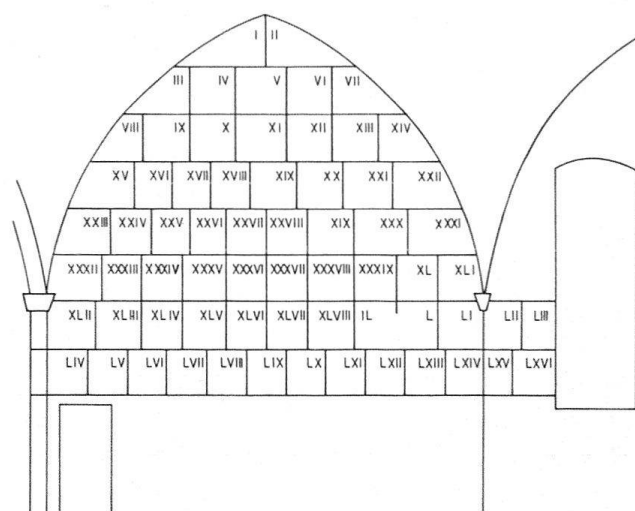
IL CICLO DELL'ANTICO TESTAMENTO
NELLA CHIESA DI SANTA MARIA
DELLA MISERICORDIA AD ASCONA

di Jean Soldini

La chiesa fu iniziata nel 1399 e consacrata nel 1442. *Il ciclo dell'Antico Testamento* (metà XV^o sec., 66 riquadri posti su 8 ordini; fig. 1) si trova sulla parete nord del coro ed è fronteggiato dalle Storie di Cristo, opera di un'altra bottega che si esprime in un linguaggio più vernacolare¹. La prima osservazione riguarda il modo, poco frequente nell'iconografia cristiana, in cui iniziano *le scene della Creazione*². Generalmente viene rappresentata la separazione della luce dalle tenebre, mentre in questo caso si tratta della separazione degli angeli dai demoni (Dio in piedi schiaccia a terra i demoni, e attorno a lui volano gli angeli adoranti). Tale scelta s'inserisce in una tradizione interpretativa secondo cui gli angeli starebbero nella luce e i demoni nelle tenebre³. Essa implica una dimensione marcatamente cristocentrica (il Creatore non è ancora rappresentato con capelli e barba bianca) rinviando al Nuovo Testamento – come in Luca, VIII, 31 – dove i demoni, messi in fuga da Gesù, lo supplicano che non ordini loro «di andare nell'abisso»⁴. Abbiamo perciò l'adozione di una versione che apre con una manifestazione forte della potenza e della giustizia divina. Dalla scena II alla VI⁵ lo schema è, salvo qualche piccola variazione, lo stesso: l'Eterno, il globo e l'angelo adorante. Inoltre, le scene della Creazione, eccetto l'ultima, hanno in comune la divisione del riquadro in due zone: un piano grigio su cui si trova l'Eterno e poggia il globo (si noti come quel piano faccia da solida base all'operare divino, e come abbia già caratteri di terrena saldezza) sormontato da una fascia di un azzurro intenso e smaltato. L'Eterno, di sapore ancora trecentesco e memore di un Giovanni da Milano, è come assente anche se vi è la ricerca di dare il riflesso di un'attività, grazie alle piccole varianti della postura e dei gesti. Di questa figura risalta il manto di un rosso – lo ritroviamo anche nel Noè dell'Invenzione del vino e altrove – che ha una patina antica e raffinata, mai squillante. Non si tratta però di un'eleganza aristocratica. Quel rosso viene ad impastarsi con la fatica, con le passioni umane. In generale il colore del ciclo non è privo di preziosità, ma è lontano da ogni fasto profano. Ancora oggi restano tracce della sua luminosità capace di rincalzare la schietta religiosità del complesso.

