

Gli affreschi della chiesa di S. Ambrogio a Chironico

Autor(en): **Segre, Vera**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **49 (1992)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169210>

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.

Gli affreschi della chiesa di S. Ambrogio a Chironico

di VERA SEGRE

La chiesa di S. Ambrogio a Chironico fu costruita in forme romaniche sulle fondamenta di una cappella precedente databile al IX secolo.¹ L'esistenza di una chiesa intitolata a S. Ambrogio, nettamente distinguibile dall'altra chiesa di Chironico, S. Maurizio, è testimoniata a partire dal 1223 da una serie di documenti custoditi presso l'Archivio Parocchiale del paese.² Un'attenta lettura consente di ricostruire gli elementi di un'interessante quanto complessa rete di rapporti politici ed economici che legava fra loro i signori e conti milanesi delle valli di Blenio e Leventina, i consoli e la vicinanza di Chironico, divisa nelle decanie di Osadigo-Grumo, Cala, Gribbio e Doro, la canonica dei poveri della chiesa di S. Maurizio, i «clerici et officiales» delle due chiese coparrocchiali, nonché le modalità di distribuzione dei vari diritti, fitti, lasciti, decime e primizie.

Un'indicazione concreta riguardo alla chiesa di S. Ambrogio è la frequente menzione del portico che doveva precederla, sotto il quale venivano stilati gli atti notarili e si riuniva la pubblica vicinanza.³ Ancora sul disegno della facciata pubblicato dal Rahn (1890) si leggono le sporgenze in pietra sulle quali con ogni probabilità il portico si innestava.⁴

L'epoca esatta di costruzione dell'edificio, questione che lo stesso Gilardoni⁵ lascia completamente aperta e insoluta, evidenziando tutte le difficoltà e i dubbi legittimi del caso con un ventaglio di proposte varianti dalla fine del X al XIV secolo, mi pare possa essere cercata intorno alla fine del XII sec./inizio XIII, come già indicava il Rahn, per il sopravvivere non infrequente di forme e strutture arcaiche in zone periferiche.

Gli scavi archeologici condotti nel 1941 dall'architetto Camenzind sotto la direzione della Commissione Federale per i monumenti storici (Prof. Linus Birchler) hanno confermato che le due absidi sono effettivamente gemelle, unite fra loro e con la muratura della nave. Probabilmente l'iscrizione nell'abside meridionale, che fissa al 1338 gli interventi trecenteschi cui seguì la decorazione ad affresco di tutto l'interno della chiesa, vuole significare con le parole «fuit redificata» un ripristino e non una ricostruzione in toto dell'edificio, che nel 1682 il Rigolo definiva «antichissimo».⁶

Nel 1580 fu aggiunto un soffitto piano in legno dipinto con motivi ad intarsio. Il Rahn testimonia che portasse la scritta: «(GI)ACOM GUIDA / ZUAN STEVAN / ANCIANI DE / SANCTO / MAURITIO / 1580», i nomi

quindi di due «Anziani di S. Maurizio», committenti o esecutori di questa copertura lignea.⁷

Nel 1897 la chiesetta subì pesanti manomissioni: un campanile fu addossato alla facciata in luogo del campaniletto a vela, si soppressero gli affreschi della facciata, i muri della navata furono alzati e fu distrutto il soffitto in legno; la navata fu coperta con una volta a botte che cadde poi nel 1925.⁸

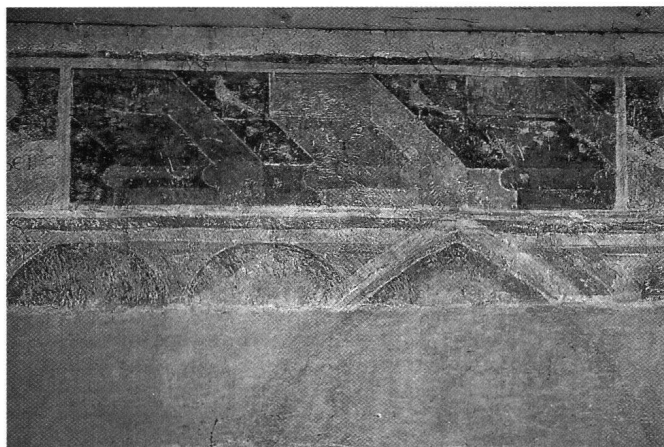


Fig.1 Chironico, S. Ambrogio, parete ovest, particolare fascia decorativa.

Si resero quindi necessari gli interventi di restauro attuati negli anni 1940-1948. Per quanto riguarda in particolare gli affreschi che rivestivano interamente l'interno della chiesa per una superficie totale di 258 m², essi si trovavano in gran parte occultati da stucchi e imbiancature. Nell'incarto relativo ai restauri è conservata una lettera del restauratore Emilio Ferrazzini indirizzata nell'anno 1933 al parroco di Chironico don Pagani, benemerito promotore dei lavori in S. Ambrogio, dalla quale apprendiamo come il parroco avesse scoperto gli affreschi in seguito alla caduta degli intonaci e in attesa dell'approvazione di qualche progetto ufficiale si fosse trovato a procedere di persona alla rimozione degli stucchi con grave rischio per l'integrità della superficie pittorica.⁹

Nel 1941 venne presentato un preventivo dello stesso Ferrazzini che prevedeva di eseguire il restauro pittorico,



Fig. 2 Chironico, S. Ambrogio, parete ovest, Sant' Ambrogio viene consacrato vescovo.



Fig. 3 Chironico, S. Ambrogio, parete nord, registro superiore, Sant' Ambrogio si addormenta durante la messa e Apparizione di un angelo.

previa stuccatura, pulitura e recupero di tutta la superficie affrescata. Si pensava anche di staccare e rivoltare l'affresco cinquecentesco dell'abside destra, ma ciò non avvenne. Il contratto fu firmato soltanto nel 1947 e nel 1949 già venne presentata al Consiglio di Stato una relazione assai negativa in merito ai lavori ancora in corso.¹⁰

Lo stato attuale di conservazione degli affreschi non si può certo definire buono e non ne consente una piena leggibilità: si riscontra la caduta di intere porzioni di intonaco specialmente sulle pareti di controfacciata e settentrionale, mentre altre zone presentano una superficie pittorica fortemente danneggiata, come l'Ultima Cena sulla parete meridionale. La lacunosità del contesto è probabilmente uno dei fattori causali - insieme alla perifericità del luogo - del lungo silenzio degli storici dell'arte su questi affreschi, a tutt'oggi in gran parte inediti; tuttavia lo stato di degrado non è tale da impedire una ricostruzione dell'articolato programma decorativo e un apprezzamento della qualità pittorica nei brani meglio conservati.

Lungo le quattro pareti dell'aula, immediatamente al di sotto dell'attuale soffitto ligneo, corre un fregio continuo di fine esecuzione, alto approssimativamente 50 cm, nel quale si alternano motivi architettonici dipinti non senza tener conto di un certo illusionismo prospettico (mensoloni di vari colori e foggia, nonché veri e propri edifici), fiori, animali (uccelli) e busti di profeti (sopra l'apertura dell'abside settentrionale uno dei pochi cartigli rimasti leggibili riporta la scritta [Z]ACARIAS) (fig. 1).

