

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 39 (1988)

Heft: 1

Artikel: Intorno agli affreschi di Lanfranco e Filippolo de Veris a Campione

Autor: Rutz, Vera Segre

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393738>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.03.2025

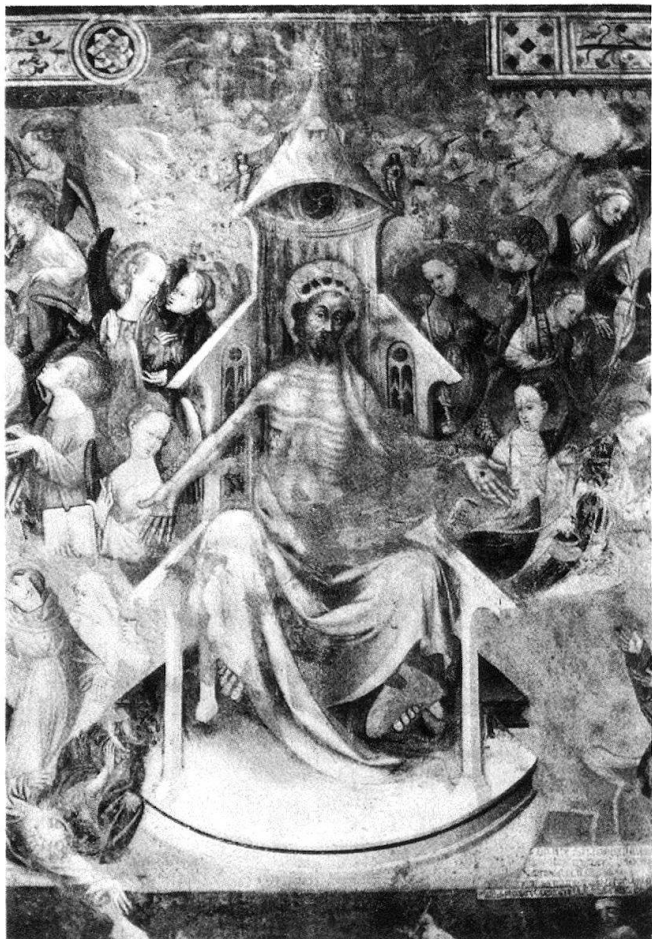
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VERA SEGRE RUTZ

Intorno agli affreschi di Lanfranco e Filippolo De Veris a Campione

Il Giudizio Universale di Campione d'Italia, spesso visto dalla critica come un episodio isolato, risulta ad un'analisi più attenta aver esercitato una certa influenza sul contesto artistico locale. Ad un livello qualitativo più modesto, ne dipendono i Giudizi Universali di Cademario e di Mezzovico. L'utilizzazione di una identica figura di repertorio negli affreschi di S. Bernardo sopra Monte Carasso serve poi da spunto per verificare la grande diffusione di alcuni dei modelli iconografici adottati a Campione.

Campione d'Italia, la piccola enclave italiana situata sulla sponda orientale del Lago di Lugano, interamente circondata da territorio svizzero, ha svolto un ruolo di un certo rilievo nella storia dell'arte lombarda. Opere di artisti campionesi, soprattutto scultori e lapicidi, ma anche pittori e architetti, sono sparse per tutta la penisola italiana, con una massima concentrazione nei secoli XIV e XV. Ora vogliamo però soffermarci su una pittura murale dipinta a Campione sotto il portico meridionale della chiesa di S. Maria dei Ghirli nell'anno 1400 da due artisti altrimenti sconosciuti: Lanfranco e Filippolo De Veris, dei quali sappiamo solo che non venivano da Campione, ma da Milano¹. Si tratta di una testimonianza artistica di altissimo livello, nota agli studiosi di storia dell'arte fin dal principio del '900, quando Pietro Toesca vi dedicò alcune pagine di ineguagliata acutezza nell'ambito della sua vastissima e pur minuziosa ricognizione dei monumenti della pittura e miniatura lombarda². Toesca inserì i De Veris nel tronco più vivo e più fecondo della tradizione artistica lombarda, istituendo collegamenti con l'affascinante ambiente dei «Tacuina sanitatis»³ e di Giovannino de Grassi, e segnalando agganci con opere precedenti e posteriori⁴. Infatti, più ancora che alla tradizione trecentesca lombarda, sobria ed equilibrata nel suo naturalismo, Toesca lega i De Veris agli sviluppi successivi, che si riscontrano nell'ambiente internazionale del cantiere del Duomo di Milano nei primi decenni del '400, a quella che egli definisce «la sfera tumultuosa del manierismo gotico»⁵. L'intervento del Toesca, così ricco di spunti, segnò una svolta nella vicenda critica di questi affreschi, che da allora godono della giusta considerazione da parte degli studiosi specialisti, i quali non mancano mai di inserirli o di citarli nelle panoramiche dell'epoca, ma le pubblicazioni successive hanno aggiunto poco di nuovo o di specifico⁶. Senza che mai si affrontasse il discorso in maniera approfondita, si è diffusa fra gli studiosi la tendenza a parlarne come di un «unicum», di un episodio isolato dal contesto locale o per lo meno senza alcun seguito⁷. Anche il campo semantico in cui la critica si è mossa allude sempre alla stranezza di questi affreschi, a un loro fascino ambivalente e quasi trasgressivo: si è parlato di «manierismo smodato», «aspetto bizzarro», «stravagante unicità», «fren-



1 Campione, Santa Maria dei Ghirli. Cristo Giudice.

2 Cademario, Sant'Amrogio, Cristo Giudice.

tica agitazione», «stregata follia», «spirito perverso», per citare solo alcune delle colorite espressioni coniate per manifestare lo stupore, prima ancora e quasi al di là dell'interesse scientifico destato dalla forte originalità sia stilistica che iconografica di quest'opera⁸. Le presenti note si prefiggono di richiamare l'attenzione sugli echi dell'arte dei De Veris e su alcune significative consonanze nell'ambito del contesto locale.

