

# Ricerche su S.Maria dei Ghirli a Campione d'Italia e i pittori Lanfranco e Filippolo De Veris

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

Objekttyp: **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): **53 (1996)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169482>

## **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.

# Ricerche su S. Maria dei Ghirli a Campione d'Italia e i pittori Lanfranco e Filippolo De Veris

di VERA SEGRE RUTZ

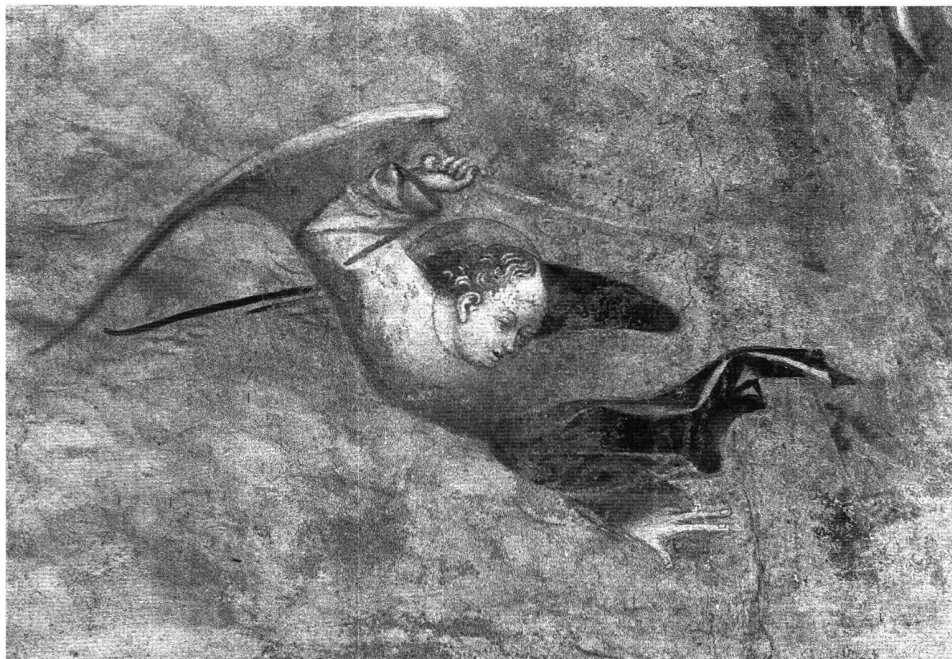


Fig. 1 Figura di arcangelo, particolare del Giudizio Universale di Lanfranco e Filippolo De Veris, 1400. Campione, S. Maria dei Ghirli.

## *S. Maria dei Ghirli; fonti documentarie*

Il santuario dei Ghirli sorge sulle sponde orientali del lago di Lugano, un poco discosto dal centro di Campione, accanto all'antico cimitero, fra i cipressi, in un'inaspettata e suggestiva oasi di tranquillità. Il notevole interesse artistico di questo monumento e delle opere d'arte che nel corso dei secoli ne hanno via via integrato e arricchito l'aspetto sollecita un ripercorrimento delle fonti documentarie campionesi, soprattutto allo scopo di verificare la continuità e l'importanza del legame con Milano attestato fin dall'alto Medioevo.

I primi documenti campionesi, a cominciare dall'anno 721, costituiscono il più antico nucleo di pergamene originali di tutta la Lombardia conservatesi fino ad oggi.<sup>1</sup> Cam-

pione apparteneva allora alla potente iudiciaria longobarda del Seprio<sup>2</sup>, che si estendeva a nord fino al Monte Ceneri, ad est comprendeva la Valle d'Intelvi e seguiva il corso del torrente Seveso, ad ovest parecchi tratti della sponda del lago Maggiore e poi il corso del Ticino, mentre a sud il confine che univa la linea del Ticino a quella del Seveso si manteneva press'a poco all'altezza di Parabiago.<sup>3</sup> Capitale militare, giudiziaria ed amministrativa era Castelseprio. Il consistente nucleo di carte campionesi forma l'archivio familiare di un ceppo gentilizio longobardo, di cui è stato addirittura possibile ricostruire l'albero genealogico.<sup>4</sup> Dai documenti si evince che possiedono terre sia nel Sottoceneri che nel Piacentino, allevano bestiame e controllano il trasporto delle merci e delle persone attraverso il lago. Acquistano uno schiavo di lingua franca al mercato di

Milano, documentando indirettamente per noi l'esistenza del mercato stesso.<sup>5</sup> Il membro più attivo della famiglia, Totone, contratta a Como, Mendrisio, Campione, Arogno e spesso a Milano, come già i suoi ascendenti e collaterali.<sup>6</sup> Nel 777 Totone fa testamento e dispone che la sua casa di abitazione diventi uno xenodochio, ossia un ospizio con refezioni periodiche per i poveri, che vi sia posto un «praepositus» e che passi in proprietà alla basilica di S. Ambrogio di Milano, insieme a tutti i suoi beni mobili e immobili.<sup>7</sup> Con la propria donazione, che comprende, oltre alla corte di Campione, la chiesa privata di S. Zenone<sup>8</sup> e fondi situati in altre località, Totone intende garantire la difesa delle sue proprietà; pertanto rafforza ulteriormente il suo legame con la Chiesa milanese istituendo un legato annuo di 20 libbre d'olio per l'illuminazione della basilica di S. Ambrogio e di 10 libbre rispettivamente per le basiliche milanesi di S. Nazario, S. Vittore al Corpo e S. Lorenzo fuori porta Ticinese. In tal modo testimonia tangibilmente anche il gravitare verso Milano di zone ecclesiasticamente comensi. Pochi anni più tardi, nel 784, quando accanto alla basilica di S. Ambrogio viene fondato il monastero benedettino, l'arcivescovo gli assegna in dotazione, insieme ad altri beni, la corte di Campione che da allora risulta proprietà del monastero con l'assenso di Totone.<sup>9</sup> Nonostante il monastero di S. Ambrogio riuscisse ad ottenere nell'873 il «munderburd» imperiale e a far vietare espressamente agli arcivescovi e a tutti gli ufficiali pubblici di interferire nei suoi possedimenti, il 28 dicembre 874 l'abate si scontra in un processo contro il vescovo di Como Eliperto. La vittoria dell'abate milanese, e la conferma da parte dei giudici imperiali dell'immunità dei beni di S. Ambrogio sarà decisiva anche per il futuro politico di Campione, data la coincidenza dei diritti pubblici con quelli ecclesiastici. Proprio nel placito dell'874, pervenuto in copia autentica del XII<sup>o</sup> sec.<sup>10</sup> si fa menzione per la prima volta, oltre alla già nota «basilica» di S. Zenone, che in seguito diverrà chiesa parrocchiale di Campione, delle altre due «basiliche»: «alia edificata in onore sanctorum Nazarii et Victoris, tercia edificata in onore sancte Marie locus qui vocatur Vuillari, quas quondam Todo de suprascripto vico Campellioni cujus proprietas per suum iudicatum in ipsum contulit monasterium pro anima sua».

La sentenza dell'874 servì come punto di riferimento in tutte le successive controversie<sup>11</sup> e Campione divenne il caposaldo delle proprietà del monastero di S. Ambrogio nel Sottoceneri. In parte esse derivavano dalla donazione di Totone, in parte da acquisti, donazioni e raggruppamenti successivi. Tutte queste terre formavano la curtis o curia di Campione, che secondo lo studioso più autorevole in materia, Paul Schaefer, era «la signoria feudale di più antica data nel Sottoceneri, la meglio costituita e quella che lasciò le maggiori tracce».<sup>12</sup> Tutte le entrate affluivano a Campione e il preposito della chiesa di S. Zenone fungeva da amministratore dell'intera zona. Da documenti precoci (854-863)<sup>13</sup> apprendiamo che presso la chiesa di S. Zenone si trovava una cella dove risiedevano diversi monaci di S. Ambrogio. Più tardi invece (1311-1323)<sup>14</sup> un solo monaco (vicarius o

administrator) risulta risiedere a Campione e fare le veci dell'abate.

Dai documenti citati veniamo anche a conoscenza dell'esistenza di un castello, successivamente trasformato in palazzo abbaziale o comitale. Dal 1245 infatti, gli abati di S. Ambrogio si fregiavano del titolo di «conti» delle corti di Limonta, Civenna e Campione.<sup>15</sup> Del castello, di cui oggi non rimane traccia, ci ha lasciato una tarda descrizione il vicario di Campione Roberto Rusca, il cui libello, pubblicato nel 1625, rappresenta, oltre ai documenti, la più antica fonte storica su Campione.<sup>16</sup> Il castello comprendeva nelle sue mura la chiesa di S. Zenone<sup>17</sup>, nonché l'annesso chiostro, al cui interno si trovava la «caminata» o «caminada» (sala dotata di grande camino), che serviva fra l'altro alla riunione della «vicinanza» comunale.<sup>18</sup>

Una prima traccia documentaria che testimonia a Campione il delinearci di un'entità collettiva come la vicinanza, preludio del futuro comune, è un'investitura che risale al 1170: l'abate Amizio investe per «lignum et carta» i vicini di Campione di tutte le vigne, della decima e del diritto di pascolo su di esse, che il monastero godeva nel luogo, perché «massaritiu nomine» ne possano disporre essi ed i loro eredi, pagando ogni anno sette anfore di vino. Il documento aggiunge che ciò «debet fieri salvo iure feudi ipsius monasterii quod habet in suprascriptis hominibus de Campiliono».<sup>19</sup> La prima redazione degli Statuti comunali campionesi pervenutaci è del 1266<sup>20</sup>, ma con ogni probabilità il comune a questa data era già operante da tempo, come si deduce da alcuni elementi interni al testo<sup>21</sup> e dalla constatazione che i Comuni limitrofi (Mendrisio, Lugano, etc.), fossero già completamente formati in tutta la zona alla metà del XII<sup>o</sup> secolo.<sup>22</sup> E' notevole che nel testo di questi Statuti la persona dell'abate non sia mai direttamente menzionata (se non in un inciso interpolato posteriormente fra le righe, con una scrittura nettamente diversa) e tantomeno il suo vicario. Contemporaneamente il monastero di S. Ambrogio vive anni di gravissima crisi.<sup>23</sup> Le asprissime lotte per il seggio abbaziale sconvolgono la vita monacale, determinandone la decadenza economica: tutto si vende o si loca in perpetuo, si dissipano le risorse e gli abati si curano ben poco dei sudditi e dei loro affari. In questi anni la maggior parte degli antichi beni e diritti vanno perduti; tuttavia, in tanto sfacelo, il legame del monastero con Campione si salva.

Per un periodo che va dal 1350 al 1396 i documenti testimoniano una serie di contatti diretti fra il Comune di Campione e l'abate del monastero, mentre per un lasso di tempo che va dal 1323 al 1509 non ci è stata tramandata notizia documentaria né dell'elezione, né dell'attività di un vicario.<sup>24</sup> Ciò confermerebbe pienamente la larga autonomia concessa dagli Statuti. Per i casi di giustizia criminale è il sindaco che deve recarsi a Milano e l'intervento degli abati sembra essere sollecitato nei confronti della collettività campionesa, nonostante la crisi del monastero. Nel 1401 coesistono quattro sedicenti abati e la situazione arriva a un tale degrado da indurre il papa a dare il monastero in commenda<sup>25</sup>, provvedimento che

durere fino al 1497, quando subentreranno i monaci cistercensi.