Un grande ciclo dedicato alla vita di sant' Ambrogio occupa interamente la parete settentrionale e parte della parete occidentale. La narrazione si sviluppa su due registri sovrapposti, separati da una fascia decorativa policroma con un interessante motivo a spina di pesce, e suddivisi in quattordici riquadri di diversa larghezza. L'apertura di due ampie finestre ha pesantemente danneggiato la continuità del ciclo difficilmente interpretabile in tutti i dettagli allo

stato attuale, anche per la scarsità di confronti possibili.¹¹ La sequenza incomincia sulla parete occidentale, dove vediamo rappresentata la famosa scena in cui sant' Ambrogio viene acclamato vescovo in seguito all'innocente esclamazione di un bambino nella folla «Ambrogio vescovo!» (fig. 2).¹² Sant' Ambrogio appare inginocchiato in preghiera davanti alla mensa di un altare, ancora giovane e pertanto imberbe. La ricchezza dell'ambiente architettonico della chiesa milanese sede della riunione era probabilmente suggerita dalla serie di cuspidi di svariati colori recanti al centro una modanatura trilobata, che appaiono nel frammento del riquadro in alto. Nonostante le gravi lacune dell'intonaco si riconosce fra le braccia del personaggio a sinistra elegantemente vestito con un abito pieghettato di una stoffa a strisce diagonali bianche e rosse la figura mozzata del capo di un piccolo bambino che indossa un vestitino grigio, tutto proiettato verso sant' Ambrogio. Immediatamente accanto a lui, un personaggio avvolto in un abito color giallo oro punta l'indice, con gesto eloquente, verso il santo inginocchiato. La scena seguente, ancora sulla parete occidentale, purtroppo è quasi completamente sparita salvo un piccolo frammento che mostra l'angolo di una costruzione. Passando alla parete settentrionale, nel registro superiore vediamo raffigurato in tre riquadri il celeberrimo episodio della partecipazione miracolosa di sant' Ambrogio alle esequie di san Martino di Tours. Come vuole la leggenda riferita da Gregorio di Tours¹³ e rappresentata a mosaico nell'abside della basilica ambrosiana di Milano, sant' Ambrogio si assopì improvvisamente recitando la messa (nel nostro affresco egli si appoggia con un gomito sull'altare offrendo un sostegno al capo con la mano sinistra) proprio prima che il diacono leggesse il brano dell'Epistola; nello stretto riquadro seguente rimane in alto una porzione di un angelo, probabilmente il latore a sant' Ambrogio della notizia della morte di san Martino di Tours (fig. 3). A un altro riquadro distrutto dal-



Fig. 4 Chironico, S. Ambrogio, parete nord, registro superiore, Sant'Ambrogio e le vergini ariane.

l'apertura di una delle due finestre segue la scena delle esequie di san Martino, anch'essa molto rovinata. Il santo giace con la testa aureolata rivolta verso destra e intorno a lui si affollano gli accoliti. Con ogni probabilità sant'Ambrogio è la figura con il manto rosso che appare in atto di officiare con il turibolo. Purtroppo le abrasioni dell'intonaco non ci permettono che di intuire una moltitudine di dettagli accuratamente descritti dal pittore, come il motivo a cerchi con stelle inscritte che orna la stoffa sul corpo di san Martino, gli intagli e le decorazioni del capezzale dotato di vistosi pomelli ed elaborati tessuti. Di grande preziosità doveva apparire anche la fattura del calice poggiante sull'altare dove Ambrogio compare addormentato.

La scena seguente, non molto meglio conservata, mostra un gruppo compatto di quattro donne di figura e abiti eleganti rivolte verso sant'Ambrogio, il quale volta loro le spalle intento a servire l'altare (fig. 4). Dal gesto della mano della donna più vicina al vescovo, piuttosto appariscente, pensiamo di riconoscere l'episodio di Sirmione, riferito anche dalla famosissima *Leggenda aurea*, quando per impedire ad Ambrogio di ordinare un vescovo cattolico «una delle vergini ariane più sfrontata delle altre, salita al presbiterio, afferrò la veste del vescovo con l'intento di trascinarlo dalla parte delle donne, che lo avrebbero percosso e cacciato di chiesa».¹⁴ Naturalmente il vescovo respinse questa provocazione e la malvagità della donna venne punita.

Conclude il registro superiore una scena in gran parte illeggibile e di conseguenza di interpretazione incerta. Di



Fig. 5 Chironico, S. Ambrogio, parete nord, registro inferiore, Morte di sant'Ambrogio.

fronte a una mensa d'altare si intravede una figura maschile in ginocchio, si direbbe implorante per il braccio alzato verso l'altra figura in piedi, estremamente danneggiata. Si potrebbe pensare all'episodio della penitenza dell'imperatore Teodosio, cui Ambrogio aveva proibito l'ingresso in chiesa in seguito alla strage di Salonicco, finché non avesse fatto pubblica penitenza. In un frammento in alto si vede un vaso ansato, elegantemente lumeggiato, ma non si comprende il suo nesso con il resto del riquadro.

La narrazione degli episodi della vita del santo procede nel registro inferiore da destra verso sinistra, ritorna cioè verso la parete occidentale. La prima scena, in pessime condizioni di leggibilità, consente appena di indovinare una figura aureolata a colloquio con un angelo. La leggenda di sant'Ambrogio vuole che egli fosse costantemente a contatto con i messaggeri celesti che gli suggerivano all'orecchio le parole più atte a persuadere.¹⁵ Di seguito troviamo un riquadro fortunatamente un po' meglio conservato, nel quale si riconosce sant'Ambrogio nell'atto di

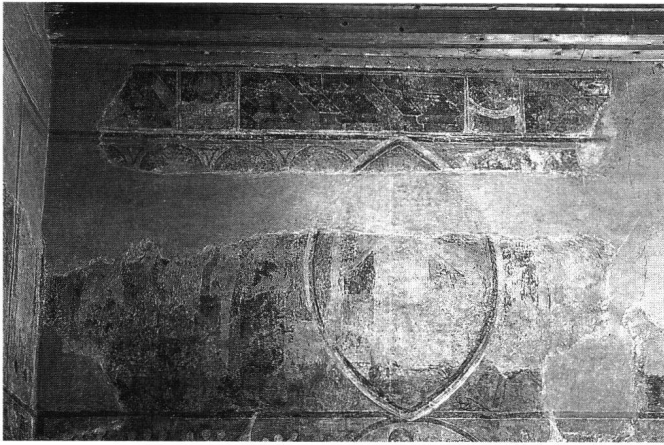


Fig. 6 Chironico, S. Ambrogio, parete ovest, Giudizio Universale.



Fig. 7 Chironico, S. Ambrogio, parete ovest, Paradiso ovvero Gerusalemme Celeste.



Fig. 8 Chironico, S. Ambrogio, parete ovest, Inferno.

somministrare i sacramenti a un altro santo inginocchiato di fronte a lui. Possiamo senz'altro riferire l'immagine all'episodio del battesimo di sant'Agostino da parte di sant'Ambrogio in presenza di santa Monica (seminascosta dietro l'altare). Per quanto ne sappiamo, si tratterebbe della più antica raffigurazione della scena conservatasi all'interno di un ciclo dedicato a sant'Ambrogio.¹⁶ Notiamo in questo riquadro, a significare la tovaglia di copertura dell'altare, l'impiego di un ornato a losanghe particolarmente diffuso negli affreschi trecenteschi delle valli prealpine e presente a Chironico in più scene.¹⁷

Il ciclo appare interrotto da una porta oggi murata, evidentemente precedente gli affreschi, in quanto prevista dall'incorniciatura dei riquadri adiacenti. Nello spazio del registro inferiore che rimane al di sopra della porta è dipinto il busto di una Madonna col Bambino, figure entrambe molto danneggiate, come del resto l'intera parete settentrionale, e pertanto non apprezzabili nella loro originaria qualità esecutiva. I volti sono quasi completamente cancellati e si coglie solo il tenero gesto della Madre che appoggia la guancia contro la testolina ricciuta del Bambino. Sullo sfondo due piccoli angeli reggevano un drappo, probabilmente un tempo decorato. Segue infine la scena della morte di sant'Ambrogio, rappresentata con vivacità e partecipazione (fig. 5). Vediamo infatti presenziare alle esequie un vescovo – come vuole la leggenda riferita da Paolino il vescovo Onorato – oltre a quattro o cinque monaci dalla tonaca bianca. Due angeli portano in cielo l'anima di sant'Ambrogio, mentre il suo corpo giace su un semplice lettino di legno, avvolto da una coperta che vorrebbe rendere illusionisticamente il broccato d'oro, il capo appoggiato su un cuscino dai ricami variopinti. Di particolare bellezza è il dettaglio del turibolo che il vescovo Onorato fa oscillare sul corpo del santo con la mano sinistra, mentre lo benedice con la destra.

