



École des Hautes Études en  
Sciences Sociales

Università degli studi di Milano



École doctorale de l'EHESS  
Centre de Recherches Historiques

Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

**VASILE PAULINE**

## **De seuil en seuil**

### **Le décor des églises de Lombardie et Vénétie (1250-1450)**

#### **VOLUME II**

**Thèse dirigée par:** Sylvain Piron, directeur d'études à l'EHESS et Mauro della Valle, professeur associé et chercheur confirmé de l'Université de Milan.

**Date de soutenance : le 1<sup>er</sup> décembre 2023**

Rapporteurs    1    Tiziana Franco, professeure ordinaire à l'Université de Vérone.  
                     2    Marcello Angheben, maître de conférences HDR à l'Université de Poitiers.

Jury            1    Tiziana Franco, professeure ordinaire à l'Université de Vérone.  
                     2    Marcello Angheben, maître de conférences HDR à l'Université de Poitiers.  
                     3    Anne-Laure Imbert, maître de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.  
                     4    Vincent Debiais, directeur de recherche au CNRS.





## PRÉSENTATION

Le présent volume offre un aperçu de l'ensemble des données récoltées sur chacun des cent-quatre édifices qui constituent le corpus de cette thèse et en particulier sur leurs décors. Il se présente comme un répertoire dans lequel une « fiche » est consacrée à chacune des églises recensées. L'ambition de ce volume étant avant tout de servir d'outil à la recherche future, j'ai donc voulu y insérer les éléments essentiels à la connaissance et à l'analyse de chaque monument, à savoir : son intitulation, sa localisation, son ancien diocèse de rattachement, sa typologie (basilique, paroissiale, oratoire etc...), la datation au moins approximative du ou des décors identifiés avec une description, la plus précise possible, des images comptabilisées dans le cadre de cette thèse. Lorsque les informations étaient disponibles, j'ai également cherché à attribuer les différents décors recensés en m'appuyant sur les travaux de précédents chercheurs ou en proposant mes propres hypothèses d'attribution, et il en va de même pour la question de la commande. Enfin, je me suis efforcée de proposer pour chacun des édifices une bibliographie organisée de manière chronologique, et qui se veut la plus substantielle possible, bien que rarement exhaustive. Elle pourra, je pense, servir de base conséquente à de futures recherches. Ces renvois bibliographiques permettront de combler, dans certains cas, le manque d'analyse proprement stylistique des décors décrits dans ce volume. Enfin, certaines de ces fiches contiennent plusieurs illustrations qui sont pour l'essentiel issues des diverses campagnes photographiques que j'ai pu mener sur le terrain entre octobre 2020 et mai 2023.

Je tiens toutefois à signaler le caractère inégalitaire de cet ensemble. Il est évident en effet, que pour certains édifices, moins étudiés auparavant, ou qui présentaient un plus grand intérêt dans le cadre de cette thèse, la documentation et les analyses fournies dans le présent volume seront beaucoup plus conséquentes que pour d'autres édifices qui pourraient pourtant apparaître comme des monuments de plus grande importance sur le plan historique ou artistique. Par ailleurs, pour certains monuments pour lesquels la richesse documentaire m'empêchait, dans le cadre restreint de cette thèse, de pouvoir proposer un bilan historiographique complet, ou véritablement substantiel, il m'a fallu sélectionner un panel de sources, et proposer parfois un résumé très succinct des principales informations retenues en termes de datation et d'attribution des différents décors recensés. En outre, par souci de concision, et pour éviter un trop grand nombre de répétitions, je n'ai pas tenu à reporter l'ensemble des éléments déjà développés au sujet de ces édifices dans le volume principal de cette thèse, préférant renvoyer directement aux

paragraphe les concernant dans ce premier volume. Enfin, pour des raisons d'organisation, il m'a semblé judicieux de classer les édifices selon un critère avant tout géographico-religieux, en tenant compte de leur ancien diocèse de rattachement. Ensuite, à l'intérieur de chacun de ces anciens diocèses, le classement suit simplement un ordre alphabétique.



# TABLE DES MATIÈRES

<b>PRÉSENTATION .....</b>	<b>3</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>6</b>
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE NOVARE .....</b>	<b>10</b>
BOLZANO NOVARESE, SAN MARTINO .....	11
BOSCO DI CELLIO, SAN GIACOMO .....	13
BRIONA, SANT'ALESSANDRO .....	15
CALTIGNAGA, SAN SALVATORE .....	18
CALTIGNAGA (SOLOGNO), SAN NAZZARO E CELSO .....	26
MASSINO VISCONTI, SAN MICHELE .....	38
MASSINO VISCONTI, SAN SALVATORE .....	40
PIANA DI ROSSA, SAN GIOVANNI BATTISTA .....	42
QUARONA, SAN GIOVANNI AL MONTE .....	44
SECCIO DI BOCCIOLETO, SAN LORENZO .....	46
VARALLO, SAN PIETRO MARTIRE .....	50
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE MILAN .....</b>	<b>53</b>
ALBIZZATE, ORATOIRE « VISCONTEO » .....	54
BREBBIA, SANTI PIETRO E PAOLO .....	62
CANNOBIO (CARMINE SUPERIORE), SAN GOTTARDO .....	65
CASBENO, ORATOIRE DE LA PURIFICAZIONE DELLA VERGINE DIT LA « SCHIRANNETTA », .....	68
CASTIGLIONE OLONA, COLLÉGIALE DEI SANTI STEFANO E LORENZO .....	70
CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DEL SANTISSIMO CORPO DI CRISTO OU « CHIESA DI VILLA » .....	75
CARAVATE, SANT'AGOSTINO .....	81
CHIRONICO, SANT'AMBROGIO .....	86
CORZONESO, SAN REMIGIO .....	94
GIORNICO, SAN NICOLAO .....	105
GIORNICO, SANTA MARIA IN CASTELLO .....	109
LENTATE SUL SEVESO, SANTO STEFANO .....	113
MONZA, SANTA MARIA IN STRADA .....	116
CRESCENZAGO (MILAN), SANTA MARIA ASSUNTA DITE SANTA MARIA « LA ROSSA » .....	119
MILAN, SANTA MARIA « LA ROSSA » .....	126
MILAN, SAN GIOVANNI IN CONCA .....	132
MILAN, SANTI FILIPPO E GIACOMO DI NOSEDO .....	134
MILAN, SAN CRISTOFORO SUL NAVIGLIO .....	137
MOCCHIROLO, SANTA MARIA .....	140
SOLARO, SANTI AMBROGIO E CATERINA .....	142
TORRE DE'BUSI, SANTA MARGHERITA .....	149
VIBOLDONE, SANTI PIETRO E PAOLO .....	151
QUINTO (DEGGIO), SAN MARTINO .....	159
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE CÔME .....</b>	<b>163</b>
ASCONA, SANTA MARIA DELLA MISERICORDIA .....	164
BELLINZONA, SAN BIAGIO .....	177
BRIONE VERZASCA, SANTA MARIA ASSUNTA .....	190
BRISSAGO, SANT'APOLINARE .....	191
CADEMARIO, SANT'AMBROGIO .....	193
CAMIGNOLO, SANT'AMBROGIO .....	203
CAMPIONE D'ITALIA, SANTA MARIA DEI GHIRLI .....	205
CAMPIONE D'ITALIA, SAN ZENO .....	209

CASTEL SAN PIETRO, SAN PIETRO DITE « CHIESA ROSSA » .....	211
CÔME, SANT'ABBONDIO .....	220
CÔME, SANT'AGOSTINO DEGLI EREMITANI .....	232
CÔME, SANT'ORSOLA .....	234
CROGLIO, SAN BARTOLOMEO .....	236
CUROGNA, SANTI ANNA E CRISTOFORO .....	239
DITTO, SAN MARTINO .....	242
GIUBIASCO, SAN BARTOLOMEO .....	244
GIUBIASCO, SANTA MARIA ASSUNTA .....	245
GRAVEDONA, SANTA MARIA DEL TIGLIO .....	247
LOCARNO, SANTA MARIA IN SELVA .....	249
MONTE CARASSO, SAN BERNARDO .....	256
PROGERO (GUDO), SANTA MARIA .....	262
POGNANA LARIO (ROVASCO), SAN MIRO .....	264
ROVIO, SAN VIGILIO .....	265
SONVICO, SAN MARTINO .....	268
TEGLIO, SAN PIETRO .....	269
TIRANO, SANTA PERPETUA .....	274
VICO DI NESSO, SANTA MARIA .....	280
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE LODI .....</b>	<b>283</b>
DOVERA, SANTUARIO DELLA BEATA VERGINE DEL PILASTRELLO (« CHIESA DEI SANTONI ») .....	284
LODI VECCHIO, SAN BASSIANO .....	289
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE BERGAME .....</b>	<b>303</b>
BERGAME, SANT'AGOSTINO DEGLI EREMITANI .....	304
CAMBIANICA (TAVERNOLA BERGAMASCA), SAN MICHELE .....	306
TORRE BOLDONE, SANTA MARIA ASSUNTA .....	313
VILLONGO, SANT'ALESSANDRO IN ARGOS .....	315
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE CRÉMONE .....</b>	<b>317</b>
CRÉMONE, SAN MICHELE .....	318
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE BRESCIA .....</b>	<b>321</b>
ERBUSCO, SANTA MARIA MAGGIORE .....	322
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE VÉRONE .....</b>	<b>325</b>
BIAZA DI BRENZONE, SANT'ANTONIO ABATE .....	326
BREZZONE SUL GARDA, SAN PIETRO IN VINCOLI .....	328
CAPRINO VERONESE, SAN MARTINO .....	330
CASTELLETTO DI BRENZONE, SAN ZENO « DELL'OSELET » AL CIMITERO, .....	337
CAZZANO DI TRAMIGNA, SAN FELICE .....	343
CAZZANO DI TRAMIGNA, SAN PIETRO IN BRIONE .....	344
ERBÈ (FRAZIONE DI ERBEDELLO), SANTA MARIA NOVELLA .....	345
MANERBA DEL GARDA, SANTA MARIA IN VALTENESI .....	347
PAI (TORRI DEL BENACO), SAN GREGORIO MAGNO .....	350
PEDEMONTE, SANTA SOFIA .....	351
SIRMIONE, SAN PIETRO IN MARVINO .....	352
VÉRONE, SANT'ANASTASIA .....	355
VÉRONE, SAN FERMO MAGGIORE .....	362
VÉRONE, SANTISSIMA TRINITÀ IN MONTE OLIVETO .....	367
VÉRONE, SAN ZENO MAGGIORE .....	377
SAN MAURO DI SALINE (EREMO DI SAN MORO), SAN LEONARDO .....	392
SANT'AMBROGIO DI VALPOLICELLA, SAN ZENO IN POIA .....	394
SOMMACAMPAGNA, SANT'ANDREA .....	395

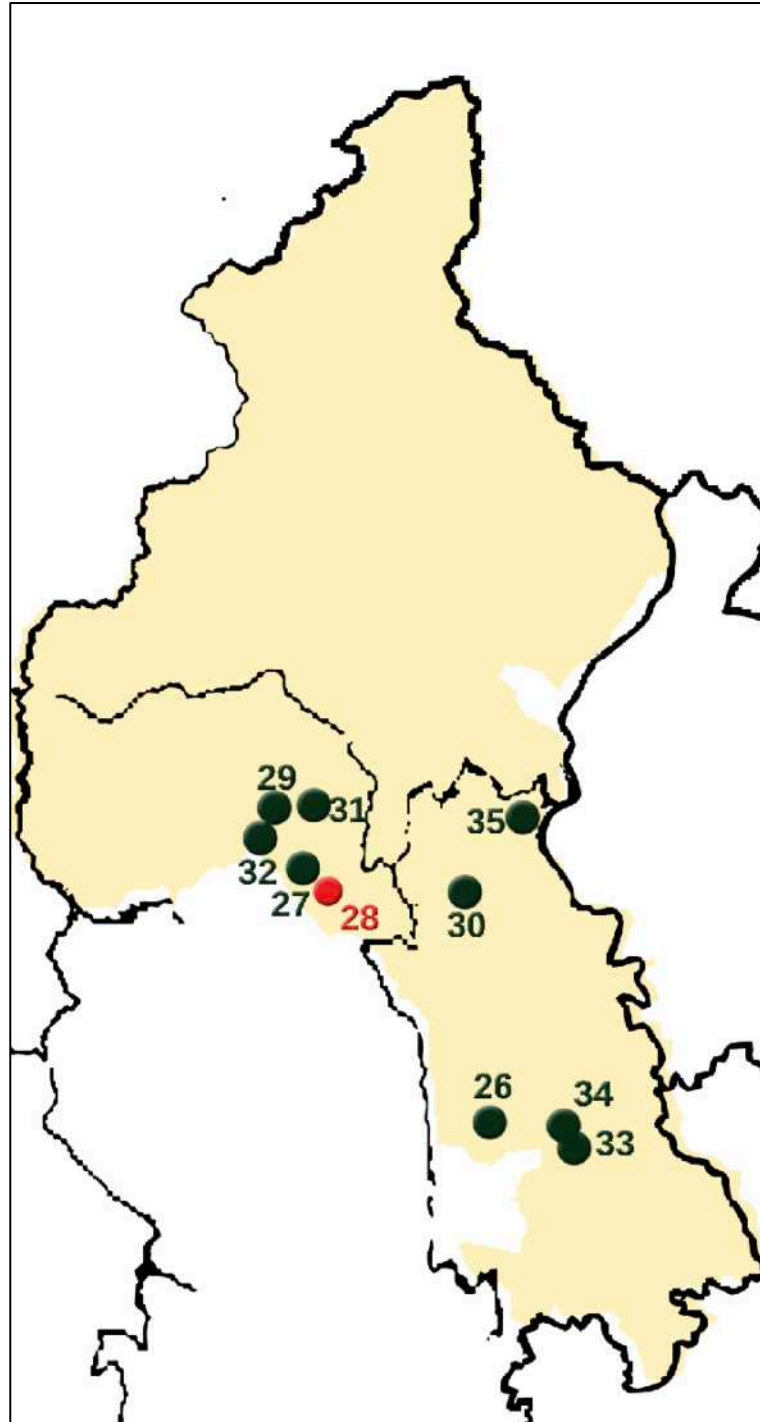


<b>ANCIEN DIOCÈSE DE PADOUE .....</b>	<b>402</b>
PADOUE, CHAPELLE SCROVEGNI .....	403
PADOUE, SANT'AGOSTINO DEGLI EREMITANI .....	415
PADOUE, SANT'AGOSTINO DEI DOMENICANI.....	416
PADOUE, SAN GIORGIO .....	418
PIOVE DI SACCO, SAN NICOLO .....	423
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE VICENCE .....</b>	<b>430</b>
ARCUGNANO, SANTA MARIA DEI BERICI .....	431
BASSANO DEL GRAPPA, SAN FRANCESCO .....	432
CALDOGNO, SAN MICHELE .....	433
VICENCE, SANT'AGOSTINO.....	434
VICENCE, SAN LORENZO .....	438
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE CENEDA (VITTORIO VENETO) .....</b>	<b>442</b>
MANZANA DI FORMENIGA, SAN GIORGIO MARTIRE .....	443
RUGOLO DE SARMEDE, SAN GIORGIO MARTIRE .....	445
SAN PIETRO DI FELETTO, SAN PIETRO .....	446
SERRAVALLE DI VITTORIO VENETO, SANTI LORENZO E MARCO DEI BATTUTI.....	457
<b>ANCIEN DIOCÈSE DE FELTRE – BELLUNO .....</b>	<b>460</b>
CESANA, SAN BERNARDO .....	461
FELTRE, SANTISSIMA TRINITÀ.....	464
UMIN, SAN MARCELLO .....	468
<b>IMAGES EN DEHORS DU CORPUS .....</b>	<b>470</b>
<b>TABLE DES FIGURES .....</b>	<b>480</b>
<b>LISTE DES CARTES ET PLANCHES .....</b>	<b>490</b>



# ANCIEN DIOCÈSE DE NOVARE

Carte 1 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Novare



© Vasile Pauline – août 2023

## BOLZANO NOVARESE, SAN MARTINO

**Localisation** : Actuelle province de Novare

Carte 1 n°30

**Type** : ancienne paroissiale (aujourd'hui chapelle cimétériale)

*Édifice non visité*

Située au nord de l'actuelle province de Novare, la petite église de San Martino, dont la partie la plus ancienne de la structure remonte sans doute au XII<sup>e</sup> siècle, était autrefois la paroissiale d'Engrevo (nom ancien de l'habitat de Bolzano Novarese documenté dans les archives du X<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle).

Il s'agit d'un édifice de petites dimensions, assez caractéristique des chapelles et paroissiales de campagne ou des zones alpines, avec une nef unique de forme quadrangulaire qui s'achève à l'est par une abside semi-circulaire à lésènes. Aujourd'hui, la façade est également agrémentée d'un portique construit dans le courant du XVII<sup>e</sup> siècle.

Sur la façade de l'église à droite de l'entrée (pour qui se tient à l'extérieur de l'édifice face à la porte), est conservée de manière fragmentaire une représentation du géant saint Christophe, en tenue de voyageur avec le Christ sur son épaule droite. Cette fresque, probablement réalisée dans le premier quart du XV<sup>e</sup> siècle, est à rattacher à la production du « *Maestro de San Jacu Pittu* », alors que le saint Martin à Cheval, représenté à l'opposé, du côté gauche de la porte, est, quant à lui, signé par le peintre Francesco Cagnola et daté de 1507.

C'est au même Francesco Cagnola que l'on doit également les fresques de l'arc triomphal de l'abside de cette petite église, réalisées v. 1509. Là, le peintre s'est conformé à un programme iconographique déjà bien établi dans la région et dans tout le territoire des anciens diocèses de Côme et de Milan en postant l'archange Gabriel et la Vierge annoncée dans les écoinçons de part et d'autre de l'ouverture de l'arc, et dans l'abside, une *Maiestas Domini* surmontant un collègue apostolique.

Dans la calotte théophanique, le Christ en majesté, conventionnellement assis sur un arc-en-ciel dans une mandorle, bénit de la main droite et tient le livre ouvert de la main gauche sur lequel on lit encore distinctement l'inscription suivante : *EGO SUM LUX MUNDI*. Comme dans plusieurs autres représentations de ce thème rassemblées dans la partie piémontaise du corpus de cette thèse, les plaies laissées par les clous du Christ dans ses mains sont bien visibles. En revanche, contrairement à ce que l'on observe à Caltignaga ou Sologno par exemple, la plaie au côté du Christ est totalement cachée ici sous sa tunique qui ne présente aucune déchirure ou découpe particulière. Notons par ailleurs, que contrairement à ce que l'on peut observer un peu

plus tôt dans les fresques de Giovanni de Campo à Caltignaga, Sologno ou Massino Visconti, ici les plaies laissées dans les mains du Christ par les clous, sont parfaitement circulaires et rouges mais ne sont pas sanguinolentes, ni véritablement travaillées en profondeur. Autour de la mandorle, les quatre Vivants viennent compléter l'iconographie traditionnelle de la *Maiestas Domini* occidentale avec à la droite du Christ le couple superposé de l'aigle de Jean et du Lion de Marc et à sa gauche l'ange de Matthieu surmontant le bœuf de Luc. Tous représentés sous leurs formes animales, auréolés et tenant un livre fermé.

Sous la calotte théophanique, la théorie des douze apôtres se déploie en frise continue, sans qu'aucun attribut ne permettent de les identifier. Ils sont en revanche tous très caractérisés physiquement, et tiennent chacun un livre ouvert avec un article du *Credo*. Au niveau des retombées de l'arc triomphal, suffisamment larges, deux autres saints en pied tenant également un livre ouvert prolongent visuellement la série des douze apôtres, sans que l'on puisse statuer sur leur identification.

Enfin, la table d'autel, postée au centre de l'abside, est quant à elle décorée d'un parement de marbre feint à veinure rouge, alors que dans la nef, sont également conservées deux Crucifixions sur les parois latérales à gauche et à droite du sanctuaire respectivement datées de 1403 et 1482, ainsi qu'une lamentation sur le corps du Christ mort, réalisée par Tommaso Cagnola père de Francesco, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

## **BIBLIOGRAPHIE - WEBOGRAPHIE**

---

MALOSSO Angela M., PEROTTI Mario, TUNIZ Dorino, *La pianura novarese dal romanico al XV secolo. Percorsi di arte e architettura religiosa, Novare*, Interlinea, 1996, p. 65-68.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/bolzano-novarese-no-chiesa-di-san-martino-di-engravo/>

Notice : <https://www.provincia.novara.it/Editoria/EditoriaDoc/oratori/bolzano.htm>

## BOSCO DI CELLIO, SAN GIACOMO

**Localisation** : Actuelle province de Verceil

**Carte 1 n°32**

**Type** : oratoire

*Édifice non visité*

Anciennement situé le long d'une route relativement empruntée, l'oratoire de San Giacomo, localement appelé oratoire de San Jacu Pittu, est aujourd'hui assez isolé par rapport à l'habitat de Cellio. Même si la fondation de l'édifice remonte sans doute à une période très ancienne, il existe très peu de sources documentaires sur l'édifice avant la recension de l'évêque Taverna en 1618. Après une période d'abandon au début du XVI<sup>e</sup> siècle, le petit oratoire fut de nouveau consacré en 1684 et légèrement agrandi à cette occasion. Il s'agit malgré tout d'un édifice de très petites dimensions qui dans sa forme actuelle ne mesure que 8,70 mètres de long (abside comprise) sur 4 mètres de large. Cependant, en dépit de ses modestes proportions, l'oratoire est pourvu de deux entrées, l'une sur la façade principale et l'autre sur sa façade méridionale.