Nella scena II (Creazione della terra) si vede sulla sinistra l'Eterno benedicente, al centro il globo e a destra l'angelo, sistemati in uno scomparto triangolare, data la curvatura della volta. L'angelo ha una veste particolarmente lunga e svolazzante, adatta a seguire il rastremarsi dello spazio della scena⁶. Fra le cose da ritenere è la misurata grazia compositiva che il pittore mostra nel piccolo spazio dei riquadri (III–VI). Al loro interno si costituisce un'altra «riquadatura» con l'Eterno e l'angelo, perpendicolari, che rinserano il globo. Facilmente le scene avrebbero potuto risultare troppo affollate e impaciate. Eppure vi regna un ordine sereno, dove la chiusura del globo fra le due figure serve semmai a farne emergere la bellezza, senza rinunciare alle altre componenti. A

Fig. 1. Ascona. Santa Maria della Misericordia. Coro. Schema degli affreschi della parete settentrionale raffiguranti le storie dell'Antico Testamento



questo contribuisce anche la corsa accelerata degli angeli sveltanti e librati nel cielo. Essi sono tramiti di un soffio vitale che fa da contrappunto fantastico al gesto contenuto del Creatore. È attraverso gli angeli che la potenza creatrice è veicolata.

La scena III rappresenta la separazione della terra dal mare e la creazione delle piante. Il globo, contenente un notevole brano paesistico, è diviso in tre parti: una di acqua con linee dal moto ondulatorio, in basso; nel mezzo è una striscia di terra e sopra di essa tre alberi dal folto fogliame. Un impianto assai schematico, ma con un interessante sentimento di rigogliosa naturalità, dov'è la medesima visione del «vero» che troviamo nella Derisione di Noè (XX). *La creazione degli animali (V)* è anch'essa da ritenere per la sua spigliatezza e il suo respiro, con la fila di animali che descrivono una leggera curva, e a cui è impresso un moto disteso e appena accennato. Questa scena è compartecipe di quella freschezza lombarda, piena di eleganza, tipica della pittura di animali di quel periodo.

Nel riquadro della *Creazione dell'uomo (VI, fig. 2)*, si trova il più interessante indizio di alcuni elementi di una spiritualità rinnovata. L'uomo nel globo risponde all'atto divino alzando le braccia, mostrando una sorta di immediata e concreta comunione fra Dio e l'essere umano. Egli, col suo moto, tende a Dio, ma è tuttavia costretto a limitarsi ad osservarne la luce ai bordi della sfera. Si veda inoltre il gusto anatomico con cui le figurine sono delineate. Il pittore cerca di stabilire delle relazioni più strette fra sfera umana e divina. Nello spazio teologico del globo s'iscrive la meraviglia per la bellezza terrena, resa con morbidezza di forme, puntualità d'osservazione. Il globo è ormai completamente aperto e non più una costruzione astronomica a cerchi concentrici, con al centro il giardino del Paradiso terrestre. Si procede così verso una sovrapposizione di Verbo e Cosmo. Si badi a questo proposito alla linea dell'orizzonte nel globo, che corrisponde alla linea di separazione fra le due fasce della formella. L'incedere verso il corporeo viene così immediatamente proiettato oltre, dall'aprirsi della sfera sull'inconoscibile vastità del cielo universale. Un globo che testimonia di una soluzione quanto mai originale e dove il ricorso alla impalpabilità della materia trasparente è certamente una nota



Fig. 2 e 3. Ascona. Santa Maria della Misericordia. La creazione dell'uomo (VI) e la cacciata dal Paradiso terrestre (XI)

fantastica non da poco in un ciclo provinciale come quello di Ascona. Il piacere di descrivere le cose create viene come sublimato nell'essere dato allo sguardo attraverso la sottile membrana del globo. Tutti questi sono elementi di una certa importanza che vanno sottolineati per cercare di capire il clima che domina queste scene e un po' tutto il ciclo. Si potrebbe infatti, ad un'occhiata distratta, interpretare questi primi dipinti come il frutto, più che altro, di una buona vena decorativa, lasciandoci sfuggire interessanti componenti di partecipazione religiosa, oltreché d'intelligenza figurativa, che fanno sì che anche le ingenuità ravvisabili riescano ad essere recuperate in termini di efficacia e vigoria, entro un'eterogeneità che finisce per trovare una sua logica.