Il governo degli abati commendatari segnò il disfacimento della proprietà fondiaria del monastero, e Campione diventa una prebenda ecclesiastica, la cui locazione comprende tutto il complesso di diritti e di beni.<sup>26</sup> Per il XVI° secolo Roberto Rusca ha pubblicato in appendice al suo libello<sup>27</sup> una «serie dei vicari campionesi», sul filo della quale si può seguire la storia di un dominio travagliato, costellato da ripetuti episodi di brutale violenza ai danni dei vicari, in un clima che non sarebbe esagerato definire di intimidazione. La crescente avversione dei campionesi nei confronti del vicario corrisponde alla tendenza degli abati di S. Ambrogio a rafforzare sempre più la posizione del loro rappresentante locale, ai fini di esercitare un maggiore controllo ed affermare pienamente i propri poteri comitali. A confermare e a sancire ufficialmente la preminenza della figura del vicario, a cominciare dalla giurisdizione civile e criminale fino alla manutenzione delle strade, l'abate Sebastiano Contarini emana nel 1639 nuovi statuti per Campione.<sup>28</sup> Gli scontri tra i campionesi e il vicario dell'abate col tempo si attenuano, ma quando la sera del 12 febbraio 1797 un commissario della Repubblica Cisalpina accompagnato da due ufficiali francesi si presenta al vicario dichiarando l'occupazione del paese, buona parte della popolazione lo accoglie con favore e il «fante del villaggio» si rifiuta di eseguire gli ordini del vicario, dichiarando ribellione «al gigo di un despota vestito da frate».<sup>29</sup> Termina così un governo feudale durato più di mille anni e Campione entra a far parte della Repubblica Cisalpina nel Dipartimento del Lario, per seguire da allora le sorti politiche della Lombardia, pur nella sua peculiarità atipica di exclave.

Il legame ufficiale con il grande monastero milanese, dunque, per quanto duraturo, appare assai labile proprio intorno al 1400, non offrendo alcun punto d'appoggio per l'identificazione della committenza dell'affresco di Lanfranco e Filippolo De Veris, che pure provenivano da Milano. Tali circostanze danno un rilievo particolare all'iscrizione apposta sull'affresco, che dichiara come committenti gli *scolares* (o membri della *schola*) di Campione. All'interno del Santuario, un affresco della seconda metà del Trecento, che raffigura i Quattro Santi Coronati nella loro attività di scultori, suggerisce che la *schola* di Campione potesse coincidere con la confraternita dei lapicidi e scultori campionesi, tradizionalmente legati al patronato dei Quattro Santi Coronati.<sup>30</sup> Contigua alla loro immagine votiva, entro una stessa cornice a disegni geometrici, è affrescata l'effigie del Volto Santo di Lucca, ben riconoscibile dalla scrupolosa osservazione di dettagli iconografici quali la posizione stante del Cristo dagli occhi bene aperti, la lunga tunica manicata nera dai larghi bordi decorati, la forma peculiare della croce attornata da una mandorla che termina in foggia di giglio, il calice poggiante su un altare sotto il piede destro del Crocifisso. L'iconografia e il culto del Volto Santo attinsero una larga diffusione nel Medio Evo. In particolare nei secoli XIV e XV si riscontrano in varie zone dell'Italia centro-settentrionale grandi riprodu-



Fig. 2 Figura di arcangelo, particolare del Giudizio Universale di Lanfranco e Filippolo De Veris. Campione, S. Maria dei Ghirli.

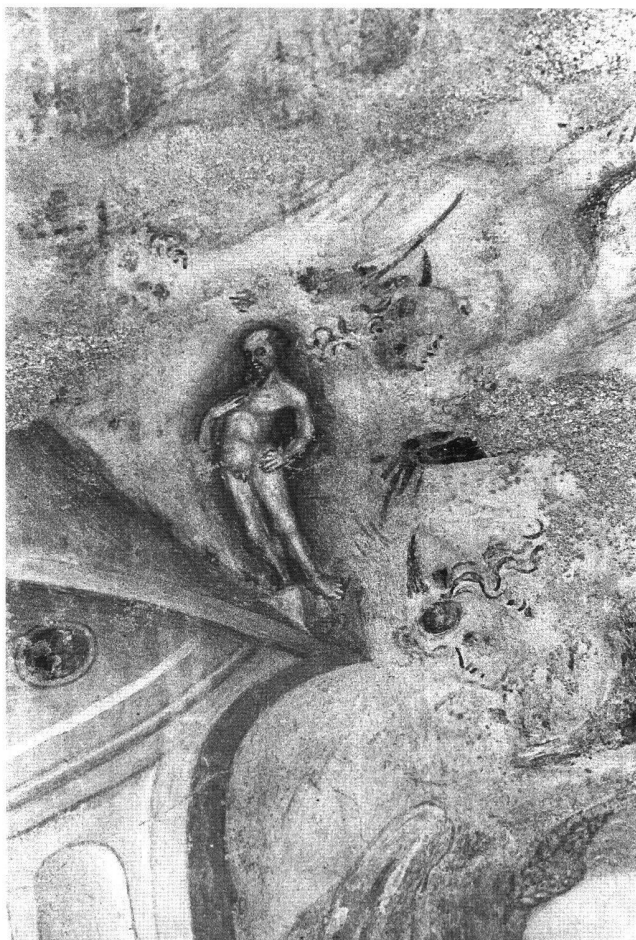
zioni ad affresco di questa statua-reliquiario, che non paiono collegabili ad insediamenti di cittadini lucchesi, bensì direttamente alla fama dell'immagine sacra.<sup>31</sup> L'affascinante e complessa leggenda intorno alla genesi della statua del Volto Santo, che implica l'intervento divino, oltre all'opera di Nicodemo, ispirato al sudario di Cristo, dovette esercitare una particolare suggestione in una comunità come quella campionesa, dove il mestiere dello scultore aveva tradizionalmente tanto rilievo.<sup>32</sup>

#### *I De Veris e le loro opere*

A partire dal 23 giugno del 1400, data del suo dichiarato compimento, il grande affresco di Lanfranco e Filippolo De Veris (m. 9,45 di larghezza e m. 5 ca. di altezza) rimase in vista sulla parete esterna meridionale della chiesa di S. Maria dei Ghirli, cui venne in seguito addossato un portico.<sup>33</sup>



Fig. 3 Figura della Carità, particolare del Giudizio Universale di Lanfranco e Filippolo De Veris. Campione, S. Maria dei Ghirli.



Quest'opera di marcata originalità, tuttavia, dovette attendere l'inizio del Novecento per trovare i suoi primi estimatori.<sup>34</sup> In particolare l'intervento di Pietro Toesca segna una svolta rispetto ai giudizi riduttivi espressi in precedenza.<sup>35</sup> Nella sua vastissima e minuziosa ricognizione dei monumenti della pittura e miniatura lombarda egli torna più volte a parlare dei De Veris, i quali, secondo la sua autorevole opinione, si legano più che alla tradizione trecentesca lombarda, sobria ed equilibrata nel suo naturalismo, agli sviluppi successivi, dei primi decenni del '400: a quella che egli definisce «la sfera tumultuosa del manierismo gotico».<sup>36</sup> E' nell'ambiente internazionale del cantiere del



Fig. 6 Fiori incisi sullo sfondo, particolare del Giudizio Universale di Lanfranco e Filippino De Veris. Campione, S. Maria dei Ghirli.



Fig. 4 e 5 Figure miniaturistiche: Adamo e l'anima di Giuda, particolari del Giudizio Universale di Lanfranco e Filippino De Veris. Campione, S. Maria dei Ghirli.

Duomo di Milano come evolve ai primi del '400 che Toesca trova, specialmente nell'ambito della scultura, i paralleli di un'arte tardogotica che indulge ad eccessi quasi barocchi, i quali denotano un rapporto più diretto e più profondo con gli sviluppi del gotico d'Oltralpe. Nell'indicare questi utili addentellati, storicamente suffragati dalla documentata presenza a Milano di artisti, pittori, miniatori, vetrai, scultori provenienti dalle Fiandre, dalla Francia e dalla Germania, (di cui purtroppo, per altro, non si conoscono le opere specifiche), Toesca mantiene pur sempre chiara l'idea di culture diverse quand'anche a tratti parallele e tempera il suo giudizio connettendo anche questi frutti lombardi del gotico estremo ad altri episodi coevi verificatisi un po' in tutt'Italia.<sup>37</sup> A radicare più saldamente nell'ambito della produzione figurativa lombarda più alta lo stile «bizzarro» e «barocco», ma anche «squisito» ed «elegante» dei De



Fig. 7 Quadrettatura e fiori sullo sfondo, particolare del Giudizio Universale di Lanfranco e Filippo De Veris. Campione, S. Maria dei Ghirli.

Veris, Toesca propone un accostamento quanto mai adeguato alle otto carte miniate (dalla c. 88 alla c. 95) del *Tacuinum sanitatis* di Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2644), che, come aveva già segnalato lo Schlosser, si distaccano nettamente dalle altre illustrazioni dello stesso codice.<sup>38</sup> 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 ad un artista lombardo estremamente vicino ai De Veris.<sup>39</sup>

Il rapporto fra le miniature del *Tacuinum sanitatis* di Vienna e l'affresco di Campione è senz'altro molto profondo: le due opere si stagliano con una precisa connotazione stilistica nell'ambito della vasta produzione coeva.<sup>40</sup> La sigla espressiva dei De Veris risulta unica, pur nella loro

viva partecipazione alla cultura figurativa più avanzata del tempo; ricompaiono nel *Tacuinum* proprio quegli stessi gesti contrapposti e traboccanti di energia<sup>41</sup>, quelle fisionomie appuntite che ricevono lo stesso trattamento pittorico al di là della diversa iconografia. Il manoscritto, come aveva rilevato il Toesca, appare effettivamente più rozzo e meno variato dell'affresco dal punto di vista del colorito. Tuttavia anche la stesura dei colori dell'affresco, ad un esame ravvicinato, si rivela eseguita in maniera assai rapida (fig. 1, 2, 3).<sup>42</sup> Pur declinando e variando minuziosamente le proprie forme, l'arte dei De Veris accenna più che definire, ama le pennellate nervose e falcate, e si allontana così da quel realismo semplice dalle forme nitide ed equilibrate che caratterizza invece le altre miniature raccolte nello stesso *Tacuinum sanitatis*, più vicine nello spirito all'opera di Giovannino de Grassi.<sup>43</sup>

L'accostamento proposto da Toesca purtroppo non può essere suffragato a tutt'oggi da nessuna prova documentaria<sup>44</sup> e pur parendoci validissimo non ha suscitato un accoglimento unanime da parte della critica più recente.<sup>45</sup> Il legame con la miniatura rimane comunque uno dei tratti più tipici della pittura intorno al 1400 (fig. 4, 5).<sup>46</sup> In questo



Fig. 8 Particolare della volta. Locarno, S. Maria in Selva.