Il registro inferiore della parete settentrionale si conclude in basso a 150 cm ca. dal suolo con una elegante fascia decorativa ornata da un motivo fitomorfo con foglie palmate e piccoli fiori scuri. Nella porzione di parete compresa fra questa fascia e il pavimento, oltre la porta murata in direzione del presbiterio, sono appena leggibili i lacerti di due scene che parrebbero rappresentare i lavori agresti del ciclo dei mesi, eseguite senza campiture di colore, con i semplici contorni segnati a pennello, come i medaglioni delle pareti occidentale e meridionale di cui parleremo oltre.

La decorazione della parete occidentale, o controfacciata, oltre alle prime scene del ciclo dedicato a sant'Ambrogio, comprende in basso a destra una grande Madonna della Misericordia dal mantello soppannato di vaio, molto intaccata dall'umidità e conservatasi soltanto frammentariamente. A sinistra invece campeggia nel registro superiore un Giudizio Universale con Cristo Giudice nella mandorla circondata da schiere di santi e due angeli tibicini che annunciano l'ora suprema (fig. 6). Al suono delle trombe i morti, situati in un registro inferiore, resuscitano e i loro destini si dividono immediatamente. Le anime pie risorgono composte, sorridenti e con le mani giunte in pre-

ghiera, mentre i dannati reagiscono contorcendosi ed esibendo forzati sogghigni. Più in basso vediamo raffigurati il Paradiso e l'Inferno, separati dalla spaventosa e imponente personificazione della Morte.

Il Paradiso è qui rappresentato come una città medievale fortificata, con tante casette dai colori vivaci dalle cui finestre guardano le anime beate. Sulla soglia delle mura san Pietro accoglie le anime accompagnate dagli angeli. Questa iconografia del Paradiso lo identifica con la Gerusalemme Celeste, la trionfale visione finale dell'Apocalisse, la dimora degli eletti, che nella fantasia degli artisti medievali assume le fattezze di una città del loro tempo (fig. 7).¹⁸ Alla rappresentazione dell'Inferno è riservato uno spazio molto più esiguo sopra l'architrave dell'ingresso della chiesa: entro una stretta fascia orizzontale le anime dei dannati vengono assalite dalle fiamme e dai demoni dagli artigli grifagni (fig. 8).

Fra Paradiso e Inferno la scura figura della Morte appare con grande risalto contro un luminoso sfondo color giallo intenso, delimitato da una campitura arcuata che forma una sorta di nicchia (fig. 9). È uno scheletro rivestito di una pelle nerastra che impugna una falce e sta in piedi in cima a una serie di gradini. Una scritta a caratteri gotici maiuscoli soltanto parzialmente leggibile ce la presenta in tutta la sua potenza: «EGO SUM MORS QUE OMNIA MORDEO, NEC PRECIUM ET SERVGIUM UMQUAM AC[CIPIO?].» Ai suoi piedi le porgono offerte un re (con la corona e il mantello dal collo di pelliccia) e un altro nobile personaggio dal vistoso copricapo: un'immagine che prelude ai più tardi Trionfi della Morte.

La tematica escatologica, sviluppata sulla parete occidentale secondo una tradizione raramente elusa, è introdotta da un ciclo di sette medaglioni che rappresentano le fasi della vita umana in successione, ciascuna caratterizzata esemplarmente da una particolare forma di debolezza o latente inclinazione al peccato, che occorre superare affinché la vita divenga un percorso verso il Regno dei Cieli e non una caduta agli Inferi. La sequenza e l'iconografia dei singoli medaglioni non si è conservata in altri affreschi a noi noti, mentre trova confronti diretti nel campo della miniatura. La cultura medievale, concependo il ciclo della vita umana con le sue varie età in maniera estremamente sistematica, ha elaborato diversi schemi di periodizzazione, legati a numeri di particolare significato simbolico – soprattutto 4, 6 e 7, ma anche 9, 10, 12 – a ciascuno dei quali si è presto affiancata una precisa iconografia che vediamo illustrare testi di storia naturale, astrologia, medicina, morale, trattati di computistica, fisiognomica, filosofia, nonché passi della Bibbia e Libri d'Ore. In ognuno di questi disparati contesti le immagini si adattano funzionalmente, mettendo in rilievo i vari aspetti inerenti alla specifica angolazione del testo: numerologia, corrispondenze cosmologiche o astrologiche, caratterizzazioni morali, ecc.¹⁹ Anche nell'arte monumentale, scultura e affreschi, il tema trova una certa seppur limitata diffusione, segnatamente nell'ambito della decorazione di edifici sacri con accentuazione della sua valenza morale. Nel tardo Medio Evo infatti



Fig. 9 Chironico, S. Ambrogio, parete ovest, La Morte.



Fig. 10 Chironico, S. Ambrogio, parete sud, Infanzia e Adolescenza.



Fig. 11 La Grazia divina e il pellegrino, da: Guillaume de Digulleville, *Le pèlerinage de la vie humaine*. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 824, f. 91v.



Fig. 13 La Grazia divina consegna al pellegrino la colomba della purezza, da: Guillaume de Digulleville, *Le pèlerinage de la vie humaine*. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 829, f. 4r.



Fig. 12 Chironico, S. Ambrogio, parete sud, Infanzia (particolare).

il tema delle Età dell'uomo entra a far parte dell'arsenale dei predicatori, che volendo mettere in rilievo nei loro sermoni la brevità e miseria della vita terrena elencano le possibilità di incorrere nel male proprie di ogni età, facendo leva in particolare sulla corrispondenza fra il canone delle sette età, i sette vizi capitali e al polo opposto le sette virtù (fig. 10).