Passiamo ora alle *Storie di Adamo ed Eva*. Assai deperite sono la *Creazione di Eva* (VIII) dove scorgiamo l'acerba figura di Adamo e il *Peccato originale* (X) in cui s'intravedono i morbidi e lunghi capelli mossi di Eva. Di non comune interesse è la *Cacciata dal Paradiso terrestre* (XI, fig. 3) che richiama singolarmente l'analogo soggetto dipinto dal Masaccio nel 1427 ca., facendo pensare ad inaspettati contatti fiorentini da parte del nostro pittore. Ma prima di tutto c'è da constatare che nella parte sinistra con l'angelo e la bifora gotica, egli è ancora legato a tradizionali schemi medievali, mentre nella parte destra l'impostazione è caratterizzata da una maggiore articolazione spaziale, con i due corpi affiancati di Adamo ed Eva, e da un plastico trattamento anatomico. Non vi è dunque una vera comprensione dei problemi figurativi, ma a ciò supplisce una grande intensità espressiva, un pulsante sentimento religioso col quale il frescante ha saputo elaborare le proprie informazioni culturali. Per quanto concerne l'angelo dalle guance paffute, è assai vicino a Michelino da Besozzo. L'atteggiamento di Adamo è identico a quello datogli dal Masaccio. Per Eva è diversa la posizione delle braccia, ma quella del corpo ha parecchio in comune con la progenitrice della Cappella Brancacci, a cominciare dal viso rivolto verso l'alto. L'espressione dell'Eva di Ascona è quasi inconsape-

vole, pur nell'agitazione, e animata da una umanità ingenua. In queste figure troviamo una marcata tendenza volumetrica, accompagnata da una linea contornante che non ha un ruolo passivo, ma possiede uno scatto drammatico con insistenze, sottolineature che colgono i sentimenti dei personaggi e il fremito dei corpi. È qui evidente la similitudine con il «Maestro del Vitae imperatorum»⁷, col suo modo guizzante ed esasperato di far muovere le figure, col suo modellato, oltreché per l'uso incisivo, irto ed energico della linea. La fermezza plastica di quel miniatore che si accompagna a certe contorsioni un po' manierate, sembra passare, nel nostro pittore, da un clima di eccitamento fantastico ad una dimensione più naturalistica – che appare sotto la scrittura ancora gotica – ma anche più ruvida e popolare.

Un discorso analogo a quello della Cacciata va fatto anche per il *Lavoro umano* (XII): le due figure avvolte in tuniche leggere, mostrano lo stesso tipo di plasticismo. C'è un senso terreno della fatica che fa vivere la disposizione ancora convenzionale dei personaggi. In Adamo, se per il corpo s'impone il nome del «Maestro del Vitae imperatorum», la posa e il viso sembrano tratti da un «Tacuinum». *Le Storie di Noè* iniziano con una scena inconsueta, quella della *Corruzione degli uomini* (XV), singolare anche in alcuni dettagli come l'abbigliamento trecentesco e la presenza di un giovane in veste bianca, con un serpente attorcigliato sul capo (particolare tolto da qualche leggenda non identificata). A livello stilistico rinveniamo, in certi visi rotondeggianti e bamboleschi, echi di Michelino filtrato attraverso certi miniatori lombardi della fine del Trecento e gli Zavattari. Le scene dell'arca sono gremite di dettagli. L'arca si presenta come una costruzione piramidale a più piani, disseminata di finestrelle e arcatelle. *Nella scena XVII (Il ritorno della colomba)*, di difficile lettura perché le figure sono assai corrose, vediamo Noè affacciato che risente dei modi del «Maestro del Vitae imperatorum» tradotti con inflessione piuttosto rozza. Attorno all'arca s'intravedono dei corpi galleggianti. Con *l'Invenzione del vino* (XIX) ritorna una più marcata espressione e finezza di disegno, e lo spazio si fa aerato. Nella figura del patriarca, sotto una maniera prossima al «Maestro del Vitae imperatorum» emerge chiaramente il richiamo alla morbidezza sognante e fluente di Michelino (lo stesso vale per Cam ne La derisione di Noè)⁸. Il frescante non cade nel grottesco, malgrado la vivacità e la schiettezza della narrazione. Nelle scene XIX–XX–XXI il lessico del Gotico internazionale assume toni dialettali, ma non ingenui. L'arguzia bonaria, un certo gusto per la scena «di genere» conservano un sorriso pieno di commossa umanità. Nelle formelle XX–XXI si apprezza l'inserimento delle figure nel paesaggio e l'apertura di quest'ultimo in lontananza, con la cima della torre scorta dietro le fronde. Qui il paesaggio non è solo sfondo ornamentale di un'azione, ma i due aspetti cominciano ad integrarsi. Particolarmente pregevole è la composizione della *Derisione di Noè* (XX) dove è veramente notevole il particolare dell'albero, del cane e delle due pecore, che espongono una bella esuberanza naturalistica. Ammiriamo la dolcezza delle linee del paesaggio e la concezione spaziale che trova parecchie analogie con alcune scene del *Romulae Fabulae* (fine XIV–inizio XV, ms. lat. 1213, Bologna, Biblioteca Universitaria)⁹. Anche il modo di dipingere gli animali e la loro vivezza sono molto vicini a queste scene. Più impacciata è invece la scena seguente, *Sem e Jafet coprono Noè* (XXI), che rimane soffocata dai due personaggi in piedi, oltre ad