Fig. 10 Particolare di un affresco, attribuito a Michelino da Besozzo. Silvano Pietra, chiesa parrocchiale, S. Sebastiano.

senso nell'affresco di Campione sono particolarmente caratterizzanti la raffinata cromia, con un uso accentuato del cangiantismo<sup>47</sup>, la predilezione per colori rari come il nero, il violetto, il rosso scuro, azzurri e verdi molto freddi, nonché un'elaborata ricerca di impreziosimenti. Abbastanza numerose dovevano essere le dorature, di cui non rimane, per altro, che l'incisione che serviva alla loro



Fig. 9 Il Mese di Maggio, 1427. Monte Carasso, S. Bernardo.

applicazione.<sup>48</sup> Per quanto riguarda lo sfondo, nella pontata superiore pare avesse un colore più rosato e per il resto azzurro (l'azzurro dello sfondo, secondo la prassi comune per lo più applicato a secco, è caduto quasi integralmente). In alcune zone (segnatamente alla sinistra del Cristo e sotto il diavolo urlante) segnaliamo di aver riscontrato una serie di motivi a fiorellini quadrilobati disposti a scacchiera con una certa regolarità (fig. 6). Tali fiorellini, che appaiono bianchi, non risultano essere incisi e nemmeno dipinti, ma con ogni probabilità costituiscono la traccia di una mordente cui aderiva una doratura, che, staccandosi, ha provocato anche la caduta del colore sul quale era stato applicato. Intorno a questi fiorellini si intravede una sottilissima quadrettatura di linee di un azzurro più scuro del colore di fondo (fig. 7). Si può quindi ragionevolmente ipotizzare che tutto lo sfondo, su cui erano distribuiti i fiori di lamina metallica quadrilobati come su una scacchiera, fosse ricoperto da una quadrettatura dipinta o dorata, con particolare effetto di splendore e ricchezza decorativa. Simili sfondi si trovano frequentemente nell'ambito della più raffinata miniatura dell'epoca<sup>49</sup> ed alcuni esempi di sfondi riempiti con motivi geometrici e a fiorellini si trovano anche in affreschi ascrivibili a un ambito culturale affine. Gli affreschi della volta di S. Maria in Selva a Locarno, per esempio, hanno proprio uno sfondo a quadretti con al centro fiorellini bianchi (fig. 8). La serie dei Mesi di Montecarasso presenta sullo sfondo una decorazione conservatasi solo in parte perché eseguita a secco con grossi fiori quadrilobati che oggi appaiono neri (fig. 9).<sup>50</sup> Il delicato affresco micheliniano di S. Sebastiano nella parrocchiale di Silvano Pietra mostra sullo sfondo una trama di cerchi entro i quali sono dipinti semplici fiorellini bianchi stilizzati, questa volta con cinque petali (fig. 10).<sup>51</sup> Una versione più sfarzosa dello stesso concetto decorativo daranno poi gli Zavattari nella Cappella di Teodolinda del Duomo di Monza.

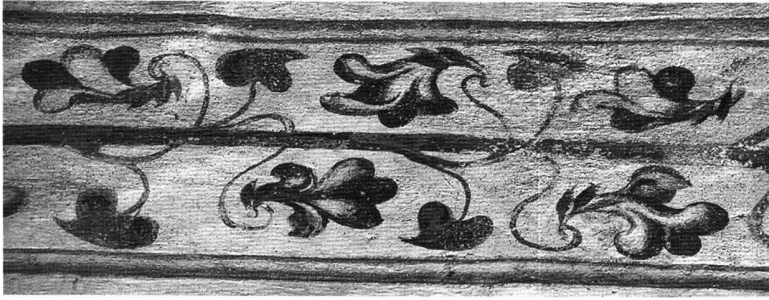


Fig. 11 Particolare della cornice, Giudizio Universale di Lanfranco e Filippolo De Veris (presumibilmente di Lanfranco). Campione, S. Maria dei Ghiri.



Fig. 12 Particolare della cornice, Giudizio Universale di Lanfranco e Filippolo De Veris (presumibilmente di Filippolo). Campione, S. Maria dei Ghiri.



Fig. 13 Angelo nella volta. Locarno, S. Maria in Selva.

Un ulteriore indice del forte legame del Giudizio Universale di Campione con la miniatura è la bellissima cornice che consta di un bordino giallo, come un merletto, probabilmente un tempo dorato, e una larga fascia bianca decorata con un delicato motivo floreale racchiusa fra strisce rosse e gialle. Proprio nella cornice è molto evidente la differenza delle mani dei due artisti: la parte in alto a sinistra (la prima ad essere eseguita) è tracciata con forme tornite ed accuratissime, mentre la continuazione appare angolosa e piatta (fig. 11, 12). Qui, come in alcuni personaggi o dettagli meno riusciti, si può pensare al preponderante aiuto di Filippolo, che essendo il più giovane, si può supporre non avesse ancora pienamente sviluppato le sue capacità.



Fig. 14 Scena escatologica. Morcote, S. Antonio Abate.



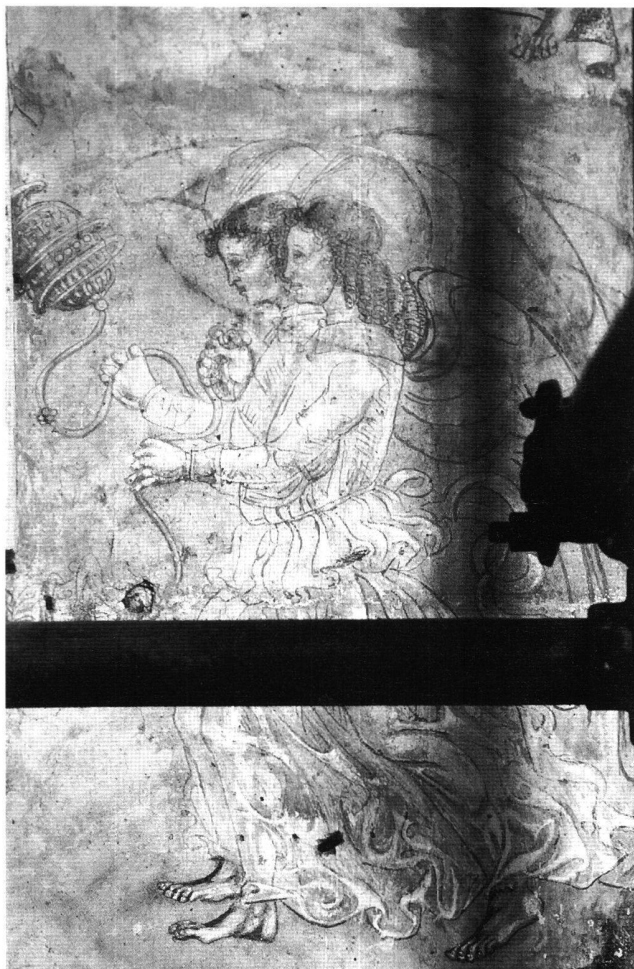


Fig. 15 Tabernacolo degli Olii Santi, coppia di angeli. Campomorto, S. Maria.

Ripetutamente sono stati tentati altri accostamenti o addirittura attribuzioni all'ambito di attività dei De Veris, ma ad un'analisi stilistica o tecnica serrata nessuno di essi ci appare realmente convincente. Più volte si sono avvicinati gli affreschi dei De Veris agli affreschi di S. Maria in Selva di Locarno, a essi contemporanei (fig. 13).<sup>52</sup> Indubbia è la comunanza di cultura 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 la 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 cogliere

la differenza di «spirito» di questi maestri, pur nello stesso ambito di gusto. Sia nella composizione che nell'esecuzione dei dettagli, a Locarno si evidenzia la ricerca di simmetria, di quiete, a Campione l'exasperazione dei contrasti e delle tensioni.

Joseph Gantner presenta come appartenenti a una stessa corrente gli affreschi di S. Maria in Selva, quelli dei De Veris a Campione e quelli della vicina chiesa di S. Antonio Abate a Morcote (fig. 14).<sup>53</sup> Le somiglianze fra queste due ultime opere sarebbero tanto stringenti (specialmente fra le figure degli angeli), che risulterebbe assai difficile fare una distinzione di mani diverse. Gli affreschi di Morcote sono senz'altro quattrocenteschi e non mediocri, interessanti soprattutto per la rara iconografia escatologica delle anime – rappresentate sotto forma di rotondi putti – impigliate nella rete che attraversa in larghezza l'intera parete del coro. Tuttavia un'osservazione più attenta smentisce ogni connessione con gli affreschi dei De Veris. Basterà un rapido confronto proprio fra le figure degli angeli, di fattura ben più sommaria a Morcote ed eseguiti sulla scorta di modelli più tardi, forse bembeschi, col tipico abito sbuffato sui fianchi, per misurare la sfasatura cronologica e stilistica. Le figure di Morcote sono molto lontane, nella loro convenzionale ed impacciata rigidità, dalle linee flessuose e dalle membra tonde e scattanti dei personaggi campionesi.

Nel 1957 Mina Gregori identificava una nuova opera dei De Veris nel grazioso tabernacolo degli Olii Santi nel coro della chiesa di S. Maria in Campomorto presso Siziano (Pavia).<sup>54</sup> Il nucleo scultoreo in candido marmo di questo tabernacolo era completato da una decorazione pittorica oggi in parte perduta, che fingeva un'architettura con basamento di finte incrostazioni marmoree e due alti pilastri ai lati. Nello spazio di parete compreso fra i pilastri e il tabernacolo sono dipinte sei coppie di angeli in adorazione, mentre in basso, al centro, un medaglione mostra il Cristo in Pietà. Arslan, nel suo capitolo sulla scultura quattrocentesca della *Storia di Milano*<sup>55</sup>, aveva collocato quest'opera nel quadro di una «tendenza classicheggiante diffusa in tutt'Italia dai lapicidi del Lario e del Ceresio» e ritenendo le componenti di pittura e scultura fra loro contemporanee le aveva datate approssimativamente al 1470. Inoltre egli attribuiva le figure dipinte alla cerchia del «supposto Bonifacio Bembo», artista dall'attività ben difficilmente circoscrivibile, allora come oggi. La stessa Gregori riferisce poi che Arslan ritenesse sicura l'unità stilistica dell'opera anche a causa di motivi tecnici, che ella però non riporta.<sup>56</sup> L'opinione della Gregori, infatti, è che il complesso della pittura sia da svincolare dalla scultura e che le due coppie di angeli inferiori (fig. 15) siano di mano e di stile diversi – «mantovani e mantegneschi» –, aggiunte a distanza di tempo rispetto alle coppie in alto, testimoni invece di uno stile gotico inconfondibile: quello dei De Veris (fig. 16). L'attribuzione è giustamente ritenuta problematica dalla critica più recente.<sup>57</sup> A Campomorto ci troviamo di fronte a un pittore che fa largo uso di cartoni (fig. 17). Le sei coppie di angeli sono riconducibili a tre diversi cartoni, ognuno dei quali è stato utilizzato su entrambi i lati. Qui si notano, nel-



Fig. 16 Tabernacolo degli Olii Santi, coppia di angeli. Campomorto, S. Maria.



Fig. 17 Tabernacolo degli Olii Santi, veduta d'insieme. Campomorto, S. Maria.

l'assenza totale di variazioni personali, alcuni impacci nel trascrivere i particolari più difficili, come le mani o i piedi in iscorcio, con curiosi risultati (mani e piedi «scimmieschi»). Poiché la tecnica del cartone è strettamente connessa alla tecnica della divisione del lavoro in «giornate», questo è il significato più probabile delle cesure dell'intonaco notate dalla Gregori e non necessariamente uno stacco temporale nell'esecuzione. In tutto il grande affresco del Giudizio Universale di Campione, nonostante l'elevato numero di figure che vi compaiono, non si trovano repliche o copie speculari. Ognuna è frutto di un disegno originale, anche se nelle tipologie dei volti certe sigle ritornano costantemente. Il pittore di Campomorto, una volta trascritte con lo spolvero le linee di contorno e delle pieghe dei panneggi, le ripassò a pennello con un colore fra l'ocra e la sinopia, con tratto non sempre molto fluente, anzi un poco angoloso. Quando poi stese il colore sulle superfici, l'intonaco era con ogni proba-



Fig. 18 Tabernacolo degli Olii Santi, particolare. Campomorto, S. Maria.