Occorre anzitutto premettere che, pur trattandosi di un Giudizio Universale, di un soggetto quindi a larghissima diffusione, l'affresco di Campione presenta uno schema iconografico del tutto particolare, con tangenze con il tema del Trionfo della Morte e accenti di acceso anticlericalismo e polemica contro le ricchezze⁹. Nel quadro della produzione pittorica locale riconducibile all'ambito gotico internazionale, l'affresco di Campione si colloca ai livelli di maggiore raffinatezza, insieme alle mirabili pitture di S. Maria in Selva a Locarno¹⁰ e ad alcuni affreschi di S. Bernardo sopra Monte Carasso, di cui torneremo a parlare più avanti. Tuttavia, non lontano da Campione, esistono ancora oggi due Giudizi Universali che riproducono alcune caratteristiche del Giudizio di S. Maria dei Ghirli, per quanto private della loro altissima cifra stilistica. Si tratta degli unici due casi di Giudizi Universali che adottino almeno in parte lo stesso schema di quello di Campione e possano esserne considerati delle derivazioni. Entrambi versano purtroppo in condizioni conservative ben poco soddisfacenti; il primo e più bello si trova nell'antica chiesa cimite-



riale di S. Ambrogio a Cademario¹¹. Riferibile alla prima metà del '400, fu ricoperto da un pesante strato di calce nel 1584, pare in seguito a una pestilenza, per essere riportato alla luce solo nel 1906. Al principio del secolo Giorgio Simona, nella scritta dipinta su un cartiglio dell'Inferno «Carixius de i... notariorum», leggeva il nome del pittore, proveniente «secondo la tradizione»(?) da Iseo nel Malcantone¹². Pur nella grave lacunosità dell'intonaco alcune parti dell'affresco e la struttura compositiva generale sono ancora chiaramente leggibili nei vivaci colori originali. Una ripresa letterale dell'affresco di Campione è la figura di Cristo in trono. Si riconosce molto bene, al centro della composizione, la posa del Cristo, la forma peculiare del trono con il basamento semicircolare, le aperture a bifora e trafori gotici, nonché la cuspidi conica. Ritroviamo anche le due figurine di Adamo ed Eva, sebbene tanto più impacciate nella loro definizione anatomica¹³. Le schiere angeliche sono incomparabilmente meno vivaci nella loro distribuzione su linee banalmente sovrapposte rispetto all'arguzia e alla flessuosità caratteristiche degli angeli di Campione, ma è rimasto il tentativo di renderle dialoganti e nel gesto dinamico dell'unico angelo con la spada si coglie l'abbozzo di un'imitazione della più concitata scena campionesa¹⁴. All'estrema destra del Cristo abbiamo, come a Campione, una scena di elemosina, in una rara porzione ben conservata di questa martoriata parete¹⁵, dove si può apprezzare l'abilità e la delicatezza dell'artista, che dipingeva con sicurezza e cura dei particolari i suoi visetti semplici e armo-

3 Campione, Santa Maria dei Ghirli. Gli angeli con la spada.

4 Cademario, Sant'Ambrogio. L'angelo con la spada.

III.1

III.2

III.3

III.4

III.5

III.6



5 Campione. Santa Maria dei Ghirli. La scena dell'elemosina.

III.7 niosi, gli stessi che si vedono nell'Inferno dipinto sulla parete contigua. Qui, alcune delle torture rimaste in vista richiamano direttamente Campione e soprattutto la figura del torvo musicista gozzuto¹⁶. Un particolare di accentuato realismo è costituito dalla rassegna degli oggetti accanto al calderone dei dannati, che contraddistinguono l'attività professionale di ciascuno di essi; si riconoscono significativamente l'alambicco dell'alchimista, i dadi del giocatore, ma anche la cazzuola del muratore, le forbici del sarto, etc.

III.8 Nella zona mediana di questo Giudizio Universale ispirato alla composizione dei De Veris, previa l'applicazione di uno strato di intonaco in sovrapposizione al precedente, furono inserite le figure dei Santi e della Vergine, che sembrerebbero (per quel poco che consente di giudicare il pessimo stato di conservazione dell'affresco) di una mano diversa. Infatti il Giudizio Universale di Campione costituisce, nel proprio ambito cronologico, una totale eccezione nel non presentare alcun intermediario fra Cristo e gli uomini che debbono essere giudicati, nemmeno la Vergine e san Giovanni Battista, che sono i più canonici e il cui culto si era molto consolidato proprio nel corso del Trecento¹⁷. A Cademario, dunque, fu adottata l'anomala iconografia di Campione, ma si sentì evidentemente l'esigenza di correggere la rappresentazione e di adeguarla al canone più corrente.