C'est justement à droite de cette entrée secondaire que nous pouvons distinguer encore quelques traces d'une fresque extérieure représentant le géant saint Christophe. À l'intérieur, si les fresques de la paroi méridionale (quatre figures de saint) agencées de part et d'autre de l'entrée sont encore en très bon état de conservation, celles de l'arc triomphal et de l'abside qui nous intéressent dans le cadre de cette thèse sont en revanche bien plus lacunaires. Il est malgré tout possible d'apprécier les détails de l'Annonciation qui prend place de manière traditionnelle dans les écoinçons de l'arc triomphal. À gauche, l'ange debout, esquisse un mouvement vers l'avant en désignant de la main droite la mère du Christ alors qu'il tient dans sa main gauche une branche de lys à quatre coroles. À côté de lui, vers le centre de l'arc, se devinent encore, dans le fond bleu de la scène, les premiers mots de la salutation angélique, « AVE GRATIA (...) », qui se poursuivait sur l'écoinçon de la Vierge où l'inscription a malheureusement presque entièrement disparu aujourd'hui. Sur le livre ouvert devant Marie nous lisons cependant encore assez bien l'inscription qui correspond en réalité à la réponse de celle-ci à l'Annonce de l'ange : « ECCE ANCILLA DOMINI FIAT MIHI SECUNDUM VERBUM TUUM ». Debout devant son prie-Dieu, la Vierge se détache du fond grâce à la présence d'un velum noir à motif blanc qui vient s'accrocher fictivement à la bordure décorative de l'image. Entre les deux protagonistes du colloque angélique, se trouve enfin la figure du Christ Enfant coiffé du nimbe crucifère, tourné vers la Vierge et qui envoie vers elle la colombe du saint esprit. Située au sommet de l'arc triomphal, cette image du Christ Enfant se superpose directement avec celle

du Christ en Majesté de la calotte absidiale, où il est cette fois-ci entouré des symboles zoomorphes des quatre Vivants avec l'ange et le bœuf à sa droite et l'aigle et le lion à sa gauche. S'il est bien nimbé de l'auréole crucifère, les lacunes de la partie centrale de la calotte et la qualité des photographies que j'ai pu avoir à ma disposition ne me permettent pas de connaître l'aspect du livre que le Christ devait sans doute tenir dans sa main gauche, ni de savoir avec certitude s'il portait ou non les signes des stigmates sur sa main droite (et sur ses autres membres). En dessous, la théorie des apôtres qui se développait en frise continue est encore plus détériorée, mais il me semble que, compte tenu des dimensions des personnages, celle-ci devait se superposer à un troisième registre décoratif aujourd'hui totalement perdu.

Pour la réalisation des fresques de l'oratoire, la critique s'est accordée à identifier ici les réalisations d'une personnalité artistique, conventionnellement dénommée le « *Maestro di S. Jacu Pittu* », actif dans toute la Valsesia, la région de Novara (Bolzano Novarese), la Val Vigizzo et le Canton du Tessin entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le premier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

## SOURCES, BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

---

*Archivio Storico Diocesano* (Novara), Atti di Visita, vescovo Taverna, 1617.

RIGAUX Dominique, « Autour des fresques de Cellio. Le miracle du pèlerin « pendu dépendu » dans les régions alpines », dans Pierre André SIGAL (dir.), *L'image du pèlerin au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime, actes du colloque international tenu du 30 septembre au 4 octobre 1993 à*

*Rocamadour*, Gramat, Association des Amis de Rocamadour, 1994, p. 191.

MINONZIO Donata, *Val Sermenza in Valsesia : repertorio analitico dei dipinti murali nel medioevo*, Borgosesia, Tipolitografia di Borgosesia, 2005, p. 45, 46, 51, 54.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/cellio-con-breia-vc-oratorio-di-san-giacomo-o-san-jacu-pittu/>

## BRIONA, SANT'ALESSANDRO

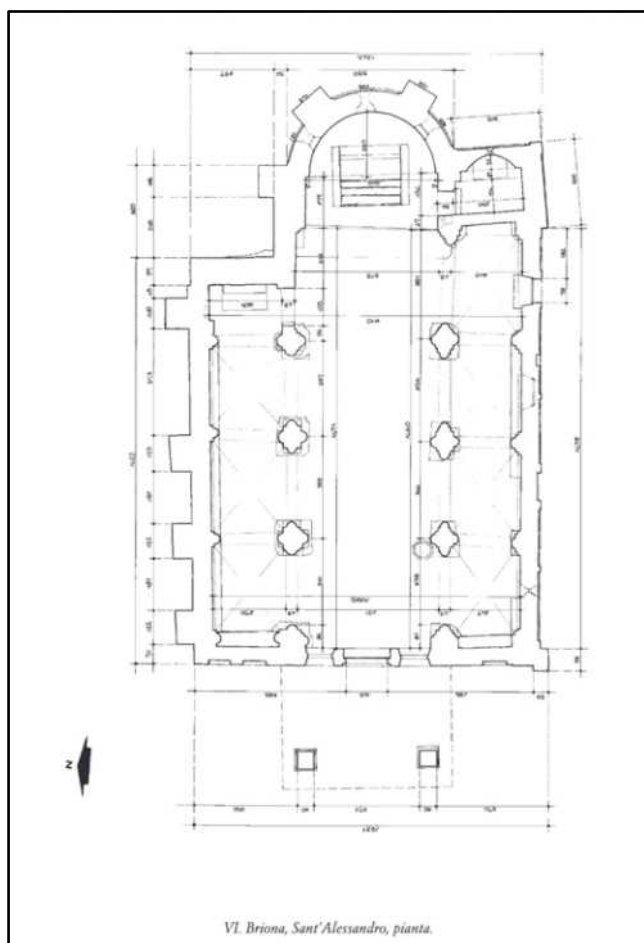
**Localisation** : Actuelle province de Novare

Carte 1 n°26

**Type** : paroissiale

*Édifice non visité*

fig. 1. Briona, Sant'Alessandro, plan au sol de l'église<sup>1</sup>



Sant'Alessandro était durant la période médiévale, la paroissiale de Briona ce qui explique sa dédicace à saint Alexandre, patron du village. On ne dispose que de peu de documents textuels permettant de connaître la date de sa construction, mais il semblerait que nous puissions néanmoins faire remonter son existence au XII<sup>e</sup> siècle, bien qu'il faille attendre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et la visite de l'évêque Bascapè pour en avoir une véritable description<sup>2</sup>. À cette époque et aujourd'hui encore, l'église de Sant'Alessandro de plan basilical est orientée à l'est. Elle est constituée d'une nef à trois vaisseaux divisés en quatre travées, les trois

premières étant de même dimension, alors que la quatrième se développe davantage en profondeur dans la partie méridionale ainsi que dans la partie septentrionale de l'église. De ces trois vaisseaux seul le vaisseau central est charpenté, les deux collatéraux étant couverts d'un voûtement de pierre sur croisée d'ogives. À l'est le vaisseau central de la nef s'achève par un chœur et une abside semi-circulaire relativement profonde, alors que le vaisseau méridional

<sup>1</sup> Maria Grazia PORZIO, « La chiesa di Sant'Alessandro a Briona » dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia PORZIO (éds.), *Segni e tracce di architettura romanica nel Novare : rilievi e immagini*, Novare, Interlina, 2001, p. 56.

<sup>2</sup> L'église aurait toutefois été mentionnée pour la première fois en 1335-36 : <https://archeocarta.org/briona-no-chiesa-di-santalessandro/>



s'achève lui par une petite absidiole ouvrant directement sur l'abside majeure. À l'ouest la façade principale de l'édifice est agrémentée d'un portique soutenu par deux piliers carrés. La description de l'église de l'évêque Bescapè mentionnait également une tour campanaire qui s'est écroulée vers 1670 sans jamais avoir été reconstruite.

À l'extérieur de l'église sur la façade occidentale, se distingue encore en partie la représentation à fresque du géant saint Christophe à gauche de la porte d'entrée (pour qui se trouve face à la porte) avec l'Enfant Christ sur son épaule droite. Réalisée durant la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, cette image est en réalité la plus ancienne manifestation de cette iconographie du géant Christophore dans le novarais<sup>3</sup>, ce qui en fait un exemple particulièrement remarquable. Son apparition précoce sur la façade de cette église s'explique néanmoins par la localisation particulière de celle-ci, située sur une zone de transit particulièrement empruntée permettant de rejoindre la Valsesia et de relier Briona à Carpignano Sesia. À côté du géant, plus au centre de la façade se trouvait aussi une Crucifixion, également réalisée dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle mais dont il ne reste presque plus rien aujourd'hui.

À l'intérieur, l'ancienne paroissiale de Briona abrite encore plusieurs fragments de fresques pour l'essentiel réalisées durant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> et attribuables à l'atelier de Giovanni et son fils Luca de Campo, particulièrement actif dans la région à partir du milieu du Quattrocento. Dans le cadre de cette étude, se sont essentiellement les fresques encore visibles au niveau de l'arc triomphal et de l'abside majeure qui ont été prises en considération. Sur le premier, j'ai ainsi pu recenser l'une des multiples annonces d'encadrement comptabilisées dans le corpus pour cet espace. Comme dans la majorité des cas, celle-ci est organisée de part et d'autre de l'ouverture de l'arc avec l'ange à gauche et la Vierge à droite. Dans l'abside, ne subsiste que le registre médian dans lequel se trouvent les figures des douze apôtres portant chacun un livre ouvert sur lequel est inscrit l'un des douze articles du *Credo*. Néanmoins, cette version du collège apostolique de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle est en réalité une réfection plus récente d'une autre théorie des apôtres presque identique réalisée au Trecento et dont un fragment est aujourd'hui encore conservé avec trois figures au Museo Civico de Novare<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Fabio BISOGNI et Chiara CALCIOLARI (dir.), *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Milan, Silvana, 2006, p. 22 et fig. 10 p. 25

<sup>4</sup> F. BISOGNI ET C. CALCIOLARI (dir.), *Affreschi novaresi...*, p. 67.

## BIBLIOGRAPHIE

---

GAVAZZOLI TOMEA Maria Laura (dir.), *Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. Storia documenti architettura*, Milan, Silvana Editoriale, 1980, p. 85-90

PORZIO Maria Grazia, « La chiesa di Sant’Alessandro a Briona » dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia Porzio (éds.), *Segni e*

*tracce di architettura romanica nel Novare : rilievi e immagini*, Novare, Interlina, 2001, p. 49-59.

BISOGNI Fabio et CALCIOLARI Chiara (dir.), *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Milan, Silvana, 2006, p. 23-24, 67.

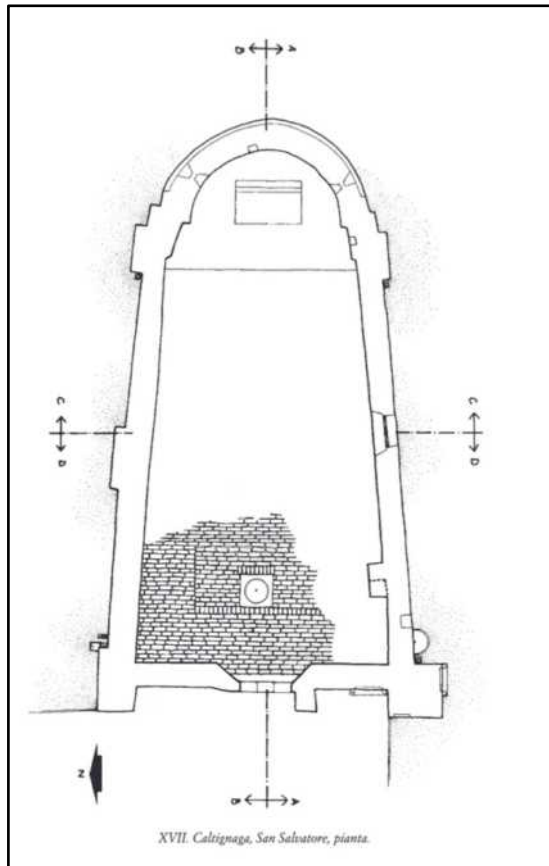
## CALTIGNAGA, SAN SALVATORE

**Localisation** : Actuelle province de Novare.

Carte 1 n°33

**Type** : oratoire

fig. 2. Caltignaga, San Salvatore, plan au sol de l'oratoire<sup>5</sup>



Cité pour la première fois dans la documentation écrite en 958, le village de Caltignaga passe en 1360 sous la domination des Visconti après que son château fut détruit lors des affrontements entre Bernabò Visconti et le marquis de Montferrat. Situé dans l'actuel cimetière, légèrement en dehors de l'habitat médiéval de Caltignaga, l'oratoire de San Salvatore est mentionné quant à lui pour la première fois en 1074<sup>6</sup>, bien que l'essentiel de sa décoration à fresque soit largement postérieur à cette date.

D'un point de vue architectural, celui-ci présente toutes les caractéristiques communes aux petits oratoires d'époque romane construits dans la province de Novare et l'arc préalpin. Il s'agit d'un petit édifice à nef unique, de forme légèrement trapézoïdale. Les deux parois latérales convergent en effet à l'est où se développe une abside semi-circulaire assez large mais peu profonde et non ajourée, bien que deux petites niches en renforcement viennent animer la paroi du cylindre absidiale. En plus du portail principal, situé à l'ouest dans l'axe de l'abside,

<sup>5</sup> Susanna BORLANDELLI, « L'oratorio di San Salvatore a Caltignaga », dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia Porzio (éds.), *Segni e tracce di architettura romanica nel Novare : rilievi e immagini*, Novare, Interlina, 2001, p. 116

<sup>6</sup> Maria Laura GAVAZZOLI TOMEA (dir.), *Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. Storia documenti architettura*, Milan, Silvana Editoriale, 1980, p. 81.

il devait exister à l'origine une entrée secondaire au niveau de la paroi sud, aujourd'hui entièrement murée<sup>7</sup>.

D'extérieur, l'oratoire semble aujourd'hui presque entièrement dépourvu de toute ornementation peinte ou sculptée. Néanmoins, un regard attentif permet de déceler encore quelques traces de polychromie et le tracé de certaines formes suggérant des auréoles et ce qui me semble être le reste d'une *Imago Pietatis* sur la lunette de la façade.

À l'intérieur, en revanche, l'oratoire abrite encore un intéressant décor à fresque essentiellement visible au niveau de l'abside et de son arc triomphal de même que sur la devanture de la table d'autel et sur un pan de la paroi septentrionale. Là une Vierge à l'Enfant est figurée entre deux anges, saint Roch et saint Pierre, en plus d'une stigmatisation de saint François et d'un San Biagio.

Au niveau de l'arc triomphal, se distinguent encore partiellement les restes d'une Annonciation d'écoinçon très endommagée qui devait faire figurer l'ange annonciateur à gauche et la Vierge à droite. L'*intradós* de l'arc, inhabituellement large, accueille à nouveau deux Vierges à l'Enfant, à la base de l'arc de part et d'autre, suivies d'une série de personnages vus à mi-buste parmi lesquels on reconnaîtra David et les quatre Docteurs de l'Église, tous identifiés par un *titulus* inscrit en lettres noires dans la bordure blanche qui encadre chacune des images.

Dans l'abside elle-même, le programme décoratif débute au niveau de la calotte par une image théophanique hybride présentant certaines caractéristiques de la *Maiestas Domini* sans pour autant pouvoir véritablement endosser ce qualificatif. Au centre, le *Pantocrator* est représenté assis sur un arc-en-ciel dans une mandorle aux intersections de laquelle figure le monogramme du Christ selon la formule réinstaurée par Bernardin de Sienne. Coiffé du nimbe crucifère le Christ, bénissant de la main droite et tenant le livre ouvert de la main gauche, est vêtu d'une tunique bleu-vert sur laquelle il porte un manteau impérial rouge doublé de fourrure de vair dont on reconnaîtra par endroit le motif caractéristique. En plus des stigmates bien visibles au niveau de ses deux mains et de ses pieds, une ouverture quadrangulaire en forme de losange laisse apparaître la plaie sanguinolente de son côté. Sur le livre, travaillé de manière particulièrement illusionniste, se lit encore parfaitement l'inscription canonique « *Ego sum lux mundi, via verita et vita* ». Mais, si tous ces éléments (en dehors des stigmates) appartiennent à

---

<sup>7</sup> S. BORLANDELLI, « L'oratorio di San Salvatore... », p.114.

l'iconographie traditionnelle de la *Maiestas Domini* occidentale, autour de la mandorle on ne trouve pas ici la seconde constituante obligatoire de ce type de motif iconographique que sont les quatre Vivants/Évangélistes. Ici, ils sont remplacés par deux saints en pied qui font office de figures d'intercession pour le peuple des nécessiteux, estropiés et pèlerins, représentés au bas de la calotte. Les deux saints, Pierre à droite de l'image et André à gauche sont bien identifiables à leurs types physiques, leurs attributs et grâce à leurs titulatures qui figurent juste à leurs pieds dans la bordure blanche qui sépare la calotte du registre médian de l'abside. En plus du peuple en prière implorant le Salut au *Pantocrator*, un autre personnage, dans lequel on pourrait peut-être reconnaître le commanditaire des fresques, est réalisé dans des proportions légèrement plus grandes que les autres pèlerins, mendiants et estropiés figurés un peu en retrait, en prière directement sous saint André qui semble l'introduire plus spécifiquement au Christ trônant.

En-dessous, dans le registre médian, s'alternent les représentations de gauche à droite de saint Jean Baptiste, sainte Catherine d'Alexandrie, saint Denis et saint Nazaire, saint Second d'Asti, saint Jérôme, et une autre sainte, Catherine d'Alexandrie, présente un donateur en prière. Cette théorie de saints, tous nommés dans une inscription, est interrompue au centre, entre saint Nazaire et saint Second, par une grande *Pietà*. La Vierge vêtue de rouge, est assise devant la croix, sur laquelle sont encore accrochés les clous sanglants de la crucifixion, retenant les *flagra*, elle porte sur ses genoux le corps mort de son fils, marqué de haut en bas par les traces de sa Passion. En dessous, un *velario* rouge qui recouvre l'intégralité du soubassement vient clore le décor de l'abside.

Enfin, sur l'autel de pierre d'origine, posté au centre de l'abside, se distinguent également quelques traces d'un décor à fresque, notamment au niveau de la devanture de la table. Là, figure sur un fond rouge imitant un textile, un Christ à mi-corps émergeant de son tombeau les bras croisés sur sa poitrine. Son corps apparaît, là encore, constellé par les marques sanguinolentes laissées par la flagellation, dont les *flagra* sont, comme dans la *Pietà* de l'abside, accrochés par les clous de part et d'autre de la barre transversale de la croix que l'on distingue derrière le Christ résurgent.

Au-dessus de la table elle-même, est installée une longue traverse de pierre également peinte, qui devait sans doute à l'origine faire partie d'un plus grand ensemble. Comme le cylindre absidial, celle-ci accueille une théorie qui comporte les représentations de saint Bartholomé, saint Bernardin de Sienne, saint François d'Assise et saint Zénon avec au centre

(entre Bernardin et saint François), un calvaire avec le Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean.

Pour leur proximité iconographique et stylistique avec les fresques de l'oratoire voisin de San Nazzaro et Celso à Sologno, on peut estimer sans trop d'hésitation, que l'ensemble des fresques ici décrites appartiennent à une même campagne décorative menée entre 1461 et 1483 par l'atelier des De Campo<sup>8</sup>. Plutôt que le père Giovanni, responsable des fresques de San Nazzaro et Celso, il semblerait néanmoins qu'il faille reconnaître dans le décor de San Salvatore la main de son fils Luca<sup>9</sup>, ce qui induirait la postériorité des fresques de Caltignaga par rapport à celles de Sologno (v. 1461).

## BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

---

*Archivio Storico Diocesano* (Novara), Atti di Visita, vescovo Bascapè, 1596, t. 40, f. 28r. et 28v.

CASSANI Lino, MELLERIO Gottardo, TOSI Mario (éds.), *Consignationes Beneficiorum Diocesis Novariensis factae anno MCCCXLVII, tempore reverendissimi Domini Guilielmi Episcopi*, Turin, Tipografia Cattaneo, 1937.

ROMANO Giovanni, « Johannes De Campo », G. Romano (dir.) *Musei del Piemonte, opere d'arte restaurate*, Turin, Ministero per i Beni culturali e ambientali. Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1978, p. 61.

GAVAZZOLI TOMEA M. L. (dir.), *Novara e la sua terra...* p. 81.

BERTONE Virginia, « De Campo », *Dizionario Biografico degli Italiani XXXIII*, Rome, Società Grafica Romana, 1987, p. 435-438.

GAVAZZOLI TOMEA M. L., « Strumenti per un repertorio iconografico delle pitture murali del Novarese e un'ipotesi di lavoro sui cicli dette "Opere di misericordia" », *Mélanges de l'École française de*

*Rome, Moyen Âge*, tome 6, n°1, Paris/Rome, 1994, p. 55-77.

PEROTTI Mario, « Affreschi dell'area novarese. Forme pittoriche e messaggi figurativi dal secolo XI al secolo XV : annotazioni e spunti per una ricerca », dans A.M Malosso, M. Perotti, D. Tuniz (éds.), *La pianura novarese...*, p. 33-77.

PORTALUPPI Francesco, *San Salvatore di Caltignaga*, Pavie, Università degli studi, Facoltà di ingegneria, Dipartimento di ingegneria edile e territorio, 1998.

BORLANDELLI Susanna, « L'oratorio di San Salvatore a Caltignaga », dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia Porzio (éds.), *Segni e tracce di architettura romanica nel Novarese : rilievi e immagini*, Novare, Interlinea, 2001, p. 109-116.

BISOGNI F. et CALCIOLARI C. (dir.), *Affreschi novaresi...*, p. 29-30.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/caltignaga-no-oratorio-di-san-salvatore/>

---

<sup>8</sup> Virginia BERTONE, « De Campo », *Dizionario Biografico degli Italiani XXXIII*, Rome, Società Grafica Romana, 1987, p. 435-438 ; S. BORLANDELLI, « L'oratorio di San Salvatore... », p. 111.

<sup>9</sup> Mario PEROTTI, « Affreschi dell'area novarese. Forme pittoriche e messaggi figurativi dal secolo XI al secolo XV : annotazioni e spunti per una ricerca », dans A.M Malosso, M. Perotti, D. Tuniz (éds.), *La pianura novarese dal Romanico al XV secolo. Percorsi di arte e architettura religiosa*, Novare, 1996, p. 62-65.