Una caratteristica del ciclo delle Età di Chironico è di presentare accanto al protagonista maschile che vediamo attraversare tutte le fasi della vita, dalla prima infanzia fino alla vecchiaia e alla morte, un personaggio femminile che rimane invece pressoché immutato e costante nel gesto di ammonire con l'indice puntato. Si tratta di una figura allegorica, di significato astratto e morale, con ogni probabilità identificabile con la Grazia divina, o in alternativa con la Pietà divina oppure la Fede (fig. 11).²⁰

La sequenza della scene, tratteggiate a pennello soltanto nei contorni con l'uso di due tinte – seppia e nero violaceo –, si legge da sinistra a destra. Nel primo medaglione vediamo raffigurata l'Infanzia (*Infantia*), il cui carattere di purezza e umiltà è reso simbolicamente dalla colomba che il bambino tiene nella mano destra (fig. 12).²¹

Si noti fin da questa scena l'intensa comunicazione fra la figura della Grazia divina e l'uomo, legati oltre che dai gesti dall'orientamento delle pupille che danno una direzione precisa ai loro sguardi. Tutte le figure di questi medaglioni, nel complesso meglio conservate degli affreschi, consentono di apprezzare la capacità narrative, la scioltezza del pennello dell'artista e la vivace gamma di espressioni compresa nel suo repertorio. Nel medaglione dell'Infanzia il protagonista appare abbigliato con una semplicissima tunica e caratterizzato come fanciullo dal taglio dei capelli e dall'espressione innocente. Nel medaglione successivo, l'Adolescenza (*Adolescencia*), il giovane appare intento a

pettinarsi e a contemplarsi vanitoso in uno specchio rotondo, un'immagine tipicamente usata nel Medio Evo per sottolineare dell'adolescenza lo sbocciare della bellezza e della grazia, foriere dell'amore inteso soprattutto come realizzazione della *Charitas* (fig. 14).²² Questa stessa immagine tuttavia è tradizionalmente utilizzata anche per illustrare il vizio della Lussuria, fin dagli antichi medaglioni scolpiti sui plinti degli stipiti del portale centrale della facciata della cattedrale di Notre-Dame a Parigi (1210 ca.), il che spiega la necessità dell'indice puntato della Grazia o Pietà divina, a salvaguardia dell'integrità spirituale dell'umanità.²³

Nel medaglione seguente il protagonista della sequenza ha raggiunto l'età in latino definita *Iuventus* (Giovinezza), che porta con sé la forza (*Fortitudo*), e infatti lo vediamo sorreggere un peso sulla spalla destra. Il pericolo che incombe è il vizio della Superbia, dello stolido orgoglio derivante dal pieno possesso delle facoltà nel momento che rappresenta l'apice della vita umana (fig. 15).²⁴

La prossima tappa è la *Virilitas* (Maturità), una fase della vita nella quale è consigliabile mettere da parte beni che consentano di affrontare con serenità la vecchiaia, all'insegna di una limpida *Honestas*. Il rischio che si corre tuttavia è di cadere nell'*Avaritia*, cui allude chiaramente il nostro medaglione mostrandoci l'uomo riccamente abbigliato con elegante copricapo e mantello di vaio seduto su un forziere che contiene le ricchezze accumulate.²⁵

Nell'immagine seguente l'uomo ha raggiunto la Vecchiaia o *Senectus*, la barba gli è cresciuta e si regge ormai su un bastone con la schiena curvata in avanti, secondo un'iconografia tanto diffusa quanto esplicita (fig. 16). Si nota sul viso un'espressione corruciata, consona a un'età di declino fisico, ma non necessariamente spirituale, nella quale è richiesto all'uomo di sviluppare la propria *Patientia* e non cadere nella *Desperatio*.

L'ultima fase della vita, raffigurata insieme alla morte sulla parete occidentale sotto le scene di Giudizio Universale, Paradiso e Inferno descritte pocanzi, è la *Decrepitas* (Decrepitezza), caratterizzata dall'infermità: vediamo l'anziano immobilizzato nel suo giaciglio. L'espressione sofferente, sottolineata dalle rughe della fronte e dal cruccio delle sopracciglia appare ancora più accentuata che nel medaglione precedente. L'uomo ammalato, giunto alla fine dei suoi giorni, riflette sulla morte e conviene che rafforzi la propria Fede e il proprio *Timor Dei*, affinché la sua anima possa ascendere al cielo accolta dagli angeli, come si vede nell'ultimo medaglione. Quest'ultima immagine, meno ben conservata delle altre, presenta la figura femminile che ha fedelmente accompagnato l'uomo lungo tutto l'arco dell'esistenza, sia essa la Grazia o la Pietà divina, con le mani alzate di fronte alla morte dell'uomo, in un gesto assai ricorrente in scene analoghe soprattutto nel campo della miniatura.²⁶

I medaglioni descritti, separati da vivaci motivi a foglie di palma rosse e blu, occupano la fascia inferiore della parete meridionale e in parte di quella occidentale, fino a un'altezza di 140 cm da terra. Proseguendo verso l'alto segue una



Fig. 14 Chironico, S. Ambrogio, parete sud, Adolescenza (particolare).

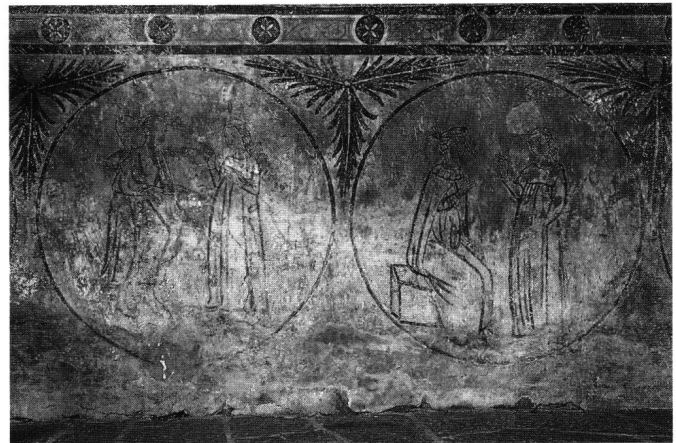


Fig. 15 Chironico, S. Ambrogio, parete sud, Giovinezza e Maturità.



Fig. 16 Chironico, S. Ambrogio, parete sud, Vecchiaia.



Fig.17 Chironico, S. Ambrogio, parete sud, registro inferiore, Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea (particolare).

fascia decorativa con elaborati ed eleganti motivi variopinti (fra due strisce rosse si alternano una rosetta entro un cerchio scuro e un disegno floreale arancione in campo verde o giallo) dell'altezza di 20 cm, sopra la quale insiste un primo registro di otto riquadri dedicato alle storie di S. Anna e Gioacchino, genitori della Vergine. Tali storie sono tramandate dai Vangeli apocrifi specificamente dedicati alla Natività di Maria e all'Infanzia di Cristo, largamente diffusi nel tardo Medio Evo, in Occidente soprattutto il Vangelo dello Pseudo-Matteo, noto come Libro sulla nascita della Beata Vergine e sull'Infanzia del Salvatore.²⁷ A questi testi si ispira anche la Leggenda aurea di Jacopo da Varagine, che riporta in parte la vicenda. I primi due riquadri parrebbero riferirsi rispettivamente al rimprovero di Gioacchino da parte del sacerdote del tempio (l'ambiente del tempio sarebbe accennato dalla presenza di un altare e dalle archeggiature sullo sfondo) e alla partenza di Gioacchino con i

suoi pastori verso la montagna (si vedono due personaggi, uno ricurvo sotto il carico di un fardello e un altro appoggiato a un bastone). La terza scena è distrutta e completamente illeggibile. Nella quarta scena si leggono, pur se quasi «in negativo» perché essa è in gran parte mutila, un'architettura merlata al centro della quale è segnato un ingresso – una città – e la figura di un angelo che indica col braccio: secondo il racconto degli apocrifi l'apparizione di un angelo avrebbe ordinato a Gioacchino di ritornare in città da sua moglie Anna. La quinta scena rappresenta l'episodio conosciuto come il Rimprovero della serva, assai raramente rappresentato.²⁸ Come riferiscono il protovangelo di Giacomo e lo Pseudo-Matteo, Anna, alla scomparsa di Gioacchino, presa dallo sconforto si getta sul letto a piangere e viene rimproverata dalla serva per essersi abbandonata alla disperazione. Sant'Anna è raffigurata a letto con l'espressione cruciata e i lineamenti del volto profondamente segnati, mentre la serva che appare e sua volta imbronciata la imbrocca per farle riprendere forza. È notevole l'eleganza della stoffa appesa sullo sfondo decorata con motivi araldici. Segue un piccolo riquadro in cui si vede un uomo con le spalle cariche accompagnato da un cavallo bardato con tanto di staffe e come scenario una montagna rocciosa color rosso: il rientro di Gioacchino dai monti dove si era ritirato con le sue greggi. Il riquadro seguente illustra l'incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea: la coppia si riunisce in un tenero abbraccio che ricorda da presso l'iconografia dell'omologa scena giottesca alla cappella degli Scrovegni di Padova (fig. 17). Lo sfondo è vivacemente decorato da architetture con merli e bifore, archetti ciechi e tetti in coppa, caoticamente ammassati a rappresentare una Gerusalemme del tutto medievale. Il ciclo si conclude con la Natività della Vergine. A una sant'Anna dal viso ora sereno, sdraiata con un braccio ripiegato sotto il cuscino a sorreggere il capo, la serva porta da mangiare un pollo, com'è tradizione in numerosissime Natività dell'epoca (fig. 18). Fungeva da sfondo un tendaggio scuro



Fig.18 Chironico, S. Ambrogio, parete sud, Natività della Vergine (particolare).