Assai più modesto l'artista di Mezzovico, che dipinse un Giudizio Universale nel coro quattrocentesco della chiesa romanica di S. Mamete, fuori dal paese, lungo l'antica strada per il Monte Ceneri, importante asse viario verso i valichi alpini¹⁸. Anche qui si ritrova lo stesso modello del trono di Cristo, riconoscibile nella sua struttura, anche se ulteriormente semplificata. La posa del Cristo è la medesima; ai lati si distribuiscono rigidamente angeli molto statici che recano gli strumenti della Passione. Al di sotto, la resurrezione dei



6 Cademario, Sant' Ambrogio. La scena dell'elemosina.

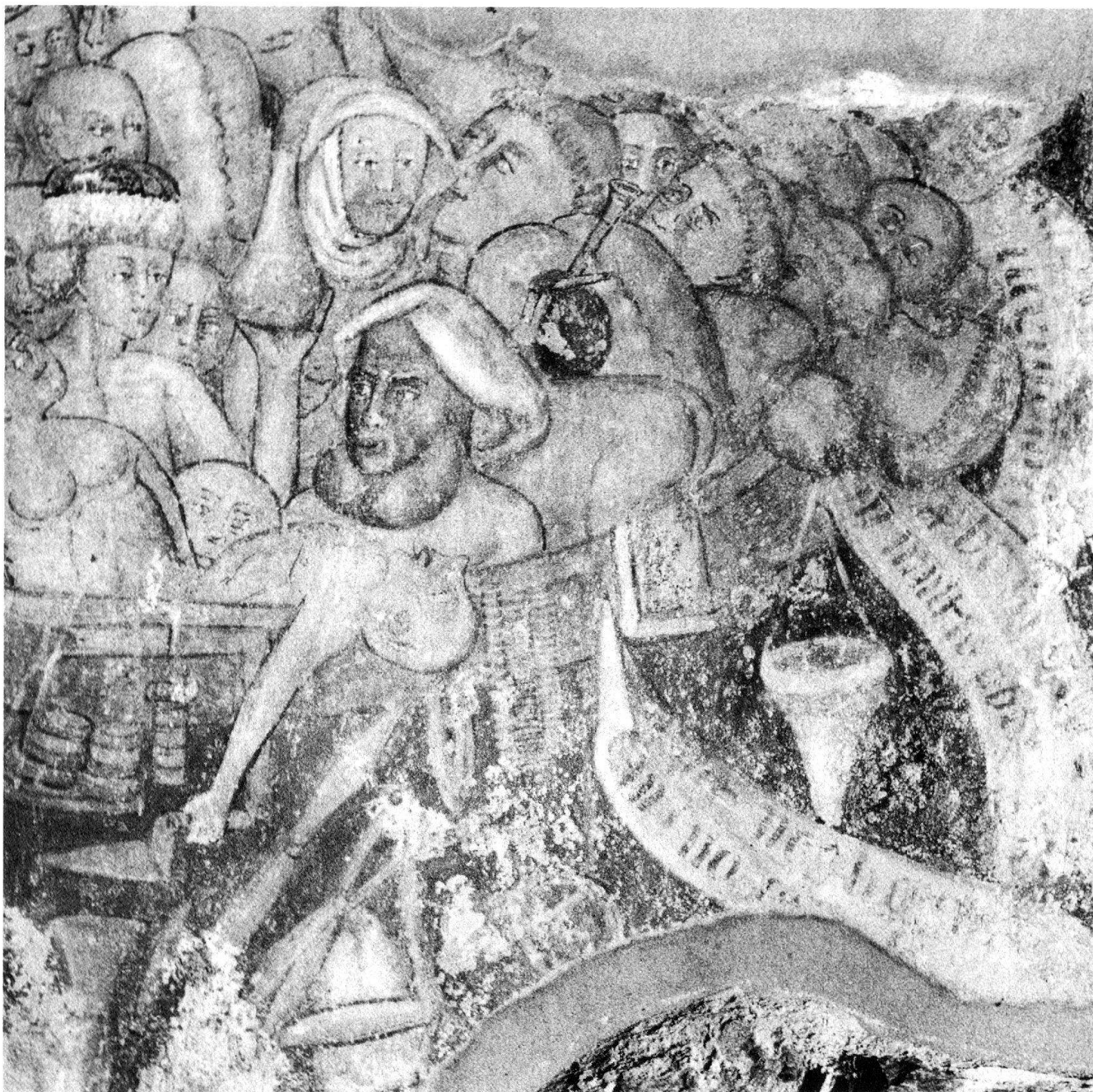
morti mostra piccole figurine nude, divise fra eletti (alla destra del Cristo) e dannati (alla sua sinistra). Più in basso, rovinatissimo, è l'Inferno a sfondo rosso. Fra i pochi brandelli superstiti si riconosce Giuda impiccato ad un albero, come lo si vede a Campione. Ai lati del comparto centrale, di forma rettangolare, sono raffigurati s. Sebastiano e s. Rocco (i due santi connessi per eccellenza con la protezione dalla peste) e sotto al s. Sebastiano, quindi all'estrema sinistra della composizione, come a Campione e a Cademario, ritroviamo una scena di elemosina, anche se raffigurata in modo del tutto indipendente dalle altre due versioni. Lo stile di questo pittore si fa qui quasi naif, l'anatomia delle figure rigidissime è inesistente. Lo sprovveduto artista ha fuso fra loro diversi schemi, fra cui quello campionesese. Più in alto, nella lunetta, è dipinta una Vergine in gloria, adorata dagli Apostoli inginocchiati ai suoi piedi. Anche qui, dunque, come a Cademario, fu apportato un correttivo al particolare schema iconografico di Campione, che privilegia la figura del Cristo senza minimamente accennare al culto dei Santi e della Vergine.