**fig. 3. Caltignaga, San Salvatore, vue extérieure, angle nord-est**



© Vasile Pauline – mai 2023

**fig. 4. Caltignaga, San Salvatore, vue de l'abside et de l'arc triomphal**



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 5. Caltignaga, San Salvatore, Christ en majesté, détail de la *Maiestas Domini*



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 6. Caltignaga, San Salvatore, détail du Livre (*Maiestas Domini*)



© Vasile Pauline – mai 2023



fig. 7. Caltignaga, San Salvatore, peuple des indigents aux pieds du Christ en majesté



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 8. Caltignaga, San Salvatore, *Imago Pietatis* et dorsale de l'autel



© Vasile Pauline – mai 2023

**fig. 9. Caltignaga, San Salvatore, comparaison des restes de polychromies sur la lunette de la façade avec la forme des clous dans l'*Imago Pietatis* de l'autel et la Crucifixion de la dorsale**



© Vasile Pauline – mai 2023

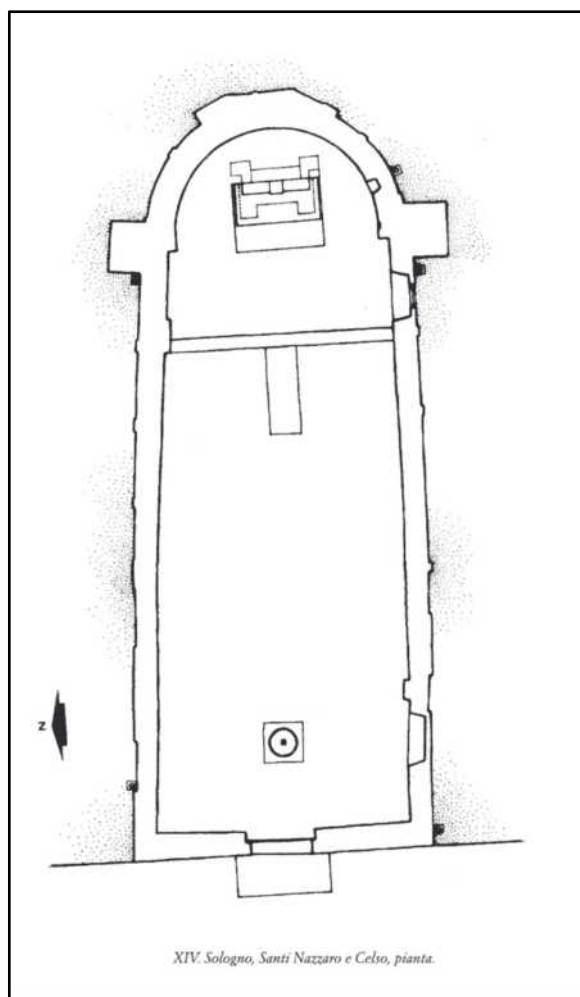
## CALTIGNAGA (SOLOGNO), SAN NAZZARO E CELSO

**Localisation** : actuelle province de Novare

Carte 1 n°34

**Type** : oratoire ou petite église paroissiale.

fig. 10. Sologno, San Nazario e Celso, plan au sol de l'oratoire<sup>10</sup>



Le petit oratoire de San Nazario et Celso se situe en dehors de l'habitat de Caltignaga, au nord-ouest de celle-ci dans la localité de Sologno. L'édifice actuel, sans doute construit dans le dernier quart du XI<sup>e</sup> siècle, est l'oratoire principal du cimetière de Sologno au moins depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Il n'existe que très peu de mentions textuelles anciennes relatives à cette église, qui semble apparaître dans les sources aux alentours de 1347-1365 où elle est mentionnée comme chapelle subsidiaire de la pieve de Santa Maria di Dulzago. Néanmoins, en 1597, elle est signalée comme ancienne église paroissiale et « campestre » dans la visite pastorale de l'évêque Bascapè.

Dans sa forme, l'architecture de San Nazario et Celso est très proche de celle de l'oratoire voisin de San Salvatore à Caltignaga, comme lui constituée d'une nef unique charpentée, légèrement trapézoïdale s'achevant à l'est par une abside semi-circulaire assez large. La façade, simple et lisse, ouverte par un petit oculus légèrement ovale pourrait être une

<sup>10</sup> Emiliana MONGIAT, « La chiesa dei Santi Nazario e Celso a Sologno », dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia Porzio (éds.), *Segni e tracce di architettura romanica nel Novare : rilievi e immagini*, Novare, Interlina, 2001, p. 105.

réfection postérieure à la structure d'origine, peut-être reconstruite au XV<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Comme à Caltignaga, il semble qu'à l'origine, deux accès aient été ménagés à l'intérieur de l'église, l'un à l'ouest dans l'axe de l'abside, toujours présent, et l'autre à présent muré, dans la paroi méridionale de la nef.

## DESCRIPTION DU DECOR

---

### 1. Nef et extérieur

Des fresques extérieures, presque intégralement disparues on distingue encore les traces de dessins d'auréoles et quelques fragments suggérant la présence de quelques figures de saints et d'une Vierge à l'Enfant répartis entre la façade et la paroi méridionale qui sont en partie documentés par des photographies en noir et blanc effectuées dans les années 1920<sup>12</sup>. À l'intérieur, en revanche, le décor à fresques et encore très bien conservé sur les parois latérales de la nef et dans le sanctuaire, légèrement surélevé par rapport au reste de l'édifice<sup>13</sup>. Sur les murs latéraux, s'enchaînent plusieurs fresques votives, mettant parfois en scène leurs donateurs. Au nord, depuis l'entrée vers l'abside se trouvent ainsi une Vierge à l'Enfant, une grande Nativité, une Madonna del Latte, et une théorie de saints s'achevant par une stigmatisation de saint François très proche de celle de San Salvatore à Caltignaga pour laquelle cette dernière a sans doute été utilisée comme modèle. À l'opposé, sur la paroi sud on retrouve à nouveau du côté de l'entrée une Vierge à l'Enfant ici entourée de saint Grégoire le grand et saint Défendant, suivi par un saint Marcel et par une troisième Vierge à l'Enfant accompagnée de saint Antoine abbé. Cette dernière est suivie par la représentation d'une autre sainte dont on ne conserve plus que la partie haute.

### 2. L'arc triomphal

À l'inverse de la nef, l'arc triomphal et l'abside procèdent d'un même programme réalisé de manière unitaire. Celui-ci débute au niveau de l'arc triomphal dans les écoinçons où est figurée une Annonciation avec l'ange annonciateur à gauche et la Vierge à droite. Celle-ci est figurée à genoux, en prière en avant de son siège et face à son prie-Dieu sur lequel repose un

---

<sup>11</sup> F. PORTALUPPI, *L'oratorio dei santi Nazzaro e Celso di Sologno*, Pavie, Università degli studi, Facoltà di ingegneria, Dipartimento di ingegneria edile e territorio, 1997, p. 10.

<sup>12</sup> F. PORTALUPPI, *L'oratorio dei santi Nazzaro...* p. 13.

<sup>13</sup> E. MONGIAT, « La chiesa dei Santi Nazzaro... », p. 98.

livre ouvert, alors qu'apparaît, face à elle, la colombe nimbée du Saint-Esprit. Sur le livre, on peut lire de manière très distincte la réponse de la Vierge à l'Annonce de l'Ange : « ECCE ANCILLA DOMINI FIAT//MIHI SECUNDUM VERBUM TUUM ». Derrière la Vierge un voile rouge décoré de fleurs blanches et doublé de fourrure de vair est tendue, comme fictivement accroché à la bordure décorative de la fresque. L'ange face à elle, vêtu de l'habit sacerdotal, fléchit le genou gauche alors qu'il esquisse un geste de salut de sa main droite en tenant une branche de lys à trois fleurs de l'autre. Celle-ci comme le pied gauche de l'ange dépasse légèrement de la bordure décorative de la peinture sur laquelle, au-dessus de la tête de l'ange, sont inscrites les premières paroles de la salutation angélique « AVE GRATIA PLENA ».

### 3. L'abside

En-dessous de l'arc triomphal, le programme de l'abside se développe ensuite sur trois registres superposés. Au registre théophanique, dans la calotte absidiale, on retrouve, comme cela est majoritairement le cas dans le corpus, une *Maiestas Domini* avec le Christ en Majesté assis sur un arc-en-ciel, bénissant de la main droite et tenant de la main gauche le livre ouvert sur lequel on peut lire l'inscription canonique : "EGO SUM LUX MUNDI VIA VERITAS ET VITA". Comme à San Salvatore de Caltignaga on remarquera la présence du monogramme du Christ à l'ensemble des intersections de la mandorle. De-même, on signalera le vêtement rouge d'une grande richesse du Christ en majesté, qui emprunte à l'iconographie impériale, alors qu'à nouveau la tunique, entre-ouverte à droite, laisse apparaître la plaie sanguinolente de la transfixion. Les trous laissés par les clous dans les mains et les pieds du Christ sont également bien visibles, même s'il me semble moins ostentatoires que dans les fresques de Caltignaga.

Autour de la mandorle, les quatre Vivants sont représentés sous leur aspect céleste ou animal portant tous un long cartèle élégamment déplié qui les identifie de manière singulière. On retrouve en effet ici la formulation poétique qui fait correspondre à l'ange/Matthieu en haut à gauche « M(ATTHÆUS) EST HOMO MATRE DEUS GENUS INDICAT MATTH(OEUS) », à l'aigle de Jean en haut à droite « J(OHANNES) TRANS VOLAT ALAS AQUILA ASTRA IOHNES », au bœuf de Luc en bas à gauche « L(UCAS) TEMPIA LUCAS CURAS VITULUM PINGENDO FIGURAS » et enfin au lion de Marc en bas à droite « M(ARCUS) INUNERECLAMORIS MARCUS FIT IMAGO LEONIS »

Enfin, aux extrémités du cul-de-four, les deux saints dédicataires de l'édifice sont représentés en pied : saint Nazaire à gauche, introduisant le commanditaire des peintures, agenouillé et en prière, et san Celso à droite. Tous trois se tiennent sur ce qui ressemble à un

jardin verdoyant, parsemé de fleurs, de rosiers et de fraisiers qu'on peut interpréter comme la représentation du jardin paradisiaque. Entre ces mains, le donateur agenouillé, tient lui-aussi un phylactère déplié sur lequel on peut lire l'inscription suivante : « *XP FILII DEUS MISERERE MEI* » sur laquelle j'ai eu l'occasion de proposer quelques commentaires dans le volume principal<sup>14</sup>. À ses pieds, dans le bandeau blanc séparant le registre théophanique du cylindre absidial, une autre longue inscription, qui court presque jusqu'au centre de l'abside, nous donne l'identité de ce donateur ainsi que la date de leur réalisation, en 1461 : « *HOC OPUS FECIT FIERI DS PRESBITER JACOBINUS DE FRANCO E BENEFICIALIS ECCLESIE SANTE MARIE DE CALTIGNACA ET SANCTORUM NAZARI E CELSI DE SOLOMNO MCCCXXI DE MESE SECTEMBRIS* ».

Sous cette inscription, dans le cylindre de l'abside se développe, en frise continue, la théorie des apôtres, constituée ici de douze personnages encore très bien conservés. En plus de leur caractérisation physique, plusieurs d'entre eux sont identifiables à leurs attributs (les clés pour Pierre, la plume pour l'évangéliste Jean, le coquillage pour Jacques le majeur etc.). Par ailleurs, sur les livres ouverts que portent chacun des apôtres est inscrit leurs noms suivis de l'un des douze articles du *Credo*. Ceux-ci sont ainsi répartis de gauche à droite en commençant par Pierre, jusqu'à Mathias :

- Pierre : *CREDO IN DEUM PATREM OMNIPOTENTEM CREATOREM C[ELI] ET TERR[A]E*
- André : *ET IN YESUM [CHRISTU]M FILIUM EIUS UNICUM DOMINU[M] NOSTRUM*
- Jacques le majeur : *QUI CO-CEPTUS EST DE SPIRITU SANCTO NATUS EST MARIA VIRGINE*
- Jean : *PASSUS SUB PONTIO PILATO CRUCIFIGUS MORTUUS ET SEPULTUS*
- Thomas : *DESCENDIT AD INFEROS TERTIA DIE RESURREXIT A MORTUIS*
- Jacques le mineur : *ASCENDIT IN CELUM SEDET A DEXTRAM PATRIS*
- Philippe : *INDE VENTURUS EST IUDICARE VIVOS ET MORTUOS*
- Barthélémy : *CREDO IN SPIRITUM SANCTUM*
- Matthieu : *SANCTUAM ECC[LESIA]M CATHOLICA[M] SANCTORU[M] COMMUNIONEM*
- Simon : *REMISSIONEM PECCATORUM*
- Thadée (Jude) : *CARNIS RESURRECTIONEM*
- Mathias : *VITAM ETERNAM AMEN*

Enfin, le soubassement de l'abside est quant à lui occupé par sept petites vignettes, mettant en scène deux à trois personnages, agencées de telle sorte à former un cycle complet des

---

<sup>14</sup> Voir vol. I notamment p. 274-275.

sept œuvres de Miséricorde dont j'ai déjà eu l'occasion de longuement parler dans le chapitre 10 du volume principal<sup>15</sup>.

#### 4. L'autel

En dehors de la paroi absidiale, la table d'autel qui est elle-même, aujourd'hui partiellement incluse dans un autel d'époque moderne, accueille elle-aussi un décor peint sur sa face avant. Là, comme à Caltignaga, c'est le Christ résurgent qui est représenté sortant de son tombeau les bras croisés sur l'abdomen. Il est coiffé du nimbe crucifère et de la couronne d'épines de laquelle s'écoule plusieurs gouttes de sang. Son corps est également marqué par les coups qu'il a reçus lors de sa flagellation, dont les *flagra*, bien visibles, pendent, comme dans la *Pietà* de Caltignaga, de part et d'autre de la barre transversale de la croix, suspendus par les clous, juste derrière le Christ. Au niveau de son flanc droit et de ses mains, ses stigmates bien visibles laissent s'échapper de larges filets de sang. Derrière le Christ, outre la croix, le fond de l'image est recouvert de motifs de rinceaux végétaux sur un fond rouge-bordeaux qui ressemble fortement au manteau du Christ en Majesté de la conque absidiale.

#### ATTRIBUTION ET DATATION

---

L'homogénéité stylistique de l'ensemble, en plus de certains détails iconographiques également repérables dans leurs autres productions (l'ostentation des plaies dans la *Maiestas Domini*, la forme des clous de la crucifixion...) laissent à penser que l'ensemble de la décoration intérieure ait pu être réalisé par l'atelier de Giovanni de Campo, en une seule campagne décorative, dont j'ai déjà mentionné la datation indiquée par l'inscription au sommet du cylindre absidial<sup>16</sup>.

#### BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

---

BERTONE V., « De Campo »..., p. 435-438.

— *Novara e la sua terra...*, p. 71-72.

ROMANO G., « Johannes De Campo »..., p. 61.

PEROTTI M., « Affreschi dell'area novarese.. », p. 33-77.

GAVAZZOLI TOMEA M. L., « Strumenti per un repertorio iconografico... », p. 55-77.

---

<sup>15</sup> Voir vol. I, p. 332-336.

<sup>16</sup> F. PORTALUPPI, *L'oratorio dei santi Nazario...* p. 18, PEROTTI M., « Affreschi dell'area novarese.. », p. 33-77, E. MONGIAT, « La chiesa dei Santi Nazario... », p. 99.

PORTALUPPI F., *L'oratorio dei santi Nazzaro e Celso di Sologno*, Pavie, Università degli stud, Facoltà di ingegneria, Dipartimento di ingegneria edile e territorio, 1997.

MONGIAT Emiliana, « La chiesa dei Santi Nazzaro e Celso a Sologno », dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia Porzio (éds.), *Segni e tracce di*

*architettura romanica nel Novare : rilievi e immagini*, Novare, Interlinea , 2001, p. 97-109.

BISOGLI F. et CALCIOLARI C. (dir.), *Affreschi novaresi....*p. 35-36.

Notice Archéocarta : <https://archeocarta.org/caltignaga-sologno-no-oratorio-dei-santi-nazaro-e-celso/>

**fig. 11. Sologno, San Nazzaro e Celso, vue de l'arc triomphal et de l'abside.**



© Vasile Pauline – mai 2023



fig. 12. Sologno, San Nazzaro e Celso, détail du Christ en Majesté (*Maiestas Domini*)



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 13. Sologno, San Nazzaro e Celso, détail du lion ailé de Marc (*Maiestas Domini*)



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 14. Sologno, San Nazzaro e Celso, saint Nazaire et le commanditaire Jacobinus de Franco



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 15. Sologno, San Nazzaro e Celso, détail de la théorie des apôtres (Barthélémy)



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 16. Sologno, San Nazzaro e Celso, *Imago Pietatis* (autel)



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 17. Sologno, San Nazzaro e Celso, Œuvres de Miséricorde : nourrir les affamés et abreuver les assoiffés.



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 18. Sologno, San Nazzaro e Celso, Œuvres de Miséricorde : accueillir les pèlerins, vêtir ceux qui sont nus et assister les malades



© Vasile Pauline – mai 2023

fig. 19. Sologno, San Nazzaro e Celso, Œuvres de Miséricorde : visiter les prisonniers et ensevelir les morts



© Vasile Pauline – mai 2023

## MASSINO VISCONTI, SAN MICHELE

*Édifice non visité*

**Localisation** : actuelle province de Novare

**Carte 1 n°35**

**Type** : oratoire, petite église subsidiaire (édifice baptismale et entouré d'un cimetière jusqu'en 1585)

Le village dans lequel se trouve la petite église de San Michele passa sous domination Visconti dès 1134 et y resta jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui explique que le nom de la famille milanaise soit associé encore aujourd'hui à celui de la commune piémontaise de Massino. Dépendant de la paroissiale de la Purificazione della Vergine, l'origine de l'église de San Michele remonte sans doute au XI<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, de cette époque, l'édifice actuel ne conserve que le campanile (construit entre 1025 et 1050). Tout le reste de la structure a subi de nombreuses modifications au cours du temps et en particulier dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, puis aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce sont sans doute aux remaniements architecturaux du début du *Quattrocento* qu'il faut attribuer la forme particulière de l'édifice, constitué d'une nef rectangulaire à vaisseau unique s'achevant par une abside quadrangulaire.

Dans cette abside, sans doute rehaussée au XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle, sont conservés, dans la moitié basse des parois, un ensemble de fresques réalisées par l'atelier de Giovanni de Campo durant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, si le traitement des figures et la palette chromatique utilisés dans ces fresques renvoient indéniablement à cet atelier, il me semble qu'il faille attribuer à un autre que Giovanni de Campo lui-même la réalisation effective de ces fresques, qui divergent, d'un point de vue iconographiques, des autres productions piémontaises de cet atelier.

Sur le mur du fond du sanctuaire notamment, on constatera dans la *Maiestas Domini*, dont cette église offre le seul exemple d'adaptation de cette iconographie au mur droit d'un sanctuaire à chœur carré, l'absence des stigmates, invariablement présents, et parfois même de manière très ostensible, dans toutes les autres *Maiestas Domini* de l'atelier de Giovanni de Campo ici répertoriées. On constatera néanmoins, à l'exception de la ceinture dont la boucle caractéristique des *Maiestas Domini* de cet atelier est ici cachée par le livre, la ressemblance dans le traitement du vêtement du Christ avec les fresques de Caltignaga et Sologno.

Sur les parois latérales du sanctuaire, contrairement à ce que l'on observe dans d'autres édifices à chevet plat (comme à Bellinzona par exemple), la théorie des apôtres, qui vient compléter le programme iconographique initié par la *Maiestas Domini*, ne se divise pas en deux

groupes disposés sur chacune des deux parois, mais se déploie intégralement sur le mur nord ; au point de dépasser de l'espace du sanctuaire. Là, exactement comme à Sologno, les apôtres, pour certains identifiables grâce à un attribut, tiennent tous un livre ouvert contenant leur nom suivi d'un des articles du *Credo*, dont la répartition me semble identique à celle décrite pour l'oratoire de Sologno<sup>17</sup>. Au-dessus des Douze, le peintre a prit soin d'ajouter une frise contenant autant de figures de prophètes et de rois de l'ancien testament en buste désignant ou portant un cartel déplié sur lequel figure une inscription. À l'opposé sur la paroi sud, le peintre a juxtaposé plusieurs images, sans lien apparent, parmi lesquelles on reconnaîtra une sainte Agathe, un trône de grâce et une composition narrative sur le thème du martyr de saint Laurent.

Enfin, dans le soubassement du sanctuaire, essentiellement sous la *Maiestas Domini*, se distinguent encore au moins trois des sept vignettes qui devaient reproduire, comme à Sologno, un cycle complet des Œuvres de miséricorde, dont seul le don des vêtements aux nécessiteux est aujourd'hui encore bien lisible.

## **BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE**

---

BERTONE V., « De Campo »..., p. 435-438.

ROMANO G., « Johannes De Campo »..., p. 61.

GAVAZZOLI TOMEA M. L., « Strumenti per un repertorio iconografico... », p. 55-77.

CROSTA Angela « Massino Visconti (NO) : chiese di San Michele e di San Salvatore », Notice Archeocarta, 2011, mis à jour en 2014, <https://archeocarta.org/massino-visconti-no-chiese-di-san-michele-e-di-san-salvatore/> .

---

<sup>17</sup> Néanmoins, la qualité des images à ma disposition pour juger de cette composition ne me permet pas d'en être certaine.



## MASSINO VISCONTI, SAN SALVATORE

**Localisation** : actuelle province de Novare

Carte 1 n°35

**Type** : église d'ermitage

*Édifice non visité*

L'église, dont la structure initiale remonte aux alentours de l'an Mille, appartenait à un monastère bénédictin. L'édifice d'origine fut néanmoins largement remanié au cours du temps avec déjà entre le XII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, l'adjonction de trois chapelles à absides construites sur deux niveaux différents et dédiées respectivement à saint Quirico, sainte Marguerite, et sainte Marie Madeleine. Plus tard, vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le monastère de Massino Visconti fut rejoint par une communauté d'Ermites de saint Augustin qui menèrent à bien des travaux dans l'ensemble du monastère et dans l'église comme en témoigne une inscription, gravée dans le linteau au-dessus de la porte d'entrée de celle-ci, qui mentionne la date de 1499. La façade de l'église sera ensuite reconstruite dans le courant du XVII<sup>e</sup> siècle, et dans les années 1690-99, on adjoint à la structure initiale du bâtiment ecclésial, une sacristie, une nouvelle nef se terminant par une abside semi-circulaire orientée vers le sud, et le campanile.

De l'ancienne construction bénédictine, orientée à l'est, nous conservons l'abside d'origine avec ses fresques commandées par Lancillotto Visconti, seigneur de Massino Visconti. Celles-ci furent réalisées autour de 1450 par Giovanni De Campo et son atelier, très actif dans toute la région de Novara et Vercelli durant la seconde moitié du *Quattrocento*.

Du décor qui devait exister au niveau de l'arc triomphal il ne reste aujourd'hui plus rien, seule l'ornementation de l'abside en elle-même est conservée. Celle-ci s'organise en trois registres superposés. Dans la calotte nous retrouvons sans surprise la *Maiestas Domini* avec le Christ en Majesté coiffé de son nimbe crucifère assis sur un arc-en-ciel dans une mandorle, bénissant de la main droite et tenant le livre ouvert de la main gauche. Comme dans la quasi-totalité des *Maiestas Domini* réalisées par l'atelier de Giovanni De Campo, les plaies du Christ sont ici bien visibles, tant celles de ses membres que sa plaie du côté qui apparaît grâce à une découpe en losange de sa tunique. On signalera en revanche la particularité de cette *Maiestas Domini* dans le traitement des Vivants autour de la mandorle dont l'animal symbolique est accompagné de la figuration de l'Évangéliste auquel il est associé, assis face à son pupitre. Cette configuration, très rare, ne se rencontre que dans une seule église du corpus, également piémontaise, à San Pietro Martire de Varallo.