Fig. 4. Ascona. S. M.
della Misericordia.
Giuseppe chiamato
dal Faraone
(XXXIX)



essere dominata in modo eccessivo dai drappeggi, assai rigidi, su cui il pittore si compiace, come nel torcersi del mantello. Per ciò che concerne la sequenza delle scene, notiamo il passaggio fra la XX e la XXI. Mostrando una buona capacità di rendere l'actio, il pittore passa, nella scena XXI, ad un campo più ravvicinato, portando in avanti la torre circolare.

Giungiamo così alle *Storie di Giuseppe*. In *Giuseppe chiamato dal Faraone* (XXXIX, fig. 4) e *Giuseppe creato vicerè d'Egitto* (XL) rileviamo il modulo particolarmente allungato delle figure, rientrante ancora nei modi di Michelino, ma volto in termini popolari. Più pregevoli sono i riquadri seguenti, dove il lessico delle scene XXXIX e XL trova un linguaggio più maturo. Nella *formella XLIII (I fratelli di Giuseppe tornano dal padre a prendere Beniamino* fig. 5) vediamo qualcosa di vicino alle Storie di Esopo della rocca Borromeo, tolti dal Palazzo Borromeo di Milano¹⁰. Caratteri simili si ritrovano pure nelle scene dalla XLIV (fig. 6) alla XLVII. In quest'ultima apprezziamo soprattutto la delicata luminosità e le trasparenze della tavola imbandita. Queste scene non sono comunque omogenee e vi si vede un certo pigiarsi delle figure. Le Storie di Giuseppe si concludono con *la Sepoltura di Giacobbe*, di fattura grossolana, vicina alle scene XXXIX e XL¹¹.

Nelle *Storie di Mosè* la narrazione si presenta più scarna, soprattutto nelle scene relative alle piaghe d'Egitto. *La formella LII (La nascita di Mosè)* espone caratteri singolari come nella donna seduta sul letto, con un panneggio manieratamente contorto. *Nella scena LIV (La figlia del Faraone trova Mosè)* valgono le osservazioni fatte per i riquadri