Fig. 19 Affresco votivo. Lodi, S. Francesco.

bilità per lo più già asciutto, tanto che oggi gran parte di questo colore è caduto; un'osservazione ravvicinata consente di vedere le tracce di uno sfondo blu scuro, caduto come la più gran parte degli altri colori (fig. 18). Non potrebbe esserci contrasto più forte con la tecnica a buon fresco dei De Veris, che inoltre stendevano il colore sfumandolo negli scuri e facendo un uso delle linee molto diverso, variato e raffinato. Senza dire che il ripiegarsi insistito delle vesti degli angeli a Campomorto non trova riscontro alcuno a Campione, come del resto nemmeno la

gamma cromatica. L'ipotesi di Arslan è invece ulteriormente avvalorata dalla corrispondenza perfetta di almeno una delle coppie di angeli di Campomorto (quella centrale) con una composizione del Bembo sulla volta della Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano.<sup>58</sup>

Stella Matalon insieme a Franco Mazzini, nel loro studio dedicato agli affreschi lombardi, apparso nel 1958<sup>59</sup>, ritengono riferibile agli stessi De Veris un affresco in S. Francesco a Lodi, dal Toesca già segnalato come opera di un seguace, che avesse però anche risentito dell'influenza di Michelino da Besozzo (fig. 19).<sup>60</sup> L'affinità d'ambito di questo affresco con quello di Campione è senz'altro molto stretta, tuttavia una diretta identificazione degli autori appare azzardata, tanto che lo stesso Mazzini ritornando sulla questione qualche anno più tardi<sup>61</sup> preferisce attribuirlo alla cerchia dei De Veris. Il maestro di Lodi ha mano finissima, ma le forme che egli traccia hanno un'eleganza ricercata, quasi compiaciuta dei volgimenti voluttuosi della linea. In confronto i De Veris appaiono più rapidi e corsivi, anche se il gusto e il genere di eleganze formali cui attendono è lo stesso. Diversa è la gamma cromatica adottata e nessuno dei volti di Lodi ricorda da vicino le tipologie di Campione. Si coglie nell'insieme una simile ricerca di movimenti contrapposti e sinuosi, ma a Lodi (dove poi le dimensioni del lavoro sono molto più esigue) tutto è più controllato. Un dettaglio conferma la vicinanza di questi maestri, pur fra loro diversi, è la ghirlanda di fiorellini che incornicia l'affresco di Lodi: sono gli stessi della cornice di Campione, anche se di altri colori, eseguiti a Lodi con un disegno sempre perfettamente accurato, come si vedono a Campione nel tratto in alto a sinistra. Non mi sono note altre applicazioni ad affresco di questo ornato, che rimanda al mondo della miniatura.

Una nuova discutibile attribuzione ai De Veris giungeva loro nel 1962 da Pavia, dove Ugo Bicchi riscontrava in un affresco votivo che rappresenta S. Cristoforo nella chiesa del Carmine lo stesso «inconfondibile modo di trattare il mosso panneggio» (fig. 20).<sup>62</sup> Il dipinto si trova sulla parete nord del transetto, in coppia con un'altra raffigurazione votiva (S. Alberto) delle stesse dimensioni e contornata da identica cornice. Mentre il Bicchi ritiene che il primo affresco sia dei De Veris e il secondo di Giovanni Da Vaprio<sup>63</sup>, sembrerebbe più opportuno mantenere l'unità delle due immagini. Esse sono legate fra loro dalla particolare scala cromatica scura, molto lontana dai toni luminosi dei De Veris; inoltre sono accomunate dall'esecuzione degli incarnati fortemente ombreggiati, anche se gradatamente e con avvertito senso del volume, quasi bronzei. I volti delle figure dei De Veris, invece, hanno ombre più violente, di espressione, o, in molti casi, ne sono quasi privi. Da ultimo non ometterei di osservare l'estraneità delle capigliature di S. Cristoforo e del Bambin Gesù rispetto al vasto repertorio di chiome che ci offre l'affresco campioneso. Il periodo in cui furono eseguiti e le tendenze del gusto tardogotico avvicinano questi affreschi del Carmine di Pavia a quelli di Campione, ma, a mio avviso, siamo lontani dal poterli attribuire alle stesse mani.

Un recente tentativo di allargare il corpus delle opere dei De Veris risale alla mostra milanese *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento* del 1988, in occasione della quale è stato esposto per la prima volta al pubblico un piccolo frammento d'affresco che raffigura la testa di un angelo e che i curatori attribuiscono – saggiamente «con riserva di prudenza» – all'ambito dei De Veris.<sup>64</sup> Purtroppo la pellicola pittorica del frammento si presenta molto abrasa, rendendo difficile un giudizio sulla tecnica pittorica, ma nel complesso, se si confrontano la stesura del colore, la tecnica con cui è realizzata l'aureola e soprattutto l'esito stilistico, l'accostamento appare tutt'altro che convincente.<sup>65</sup>

Alcune interessanti analogie possono essere rilevate con gli affreschi delle volte del transetto della Cattedrale di Cremona, ora che i restauri hanno loro parzialmente restituito freschezza e leggibilità.<sup>66</sup> Il vasto ciclo è opera di vari maestri, alcuni dei quali si avvicinano notevolmente ai modi dei De Veris, in particolare per la varietà e spregiudicatezza dei gesti dei loro personaggi, abbigliati secondo i dettami di una stessa moda cortese. Sia gli affreschi di Campione che quelli di Cremona presentano una marcata affinità tecnica con la miniatura, che si manifesta nell'impasto fluido e nelle vaste aree di intonaco chiaro dello sfondo. A un esame ravvicinato<sup>67</sup> colpisce il ricorrere di tipologie umane (uomini, donne, bambini e anziani) molto simili, oltre a un'insistenza particolare sulle diagonali nelle composizioni. Alcuni «patterns» compositivi, ad esempio gruppi di persone inginocchiate, denotano una stretta comunanza di modelli, che rinvia chiaramente anche agli ateliers che realizzarono i *Tacuina sanitatis*. Le scene per ora restaurate si distanziano comunque dall'opera dei De Veris, per un'esecuzione più sommaria nei dettagli e per l'impiego di una gamma cromatica molto meno elaborata. Attendiamo con grande interesse il compimento dei lavori di pulitura del ciclo cremonese per poterne approfondire lo studio.



Fig. 20 S. Cristoforo, affresco votivo. Pavia, S. Maria del Carmine.

- <sup>1</sup> ANGELO FUMAGALLI, *Codice diplomatico Santambrosiano*, Milano 1805, p. 8.  
L'archivio parrocchiale di Campione andò distrutto il 21 maggio 1797; trattandosi però di un feudo del monastero milanese di S. Ambrogio, molti documenti campionesi si trovano nel Fondo di Religione dell'Archivio di Stato di Milano. Lo spoglio di tutte le cartelle relative a Campione, date le complesse vicende del monastero e del suo archivio (su cui fra l'altro mancano studi recenti ed attendibili), non garantisce di aver esaurito il materiale documentario esistente. Molto utile è stata la consultazione dell'*Index chronologicus omnium ex membranis documentorum ab anno salutis 722 ad annum 1728*, indice compilato per tutte le pergamene del monastero di S. Ambrogio nel 1739 e conservato all'Archivio di Stato di Milano, nel Fondo di Religione, pergamene, cart. 353 (d'ora in avanti abbreviato *Ind. Chron.*).
- <sup>2</sup> In alcuni documenti è specificato: «Campellionis finis Sepriensis» (8 marzo 777, in: ANGELO FUMAGALLI [cfr. nota 1], p. 57); «Sigirad et Arochi, civis Sepriasca, havitaturis loci qui dicitur Campelliune» (12 maggio 721, in: ANGELO FUMAGALLI [cfr. nota 1], p. 1); «in loco Campellioni probe riba de laco . . . nasco finibus Castro Sebrienses» (8 marzo 804, in: ANGELO FUMAGALLI [cfr. nota 1], p. 105).
- <sup>3</sup> GIANPIERO BOGNETTI, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano 1948, p. 52.
- <sup>4</sup> CARLO GUIDO MOR, *Per la datazione di un documento ticinese del secolo VIII*, in: Archivio Storico della Svizzera Italiana III, 1928, nn. 3-4, p. 126. Le carte arrivano fino al IX secolo, quando la famiglia pare estinguersi; dopo Fumagalli, le hanno pubblicate anche Porro Lambertenghi, Schiaparelli, Bonelli, e Moroni-Stampa nei rispettivi codici diplomatici o paleografici.
- <sup>5</sup> GIGLIOLA SOLDI RONDININI, *Problemi di storia sociale ed ecclesiastica nel Medioevo*, in: AA.VV., *Problemi di storia religiosa lombarda*, Como 1972.
- <sup>6</sup> GIGLIOLA SOLDI RONDININI (cfr. nota 5), p. 78.
- <sup>7</sup> GIANPIERO BOGNETTI (cfr. nota 3), p. 491 n. 919.
- <sup>8</sup> ANGELO FUMAGALLI (cfr. nota 1), p. 57 ss.
- <sup>9</sup> ANGELO FUMAGALLI (cfr. nota 1), p. 41: in un documento datato 10 novembre 769, Magnerada, cugina di Totone, cita la chiesa di S. Zenone come segue: «... Basilicae et confessoris Cristi Tzenonis in vico Campellione a parentibus meis edificatum».
- <sup>10</sup> GIANPIERO BOGNETTI (cfr. nota 3), p. 340.
- <sup>11</sup> Ancora nel 1187 un tribunale pontificio conferma all'abate, contro le pretese del vescovo di Como, il districtus sopra i suoi soggetti di Guidino, Cadro, Canobbio, Cadempino e Bedano, perché appartenenti alla corte di Campione, citando la sentenza dell'874 (PAUL SCHAEFER, *Il Sottoceneri nel Medioevo*, Lugano 1953, p. 107 n. 45).
- <sup>12</sup> PAUL SCHAEFER (cfr. nota 11), p. 98.
- <sup>13</sup> ANGELO FUMAGALLI (cfr. nota 1), p. 295: 7 febbraio 854: «... Se-sepertus presbiter et monacho adque preposito celle sancti Zenoni sita Campilioni, qui pertinet de monasterio Sancti Ambrosii...».  
ANGELO FUMAGALLI (cfr. nota 1), p. 361: 5 dicembre 863: «... ut abeas victum de cella nostra Campellioni..., sicut unus ex fratris monachi qui inibi abitaverint.».
- <sup>14</sup> 15 maggio 1311: «...cum honor, districtus, et jurisdictione generalis loci et curie da Campilione pertinet et spectat sancti Ambrosii Mediolani ... dominum Johannem Truliam monachum monasterii sancti Ambrosii Mediolani, et habitans in loco Campilioni habens a domino abbate jurisdictionem dicti loci et curie de Campilione, ut continetur quodam publico instrumento a me notario visso, sigillo domini religiosi viri domini (sic) Astulfi de Lampugnano Dei gratia munimine roborato... investivit nomine legitimi et legalis feudi predictos Jacobum et Anselmolum cum baculo, quem suis manibus tenebat... Actum Campilioni, in castello de Campilione, presentibus testibus...» (L. OSIO, *Documenti Diplomatici tratti dagli Archivi di Milano*, vol. I, Milano 1864, p. 60).  
17 agosto 1323: un frate «vicarius et administrator in loco et curia de Campilione et in locis subpositis ipsi curie» investe quattro uomini «de Brusino-Arsicico», ciascuno «pro quarta parte nomine locationis per masaricium». Oltre ai tributi dovranno «tempore vinemiarum facere prandios duos bonos et idoneos» per l'abate o l'amministratore con due accompagnatori, «Actum Campilione, ubi dicitur in Caminata...» (Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, pergamene, cart. 330, n. 24).
- <sup>15</sup> GIORGIO GIULINI, *Memorie della città e della campagna di Milano nei secoli bassi*, vol. VIII, Milano 1760, p. 28: «Anno 1245. L'abate di quel ricco Monistero, Guilielmo Cotta avea terminato appunto nel presente anno presso al chiostro un bel palazzo con ameni orti, e vi avea fatto riporre una iscrizione in marmo riferita dal P. Arese, dove tratta di lui. *Ter tribus exactis lustris cum mille ducentis hos solium struxit Guilielmus condidit ortus abbas atque comes mitra scepro redimitus. Dat leve virgam pastoris, noscite vitam*». Il Giulini peraltro commenta che non è facile dire su quali terre l'abate si ritenesse «comes». La stessa iscrizione è riportata in: VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle Chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, vol. III, Milano 1890, n. 281, con la sola esclusione della parola «struxit». Forcella la dice «incassata nell'atrio nella parete a sinistra, appena si entra». Cfr. GIACOMO FRASSI, *Il governo feudale degli abati del monastero di S. Ambrogio*, Milano 1879, p. 4: «Il titolo con cui gli Abati si enunciavano nei loro editti, per quanto si rileva dai carteggi posteriori al sec. XV, era il seguente: Noi, NN, per la Dio grazia Abate del Monastero di S. Ambrogio Maggiore di Milano, Presidente generale della Congregazione Cistercense di S. Bernardo in Italia e Conte di Civenna, Limonta e Campione. Nessuno degli altri possedimenti portò il titolo di feudo, in quanto solo qui si esercitava la giurisdizione civile ed ecclesiastica». Nell'*Ind. Chron.* (cfr. nota 1), la prima testimonianza documentaria dell'assunzione del titolo comitale da parte dell'abate risale al 22 aprile 1381. Si tratta di un caso di giurisdizione criminale curato da un giudice milanese di nomina dell'abate: «Expositio et excusatio cuiusdam homicidi in loco Campilioni perpetrati facta per sindicum dicti Campilioni coram Stefano de Cutica de Collegio iudicum Mediolani, vicario Guilielmi de Lampugnano Ambrosiani Monasterii Abbatis ac in temporalibus comitis de dicto loco. Acta in Broleto novo subtum dictum collegium tradita per Antoniolum de Fossara notarium».
- <sup>16</sup> «Questo castello ridotto in Palaggio è assai aggiato per i portici, corti, prospettive, giardini, broli murati, sale, camere, loggie, et era già forte Castello, come le grosse mura, i merli, i superbi, alti et forti edifitij dimostrano. Qui i Vicari risiedono, et tengono ragione tanto in civile, quanto in criminale, con il Fiscale bisognando, et il notaro una volta la settimana, e più se fà bisogno». (ROBERTO RUSCA, *La descrizione del Borgo di Campione ed altri luoghi circonvicini, et particolarmente di Lugano*, Bergamo 1625, ristampato in facsimile dall'Editore Topi, Lugano 1963).
- <sup>17</sup> PAUL SCHAEFER (cfr. nota 11), p. 397: la prima comparsa documentaria del castello risale al 1277; trattandosi di una reinvestitura livellaria, si prevede la consegna del «fictum in castro predicti monasterii sito in loco Campilione». ROBERTO RUSCA dice