Sous la conque théophanique, l'hémicycle absidial est occupé par une théorie des apôtres qui se déploie de part et d'autre des deux petites ouvertures de l'abside. Au centre sont

figurés saint Pierre et saint André, les deux seuls apôtres à être identifiables par leurs attributs et par un *titulus*, même s'il est probable qu'à l'origine le bandeau blanc séparant la calotte théophanique du registre des apôtres ait accueilli les noms de chacun des Douze. En revanche, contrairement à ce que l'on peut observer dans les autres collèges apostoliques de l'atelier de Giovanni de Campo, ici chacun des apôtres tient un livre fermé et non un livre ouvert sur l'un des articles du *Credo*.

## **BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE**

---

Bertone V., « De Campo »..., p. 435-438.

ROMANO G., « Johannes De Campo »..., p. 61.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/massino-visconti-no-chiese-di-san-michele-e-di-san-salvatore/>

## PIANA DI ROSSA, SAN GIOVANNI BATTISTA

**Localisation** : Actuelle province de Novare

Carte 1 n°29

**Type** : chapelle subsidiaire (rattachée à la paroisse de Boccioleto)

*Édifice non visité*<sup>18</sup>

Située dans la localité de Piana, l'église de San Giovanni Battista n'est accessible qu'à pied depuis le village de Rossa. Nous ne savons rien sur l'édification de la chapelle, dont l'ancienneté des fresques de l'abside est le seul élément attestant de son existence dès la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Il n'est toutefois pas impossible qu'il s'agisse en réalité d'une construction encore plus ancienne. Grâce aux visites pastorales menées dans le courant du XVII<sup>e</sup> siècle, on peut savoir que l'édifice d'origine présentait des proportions et une forme architecturale proches de celle de l'oratoire actuel, avec une nef quadrangulaire à vaisseau unique terminée par une petite abside semi-circulaire peu profonde et munie d'un autel en pierre. À cette époque néanmoins, San Giovanni Battista n'était qu'un petit édifice ouvert, simplement obstrué par un portail en bois. C'est probablement au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle que ce premier oratoire fut véritablement fermé, avec une porte et des fenêtres et c'est à cette période également que l'espace de la nef précédant l'abside fut surélevé et qu'un nouvel autel en pierre vint se placer devant l'ancien.

D'après les descriptions qui en sont faites dans les différentes visites pastorales effectuées avant le milieu du XVII<sup>e</sup>, l'oratoire de San Giovanni Battista devait à l'origine être recouvert de fresques, à l'intérieur et probablement aussi à l'extérieur. De ce décor il ne reste aujourd'hui, sur la façade, que quelques fragments d'une décollation de saint Jean-Baptiste réalisée par Giovanni Avondo di Balmuccia au XVII<sup>e</sup> siècle. À l'intérieur, seul l'abside et l'arc triomphal conservent encore quelques fragments de fresques dont seuls ceux de l'abside sont encore identifiables. Là, dans la calotte nous retrouvons une *Maiestas Domini* avec le Christ en majesté stigmatisé, la plaie au côté apparaissant également dans une ouverture quadrangulaire de sa tunique. Des cinq plaies, bien rouges, s'écoulent de longs filets de sang, à la manière de ce que nous pouvons observer dans les *Maiestas Domini* de l'atelier de Giovanni de Campo. Néanmoins, il me semble que le travail de la ceinture du Christ diffère sensiblement de ce que l'on peut voir à Sologno ou Caltignaga par exemple, laissant supposer que cette fresque puisse

---

<sup>18</sup> En raison du peu de documentations que j'ai pu rassembler sur cet oratoire, la fiche ici présentée se contentera essentiellement de reprendre les informations fournies par la Notice Archeocarta.

être le fruit du travail d'un autre atelier (ou d'un artiste de l'atelier de Giovanni de Campo qui ne soit pas Giovanni lui-même). Si tel est le cas, il est probable que cette *Maiestas Domini*, de même que la théorie des apôtres du registre inférieur soient l'œuvre du « *Maestro della Passione di Quarona* », actif comme Giovanni de Campo autour de 1450 et dans la seconde moitié du siècle. Quoi qu'il en soit, d'un point de vue iconographique, il est possible de souligner certaines particularités de cette *Maiestas Domini* dans laquelle, les vivants zoomorphes sont disposés de manière assez singulière par rapport à ce que l'on observe ailleurs dans le corpus. D'un côté, à la droite du Christ l'aigle et le bœuf se superposent en tournant « le dos » à la mandorle vers laquelle ils se tournent néanmoins pour regarder en direction du Christ. À l'opposé, l'ange et le lion sont, quant à eux, directement tournés face à la mandorle.

Plus bas, dans l'hémicycle absidial, on note également une autre « irrégularité » du décor de San Giovanni Battista, par rapport aux autres édifices du corpus, puisqu'ici, saint Jean-Baptiste, tenant à la main le cartel sur lequel devait être inscrit « *Ecce Agnus Dei* », vient s'intercaler au centre de la théorie des apôtres sous le Christ en majesté qu'il désigne de sa main gauche. Enfin, au niveau de l'autel primitif, encore partiellement visible, comme à celui de l'autel actuel, on constate la présence d'un parement de marbre peint<sup>19</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

---

FANTONI Roberto, PITTO Silvano et RAITERI Ovidio, « I sentieri dell'arte sui monti della Valsesia », dans *Atti del convegno di Santa Margherita a Ligure 23 settembre 2010*, club alpino Italiano – comitato scientifico ligure piemontese, 2010, p. 17-20.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/rossa-piana-vc-oratorio-di-san-giovanni-battista/>

---

<sup>19</sup> Sur les photographies, il semble également que sur l'autel du XVIII<sup>e</sup> siècle ait été peint au centre de la devanture, un tout petit agneau stylisé.

## QUARONA, SAN GIOVANNI AL MONTE

**Localisation** : Carte 1 n°28 – *Édifice non visité*

**Type** : paroissiale de Quarona (jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle) et église de pèlerinage

À l'extérieur du village de Quarona, l'église de San Giovanni s'élève sur un promontoire rocheux à mi-hauteur du mont Tucri. Grâce aux fouilles archéologiques nous savons que ce site fut utilisé comme lieu de culte depuis l'antiquité païenne<sup>20</sup>. L'église primitive, dédiée à la Vierge, remonterait quant à elle au V<sup>e</sup> siècle. À cette première construction, fut adjoint, entre le V<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle, un baptistère (dédié à saint Jean-Baptiste) muni d'un portique. Les deux bâtiments furent ensuite réunis en un seul et même édifice, à deux nefs, auxquelles correspondent deux entrées sur la façade principale. À l'origine, chacune des deux nefs se concluait par une abside semi-circulaire. Aujourd'hui il ne subsiste toutefois plus que l'abside méridionale, celle de la nef septentrionale ayant été détruite à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Ce nouvel édifice conserva la dédicace du baptistère à saint Jean-Baptiste. La tour campanaire est, quant à elle, un ajout encore plus récent, dont la construction remonte, comme l'indique une inscription lapidaire, à l'année 1455<sup>22</sup>.

Ancien lieu de pèlerinage, l'édifice se dresse sur le lieu du martyr de Panacea, une jeune pastourelle assassinée par sa belle-mère. On trouve d'ailleurs dans la seconde travée de la nef méridionale, une fresque représentant le martyr de la jeune femme, peinte au début du XVI<sup>e</sup> siècle par Francesco Cagnola<sup>23</sup>.

En dehors du martyr de Panacea, sont conservés à l'intérieur de l'édifice plusieurs éléments peints à fresques, réalisés au cours de quatre campagnes décoratives différentes s'échelonnant entre le troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Les plus anciennes de ces fresques constituent donc les premiers exemples de peinture murale conservés dans la haute vallée de Sesia<sup>24</sup>. Parmi elles, on citera notamment, le saint Christophe, détruit

---

<sup>20</sup> RIGAUX D., « Quand le cadre fait l'image. Rôle et fonctions des bordures à traits dans la peinture murale alpine (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) », dans John Ottaway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge* [Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier, 1<sup>er</sup>-4 juin 1995], Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997, p. 189.

<sup>21</sup> Ibid., p. 190.

<sup>22</sup> Ibid., p. 189.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

dans sa partie inférieure, et posté juste en face de l'entrée (comme cela est le cas également à San Remigio de Corzoneso).

Les fresques de l'abside méridionale, prises plus spécifiquement en considération dans le cadre de cette thèse, datent de la seconde phase de décoration, datée du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Dans la conque de cette abside se trouve un couronnement de la Vierge par le Christ, alors qu'au registre inférieur, sont rassemblés plusieurs saints évêques. Au niveau de l'intrados de l'arc absidial, se trouvent également plusieurs médaillons contenant des bustes de prophètes et aux deux extrémités de l'abside les représentations d'Adam, Caïn et Abel.

Ailleurs dans l'édifice, nous retrouvons plusieurs fresques dévotionnelles réalisées dans la seconde moitié du Quattrocento par les plus grands artistes des ateliers de la région (le Maître de la Passion de Quarona, Giovanni de Campo, Daniel de Bosis...). Enfin, la dernière grande campagne picturale de l'église est celle menée par Francesco Cagnola vers 1523 qui compte, outre le martyre de Panacea, une Madone de Lorette et une Messe de saint Grégoire<sup>25</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

TONELLA REGIS Franca (dir.), *La Chiesa di S. Giovanni al Monte a Quarona*, Quarona, Associazione culturale quaronese, 1991.

RIGAUX D., « Quand le cadre fait l'image. Rôle et fonctions des bordures à traits dans la peinture murale alpine (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) », dans John Ottaway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge* [Actes du colloque

international tenu à Saint-Lizier, 1<sup>er</sup>-4 juin 1995], Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997. p. 187-196.

POMI Damiano, *Chiesa di San Giovanni al Monte. Quarona* (Valsesia), Bergame, Velar, 2015.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/quarona-vc-chiesa-di-san-giovanni-al-monte/>

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 190.

## SECCIO DI BOCCIOLETO, SAN LORENZO

**Localisation** : Actuelle province de Verceil

Carte 1 n°32

**Type** : Église de cimetière

*Édifice non visité*

**Datation et attribution des fresques** : Johannes Andreas v. 1446.

Située à 1380 mètres d'altitude, la chapelle de San Lorenzo n'est accessible qu'à pied au bout d'un sentier d'une heure de marche depuis le hameau de Ronchi (Boccioleto). Sa situation aujourd'hui très reculée et son manque d'accessibilité sont sans doute dus au fait que, sans doute vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la commune de Seccio ne fut plus habitée de manière permanente et devint officiellement un alpage d'été<sup>26</sup>.

En l'absence de sources anciennes concernant la fondation de l'église, une légende locale veut que son édification remonte aux premiers temps de l'église novaraise et attribue ainsi sa construction à Agabio, second évêque de Novare. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, sur le flanc sud de l'église déjà existante, on adjoint une chapelle, la chapelle Saint-Grat, dont la construction entraîna la perte partielle de la fresque de la Cène, peinte justement sur la paroi sud de la nef. Les documents plus récents concernant la structure architecturale de l'édifice attestent enfin de sa fragilité et des travaux de réfections fréquents qui furent menés entre le XVII<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle sur l'ensemble de la structure avec le soutien économique de la communauté de Seccio.

De très petites dimensions, l'église de San Lorenzo mesure 9,8 mètres de longueur depuis son entrée principale à l'ouest jusqu'au fond de l'abside semi-circulaire, alors que sa nef est large de seulement 4,7 mètres. Cependant, malgré sa petitesse, cette chapelle demeure l'un des témoignages les plus importants de la peinture médiévale en Valsesia, grâce à son ensemble de fresques internes et externes encore relativement bien conservées.

A l'extérieur, à proximité de la porte d'accès latérale de l'édifice se trouvent deux grandes fresques partiellement conservées. Ici, la traditionnelle représentation du géant saint

---

<sup>26</sup> Ce paragraphe de même qu'une bonne partie des informations délivrées dans cette fiche se réfèrent essentiellement aux données fournies par la fiche consacrée à l'édifice sur l'ancienne base PREALP (inactive depuis 2020) : <https://web.archive.org/web/20120316213933/http://prealp.msh-alpes.prd.fr/Record.htm?idlist=1&record=187828090500>.

Christophe en tenu de voyageur avec le Christ Enfant sur son épaule droite, inhabituellement positionnée à droite de l'entrée, est combinée avec la figuration, beaucoup moins fréquente au sein du corpus, de la Roue de la Fortune.

À l'intérieur, les deux parois latérales de la nef étaient également recouvertes de fresques, sans pour autant que ne s'y déploie un programme narratif particulier. Nous retrouvons ainsi sur le mur sud la grande Cène aux écrevisses<sup>27</sup>, assez courante dans les zones lacustres et les églises d'alpages de la zone préalpine<sup>28</sup>, complétée par la figuration de deux saints en pied qui venaient remplir l'intégralité de la surface murale. De l'autre côté la théorie des saints qui se déployait en six panneaux de taille relativement équivalente n'est interrompue que par la figuration d'une petite Crucifixion avec le Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean.

En encadrement de l'arc triomphal, dans les écoinçons, se retrouve de manière assez conventionnelle, la représentation de l'Annonciation avec l'archange à gauche et la Vierge à droite. Celle-ci, tout juste descendue de son siège, est agenouillée devant un prie-Dieu sur lequel est posé un livre ouvert. À l'opposé, l'ange est également agenouillé, saluant la Vierge d'un geste de la main droite, il tend en sa direction de la main gauche une branche de lys à trois corolles. Dans le fond, sur la bordure de couleur verte, sont tracés en lettres blanches les premiers mots de la salutation angélique « AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM ». Contrairement à la Vierge, intégralement circonscrite dans le cadre qui lui est attribué, on constatera ici que la nature « incirconscribable » de l'ange messager est évoquée en plusieurs endroits par des effets de transgression du cadre de la peinture dont dépassent les ailes et le pied droit de l'ange. Entre les deux protagonistes, au sommet de l'arc, on notera également la présence de Dieu le père, coiffé d'un nimbe crucifère, qui envoie en direction de la Vierge annoncée la colombe blanche du saint Esprit qui porte elle aussi le nimbe crucifère. Sur les retombées de l'arc, particulièrement larges, on retrouve enfin deux grandes figures de saints en pied, saint Jean-Baptiste à gauche sous l'archange et saint Grégoire à droite sous la Vierge. En plus de leurs attributs, tous deux sont identifiés par un *titulus* inscrit en lettres noires dans la bordure blanche de chacun des deux panneaux.

---

<sup>27</sup> On notera ici la présence incongrue de Mathias à la Cène alors que celui-ci ne figure en réalité parmi les douze qu'après la mort de Judas.

<sup>28</sup> À ce sujet voir notamment Dominique RIGAUX, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris, Cerf, 1989.



Dans l'abside elle-même, le décor s'organise en deux registres superposés. Comme dans une grande majorité des édifices répertoriés, le cul-de-four de l'abside est occupé par une représentation de la *Maiestas Domini*. Comme dans la quasi-totalité des églises piémontaises ici rassemblées, les stigmates laissés par les clous de la Passion sont bien visibles au niveau des mains et des pieds du Christ en Majesté. En revanche, contrairement à ce que l'on observe dans les *Maiestas Domini* de l'atelier de Giovanni De Campo, ici, aucune découpe particulière de la tunique du Christ ne permet de laisser apparaître la plaie de son flanc droit. Autour de la mandorle, l'espace assez ramassé de la calotte absidiale laisse peu de place à la figuration des Vivants dont les corps s'enchevêtrent légèrement. Représentés sous leurs formes animales, ceux-ci sont disposés de manière assez inhabituelle, selon un type qui ne se rencontre qu'à sept reprises au sein du corpus et qui fait se superposer à la droite du Christ Juge le couple de l'aigle et du bœuf et à sa gauche celui de l'ange et du lion.

Sous la calotte théophanique, le cylindre de l'abside est occupé non pas par la traditionnelle théorie des apôtres mais, comme on l'observe également dans d'autres édifices du corpus, par un cycle dédié à la vie de saint Laurent, saint patron de l'édifice, figuré également dans une image dévotionnelle au centre de l'abside.

Enfin, les fresques peintes sur la devanture de la table d'autel en pierre d'origine, viennent clore le programme décoratif du sanctuaire. Comme à Sologno, Caltignaga ou Curogna, cet emplacement accueille une représentation du Christ résurgent sous la forme d'une *Imago Pietatis*. Derrière ce Christ souffrant, le peintre a également représenté avec minutie et un certain illusionnisme, une pièce de textile rouge et doré imitant les devantures d'autel mobiles, en place durant la majeure partie de l'année liturgique.

Pour ce qui est de la datation et de l'attribution de cet ensemble de fresques nous disposons de très peu de documents. Au-dessus de la porte d'entrée latérale entre les panneaux de sainte Apollonia et de saint Lazare, on aperçoit encore une inscription repeinte des restaurations de 1870-73 mentionnant la date de consécration de l'église : « CONSECRACTA/IL 24 APRILE 1446/ RISTAURATA/ CON OBLAZIONI 1870-73 ». Cette date de 1446 pour la consécration de l'église est par ailleurs également attestée dans deux documents du XVII<sup>e</sup> siècle : une note manuscrite et la transcription de la visite pastorale de l'évêque Taverna en 1617 durant son inspection de Seccio. En plus du contenu de l'inscription encore visible aujourd'hui, la note manuscrite du XVII<sup>e</sup> siècle fournit également d'autres indications sur la probable identité de l'auteur « EGO JOHANNES ANDREAS PIN[...] ».

## SOURCE, BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

---

*Archivio Storico Diocesano* (Novara), Atti di Visita, vescovo Bascapè, 1599, t. 51, f. 48r.

*Archivio Storico Diocesano* (Novara), Atti di Visita, vescovo Taverna, 1617, t. 98, 9v. 76r.

TONETTI Federico, *Guida illustrata della Valsesia e del Monte Rosa*, Varallo, Tipografia Camaschella e Zanfra, 1891, 332-333.

MINONZIO D., *Val Sermenza in Valsesia...*, p. 89-101.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/bocciol-eto-alpe-seccio-vc-oratorio-di-san-lorenzo/>

Web archive, fiche Prealp : <https://web.archive.org/web/20120316213933/http://prealp.msh-alpes.prd.fr/Record.htm?idlist=1&record=187828090500>

## VARALLO, SAN PIETRO MARTIRE

**Localisation** : actuelle province de Verceil

Carte 1 n°31

**Type** : Chapelle

*Édifice non visité*

L'église San Pietro Martire fut édifée en 1336 par Milano Bertaglione da Varallo un membre de la famille Scarognini, également à l'origine de la construction de l'église San Giovanni Battista (également à Varallo) près d'un siècle plus tard<sup>29</sup>. D'ailleurs, comme pour San Giovanni Battista, la famille Scarognini fit intervenir, autour de 1450, le peintre novarais Giovanni de Campo et son atelier pour prendre en charge l'ornementation picturale de l'édifice.

S'il ne reste que quelques traces très peu lisibles de l'ornementation de l'arc triomphal, dans le sanctuaire, on perçoit encore très bien le programme décoratif divisé en trois registres superposés, auxquels s'adjoint l'*intradós* de l'arc triomphal figurant douze prophètes en buste, dont la frise empiète légèrement sur l'espace dédié au registre théophanique. Là, figure au centre le Christ en majesté, dont les cinq plaies sanguinolentes sont bien visibles. Comme dans l'église de San Salvatore à Massino Visconti et celle de San Martino à Bolzano Novarese, nous retrouvons ici une représentation assez particulière des quatre vivants accompagnés chacun de la représentation de l'évangéliste qui lui est associé, occupé à écrire assis à son pupitre. En dessous, la théorie des apôtres, tous identifiables par leurs attributs, aujourd'hui très endommagée, devait à l'origine être constituée de quatre groupes de trois apôtres, auxquels venaient peut-être s'ajouter un autre personnage au centre ou une scène narrative, comme le suggère l'espacement des figures et la disposition des apôtres encore visibles sur l'ensemble du cylindre de l'abside.

---

<sup>29</sup> Dans un souci de concision et parce qu'il est aujourd'hui intégralement perdu sans que l'on puisse connaître avec précision l'agencement des différentes images qui le constituait, je n'ai pas souhaité ajouter au corpus le décor de l'église de San Giovanni Battista à Varallo, que je me permets donc simplement d'évoquer ici. De ce décor, réalisé aux alentours de 1439 par Giovanni de Campo et son atelier, nous connaissons en effet une description datant de 1663 qui évoque la présence sur l'arc triomphal et l'abside d'un chœur d'anges musiciens, d'un couronnement de la Vierge et d'une Trinité entourée de saint Jean-Baptiste et de saint Antoine abbé accompagnés de deux donateurs agenouillés surmontés chacun par la représentation de leurs emblèmes familiaux. Le document rapporte également la présence de douze prophètes en buste, probablement dans l'*intradós* de l'arc triomphal, d'un Christ *Pantocrator* (ou d'une *Maiestas Domini*) et de plusieurs scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, patron de l'édifice, qui devaient sans doute se déployer dans le cylindre de l'abside (voir : <https://archeocarta.org/varallo-vc-collegiata-san-gaudenzio-chiesa-giovanni-battista/>).

Mais, la véritable particularité du programme décoratif de l'abside de Varallo réside essentiellement dans le cycle des vices peint en sept vignettes dans le soubassement<sup>30</sup>. Là encore, il me semble probable que le déploiement du cycle ait été interrompu dans la partie centrale, soit par la présence de la table d'autel soit par une autre image venant s'insérer entre les vignettes du soubassement qui auraient ainsi été divisées en deux groupes de quatre puis trois scénettes.

Enfin, à l'extérieur, sur le flanc sud de l'édifice, il est encore possible d'apercevoir les restes de quelques fresques (une sainte Pétronille et un saint Antoine abbé) réalisées dans les premières années du Cinquecento par Gaudenzio Ferrari.

## **BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE**

---

BORDIGA Gaudenzio, *Storia e guida del sacro monte di Varallo*, Varallo, Tipografia Caligaris, 1830.

BOSSI Alberto, *Il ripristino della chiesetta di san Pietro martire in Varallo Sesia*, Varallo, Tipolintopia Zanfa, 1967.

BERTONE V., « De Campo »..., p. 435-438.