Significative consonanze con il Giudizio Universale di Campione si ritrovano anche a Monte Carasso, in affreschi che senz'altro partecipano dello stesso ambiente culturale¹⁹. Un anonimo artista ha dipinto nell'anno 1427 sulla parete nord della chiesa alpestre di S. Bernardo (tutta decorata di affreschi di vari periodi) una raffinatissima Crocefissione, i santi Caterina, Maria Egiziaca, Maurizio o Vittore e l'Arcangelo Michele, su sfondo scuro, separati da quinte paesaggistiche verticali dai colori sgargianti: figure di estrema eleganza, dai contorni morbidi e le pose sciolte. La veste dalla vita stretta ed altissima di s. Caterina, il suo manto soppannato di vaio, le mani affusolate ricordano le splendide figure di Casa Borromeo a Milano; di qualità molto alta sono anche le teste di s. Maurizio o Vittore e dell'Arcangelo Michele, vestito con ricercatezza di un'aderente tunica



7 Campione, Santa Maria dei Ghirli. Il musicista gozzuto.

bianca a fiorellini. Purtroppo la Crocefissione ha sofferto parecchio l'umidità, ma i pochi particolari che ancora traspaiono sono di grande delicatezza, da richiamare alla mente le Crocefissioni di Crevenna e quella già a Monzoro (ora ai Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano)²⁰. Al di sotto si snoda una incantevole serie dei Mesi, eseguiti a monocromo con grande cura dei dettagli e notevole effetto plastico. Le aggraziate e ben tornite figure ricordano da vicino i fogli dei «*Tacuina sanitatis*» e non sfigurerebbero al paragone con i più raffinati disegni su carta del periodo, per le loro delicate lumeggiature bianche e l'armonioso inserirsi nello spazio. In particolare, la figura dell'Aprile²¹ riprende con sorprendente puntualità il personaggio maschile del «*Liebesgarten*» integrato nel Giudizio Universale di Campione²². È questo un caso molto tipico e interessante in cui si può verificare la circolazione di un tema iconografico anche a vasto



raggio, caratteristica del resto di questo periodo dell'arte tardogotica, anche perciò detta «internazionale»²³. Infatti l'intera scena che abbiamo definito «Liebesgarten», con gli stessi precisi gesti, completa per altro del fiore scomparso a Campione, si trova incisa su un disco di avorio della Walters Art Gallery di Baltimora (inv.no.71.107), datato al 1410 ca. e di provenienza milanese o veneziana²⁴. Vi sono incise inoltre, come in un fumetto, le parole del giovane: «prenes». Sul'altra valva d'avorio che con questa formava la custodia di uno specchietto e che ora si trova al Museo Cluny di Parigi (n.105 lascito Sauvegeot), sta «en gre». «Prenez en grè le don de votre amant» è il ritornello di una famosa ballata di Christine de Pisan: si è riportati dunque a un certo ambiente cortese e a un certo tipo di committenza. Il motivo infatti fa parte di un vasto repertorio figurativo, diffuso specialmente sui cofanetti nuziali e i pettini d'avorio²⁵, ma an-

8 Cademario, Sant'Ambragio. Il gozzuto nel calderone dei dannati.

che su mille altri prodotti delle cosiddette arti minori²⁶. Le singole figure di questa scena, poi, erano a loro volta modelli di repertorio che sembrerebbero aver avuto notevole successo. La stessa figura di giovane galante di Campione che funge da mese di Aprile a Monte Carasso si trova nel libro di modelli degli Uffizi (inv. 2269, Fr)²⁷ e negli affreschi della «stua da bagno» di Castelroncolo in Trentino Alto Adige, dove se ne ha addirittura una singolare versione vista di schiena²⁸. Tutti questi collegamenti, oltre a confermare una specifica modalità di diffusione di figure e stilemi propria dell'arte figurativa fra il Tre e il Quattrocento tramite disegni, aiutano a vedere gli affreschi di Campione non più come un fenomeno isolato, bensì come anello di una catena, della quale purtroppo non sono rimasti che pochi resti.

Zusammenfassung

Das Jüngste Gericht von Campione d'Italia wird von der Kunstwissenschaft häufig als Einzelfall dargestellt. Bei näherer Betrachtung erweist es sich jedoch als ein Werk, welches das Kunstschaffen im näheren Umkreis sicher beeinflusst hat. So hängen die Weltgerichtsdarstellungen von Cademario und Mezzovico – allerdings minderer Qualität – von ihm ab. Eine Figur aus dem Gerichtsbild erscheint auch in den Wandmalereien von S. Bernardo sopra Monte Carasso. Aufgrund dieser Beobachtung wird die grosse Verbreitung einiger ikonographischer Schemen untersucht, welche in Campione angewandt wurden.

