

La chiesa di S. Ambrogio a Chironico in Val Leventina : recenti restauri e nuove interpretazioni

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): **67 (2010)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169841>

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.

La chiesa di S. Ambrogio a Chironico in Val Leventina: recenti restauri e nuove interpretazioni

di VERA SEGRE

A quindici anni di distanza¹ si è presentata l'occasione di ritornare a studiare la chiesa di S. Ambrogio a Chironico in valle Leventina e il suo mirabile ciclo di affreschi trecenteschi. Infatti nel 2006 sono stati portati a termine importanti lavori di restauro,² che hanno interessato sia le strutture murarie sia i dipinti della chiesa, in seguito ai quali, su iniziativa del Consiglio parrocchiale di Chironico, la Società di Storia dell'arte in Svizzera mi ha incaricato di redigere una guida del monumento.³ Mentre riprendevo in mano lo studio di questo particolare edificio, sono emerse, in gran parte grazie all'intervento di restauro, non poche novità e sorprese che qui si intendono offrire all'attenzione del pubblico, arricchite di numerose precisazioni che non possono rientrare nell'ambito di una guida.

Già durante i miei primi approfondimenti, corredati anche da ampie ricognizioni documentarie, si erano chiariti alcuni aspetti del monumento, non sempre comunque recepiti dalla letteratura successiva. Pertanto li ricapitoliamo qui di seguito.

Anzitutto i documenti, a partire dal secolo XIII, confermano la dedica dell'edificio a Sant'Ambrogio. Già allora esisteva a Chironico un'altra chiesa, che le carte citano parallelamente, intitolata a San Maurizio.⁴ Una svista del grande studioso e pioniere della storia dell'arte svizzera Johann Rudolph Rahn,⁵ che parla della chiesa chiamandola «SS. Ambrogio e Maurizio» ha purtroppo generato una serie di errori bibliografici non indifferenti, in quanto la supposta doppia intitolazione viene spesso messa arbitrariamente in relazione con la struttura a due absidi dell'edificio.⁶

L'attuale chiesa si sovrappone a un oratorio più antico e più piccolo, del quale gli scavi archeologici effettuati nella pavimentazione nel 1941 hanno rilevato la forma di semplice aula trapezoidale absidata e l'orientamento ruotato verso sud-est. Le datazioni proposte oscillano fra il IX e l'XI secolo.⁷

L'edificio attuale, probabilmente risalente alla fine del XII, o all'inizio del XIII secolo, presenta una interessante pianta trapezoidale, aperta verso due absidi gemelle, orientate a nord-est, che gli scavi archeologici confermano esser state costruite insieme, a differenza di tante altre chiese delle vallate subalpine, dove una seconda abside venne aggiunta successivamente alla prima. L'indagine archeologica del monumento risale agli anni

1939–1941 e venne eseguita dall'architetto Alberto Camenzind di Lugano con la partecipazione del Professore Linus Birchler, in rappresentanza della Commissione Federale per i monumenti storici. Linus Birchler testimoniò la coesione muraria delle absidi fra loro e con le pareti della navata, un dato tecnico che ne provava la contemporaneità; al tempo stesso espresse dubbi sull'esistenza di una originaria partizione interna della chiesa in due navate, ancora ben presenti e visibili nel 1940.⁸ Anche l'architetto Alberto Camenzind dichiarò di non aver trovato alcun «indizio di fondazione di pilastro nel pavimento del quadrilungo».⁹ In tal modo si è in seguito fatta strada l'opinione che il S. Ambrogio di Chironico rappresentasse una tipologia rarissima di aula unica biabsidata.¹⁰

I recenti restauri, condotti dall'architetto Gabriele Geronzi di Lugano, hanno finalmente chiarito, sulla base di un nuovo e sensibilissimo studio del dato architettonico, come in origine S. Ambrogio dovesse essere divisa in due navate.¹¹ Tuttavia, una lettura più attenta delle fonti sei e ottocentesche, che contraddicevano palesemente quanto affermato da Linus Birchler e Alberto Camenzind, avrebbe consentito di arrivare ben prima a tale conclusione.¹²

In effetti, nel 1897 il monumento era stato sottoposto a un radicale intervento di restauro, che aveva apportato alcune modifiche definitive all'impianto originale e ne rendeva molto difficile la lettura. La facciata venne manomessa con l'eliminazione degli affreschi che la ornavano e l'aggiunta di un campanile moderno, mentre precedentemente c'era un campaniletto a vela, datato 1756, che venne poi ripristinato negli anni 1947–1948 e si vede tutt'oggi. Il semplice ingresso architravato, sormontato da una lunetta, venne collocato al centro della facciata, mentre prima si trovava più spostato a valle, come è possibile osservare dalle tracce rimaste all'interno della chiesa.

Il leggero disassamento dell'ingresso è ancora leggibile, seppure non con estrema chiarezza, nel disegno pubblicato da Johann Rudolf Rahn, ma stranamente è stato omesso in tutte le planimetrie pubblicate successivamente.

Un altro aspetto della facciata, già segnalato nel 1992, ma completamente trascurato dalla bibliografia, è l'esistenza di un portico, testimoniato dai documenti fin dal XIV secolo, che si dicono stilati sotto il portico stesso, e

ancora parzialmente visibile nel già citato disegno del Rahn.¹³

Sempre nel 1897 vennero rialzate le pareti della navata; i restauri successivi segnalano questa sopraelevazione con una linea incisa nell'intonaco, che permette di visualizzare l'altezza originale dell'edificio. All'interno venne distrutto un soffitto piano in legno dipinto con motivi ad intarsio, datato mediante un'iscrizione al 1580, testimoniato ancora nel 1889 dalla visita del Rahn; al suo posto venne inserita una volta a botte, poi crollata nel 1925. Si resero quindi necessari i restauri attuati negli anni 1941–1948, ad opera del già citato architetto Alberto Camenzind e del pittore Emilio Ferrazzini.

Proprio i restauri degli anni Quaranta, tendenti a restituire l'immagine di una chiesetta ad aula unica, nella convinzione che la divisione mediante un arco ribassato, testimoniata da Johann Rudolf Rahn, ma ancora nel 1940 da Linus Birchler, non fosse originale, hanno pesantemente contribuito a rafforzare questa impressione, riunendo otticamente la decorazione pittorica trecentesca delle due navate con ridipinture e linee prima inesistenti, che il restauro pittorico eseguito da Andrea Meregalli conclusosi nel 2005 ha provveduto a eliminare.

I restauri progettati a partire dal 2001 dall'architetto Gabriele Geronzi e condotti a termine nel 2005 propongono sostanzialmente una nuova interpretazione del monumento, completamente diversa da quanto affermato nella bibliografia degli ultimi sessanta anni, con alcune notevoli conseguenze anche sulla lettura dell'ampio ciclo di affreschi che decora l'interno, grazie al raggiungimento di una ben migliore leggibilità delle singole scene e figure e una diversa possibilità di considerazione dell'insieme.

Gli elementi valutati dall'architetto Gabriele Geronzi¹⁴ e trascurati dagli studi precedenti sono:

- l'originaria collocazione del portale di ingresso non coincidente con l'asse centrale dell'edificio;
- la discontinuità degli affreschi, nettamente separati da una fascia verticale sia nella controfacciata, sia fra le absidi; ora, dopo i restauri, la separazione è molto ben visibile, ma prima era addirittura dissimulata da integrazioni delle cornici realizzate durante i restauri degli anni Quaranta;
- l'organizzazione compositiva degli affreschi stessi, che presentano chiari assi di simmetria leggibili soltanto all'interno delle due navate, nonché la discontinuità dei motivi delle cornici, simili, ma non identici passando dallo spazio di una navata all'altro;
- una rilettura attenta delle fonti.

Anche gli affreschi che rivestono festosamente tutto l'interno, alla luce della riscoperta dell'originaria articolazione degli spazi, si prestano a nuove letture.

Infatti, ora che le mura e gli affreschi sono stati attentamente ripuliti dalla sporcizia, dalle macchie di umidità, dalle patine provocate dalle efflorescenze saline, dai rappezzi di intonaco e dalle tracce di scialbo, la pittura tre-

centesca emerge con una luminosità e vivacità di colori che non si sarebbero potute immaginare prima. Molto dannoso si era rivelato un trattamento di impregnazione dei dipinti con cera a caldo, eseguito nel 1964 con l'intenzione di ridare lucentezza alla pittura, ma con l'effetto di aumentare la formazione di patine e sbiancamenti super-



Fig. 1 Chironico, S. Ambrogio, controfacciata. È ben visibile la fascia verticale lungo la quale si appoggiava il muro di separazione delle due navate. A sinistra in basso è leggibile l'arco dell'antico ingresso, sopra il quale sono dipinti *l'Inferno* e la *Resurrezione dei corpi*.

centesca emerge con una luminosità e vivacità di colori che non si sarebbero potute immaginare prima. Molto dannoso si era rivelato un trattamento di impregnazione dei dipinti con cera a caldo, eseguito nel 1964 con l'intenzione di ridare lucentezza alla pittura, ma con l'effetto di aumentare la formazione di patine e sbiancamenti superficiali; pertanto è stato necessario estrarre la cera per ristabilire l'equilibrio di scambio di umidità fra i muri e l'ambiente. Inoltre sono state rimosse quelle linee tracciate da precedenti restauratori, che davano l'illusione di continuità nelle fasce decorative, ad esempio sulla parete della controfacciata. Solo ora si vede con chiarezza che la decorazione si interrompeva in corrispondenza di un pilastro appoggiato al muro ed effettivamente si possono osservare alcune differenze anche nei motivi decorativi, pur simili fra loro, adottati nelle cornici (fig. 1).