ROMANO G., « Johannes De Campo »..., p. 61.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/varallo-vc-ex-oratorio-di-san-pietro-martire/>

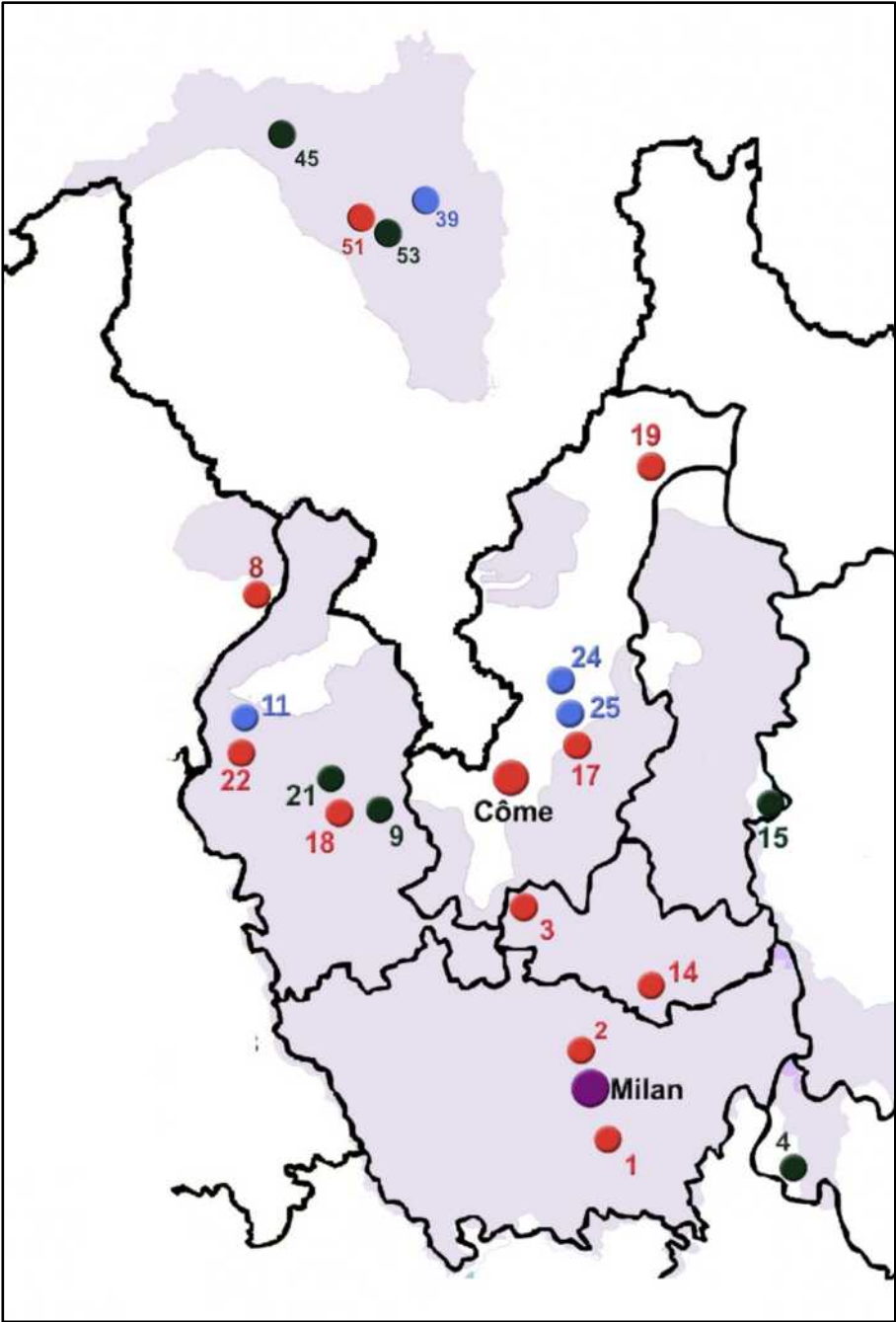
---

<sup>30</sup> À ce sujet je renvoie directement au chapitre 10 du volume principal de cette thèse p. 335-336 dans la partie intitulée « Les Œuvres de Miséricorde et programmes absidaux du Novarais ».



# ANCIEN DIOCÈSE DE MILAN

Carte 2 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Milan



© Vasile Pauline – août 2023

## ALBIZZATE, ORATOIRE « VISCONTEO »

**Localisation** : actuelle province de Varèse.

Carte 2 n°18

**Typologie** : oratoire semi-privé.

**Commanditaire** : un « Pietro Visconti » ou Ludovico Visconti (1355-1404).

Ce petit édifice de plan rectangulaire dont la nef à vaisseau unique se termine à l'est par une abside semi-circulaire, fut érigé par l'un des membres de la branche Visconti de Sommalombarda établie à Albizzate où cette branche de la grande famille milanaise possédait également un palais résidentiel. Dans sa forme et sa fonction, cet oratoire se rapproche donc très fortement de ceux de Lentate sul Seveso, Mochiolo ou Solaro, avec lesquels son décor intérieur présente d'ailleurs de nombreuses affinités.

Les initiales P.E., observées sur la façade en 1912 par Pietro Toesca, ainsi que les emblèmes de la famille Visconti présents alors non seulement sur la façade, mais également de part et d'autre de l'arc triomphal, lui ont fait penser que l'édifice avait dû être érigé à la demande de Pietro, fils de Gaspare Visconti, qui apparaît en 1402 dans un document lié à l'exécution testamentaire de Gian Galeazzo Visconti. Cette hypothèse sera en partie approuvée par la critique postérieure<sup>31</sup>, bien que beaucoup soulignent la difficulté de retracer la généalogie complète des branches annexes de la famille Visconti (dans lesquelles se trouvent de très nombreux Pietro)<sup>32</sup>. D'ailleurs, Marani, et Marco Rossi après lui, signalent à l'intérieur de l'église une seconde inscription, appartenant à l'une des scènes du cycle de saint Jean-Baptiste, qui mentionne à « nouveau » le nom de Pietro « IO PE[TRUS] VICE COMIT[UM] » et la date de 1447. Dans cette mention, Marani reconnaît le Pietro Visconti, seigneur de Cassano Magnago, à qui Filippo Maria confia les terres de Gropello et ses processions de Lomellina le 7 avril 1447. Ce même Pietro était selon Marani, le fils d'un autre (Giovan) Pietro, dont le chercheur pense qu'il aurait pu passer commande des fresques en l'honneur de la naissance de son fils dont on peut estimer qu'elle dût avoir lieu entre la fin du *Trecento* et le début du *Quattrocento*. C'est cette même hypothèse que reprend par la suite Marco Rossi qui corrige tout de même légèrement la chronologie proposée par Marani, en supposant que le

<sup>31</sup> Cette hypothèse est notamment reprise par Eva TEA, « Le Pitture trecentesche dell'oratorio di Albizzate », *Rivista d'Arte*, n°3-4 année XXIII, 1941, p. 151-173

<sup>32</sup> Gemma GUGLIELMETTI VILLA, *Affreschi del Trecento nel territorio di Varese. L'oratorio visconteo di Albizzate*, Milan, Bramante editrice, 1965, p. 15-16 ; Emanuela BELLAPI et Diego DALLA GASPERINA, *L'Oratorio visconteo di Albizzate : la storia, l'edificio, gli affreschi*, Gavirate, Nicolini, 2000, p. 15.

commanditaire soit en réalité un autre Pietro, grand père de celui mentionné dans l'inscription, et père du Gian Pietro, auquel Marani attribuait la commande des fresques de la nef. Enfin, allant légèrement à l'encontre de ces diverses hypothèses, Denise Zaru propose d'attribuer la commande du cycle pictural de la nef non plus à un Pietro, mais à Ludovico Visconti (1355-1404) fils de Bernabò et époux de Violante Visconti (elle-même fille de Galeazzo II et de Blanche de Savoie). Son hypothèse repose sur l'originalité, pour la période et pour la zone géographique, de la présence d'un long cycle hagiographique dédié à saint Louis de Toulouse, qui pourrait s'expliquer par la volonté du commanditaire d'honorer son saint patron, mais également par les origines françaises de son épouse.

Sans trancher sur cette question, je me contenterai de dire que les parois internes de l'édifice, sans doute érigé dans les dernières décennies du *Trecento*, sont entièrement recouvertes d'une décoration à fresques qu'il faut attribuer à deux personnalités artistiques différentes et pour lesquelles il faut distinguer des phases d'exécution. Les deux murs latéraux sont ainsi occupés par deux grands cycles narratifs, l'un (paroi septentrionale) dédié à saint Jean-Baptiste et l'autre (sur le mur opposé), consacré à la vie de saint Louis de Toulouse, canonisé en 1317<sup>33</sup>. Ces deux cycles, qui se rejoignent sur le mur de contre-façade sont constitués respectivement de vingt et une et de vingt-quatre scènes, et ont été réalisés de manière contemporaine, juste après la fin de l'édification de l'église, sans doute entre 1380 et 1390<sup>34</sup>. L'artiste, ou plutôt les artistes ici à l'œuvre<sup>35</sup>, qui demeurent encore anonymes, se placent dans la lignée d'Anovelo da Imbonate, Giovanni Benedetto da Como et Giovanni de Grassi dans leur traitement miniaturiste de ces cycles narratifs qui empruntent beaucoup à la tradition française. Marco Rossi souligne à ce sujet la proximité stylistique et structurelle de ces deux cycles avec celui de saint Etienne réalisé dans la nef de l'oratoire Porrò de Mocchirolo, mais également

---

<sup>33</sup> Eva TEA est la première à identifier le sujet de ce cycle par comparaison avec un autre cycle vénitien de 1679 également consacré à saint Louis de Toulouse : « Le Pitture trecentesche dell'oratorio... », p. 151-173. Un peu plus tard en revanche, en 1947, Luigi COLETTI, propose une interprétation erronée du cycle narratif, y voyant un récit de la vie de San Veneziano : *I primitivi. I Padani*, vol. III, Novare, Istituto Grafico de Agostini, 1947, p. LXIV-LXV.

<sup>34</sup> C'est la datation que proposent notamment Eva TEA (Ibid., p. 170) et Stella MATALON (*Affreschi lombardi del Trecento*, Milan, Cassa del Risparmio delle Province lombarde, 1963, p. 392-393). Emanuela BELLAPI et Diego DALLA GASPERINA proposent, quant à eux, une datation un peu plus précise entre 1380 et 1385 (*L'Oratorio visconteo di Albizzate : la storia, l'edificio, gli affreschi*, Gavirate, Nicolini, 2000, p. 10). Delphine ZARU propose quant à elle une fourchette chronologique légèrement plus tardive, allant de 1385 à 139 (« Lignage noble et dévotion familiale. Les systèmes décoratifs des oratoires lombards dans l'entourage des Visconti », dans Serena Romano et Delphine Zaru (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 279).

<sup>35</sup> Pour Bellapi et Dalla Gasperina on peut identifier deux maîtres différents pour les *storie* des parois latérales et de la conte-façade (Ibid., p. 46).



avec les miniatures de certains ouvrages commandés par Blanche de Savoie comme le *Lancelot du Lac* ou le *Guiron le courtois*<sup>36</sup>.

C'est à un autre artiste (ou atelier) qu'il faut, en revanche, attribuer les fresques de l'arc triomphal et de l'abside, sans doute postérieures à celles de la nef et que l'on pourrait donc faire remonter aux premières années du *Quattrocento*<sup>37</sup>. Dans les écoinçons se trouvent deux médaillons contenant des figures de prophètes à mi-corps qui déploient chacun un cartel. Sur les retombées, de part et d'autre de l'ouverture de l'arc, les armoiries des Visconti viennent interrompre la bordure décorative.

Dans l'abside, le décor s'organise de manière assez classique en trois registres superposés, bien qu'il ne reste aujourd'hui aucune trace du soubassement où devait sans doute prendre place le traditionnel *velario*. Dans la zone médiane, la théorie des apôtres est en revanche assez bien conservée, au moins dans sa partie gauche (pour qui fait face à l'abside) et dans la partie centrale. Les apôtres de droite sont, quant à eux, assez endommagés. Les douze personnages formant le collège sont disposés quatre à quatre de part et d'autre des deux ouvertures de l'abside. Tous vêtus de toges de couleurs différentes, les apôtres sont singularisés par leurs attributs et portent tous un livre fermé. À leurs pieds, de légères traces de combustion, encore visible *in situ*, laissent penser que ces images pouvaient être utilisées à des fins rituelles dans la pratique de *l'Apostolare*<sup>38</sup>, pourtant assez peu attestée en dehors des limites de l'ancien diocèse de Côme.

Au-dessus des apôtres, le registre théophanique de l'abside est occupé par une *Maiestas Domini*. Au centre de l'image, le Christ en majesté est mis-en valeur par le fond rouge de sa mandorle qui tranche avec le bleu profond du reste de l'image. Il est représenté de manière traditionnelle, bénissant de la main droite et tenant le livre de la main gauche. Sur celui-ci se lit encore parfaitement l'inscription canonique : « *Ego sum lux mundi, via veritas et vita* ». En

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 12. Les deux auteurs évoquent également la possibilité que les fresques d'Albizzate et les miniatures du *Lancelot* dérivent d'une troisième œuvre « prototype » qui reste néanmoins encore à définir. La ressemblance avec les fresques du *Lancelot* est également mise en avant par Roberto CASSANELLI (CASSANELLI, *Lombardia Gotica*, Milan, Jaca Book, 2002, p. 163) et plus récemment par Marco ROSSI (« Il Trecento e il gotico internazionale », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011, p. 220-230).

<sup>37</sup> M. ROSSI, Ibid. p. 223.

<sup>38</sup> ROSSI signale d'ailleurs que le programme de cette abside de l'oratoire d'Albizzate diffère de celui des autres oratoires Visconti en ce qu'il se conforme davantage à la culture locale de la région de Varèse située à proximité du Tessin et des limites de l'ancien diocèse de Côme (« Il Trecento e il gotico... », p. 224).

revanche, contrairement à ce que l'on observe majoritairement dans le corpus, le Christ en majesté est ici coiffé d'une simple auréole dorée et non du traditionnel nimbe Crucifère. Autour de la mandorle, les quatre Vivants/Évangélistes sont représentés sous leur forme symbolique, comme des animaux ailés. À gauche du Christ Juge, l'ange surmonte ainsi le bœuf alors qu'à sa droite l'aigle est représenté au-dessus du lion. Chacun d'eux porte un livre fermé, ou se tient debout dessus.

Enfin, les quelques restes d'enduit, sur lequel se remarque encore le tracé de certaines auréoles, de même que le témoignage précieux de Pietro Toesca, nous permettent de savoir qu'un grand décor à fresque ornait également la façade de l'édifice. Nous ne sommes toutefois pas en mesure de statuer sur la datation précise de ces fresques en raison de leur disparition presque complète. Nous savons néanmoins que ce décor se composait d'une Annonciation et de deux figures de saints aux proportions importantes : un saint Christophe et un autre personnage en qui l'on doit sans doute reconnaître un saint Antoine abbé. Sachant cela, il me semble possible de supposer que le décor de la façade de ce petit oratoire devait adopter à l'origine une configuration similaire à celle des façades de la toute proche église dite « della Schirannetta » de Casbeno et de celle de l'église dite « dei Santoni » de Doverà.

## BIBLIOGRAPHIE

---

TOESCA Pietro, *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912, p. 264-266.

TEA Eva, « Le Pitture trecentesche dell'oratorio di Albizzate », *Rivista d'Arte*, n°3-4 année XXIII, 1941, p. 151-173.

COLETTI Luigi, *I primitivi. I Padani*, vol. III, Novare, Istituto Grafico de Agostini, 1947, p. LXIV-LXV.

TOESCA P., *Il Trecento*, Turin, Utet, 1951, p. 771-772.

MATALON Stella et MAZZINI Franco, *Affreschi del tre e quattrocento in Lombardi*, Milan, Edizioni del Milione, 1958, p. 11-12.

MATALON Stella, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milan, Cassa del Risparmio delle Provincie lombarde, 1963, p. 392-393

GUGLIEMMETTI VILLA Gemma, *Affreschi del Trecento nel territorio di Varese. L'oratorio*

*visconteo di Albizzate*, Milan, Bramante editrice, 1965.

ARSLAN Edoardo, « Riflessioni sulla pittura gotica « internazionale » in Lombardia nel tardo trecento », *Arte Lombarda*, vol. 8, n°2, 1963, p. 45.

NATALE Mauro, « Donato de'Bradi », ; dans *Arte in Lombardia tra gotico e Rinascimento*, Milan, Fabbri Editori, 1988, p. 188.

TERRAROLI Valerio (dir.), *La Pittura in Lombardia : Il Trecento*, Milan, Electa, 1993, p. 145 et 162-163.

BELLAPI Emanuela et DALLA GASPERINA Diego, *L'Oratorio visconteo di Albizzate : la storia, l'edificio, gli affreschi*, Gavirate, Nicolini, 2000.

CASSANELLI Roberto, *Lombardia Gotica*, Milan, Jaca Book, 2002, p. 145, 162-163.

ROSSI Marco, « Il Trecento e il gotico internazionale », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011, p. 220-230.

ZARU Denise, « Lignage noble et dévotion familiale. Les systèmes décoratifs des oratoires lombards dans l'entourage des Visconti », dans Serena Romano et Delphine Zaru (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 275-294.

DEL TREDICI Federico, « I Benefici della parentela. Famiglie, istituzioni ecclesiastiche e spazi sacri nel contado di Milano (XIV-XV secolo) », Letizia Arcangeli, Giorgio Chittolini, F. Del Tredici, Edoardo Rossetti (éds.), *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, Milan, Scalpendi Editore, 2015, p. 309-343.

**fig. 20. Albizzate, Oratoire « visconteo », façade (détail)**



© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 21. Albizzate, Oratoire « visconteo », vue de l'intérieur depuis l'entrée**



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 22. Albizzate, Oratoire « visconteo », vue de l'arc triomphal et de l'abside



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 23. Albizzate, Oratoire « visconteo », détail de la théorie des apôtres



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 24. Albizzate, Oratoire « visconteo », détail du Christ en majesté



© Vasile Pauline – août 2021

## BREBBIA, SANTI PIETRO E PAOLO

**Type** : église paroissiale

Carte 2 n°22

**Localisation** : actuelle province de Varèse

Construite sur les fondations d'un plus ancien édifice datant du VII<sup>e</sup> siècle, l'église des Santi Pietro e Paolo à Brebbia, telle que nous la voyons aujourd'hui, remonte au dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle. De plan basilical, elle se compose d'une longue nef à trois vaisseaux, comprenant trois entrées (deux à l'ouest et l'autre au sud), d'un transept légèrement saillant et d'un chœur se terminant par une abside semi-circulaire surélevée de quelques marches par rapport au reste du bâtiment.

S'il est probable que les lunettes des trois portails d'accès à l'intérieur de l'édifice aient, à l'origine, été agrémentées d'un décor à fresque, aujourd'hui il n'en reste rien.

Dans le sanctuaire en revanche, à l'intérieur de l'église, il est toujours possible d'admirer de nombreuses fresques, en partie fragmentaires, toutes réalisées durant la seconde moitié du *Trecento*. Parmi celles-ci nous relèverons tout particulièrement la présence, dans la conque de l'abside, d'une théophanie toute particulière, qui n'est pas à proprement parler une *Maiestas Domini*, bien qu'elle en emprunte certains éléments, puisque nous n'y retrouvons pas les quatre vivants. En revanche, à la place du tétramorphe, autour de la mandorle du Christ, se développe un décor plus complexe constitué de séries d'anges, pour certains musiciens, de saints et d'une théorie des apôtres assis. Tous ces éléments, pourraient nous amener à supposer que cette théophanie absidiale, plus qu'une *Maiestas Domini*, pourrait en fait être un Jugement dernier, néanmoins, la perte de la couche picturale, dans la partie basse de la conque, là où pourrait avoir pris place les corps résurgents ou d'autres motifs entrant généralement dans la composition d'une telle image, ne nous permet pas d'affirmer avec certitude cette hypothèse.

Plus bas, au milieu de la riche et foisonnante décoration à fresque du demi-cylindre de l'abside, on notera également, la présence d'une grande Crucifixion, daté de 1368 à côté de laquelle nous retrouvons l'emblème de la famille Besozzi qui finança en partie la construction de l'église et la réalisation de son décor.

## BIBLIOGRAPHIE

---

*Archivio Storico Diocesano* (Milan), Sezione X, Pieve di Besozzo-Brescia, vol. XX, fol. 2, 6 - 7.

*Archivio Storico Diocesano* (Milan), Sezione X, Pieve di Besozzo-Brescia, vol. XXX, fol. 7-8 et 10-23.

PALESTRA Ambrogio, *Visite pastorali alle pievi di milanesi. Monumenta Italiae ecclesiastica.*

*Visitaiones*. Florence, Monastero di Rosano, vol. 2, 1977, p. 227-228.

FINOCCHI Anna, *Architettura romanica nel territorio di Varese*, Milan, Bramante Editrice, 1966.

ROSSI M., « Il Trecento... », p. 220 et fig. 30.

**fig. 25. Brebbia, Santi Pietro e Paolo, vue de l'abside**



© Vasile Pauline – juin 2022



**fig. 26. Brebbia, Santi Pietro e Paolo, vue de la calotte absidiale**



© Vasile Pauline – juin 2022

## CANNOBIO (CARMINE SUPERIORE), SAN GOTTARDO

Carte 2 n°8

*Édifice non visité*

**Localisation** : L'église se trouve dans la partie la plus orientale du Piémont, proche de la frontière du Tessin, en haut d'une colline sur la rive occidentale du lac Majeur.

Cannobio est liée à l'archevêché de Milan au moins jusqu'en 1361 puis de nouveau au XVI<sup>e</sup> siècle. La *pieve* de Cannobio passe ensuite au diocèse de Novare par décision de Pie VIII le 16 février 1819<sup>39</sup>.

**Type** : petite église paroissiale.

Comme je l'évoquais déjà dans le volume principal, plusieurs sources archivistiques du XIV<sup>e</sup> siècle, recopiées dans les actes des visites pastorales entreprises à la demande du cardinal Carlo Borromée, dans la *pieve* de Cannobio au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, nous permettent de connaître, avec une relative précision, la date de construction de l'église de San Gottardo. Il s'agit en particulier de deux documents, datés du 25 mars 1332, dans lesquels les hommes de Carmine (*superiore*) demandent à l'archevêque d'autoriser l'érection d'une nouvelle église paroissiale dédiée à San Gottardo, en assumant ses frais de construction et de fonctionnement et en accordant à la communauté la possibilité d'avoir à résidence un aumônier pour que les offices y soient célébrés de manière régulière<sup>40</sup>, — pour ne plus avoir à se rendre jusqu'à la *pieve* de Cannobio, en bas de la colline —, ce que l'archevêque leur concède le 6 janvier 1332<sup>41</sup>. Cette date, fournit donc un intéressant *post quem* pour le début des travaux de construction de l'édifice qui furent achevés en décembre 1401, comme l'atteste une inscription latine au sommet du portail principal de l'édifice. Néanmoins, en 1431, l'architecture de l'édifice fut

---

<sup>39</sup> PALESTRA A., *Visite pastorali...*, vol. 2, p. 382.