ancora nell'Appendice alla *Descrizione di Elimonte*, Bergamo 1624: «... casa del Vicario di Campione, la quale dal vulgo vien detta Castello, perchè in effetti era castello come le grandi et grosse muraglie dimostrano et il sito spazioso, che dentro chiude la parrocchiale et antica chiesa di S. Zenone».

<sup>18</sup> MARIA BELLONI ZECCHINELLI, *Campione terra italiana*, in: Archivio Storico Lombardo, Serie IX, vol. III, 1963, p. 20.

<sup>19</sup> Cit. in G. BERTONI, *La giurisdizione dell'abate di S. Ambrogio di Milano sulla corte di Limonta e Civenna*, in: *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, vol. XIV, Milano 1967, p. 104.

<sup>20</sup> L'Archivio di Stato di Milano li conserva in un codice membranaceo di 12 pagine, con un'aggiunta del 1306. La scrittura è gotica leggermente tondeggianti, contemporanea alla redazione degli statuti o di poco posteriore.

<sup>21</sup> *Statuti di Campione*, in: EMILIO ANDERLONI/A. LAZZATI, *Statuti dei laghi di Como e Lugano dei secc. XIII–XIV* (= Corpus Statutorum Italicorum, vol. II), Roma 1951, pp. 235–247. A proposito dell'avvenuta elezione dei due consoli e dei cinque «iurati», si legge (p. 239): «electos licencia et consensu tocuis vicinie ipsius loci, sub Canegiacio per camparium more solito congregata ad infrascripta omnia et singula facienda». A p. 241, per quanto riguarda un dovere dei consoli, si dice per inciso: «ut consuetudo est».

<sup>22</sup> Lo storico del diritto, specialista in materia, ALESSANDRO LATTES, scriveva in proposito: «Differiscono questi da tutti gli altri statuti signorili ben noti che si promulgarono nelle terre lombarde da feudatari laici ed ecclesiastici nel secolo XIII, perché non presentano alcuna traccia di elementi feudali o di dipendenza signorile, quantunque il paese fosse soggetto alla piena giurisdizione comitale dell'abate di S. Ambrogio, e se si hanno altri esempi di tali carte in Italia, non pare che ve ne sia alcuno in Lombardia. Ivi, gli uomini eletti dai consoli col consenso di tutti i vicini compilano gli statuti e provvedono ai negozi loro senza mai fare parola dell'autorità o dei diritti del signore; i consoli prendono pegni, riscuotono multe, emettono ordinanze, esercitano qualche potere giudiziario, come se il comune fosse indipendente: una sola dichiarazione generale afferma che gli statuti non possono derogare allo *ius et honor* del monastero, i quali restano salvi e riservati per sempre, ed oltre a questa, una formula singolare, che nessuno può contravvenire agli statuti o proporre la mutazione, se non quando il comune fosse minacciato da 'alicuius domini violenta potestas' e da grave pericolo, cosicché sia prudente rinunciare alla stretta osservanza degli statuti, a scanso di mali più gravi. Furono forse questi statuti compilati in un momento in cui il comune godette un'apparente autonomia o l'autorità dell'abate era minacciata da qualche altro potente signore? Anche se si voglia credere smarrito un foglio che contenesse la conferma degli statuti da parte del signore, – e non vi è alcuna ragione per sospettarlo –, il carattere generale di tale compilazione non sarebbe in alcun modo mutato.» (ALESSANDRO LATTES, *Gli statuti del bacino luganese nella storia del diritto italiano*, in: Rendiconti del regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Serie II, vol. XXXVIII, 1905, pp. 346–347).

<sup>23</sup> Dopo il 1267, per le liti, la badia resta vacante per sette anni; poiché i monaci non si accordavano nell'elezione dell'abate, l'arcivescovo interviene facendo eleggere un monaco di Chiaravalle. La contesa fra Astolfo e Bertrando Lampugnani dura per parecchi anni sul principio del XIV sec., e per tutto il secolo si succedono al governo membri di quella famiglia. Fin dal principio della lotta due monaci incorrono nella scomunica per aver tenuto l'amministrazione della tesoreria contro gli ordini dell'arcivescovo. I fondi vengono sempre più caduti per sopprimerle alle spese. Frequenti le concessioni di beni in usufrutto a laici e talvolta a monaci che stanno fuori del monastero (*Ind. Chron.*

[cfr. nota 1], 4 sett. 1293, 19 sett. 1293, 20 apr. 1274); si aggiunga la rilassatezza dei costumi e la vita scandalosa dei monaci, ridotti pochissimi. L'8 agosto 1304 un monaco viene accusato e processato dinanzi all'arcivescovo: giuoca nel chiostro e fuori, pratica pubblicamente con donne che si permette di introdurre nel chiostro, tiene una concubina, esce di notte per la città, ha rubato arredi sacri, biancheria, indumenti, ha ferito il cuoco del monastero e il dispensiere; non interviene ai divini uffici che molto raramente, «secundum quod faciunt alii monachi» dice del resto un testimone, e i canonici si meravigliano che l'abate «non faciebat processum contra eum», mentre un servitore dei canonici «brigabat in monasterium occasione mutuandi monachis qui ludebant». Nel 1357 un monaco scomunicato dall'abate Beltramo da Lampugnano perché esce di notte dal chiostro e porta armi protesta di appellarsi alla S. Sede «quia vos, frater Beltrame, gerens vos pro abbate, nullam habetis protestatem cum essetis, fueritis et sitis dilapidator bonorum monasterii et maioris excommunicationis vincula inodatus». Verso la fine del secolo poi, e al principio del seguente, le liti si fanno rabbiosissime e provocano l'intervento papale. Nel 1320 vi sono in tutto nove monaci, tra cui quattro Lampugnani; nel 1402 ve ne sono cinque, tra cui tre Lampugnani. (G. BERTONI [cfr. nota 19]), vol. XIII, pp. 212–213). Nel 1335 furono emanate le *Constitutiones Pontificales pro observatione regulari*, in un tentativo da parte del papa di richiamare all'ordine il monastero (*Ind. Chron.* [cfr. nota 1], p. 108).

<sup>24</sup> 1350, 23 Febraro, Investitura feudale fatta dall'abate Beltramo Lampugnano in Albertino di Pietro e Cometto da Lamicha ambi Primi del Comune di Campione, quali a nome della comunità..., fatta la petizione di nuova investitura feudale, giurano avanti l'Abbate di conservare le ragioni, onori e distretti di detto Monastero, e perciò genuflessi ai piedi del predetto Abate ne riportano la predetta investitura feudale, con che però nel termine di un anno siano tenuti dare nota di tutti i beni da tutti pretesi in feudo, con che però non possino quelli alienare senza il di lui consenso etc. (Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, pergamene, cart. 354, Registro o sia compendio e repertorio di tutti i documenti in carta pergamena dell'Archivio del Monastero di S. Ambrogio di Milano, 1738). 1379, 4 Maii, Vicinorum de loco Campilioni charta sindicatus ad comparandum coram Abbate Ambrosiani monasterii pro investitura feudali. Acta in dicto loco, tradita per Ardigolum de Giochino notarium.

1379, 20 Maii, Ambrosiani Monasterii Investitura Feudalis hominibus de Campilione facta de quibusdam prediis in territorio dicti loci reiacenetibus. Acta in dicto Monasterio tradita per Johannem de Coldiranis notarium.

1381, 22 Aprilis, expositio et excusatio cuiusdam homicidi in loco Campilioni perpetrati facta per syndicum dicti Campilioni coram Stefanuo de Cutica de Collegio Judicum Mediolani vicario Guilielmi de Lampugnano Ambrosiani Monasterii Abbatis ac in temporalibus comitis de dicto loco. Acta in Broleto novo subtm dictum collegium, tradita per Antoniolum de Fossara notarium.

1386, 8 Januarii, Guilielmi de Lampugnano Ambrosiani monasterii Abbatis ac in temporalibus et spiritualibus in loco Campilioni comitis confirmatio de statutis praedicto loco. Acta monasterio, tradita per Balzarolum de Paganis notarium.