La pulitura degli affreschi ha reso leggibili molti dettagli iconografici finora irriconoscibili e sfuggiti a precedenti letture. Rimane comunque valida, a mio avviso, l'idea che entrambi gli ambienti siano stati decorati dallo stesso pittore, poiché si nota una forte omogeneità nei colori usati, nonché nello stile delle figure e della narrazione, anche se l'abrasione generale della pellicola pittorica consente solo in pochi punti di apprezzare appieno le qualità stilistiche originarie. L'artista ha apposto la propria firma e ha datato il proprio lavoro in una apposita scritta leggibile all'innesto del catino dell'abside meridionale. Non si esclude che egli venisse coadiuvato, com'era usuale, da qualche collaboratore, laddove si nota qualche caduta del tono stilistico, ma ritengo che la mancanza di una perfetta omogeneità sia anche attribuibile allo stato di conservazione molto precario del tessuto pittorico, in particolare in alcune zone della chiesa. L'iscrizione, dipinta in nero su sfondo bianco in un'elegante scrittura che alterna caratteri maiuscoli e minuscoli, fornisce alcuni dati essenziali: «IN NOMINE DOMINI AMEN: MILLEXIMO:C:C:CXXXVIII FUIT REDIFICATA ET AMPLIFICATA ISTA ECCLESIA 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» («In nome del Signore, amen. Nell'anno 1338 fu riedificata e ampliata questa chiesa in nome della Vergine Maria, del beato Ambrogio confessore e della beata Maria Maddalena e di altri santi e per la salvezza di tutte le anime dei vivi e dei morti. Maestro Pierpaolo, detto Sozus, pittore del castello di Menaggio dipinse quest'opera. Nell'anno Milletrecento... incominciò il giorno lunedì 23 ottobre e finì nell'anno Milletrecento... il 28 di giugno... Sia lodato il Signore») (fig. 2). La frammentarietà della data consente comunque di ricostruire che il periodo cui allude dovrebbe essere compreso fra lunedì 23 ottobre 1340 e il 28 giugno dell'anno successivo.

La provenienza di Magister Petruspaulus dal castello di Menaggio, che nel Medioevo con il suo doppio giro di mura includeva la parte più alta del borgo medievale, colloca l'artista, per quanto in posizione marginale, nell'ambito della scuola pittorica comasca trecentesca. In anni recenti è stata proposta un'attribuzione allo stesso frescante che giudico del tutto verosimile, riguardo a un' *Ultima Cena*, eseguita all'interno della piccola chiesa di San Michele a Cima in Valsolda – ex cappella gentilizia di un castello non più esistente.¹⁵ Secondo un'iconografia ben diffusa in Occidente fin dal XII secolo, gli Apostoli appaiono allineati a destra e sinistra del Cristo dietro una lunga tavola imbandita, che si sviluppa in orizzontale

con la superficie ribaltata verso lo spettatore. Il desco è apparecchiato con una tovaglia lavorata a rombi; fra le vivande spiccano alcuni grossi tranci di pesce e un agnello, pagnotte di pane, cui si aggiungono bicchieri e coltelli. Gli Apostoli assumono pose ed espressioni abbastanza diversificate e alcuni di essi mostrano evidenti



Fig. 2 Chironico, S. Ambrogio, abside meridionale. All'innesto del catino, sopra le storie del *Martirio del Battista*, si colloca la scritta che contiene la firma, la data e i soggetti degli affreschi.

somiglianze con gli Apostoli dipinti nell'abside settentrionale di Chironico, in particolare con San Giacomo (fig. 3). Il pittore, che amava apporre iscrizioni nella sua elegante e caratteristica scrittura, identifica anche a Cima ciascun Apostolo con il proprio nome sull'archetto che sovrasta ogni aureola e in fondo alla pedana su cui poggiano i piedi le tredici figure che animano la scena si leggono informazioni riguardo alla committenza e alla data dell'affresco, che si precisa essere il 1347: «...FIERI ORBELLA MO[N]ICA ISTIUS ECCLE[SIE] FILIA [...]TI DE LA CIMA IN ANNO CURRENTI MCCCXLVII».¹⁶ Anche la

decorazione di Chironico comprendeva sulla parete meridionale un'*Ultima Cena* impostata in maniera del tutto analoga a quella di Cima, ma simile a tanti altri esempi trecenteschi; tuttavia essa appare, anche dopo il restauro, in uno stato di conservazione talmente parziale da non consentire un vero paragone.

Per quanto attiene la notizia riportata da Magister Petruspaulus, dell'ampliamento trecentesco della chiesa,

Vita della Vergine; nel registro superiore trovano spazio invece l'*Ultima Cena* e alcune figure di santi; nell'abside meridionale l'immagine teofanica di *Cristo in Maestà*, circondato dai quattro simboli degli Evangelisti e incorniciato nell'arco soprastante dall'*Annunciazione*, mentre più in basso si leggono ancora tre episodi del *Martirio del Battista*. Sulla controfacciata, in corrispondenza della navata meridionale, dove era situato l'ingresso principale



Fig. 3 Chironico, S. Ambrogio, abside settentrionale.

poiché come abbiamo visto le due absidi romaniche sono senz'altro da ritenersi coeve, si tende a interpretare questo dato nel senso di una riedificazione parziale, magari in direzione della facciata, oppure un aumento dell'altezza dell'edificio.¹⁷

L'iscrizione inoltre fornisce un elenco dei principali temi iconografici svolti dal pittore, che in questa sede non ha comunque realizzato un programma iconografico unitario, bensì ha accostato fra loro numerosi soggetti, dei quali menziona nella scritta: la vita della Vergine Maria, di Sant'Ambrogio, di S. Maria Maddalena, di altri santi e il tema della salvezza dell'anima dei vivi e dei morti.

Lungo la parete meridionale troviamo infatti un ciclo dedicato alle *Storie dei SS. Anna e Gioacchino*, che si conclude con la *Nascita della Vergine* e che plausibilmente continuava sulla parete divisoria con un ciclo intero sulla

della chiesa, si sviluppano il tema della *Morte* e del *Giudizio Universale* con le rappresentazioni dell'*Inferno* e del *Paradiso*, introdotti da una serie di medaglioni monocromi con le canoniche sette fasi della *Vita dell'Uomo*, dipinti nella fascia inferiore. In quella che un tempo era la navata settentrionale, invece, trovavano spazio un ciclo dedicato alla *Vita di Sant'Ambrogio* e un altro dedicato alla *Vita di S. Maria Maddalena*, quest'ultimo riconosciuto dalla scrivente soltanto in seguito ai recenti restauri; questi cicli sono comunque leggibili solo in parte e appaiono mutili: quello di Sant'Ambrogio riporta solo episodi relativi alla giovinezza del santo, mentre quello di Maria Maddalena mostra soltanto le fasi finali della vita della santa. Sulla parete nord, a livello dello zoccolo, sono visibili alcuni frammenti di un ciclo di immagini dipinte solo a contorno, con illustrazioni di umili attività

quotidiane, che probabilmente facevano parte di una serie dedicata ai Mesi dell'anno. Si aggiungono sulla controfacciata l'immagine votiva della *Vergine della Misericordia* e nell'abside l'*Incoronazione di Maria*, la *Crocefissione*, la *Pesatura delle anime* e alcune raffigurazioni di santi.

La decorazione delle pareti era organizzata in modo simile in entrambi gli ambienti: in basso una fascia dipinta

RIA (Zaccaria) e un profeta del quale si vede soltanto l'iniziale D, probabilmente Daniele.

Le vite dei santi Ambrogio e Maria Maddalena

Il ciclo dedicato alla vita del patrono milanese si presenta eccezionalmente ampio e ricco di episodi, per quanto non



Fig. 4 *Acclamazione di S. Ambrogio (?)*. Chironico, S. Ambrogio, controfacciata.

a monocromo, conclusa da una breve fascia ornamentale; in seguito i riquadri principali, divisi in due registri sovrapposti e separati da una fascia un po' più alta, con motivi diversi fra le due navate. Infine, a coronamento della decorazione, nella navata settentrionale, una fascia continua di mensoloni colorati poggianti su leggere colonnine dipinte, con figure di cani che spuntano fra un mensolone e l'altro; il motivo dei mensoloni appare anche sulle pareti pertinenti alla navata meridionale, ma organizzato all'interno di riquadri con ritmo ternario: i mensoloni sono collegati da sottili trespole su ciascuno dei quali è appoggiato un uccellino e fra un riquadro e l'altro si apre uno spazio quadrato dal quale si affaccia un profeta. Sulla controfacciata i recenti restauri hanno consentito di leggere i nomi dei due profeti raffigurati: SAMUELE e COROBABEL, mentre sopra l'abside appaiono ÇACA-

tutti chiaramente decifrabili a causa della conservazione frammentaria degli intonaci dipinti. La narrazione si svolge nel registro superiore di quella che era la navata settentrionale, incominciando dalla controfacciata e coinvolgendo l'intera parete nord.