<sup>40</sup> Le document du 25 mars 1332 dans lequel les habitants de Carmine formulent leur demande est reporté à deux reprises dans les actes de la visite de Carlo Borromée, une première fois dans *Archivio Storico Diocesano* (Milan), Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXX, fol. 20 ; et une seconde fois fol. 49. Toutefois, dans la seconde retranscription la date d'émission du document a mal été copiée, puisque c'est la date de 1322 qui est rapportée et non celle de 1332.

<sup>41</sup> Le décret de l'archevêque est également retranscrit dans *Archivio Storico Diocesano* (Milan), Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXX, fol. 49.

légèrement remaniée avec l'adjonction de la troisième travée et du campanile. La petite sacristie qui s'ouvre sur le côté nord de l'édifice est également un ajout postérieur à la structure d'origine.

## **FRESQUES EXTERIEURES**

---

À l'extérieur, presque toute la paroi méridionale, et une bonne partie des parois orientales, qui sont de loin les plus visibles depuis la route en contre-bas de l'édifice, sont recouvertes de panneaux peints à fresques réalisés par plusieurs artistes différents aux alentours des années 1430<sup>42</sup>, soit juste après l'achèvement des travaux d'agrandissement de l'édifice. Parmi ces fresques se trouvent plusieurs représentations de San Gottardo, saint dédicataire de l'édifice, dont un perché au sommet de la paroi orientale de l'édifice. Sur le mur sud se trouve également un saint Christophe (presque illisible), situé à droite de la porte d'accès à l'édifice, une Vierge à l'Enfant entourée de saints, un saint martyr et une grande Adoration des Mages, sans doute réalisée un peu plus tôt que les autres fresques, v. 1429<sup>43</sup>.

## **FRESQUES INTERIEURES**

---

À l'intérieur, les parois de l'église sont presque entièrement recouvertes de fresques, qui furent entièrement recouvertes d'un enduit blanc autour de 1630, lorsque l'édifice fut réquisitionné pour accueillir des malades lors de l'épidémie de peste<sup>44</sup>. Celles-ci furent donc redécouvertes en 1932 et restaurées entre 1997 et 2002<sup>45</sup>.

Dans la partie occidentale de l'édifice, les fresques de la troisième travée, furent décorées avec des scènes de la vie de saint Barthélémy, durant les années 1431, lorsque cette travée fut rajoutée à la structure préexistante de l'édifice. Au centre de l'église en revanche, la travée centrale fut décorée une trentaine d'années plus tôt, v. 1400-1401, par celui que l'on dénomme le « *Maestro di San Gottardo* » qui réalisa dans cette partie de l'édifice, sur les voûtes et dans la partie supérieure des parois, un cycle hagiographique dédié à San Gottardo. C'est à lui que l'on doit également, toujours dans cette même travée, la représentation de la dernière Cène, de la Vierge à l'Enfant entourée de saints et de la seconde Vierge à l'Enfant peinte sur l'une des

---

<sup>42</sup> Notice *Archeocarta* : <https://archeocarta.org/cannobio-vb-chiesa-di-san-gottardo-a-carmine/>

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

retombées de l'arc triomphal. Ce même artiste réalisa également la frise de motifs polylobés contenant des figures de prophètes qui orne *l'intrados* de l'arc.

Dans le sanctuaire lui-même, se trouvent enfin les fresques les plus anciennes de l'édifice, avec sur la voûte un Christ en majesté entouré du tétramorphe, réalisé aux alentours de 1340 et que certains attribuent au « *Maestro di Corzoneso* ». Sous la voûte théophanique, au-dessus de l'autel, le programme fut complété quelques décennies plus tard, entre 1375-1385<sup>46</sup> ou vers 1390<sup>47</sup>, avec une Crucifixion entourée des représentations de San Gottardo et San Bartolomeo. Ces fresques, de même que la petite Annonciation peinte dans le bas de la paroi méridionale et l'archange Michel représenté sur le mur opposé, sont l'œuvre d'un anonyme d'origine navarraise, dont le style semble fortement marqué par l'influence giottesque<sup>48</sup>.

## SOURCES, BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

---

*Archivio Storico Diocesano* (Milan), Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXX, fol. 4- 49.

*Archivio Storico Diocesano* (Milan), Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXVI, fol. 32.

PALESTRA A., *Visite pastorali*....., vol. 2, p. 382-383.

TRAVI Carla, « Il Trecento », dans Gregori Mina (dir.), *Pittura tra Verbanò e ill ago d'Orta dal Medioevo al Setteceto*, Milan, CARIPLO, 1996.

ROMANO Giovanni (dir.), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Turin, Fondazione CRT, 1997, p. 19

FERRARO Séverine, Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peinture et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente, Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, vol. 1, p. 105, 353.

Notice Archeocarta : <https://archeocarta.org/cannobio-vb-chiesa-di-san-gottardo-a-carminio/>

---

<sup>46</sup> Ibid. et ROMANO Giovanni (dir.), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Turin, Fondazione CRT, 1997, p. 19.

<sup>47</sup> Fondazione Novalia, *La chiesa di San Gottardo a Carmine Superiore, Cannobio*, Viterbe, BetaGamma, 2003, p. 17, cité par Séverine FERRARO, Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peinture et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente, Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, vol. 1, p. 105.

<sup>48</sup> ROMANO Giovanni (dir.), *Pittura e miniatura*..., p. 19.

## CASBENO, ORATOIRE DE LA PURIFICAZIONE DELLA VERGINE DIT LA « SCHIRANNETTA »,

**Localisation** : Province de Varese, ancien diocèse de Milan.

Carte 2 n°21

**Type** : oratoire

Cet édifice ayant été comptabilisé dans le corpus uniquement pour les fresques de sa façade, je me permets ici de simplement renvoyer aux paragraphes qui leurs sont consacrées au chapitre 5 du volume principal de cette thèse p. 153 -157 dans la partie intitulée « Les exemples « canoniques » de Casbeno et Dovera en Lombardie ».

fig. 27. Casbeno, chiesa della Purificazione della Vergine, « *Schirannetta* », façade



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 28. Casbeno, chiesa della Purificazione della Vergine, « Schirannetta », façade  
(détail)



© Vasile Pauline – août 2021

## BIBLIOGRAPHIE

DALLAJ Arnalda, « Iconografia tra Verbanò e Varese : appunti per il territorio delle pievi prealpine della diocesi milanese », dans *Mélange de l'École*

*française de Rome. Moyen Âge*, tome 106, n°1, 1994, p. 44-5 (fig.2)

ROSSI M., « Il Trecento... », p. 220 (fig.29)

## CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIALE DEI SANTI STEFANO E LORENZO

**Localisation** : actuelle province de Varèse

Carte 2 n°9

**Type** : collégiale

La construction de la collégiale dédiée aux Santi Stefano e Lorenzo<sup>49</sup> s'inscrit dans un plan d'aménagement plus global de la commune de Castiglione Olona, mené par le cardinal Brenda Castiglione durant les premières décennies du *Quattrocento*. Celui-ci chercha par ses commandes architecturales et artistiques à introduire en Lombardie le style des sculpteurs, peintres et architectes d'Italie centrale, et de faire ainsi rayonner sa cité sur le plan artistique. Son grand projet débuta donc avec l'édification de la collégiale, consacrée en 1424<sup>50</sup>, et de son cloître aujourd'hui disparu<sup>51</sup>. Néanmoins, d'un point de vue architectural, ce premier chantier reste conforme aux formes gothiques lombardes observables dans d'autres édifices de la région. Dans le cas de la collégiale, les apports venus d'Italie centrale sont davantage à aller chercher du côté de la sculpture architecturale et de la peinture, qu'au niveau de l'architecture elle-même.

À l'extérieur de l'édifice par exemple, la lunette de la façade, généralement désignée comme une œuvre lombardo-vénitienne, et qui fut achevée en 1428<sup>52</sup>, possède déjà d'un certain accent renvoyant à la sculpture d'Italie centrale, comme l'ont déjà souligné Paul Joannides et Costantino Baroni entre autres<sup>53</sup>.

À l'intérieur, le cardinal Brenda alla encore plus loin en faisant directement intervenir des artistes en provenance d'Italie centrale pour la réalisation du programme décoratif. Si l'on en croit la lettre de l'ancien évêque de Pavie, Francesco Pizolpasso, l'église devait être totalement privée de fresques en janvier 1432, fournissant là un intéressant *post quem* pour estimer la réalisation de ce programme<sup>54</sup>. Par ailleurs, Masolino da Panicale, principal auteur

---

<sup>49</sup> Cet édifice ayant fait l'objet de plusieurs commentaires assez détaillés dans le volume principal, la fiche rédigée ici ne reprend pas dans le détail la description de chacun des décors pris en considération dans le cadre de cette étude. Je renvoie ainsi pour plus d'éléments sur le déploiement axial du décor des voûtes au chapitre 4 du volume principal p. 120 à 121 et pour le décor du sanctuaire au chapitre 9 et 10 p. 275 et 325-326.

<sup>50</sup> La construction de celle-ci débuta en 1421 et fut totalement achevée en 1425.

<sup>51</sup> Mentionné dans la lettre de Francesco Pizolpasso : Tino FOFFANO, « La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso », *Italia medioevale e umanistica*, vol. 3, 1960, p. 153-187.

<sup>52</sup> Paul JOANNIDES, « Masolino a Castiglione Olona : il Battistero e la Collegiata » ; dans *Arte in Lombardia tra gotico e Rinascimento*, Milan, Fabbri Editori, 1988, p. 284.

<sup>53</sup> Ibid. et Costantino BARONI, « La Scultura del Primo Quattrocento », dans Francesco Cognasso, *Storia di Milano*, vol. VI, *Il ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana*, Milan, Treccani degli Alfieri, 1955, p. 739-750.

<sup>54</sup> T. FOFFANO, « La costruzione di Castiglione... », p. 153-187.

des fresques de la collégiale et de son baptistère, est documenté à Todi entre novembre 1432 et juin 1433<sup>55</sup>. Il ne dût donc rejoindre Castiglione que fin 1433 ou au début de l'année suivante. C'est pourquoi, Roberto Longhi, de même que Paul Joannides, proposent de situer la réalisation des fresques de la collégiale et de son baptistère aux alentours des années 1435 (les fresques du baptistère étant pour les deux auteurs, antérieures à celles de la collégiale elle-même)<sup>56</sup>. Toutefois, Masolino ne travailla pas seul à la réalisation des fresques de la collégiale. Il fut en effet épaulé et relayé sur le chantier par d'autres artistes majeurs, également originaires de Toscane e, tel que Paolo Schiavo et Vecchietta, à l'œuvre essentiellement au niveau de l'arc triomphal. Si l'intervention de Vecchietta, postérieure à celles de Masolino et Paolo Schiavo, a parfois put être datée de la seconde moitié du *Quattrocento*, je me range plutôt de l'avis de Paul Joannides, en considérant que la décoration à fresques de l'édifice ne doit pas avoir été achevée bien après la mort du cardinal Brenda en février 1443<sup>57</sup>.

Enfin, il est également probable que Domenico Veneziano soit intervenu dans la réalisation des fresques du sanctuaire, dont la conception doit malgré tout, être attribuée au seul Masolino. Là, les six épisodes de la vie de la Vierge, figurés dans chacun des voûtains de la voûte sexpartite, suivent un ordonnancement thématique et non chronologique<sup>58</sup>. Ainsi, au centre, dans l'axe de la table d'autel, se trouvent les trois scènes les plus complexes, et à plus forte valeur liturgique : l'Annonciation, le Couronnement et, le Mariage de la Vierge. Face au Couronnement, et derrière la Dormition de l'arc triomphal, se trouve alors l'Assomption, encadrée par deux scènes liées à l'Enfance du Christ : la Nativité, et l'Adoration des Mages. Sous le Couronnement, comme je l'ai déjà signalé dans le volume principal, outre la Trinité, encore visible au sommet de la fenêtre, devait en partie prendre place une image renvoyant au sacrifice du Christ. En revanche, de part et d'autre, dans toute la partie médiane du sanctuaire, les parois sont occupées par des scènes de la vie des deux protomartyrs dédicataires de l'édifice (saint Etienne et saint Laurent).

---

<sup>55</sup> P. JOANNIDES, « Masolino a Castiglione... », p. 284.

<sup>56</sup> Ibid. et Roberto LONGHI, « Fatti di Masolino e di Masaccio », *La critica d'Arte*, XXV-XXVI, juillet-décembre 1940, p. 145-191.

<sup>57</sup> P. JOANNIDES, « Masolino a Castiglione... », p. 294.

<sup>58</sup> Carlo BERTELLI, « Masolino a Castiglione Olona », dans Maria Luisa Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011, p. 303.



## BIBLIOGRAPHIE

---

LONGHI Roberto, « Fatti di Masolino e di Masaccio », *La critica d'Arte*, XXV-XXVI, juillet-décembre 1940, p. 145-191.

TOESCA P., *Affreschi italiani. Masolino : a Castiglione Olona*, Milan, Amilcare Pizzi, 1946.

BARONI Costantino, « La Scultura del Primo Quattrocento », dans Francesco Cognasso, *Storia di Milano, vol. VI, Il ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana*, Milan, Treccani degli Alfieri, 1955, p. 739-750.

FOFFANO Tino, « La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso », *Italia medioevale e umanistica*, vol. 3, 1960, p. 153-187.

SALMI Mario, « Lombardia, Veneto e Toscana a Castiglione Olona », *Arte Lombarda*, vol. 8, n°2, 1963, p. 93-103.

DALLAJ A., *Masolino da Panicale : le storie di Maria e del Battista a Castiglione Olona : destinazione e schemi compositivi*, Milan, Unicopli, 1986.

WAKAYAMA Maria Lucia Eiko, « « Novità » di Masolino a Castiglione Olona », *Arte Lombarda*, n°16, 1971, p. 1-16.

JOANNIDES Paul, « Masolino a Castiglione Olona : il Battistero e la Collegiata » ; dans *Arte in Lombardia tra gotico e Rinascimento*, Milan, Fabbri Editori, 1988, p. 284-297.

DALLAJ A., « Altare, arredo liturgico e sistema iconografico nella collegiata di Castiglione Olona », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1990, p. 573-581.

BERTELLI Carlo, *Masolino : gli affreschi del Battistero e della Collegiata a Castiglione Olona*, Milan, Skira, 1997.

— « Masolino a Castiglione Olona », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese...*, p. 294-325.

**fig. 29. Castiglione Olona, collégiale Santi Stefano e Lorenzo, portail occidental**



© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 30. Castiglione Olona, collégiale Santi Stefano e Lorenzo, portail nord**



© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 31. Castiglione Olona, collégiale Santi Stefano e Lorenzo, vue du sanctuaire et de l'arc triomphal**



© Vasile Pauline – août 2021

## CASTIGLIONE OLONA, CHIESA DEL SANTISSIMO CORPO DI CRISTO OU « CHIESA DI VILLA »

**Localisation** : actuelle province de Varèse

Carte 2 n°9

**Type** : chapelle subsidiaire ou oratoire.

Cet édifice, dont la construction fut également ordonnée par le cardinal Brenda Castiglione, fut inauguré en 1437, même si sa construction doit en réalité s'échelonner entre 1435 et 1441<sup>59</sup>. Contrairement à la collégiale, la structure architecturale de la « Chiesa di Villa », unique pour l'époque en Lombardie, démontre la volonté du cardinal Castiglione d'importer, dans sa commune, les dernières innovations architecturales de la peinture, la sculpture mais aussi et surtout de l'architecture d'Italie centrale. En cela, la « Chiesa di Villa », imaginée par Masolino da Panicale ou Vecchietta, peut être considérée comme une tentative relativement précoce pour cette partie de la péninsule, de reproduire une structure architecturale brunelleschienne, basée sur l'imbrication géométrique « du cube et de la sphère »<sup>60</sup>.

Néanmoins, la présence associée de saint Antoine abbé et du géant saint Christophe sculptés de part et d'autre de l'entrée de l'édifice, confère à cette église de plan toscan, un caractère résolument lombard, ou du moins « alpin »<sup>61</sup>. La réalisation de ces sculptures doit d'ailleurs être assignée à un artiste d'origine lombarde, sans doute lié à l'atelier de Jacopino da Tradate, actif durant la première moitié du *Quattrocento*.

Grâce à la bulle papale de Eugène IV, nous savons que l'église portait à l'origine une triple dédicace à la Vierge de l'Assomption, au Corps du Christ et au quatre Docteurs de l'Église : Ambroise, Jérôme, Augustin et Grégoire le grand<sup>62</sup>. Or, comme le signalait Alessandro Rovetta, le cardinal Brenda Castiglione avait déjà, à Rome, dédié sa chapelle personnelle dans l'église de San Clemente au *Corpus Domini*. Pour cette chapelle, comme pour la collégiale de Castiglione Olona, le cardinal avait fait appel à Masolino da Panicale pour la réalisation du cycle pictural, très similaire dans son iconographie et son organisation au

---

<sup>59</sup> Alessandro ROVETTA, « La chiesa di Villa : tempio « pro pace et tranquillitate ecclesiae », *Arte Lombarda*, vol. 80-81-83, n°1-2-3, 1987, p. 37

<sup>60</sup> P. JOANNIDES, « Masolino a Castiglione... », p. 284.

<sup>61</sup> Comme pour la collégiale, étant donné que le décor de cette église a déjà été largement commenté dans le volume principal, cette fiche ne propose pas une description détaillée de chacun des éléments du décor, mais se contente de rapporter certains éléments qui n'auraient pas pu être abordés dans le volume principal.

<sup>62</sup> A. ROVETTA, « La chiesa di Villa... », p. 37.

programme de la « Chiesa di Villa »<sup>63</sup>, puisque la chapelle s'ouvrait par une Annonciation d'écoinçons et se concluait par une Crucifixion avec sur la voûte, les représentations des évangélistes et des quatre Docteurs de l'Église. Ainsi, comme l'écrit Alessandro Rovetta, « pour le cardinal, le culte du Saint Sacrement était lié à une *historia salutis*, confirmée par les Évangélistes et les Docteurs »<sup>64</sup>. Et, c'est également en association avec le culte du Saint Sacrement que le chercheur se propose d'analyser la présence des guirlandes de fruits et de fleurs qui étaient peintes à l'origine dans la zone médiane du sanctuaire. Alessandro Rovetta lie en effet ces guirlandes aux décorations qui pouvaient être accrochées autour de l'autel à l'occasion des célébrations de la liturgie pascale et met en lien l'abondance de fruits présents dans ses guirlandes avec la description de l'eucharistie proposée par Eugène IV comme « *fructus complectentes vitae aeternae* »<sup>65</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

BARONI C., « La Scultura... », p. 739-750.

CECCHI Roberto, « La Chiesa di Villa a Castiglione Olona. Il rilievo », *Arte Lombarda*, vol. 80-81-83, n°1-2-3, 1987, p. 46-54.

ROVETTA Alessandro, « La chiesa di Villa : tempio « pro pace et tranquillitate ecclesiae » », *Ibid.*, p. 37-45.

JOANNIDES P., « Masolino a Castiglione... », p. 284-297.

Notice Lombardia Beni Culturali : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00052/>

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 40.

**fig. 32. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« Chiesa di Villa »), façade**



© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 33. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« Chiesa di Villa »), façade,  
tympan (détail)**



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 34. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« Chiesa di Villa »), façade, saint Christophe.



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 35. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« Chiesa di Villa »), façade, saint Antoine.



© Vasile Pauline – août 2021



fig. 36. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« Chiesa di Villa »), Archives photographique et présent état de l'abside.



© Vasile Pauline – août 2021

## CARAVATE, SANT'AGOSTINO

**Localisation** : Dans la province de Varèse, à la limite entre la bordure de l'ancien diocèse de Côme et de l'ancien diocèse de Milan.

**Type** : chapelle subsidiaire, privée ?

Carte 2 n°11

fig. 37. Caravate, Sant'Agostino, vue extérieure



© Vasile Pauline – juin 2022

Les premières mentions explicites de cette église remontent au XII<sup>e</sup> siècle, le document le plus ancien datant de 1107. Un peu plus tôt, en 1041, le village de Caravate était néanmoins déjà cité dans une autre source écrite qui le rattachait, « *cum ecclesias (sic) inibis fundatas* », à l'admiration religieuse du monastère de San Pietro in Ciel d'Oro de Pavie, avant qu'elle ne passe sous la tutelle de la paroisse de Cuvio, appartenant à l'ancien diocèse de Côme. Néanmoins, dans un document du 16 novembre 1471, l'église de Sant'Agostino est mentionnée comme appartenant au « *diocesis mediolanensis* »<sup>66</sup>. C'est d'ailleurs probablement son

<sup>66</sup> Annalisa MOTTA, « La chiesa di S. Agostino in Caravate », dans Giuseppe Armocida et Gianni Pozzi (dir.), *Il nostro paese Caravate*, Sangiano, Vigano, 2004, p. 151.

rattachement au monastère pavésien qui explique la dédicace de l'édifice, assez peu habituelle dans cette zone, à Sant'Agostino, dont les reliques étaient justement conservées à Pavie dans le monastère de San Pietro in Ciel d'Oro.

D'un point de vue architectural, l'oratoire de Caravate est un édifice de très petites dimensions constitué d'une nef rectangulaire recouverte d'un voûtement de pierre et s'achevant à l'ouest et à l'est par deux petites absides semi-circulaires. À l'origine, la porte d'accès à l'édifice devait se trouver à l'angle de la paroi occidentale et de la paroi septentrionale. Celle-ci sera cependant murée et déplacée au niveau de la paroi méridionale, où elle se trouve toujours, lors des réfections architecturales de l'édifice menées entre 1446 et 1476<sup>67</sup>.

Les fouilles archéologiques et les recherches menées sur le terrain au cours du XXe siècle et plus tard entre 2000 et 2001 ont permis de constater que les absides orientales et occidentales de l'édifice n'avaient pas été réalisées à la même période. Seule l'abside orientale est véritablement d'époque médiévale, alors que l'abside opposée fut ajoutée durant la période moderne entraînant la perte de la paroi occidentale de l'église d'origine. Les actes de la visite pastorale de Feliciano Ninguarda nous apprennent par ailleurs qu'à l'origine, le petit édifice possédait également un campanile encore en place donc en 1589<sup>68</sup>.