1386, 20 Januarii, Predicti Abbatis sententia in lite curtense inter quosdam hominse de Campilione occasione cuiusdam testamenti. Acta in dicto Monasterio, tradita per Balzarolum de Paganis notarium.

1396, 7 gennaio, in uno «istromento di vendita» viene menzionato il «tutore e curatore domini Melchioro da Prato», un laico quindi che provvede per conto dell'abate alla vendita di un ter-

reno a Campione. Con tutta probabilità era vacante il posto del vicario.

I documenti parlano ancora di consoli e comunità di Campione nel 1426, 1459, 1485. Dal 1509 si parla di «preti vicari» (*Ind. Chron.* [cfr. nota 1] e Registro).

- <sup>25</sup> Per illustrare l'intricata situazione che portò il monastero alla commenda riporto qui la fonte storica più diretta, cui hanno attinto tutti gli autori successivi. Da B. ARESI, *Insignis Basilicae et Imperialis Caenobii S. Ambrosii Maioris Mediolani Abbatum Chronologica Series*, Milano 1674, p. 38 ss.: «Joannes, Guilielmus Landulfus, ac Beltramus, quatuor e Lampugnana familia omnes, uno eodemque anno, hoc est primo post millesimum quadringentesimum, simul praesidere inveniuntur; quare turpi, foedoque schismate discernptam hanc Sedem miserime defleamus. Porro ex his quatuor unus Joannes verus Abbas, caeteri Pseudoabbates. Initio quidem Guilielmus huic aedi praefectus est, Joannes vero Sanctorum Petri, Viti, et Modesti Veronensis ditionis Coenobium moderabatur. Verum, cum Bonifacij Pontifici Maximi iussu hinc inde ambo commigrassent, et ad Ambrosianum Joannes, ad Veronese Guilielmus invicem transissent, idque posterior hic iniquius ferret, Pontificem supplex exorat, ut mutato rursus regimine, ad Ambrosianum regredi sibi liceret. Annuit tunc quidem, indulisitque Pontifex, sed re postmodum attentius inspecta, Joannemque Ambrosiano longe aptiorem intelligens, iterum Guilielmum amoveri, Joannemque induci imperavit. Indignatus ea re, et vix non furenti similis Guilielmus, parere nedum decrevit, verum et dominationem pertinacius tenuit. Quod maxime attemptandi commodum praebuit ingens interea illorum temporum schisma, quo tota plane Ecclesia luctuosissime scindebatur, eam Petro de Luna Pseudopontifice, Benedicti XIII nomine assumpto, atrociter dilacerante. Accedebat et vidua Antistite Mediolanensis Ecclesia, ideoque sine fraeno cuiusque licentia, et Joannis Galeatij Ducis obitus recens, quo tota paene opprimebatur Italia. Quae omnia non Guilielmum tantum ad pertinaciam animabant, sed alijs quoque ad quaelibet molienda incitamento erant. Tunc enim fuit ut Landulfus, ac Beltramus et ipsi aditum sibi ad res novas patere conspicientes, Ambrosianum regimen sibi certatim vendicarent, seque uterque Coenobij huius Abbatem gereret. Hi tamen dignitatem eam quam citissime sponte abdicarunt, cum longius illam tueri non posse intellexissent, sedulo nimis non Pontifice tantum, verum et civibus nostris Joannem foventibus. Degebat interea Mediolani Cosimus Melioratus S.R.E. Cardinalis titulo S. Crucis in Hierusalem, et ad res Italicas componendas ab Apostolica Sede a Legatus a latere designatus, qui Aedis huius disceptationibus proprius inspectis, et re sua fore censuit si de his Pontificem, datis ad eum litteris, protinus certiore redderet. Serio igitur commotus Pontifex, ut tandem tot malis finem faceret, eidem Cardinali Meliorato (1404) Abbatem tradidit, ut eam imposterum Commendatarij nomine obtineret. Sed nec parta sic pax, quiesque insedit, nam Bonifacio Pontifice paucos post menses e vivis sublato, et Cosimo nostro ad summum Pontificatus apicem evecto, ortae rursus inter Joannem et Guilielmum de Ambrosiana hac prefectura veteres controversiae, quas licet provide mox novus Pontifex diremisset, Joannem praeferendo, et hoc ipso tamen quam citissime vita functo, ecce tertio Guilielmus intruditur, vique occupata dominatione iura sua Pontifici praetendit. Verum frustra, nam, opera maxime Joannis Marie Vicecomitis Mediolani Ducis Secundi, ammoto Guilielmo, Manfredus de Cruce Abbas tunc Vallis altae Bergomensis ditionis Commendatarius subrogatur. Qui adversantibus licet diu Ambrosianis Coenobitis a Guilielmo ipso seductis, corruptisve, nec alium, praeter Guilielmum admittentibus tamen Joanne Maria Duce, et Petro Filargo Cardinali, et urbis nostrae Antistite, quibus ab Apostolica Sede

munus id sedulo commissum, ac demndatum fuerat, foventibus, ac provhentibus pacifice tandem, lubentissimeque exceptus, et in hac Sede locatus est. Sed de hoc, sicut de Joanne, et Cosimo Meliorato mox iterum mentio repetenda, ut recto ordine Catalogus noster procedat. Hec interim innuisse non abs re fuerit ut in aperto sit, quonam tandem modo a domesticis ad Commendatarios Abbates, post sex, et amplius saecula haec dominatio transierit.» Più avanti è riferita la morte di Giovanni Lampugnano nel 1404: «Nec felicior eius exitus fuit; nam, cum in Barbariorum partes descendisset, ab adversae factionis asseclis, dum in Odaeo modularetur, ante aram ipsam maximam nefarie obruncatus est, quindecim interea millibus a plebis ordine armatis, ac furentibus, Coenobium diripientibus, et praedantibus.»

- <sup>26</sup> 1436, 23 febr., Ambrosiani monasterii una cum Economo ducali confessio favore Hieronimi de ficto de quorundam prediorum in territorio Campilioni, Guidini, Canobii, Chadario, Stabii et Brusini reiacentibus. Acta in dicto Monasterio, tradita per Arigium de Giochis (*Ind. Chron.* [cfr. nota 1]). Il 21 settembre 1435 il duca Filippo Maria ha eletto economo del monastero Lorenzo Ghilini fratello del suo segretario e confidente, e quegli sottoscrive parecchi confessi in presenza del Capitolo, insieme con un monaco, e moltissimi da solo in quello e negli anni seguenti (G. BERTONI [cfr. nota 19], p. 214, n. 163). PAUL SCHAEFER (cfr. nota 11), p. 430, pubblica un'investitura del 1511 che comprende i diritti signorili: «1511 giugno 14, Milano. L'abate di S. Ambrosio investe il presbiter Gasparinus de Vicecomitibus, archipresbiter sancti Stephani de Surago et canonicus sancti Laurentii de Lugano, habitans in loco de Campione coi diritti del monastero ivi posto. In spiritualibus: baptizando et cumfitendo, nomina di un cappellano. In temporalibus: in vicarium et locumtenentem collobbligo saltim semel in hebdomeda se presentare in dicto loco, ius reddere et ius dicere hominibus dicto loco et eius iurisdictionis subiectis. Egli riceve come abitazione il castrum sive palatium in dicto loco; inoltre le entrate salvo quelle della pesca e degli ulivi, che rimangono riservati al monastero; riceve inoltre i proventi di Stabio, Canobbio, Cadro, Guidino, Brosino e soldi 14 da Martino del Pensa de Bisone. In cambio Gasparinus versa ducatos 12 auri largos ad ogni 1 gennaio. (Perg. Arch. St. Milano, S. Ambrogio, cart. 338)».
- <sup>27</sup> ROBERTO RUSCA (cfr. nota 16).
- <sup>28</sup> GIANLUIGI BARNI, *Appunti e osservazioni sugli statuti di Campione del 1266 e del 1639*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, vol. XC, Fasc. IV, 1978. Il cambiamento più sostanziale è la perdita di potere dei consoli a favore del vicario. Anche la vicinanza viene ormai riunita soltanto «de mandato» dell'abate o del suo vicario e non dai consoli. Questi ultimi sono ridotti a denunciare al vicario liti, risse, delitti e coloro che avessero violato l'obbligo del riposo festivo lavorando nei campi, pescando, o non partecipando alla messa, sotto una pesante pena ogni volta che non provvedessero a tale denuncia.
- <sup>29</sup> GAETANO ROVIDA, *Memorie storiche campionesi* (1850), Lugano 1949, p. 169. – Cfr. anche GIUSEPPE MARTINOLA, *La fine del regime feudale di Campione: 1797*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, aprile–giugno 1988, pp. 1–31.
- <sup>30</sup> Per il problema della committenza dell'affresco dei De Veris cfr.: VERA SEGRE RUTZ, *Un giudizio universale del 1400*, in: *Comunità*, 189–90, aprile 1988, pp. 305–344.
- <sup>31</sup> C. BARACCHINI/MARIA TERESA FILIERI, *Il Volto Santo. Storia e culto*. Catalogo della mostra, Lucca 1982, p. 99 citano in tal senso gli affreschi del Battistero di Parma, di S. Chiara ad Assisi, in S. Agostino a Vicenza e altri a Foligno e ad Aquileja. – Cfr. anche PIETRO LAZZARINI, *Il Volto Santo di Lucca, 782–1982*, Lucca 1982.

<sup>32</sup> Sul ruolo di Nicodemo cfr. soprattutto JEAN CLAUDE SCHMITT, *Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques*, in: AA.VV., *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Age*, Paris 1995, pp. 241–269. – Vedi anche CHIARA FRUGONI, *Una proposta per il Volto Santo*, in: C. BARACCHINI/MARIA TERESA FILIERI (cfr. nota 31), pp. 15–48.

<sup>33</sup> Stella Matalon, ispettrice dei restauri eseguiti nel 1961 a cura della Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia, dichiara che l'esame del dipinto non rivela tracce di una scialbatura posteriore, come era invece avvenuto per le Storie del Battista all'interno della stessa chiesa (SILVANO COLOMBO/STELLA MATALON/ANGELO ROBERTINI, *Il Santuario dei Ghirli in Campione d'Italia*, Locarno 1971). L'edificio fu dotato di due portici laterali di uguale ampiezza presumibilmente fra il 1474 e il 1480. Infatti, il piccolo affresco dell'Annunciazione, datato 1474, risulta trafitto e bruscamente interrotto (come del resto anche quello dei De Veris) da una trave del tetto del portico. Al 1480 risale invece il più antico affresco datato su un pilastro del portico stesso; rappresenta la Madonna col Bambino e testimonia che a questa data il portico doveva già essere stato innalzato.