Sulla controfacciata, entrando in chiesa a sinistra, in alto incontriamo i primi due episodi; il primo riquadro a sinistra parrebbe riferirsi a un Ambrogio ancora giovane e non ancora vescovo, forse alla sua acclamazione, in quanto una figura stante che si direbbe femminile lo indica con la mano destra, rivolgendosi ad altre due figure muliebri abbigliate con eleganti abiti rossi e bianchi.¹⁸ Il giovane Ambrogio appare inginocchiato di fronte a un altare e la scena è ambientata all'interno di una chiesa, come indica la sequenza di cuspidi nel frammento superiore dello stesso riquadro (fig. 4). Il riquadro successivo,

che fa angolo con la parete settentrionale, è quasi integralmente perso e pertanto illeggibile.

La prima scena sulla parete nord mostra Ambrogio vescovo in preghiera di fronte a un altare sul quale poggia un imponente calice, mentre un diacono vicino a lui appare leggere qualcosa da un libro che tiene fra le mani.

santo francese e per miracolo vi prese parte immediatamente. La leggenda non ha alcun fondamento storico, in quanto Ambrogio morì quattro anni prima di Martino di Tours, tuttavia ha una forte tradizione iconografica, in quanto è raffigurata già sull'altare d'oro della basilica milanese di Sant'Ambrogio, un manufatto che risale



Fig. 5 *Esequie di San Martino di Tours*. Chironico, S. Ambrogio, parete settentrionale.

Sullo spigolo dell'altare si direbbe appoggiato un altro libro, interpretabile come tale per analogia con quanto si vede con maggiore chiarezza nella scena centrale del registro inferiore.

Il riquadro successivo è molto stretto e mostra un angelo in volo. Segue un riquadro quasi interamente distrutto a causa dell'apertura di una delle due finestre sulla parete: si intravede soltanto contro il margine sinistro una piccola figura vestita di verde. Il riquadro seguente, pur nella sua frammentarietà, consente di riconoscere la partecipazione di Ambrogio alle esequie di San Martino di Tours, e probabilmente i riquadri precedenti sono leggibili in rapporto con questa straordinaria presenza: secondo la leggenda narrata da Gregorio di Tours,¹⁹ Ambrogio, mentre diceva messa a Milano, venne avvertito da un angelo della imminente dipartita del

all'epoca carolingia (ca. 835 d.C.),²⁰ e poi nel mosaico absidale della stessa chiesa.²¹

Quel che rimane della scena delle esequie di Martino di Tours mostra il santo vescovo dalla carnagione ormai livida che giace nel suo letto con la testa aureolata rivolta verso destra, mentre intorno a lui si affollano gli accoliti, che leggono preghiere e agitano turiboli. Con ogni probabilità sant'Ambrogio è identificabile con la figura vestita di rosso, mentre è possibile apprezzare una certa elaborazione decorativa delle stoffe e delle parti in legno che compongono il giaciglio, nonostante la forte abrasione della pellicola pittorica (fig. 5).

La scena seguente, non molto meglio conservata, in quanto l'innesto della volta a botte ottocentesca sulle pareti ha cancellato tutti i volti e le teste dei personaggi del registro superiore, lasciandone visibili soltanto i corpi,

mostra un gruppo compatto di quattro donne dalla figura e dagli abiti eleganti rivolte verso sant’Ambrogio, il quale appare invece intento a servire l’altare. Le donne protendono le mani in avanti verso Ambrogio e proponiamo che qui si possa trattare dell’episodio di Sirmione, riferito anche dalla *Legenda aurea*,²² nel quale, 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». Naturalmente il vescovo respinse questa provocazione e la malvagità della donna venne punita. Il seguito di questa scena è comunque obliterato dall’apertura della seconda finestra sulla parete. Verso l’angolo rimane solo parzialmente leggibile una scena di incerta interpretazione, con un personaggio abbassato e gesticolante nei pressi di un altare sopra il quale risplende una lanterna ad olio. L’immagine potrebbe riferirsi a un ulteriore episodio narrato nella *Legenda aurea*, dove Ambrogio ammonisce un uomo che ride sulla caduta di un altro, facendo in modo che egli cada a sua volta.

Da quanto emerso dai recenti restauri si può pensare che il ciclo dedicato a S. Ambrogio con ogni probabilità continuasse sulla parete divisoria fra le due navate e per questo motivo ci appaia oggi incompleto.

Nel registro inferiore sulla stessa parete, infatti, grazie alla recente pulitura, è ora possibile leggere alcune scene riferibili alla vita eremitica condotta da S. Maria Maddalena in Francia nell’ultima parte della sua esistenza, secondo quanto narra il popolare testo della *Legenda aurea* e secondo un culto nato nel XIII secolo in Provenza²³ e precocemente testimoniato anche in Italia da alcuni rari cicli pittorici.²⁴

Così come il ciclo di Sant’Ambrogio è rimasto privo della continuazione rispetto alle prime scene conservatesi nel registro superiore, queste scene relative a S. Maria Maddalena probabilmente concludevano una serie di immagini che incominciava sulla parete divisoria demolita alla fine dell’Ottocento.

I tre riquadri parzialmente conservati, infatti, sono relativi agli ultimi episodi della vita della santa,²⁵ così come essi appaiono dipinti anche all’interno della cappella della Maria Maddalena nella Basilica Inferiore di Assisi. Il ciclo di Assisi, attribuito a Giotto e alla sua bottega, risale agli anni 1307–1308 e si svolge raffigurando dapprima alcune scene nelle quali la santa è a contatto con Gesù (La cena in casa del fariseo, La resurrezione di Lazzaro, il Noli me tangere), per poi concludersi con l’illustrazione della sua vita eremitica, il suo ritiro nella famosa grotta di Sainte-Baume in Francia e da ultimo la comunione somministratagli dal vescovo Massimino di Aix.²⁶

Nel ciclo di Chironico, che si legge da destra a sinistra, è riconoscibile all’estrema destra una scena nella quale la santa, avvolta nella sua lunga capigliatura, appare ginocchiate sulla soglia di una grotta (fig. 6). Con le mani giunte in preghiera viene avvicinata dalla figura di un

angelo in volo. Questo tipo di immagine corrisponde a una scena raffigurata nella Cappella della Maddalena di Assisi e nota come «La Maddalena a colloquio con gli angeli». La *Legenda aurea*, la più celebre raccolta agiografica del Medioevo, scritta nel Duecento dall’arcivescovo di Genova Jacopo da Varazze e molto seguita dagli



Fig. 6 *Santa Maria Maddalena a colloquio con gli angeli*. Chironico, S. Ambrogio, parete settentrionale.

artisti come traccia per la vita dei santi,²⁷ narra infatti come Maria Maddalena durante la sua vita eremitica non si nutrì di cibo mortale, ma venisse accudita e portata in cielo ogni giorno dagli angeli. Più a sinistra, in corrispondenza della finestra aperta più tardi con perdita quasi totale della scena affrescata, è possibile che fosse raffigurata la consegna della veste alla santa penitente da parte di un eremita, che verrà incaricato di avvertire il vescovo Massimino di Aix dell’intenzione di Maria Maddalena di ricevere gli ultimi sacramenti. Infatti, nella scena successiva, decisamente meglio conservata, è visibile la santa in ginocchio nell’atto di ricevere l’ostia dalla mano di un vescovo, che si china verso di lei di fronte a un altare. Sull’altare, ricoperto di una stoffa ricamata a rombi, sono esposti in bella evidenza due ceri e un calice, mentre sull’angolo appoggia un libro aperto. Completano la scena, ambientata in un interno a sfondo molto scuro,

un personaggio dietro l'altare che regge un'ampolla, un angelo che vola in prossimità della santa e una caratteristica lampada a olio appesa sopra l'altare (fig. 7).

Il riquadro si conclude in corrispondenza con l'apertura di un'antica porta, in seguito tamponata. Nello spazio ret-

caratteristico del personaggio come appariva in vita, avvolto dalle sue lunghe chiome (fig. 8).

Il registro inferiore della parete settentrionale si conclude in basso a circa 150 cm dal suolo con una elegante fascia decorativa ornata da un motivo vegetale con foglie



Fig. 7 *Santa Maria Maddalena riceve gli ultimi sacramenti*. Chironico, S. Ambrogio, parete settentrionale.

tangolare sopra la porta venne inserita un'immagine della Vergine con il Bambino. La Vergine, teneramente abbracciata a Gesù, appare concepita come immagine a mezza figura, dietro la quale un angioletto sorregge un drappo che ha perso il suo colore – in origine, tenendo conto della lacuna creatasi per l'apertura di una seconda finestra, probabilmente gli angeli erano due.