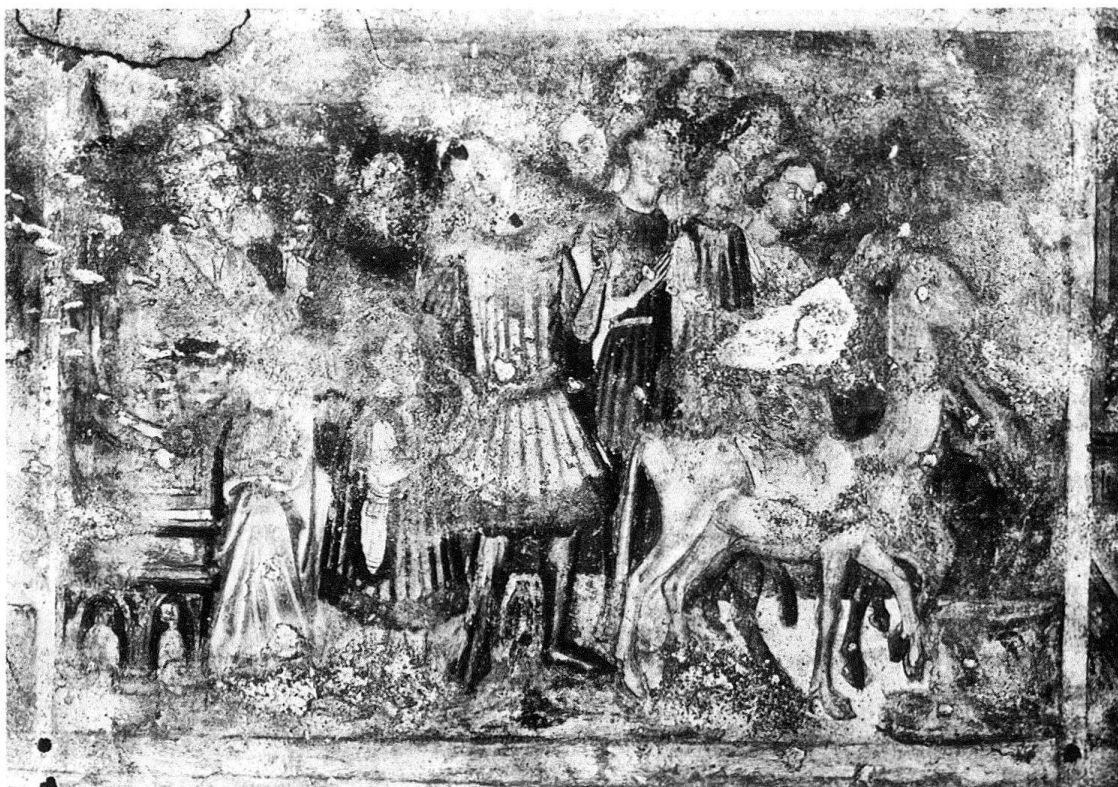


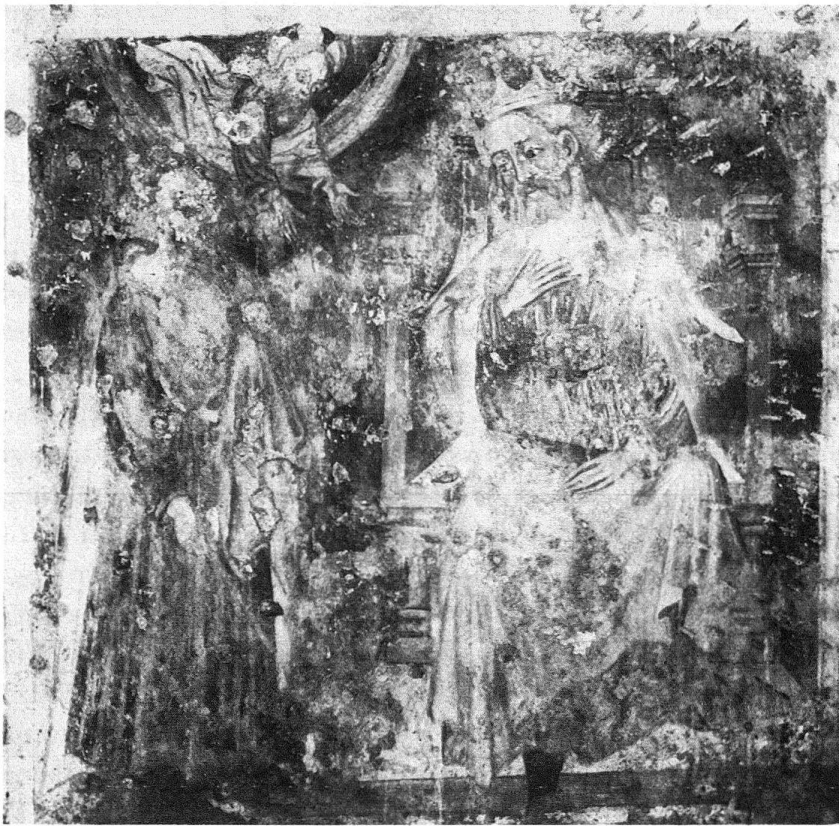
Fig. 5. Ascona. S. M. della Misericordia. I fratelli di Giuseppe tornano dal padre a prendere Beniamino