Résumé

La critique considère souvent le Jugement dernier de Campione d'Italia comme un cas isolé. Toutefois, une analyse plus approfondie révèle l'influence qu'il a exercé sur l'environnement artistique de la région. On peut, en effet, lui rattacher les Jugements derniers de Cademario et de Mezzovico, malgré le fait que ces derniers soient d'un niveau qualitatif plus modeste. Par ailleurs, l'emploi d'une même figure de répertoire, en ce qui concerne les fresques de San Bernardo (situé au-dessus de Carasso), fournit l'occasion de vérifier la large diffusion de quelques-uns des modèles iconographiques adoptés à Campione.

Note ¹ Il cognome De Veris non consente alcuna sicura deduzione dalla toponomastica e non risulta negli indici dei volumi di CATERINA SANTORO, I registri dell'ufficio di provvisione e dell'ufficio dei sindaci sotto la dominazione viscontea, Milano 1929. Nel vol. II della stessa autrice (La politica finanziaria dei Visconti [1385–1412]. Gessate 1979, p. 577) è pubblicato un documento del 30 luglio 1407 dall'Archivio di Stato di Milano. Il Duca di Milano scrive al podestà di Milano per la confisca dei beni di una serie di ribelli, fra cui un certo Gaspar Verrus, Florii e suo figlio Leo Verrus Gasparri: Nel III vol. (La politica finanziaria dei Visconti [1412–1447]. Gessate 1983, p. 99) è citato un tale Anselmus de Veris, incantatore della tesoreria di Como (in un documento stilato a Milano il 23 aprile 1420, ora all'Archivio di Stato di Como). I documenti campionesi dell'epoca, scarsissimi e custoditi all'Archivio di Stato di Milano, non nominano i due artisti. La consultazione sistematica dell'Archivio Notarile del Ducato di Milano per l'arco cronologico 1350–1450, alla ricerca di eventuali tracce documentarie, non ha dato alcun frutto.

² TOESCA, PIETRO. La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano 1912. Riedito a Torino, 1966.

³ Toesca propone un accostamento quanto mai adeguato alle otto carte miniate (dalla c. 88 alla c. 95) del *Tacuinum Sanitatis* di Vienna (Bibl. Naz. s. n. 2655), che, come aveva già segnalato lo Schlosser, si distaccano nettamente dalle altre illustrazioni dello stesso codice. Anche in queste miniature Toesca ritrova quel particolare manierismo delle forme,

il rilievo forte e contrastato, i movimenti scomposti e quasi grotteschi, certe modalità inconfondibili nel colorire le vesti e le capigliature, la stessa tendenza caricaturale nell'ideazione delle scene. Egli parla di «strettissima affinità di stile» e afferma che «soltanto certa maggiore squisitezza di colore che è negli affreschi ci vieta di attribuire proprio ai due pittori milanesi anche le miniature». Quindi conclude che, date le strette ed esclusive somiglianze, si debba senz'altro pensare per le miniature ad un artista lombardo estremamente vicino ai De Veris.

⁴ Preluderebbero agli affreschi di Campione, nelle forme, nonché nell'«esagerato gestire», gli affreschi del Genesi sulle volte del transetto del Duomo di Cremona (P. TOESCA, op. cit., p. 169); diversi stadi di transizione dalla semplicità trecentesca alla maniera dei De Veris segnerebbero molte miniature del «Tacuinum Sanitatis» del ms. casanatense 459, del cod. lat. α. 7.3. della Biblioteca Estense di Modena e gli affreschi di S. Maria in Selva a Locarno (P. TOESCA, op. cit., p. 184, n. 4); un seguace influenzato anche da Michelino da Besozzo sarebbe l'autore di un affresco votivo in S. Francesco di Lodi, mentre Giovanni di Ugolino di Milano avrebbe risentito dell'ispirazione dei De Veris nel miniare nel 1436 un messale del Duomo di Fermo (P. TOESCA, op. cit., p. 199).

⁵ P. TOESCA, op. cit., p. 154.

⁶ Per un'analisi dettagliata della vicenda critica dei De Veris e delle varie attribuzioni tentate, cfr. il mio articolo «Ricerche su S. Maria dei Ghirli a Campione d'Italia», in corso di pubblicazione sulla rivista *Arte Lombarda*, tratto, insieme a queste note, dalla mia tesi di laurea presso l'Università di Pavia (novembre 1986 – relatrice prof. M. G. Albertini Ottolenghi).

⁷ Mi riferisco qui specialmente agli studi pubblicati in Italia (cfr. bibliografia in MAZZINI, FRANCO. *Affreschi lombardi del Quattrocento*. Milano 1964, p. 420). Virgilio Gilardoni, invece, in margine ai suoi attenti studi dei monumenti storici ticinesi, non ha mancato di segnalare alcuni collegamenti con gli affreschi di Campione. Cfr. GILARDONI, VIRGILIO. *Inventario delle cose d'arte e di antichità, II, Distretto di Bellinzona*. Bellinzona 1955, pp. 11–14; dello stesso autore, *Vita e costumi popolari nell'arte delle valli e delle terre ticinesi*. Bellinzona 1969, pp. 46, 50, 54.