<sup>34</sup> Al 1570 e 1571 risalgono due visite pastorali, che lasciarono entrambe una descrizione piuttosto minuziosa dell'edificio, senza tuttavia menzionare gli affreschi (SILVANO COLOMBO/STELLA MATALON/ANGELO ROBERTINI [cfr. nota 33], pp. 24–25, n. 2). – ROBERTO RUSCA (cfr. nota 16), che ha dedicato solo poche righe al Santuario, si limita ad annotare nel 1623 che esso è dotato di «pitture assai belle, nuove e vecchie», senza precisare a quali pitture sia riferita la sua lode. L'abate Gambarana, nella sua visita del 1727, dà prova di interessarsi vivamente alle cose d'arte, riferendo sia degli affreschi di Isidoro Bianchi, che di un «Opus Egregium a Celeberrimo Luino Pinicillo depictum» (Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, Parte Antica, Monastero di S. Ambrogio, busta 901), ma non dice nulla sugli affreschi quattrocenteschi, probabilmente troppo lontani dal gusto del suo tempo per poter essere apprezzati. Così il primo ad occuparsi di queste pitture appare il parroco di Campione GAETANO ROVIDA (cfr. nota 29), nelle sue memorie scritte nel 1850. Egli ne comprese il grande valore artistico, non gli passò inosservata la lapide posta a fronte dell'affresco, che lo portò a conoscenza della datazione e del nome degli autori, e diede una lettura molto lucida delle scene raffigurate, senza incorrere nelle frequenti confusioni che si trovano sorprendentemente in autori successivi. Tuttavia il Rovida si limitò a una semplice descrizione e tralasciò qualsiasi considerazione di tipo stilistico o storico-artistico. Soprattutto, in ogni caso, le sue *Memorie* furono date alle stampe a Lugano solo nel 1949 e rimasero pertanto al di fuori della vicenda critica vera e propria degli affreschi. Purtroppo appaiono un poco affrettate le pagine dedicate a quest'argomento da JOHANN RUDOLF RAHN, *Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz*, in: *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, XXI, 1881, pp. 21–24, contrariamente al costume di rigore scientifico che informa la sua poderosa opera pionieristica, ancora oggi fondamentale per lo studio dell'arte medioevale nel Canton Ticino. Gli sfugge la lapide di fronte all'affresco, quindi lo considera opera di ignoti e non ne conosce la data, che egli fissa all'incirca al 1474, per inspiegabile analogia con un ben più ingenuo affreschetto votivo dipinto sotto lo stesso portico, che porta tale data. Secondo il Rahn, questi affreschi sono una produzione totalmente isolata nella Svizzera italiana, «opera forse di uno straniero». Egli li qualifica semplicemente di «pittura gotica». Lamenta la «ruvidezza» o talvolta la «fiacchezza» dell'esecuzione, sostiene che «l'artista manca di padronanza delle forme anatomiche e dei movimenti del corpo», ma rimane affascinato dall'abilità compositiva, dalla forza e la varietà delle fisionomie,

dall'espressività vigorosa delle mani, pur nella loro rozzezza. Insomma, si tratterebbe di una fantasia potente cui non tengono dietro le capacità rappresentative e, in ogni caso, di una personalità di rango inferiore. La raffigurazione dell'Inferno viene senz'altro ascritta a un infimo collaboratore a cottimo, e si riferisce che fosse costume dei ragazzini prendere a sassate quelle figure demoniache, notizia che chiarisce in parte la differenza dello stato di conservazione dell'Inferno rispetto alle scene soprastanti. In generale sembra di capire che la leggibilità dell'affresco fosse assai compromessa, a giudicare da una serie di fraintendimenti causati con ogni probabilità dalla sporcizia o dalle macchie di umidità.

<sup>35</sup> Decisamente negativo il giudizio di GERSPACH, *Gli affreschi di Campione*, in: *L'Arte*, 1902, p. 161 ss., che scrive: «L'insieme produce un'impressione spiacevole, accresciuta anche dal colorito stridente. Il disegno è generalmente scorretto, ma energico e talvolta esuberante». L'irritazione di Gerspach sembra però soprattutto morale o moralistica: «La parte inferiore è di mano inabile e d'uno spirito perverso; non contento di mostrare i supplizi ordinari dei dannati ha raffigurato nudità disgustanti e rappresentazioni oscene». Manca ogni ulteriore tentativo di interpretazione e Gerspach preferisce passare all'analisi della vicina Annunciazione, trovandola «in singolare contrasto col Giudizio Universale, opera eccellente fine, delicata» e soprattutto «ben concepita nel sentimento cristiano».

FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI, *Campione*, in: *Rassegna d'arte*, 1908, p. 173, ritornando sull'argomento sei anni dopo, si distacca dall'opinione del Gerspach e si dichiara attratto dalla «grandiosità della composizione e da certa audacia di idee che è una piacevole sorpresa in ambiente lombardo». Sostanzialmente però è disturbato dalla mancanza di compostezza delle figure e rileva con certo fastidio l'aspetto più manieristico dello stile tutto peculiare di questi affreschi. Egli segnala inoltre relazioni (per quanto «occasionalmente più che sostanziali») con la scuola veronese e dà maggior respiro al suo discorso accennando ad affinità con la miniatura, all'utilità di un confronto coi disegni di Giovannino de Grassi e degli Zavattari.

<sup>36</sup> PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino 1966, p. 154.

<sup>37</sup> PIETRO TOESCA (cfr. nota 36), pp. 196–197.

<sup>38</sup> JULIUS VON SCHLOSSER, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jh.*, in: *Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen*, XVI, Wien 1895, p. 144 ss.

<sup>39</sup> PIETRO TOESCA (cfr. nota 36), pp. 152–156.

<sup>40</sup> Le otto carte dipinte quasi a piena pagina su entrambi i lati costituiscono un fascicolo in cui la mano del miniatore cambia nettamente rispetto al resto del *Tacuinum*, dove peraltro si possono pure ravvisare altre mani fra loro distinte. Darò qui una sommara descrizione di ciò che rappresentano le sedici scene che ci interessano:

c. 88 r. : **Aqua salsa** (scena turbinosa in alto mare con velieri in pericolo di naufragio; le piccole figure che si arrampicano sull'albero maestro in massima tensione muscolare ricordano da vicino le figure più miniaturistiche dell'affresco, come l'anima di Giuda all'inferno (fig. 5), le anime esalate dai protagonisti della scena cortese. Allo stesso repertorio sono riferibili le figure della Nave a vela, dal *Tacuinum* di Bergamo di Giovannino de Grassi – cfr. PIETRO TOESCA [cfr. nota 36], ill. 247).

c. 88 v. : **Aqua funtium** (una graziosa dama che, per i suoi lineamenti, il portamento sinuoso, l'ampia veste dalle ricche pieghe tipicamente angolose, sembrerebbe tratta di peso dall'affresco di Campione, porta sul capo un mastello d'acqua. Inaudito il movimento delle rocce sullo sfondo).

c. 89 r. : **Aqua calida** (una donna si fa il bagno caldo ai piedi, assistita da una seconda donna dal profilo appuntito. Molto simile



ai modi dei De Veris la rappresentazione dei segni piccoli e rotondi, nonché il tipico gesto della mano sul petto).

c. 89 v. : **Aqua pluvialis** (un uomo a cavallo si ritira in un castello per ripararsi dalla pioggia. L'architettura del castello è accennata sommariamente. Anche nell'affresco i De Veris non fanno mostra di disporre di un grande repertorio architettonico e, curiosamente, i pochi elementi usati nell'affresco compaiono anche in questi fogli di miniature. Qui, per esempio, un'altra bifora del castello è identica a quelle che si vedono nel trono di Cristo di Campione. L'abbigliamento del cavaliere – cappello con piuma vistosa e giacca dalle maniche larghissime – richiama da vicino alcuni personaggi dell'affresco – il musicista e il corteggiatore –).

c. 90 r. : **Nix et glaties** (in primo piano un uomo con un asino e sullo sfondo un inverosimile paesaggio montano. Fortissime le lumeggiature).

c. 90 v. : **Aqua aluminosa** (un viandante assetato si abbevera bocconi ad un ruscello. Estremamente mossa l'intera composizione, impostata su linee diagonali e curve sinuose, elementi compositivi fra i più usati nell'affresco di Campione).

c. 91 r. : **Oleum amigdolarum** (in questa miniatura in cui un rivenditore dalla barba fluente serve un elegante giovane sono numerosissimi i richiami al Giudizio Universale di Campione: dall'abbigliamento alle tipologie dei visi, ai gesti concitati e tessissimi, al gusto ossessivo per le curve sinuose e le linee fluenti).

c. 91 v. : **Oleum olive** (scena quasi monocroma in primo piano, probabilmente non finita. La composizione è dominata dal gusto per il contrasto e la diagonale. Due uomini vigorosi, ma dalla vita e le caviglie sottili, portano dei sacchi con l'aiuto di un asino. L'energia dei loro movimenti e il gusto così spiccato per le posizioni «in contrapposto» ricorda assai da vicino l'affresco dei De Veris).

c. 92 r. : **Zucharum** (ancora una scena in una bottega: movimenti sbilanciati, espressività traboccante, anatomie slanciate, vesti dalle pieghe profonde caratterizzano questa vivacissima miniatura. Da notare il particolare del berretto posato sulle spalle come lo porta anche un personaggio dell'affresco di Campione).

c. 92 v. : **Cana melle** (due pittoresche figure di venerandi anziani, con la barba ricciuta e rispettivamente il turbante e un copricapo di forma conica – forse quello tipico degli ebrei? cfr. B. BLUMENKRANZ, *Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst*, Stuttgart 1965 – si intattengono sullo sfondo di un canneto. Entrambi i copricapi si ritrovano identici nell'affresco).

c. 93 r. : **Aqua rosacea** (due personaggi muliebri dalle dita sottilissime colgono le rose da un rigogliosissimo cespuglio al centro della composizione. Quella a sinistra inclina la schiena all'indietro a tal punto da sembrare sull'orlo di ribaltarsi. Questa posa flessuosa si ritrova più volte anche nell'affresco di Campione).

c. 93 v. : **Muscus** (in una bottega entra un cliente elegantissimo, con scarpe di smisurata lunghezza, veste cangiante; i suoi gesti hanno vivacità inconsueta e sono affini ai gesti di alcuni personaggi di Campione. Il viso dell'elegante avventore ricorda molto da vicino la tipologia degli angeli mascholini di Campione, anche nella capigliatura con fronte altissima).

c. 94 r. : **Camphora** (questa volta l'acquirente è nientemeno che un personaggio regale, con tanto di corona e veste rossa a fiorellini bianchi; anch'egli indossa scarpe lunghissime all'ultima moda. Da notare sul tetto della bottega due curiosi e piccoli abbaini, elementi tipici dell'architettura gotica specialmente del nord, dove i tetti sono più spioventi. Gli stessi abbaini si vedono anche sulle cuspide del trono di Cristo a Campione. Anche la singolarità di questa ripresa ci fa dubitare che si tratti di mere coincidenze).

c. 94 v. : **Mel** (rappresentazione di tre alveari, senza figure umane).

c. 95 r. : **Sirropus acetoso** (di nuovo un cliente dalla fronte altissima, le scarpe a punta e i gesti espressivi viene servito da un giovane negoziante dalla vita sottilissima, petto rigonfio, che posa baldanzoso una mano sul fianco mentre con l'altra porge la bevanda. Anche qui si notano quei curiosi abbaini sul tetto che abbiamo visto anche alla carta precedente).

c. 95 v. : **Candele** (un pingue bottegaio, dalla schiena inarcata a riprendere caricaturalmente la curvatura delle bottiglie che tiene in negozio, porge un mazzo di candele a una donna scarna, dai gesti eleganti e la veste frastagliata. Entrambi i personaggi hanno mani articolatissime e fronte molto alta).

<sup>41</sup> Si confronti per esempio il gesto del cliente della carta «Zucharum» che tiene una mano sul petto e l'altra sollevata con la mossa identica dell'angelo in alto alla destra del Cristo, o di quello che tiene in mano la scala. Si confronti il gesto del cliente della carta «Oleum amigdolarum» con quelli degli angeli all'estrema sinistra del Cristo. Tali mimiche, tale uso delle mani non si trovano altrove, ma qui si ripetono identiche. Si confronti ancora il trattamento delle capigliature calligraficamente mosse, la tipologia del cliente del «Muscus» con il volto dell'angelo all'estrema destra in alto. L'angelo femminile con cui quest'ultimo appare conversare ha poi lo stesso volto, in identica posa, del venditore dello «Zucharum».