XLIII–XLVII. In quella seguente, Dio è rappresentato come un vegliardo e la figura s'imparenta col Noè dell'Invenzione del vino. Occorre segnalare che sono effigiate *sei piaghe d'Egitto* (fig. 7) con la ripetizione di un medesimo schema iconografico. Questo fatto è piuttosto infrequente¹². C'è qui la ricerca di creare volumetrie che possono ricordare le scene di Adamo ed Eva, ma la mano è meno energica. Superiore agli altri è il riquadro LIX, forse quello delle ulceri, in cui la regina (?) è data nel gesto di coprirsi il viso (anche questo è un particolare non incluso nella Bibbia). La rapidità di quel movimento ci è consegnata nel drappeggiare semplice ma morbido, che ricorda Michelino da Besozzo. Questa scena ha inoltre un altro interesse: nella monotonia della sequenza essa viene a creare un momento di focalizzazione drammatica.

Individuare con certezza le diverse mani che sono intervenute nella realizzazione del ciclo non è possibile, con precisione, finché non sarà stato operato un restauro, che si fa inoltre sempre più urgente a causa del crescente degrado degli affreschi. È tuttavia chiaro che, malgrado le differenze di mano e d'impostazione iconica, vi è stata un'unica regia vista la coerenza che, in ultima analisi, informa l'insieme dell'affresco. Anche questo contribuisce a fare di queste Storie un esempio provinciale di rara bellezza che s'inserisce pienamente nell'ambito degli scambi del Gotico internazionale, dove i problemi figurativi non sono evidentemente sviscerati, ma sono tuttavia manipolati con sapienza e intelligenza. Si veda ad esempio come gli elementi di gusto «cortese» non si riducano ad essere solo spunto di organizzazione ritmica e decorativa. Si tratta del lavoro di una bottega vagante che ha una base comune in Michelino da Besozzo, e dove, come per i



Fig. 6 e 7. Ascona.
S. M. della Misericordia. Beniamino presentato a Giuseppe (XLIV) e scena delle piaghe d'Egitto (LX)



codici miniati prodotti da uno scriptorium, abbiamo l'intervento del Maestro e dei vari collaboratori. Si può avanzare qualche identificazione di mano, almeno per sommi capi, riassumendo quanto è stato detto nell'analisi delle varie scene, tenendo sempre conto di una considerevole ibridazione. Ciò significa, in generale, debiti molteplici e, in un singolo riquadro, il possibile intervento di un'altra mano oltre a quella principale. Pare di poter individuare la mano dominante del Maestro nelle scene della Creazione e in una parte delle scene di Adamo ed Eva (XI–XII) e di Noè (XIX–XX–XXI). Altre mani sono riscontrabili in una parte delle Storie di Giuseppe XLIII–XLVII (dove più palesi sono i rapporti con Michelino e gli Zavattari, con qualche prestito dai Tacuina) e nelle Piaghe d'Egitto.