A sinistra della porta è leggibile in buona parte la scena delle esequie di Maria Maddalena, celebrate dal vescovo Massimino di Aix che l'aveva accompagnata nel viaggio dalla Palestina, coadiuvato da una schiera di fraticelli vestiti di bianco. Il corpo della santa appare adagiato su uno spartano letto di legno, coperto da una preziosa stoffa ornata da motivi inseriti in cerchi rossi. Il capo appoggia su un cuscino rosso riccamente decorato, mentre in alto nel riquadro due angeli trasportano in cielo l'anima della santa, che presenta in miniatura l'aspetto

palmate di colore verde e rosso alternati. Nella porzione di parete compresa fra questa fascia e il pavimento, oltre la porta murata in direzione delle absidi, sono leggibili i frammenti di alcune scene interpretabili come i lavori agricoli normalmente associati nel Medioevo alla rappresentazione dei Mesi dell'anno:²⁸ semplici raffigurazioni monocrome con i contorni tracciati a pennello. Si riconoscono la semina e l'uccisione del maiale, immagini solitamente riferite ai mesi invernali (fig. 9).

Affreschi della controfacciata

I recenti restauri hanno chiarito come gli affreschi che oggi vediamo sulla controfacciata appartenessero a due ambienti separati da una parete non più esistente, la cui posizione è ora segnalata da una striscia verticale di intonaco grigio sopra la porta (fig. 1).

In quella che era la navata settentrionale la decorazione della parete occidentale, oltre alle prime scene del ciclo dedicato a Sant’Ambrogio, comprende nel registro inferiore una grande immagine della Madonna della Misericordia (fig. 10). La testa non si è conservata, ma il corpo è disposto frontalmente nella tipica posa di protezione e della protezione concessa da Maria nei confronti

dell’ira del Giudice Supremo,²⁹ quindi si collega tematicamente a quanto raffigurato più a sinistra sulla stessa parete.

In quella che era la navata principale, dove era collocato l’ingresso originario, a destra e sopra l’ingresso



Fig. 8 *Le esequie di Santa Maria Maddalena*. Chironico, S. Ambrogio, parete settentrionale.



Fig. 9 *I mesi invernali*. Chironico, S. Ambrogio, parete settentrionale.

zione, con le braccia distese sopra i fedeli raggruppati in ginocchio intorno a lei. I fedeli, conservati debolmente e in numero esiguo intorno alla figura imponente della Madonna non apparirebbero divisi per categoria di sesso, anche se lo stato di conservazione assai precario non consente di pronunciarsi definitivamente a questo proposito. L’abito della Vergine è rosso con inserti di ermellino, gli stessi che caratterizzano con ben maggior evidenza l’interno del mantello steso dietro la Madonna, proprio per coprire e proteggere coloro che si sono affidati a lei. Il mantello si distende ampio, fino ad occupare tutta la superficie del riquadro dedicata a quest’immagine; probabilmente, in analogia a quanto si vede ad esempio nella chiesa di S. Biagio a Ravecchia (Bellinzona) o in S. Maria in Selva a Locarno, agli angoli era sorretto da figure di angeli, oggi non più visibili, in quanto si è conservata solo la parte centrale della scena. La raffigurazione della Madonna della Misericordia si diffonde a partire dal tardo XIII secolo e si connette con il tema dell’interces-

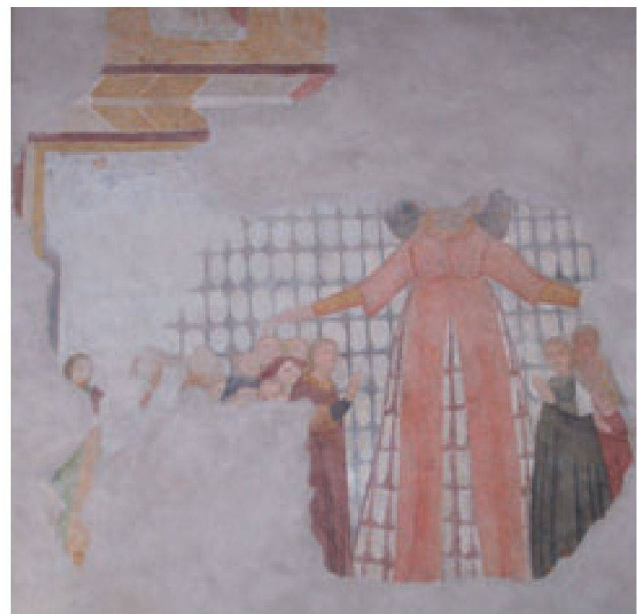


Fig. 10 *Madonna della Misericordia*. Chironico, S. Ambrogio, controfacciata.

attuale, sulla parete occidentale, che corrisponde al tramonto e quindi simbolicamente alla fine dei giorni, è raffigurato infatti un grande ed impressionante Giudizio Universale. Nel registro superiore domina al centro la mandorla con l'apparizione di Gesù Cristo in trono – oggi quasi illeggibile, ma sicuramente a torso nudo per

nae Salvationis risale a un periodo compreso fra il 1309 e il 1324;³¹ pertanto il riferimento negli affreschi di Chironico appare estremamente precoce o perlomeno di grande attualità culturale. Alcune riprese di questa immagine si registrano nell'ambito della miniatura, ma tutte posteriori al 1400.³²



Fig. 11 *Giudizio Universale*. Chironico, S. Ambrogio, controfacciata.

mostrare le ferite sul costato – annunciato da angeli tubicini e affiancato alla sua destra da una schiera femminile guidata dalla Vergine. A questo proposito la pulitura del restauro ha consentito di leggere molto meglio proprio la figura della Madre di Dio, che in questo caso mostra i suoi seni, in segno di carità o di misericordia (fig. 11). Questo particolare iconografico, del tutto irriconoscibile nello stato anteriore degli affreschi, evidenzia la ricchezza di riferimenti culturali e l'originalità del pittore che ha decorato questa chiesa. Infatti la Vergine nell'atto di mostrare i propri seni al figlio è piuttosto inconsueta nell'ambito della pittura monumentale e nello specifico contesto del Giudizio Universale. Tuttavia essa appare in una sequenza dello *Speculum Humanae Salvationis*, proprio accostata alla figura di Cristo che mostra le proprie ferite e giusto prima del capitolo dedicato al Giudizio Universale (cap. 39).³⁰ La compilazione dello *Speculum Huma-*

Le figure che stavano alla sinistra di Cristo nell'affresco non sono più decifrabili. 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 preghiera, mentre i dannati reagiscono contorcendosi ed esibendo forzati sogghigni. Più in basso si vedono raffigurati il Paradiso e l'Inferno, separati dalla spaventosa e imponente personificazione della Morte.

Il Paradiso è rappresentato come una città medievale fortificata, con tante casette dai colori vivaci, dalle cui finestre si affacciano le anime beate. Sulla soglia San Pietro accoglie le anime accompagnate dagli angeli. Questa iconografia del Paradiso identifica il luogo con la Gerusalemme Celeste, la trionfale visione finale dell'Apocalisse, la dimora degli eletti che gli artisti medievali raffigurano come una città del loro tempo (fig. 12).³³ Alla rappresen-

tazione dell'Inferno è riservato uno spazio molto più esiguo, sopra l'arco dell'ingresso originario, sostituito a fine Ottocento dall'attuale porta più centrata sulla parete: entro una stretta fascia orizzontale le anime dei dannati vengono assalite dalle fiamme, da demoni dagli artigli grifagni e inghiottite nella bocca del Leviatano.



Fig. 12 *Paradiso*. Chironico, S. Ambrogio, controfacciata.

Fra Inferno e Paradiso l'oscura e inquietante personificazione della Morte appare con grande risalto contro un luminoso sfondo di colore giallo intenso, delimitato da una campitura arcuata che forma una sorta di nicchia. È uno scheletro rivestito di una pelle nerastra, che impugna una falce e sta in piedi in cima a una serie di gradini.³⁴ Una scritta a caratteri gotici maiuscoli, ben leggibile in seguito ai recenti restauri, ce la presenta in tutta la sua potenza: «EGO SU[M] MORS QUE O[MN]IA MORDO, NEC PRECIU[M] NEC SERVIGIU[M] UMQUA[M] ACCIPIO» («Io sono la morte, che morde ogni cosa, né mai accetto denaro, né servigi»). Ai suoi

pie di due personaggi che rappresentano i potenti della terra, un papa e un imperatore, tentano inutilmente di corromperla con offerte. La presenza della personificazione della Morte nel contesto di un Giudizio Universale è un *unicum* nel contesto dei Giudizi ad affresco dell'arco alpino paragonabili cronologicamente con Chironico, cioè risalenti al XIV e XV secolo. La raffigurazione poi dei potenti della terra, che invano cercano di guadagnare un trattamento di favore, riporta quest'immagine nella sfera di critica morale da cui derivano le iconografie più complesse del *Trionfo della morte*.³⁵