⁸ Vedi soprattutto: GERSPACH, *Gli affreschi di Campione*, (L'arte, 1902), pp. 161–167; BIANCONI, PIERO. *La pittura medievale nel Canton Ticino I. Bellinzona 1936 e L'altra faccia di Campione (Le vie d'Italia, 1964)*, pp. 1082–1092; MAZZINI FRANCO, op. cit., pp. 419–420.

⁹ Ho trattato la complessa problematica iconografica di questi affreschi in un articolo in corso di stampa sulla rivista *Comunità* (dicembre 1987), dal titolo «Un Giudizio Universale del 1400».

¹⁰ Già PIERO BIANCONI (*La pittura medievale nel Canton Ticino, II. Bellinzona 1939*, pp. 28–33) riteneva gli affreschi che ornano la volta e la lunetta terminale del coro di S. Maria in Selva molto vicini stilisticamente a quelli di Campione. Si tratta dell'unica parte della chiesa avventurosamente sopravvissuta alla barbara distruzione ottocentesca (cfr. RAHN, JOHANN RUDOLF. *I monumenti artistici del Medio Evo nel Canton Ticino*. Zurigo 1890–93, trad. it. Bellinzona 1894, pp. 168–172; GILARDONI, VIRGILIO. *Il Romanico*. Bellinzona 1967, p. 381, n. 10). Anche Gilardoni, nel suo articolo «Pittura del Tre e del Quattrocento nelle valli ticinesi» (*Svizzera*, aprile 1965), pp. 8–10, scrive: «l'elegantissimo Maestro di S. Maria in Selva di Locarno, tanto affine per certi stili a Francesco e Filippolo De Veris, i maestri del Giudizio Universale di Campione». Il Toesca, invece, (op. cit., pp. 167/168) connette tali affreschi alle «miniature del «Tacuinum Sanitatis» più prossime alla maniera di Giovannino». Indubbia è la comunanza di cultura fra queste opere, nella raffinata ricercatezza degli ornati e delle fogge degli abiti, ma molto diverso è il gusto coloristico e soprattutto la rigidità delle pose e la staticità della composizione di Locarno, che contrasta con la vivacità e fluidità dei gesti e dei movimenti che animano il Giudizio Universale di Campione. Si confronti l'andamento dei panneggi, delle capigliature, delle ali degli angeli, per rendersi conto della differenza di «spirito» di questi maestri, pur nello stesso ambito di gusto. Sia nella composizione che nell'esecuzione dei dettagli, da una parte sta la ricerca di simmetria, di quiete, dall'altra l'exasperazione dei contrasti e delle tensioni.

¹¹ È assai scarsa la bibliografia sui dipinti di quest'interessante edificio, che conserva la struttura romanica incorporata in ampliamenti successivi: SIMONA, GIORGIO. *Note di arte antica nel Cantone Ticino*. Locarno 1913, pp. 330–331; NORSI, PAOLO. *Una chiesa che va in rovina (Rivista storica ticinese, n. 38, aprile 1944)*, p. 889–893; MAZZINI, FRANCO. op. cit., p. 600; GILARDONI, VIRGILIO. op. cit. n. 10, 1967, pp. 242–245; GILARDONI, VIRGILIO. op. cit. n. 7, 1969, p. 54. Gilardoni, nella sua scheda del 1969, accenna alla dipendenza iconografica del Giudizio Universale di Cademario da quello di Campione e a ragione critica la genericità dell'accostamento fatto dal Mazzini agli affreschi del Genesi nella chiesa della Misericordia di Ascona. Questi ultimi, rovinatissimi e purtroppo pressoché illeggibili, si possono accostare a quelli di Cademario tutt'al più per una approssimativa assegnazione alla metà del XV secolo.

¹² SIMONA, GIORGIO. op. cit., p. 330.

¹³ Si tratta di un dettaglio veramente insolito e privo di altri riscontri. Nonostante il tradi-

zionale collegamento fra il tema del peccato originale e del giudizio universale, non è usuale la presenza dei progenitori nell'iconografia escatologica. Secondo il REAU (*Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1955, vol. II, tomo 2) si danno spesso delle contaminazioni fra la Discesa al Limbo con la liberazione dei progenitori e il Giudizio Universale; d'altronde, nei cicli delle rappresentazioni sacre era canonico il passaggio dalla Creazione, attraverso la Crocifissione, al Giudizio Universale come tappe salienti della vicenda dell'uomo. Con il peccato originale gli uomini erano diventati mortali e il Giudizio Universale rappresenta il momento della salvezza o della seconda morte – quella più grave e definitiva – dell'anima.