<sup>42</sup> Cfr. le osservazioni tecniche di FRANCO MAZZINI, in: AA. VV., *Il santuario di Santa Maria dei Ghirli in Campione d'Italia*, Campione 1988, pp. 123–126.

<sup>43</sup> PIETRO TOESCA (vedi n. 36), p. 149 ss.

<sup>44</sup> Il nome dei De Veris è attestato unicamente dalla loro firma sull'affresco di Campione.

<sup>45</sup> MARIO SALMI, *La pittura e la miniatura gotiche*, in: *Storia di Milano*, vol. VI, Milano 1955, pp. 799–800, preferisce assegnare queste carte alla cerchia di Giovannino de Grassi, in via ipotetica al fratello di costui, Porrino. Nel catalogo della celebre mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958, pp. 35–37, dove i Tacuina sono assegnati all'area lombarda, secondo la linea «toeschiana» in opposizione a quella «schlosseriana» che li vorrebbe veronesi, si ribadisce invece la giustezza dell'intuizione del Toesca. Nel 1963 EDOARDO ARSLAN, *Riflessioni sulla pittura gotica internazionale in Lombardia nel tardo Trecento*, in: *Arte Lombarda* VII, II, p. 44, nega l'opportunità di attribuire ai De Veris le miniature del Tacuinum di Vienna, in quanto egli vi ravvisa un'altra «personalità spiccatissima», ben differenziata sia dai De Veris che da Giovannino de Grassi. LUISA COGLIATI-ARANO, *Tacuinum sanitatis*, Milano 1979, schierandosi sulla linea degli studi austriaci (da JULIUS VON SCHLOSSER, 1895 a FRANZ UNTERKIRCHER/OTTO MAZAL, *Katalog der abendländischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek*, Serie nova, Wien 1963, p. 310 ss.) appoggia la «tesi veronese» senza neanche ritenere necessario nominare i De Veris. LILIANA CASTELFRANCHI-VEGAS, *Il gotico internazionale in Italia*, Roma 1966, p. 19 ss., invece, sostiene che le carte 88–95 del Tacuinum di Vienna rappresentino la stessa versione concitata e veemente del gotico internazionale dei De Veris.

<sup>46</sup> Cfr. CHARLES STERLING, *Europäische Kunst um 1400*, catalogo della mostra di Vienna 1962: «E' grande l'influsso della miniatura su questo periodo della pittura. Per quanto le composizioni fossero estese, erano sempre piene di dettagli aneddotici e i loro colori scintillanti miravano ad un effetto decorativo. Tipica la mancanza di forza monumentale, leggibilità e ritmi ampi». LILIANA CASTELFRANCHI-VEGAS (cfr. nota 45), p. 19 (con particolare riferimento alla Lombardia): «Saranno allora i modi della miniatura a riversarsi negli affreschi dipinti negli ultimi lu-

- stri del Trecento, che spesso di questi modi mostrano la traduzione in formato maggiore».
- <sup>47</sup> In ambito lombardo un uso come questo, tanto magistrale e generalizzato del cangiantismo nell'affresco è una novità assoluta. Le varietà realizzate sono in gran parte corrispondenti alla descrizione dei cangianti del *Libro dell'arte* di CENNINO CENNINI, capp. LXXVII–LXXX (ed. a cura di FRANCO BRUNELLO, Vicenza 1982, pp. 90–92).
- <sup>48</sup> Erano dorate le aureole di tutti gli angeli ed arcangeli – lungo le quali sono incisi anche i tipici cerchiolini in corrispondenza delle punzonature del metallo – la corona e l'aureola di Cristo (quest'ultima, a differenza delle altre, è tutta incisa con un tratteggio incrociato), la spada dell'arcangelo e il secchiello dell'aceto che porta l'angelo alla sinistra del Cristo.
- <sup>49</sup> Esempi molto calzanti si trovano nella miniatura lombarda, da Michelino da Besozzo (Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti, del 1403, Parigi, B.N., ms. lat. 5888, fol. I) a Belbello da Pavia (Bibbia di Niccolò III d'Este, cod. Barb. lat. 613, fol. 7).
- <sup>50</sup> Per l'analisi delle affinità iconografiche di questi affreschi con il Giudizio Universale di Campione, cfr. VERA SEGRE RUTZ, *Intorno agli affreschi di Lanfranco e Filippolo De Veris a Campione*, in: I nostri monumenti storici, Bollettino della Società di Storia dell'Arte in Svizzera, 1988, 1, pp. 43–53.
- <sup>51</sup> Sull'affresco di S. Sebastiano di Silvano Pietra cfr.: MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI, *Pavia alla metà del Quattrocento. Nuovi documenti sull'architettura e sulla pittura*, in: Studi di storia delle arti, 1981–1982, pp. 25–39.
- <sup>52</sup> PIERO BIANCONI, *Pittura medievale nel Canton Ticino, Il Sottoceneri*, Bellinzona 1939, pp. 28–33 – VIRGILIO GILARDONI, *Pittori del Tre e del Quattrocento nelle valli ticinesi*, in: Svizzera, aprile 1965, pp. 8–10.
- <sup>53</sup> JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Frauenfeld 1936–62, vol. II, p. 280. La chiesa di S. Antonio Abate a Morcote pare avesse origini altomedievali e più tardi diventasse ospizio per i pellegrini provenienti dal nord Europa, in particolare da Vienna, da cui l'antica intitolazione a S. Antonio Vinnensis. In occasione dei restauri eseguiti nel 1941, dietro un grande altare barocco furono ritrovati gli affreschi quattrocenteschi in questione. La bibliografia in merito è oltremodo scarna: CINO CHIESA, *Morcote, la chiesa di S. Antonio Abate*, Lugano 1945 – GASPARE MANDOZZI, *Il ciclo di S. Antonio a Morcote nel contesto del gotico internazionale in Ticino*, in: L'Almanacco 1988, Bellinzona dic. 1987, pp. 121–128.
- <sup>54</sup> MINA GREGORI, *A proposito dei De Veris*, in: Paragone 87, 1957, pp. 43–45.
- <sup>55</sup> EDOARDO ARSLAN, *Storia di Milano*, vol. VII, Milano 1956, p. 742.
- <sup>56</sup> MINA GREGORI (cfr. nota 54), p. 43 in nota.
- <sup>57</sup> MARINA SIRTORI, in: AA.VV., *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, 82–83 e M. G. BALZARINI, in: AA.VV., *La pittura in Lombardia, Il Trecento*, Milano 1964, tav. 109.
- <sup>58</sup> Cfr. l'illustrazione in: FRANCO MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1964, tav. 109.
- <sup>59</sup> STELLA MATALON/FRANCO MAZZINI, *Affreschi lombardi del '300 e del '400*, Milano 1958, pp. 17–18.
- <sup>60</sup> PIETRO TOESCA (cfr. nota 36), p. 199. L'affresco in questione è uno dei tanti che adornano i grandi pilastri a sezione circolare della chiesa di S. Francesco di Lodi. Si trova precisamente sul secondo pilone a sinistra entrando. L'ascendenza micheliniana è indicata anche da SANDRINA BANDERA BISTOLETTI, *Pittura a Lodi, Dal tardo Trecento alla fine del Quattrocento*, in: AA.VV., *Pittura tra Adda e Serio, Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano 1987, pp. 20 e 97.
- <sup>61</sup> FRANCO MAZZINI (cfr. nota 58), p. 420. – FRANCO MAZZINI, *Affreschi e sculture dalla metà del Trecento all'inizio del Ciquocento*, in: AA.VV., *Il Santuario di S. Maria dei Ghirli in Italia*, Campione 1988, p. 140, n. 58.
- <sup>62</sup> UGO BICCHI, *Due affreschi votivi nella chiesa del Carmine a Pavia*, in: Pavia economica, febbraio 1962.
- <sup>63</sup> L'attività di questo pittore, i cui connotati artistici rimangono ancora molto incerti, è documentata fra il 1426 e il 1449 negli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano. Cfr. Catalogo della mostra: *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (cfr. nota 45) p. 68 ss.
- <sup>64</sup> Catalogo della mostra: *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, pp. 11 e 82.
- <sup>65</sup> In questo concordo con FRANCO MAZZINI, 1988 (cfr. nota 61), p. 140, nota 58. Sorprende invece l'accoglimento dell'attribuzione in AA.VV., *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 432–433.
- <sup>66</sup> I restauri, eseguiti da Lino Venturelli in due campagne distinte, fra il 1989–90 e il 1993–94, a cura della Soprintendenza di Mantova, hanno interessato per ora soltanto le tre campate della navata di sinistra del transetto meridionale. – PIETRO TOESCA (cfr. nota 36), p. 169. – MINA GREGORI, *Introduzione*, in: AA.VV., *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento. I centri della pittura lombarda*, Cinisello Balsamo 1990, p. X. – SANDRINA BANDERA BISTOLETTI, *Il tardogotico*, *ibidem*, pp. 7, 231–232. – GIORGIO VOLTINI, *Cremona*, in: AA.VV., *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 188–190.
- <sup>67</sup> Ringrazio le Dott. Ivana Freddi e Oriana Rovina della Soprintendenza di Mantova per avermi messo gentilmente a disposizione il materiale fotografico realizzato durante i restauri.

#### PROVENIENZA DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1–18, 20: Alfred Rutz.

Fig. 19: Foto Celso, Lodi.

## RIASSUNTO

Ricognizione del materiale archivistico e documentario relativo alla dipendenza del feudo di Campione dal monastero di S. Ambrogio a Milano. Verifica della situazione politica e culturale negli anni in cui venne realizzato il Giudizio universale di Lanfranco e Filippolo De Veris. Conferma della partecipazione dei suddetti alla decorazione del *Tacuinum sanitatis* di Vienna. Esame e discussione delle recenti attribuzioni al loro *corpus*.

## ZUSAMMENFASSUNG

Aufarbeitung des Archivmaterials betreffend die Zugehörigkeit des Lehens von Campione zum Kloster S. Ambrogio in Mailand. Darstellung der politischen und kulturellen Situation der Zeit um 1400, in der Lanfranco und Filippolo De Veris das Wandgemälde mit dem Jüngsten Gericht in der Kirche S. Maria dei Ghirli schufen. Bestätigung der Mitarbeit dieser beiden Maler bei der Illustration des Manuskripts «*Tacuinum sanitatis*» (Wien, Österreichische Nationalbibliothek). Prüfung und Diskussion einiger neuer Zuschreibungen zum Werk der De Veris.

## RÉSUMÉ

Revue du matériel d'archive et des documents relatifs à la dépendance du fief de Campione du monastère de St. Ambroise de Milan. Vérification de la situation politique et culturelle dans les années qui virent la réalisation de la fresque du Jugement dernier de Lanfranco et Filippolo De Veris. Confirme de la participation de ces peintres à la décoration du *Tacuinum sanitatis* de Vienne. Examen et discussion des récentes attributions à leur *corpus*.

## SUMMARY

Sifting through all records concerning the affiliation of the fief of Campione to the monastery of S. Ambrogio in Milan. Depicting the political and cultural situation of the period around 1400 when Lanfranco and Filippolo De Veris created the mural painting of the Last Judgement in the church of S. Maria dei Ghirli. Confirming the collaboration of these two painters on the illustration of the "Tacuinum sanitatis" manuscript (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek). Examining and discussing some of the recent attribution to the work of the De Veris.