Fig. 19 Chironico, S. Ambrogio, abside sud, Festino di Erode (particolare).

ornato da un motivo a losanghe rosso, oggi appena leggibile soltanto in alcuni frammenti, mentre in primo piano un'ancella (una piccola figura) accudisce in una rudimentale culla di legno la neonata il cui volto non si è conservato se non per una leggera traccia color rosa. Il registro superiore, separato dalle storie di Anna e Gioacchino mediante un curioso motivo decorativo che alterna mensoloni scuri a rigogliosi fogliami rossi e viola, non presenta una sequenza unitaria, bensì scene isolate in gran parte perdute o a mala pena decifrabili. Da sinistra verso destra leggiamo: una scena di martirio entro la quale si distingue uno sgherro con una pinza confitta nel corpo di un santo; fra le due finestre tracce di un'Ultima Cena rovinatissima; oltre la seconda finestra sant'Ambrogio a cavallo e nell'ultimo piccolo riquadro la figura votiva di un santo.²⁹

Passando alla zona absidale, nonostante il precario stato di conservazione, notiamo l'intervento di mani decisamente diverse già nelle figure che ornano i due archi trionfali. Sull'arco dell'abside settentrionale vediamo due angeli turiferari molto meno impacciati delle figure dell'Annunciazione sull'arco meridionale. L'abside settentrionale è decorata nel catino con un'Incoronazione della Vergine un poco iscurita (la mandorla è retta da sei angeli), cui sottostà al centro un'espressiva Crocefissione, uno dei brani meglio conservati dell'intera decorazione della chiesa (fig. 20). Di fronte al corpo crivellato di Cristo in croce Maria

Maddalena alza la braccia al cielo, mentre le Pie Donne assistono amorevolmente la Vergine stesa a terra svenuta, con un gioco compositivo e alcuni dettagli (ad es. la grande treccia di una delle Marie) che sembrerebbero riecheggiare, seppure molto vagamente, il Compianto su Cristo morto della cappella dell'Arena. A sinistra troviamo poi la Psicostasia: l'arcangelo Michele pesa le anime e lotta contro un diavolo di impressionanti proporzioni, alquanto rovinato, il quale a sua volta ha infilato un'anima sulla punta della forca. Alcuni dettagli dove la pellicola pittorica si è conservata più integra, ad esempio un artiglio del diavolo, per la loro sorprendente qualità di resa plastica, ci fanno rimpiangere la perdita di tanta parte di questi affreschi. Seguono santo Stefano e san Lorenzo, spesso raffigurati in coppia in quanto entrambi diaconi martiri, i quali paiono dialogare fra loro. A destra i santi Giulio e Giacomo Maggiore, anch'essi dialoganti.

L'abside meridionale appare manomessa da goffe ridipinture e reca nel catino una *Majestas Domini* con i simboli dei quattro evangelisti resi non poco grotteschi dal maldetto innesto di teste di animali su corpi umani. Immediatamente al di sotto corre una scritta in caratteri gotici maiuscoli, particolarmente importante perché ci tramanda la data (1340 ca.) e il nome dell'autore della decorazione pittorica: «*Petrus paulus dictus Soçus pinctor de Castello de Menaxio*»³⁰ menzionandone anche i principali temi. Sulla



Fig. 20 Chironico, S. Ambrogio, abside nord, Crocefissione.

parete della stessa abside un collaboratore a nostro parere meno abile di Petruspaulus di Castello di Menaggio ha dipinto la decollazione del Battista, l'ascesa in Paradiso della sua anima portata da un angelo e il festino di Erode (fig. 19). Appare evidente l'impaccio del frescante ad adattarsi a dimensioni più ridotte laddove deve concentrare la narrazione in poco spazio. La decorazione trecentesca risulta poi interrotta e nascosta dalla sovrapposizione di un affresco votivo datato 1537 con la Madonna in trono fra i santi Ambrogio e Giovanni Battista. A livello dello zoccolo si conservano tracce di un velarium.

L'analisi puntuale dell'intera decorazione pittorica della chiesa di sant'Ambrogio di Chironico ci ha portati a ricostruire un complesso che riteniamo in gran parte attribuibile a uno stesso frescante. Con le riserve imposte dallo stato di conservazione in parte assai lacunoso dei dipinti, parrebbero rispondere a un medesimo stile le storie di sant'Ambrogio, le scene escatologiche della controfacciata, i medaglioni con le Età dell'uomo, le storie di sant'Anna e Gioacchino e gli affreschi dell'abside settentrionale. L'abside meridionale, compresa l'Annunciazione sull'arco trionfale, ci pare affidata a un collaboratore meno capace; allo stato attuale di degrado non è più possibile pronunciarsi a proposito della Madonna della Misericordia (parete ovest) e del registro superiore della parete meridionale (Ultima Cena, scena di martirio ecc.). L'unitarietà del complesso è testimoniata, oltre che dalla tipologia dei visi, che laddove sono più leggibili presentano una grande omogeneità nella fattura pur ricca di dettagli, dall'impiego di un sistema decorativo coerente. Mi riferisco soprattutto alla fascia ornamentale che percorre in alto tutte e quattro le pareti dell'aula, con variazioni che non tolgono nulla alla sua unità. Anche il repertorio ornamentale offre puntuali riscontri su ogni parete, ma oseremmo spingerci più in là, identificando nelle scene dipinte da Petruspaulus, probabilmente coadiuvato da una piccola bottega, un particolare gusto cromatico che predilige i forti contrasti e le tinte accese. Inoltre in tutta la decorazione si segnala una spiccata sensibilità, tipicamente lombarda, per la descrizione di particolari realistici negli oggetti d'uso più o meno quotidiano. Nonostante il livello artistico di Petruspaulus rimanga modesto, occorre riconoscere alla sua opera una notevole originalità iconografica, soprattutto per quanto riguarda i medaglioni delle Età dell'uomo, un tema rarissimo nell'affresco, che presuppone nell'artista una certa conoscenza della miniatura. L'originalità iconografica di Petruspaulus si estende poi all'immagine della Morte con la falce: una raffigurazione precoce, che anticipa più tardi Trionfi della Morte; ricordiamo inoltre il raro episodio del Rimprovero della serva nelle storie di Anna e Gioacchino, ma anche l'intero ciclo dedicato a sant'Ambrogio: uno dei più completi per ricchezza di episodi e ad affresco il più precoce di queste proporzioni di cui si abbia notizia.³¹ Concludendo, Petruspaulus di Castello di Menaggio appare sì un artista provinciale, non molto raffinato, ma non per questo sprovveduto – citiamo i pur deboli, ma presenti echi degli affreschi giotteschi della cappella dell'Arena, allora recentissimi –, anzi personalità originale, che attinge la sua ampia cultura figurativa a svariate fonti, senz'altro meritevole di maggiore attenzione di quanta finora non gliene sia stata concessa.