I medaglioni monocromi

La tematica escatologica, sviluppata sulla parete occidentale, è introdotta da un ciclo di sette grandi medaglioni dipinti a monocromo scuro con pochi inserti di pennellate colorate, i quali incominciano nella zona inferiore della parete meridionale per terminare sulla controfacciata. Anche questi medaglioni rappresentano una vera e propria rarità iconografica nell'ambito dell'affresco medievale. L'interpretazione data quindici anni fa rimane valida e la pulitura in questo caso ha senz'altro reso più facile la lettura, ma sembra aver condotto anche a una semplificazione un po' drastica del tratto pittorico originario. Vediamo qui raffigurate in successione le fasi canoniche della vita umana secondo una concezione medioevale, che associava a ciascuna fase della vita una caratteristica forma di debolezza o latente propensione a un certo tipo di peccato, che occorre superare affinché la vita diventi un percorso verso il Regno dei Cieli e non una caduta agli Inferi. Il tema, per il quale non ci sono noti paragoni di altre versioni ad affresco, trova invece sviluppi nell'illustrazione di codici miniati di carattere morale o filosofico, dove vengono messi in parallelo il canone delle sette età con i sette vizi capitali e al polo opposto le sette virtù.³⁶ È naturalmente possibile citare alcuni cicli di arte monumentale dedicati alle Età della Vita, come ad esempio gli affreschi di Guariento nella chiesa degli Eremitani a Padova (1360 ca.) o un grande capitello scolpito nel loggiato del Palazzo Ducale di Venezia (1350 ca.), ma in entrambi i casi le fasi della vita umana sono messe in parallelo con i sette pianeti, pertanto assumono una valenza allegorica diversa.³⁷ La sontuosa decorazione ad affresco di palazzo Trinci a Foligno comprende ben due cicli dedicati alle Età dell'uomo realizzati nel secondo decennio del XV secolo: il primo deriva dal ciclo padovano di Guariento e il secondo illustra semplicemente il succedersi delle età senza particolari implicazioni o allegorie morali.³⁸ Una caratteristica del ciclo delle Età di Chironico, invece, è quella di presentare, accanto al protagonista maschile che vediamo attraversare tutte le fasi della vita, dall'infanzia alla vecchiaia e alla morte, un personaggio femminile che invece rimane pressoché immu-

tato 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 Fede o con la Pietà divina. Tale schema si avvicina molto alle illustrazioni trecentesche del fortunato testo francese intitolato

tali immagini negli affreschi di Chironico, a confermare l'ampiezza di orizzonti culturali e di fonti cui il pittore, originario di Menaggio, riusciva ad attingere.

Nel primo medaglione, cominciando la lettura da sinistra verso destra, è raffigurata l'Infanzia, il cui carattere di purezza e innocenza è reso simbolicamente dalla colomba



Fig. 13 *Giovinetza*. Chironico, S. Ambrogio, parete meridionale.



Fig. 14 *Vecchiaia*. Chironico, S. Ambrogio, parete meridionale.

Le Pèlerinage de la vie humaine di Guillaume de Digulleville. La prima e più diffusa versione in versi dell'opera del monaco cistercense francese risale al 1331 e sviluppa subito una solida tradizione iconografica: l'opera appare illustrata da decine di vignette che accostano il personaggio del pellegrino a «Grace Dieu», la quale lo guida attraverso tutte i suoi sventurati incontri con peccati e tentazioni cui la vita lo continua a confrontare.³⁹ Per quanto si contino ancora oggi conservati nelle maggiori biblioteche più di settanta manoscritti di questo poema, e numerose traduzioni antiche, in inglese, tedesco, olandese e spagnolo, appare straordinaria la precocità della diffusione di

che il bambino tiene nella mano destra. Nel medaglione successivo, l'Adolescenza, il giovane, ancora vestito di una semplice tunica, appare intento a pettinarsi e a contemplarsi vanitoso in uno specchio rotondo: un'immagine tipica del vizio della Lussuria.⁴⁰ Nel medaglione seguente il protagonista ha raggiunto la Giovinetza, che porta con sé la forza, 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 delle potenzialità della vita umana (fig. 13). La prossima tappa è la Maturità, una fase della vita nella quale è con-

sigliabile metter da parte beni che consentano di affrontare con serenità la vecchiaia, all'insegna di una limpida onestà. Il rischio che si corre è quello di cadere nell'Avargia, cui allude chiaramente il medaglione mostrandoci l'uomo riccamente abbigliato con elegante copricapo e mantello seduto su un forziere che contiene le ricchezze

timore di Dio, affinché la sua anima possa essere accolta in cielo 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, con le mani alzate di fronte alla morte, in un gesto assai ricorrente in



Fig. 15 *L'incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea*. Chironico, S. Ambrogio, parete meridionale.

accumulate. Nell'immagine seguente l'uomo ha raggiunto la Vecchiaia, 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. Si nota sul viso un'espressione corrucciata, consona a un'età di declino fisico, ma non necessariamente spirituale, nella quale è richiesto all'uomo di sviluppare la propria Pazienza e di non cadere nella disperazione, l'opposto della virtù della Speranza (fig. 14).

L'ultima fase della vita, raffigurata insieme alla morte sulla controfacciata, è la 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

scene analoghe di lamentazione. Lo stesso gesto si può infatti osservare dipinto da Petruspaulus nell'abside settentrionale, compiuto da parte della Maddalena davanti alla croce di Gesù e lo si ritrova frequentemente a conclusione del *Pèlerinage de Vie humaine* di Guillaume de Digulleville.⁴¹

Le storie dei SS. Anna e Gioacchino e altri affreschi della parete meridionale

Lungo tutta la parete meridionale, sopra ai medaglioni appena descritti, sono raffigurati a partire dall'abside otto episodi della vita dei genitori di Maria, i SS. Anna e Gioacchino, tratti dai *Vangeli apocrifi* e dalla *Legenda Aurea*.⁴² È opportuno segnalare che anche in questo caso la sequenza proposta a Chironico è particolarmente svi-

luppata, non trova paragoni in tutto l'ambito trecentesco lombardo e contiene episodi assai rari, tralasciati anche nei più importanti e noti cicli dedicati a questo tema: il registro superiore degli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova e gli affreschi di Giovanni da Milano nella Cappella Rinuccini in S. Croce a Firenze. Poiché appare comunque strano che il ciclo di Chironico si concluda con la *Nascita di Maria*, si profila invece come molto interessante l'ipotesi che sulla parete mediana della chiesa, non più esistente, la narrazione proseguisse con gli episodi seguenti della *Vita di Maria*, come enuncia il pittore stesso nella sua iscrizione.

Il primo riquadro si riferisce al rimprovero di Gioacchino da parte del sacerdote del tempio: l'ambiente del tempio è contraddistinto dalla presenza di un altare ricoperto da una sontuosa stoffa orientale e da una serie di archeggiature da cui pendono le lampade ad olio che abbiamo già visto raffigurate sulla parete opposta. Nella seconda scena Gioacchino parte per la montagna con un asinello che porta un pesante fardello. La terza scena, in corrispondenza dell'apertura più tarda di una porta, risulta completamente illeggibile anche dopo i restauri e della quarta scena rimangono alcuni frammenti dell'ambientazione urbana con un angelo librato in aria, sicuramente riferibile alla leggenda che un angelo abbia raccomandato separatamente ad Anna e a Gioacchino di recarsi alla Porta Aurea, perché lì si sarebbero incontrati. La scena successiva mostra S. Anna a letto che viene nutrita da una serva: i *Vangeli apocrifi* narrano infatti che dopo la prima apparizione dell'angelo Anna sia caduta in uno stato di prostrazione e si sia ritirata nel suo letto a piangere e a pregare.⁴³ La scena successiva ha un ampio sviluppo orizzontale e mostra il ritorno in città di Gioacchino, accompagnato da un cavallo, da un pastore e da un esotico animale dal collo lungo, che probabilmente vuole evocare un cammello, per terminare con l'incontro alla Porta Aurea fra i due anziani coniugi al colmo della felicità (fig. 15). L'iconografia del tenero abbraccio sotto l'arco scuro della porta ricorda da presso l'omologa scena dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova. Il ciclo si conclude con la *Natività della Vergine*. La serva porta da mangiare un pollo, un'usanza testimoniata da numerosissime immagini della Natività, a una S. Anna dal viso ora sorridente, sdraiata con un braccio ripiegato sotto il cuscino a sorreggere il capo. Lo sfondo appare ricoperto da un tendaggio scuro, mentre in primo piano una piccola ancella accudisce in una rudimentale culla di legno la neonata non più visibile sul cuscino bianco e sotto la copertina rossa.

Il registro superiore, separato dalle storie di Gioacchino e Anna mediante un curioso motivo decorativo che alterna mensoloni scuri a rigogliosi fogliami rossi e viola, non presenta una sequenza di episodi unitaria, bensì scene isolate in gran parte perdute e malamente leggibili. Da sinistra verso destra è ora visibile una scena di martirio, forse riferibile a Sant'Agata; fra le due finestre era

raffigurata un'*Ultima Cena*, rovinatissima, che quindi non consente un confronto puntuale con l'affresco di Cima in Valsolda, mentre a destra un riquadro piuttosto ampio raffigura un cavallo slanciato nella corsa, che potrebbe riferirsi al presunto intervento di S. Ambrogio a favore dei milanesi nella battaglia di Parabiago (1339), secondo un'iconografia assai diffusa in Lombardia; l'ultimo riquadro, molto più stretto, è quasi tutto occupato da una figura stante in posizione frontale, della quale si vedono con chiarezza soltanto i piedi e i lembi dell'abito bianco che toccano terra.