- ¹⁴ A sua volta la scena degli angeli punitori muniti di spada (con ogni probabilità arcangeli) di Campione riprende puntualmente uno schema già presente nel Giudizio Universale del Camposanto di Pisa. Che queste figure fossero diventate di repertorio è dimostrato dal fatto che si ritrovano anche a Prato (Giudizio Universale dell'Ospedale della Misericordia). Nel caso dei De Veris si dovrebbe parlare di una reinterpretazione del modello alla luce di un canone stilistico totalmente diverso. Tuttavia rimane interessante questa testimonianza di rapporti e agganci con un certo filone della pittura toscana.
- ¹⁵ GILARDONI (op.cit. n.7, 1969, p.54) ha osservato giustamente: «... Questa scena, che in modo così diverso ripete quella di Campione, meriterebbe di essere studiata e indagata nella sua diffusione a lato dei cicli dei Giudizi Universali del 400. Manca ancora quello studio generale sui Giudizi nell'arte lombarda-prealpina che si auspica». Gilardoni, inoltre, a partire dall'abbigliamento, ha avanzato l'ipotesi che a fare l'elemosina sia una monaca o una affiliata di una confraternita. Sempre a proposito del tema della carità, che evidentemente assumeva particolare importanza ai fini del Giudizio, si legge ancora nell'Inferno di Cademario una scritta in gotica minuscola che dice: «dampnati sunt in igne eternum non habuerunt caritatem».
- ¹⁶ A Campione, all'estrema destra della composizione è rappresentata una tipica scena di «Liebesgarten» («giardino d'amore») con tre protagonisti agghindatissimi: la coppia e il musicista dal gozzo deforme che suona la mandola. Lo strumento è molto chiaramente identificabile in quanto riprodotto con minuzioso realismo (cfr. la voce «mandora» in: BROCKHAUS-RIEMANN, *Musiklexikon*. Mainz 1979, II vol., p.84). Un'identica mandola, addirittura con le stesse decorazioni sulla buca, compare in un affresco di Simone Martini nella Cappella di S. Martino («S. Martino è armato cavaliere») della Basilica Inferiore di Assisi (Ill. in TOESCA, PIERO. *Il Trecento*. Torino 1951, p.535). Per quanto riguarda invece il gozzo, data la diffusione locale del fenomeno, non sono infrequenti le rappresentazioni di gozzuti, come notazioni realistiche, nella pittura gotica lombarda. Per esempio se ne trova uno nella lunetta della Madonna della misericordia a S. Maria in Selva di Locarno, fra i fedeli protetti sotto il manto della Vergine; nella Cappella di Teodolinda del Duomo di Monza, dipinta dagli Zavattari intorno al 1444, nella scena della costruzione della basilica un operaio ha un forte gozzo. Nell'Inferno di Cademario i gozzuti sono addirittura tre; uno di loro, nel calderone dei dannati, è straordinariamente simile al musicista di Campione e gli si vede accanto una piccola cornamusa, come accanto agli altri dannati si vedono gli oggetti tipici della loro professione. Può ben darsi, quindi, che questo musicista fosse una figura di repertorio grottescamente connotata, con i suoi lineamenti arcigni, gli abiti di un lusso stravagante, la pelle scura e l'enorme gozzo. ELFI RÜSCH, nel breve articolo «Cattivi profili» (*Il Bollettino* n.20, inverno 1986, p.84), analizza proprio l'utilizzazione puntuale di questo tipo di connotati fisici per mettere in cattiva luce i personaggi di volta in volta rappresentati e cita gli esempi dei gozzi di Giuda nell'Ultima Cena di Cugnasco-Ditto (chiesa di S. Martino) e dello sgherro di S. Apollonia a Giubiasco (chiesa di S. Maria Assunta). Per la loro ricercata eleganza combinata ai tratti grotteschi potrebbero essere accostati al musicista di Campione anche gli sgherri della Flagellazione di Rossura (cfr. AMERIO, ROMANO. Circa gli affreschi di Rossura (*Bollettino Storico della Svizzera italiana*, IV, 1968, pp.184-186); RÜSCH, ELFI. La flagellazione di Rossura (*Il Bollettino* n.14, estate 1985, pp.50/51).
- ¹⁷ La Vergine, i Santi e gli Apostoli erano considerati dalla Chiesa gli intermediari del Giudizio Universale. Nel Trecento soprattutto andava diffondendosi ed affermandosi in ambito ecclesiastico il culto di Maria, quale misericordiosa intermediaria fra gli uomini e Cristo, la sola capace di placarne le ire (cfr. MICCOLI, GIUSEPPE. *La storia religiosa (Storia d'Italia, II vol., Einaudi, Torino 1974, p.829ss.)*. Ho sviluppato ampiamente questo argomento nel mio articolo citato alla n.9.
- ¹⁸ Purtroppo in questi ultimissimi anni la chiesa di S. Mamete, un tempo in posizione idilliaca, appare incalzata dall'insensibile e inesorabile costruzione di grossi capannoni industriali subito a ridosso. Su di essa hanno scritto: RAHN, JOHANN RUDOLF. op.cit., pp.210-212; GILARDONI VIRGILIO. op.cit. n.10, 1967, pp.422-425. In particolare all'affresco del Giudizio Universale ha dedicato qualche riga Don A. ROBERTINI (*Il Comune*, Lugano 1971, pp.219-223). La leggibilità dell'affresco è assai scarsa, ma esso risulta essere stato restaurato fra il 1958 e il 1963 da Mario Moglia.
- ¹⁹ In questa direzione si è espresso anche GILARDONI, VIRGILIO. op.cit. n.7, 1955, pp.250-255; 1969, pp.46-50.

²⁰ Cfr. MAZZINI, FRANCO op.cit.

²¹ Cfr. ill. in: SEGRE RUTZ, VERA. Primavera medievale (Il Bollettino, n.21, primavera 1987), pp.24/25.