- ¹ Presso l'Archivio Parrocchiale di Chironico sono depositati cinque fascicoli di documentazione riguardante i restauri della chiesa condotti negli anni Quaranta dall'architetto Alberto Camenzind di Lugano. Il secondo fascicolo contiene una relazione dell'arch. Camenzind sui risultati degli scavi archeologici (aprile 1941) corredati da un rilievo in scala 1:20: «A quota -20 cm nelle absidi è venuto alla luce il pavimento primitivo a lastre di granito irregolari posate a mosaico. A quota -30 si trova il pavimento in calcestruzzo della cappella primitiva (IX secolo) orientata a sud-est. Sempre nella cappella primitiva è stata ritrovata una tomba a quota -56.»
- ² L'Archivio Parrocchiale di Chironico, assai ricco di preziose testimonianze comprende numerose antiche pergamene (9 del XIII sec., 29 del XIV sec., 15 del XV sec. e 9 del XVI sec.), più documenti cartacei, libri e registri diversi; i documenti più antichi, da noi personalmente consultati per gentile concessione del parroco, si trovano in parte esposti al Museo Parrocchiale di Chironico. La menzione più precoce della chiesa è contenuta nel documento n.2 del Museo, datato 13 agosto 1223 (Regesti di Leventina n. 7/1975, pp. 30-31), nel quale si citano sia la «ecclesia sanctorum mauricij et ugenij de Curonico» che la «ecclesia sancti Ambroxij de Curonico» cui vengono destinati alcuni lasciti «pro luminaria». Le due chiese (SS. Maurizio e Eugenio da una parte e S. Ambrogio dall'altra) sono citate implicitamente come entità separate sull'attestato del documento n. 12 dell'Archivio Parrocchiale, datato 27 maggio 1319, dove si menzionano i due «domini presbiteri» «ambo benefitialles ecclesiarum de Curonico» ed esplicitamente in un documento datato 11 ottobre 1332, custodito presso l'Archivio del Vicinato di Chironico, dal quale risulta che i consoli di Chironico sono incaricati di riscuotere tutto il fitto di burro spettante al comune e alla luminaria delle chiese dei SS. Maurizio e Eugenio e S. Ambrogio (Regesti di Leventina, Bellinzona 1975, n. 4, pp. 170-171). Tornando all'Archivio Parrocchiale, il documento n. 16 (Regesti di Leventina n. 5, marzo 1976, pp. 207-208) stilato il 17 dicembre 1342, registra un lascito di tutti i beni in favore della chiesa di S. Ambrogio: «Donationem bonam et puram et inrevocabilem cum infrascriptis fictis... post eorum decessum fecerunt et faciunt Martinus dictus Mosca filius quondam Johannis Boni de Piota de Curonico et Rosa uxor eius et filia quondam Johannis de Bono de Horo.» Anche il documento n. 25 (Regesti di Leventina n. 7, sett. 1976, pp. 335-336), datato 16 luglio 1361, menziona una donazione a S. Ambrogio all'interno del testamento di un certo Ambrosius figlio del fu Johannis de Lature de Chironico. Le due chiese di Chironico sono ancora citate nel documento n. 34, datato 24 gennaio 1382, dove si parla di Petrollus Clericus «benefitiallis ecclesiarum Sanctorum Mauritiij et Ambrosij...» (Regesti di Leventina n. 10, giugno 1977, pp. 458-459), mentre il documento n. 40 (12 giugno 1418, Regesti di Leventina n. 20, giugno 1981, p. 955) statuisce che si debbano dividere i fitti e i beni delle due chiese per poter pagare i due sacerdoti beneficiati. Ancora il 5 agosto 1487 (documento n. 51) le chiese di S. Maurizio e S. Ambrogio di Chironico vengono definite coparrocchiali. Una visita pastorale del 1570 infine testimonia il perdurare del ruolo di S. Ambrogio come chiesa «parimente parrocchiale» fino a quella data (P. D'ALESSANDRI, *Atti di S. Carlo riguardanti la Svizzera e suoi territori: documenti raccolti dalle visite pastorali ecc.*, Locarno 1909, p. 149). Ringrazio vivamente il Dott. Raschèr per il tempo e l'attenzione che mi ha dedicato per ricontrollare le trascrizioni dei documenti.
- ³ Archivio Parrocchiale di Chironico:
- documento n.22 (20 febbraio 1351): «Actum in loco de Curonico subtus porticum Ecclesie Sancti Ambroxij de Curonico...»
- documento n.23 (20 febbraio 1351), il testamento di Benvenuta, moglie del fu Alberto di Lobia di Chironico, viene letto in pubblica vicinanza radunata sotto il portico della chiesa di S. Ambrogio sotto la direzione dei consoli.
- documento n. 37 (4 marzo 1397): «In locho de Curonico sub portichu Ecclesie Sancti Ambroxij de Curonico.»
Archivio del Vicinato di Chironico:
- documento n. 17 (11 ottobre 1332): documento rogato a Chironico «sub porticu ecclesie S. Ambrosii» (Regesti di Leventina n. 4, Bellinzona, dicembre 1975, pp. 170-171).
- ⁴ JOHANN RUDOLF RAHN, *Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Kanton Tessin*, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 1890, p. 476; 1891, p. 497.
- ⁵ VIRGILIO GILARDONI, *Il Romanico*, Bellinzona 1967, pp. 293 fino 300.
- ⁶ GIOVANNI RIGOLO, *Scandaglio storico dell'antico contado lepontico*, 1682, ed. Bellinzona 1886, p. 109.
- ⁷ Grazie all'interessamento del Dott. Raschèr (Centro di ricerca per la storia e l'onomastica ticinese CRT dell'Università di Zurigo) è stato possibile raccogliere qualche dato sui due personaggi citati dalla scritta, i quali risultano membri attivi della comunità di Chironico, come segue:
- Il matronimico de Guida, Guide è registrato come nome di famiglia nei documenti degli archivi leventinesi fin dalla fine del Quattrocento nella terra di Grumo, una delle quattro decanie di Chironico. Giacomo Guida potrebbe essere colui che figura come testimone in un atto del 22 settembre 1534 (Archivio della degagna di Cala n. 53) e come rappresentante della sua terra nel 1536, 5 giugno (Archivio della degagna di Doro, Ches, Olina n. 16, 17), nel 1550, 22 ottobre (Archivio della degagna di Cala n. 56) e nel 1571, 19 dicembre (Archivio Storico Giornico 1, n. 149).
- Il patronimico Stevano, Stephano è registrato come nome di famiglia nei documenti degli archivi di Chironico fin dall'inizio del Trecento. Joanne Stevano figura come console della degagna di Cala il 1 maggio 1571 (Archivio della degagna di Cala n. 62) e come rappresentante della stessa il 10 maggio 1574 (Archivio delle degagna di Doro, Ches, Olina n. 23). Ancora oggi a Chironico esiste l'istituzione degli Anziani di S. Maurizio, che equivale al Consiglio parrocchiale. Purtroppo il Rahn malintese la scritta sul soffitto pensando che si trattasse della dedica di una delle due supposte navate di S. Ambrogio a san Maurizio, gettando il seme di una confusione sull'intitolazione della chiesa poi perpetuata nei testi di EUGEN GRUBER, *Die Gotteshäuser des alten Tessin*, in: *Revue d'histoire ecclésiastique*, Stans 1939, p. 135. - VIRGILIO GILARDONI (cfr. nota 5), pp. 293-300, fino ai recenti GASTONE MANDOZZI, *Il ciclo di Anna e Gioacchino nella chiesa dei SS. Ambrogio e Maurizio a Chironico*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Berna 1987, no. 2, pp. 246-254 e FRANCESCA MANZINI, *Les peintures murales médiévales de l'église de S. Ambroise et S. Maurice à Chironico. Memoire de licence*, segnalazione in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Berna 1988, no. 3, pp. 368-369, mentre come abbiamo visto i documenti testimoniano chiaramente l'esistenza fin dal Medio Evo nel territorio di Chironico delle due distinte chiese coparrocchiali di S. Ambrogio e S. Maurizio.
- ⁸ PIERO BIANCONI, *Inventario delle cose d'arte e di antichità, I, Le Tre Valli Superiori*, Bellinzona 1948, p. 51.