Affreschi delle absidi (fig. 16)

L'abside meridionale

Gli affreschi dell'abside meridionale appaiono fortemente integrati dopo il recente restauro, ma peraltro privati delle goffe ridipinture precedenti. Nel catino è raffigurato *Cristo in Maestà* con i simboli dei quattro evangelisti caratterizzati dal curioso innesto di teste animali su corpi angelici, secondo una particolare iconografia del tetramorfo che trova una certa diffusione in area ticinese e lombarda.⁴⁴ Sotto il catino corre la scritta con la data e la firma degli affreschi. Più in basso a sinistra sono leggibili le immagini del *Martirio del Battista*, con la *Decollazione*, il *Banchetto di Erode* e l'*Ascesa al cielo dell'anima del Battista*, portata da un angelo. Le tre scene sono inserite in un unico riquadro senza alcuna separazione o chiara sequenza spazio-temporale. Si constatano qui anche forti incongruenze proporzionali fra i vari personaggi, laddove i protagonisti del *Banchetto* appaiono decisamente più piccoli del boia e del Battista stesso.

Al centro dell'abside si trova invece un affresco votivo di pregevole fattura datato 1537, con la *Madonna in trono fra i santi Ambrogio e Giovanni Battista*. Sull'estrema destra dell'abside, oltre alle decorazioni originali intorno alla finestra, si conservano le tracce della figura stante di un santo. A livello dello zoccolo si conservano ampie porzioni di un semplice *velarium*. Nell'arco sopra l'abside, in una zona dove la pellicola pittorica appare molto abrasa, è raffigurata l'*Annunciazione*. Una particolarità di questa *Annunciazione* è di procedere da destra verso sinistra, mentre è molto più consueto vedere il contrario.⁴⁵

L'abside settentrionale (fig. 3)

L'arco dell'abside settentrionale è sovrastato da un riquadro con il busto del Salvatore e lateralmente occupato dalle figure di due angeli intenti a fare oscillare preziosi turiboli. Nel catino absidale domina l'immagine dell'*Incoronazione della Vergine* inquadrata da una variopinta mandorla di luce sorretta da tre angeli per lato. Sotto il trono su cui siedono la Vergine e Gesù Cristo, dallo schienale basso, ma molto decorato, si distinguono ora con chiarezza alcune piccole figure in preghiera dipinte a monocromo, un raro dettaglio iconografico.⁴⁶ Nella parte

inferiore dell'abside sono visibili, da destra verso sinistra, le due figure di San Giacomo, caratterizzato come pellegrino dal bastone e dalle conchiglie legate al pellegrinaggio a Compostella, mentre dialoga con San Filippo, che tiene in mano un libro sacro. Al centro, fra le due finestre, è raffigurata la Crocefissione, con il corpo di Cristo cri-

giottesca. Ritroviamo quindi qui gli stessi riferimenti culturali rinvenibili nel resto della decorazione; le caratteristiche di stile e di qualità di questi dipinti non paiono giustificare l'idea, espressa da alcuni autori, che si possa qui identificare una mano diversa rispetto agli affreschi circostanti.⁴⁷ Oltre la stretta finestra si trovano le figure



Fig. 16 Chironico, S. Ambrogio, le due absidi.

vellato di ferite (un dettaglio abbastanza raro e diffuso soprattutto in ambiente francescano) appeso a una croce a forma di tau; alla sua destra si è conservata la figura di Maria Maddalena, che esprime il proprio dolore con il viso corruciato e le braccia sollevate, mentre ai suoi piedi Maria è caduta a terra svenuta e viene amorevolmente soccorsa dalle sue due sorelle, Maria Cleofe e Maria Salome. L'iconografia di questa scena, che pone fortemente l'accento sull'affettività, rivela una forte influenza

dei due santi Stefano e Lorenzo, che dialogano amabilmente fra loro; ben riconoscibili per l'evidenza degli strumenti del rispettivo martirio – le pietre per Stefano e la graticola per Lorenzo – essi vengono spesso raffigurati insieme in quanto santi diaconi. All'estrema sinistra è invece rappresentata con vivacità una lotta fra l'arcangelo Michele e il Diavolo che cerca di impossessarsi delle anime mentre l'arcangelo è intento alla loro pesatura o «psicostasia».⁴⁸

Conclusione

L'esame qui ripercorso degli aspetti architettonici e iconografici che caratterizzano la chiesetta di Sant'Ambrogio a Chironico ne mette ulteriormente in luce la straordinaria originalità. In particolare colpisce la precocità e l'ampiezza dei riferimenti culturali in ambito pittorico mostrata da Magister Petruspaulus, una figura che opera in un ambito periferico, ma che appare in grado di citare scene pittoriche di derivazione giottesca a pochi decenni dalla loro realizzazione, a Padova e ad Assisi, nonché

scene e intere sequenze che compaiono per la prima volta in manoscritti illustrati di appena una ventina di anni precedenti la decorazione di Chironico, quali lo *Speculum Humanae Salvationis* o il *Pèlérinage de Vie Humaine* di Guillaume de Digulleville. Il pieno recupero dell'ambiente architettonico, con la sua grande vivacità cromatica e l'ampiezza e attualità dei temi iconografici trattati da Magister Petruspaulus, nonostante la modestia dei suoi esiti stilistici, fanno di Chironico un monumento di grande interesse nel panorama del Trecento prealpino.

CREDITI DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1–15: Vera Segre, Morbio Inferiore.

Fig. 16: Ufficio dei beni culturali, Repubblica e Cantone Ticino, Bellinzona (Foto: Franco Mattei, Claro).