À l'intérieur, l'église est pourvue de plusieurs fresques réalisées entre la fin du *Duecento* et le début du *Trecento*<sup>69</sup>. Celles-ci furent redécouvertes sous plusieurs states de décors plus récents, parmi lesquels nous pouvons citer une très belle Crucifixion datant du début du *Quattrocento*, elle-même recouverte plus tard par une autre Crucifixion, qui furent toutes deux détachées avant d'être réinstallées dans l'église<sup>70</sup>. Il est possible, d'ailleurs, que d'autres fresques plus anciennes soient encore dissimulées derrière le décor actuellement visible à l'intérieur de l'édifice.

Du cycle pictural de la fin du *Duecento* est conservée dans la conque absidiale, une *Maiestas Domini* avec au centre le Christ en gloire assis sur son trône dans une mandorle, bénissant de la main droite et tenant le livre ouvert de la main gauche. Sur ce livre nous pouvons

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 153.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Paola VIOTTO PEDROLI, « Gli affreschi »..., p. 166 ; Marco ROSSI, « Il Maestro di Angera e la pittura fra XIII e XIV secolo », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese*..., p. 192.

<sup>70</sup> Ibid.

encore voir les lignes laissées par l'artiste pour tracer l'inscription épigraphique à sec, qui a aujourd'hui malheureusement disparu. Autour de la mandorle, nous retrouvons les figures symboliques des quatre Vivants/Évangélistes zoocéphales, disposés de manière centrifuge autour de la mandorle à laquelle ils sont directement reliés. Nous retrouvons ainsi à droite de l'image le couple superposé du lion/Marc et de l'aigle/Jean et à gauche celui du bœuf/Luc et de l'ange/Matthieu, les deux animaux « terrestres » se trouvant ainsi dans la partie basse de la composition et les animaux « célestes » dans la partie haute. Dans sa composition et dans son style, cette *Maiestas Domini* fut souvent rapprochée de celle de l'église de Sant' Ambrogio à Cademario située dans l'ancien canton du Tessin, et de la manière du « *Maestro di Corzoneso* », attestant par la même de la communauté artistique qui pouvait exister alors entre les vallées préalpines et la province du Varèse<sup>71</sup>.

Enfin, sous le registre théophanique, dans la partie médiane de l'abside se trouvait, entre les deux fenêtres, une grande composition reproduisant peut-être une Adoration des Mages<sup>72</sup>. Néanmoins, il ne reste de celle-ci que quelques fragments sur lesquels nous voyons deux personnages couronnés, debout, et un troisième agenouillé.

## BIBLIOGRAPHIE

COLOMBO Silvano, *Itinerari d'arte nel territorio della Provincia di Varese*, Milan, Bramante Editrice, 1972.

GHIDOTTI F., MARIOTTI V., « Caravate (VA) Chiesa di S. Agostino », *Notiziario 1988-89 Soprintendenza Archeologica della Lombardia*, Milan, CARIPOLO, 1990, 313-315.

MOTTA Annalisa, « La chiesa di S. Agostino in Caravate », dans Giuseppe Armocida et Gianni Pozzi (dir.), *Il nostro paese Caravate*, Sangiano, Vigano, 2004, p. 151-165.

VIOTTO PEDROLI Paola, « Gli affreschi », *Ibid.*, p. 166-170.

BINAGHI Maria Adelaide, « Recenti ritrovimenti a S. Agostino », *Ibid.*, p. 171-173.

POZZI Gianni, « Comunità religiose a Caravate », *Ibid.*, p. 173-178.

ROSSI M., « Il Maestro di Angera e la pittura fra XIII e XIV secolo », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese...*, p. 192.

SCIREA Fabio, *Pittura ornamentale del Medioevo Lombardo*. Atlante (secoli VIII-XIII), Milan, Jaca Book, 2012, p. 162.

QUADRI Irene, *La Pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Milan, Silvana Editoriale, 2020, p. 187.

<sup>71</sup> M. ROSSI, « Il Maestro di Angera ... », 2011, p. 192 ; Irene QUADRI, *La Pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Milan, Silvana Editoriale, 2020, p. 187.

<sup>72</sup> P. VIOTTO PEDROLI, « Gli affreschi »..., p. 169.

**fig. 38. Caravate, Sant'Agostino, abside**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 39. Caravate, Sant'Agostino, conque absidiale, *Maiestas Domini*.**



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 40. Caravate, Sant'Agostino, conque absidiale, *Maiestas Domini* (détail Lion/Marc)



© Vasile Pauline – juin 2022

## CHIRONICO, SANT'AMBROGIO

**Localisation:** Val Leventina, actuel canton du Tessin.

**Carte 2 n°51**

**Type :** « Co-paroissiale » au moins jusqu'en 1570.

*Édifice non visité*

L'église de Sant'Ambrogio est désignée, dès 1223, comme église paroissiale de Chironico au même titre que l'église voisine de San Maurizio avec laquelle elle partage ce titre jusqu'en 1570 au moins. En 1590 néanmoins, il semblerait que seule San Maurizio conserve le titre de paroissiale<sup>73</sup>. La dédicace de l'église à Sant'Ambrogio, est due à son rattachement à l'ancien diocèse de Milan dont Ambroise, ancien évêque, est également le saint patron.

L'église actuelle est construite sur les restes d'un oratoire plus ancien et de plus petite dimension<sup>74</sup>, dont les fondations ont pu être mises au jour grâce aux fouilles archéologiques menées dans la zone en 1941. L'édifice actuel remonte très certainement à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et prenait place au centre d'un cimetière, utilisé au moins jusqu'au milieu du *Quattrocento*. De forme trapézoïdale, il se compose d'une nef unique, à l'origine probablement divisée en deux vaisseaux<sup>75</sup>. L'entrée de l'église se fait au niveau de la paroi occidentale, par une porte donnant accès à l'ancienne nef méridionale. À l'est en revanche, la nef s'ouvre sur deux absides semi-circulaires de mêmes dimensions, dont la gémellité est confirmée par les fouilles archéologiques.

C'est à la suite de travaux d'agrandissement de cette église du XII<sup>e</sup> siècle, menés en 1338, que fut réalisé l'ornement à fresques, fortement endommagé au niveau de la contre-façade par les restructurations architecturales de 1897.

Il est généralement admis que le décor des deux absides doit avoir été réalisé par un seul et même artiste, facilement identifiable puisque celui-ci a laissé sa propre signature dans le

---

<sup>73</sup> Vera SEGRE., *La Chiesa di S. Ambrogio à Chironico*, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS, Berne, 2007, p. 5.

<sup>74</sup> Il s'agissait d'un petit édifice à nef unique et achevé par une unique abside semi-circulaire dont l'orientation était légèrement différente de celle de l'église actuelle : Rossana CARDANI VERGANI, « Ricerche archeologiche. Cademario : Chiesa di Sant'Ambrogio », *BSSI*, 2002, p. 306.

<sup>75</sup> Les restaurations menées par Gabriele Geronzi entre 2001 et 2005 ont permis d'affirmer l'existence d'une séparation entre les deux travées de la nef, correspondant aux deux absides, détruite dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle.

bandeau décoratif de l'abside méridionale, entre l'image de la décollation de saint Jean-Baptiste et la *Maiestas Domini* :

*IN NOMINE DOMINI AMEN : MILLEXIMO :C :C :CXXXVIII  
FUIT REDIFICATA ET AMPLIFICATA ISTA ACCLEXIA AD  
HONO[REM BEATE] VIRGINI MARIE ET BEATI AMBROXII  
CONFESORUS ET BEATE MARIE MAGDALENE ET ALIORUM  
SANCTORUM ET PRO REMEDIO OMNIUM ANIMARUM  
VIVORUM ET MORTUORUM : MAGISTER PETRUSPAULUS  
DICTUS SOÇUS PINCTOR DE CASTELLO DE MANEXIO [PI]XIT  
HOC OPUS [ANNO] MCCCX[L] INCIPIT DIE LUNE XXIII  
OCTUBRIS ET COMPLETA FUIT MCCCX... XXVIII DE MENSE  
IUNI DEO GRATIAS*

Cette inscription nous renseigne autant sur la date des travaux d'agrandissement de l'église, achevés en 1338, que sur l'auteur des fresques : « Petruspaulus (...) de Castello de Menaxio »<sup>76</sup> et, malgré ses lacunes, elle nous renseigne également sur la date d'exécution des fresques, débutées le 23 octobre 1340<sup>77</sup> et achevées le 28 juin 1341.

## **DECOR DE L'ABSIDE MERIDIONALE**

---

Dans les écoinçons de l'arc triomphal l'artiste a représenté une Annonciation étrangement inversée, puisque l'ange se trouve inhabituellement à gauche et la Vierge assise à droite. Entre eux, au sommet de la courbure de l'arc, figure, dans un médaillon, la colombe du Saint Esprit dont les ailes sont déployées en direction de la Vierge.

Cette Annonciation est surmontée par une bande décorative avec un motif en perspective, évoquant une *loggia*, avec des éléments végétaux et divers oiseaux. Celle-ci n'est donc pas sans rappeler la bande décorative que l'on trouve au sommet de l'abside de la « Chiesa Rossa » de Castel San Pietro, dans laquelle on constate d'ailleurs la même inversion de l'ange et de la Vierge annoncée dans l'Annonciation, également peinte dans les écoinçons de l'arc triomphal. À Chironico, aux extrémités de ce motif architectural, nous retrouvons néanmoins deux médaillons quadrangulaires, absents du décor de Castel San Pietro, et qui abritent les

---

<sup>76</sup> Qui serait également, selon Carla Travi, l'auteur du Jugement dernier du revers de façade de l'église de Santa Maria del Tiglio à Gravedona : CARLA TRAVI, « Maestro Pietro Paolo », dans M. Gregori (dir.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina, dall'Alto medioevo al settecento*, Milan, Cariplo, 1995, p. 217.

<sup>77</sup> Puisqu'entre 1338 et 1341 il s'agit de la seule année où le 23 octobre tombe un lundi, comme mentionné dans l'inscription : C. TRAVI, « Il Trecento » et « Magister Petruspaulus » dans M. Grégori (dir.), *Pittura a Como e nel Canton Ticino : dal Mille al Settecento*, Milan, CARIPOLO, 1994, p. 264.



figures en buste de deux prophètes, dont seul celui de gauche est encore visible tenant un cartel déployé avec leur titulature.

Plus bas, dans la conque de l'abside, Petruspaulus a réalisé la traditionnelle *Maiestas Domini* avec au centre le Christ en majesté assis sur un arc en ciel, le pied reposant sur un trône de marbre. Entouré d'une mandorle dont dépasse son nimbe crucifère, il adresse un signe de bénédiction de la main droite et tient le livre ouvert de la main gauche sur lequel on retrouve l'inscription la plus répandue dans le corpus : « *Ego sum lux mundi via veritas* ». Autour de la mandorle les quatre vivants zoocéphales, prennent place de manière presque centrifuge. À la droite du Christ, l'aigle de Jean se superpose au lion de Luc alors qu'à gauche l'ange de Matthieu surmonte le bœuf de Luc. Tous tiennent à deux mains un livre fermé, symbole de leurs évangiles.

Séparé de la conque théophanique par un triple bandeau rouge et blanc sur lequel court l'inscription épigraphique de Petruspaulus, l'hémicycle absidial est occupé par un cycle hagiographique dédié à saint Jean-Baptiste que vient interrompre au centre une fresque votive datant de 1537 qui présente une Vierge à l'Enfant, entourée de saint Ambroise et de saint Jean-Baptiste. Le cycle dédié à ce dernier se composait de trois scènes dont seule la décollation est aujourd'hui partiellement visible alors que le banquet chez Érode et l'Ascension au ciel de l'âme du saint sont, quant à elles, presque entièrement détruites.

Enfin, une nouvelle bande décorative bicolore, ponctuée de médaillons à motif floraux, sépare l'hémicycle absidial du soubassement occupé par le traditionnel *velario* blanc à motifs rouges.

## **DECOR DE L'ABSIDE SEPTENTRIONALE**

---

Au niveau de l'abside septentrionale les écoinçons de l'arc triomphal accueillent la représentation de deux anges thuriféraires, dont nous avons pu voir dans le volume principal de cette thèse, qu'ils étaient un motif assez récurrent dans cette partie de l'édifice avant que ne s'impose définitivement le thème de l'Annonciation d'encadrement. Ici, il me semble que le motif a dû être utilisé pour éviter la répétition de la même iconographie sur les deux arcs, et c'est peut-être également, outre le modèle de Castel San Pietro, cette volonté d'alternance qui explique l'inversion des protagonistes de l'Annonciation de l'arc méridional, puisqu'elle évite que les trois anges s'enchaînent en faisant s'intercaler la Vierge entre les deux séries. Néanmoins, la remarque de Damien Bigini qui constate une incompréhension de l'artiste par

rapport au contenu symbolique de chacune des fresques me semble assez pertinente. En effet, si le programme avait été conçu avec une articulation plus réfléchie, l'Annonciation aurait dû être reportée sur les écoinçons de l'arc septentrional, en adéquation avec le Couronnement de la Vierge qui prend place ici dans la conque absidiale, et que l'Annonciation aurait parfaitement complété, alors que les anges thuriféraires, dont nous avons pu montrer la connotation apocalyptique se seraient bien mieux associés avec la *Maiestas Domini* de l'abside méridionale<sup>78</sup>.

Au sommet de l'arc, au-dessus des deux anges encensoirs, prend place une nouvelle bande de motif architecturaux, assez semblable à celle de l'abside méridionale bien que dépourvue de végétations et d'oiseaux. Au centre de celle-ci émerge le buste d'un Christ de douleur, assez mal conservé mais que l'on reconnaît assez aisément à son nimbe crucifère.

En dessous, dans la conque absidiale, se développe donc le Couronnement de la Vierge. Celle-ci est assise avec son fils sur un large trône architecturé, agrémenté de sculptures et entouré d'une mandorle soutenue par six anges disposés symétriquement de part et d'autre. Ce Couronnement est séparé de la partie médiane de l'abside par une bordure décorative à motifs géométriques.

Là, sous les figures monumentales du Christ et de la Vierge s'enchaînent plusieurs images différentes. Tout à gauche, nous trouvons d'abord saint Michel face à un démon et s'occupant de peser les âmes. Plus à droite, suit un couple de deux personnages en conversation, saint Etienne et saint Laurent, identifiés chacun par un *titulus*. Au-delà de la fenêtre qui s'ouvre presque au centre de l'abside, le décor reprend avec une Crucifixion, conservée de manière fragmentaire. Le corps du Crucifié, encore partiellement visible, outre sa plaie sanguinolente au côté, porte les marques laissées par sa flagellation. Face à lui, Marie Madeleine est représentée les bras levés vers le Ciel alors que la Vierge est évanouie dans les bras des deux saintes femmes. Là encore, tous les personnages sont bien identifiables par des inscriptions. Enfin, tout à droite, au-delà de la seconde fenêtre, dans une posture similaire à celle de saint Etienne et saint Laurent, saint Philippe et saint Jérôme sont représentés face à face dans une attitude de dialogue.

---

<sup>78</sup> Damien BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIIe-XVIe siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble : Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alpains, 2010, vol. 1, p. 368.

Sous ces figures il ne reste aucune trace de ce à quoi pouvait ressembler les fresques du soubassement, dont on peut penser qu'elles devaient reproduire le même motif que celle de l'abside méridionale.

## **DECOR DES PAROIS LATÉRALES**

---

Sur les parois latérales, qui n'entrent pas à proprement parler dans le cadre de cette étude, le décor se poursuit sans qu'il ne paraisse y avoir eu un véritable programme iconographique cohérent et unitaire sur l'ensemble de l'édifice. L'intégralité de la paroi méridionale est ainsi occupée par un cycle consacré au saint patron de l'édifice, saint Ambroise, qui débute dans la partie supérieure de l'angle nord-ouest du mur de contre-façade et se poursuit ensuite en direction de l'abside, toujours dans le registre supérieur de la paroi murale. Au registre médian de cette même paroi s'intercale un autre cycle, constitué de quatre scènes retraçant la vie de Marie Madeleine, et qui s'organise, à l'inverse du cycle dédié à saint Ambroise, en partant de l'abside vers la contre-façade. À l'opposé, sur la paroi sud de l'édifice, se déploie, dans le registre médian, un large cycle dédié aux parents de la Vierge alors que dans la partie haute se trouvent quelques fragments des fresques de thématiques diverses (une Cène, un Vierge à l'Enfant etc.).

Enfin, dans la partie basse des deux murs latéraux, se trouvent de curieux cycles réalisés en grisaille dont l'un, sur la paroi septentrionale pourrait être identifié à un cycle sur le thème des travaux des Mois alors qu'à l'opposé, sur le mur sud et sur la contre-façade, on retrouve plusieurs médaillons renfermant chacun une scénette composée de deux personnages. Il s'agit là d'une représentation assez inhabituelle des différents âges de la Vie, depuis l'Enfance en passant par l'Adolescence, la Jeunesse, la Maturité, la Vieillesse et enfin la Décépitude et la Mort peintes eux sur le mur de contre-façade et qui s'accordent donc parfaitement avec la représentation du Jugement dernier qui les surmonte<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> La présence de ces médaillons en grisaille, uniques dans la région, et leur association avec le long cycle dédié à Anne et Joachim ont pu faire penser à Vera Serge, que l'artiste avait cherché ici à rendre hommage au déjà célèbre cycle pictural de Giotto à l'Arena : V. SEGRE, « Gli affreschi della chiesa di S. Ambrogio a Chironico », *Rivista Svizzera d'Arte e Archeologia (ZAK)*, 1992/49, p. 146.

## DECOR DU REVERS DE FAÇADE

---

D'ailleurs dans le Jugement dernier<sup>80</sup> qui prend place dans la partie correspondant au revers de façade de la nef méridionale, juste au-dessus du médaillon de la Mort, appartenant au cycle des âges de la vie, et représentée par un personnage gisant dans son lit face à une femme éplorée, nous retrouvons la Personnification même de la Mort, présentée cette fois-ci sous la forme d'une figure squelettique et verdâtre maniant la faux. Cette figure se détache dans une niche à fond jaune assez lumineux. Elle est accompagnée de deux personnages, un évêque et un empereur, les deux plus grands représentants du pouvoir terrestre qui lui tendent des offrandes, alors qu'à côté d'elle on peut lire l'inscription suivante qui souligne la vanité du geste des deux personnages :

EGO SU[M] MORS QUE O[MN]IA MORDO, NEC PRECIU[M]  
NEC SERVIGIU[M] UMQUA[M] ACCIPIO

De l'autre côté, dans la zone qui correspond au revers de façade de la nef septentrionale, beaucoup plus endommagée, on distingue, sous les deux scènes du cycle de la vie de saint Ambroise, une Vierge de miséricorde qui se tient debout devant un voile tendu en fourrure de vair dont on reconnaîtra le motif caractéristique de forme blanche sur fond noir.

## DECOR EXTERIEUR

---

Enfin, sur la façade de l'édifice, John Rudolph Rahn relève la présence de deux fresques. La première d'époque baroque, représentant saint Ambroise, se trouvait sur la lunette qui surmontait le portail d'entrée. La seconde, plus ancienne, sans doute réalisée au XV<sup>e</sup> siècle, se trouvait, quant à elle, à droite du portail d'entrée et retranscrivait la figure traditionnelle du géant saint Christophe<sup>81</sup>. Malheureusement ces deux fresques furent entièrement détruites par les réfections architecturales de 1897.

---

<sup>80</sup> Je ne reviendrai pas en ici en détail sur la description de ce Jugement dernier déjà commenté dans le volume principal de cette thèse p. 173 à 175.

<sup>81</sup> Johann Rudolf RAHN, *I monumenti artistici del Medio o Evo nel cantone Ticino*, Bellinzona, Tipo-Litografia di Carlo Salvoni, 1894, p. 85-86 (dessin) et BIANCONI Piero, *Inventario delle cose d'arte e di Antichità, vol. I. Le tre valli superiore*, 1948, Bellinzona, S.A. Grassi & co., 1948, p. 51.

## BIBLIOGRAPHIE

RAHN Johann Rudolf, *I monumenti artistici del Medio Evo nel cantone Ticino*, Bellinzona, Tipo-Litografia di Carlo Salvoni, 1894, p. 85-86.

BIANCONI Piero, *Inventario delle cose d'arte e di Antichità, vol. I. Le tre valli superiore*, 1948, Bellinzona, S.A. Grassi & co., 1948, p. 48-51.

GILARDONI Virgilio, *Arte e monumenti della Lombardia prealpina, vol III, Il Romanico*. La Vesconta, Bellinzona, Casagrande, 1967, p. 293-300.

SEGRE Vera, « Gli affreschi della chiesa di S. Ambrogio a Chironico », *Rivista Svizzera d'Arte e Archeologia (ZAK)*, 1992/49, p. 137-150.

TRAVI C., « Il Trecento » et « Magister Petruspaulus » dans M. Grégori (dir.), *Pittura a Como e nel Canton Ticino : dal Mille al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1994, p. 14, 260-261.

— « Maestro Pietro Paolo », dans M. Gregori (dir.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina, dall'Alto medioevo al settecento*, Milan, CARIPLO, 1995, p. 217.

CARDANI VERGANI Rossana, « Ricerche archeologiche. Cademario : chiesa di Sant'Ambrogio », BSSI, 2002, p. 306-307.

SEGRE V., *La Chiesa di S. Ambrogio à Chironico*, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS, Berne, 2007.

BIGINI Damien, *Maestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble : Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alps, 2010, vol. 1, p. 367-369.