- 9 Riportiamo qui per intero la lettera di Emilio Ferrazzini scritta su carta intestata della Commissione Cantonale dei Monumenti Storici e Artistici, anche per il suo interesse, al di là del caso concreto, di testimonianza storica di una certa prassi di restauro dettata soprattutto da necessità economiche:
«Lugano 19/9/1933
Egregio Reverendo,
Le mando la relazione riguardante gli affreschi scoperti. Io Le consiglierei, già che ha la possibilità di farlo, di continuare a scrostare tutti gli stucchi, anche quelli dell'arco sotto l'abside. Naturalmente con prudenza, cercando di non rompere l'intonaco sottostante. E Le raccomando anche di non lavare l'affresco che appare e di non raschiarlo dove lo stesso si presenta coperto di calce indurita. Se no succede come al lato sinistro della cappella e precisamente alla figura del «diavolo» dove se n'è andato anche lo straterello dell'affresco.
Mi tenga per favore informato e gradisca intanto rispettosi saluti
Emilio Ferrazzini»
- 10 Rapporto presentato dall'architetto Ambrogio Annoni, dal restauratore Mauro Pelliccioli e dall'ispettore Jean Venier (copia presso l'Archivio Parrocchiale di Chironico).
- 11 Sono tutt'altro che numerosi i cicli ad affresco dedicati all'illustre vescovo e patrono milanese conservatisi fino ad oggi. Il più completo, quello di Butinone e Zenale in S. Pietro in Gessate a Milano (cappella Grifi) è estremamente danneggiato.
- 12 La fonte dell'episodio è il diacono PAULINUS, *Vita Ambrosii*, edizione a cura di MICHELE PELLEGRINO, Milano 1961, pp. 56 fino 59. Lo ritroviamo anche nella *Legenda aurea* di JACOBUS A VORAGINE, Bratislava 1890, p. 250.
- 13 GREGORIO DI TOURS, *De virtutibus S. Martini* (= Monumenta Germaniae Scriptores rerum Merovingicarum I), p. 141. Questa leggenda non ha alcun fondamento storico, in quanto sant'Ambrogio premorse a san Martino di quattro anni, tuttavia è molto diffusa nell'iconografia, a partire dall'altare d'oro di Volvinio (cfr. VICTOR H. ELBERN, *Der Ambrosius-Zyklus am karolingischen Goldaltar zu Mailand*, in: *Mitteilungen des kunsthist. Inst. in Florenz VII*, 1953, pp. 1-8).
- 14 MICHELE PELLEGRINO, *Paolino da Milano*, Roma 1961, pp. 65 fino 87.
- 15 *Ibidem*, pp. 74-75.
- 16 L'episodio del battesimo di sant'Agostino a Milano, da parte di sant'Ambrogio e alla presenza di santa Monica, è illustrato soprattutto nei manoscritti della *Civitas Dei* e nei cicli pittorici dedicati a sant'Agostino (cfr. Benozzo Gozzoli, chiesa di S. Agostino a San Gimignano). All'interno di cicli dedicati a sant'Ambrogio l'abbiamo rintracciato soltanto nei dipinti del Bergognone del 1490 ca. (Torino, Pinacoteca Sabauda) e nei rilievi del coro di S. Ambrogio a Milano, risalenti alla II metà del XV secolo.
- 17 A Chironico è usato anche nella scena del festino di Erode nell'abside meridionale e sullo sfondo della Natività di Maria. Ricordiamo inoltre a titolo di esempio la Trinità «orizzontale» della cappella di S. Lucio a San Vittore (Grigioni), numerose Ultime Cene fra cui quella di Rossura, di Brione Verzasca, ma anche di S. Maria Maggiore a Bergamo e della cappella di S. Gallo presso Medel, sul passo del Lucomagno, attribuita a un pittore lombardo.
- 18 Si tratta di un'iconografia decisamente meno diffusa della tipologia che identifica il Paradiso con schiere di santi e eletti ordinatamente disposte secondo un ordine gerarchico.
- 19 Per una trattazione assai esauriente del tema delle «età dell'uomo» nel Medio Evo, cfr. ELISABETH SEARS, *The ages of man. Medieval interpretations of the life cycle*, Princeton 1986.
- 20 La presenza di questo personaggio femminile rappresenta un caso raro, ma non unico. ELISABETH SEARS (cfr. nota 19), pp. 138-139, riporta il caso analogo delle illustrazioni contenute in un Libro d'Ore appartenuto a una figlia di Robert de Lisle dello Yorkshire, datato 1320-30 ca. (New York, Morgan Library, ms. G.50) e in nota (p. 201, n. 15) cita una vetrata del primo Cinquecento nella chiesa di St. Nizier a Troyes dove ad accompagnare le sette età dell'uomo compariva la stessa figura femminile. La Sears tuttavia non spiega chi possa essere questo personaggio. Sono propensa a interpretarlo come Grazia divina per la forte analogia con il contesto iconografico del poema allegorico-morale illustrato di GUILLAUME DE DIGULLEVILLE (XIV sec.), *Le Pèlerinage de la vie humaine*, dove appunto l'uomo compie la propria vita concepita come un pellegrinaggio costantemente accompagnato dalla figura femminile di «Grace Dieu», del tutto analoga alla nostra.
- 21 Lo stesso simbolo di purezza e umiltà caratterizza l'Infanzia in un identico contesto di ciclo delle età umane segnalato da ELISABETH SEARS (cfr. nota 19), p. 202, n. 24, in un codice francese del XIII secolo (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. fr. 9220, fol. 16r). Ricordiamo che anche nel succitato testo «*Le pèlerinage de la vie humaine*» la colomba riveste un ruolo simbolico molto importante, in quanto l'umiltà è alla base di ogni virtù (fig. 13).
- 22 Il citato volume di ELISABETH SEARS (cfr. nota 19) riporta numerosi altri esempi dell'impiego di quest'immagine come personificazione dell'adolescenza nel campo della miniatura. Ricordiamo in particolare il Libro d'Ore appartenuto a una delle figlie di Robert de Lisle (New York, Morgan Library, ms. G.50), il famoso «salterio De Lisle», datato 1310 ca. (Londra, British Library, ms. Arundel 83, fol. 126v), una miscellanea irlandese della fine del XIII secolo (Dublino, Trinity College Library, cod. 347, fol. 1r) e ancora un manoscritto trecentesco del Tesoro di Brunetto Latini (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Plut. 42-19, fol. 96r).
- 23 Cfr. ADOLF KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, Londra 1939, p. 76.
- 24 La figura prescelta per illustrare la giovinezza nel pieno delle sue forze presenta forti affinità con la personificazione della *Stultitia* nel citato ciclo di Notre Dame e con il personaggio detto «*Rude Entendement*» che compare nel poema di Deguileville, villano ignorante che cerca rozzamente di osteggiare il pellegrino nel suo percorso di salvezza.
- 25 Se non è raro che nei manoscritti illustrati l'età matura venga rappresentata con i segni del raggiungimento della prosperità economica - evidenziata sia attraverso l'eleganza dell'abbigliamento che dal gesto di stringere la borsa del denaro (vedi ELISABETH SEARS [cfr. nota 19], pp. 139, 151), la figura seduta su un baule allo scopo di non perderne il contenuto coincide con la tradizionale personificazione dell'Avarizia, già raffigurata in queste posa nei cicli scultorei dei portali francesi del XII secolo (ADOLF KATZENELLENBOGEN [cfr. nota 23], p. 77).
- 26 Ancora una volta il confronto più diretto è offerto dai manoscritti del *Pèlerinage de la vie humaine* di GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, dove la personificazione della Pietà corrisponde puntualmente alla nostra figura nel gesto di reazione alla morte del pellegrino.
- 27 Cfr. *I Vangeli apocrifi*, a cura di MARCELLO CRAVERI, Torino 1969.
- 28 Su questo argomento cfr. GASTONE MANDOZZI (cfr. nota 7), pp. 248-249.
- 29 L'immagine di sant'Ambrogio a cavallo si riferisce alla leggenda di un'apparizione postuma del vescovo milanese a protezione dell'esercito di Milano durante la battaglia di Parabiago (1339): un'effigie molto diffusa nelle chiese ambrosiane