Resta ancora da affrontare il fatto del contesto nel quale nascono gli affreschi, di quali possono essere stati gli ordini dei committenti. La domanda assume toni particolarmente importanti se pensiamo prima di tutto alle scelte iconografiche non comuni. Sembrerebbe ricercata la massima efficacia nel colpire la fantasia del fedele, e pure certe soluzioni formali, «contraddittorie» al loro interno, possono far pensare a questo. Ma tutto ciò è destinato, per ora, a rimanere insoluto.

Note

¹ Sulla chiesa asconese rimandiamo a VIRGILIO GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*. Vol. II. «L'Alto Verbano: 1. Il circolo delle isole», Basilea, 1979, pp. 128–158, e dello stesso autore «Fonti per la storia di un borgo del Verbano: Ascona», Bellinzona, (*Archivio Storico Ticinese*, 1980, n. 81–82, pp. 335–352). In una paziente ricerca Gilardoni, che ben coglie l'importanza del ciclo in questione, ha individuato buona parte dei soggetti dei riquadri, tralasciando le ormai illeggibili Storie di Abramo. Anche per la bibliografia sull'argomento, rimandiamo a Gilardoni. Si segnala inoltre che l'esame di certi dettagli è stato possibile grazie all'esame su videocassetta del filmato realizzato dalla TSI sulla chiesa, e che fu trasmesso nella rubrica «Segni» il 3 nov. 1982 (da un'idea di V. Gilardoni con testo di J. S.).

² Queste scene sono le meno rovinare, ma anch'esse non sfuggono al degrado. In diverse formelle il colore caldo della terra cade, e sotto appare il grigio che caratterizza la parte inferiore del riquadro.

³ Cfr. la prima delle *Omèlie sulla Genesi* di Origene.

⁴ Si veda anche 2 Pt., II, 4: «Dio infatti non risparmiò gli angeli che avevano peccato, ma li precipitò negli abissi tenebrosi dell'inferno, serbandoli per il giudizio.»

⁵ Il numero romano si riferisce sempre all'ordine delle scene stabilito da Gilardoni.

⁶ Negli angeli incontriamo un segno di tradizione «cortese», ma che sa essere conciso nel profilo medagliatico, e riacquistare così fermezza. Si noti tra l'altro, che i visi degli angeli ricordano, a tratti, i volti femminili del codice delle *Vitae imperatorum* (Parigi, B. N., ms. it. 131). Cfr. PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi documenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912, fig. 429. Inoltre questi angeli sono molto simili, anche per i panneggi, a quelli del frontespizio, con fregio che racchiude la *Maiestas Domini*, del codice 543 (*Liber Meditationum*) della Trivulziana di Milano, attribuibile alla mano del «Maestro del *Vitae imperatorum*» (cfr. GIULIA BOLOGNA, *Miniature lombarde della Biblioteca Trivulziana*, Milano, 1973, p. 66).

⁷ Quei corpi hanno forti affinità con quelli dei dannati dell'*Inferno* della Divina Commedia (Parigi, B. N., ms. it. 2017). Anche per le mani, nervosamente disegnate e mosse in modo un po' lezioso, il rinvio trova conferma (ciò accade pure nelle scene XIX–XX–XXI delle Storie di Noè). Cfr. GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano, 1959, Tav. XXVI.

⁸ Vedi la grande iniziale contenente un santo con aureola, e attribuibile al «Maestro del *Vitae imperatorum*» (Milano, Bibl. Trivulziana, Pergamene sciolte C 13. Cfr. G. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 110).

⁹ Carte 4 e 9. Cfr. LUISA COGLIATI ARANO, *Miniature lombarde, codici miniati dall'VIII al XIV secolo*, Milano, 1970, figg. 366 e 367.

¹⁰ Cfr. FRANCO MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, 1965, Tav. 27.

¹¹ Potrebbe anche trattarsi di Giuseppe, che fu posto imbalsamato in un sarcofago (Gen., L, 26). Si veda come la figura centrale, con barba e cappuccio, sia vicina a quella che s'incontra nella Carta 4 del *Romulae Fabulae* (Cfr. L. COGLIATI ARANO, *op. cit.*, fig. 366).

¹² Generalmente viene rappresentata solo la decima piaga.