- ¹ Il riferimento è a un primo articolo già apparso su questa stessa rivista: VERA SEGRE, *Gli affreschi della chiesa di S. Ambrogio a Chironico*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 49, 1992, pp.137–150.
- ² I restauri sono stati eseguiti per iniziativa del Comune e della Parrocchia di Chironico, sostenuti dal generoso appoggio della cittadina di Ennetbaden (AG) e della Fondazione H. Dietler/Kottmann (Lugano).
- ³ VERA SEGRE, *La chiesa di S. Ambrogio a Chironico* (= Guide ai monumenti svizzeri SSAS n. 813), Berna 2007.
- ⁴ Il più antico documento conservatosi che cita entrambi i monumenti risale al 13 agosto 1223 (Museo parrocchiale di Chironico, pergamena n. 2): «ecclesia sanctorum mauricij et ugenij de Curonico» e «ecclesia sancti Ambroxij de Curonico»).
- ⁵ JOHANN RUDOLF RAHN, *I monumenti artistici del Medioevo nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1894, pp.85–86.
- ⁶ Seguono acriticamente il malinteso del Rahn testi significativi quali: EUGEN GRUBER, *Die Gotteshäuser des alten Tessin*, in: *Revue d'histoire ecclésiastique*, Stans 1939, p. 135. – VIRGILIO GILARDONI, *Il Romanico*, Bellinzona 1967, pp. 293–300. – GASTONE MANDOZZI, *Il ciclo di Anna e Gioacchino nella chiesa dei SS. Ambrogio e Maurizio a Chironico*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 38, 1987, n. 2, pp. 246–254. – FRANCESCA MANZINI, *Les peintures murales médiévales de l'église de S. Ambroise et S. Maurice à Chironico. Memoire de licence*, segnalato in: *Unsere Kunstdenkmäler* 39, 1988, n. 3, pp. 368–369. – GIULIO FOLETTI, *Archeologia altomedievale nel canton Ticino*, in: *Archeologia della regio insubrica. Dalla preistoria all'alto medioevo*, Atti del convegno Chiasso 1996, Società Archeologica Comense, Como 1997, pp. 118–180, p. 126. – SILVANA GHIGONETTO, *Storia dell'architettura medievale. Una tipologia riscoperta: le chiese a doppia abside (forme e funzioni)*, Paris 2000, pp. 51–60. – HANS RUDOLF SENNHAUSER, *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet*, Band I, München 2003, pp. 67–69.
- ⁷ VIRGILIO GILARDONI (cfr. nota 6), p. 295. – GIULIO FOLETTI (cfr. nota 6), pp. 118–180, p. 126. – HANS RUDOLF SENNHAUSER (cfr. nota 6), Band I, p. 69.
- ⁸ Presso l'Archivio Parrocchiale di Chironico sono depositati cinque fascicoli di documentazione sui restauri di Alberto Camenzind. – LINUS BIRCHLER pubblicò alcune osservazioni in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 2, 1940, pp. 164–165 e *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 1585, 1 nov. 1940.
- ⁹ ALBERTO CAMENZIND, *Ricerche archeologiche*, II fascicolo documentazione sui restauri, Archivio Parrocchiale di Chironico.
- ¹⁰ Come tale è trattata nelle pubblicazioni già citate di VIRGILIO GILARDONI (cfr. nota 6), SILVANA GHIGONETTO (cfr. nota 6) e HANS RUDOLF SENNHAUSER (cfr. nota 6), Band II, pp. 924–925, nonché nella breve nota di ROSSANA CARDINI, *Affreschi del '300–'400 in Leventina*, Giornico 1995, p. 43.
- ¹¹ GABRIELE GERONZI, *Restauro Chiesa S. Ambrogio a Chironico* (progetto), maggio 2002, Ufficio Beni Culturali, Bellinzona.
- ¹² GIOVANNI RIGOLO, *Scandaglio storico dell'antico contado leopontico*, 1682 (edizione Bellinzona 1886), afferma infatti riguardo a S. Ambrogio di Chironico: «Entrambe le navate sono coperte ad egual altezza da un soffitto di assi. I sottili travicelli longitudinali sono dipinti a triangoli neri e bruni. In una tavola posta sul soffitto della navata si legge un'iscrizione datante del 1580.» La descrizione dello stesso Johann Rudolf Rahn relativa alle sue esplorazioni del 1885 e del 1889 (JOHANN RUDOLF RAHN [cfr. nota 5], pp. 85–86) è piuttosto esplicita a questo proposito: «Alla navata lunga m. 9.90 e larga m. 9.31 si aggiungono a oriente due absidi semicirculari di m. 3.60 di larghezza. Il quadrilungo è quindi suddiviso anch'esso in due navate. La separazione originaria era probabilmente formata da due o tre arcate a pilastri soppressi forse nel 1580 e surrogati da un sol arco scemo sopportati a occidente da un pilastro murale e ad oriente da una mensola sporgente tra le absidi. Entrambe le navate sono coperte ad eguale altezza da un soffitto di assi.»
- ¹³ VERA SEGRE (cfr. nota 1), p. 137 e n. 3.
- ¹⁴ GABRIELE GERONZI (cfr. nota 11), cit. n. 10.
- ¹⁵ DANIELE PESCARMONA, *Como e Canton Ticino*, in: *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, p. 133, n. 21. – B. BORDOLI, *L'Oratorio di San Michele del castello di Porlezza*, in: *Bollettino di Informazione del Comune di Porlezza* II, 1993, p. 2. – CARLA TRAVI, *Pittore lombardo attivo nel 1347, Ultima Cema*, in: *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano 1994, pp. 261–262. – MARIO VISCHI, *Alla ricerca del tempo perduto. Cima di Porlezza – Chironico*, in: *Quaderni della biblioteca del convento francescano di Dongo* 46, 2005, pp. 34–36.
- ¹⁶ Mario Vischi, nel suo citato articolo, menziona di aver preso visione di un antico regesto, senza peraltro precisare dove esso si trovi conservato, nel quale sarebbero stati elencati vari lavori eseguiti da un pittore di Menaggio fra il 1310 e il 1360, compreso l'affresco di Cima datato anche nel documento 1347.
- ¹⁷ Si era già espresso in questo senso Virgilio Gilardoni (cfr. nota 6).
- ¹⁸ La recente pulitura del dipinto ha consentito di decifrare meglio le due figure, che appaiono accostate e vestite di abiti bicolori con stoffe tagliate di sbieco, fra loro identici. Prima dell'ultimo restauro mi era sembrato trattarsi di una figura unica, femminile, che tenesse in braccio un bambino.
- ¹⁹ GREGORIO DI TOURS, *De virtutibus S. Martini*, in: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Merovingicarum* I/2, p. 141.
- ²⁰ Cfr. *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*, a cura di CARLO CAPPONI, Milano 1996.
- ²¹ Cfr. *Il mosaico di Sant'Ambrogio: storia del mosaico e dei suoi restauri, (1843–1997)*, a cura di CARLO CAPPONI, Genova 1997.
- ²² IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di GIOVANNI PAOLO MAGGION, 2. ed. rivista dall'autore, Firenze 1999.
- ²³ VICTOR SAXER, *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Age*, Paris 1959, 2 voll. – VICTOR SAXER, *Le dossier vézelien de Marie Madeleine: invention et translation des reliques en 1265–1267: contribution à l'histoire du culte de la sainte à Vézelay à l'apogée du moyen âge*, Bruxelles 1975.
- ²⁴ Molto importante il ciclo dedicato alla vita della santa dalla bottega di Giotto nella Basilica Inferiore di Assisi. In ambito lombardo, alla fine del Trecento venne eseguito un ciclo dedicato alla Maddalena nel Palazzo della Ragione di Bergamo e un altro a S. Antonio di Ranverso, in Piemonte. Nel Quattrocento si segnalano cicli dedicati alla Maddalena a Spoleto, S. Domenico, a Cusiano, nella chiesa dedicata alla Santa, per mano di Giovanni e Battista Baschenis, e a Camuzzago di Ornago per mano del Butinone. Cfr. STELLA MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963. – FRANCO MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965. – JOSEPH KAFTAL, *Iconography of the Saints in the painting of north west Italy*, Firenze 1985. – JOSEPH KAFTAL, *Iconography of the Saints in the painting of north east Italy*, Firenze 1978. –

- JOSEPH KAFTAL, *Iconography of the Saints in central and south italian schools of painting*, Firenze 1986.
- ²⁵ In una precedente interpretazione (VERA SEGRE [cfr. nota 1]), lo stato di conservazione estremamente precario e l'annerimento degli affreschi non mi avevano consentito l'identificazione corretta della protagonista, da me scambiata addirittura per Sant'Ambrogio e in tale lettura non sono stata contraddetta dagli studiosi che hanno pubblicato in seguito sull'argomento: CARLA TRAVI (cfr. nota 15), ROSSANA CARDANI (cfr. nota 10), PATRIZIO PEDRIOLI, *Beni immobili*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, serie IX, vol. CIX, Fascicolo II, 2006, pp. 329–333.
- ²⁶ Cfr. *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di GIORGIO BONSANTI, 4 voll., Modena 2002.
- ²⁷ Cfr. *De la sainteté à l'hagiographie: genèse et usage de la 'Légende dorée'*, a cura di BARBARA FLEITH e FRANCO MORENZONI, Genève 2001.
- ²⁸ Cfr. *Time in the medieval world: occupations of the months and signs of the zodiac in the Index of Christian art*, a cura di COLUM HOURIHANE, Princeton, Penn State University Press, 2007.
- ²⁹ Cfr. CLAUDIA CIERI VIA, *La Madonna della Misericordia: tradizione iconografica e tradizione culturale*, in: Ordini religiosi e produzione artistica, a cura di MARIA TERESA MAZZILLI SAVINI, Pavia 1998, p. 77–93. – La voce *Schutzmannschaft*, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 4, Freiburg in Breisgau 1972, coll. 128–133, rimanda soprattutto al contesto dello *Speculum Humanae Salvationis* per la diffusione dell'immagine in connessione con il Giudizio Universale.
- ³⁰ Per il riferimento allo *Speculum Humanae Salvationis* cfr. la voce *Intercession*, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 2, Freiburg in Breisgau 1970, coll. 346–352. – Per rimandi testuali e teologici più ampi, in rapporto anche a esempi iconografici più tardi cfr. PIERROBERTO SCARAMELLA, *Le madonne del Purgatorio: iconografia e religione in Campania tra Rinascimento e Controriforma*, Genova 1991. – OTTAVIO BESOMI, *La Madonna di Sigrino: una Madonna del latte e le anime del Purgatorio*, Tesserete 2008, nonché più specificamente riferito al Medioevo: CATHERINE OAKES, *Ora pro nobis: the Virgin as intercessor in medieval art and devotion*, London 2008.
- ³¹ ADRIAN WILSON / JOYCE LANCASTER WILSON, *A Medieval Mirror*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- ³² Ad esempio nel Libro d'Ore di Katharina von Kleve, del 1435 circa o in manoscritti francesi dello *Speculum Humanae Salvationis*.
- ³³ Cfr. *Himmel, Hölle, Fegefeuer: das Jenseits im Mittelalter*, a cura di PETER JEZLER (catalogo dell'esposizione al Museo nazionale svizzero Zurigo), Zürich 1994. – JÉRÔME BASCHET, *Vision béatifique et représentations du Paradis*, in: *Micrologus* 6, 1998, pp. 73–93.
- ³⁴ Un paragone iconografico pertinente sia dal punto di vista geografico sia cronologico con questa allegoria della morte, che sottolinea l'aspetto minaccioso e ugualitario del destino che spetta a tutti gli uomini e prelude all'iconografia più tarda della danza della morte si trova in un affresco strappato dal Broletto di Como e attualmente esposto nella sezione medievale dei Musei Civici della stessa città (cfr. *La sezione medievale dei Musei Civici di Como*, a cura di MARIA LETIZIA CASATI, Como 2005, p. 41). L'affresco viene solitamente datato al secondo quarto del Trecento e la morte, impersonata anche qui da uno scheletro rivestito di una pelle nerastra brandisce un rotolo di pergamena con la scritta: «EGO FVIT TALIS SICVT TV. ET TV DEBES VENIRE SICVT EGO SVM.»
- ³⁵ Cfr. *Il trionfo della morte e le danze macabre: dagli atti del VI° convegno internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*, Clusone 1997.
- ³⁶ La trattazione più completa dell'argomento rimane: ELISABETH SEARS, *The ages of man. Medieval interpretations of the life cycle*, Princeton 1986.
- ³⁷ Cfr. DIETER BLUME, *Regenten des Himmels*, Berlin 2000.
- ³⁸ Cfr. *Il Palazzo Trinci di Foligno*, a cura di GIORDANA BENAZZI / FRANCESCO FEDERICO MANCINI, Perugia 2001.
- ³⁹ Le voci bibliografiche più complete sull'argomento comprendono gli studi di EDMOND FARAL, *Guillaume de Digulleville, moine de Chaalis*, Paris 1952. – SAMUEL CLAGGETT CHEW, *The Pilgrimage of Life*, Yale 1962. – MICHAEL CAMILLE, *The illustrated manuscripts of Guillaume de Deguileville's «Pèlerinages» 1330–1426*, Cambridge 1984. – *Guillaume de Digulleville*, a cura di FRÉDÉRIC DUVAL, Rennes 2008.
- ⁴⁰ Sull'iconografia di vizi e virtù nel Medioevo cfr.: ADOLF KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and the vices in medieval art*, London 1939. – JENNIFER O'REILLY, *Studies in the iconography of the virtues and vices in the Middle Ages*, New York 1988.
- ⁴¹ Cfr. ad esempio il ms. Fr. 829, fol. 137 della Bibliothèque Nationale di Parigi, appartenuto al Duca di Berry e databile al 1390 ca. (MILLARD MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the Duke*, London 1967, p. 313).
- ⁴² Cfr. *Legenda aurea* (cfr. nota 22) e *I Vangeli apocrifi*, a cura di MARCELLO CRAVERI, Torino 1969.
- ⁴³ In particolare lo stato di prostrazione di Anna è descritto dal *Protovangelo di Giacomo*, in: *I Vangeli apocrifi* (cfr. nota 42), pp. 9–10.
- ⁴⁴ Per il Canton Ticino citiamo i casi di S. Ambrogio vecchio a Cademario, della Chiesa Rossa di Castel San Pietro, dell'oratorio di S. Bartolomeo a Croglio, di S. Martino a Ditto, di S. Cristoforo a Curogna, e S. Ambrogio a Segno in val Leventina. In area lombarda seguono quest'iconografia gli affreschi trecenteschi della chiesa dell'eremo di S. Caterina a Leggino, sulle rive del Lago Maggiore. Numerosi esempi sono rintracciabili anche nell'arte romanica catalana.
- ⁴⁵ Un altro caso in cui si constata questa curiosa inversione del senso di lettura dell'*Annunciazione* è la chiesa rossa di Castel San Pietro.
- ⁴⁶ La prima identificazione di questo dettaglio si deve al contributo di CARLA TRAVI (cfr. nota 15).
- ⁴⁷ Un'opinione in questo senso è stata invece espressa in particolare da GASTONE MANDOZZI (cfr. nota 6) e CARLA TRAVI (cfr. nota 15).
- ⁴⁸ Un confronto fra le fotografie antecedenti e quelle posteriori al restauro evidenzia in questa scena una certa riduzione nei dettagli, quali gli artigli del diavolo, che potrebbero però essersi rivelati ai restauratori come aggiunte posteriori e non tratti originali. Altrettanto diminuita appare l'incisività di un'altra figura fra il demoniaco e il leonino, dipinta con vivace tratto di pennello a monocromo rosso in un medaglione a sinistra della stessa abside settentrionale.