delle «Tre Valli» ticinesi e della Capriasca, notoriamente afferenti alla Diocesi di Milano; vedi sul tema VIRGILIO GILARDONI (cfr. nota 5), pp. 258-259.

³⁰ Riportiamo qui di seguito il testo integrale della scritta, finora in gran parte inedito: «IN NOMINE DOMINI AMEN : MILLEXIMO:C:C:XXXXVIII FUIT REDIFICATA ET AMPLIFICATA ISTA ECCLEXIA AD HONO[REM]... VIRGINE MARIE ET BEATI AMBROXII CONFESORIS ET BEATE MARIE MAGDALENE ET ALIORUM SANCTORUM ET PRO REMEDIO OMNIUM ANIMARUM VIVORUM ET MORTUORUM: MAGISTER PETRUSPAULUS DICTUS SOÇUS PINCTOR DE CASTELLO DE MENAXIO [PIN]XIT HOC OPUS...MCCCX...INCIPIT DIE LUNES XXIII OCTUBRIS ET COMPLETA FUIT MCCCX...XXVIII DE MENSES IUNI...DEO GRATIAS.»
La consultazione del volume *Cronologia. Cronografia e Calen-*

dario Perpetuo, di ADRIANO CAPPELLI, Milano 1969, consente di evincere che la data XXIII ottobre menzionata dal pittore Petruspaulus come giorno in cui iniziò a eseguire gli affreschi e come un lunedì (LUNES) cadde di lunedì negli anni 1335, 1340 e 1346, gli unici tre anni che potrebbero coincidere con quel che rimane della scritta: MCCCX...

VIRGILIO GILARDONI, *Vita e costumi popolari nell'arte delle valli e delle terre ticinesi*, Bellinzona 1969, a p. 10 osserva a proposito di quest'artista altrimenti sconosciuto: «Come il maestro menaggino sia giunto fin lassù non è dato di sapere, né è escluso che quel fruttuoso viaggio nell'alpestre Leventina sia stato provocato dal notaio della comunità che allora era un Castellolus de Barazola da Cumo figlio di un Menaxius».

³¹ Cfr. GEORGE KAFTAL, *Iconography of the Saints in North West Italy*, Firenze 1985, pp. 34-50 e HANS AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Vienna 1959, pp. 98-103.

PROVENIENZA DELLE FOTOGRAFIE

Fig. 1-10, 12, 14-20: Fotografie di Alfred Rutz, Montagnola.
Fig. 11, 13: Bibliothèque Nationale, Parigi.

RIASSUNTO

Si analizza qui per la prima volta l'intera decorazione a fresco dell'interno della chiesa di S. Ambrogio a Chironico in val Leventina (1340 ca.). Lo stato di conservazione lacunoso e la perifericità del luogo hanno causato un lungo e immeritato silenzio su questo interessante complesso che comprende il più precoce ciclo ad affresco dedicato alla vita di sant'Ambrogio, il raro tema delle Età dell'uomo legato alla predicazione morale, un Giudizio Universale con Inferno, Paradiso e una delle prime personificazioni della Morte, le Storie di S. Anna e Gioacchino tratte dai Vangeli apocrifi e altri temi più consueti. L'autore, un certo «Petruspaulus de Castello de Menaxio», un lombardo quindi, pur mantenendosi a un livello stilistico modesto, appare aggiornato su alcune novità giottesche e non privo di conoscenze nel campo della miniatura.

ZUSAMMENFASSUNG

Hier wird zum ersten Mal die gesamte Freskendekoration der Kirche S. Ambrogio in Chironico im Leventina-Tal (ca. 1340) analysiert. Der schlechte Zustand der Fresken und die Abgelegenheit des Ortes haben diese interessanten Malereien lange Zeit unbeachtet bleiben lassen. Es handelt sich um den frühesten Freskenzyklus über das Leben des Heiligen Ambrosius, um die Darstellung des seltenen Themas der Lebensalter des Menschen im Zusammenhang mit der Moralpredigt, um ein Jüngstes Gericht mit Paradies und Hölle und einer der ersten Personifikationen des Todes; zur Geschichte der hll. Anna und Joachim aus den apokryphen Evangelien treten zudem noch andere bekanntere Themen. Der Künstler, ein gewisser «Petruspaulus de Castello de Menaxio», aus der Lombardei, scheint, wenn er auch nur ein bescheidenes stilistisches Niveau zeigt, über einige giotteske Neuheiten informiert gewesen zu sein und bringt Kenntnisse aus dem Gebiet der Buchmalerei mit.

RÉSUMÉ

L'auteur analyse ici pour la première fois l'ensemble des fresques intérieures de l'église S. Ambrogio à Chironico située dans la vallée de la Leventina (vers 1340). Le mauvais état des fresques et la situation périphérique de la localité ont provoqué un long silence immérité au sujet de ce complexe de peintures intéressant qui représente le plus ancien cycle de fresques sur la vie de Saint Ambroise et traite le thème des différents âges de l'homme, lié à la prédication morale, un Jugement dernier avec l'Enfer, le Paradis et l'une des premières personifications de la Mort, l'histoire de Sainte Anne et de Saint Joachim tirée des Evangiles apocryphes et d'autres thèmes plus usuels. Le peintre, un certain «Petruspaulus de Castello de Menaxio», un lombard donc, semble – bien que son style ait été plutôt modeste – avoir été au courant de certaines innovations de Giotto et pourvu de connaissances dans le domaine des miniatures.

SUMMARY

Here for the first time, an analysis is presented of all the frescos in the Church of S. Ambrogio of Chironico in the Leventina Valley (ca 1340). These interesting paintings have long and unjustly suffered neglect due to their sadly deteriorated condition and the remoteness of the location. They include the earliest cycle of frescos on the life of St. Ambrose, the rare subject matter of the ages of man in connection with moral preachings, the Last Judgment with heaven, hell, and one of the first personifications of death, the story of Anna and Joachim as told by the apocryphal evangelists, and other more familiar subjects. The artist, a certain «Petruspaulus de Castello de Menaxio» from Lombardy, despite relatively modest skills, seems to have been familiar with certain Giottesque innovations and with the art of illuminating.