²² Nella scena cortese di Campione, originariamente il Giovane galante offriva alla sua dama una rosa, come risulta dalla preziosa descrizione di E.SCHMID, Das Jüngste Gericht von Campione (Bauzeitung n.38, 1948, pp.515/516), e quindi, oltre che nell'abbigliamento e nella posa coincideva anche nel gesto di porgere un fiore con l'Aprile di Monte Carasso. La rosa, forse dipinta a secco in quanto dettaglio di rifinitura, non è più leggibile sull'affresco di Campione da dopo i restauri del 1961. Secondo MÂLE, EMILE. L'art religieux du XIII siècle, Parigi 1923, p.72, aprile era il più bel mese dell'anno per l'uomo medioevale, il mese più cantato dai trovatori. A Soissons, alla fine del Medio Evo, i giovani nominavano nel mese di aprile un «principe della gioventù»: spesso la figura del mese di aprile sembra voler riprodurre questo principe, cioè un adolescente coronato di fiori.

²³ Ulriche Jenni ha dedicato studi particolari ed approfonditi ai libri di modelli, i veicoli di questa circolazione (vedi JENNI, ULRICHE. Das Skizzenbuch der Internationaler Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch. Vienna 1976; della stessa autrice, Vom mittelalterlichen Musterbuch der Neuzeit, in «Die Parler und der Schöne Stil: 1350-1400», Colonia 1978). Ella conferma quanto fossero frequenti le rappresentazioni di amor cortese nei libri di modelli e schizzi e ne segnala alcune solo a scopo esemplificativo: Pierpont Morgan ms.245, f.27r.; Pepysian Musterbuch (Cambridge) f.3v.; Braunschweiger Skizzenbuch, ff.3, 4v. e r., 22r., 23r., 25r. e v., 27r.; Fairfax Murray Musterbuch, ff.4v., 12v., 14r. e v. Cfr. anche l'utilissimo Scheller, A survey of medioeval model books, Harlem 1963.

²⁴ Catalogo della mostra di Baltimora «The international style – The arts in Europe around 1400», 1962 The Walters Art Gallery Baltimore, n.122. Riprodotto anche in: MOLMENTI, PIERO. Storia di Venezia nella vita privata, I, Bergamo 1906, fig.a p.292; KOEHLIN. Les ivoires gothiques français, Parigi 1924, II vol., n.1115; ROSS, M.C. A gothic ivory mirror case, (Journal of the Warburg Institute 1939), pp.109-111, fig.2.

²⁵ Al Victoria and Albert Museum di Londra è conservata un'intera serie di pettini d'avorio di produzione dell'Italia settentrionale con scene di «Liebesgarten», tutti risalenti circa al 1400. Cofanetti nuziali, invece, sempre di questo periodo, sono principalmente custoditi al Kunstgewerbe Museum di Colonia, al Museo Arcivescovile di Vich in Spagna, al British Museum e al Victoria and Albert di Londra, al Jacquemart-André e al Cluny di Parigi, ai Cloisters di New York, ad Amburgo, Norimberga, Barcellona, Madrid. Cfr. KOHLHAUSEN, H. Minnekästchen im Mittelalter. Berlino 1928; YOUNG, A. A french medieval ivory casket (The connoisseur, CXX, n.505, sett. 1947), pp.16-21; ROSS, M.C. Allegory and romance on a medieval french marriage casket, (Journal of the Warburg Institute, XI, 1948), pp.112-142; NATANSON, J. Gothic ivories of the 13th and 14th centuries, London 1951; BRIGBENDER, O. Le chateau d'amour dans l'ivoirerie et son symbolisme (Gazette des Beaux Arts, VI per., XXXVIII, aprile-giugno 1951), pp.65-76; YOUNG, B. Scenes in an ivory garden, (The Metropolitan Museum of Art Bulletin XIV, n.10, giugno 1956), pp.252-256.

²⁶ Per esempio, una scena simile a quella che ci interessa dipinse il senese Domenico di Bartolo sul coperchio di una cassetta nuziale (già coll. Figdor, 1440 ca.). Un vasto assortimento di tali motivi e ulteriore bibliografia si trova nell'interessante catalogo della mostra, riccamente illustrato «Images of love and death in late medioeval and renaissance art», The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor 1975. Le innumerevoli realizzazioni nei cicli di affreschi profani che decoravano le residenze private più sontuose sono oggi in gran parte distrutte o rovinare; specialmente nell'area tedesca, la diffusione di questo topos dell'iconografia medioevale è collegata, almeno a partire dal XV secolo, alla circolazione di incisioni. Lo sviluppo del tema sui cassoni nuziali è studiato in: WATSON, P. F., The garden of love in Tuscan art of the early renaissance, Philadelphia 1979.

²⁷ Riprodotto in: JENNI, ULRICHE. op.cit. n.23, 1976.

²⁸ Riprodotto in: RASMO, NICOLA. L'età cavalleresca in Val d'Adige. Milano 1980, pp.91-93. La dama trova ampi riscontri nella miniatura; citeremo per esempio una illustrazione del Roman de la rose dei primi del '400 (New York, Pierpont Morgan Library, ms.245, f.27r.).

Tutte le foto sono di mio marito Alfred Rutz.

Dr. Vera Segre Rutz, storica dell'arte, Vicolo Pocobelli 24, 6815 Melide

Fonte delle fotografie

Indirizzo dell'autrice