RIASSUNTO

I restauri della chiesa di S. Ambrogio a Chironico progettati a partire dal 2001 e condotti a termine nel 2005 propongono sostanzialmente una nuova interpretazione del monumento, completamente diversa da quanto affermato nella bibliografia degli ultimi sessanta anni, con alcune notevoli conseguenze anche sulla lettura dell'ampio ciclo di affreschi che decora l'interno, grazie al raggiungimento di una ben migliore leggibilità delle singole scene e figure e una diversa possibilità di considerazione dell'insieme. Ora che le mura e gli affreschi sono stati attentamente ripuliti dalla sporcizia, la pittura trecentesca emerge con una luminosità e vivacità di colori che non si sarebbero potute immaginare prima. La pulitura degli affreschi ha reso leggibili molti dettagli iconografici finora irrisconoscibili e sfuggiti a precedenti letture. I restauri hanno finalmente chiarito, sulla base di un nuovo e sensibilissimo studio del dato architettonico, come in origine S. Ambrogio dovesse essere divisa in due navate. Rimane valida l'idea che entrambi gli ambienti siano stati decorati dallo stesso pittore, Petruspaulus da Menaggio, poiché si nota una forte omogeneità nei colori usati, nonché nello stile delle figure e della narrazione. Il pittore appare in grado di citare scene pittoriche di derivazione giottesca a pochi decenni dalla loro realizzazione, a Padova e ad Assisi, nonché scene e intere sequenze che compaiono per la prima volta in manoscritti illustrati di appena una ventina di anni precedenti la decorazione di Chironico.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Restaurierung der Kirche S. Ambrogio in Chironico, seit 2001 geplant und 2005 beendet, ermöglicht eine von Grund auf neue Beurteilung dieses Baudenkmals, die sich von den in der Literatur der letzten 60 Jahre publizierten Erkenntnissen unterscheidet. Das gilt auch für die Interpretation des umfangreichen Freskenzyklus, der das Innere der Kirche schmückt, dessen Reinigung eine viel bessere Lesbarkeit der einzelnen Szenen und Figuren zur Folge hat und so auch zu einer neuen Gesamtschau der Wandbilder führt. Nachdem die Wände und Fresken vorsichtig vom Schmutz langer Jahre befreit worden sind, erstrahlt die Malerei des 14. Jahrhunderts in einer kaum erwarteten Leuchtkraft und Lebendigkeit der Farben. Dank der Reinigung der Fresken sind viele ikonographische Details zu erkennen, die früheren Deutungsversuchen entgangen sind. Aufgrund der genauen Untersuchung der architektonischen Gegebenheiten konnte geklärt werden, dass die Kirche ursprünglich durch eine Wand in zwei Schiffe geteilt war. Weiterhin gültig bleibt die Annahme, dass die Fresken in den beiden Räumen vom selben Maler, Petruspaulus aus Menaggio, ausgeführt worden sind. Bestätigt wird dieser Befund durch die Einheitlichkeit der benützten Farben und die stilistische Geschlossenheit der einzelnen Figuren wie auch des erzählerischen Ablaufs des Zyklus. Der Maler scheint nicht nur malerische Darstellungen aus dem Umkreis Giotto's zu zitieren, die wenige Jahrzehnte vorher in Padua und Assisi realisiert worden sind, sondern auch ganze Szenenabfolgen, die zum ersten Mal kaum zwanzig Jahre zuvor in illuminierten Handschriften auftauchen.

RÉSUMÉ

Les travaux de restauration de l'église de S. Ambrogio à Chironico, planifiés dès 2001 et achevés en 2005, proposent pour l'essentiel une nouvelle interprétation du monument, qui diffère complètement de celles avancées dans les textes publiés durant les soixante dernières années. Cela vaut également pour l'interprétation du vaste cycle de fresques qui décore l'intérieur du bâtiment, dont la restauration a permis de lire de manière bien plus claire les différentes scènes et figures et de porter un nouveau regard sur l'ensemble des fresques. Le nettoyage approfondi des parois et des fresques a fait ressortir une luminosité et une vivacité de couleurs inattendues des peintures du XIV^e siècle. Grâce à ce nettoyage, on distingue désormais plusieurs détails iconographiques qui avaient échappé aux interprétations précédentes. Une nouvelle étude minutieuse des éléments architecturaux a finalement révélé que l'église de S. Ambrogio était divisée, à l'origine, en deux nefs. L'hypothèse selon laquelle les deux salles auraient été décorées par le même peintre, à savoir Petruspaulus de Menaggio, reste valable. Elle est en effet étayée par la forte homogénéité que l'on remarque dans les couleurs utilisées, ainsi que dans le style des figures et du récit des fresques. L'artiste semble à même de citer des représentations picturales du cercle de Giotto, réalisées quelques décennies auparavant à Padoue et à Assise, ainsi que des scènes et des séquences entières qui apparaissent pour la première fois dans des manuscrits enluminés datant d'à peine une vingtaine d'années avant le cycle des fresques de Chironico.

SUMMARY

The restoration of S. Ambrogio Church in Chironico, planned since 2001 and finished in 2005, provided the opportunity to re-evaluate the monument, yielding findings that diverge substantially from those published over the past 60 years. This also applies to the interpretation of the extensive cycle of frescoes inside the church. Now that they have been restored, it is much easier to distinguish the individual scenes and figures, making it possible to take a new look at the murals as a whole. The dirt that had accumulated over the years has been removed, revealing colours of unanticipated luminosity and vitality in these 14th-century paintings. A great many iconographic details have come to the fore, which escaped previous attempts at interpretation. Meticulous study of the architecture shows that the church originally had two naves with a wall in between. As hitherto, the frescoes in both areas are still ascribed to the painter Petruspaulus from Menaggio. This is confirmed by the uniformity of the artist's palette, the homogeneous style of the individual figures and the narrative sequence of the cycle. The painter seems to have taken inspiration not only from representations by painters associated with Giotto, created a few decades earlier in Padua and Assisi, but also from entire sequences of scenes that appear for the first time a mere 20 years earlier in illuminated manuscripts.