PEDRIOLI Patrizio, « Restauri nel Ticino : notiziario », *Bolletino storico della Svizzera italiana*, n°115, fasc. 1, 2012, p. 329-333

**fig. 41. Chironico, Sant'Ambrogio, vue des deux absides jumelles<sup>82</sup>**



<sup>82</sup> SEGRE V., *La Chiesa di S. Ambrogio...*

fig. 42. Chironico, Sant'Ambrogio, mur de revers de façade<sup>83</sup>

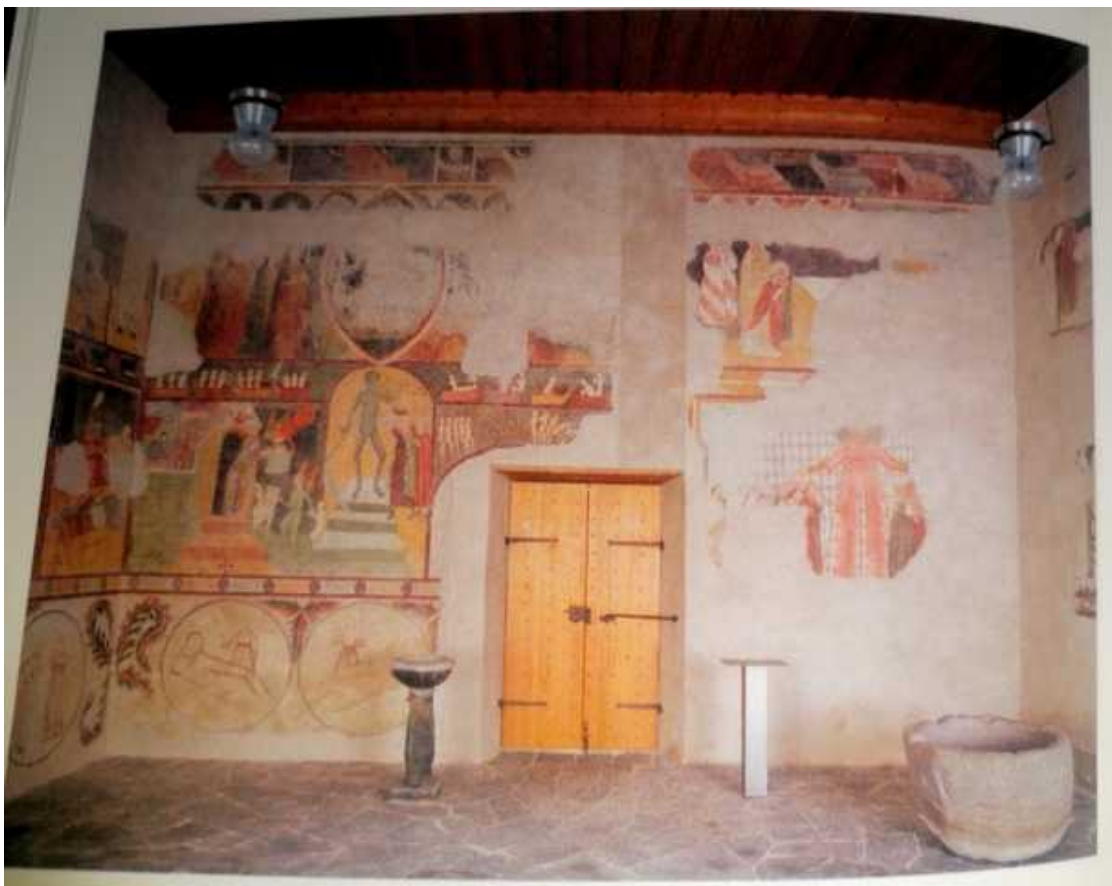


fig. 43. Chironico, Sant'Ambrogio, la Mort (détail)<sup>84</sup>



<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ibid.

## CORZONESO, SAN REMIGIO

**Type** : ancienne église paroissiale devenue simple chapelle dès avant 1567<sup>85</sup>.

**Localisation** : ancien canton du Tessin, ancien diocèse de Milan

Carte 2 n°39

L'église de San Remigio apparaît une première fois dans le *Liber notitiaes Sanctorum Mediolani* de Goffredo da Bussero où elle est mentionnée en tant que paroissiale dédiée à « San Nazzaro e Celso ». Elle est également citée un peu plus tard, dans un autre document datant de 1245<sup>86</sup>. Sa construction doit donc nécessairement être antérieure à ces deux premières mentions, et pourrait alors remonter à la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle.

Située sur un petit monticule au centre d'une plaine, en contrebas du village de Corzoneso, l'édifice d'origine, tourné vers l'est, n'était muni que d'une seule porte d'accès ménagée dans sa paroi septentrionale. De plan simple, ce premier édifice était constitué d'une nef quadrangulaire à vaisseau unique achevée à l'est par une abside semi-circulaire. À cette structure fut néanmoins ajoutée, dans le courant du XII<sup>e</sup> siècle, dans la partie nord, une seconde petite chapelle dédiée à la Vierge, de plan similaire à l'édifice d'origine mais aux dimensions légèrement plus restreintes. Encore partiellement visible, cette seconde partie de l'édifice est aujourd'hui partiellement englobée dans une troisième chapelle, construite au centre de la paroi septentrionale de l'édifice dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle (entre 1577 et 1600).

**fig. 44. Corzoneso, San Remigio, vue extérieure, façade septentrionale**



© Vasile Pauline – juin 2022

<sup>85</sup> D. BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 68

<sup>86</sup> P. BIANCONI, *Inventario delle cose d'arte...*, vol. I, p. 65.

## ORNEMENTATION EXTERIEURE

---

À l'extérieur, en dehors des lésènes peu saillantes de l'édifice primitif, se trouvent, au niveau de la façade nord, à la base de la structure de la chapelle du XII<sup>e</sup> siècle, quelques traces d'enduit coloré qui témoignent de la présence d'un ancien décor à fresques dont les quelques fragments encore en place ne permettent pas de connaître la nature.

**fig. 45. Corzoneso, San Remigio, vue extérieure, façade septentrionale, fragments polychromes**



© Vasile Pauline – juin 2022



## ORNEMENTATION INTERIEUR

---

À l'intérieur, plusieurs peintures à fresques de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (ou des toutes premières années du XIV<sup>e</sup> siècle) présentes dans l'abside, sur l'arc triomphal et dans la nef, furent remises au jour entre 1944 et 1946 par Tita Pozzi à l'occasion de restaurations. L'existence de ces peintures était néanmoins déjà connue en 1938. Au niveau de la paroi sud, juste face à l'entrée principale de l'édifice, fut ainsi dégagée une représentation gigantesque de saint Christophe traversant les eaux d'un fleuve habité par de nombreux poissons, avec le Christ sur son épaule gauche. Le géant nimbé est ici vêtu d'une longue robe bleue et d'un manteau rouge, doublé d'un motif qui rappelle celui des textiles en fourrure de vair. Il ne porte donc pas encore le vêtement plus caractéristique des voyageurs, qui lui sera plus communément attribué à partir du début du *Trecento*.

**fig. 46. Corzono, San Remigio, saint Christophe paroi méridionale**



© Vasile Pauline – juin 202

## 1. Fresque de l'atelier des Tarilli (1600)

Au niveau de l'arc triomphal et de l'abside, avant les restaurations de 1944-46, était installé le décor à fresque réalisé aux alentours de 1600 par l'atelier des Tarilli de Curiglia. Ce décor se composait d'une Annonciation d'encadrement au niveau de l'arc triomphal avec l'archange debout dans l'écoinçon de droite brandissant une tige avec six fleurs de lys en direction de la Vierge assise à son pupitre, le bas du corps tourné vers la droite et le haut du corps en rotation vers l'ange et la colombe du Saint Esprit.

L'abside elle-même était occupée, dans sa partie haute, par une *Maiestas Domini* d'un type assez particulier puisque les quatre vivants totalement anthropomorphes, y était présentés alignés sous la mandorle du Christ, un livre ouvert à la main, occupés pour certains à écrire leurs évangiles, et accompagnés chacun de leurs animaux symboliques.

Enfin, la partie médiane de l'abside était occupée par un collège apostolique dans lequel tous les apôtres étaient clairement identifiables par leurs attributs. Entièrement décroché entre 1945 et 1946 (à l'exception des deux figures de saints encore en place dans les retombées de l'arc triomphal), ce décor est aujourd'hui en grande partie déposé au niveau de la paroi occidentale de l'édifice, en regard de l'abside. Les deux protagonistes de l'Annonciation sont en revanche installés sur la paroi occidentale de la chapelle qui s'ouvre depuis le XVI<sup>e</sup> siècle au centre du mur nord de l'église primitive.

**fig. 47. Corzoneso, San Remigio, atelier des Tarilli, Annonciation, 1600 (fresques déposées et transposées sur toile)**



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 48. Corzoneso, San Remigio, atelier des Tarilli, Christ en Gloire, *Maiestas Domini* (détail) et collège apostolique, 1600 (fresque déposée et transposée sur toile)



© Vasile Pauline – juin 2022

## 2. Fresques médiévales

Aujourd'hui, en lieu et place du décor des Tarilli, il est donc possible d'admirer, au niveau de l'arc triomphal et de l'abside, la phase décorative antérieure à l'intervention tarillienne, mais dont le programme est presque en tout point similaire à celui de 1600. En cela, cette église permet de mesurer à la fois la pérennité du programme absidial le plus répandu u dans l'ancien diocèse de Côme, et dans l'ensemble de notre corpus, mais également de mesurer toute l'étendue des variations iconographiques apportées à ce programme entre le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>87</sup> et la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. De la même manière, comme je l'ai déjà souligné dans le volume principal, outre la pérennité du programme décoratif, la présence de traces de combustion au niveau des pieds des apôtres, aussi bien dans les fresques du XVI<sup>e</sup> siècle que dans le décor plus ancien, atteste également de la longévité de pratiques rituelles dans le territoire de l'ancien diocèse de Côme, et en particulier de celle de *l'apostolare*.

**fig. 49. Corzoneso, San Remigio, abside et arc triomphal**



© Vasile Pauline – juin 2022

<sup>87</sup> Il est probable qu'un décor plus ancien existe en dessous

Dans les écoinçons de l'arc triomphal, sous l'Annonciation du XVI<sup>e</sup> siècle, nous retrouvons donc, une autre Annonciation, disposée de la même manière, avec l'ange à gauche et la Vierge à droite. Néanmoins, dans le détail, on constatera certaines dissemblances entre les fresques tarilliennes et le décor primitif. Ici par exemple, l'archange est représenté à genoux devant la Vierge à qui il tend une fleur de lys de la main gauche, tout en la désignant de la main droite. Si l'on admet ainsi la datation la plus communément retenue pour ce décor vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, cette Annonciation pourrait bien être l'une des plus anciennes représentations de l'archange annonciateur agenouillé, avant que ce détail iconographique ne devienne récurrent dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, la rareté de cette posture de l'archange avant 1300 de même que le traitement raffiné de la polychromie de ses ailes et l'attitude de la Vierge, font supposer à Virgilio Gilardoni, que cette Annonciation puisse être un ajout légèrement postérieur au décor de l'abside, et donc sans doute plutôt datable des premières décennies du *Trecento*<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> GILARDONI V.,...*Il Romanico*..., p. 311 : « *L'Annunciazione dell'arco trionfale che vari elementi, oltre l'evidente gusto gotico, vorrebbero dichiarare aggiunta forse di un secondo tempo* » et note n°38 p. 317 : « *L'angelo, in veste bianca, reca già il fiore di giglio; le ali aperte indicano colori cangianti rosso violaceo, giallo e bianco. Le ombreggiature sono verdoline. La Vergine, seduta su uno sgabello alza la mano in segno di saluto; è composta con ritmo lineare gotico; veste azzurra; manto rosso a rosette bianche. Il fondo azzurro è definito da cornice verde* ».

C'est également une hypothèse de datation de ces fresques dans les premières années du Trecento que retient encore plus récemment Irene QUADRI dans *La Pittura murale*..., p. 188.

**fig. 50. Corzoneso, San Remigio, l'archange et la Vierge de l'Annonciation**



© Vasile Pauline – juin 2022

Dans la conque de l'abside, la *Maiestas Domini* du XIII<sup>e</sup> siècle, se présente selon un schéma plus traditionnel que celle du XVI<sup>e</sup> siècle, en comparaison avec les autres édifices du corpus. Autour de la représentation du Christ en gloire les Vivants, ici zoocéphales, sont organisés de manière centrifuge, leur corps tubulaires étant directement reliés à la mandorle et leurs têtes tournées en direction du Christ. Disposés en couple superposés, on retrouve à la droite du Christ Matthieu et Marc et Jean et Luc à sa gauche. Tous les quatre sont nommés, mais au lieu d'apparaître à côté d'eux, leurs noms tracés en lettres capitales, figurent tous alignés dans la bordure décorative qui sépare le registre théophanique du registre médian.

Dans ce second registre, se trouve, comme dans les fresques plus tardives, le collège apostolique, disposé en quatre groupes de trois autour des trois ouvertures de l'abside. Avec chacun un livre fermé à la main. Tous étaient à l'origine nommés par une inscription, et certains possédaient également un attribut, ce qui permet encore aujourd'hui de reconstituer presque intégralement la série qui débute avec Pierre qui porte les clés, Paul, et André avec sa croix. Elle se poursuit ensuite avec Jean, un autre apôtre dont le nom est perdu et Philippe, puis avec Jacques (sans que l'on sache s'il s'agit du mineur ou du majeur), Mathieu et un autre apôtre non identifiable. Enfin, le collège s'achève avec un dernier groupe constitué d'un apôtre

difficilement identifiable (peut-être Simon), de Barthélémy dont le nom est également perdu mais que l'on reconnaît à son attribut, et de Jude-Thaddée.

**fig. 51. Corzoneso, San Remigio, collège apostolique, S(imon) ?, Matthieu, et Jacques.**



© Vasile Pauline – juin 2022

Il est probable qu'à l'origine, sous la théorie des apôtres, se soit trouvé un troisième registre peint, sans doute un *velario* ou un bien un cycle sur le thème des travaux des mois. En revanche, au niveau de la table d'autel, les restaurations du XX<sup>e</sup> siècle ont permis de reconstituer le décor sculpté de l'autel roman.

### **3. Fresques de la chapelle nord**

Signalons également, au niveau de l'arc absidial et de la calotte de la chapelle, ouverte dans le flanc nord de l'édifice au XII<sup>e</sup> siècle, la présence d'un décor, assez mal conservé, postérieur à celui de l'abside majeure, et qui doit avoir été réalisé selon moi dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle ou au début du XV<sup>e</sup> siècle. Là encore, nous retrouvons un programme très similaire à celui de l'abside majeure puisque les écoinçons de l'arc accueillent à nouveau une Annonciation d'encadrement dont seule la Vierge, également présentée dans l'écoinçon de droite, est encore partiellement visible, avec face elle la colombe du Saint Esprit. Dans l'abside elle-même, s'entrevoit encore le tracé de la *Maiestas Domini*. On évoquera enfin, la Vierge à l'Enfant, sans doute réalisée durant la campagne décorative de 1600, placé juste au-dessus de la porte qui permet aujourd'hui d'accéder à cette seconde chapelle absidée.

## BIBLIOGRAPHIE

---

TRAVI C., « Il Trecento »..., p. 10.

GILARDONI V.,...*Il Romanico*..., 308-312.

PINI Angela et Verio, *San Remigio di Corzoneso*, Locarno, Edizioni Pedrazzini 1974.

BERNASCONI REUSSER Marina, *Le iscrizioni dei Cantoni Ticino e Grigioni fino al 1300*, Fribourg, Universitätsverlag, 1997, 152-153 et note 61.

BIANCONI P, *Inventario delle cose d'arte...*, vol.I., p. 64-69 .

ANDERES Bernhard, *Guida d'arte alla Svizzera italiana, edizione aggiornata*, Berne, Nuova Edizioni Trelingue, 1998, p. 70-71.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 68-75.

**fig. 52. Corzoneso, San Remigio, Vierge annoncée, chapelle nord**



© Vasile Pauline – juin 2022



**fig. 53. Corzoneso, San Remigio, Christ en gloire (détail), chapelle nord**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 54. Corzoneso, San Remigio, atelier des Tarilli, Vierge à l'Enfant, paroi septentrionale, 1600.**



© Vasile Pauline – juin 2022

## GIORNICO, SAN NICOLAO

**Type** : église abbatiale

Carte 2 n°53

**Localisation** : ancien canton du Tessin

La basilique San Nicolao de Giornico est une ancienne fondation bénédictine, anciennement liée à un monastère, et qui était déjà construite dans la première décennie du Duecento. Mentionnée plusieurs fois en 1210, 1256, 1265 et 1270, l'église apparaît également à deux reprises dans *Liber notitiae Sanctorum Mediolani* de Goffredo da Bussero<sup>89</sup>. De plan basilical, cette église aux proportions imposantes, surtout en comparaison des autres édifices du corpus, est composée d'une grande nef rectangulaire à vaisseau unique, très haute et couverte d'une charpente en bois. À l'extrémité de celle-ci deux volets d'escaliers séparent la nef du chœur de l'édifice, largement surélevé par rapport à cette dernière, et couvert quant à lui d'un voûtement de pierres. Sous les escaliers menant au chœur, est creusée une crypte, à laquelle on accède là encore, grâce à deux volets de marches<sup>90</sup>. Enfin, au-delà du chœur, l'abside, à nouveau légèrement surélevée, présente un profil semi-circulaire et est marquée à l'extérieur par la présence de lésènes en forte saillie.

Du décor originel de la basilique, sont conservés plusieurs éléments de sculpture architecturale au niveau des linteaux des portes d'accès à l'édifice percées sur sa façade occidentale et septentrionale. Sur les parois latérales de la nef, sont également présents quelques éléments peints à fresques dans le courant du Duecento, et en particulier une représentation du géant saint Christophe (au sud) et de la dernière Cène (sur la paroi nord).

Mais, dans le cadre de cette étude (outre les sculptures extérieures), ce sont essentiellement les fresques de l'abside, signée par « Nicolaus de Seregno de Lugano » et datées de mai 1478, qui ont été prises en considération. Celles-ci, réalisées très tardivement par rapport à la date d'achèvement de l'édifice, sont en réalité venues recouvrir une décoration antérieure, dont l'existence a été attestée par des relevés anciens, sans que l'on puisse pour autant en connaître la teneur exacte<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> V. GILARDONI, ... *Il Romanico*..., p. 333-335.

<sup>90</sup> Celle-ci comporte plusieurs fresques qu'il ne m'a malheureusement pas été possible d'aller observer de près, l'accès à la crypte n'étant pas permis au moment de ma visite, ce qui est d'autant plus regrettable qu'il n'existe encore aucune véritable étude ni photographies de qualités des fresques de cette crypte.

<sup>91</sup> V. GILARDONI... *Il Romanico*..., p. 1478.

## BIBLIOGRAPHIE

---

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 98-108.

BIANCONI P., *Inventario delle cose d'arte...*,  
*vol.I*, p. 82-89.

GILARDONI V.,...*Il Romanico...*, p. 333-355.

DI LORENZO Andrea, « Cristoforo e Nicolao da Seregno », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Como...*, p. 272-273 et 275.

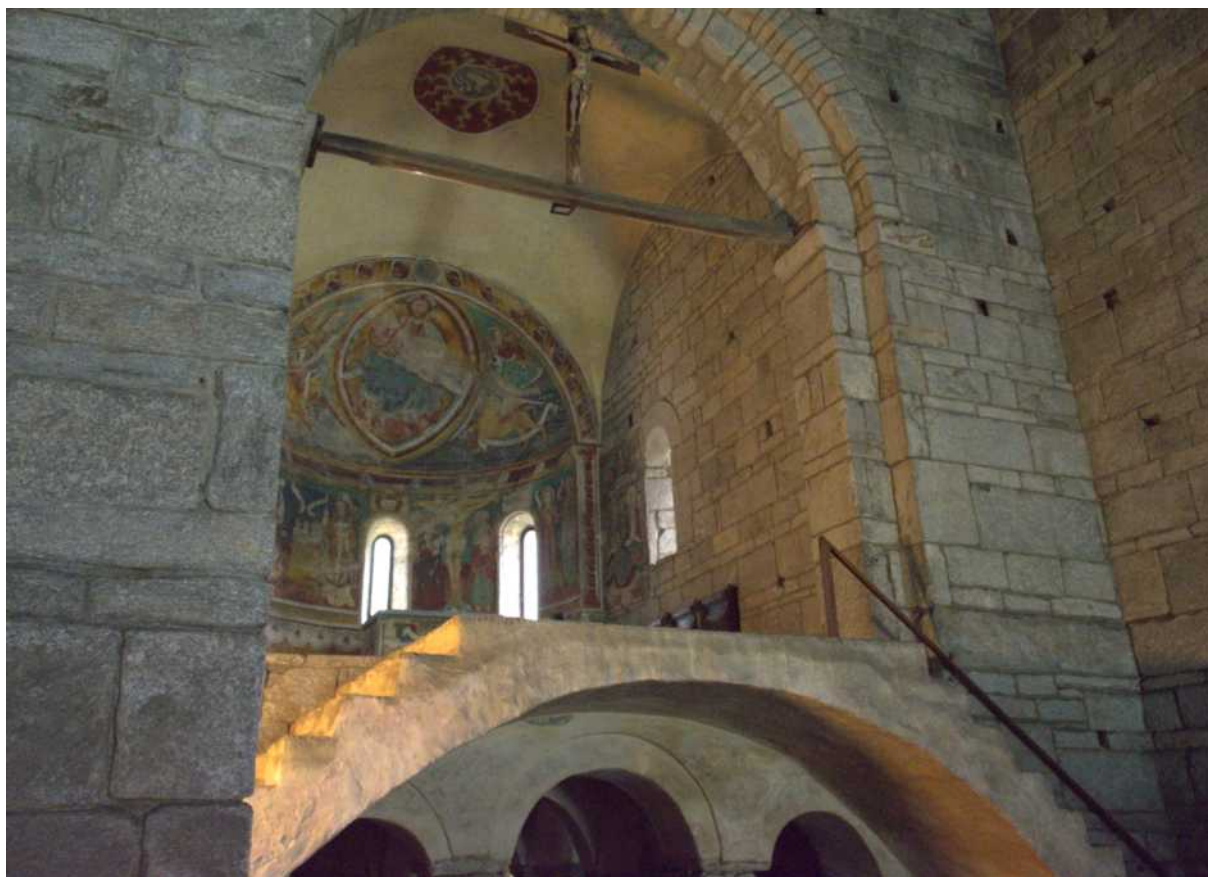
BERNHARD A., *Guida d'arte...*, 1998, p. 88-90.

**fig. 55. Giornico, San Nicolao, portail occidental (gauche) et portail méridionale (droite)**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 56. Giornico, San Nicolao, vue du chœur et des escalier menant à la crypte depuis la nef**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 57. Giornico, San Nicolao, vue de l'abside et de l'autel**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 58. Giornico, San Nicolao, devanture de l'autel**



© Vasile Pauline – juin 2022

## GIORNICO, SANTA MARIA IN CASTELLO

**Localisation:** ancien canton du Tessin

Carte 2 n°53

**Type :** oratoire semi-privé

fig. 59. Giornico, Santa Maria in Castello, escaliers d'accès à l'édifice

Située au sommet d'un éperon rocheux accessible par un grand escalier en pierre, l'oratoire dont l'aspect actuel témoigne de plusieurs remaniements par rapport à sa structure primitive, était à l'origine accolé à un château, détruit en 1518<sup>92</sup>, mais dont sont encore conservés en partie les ruines et les murs de fortifications. Sans doute édifiée dans le courant du XII<sup>e</sup> siècle, la structure primitive de l'oratoire correspond à la partie méridionale de la nef achevée par une abside semi-circulaire à lésènes. Plus tard, dans le courant du *Quattrocento*, la nef fut



élargie dans sa partie septentrionale. C'est à cette période également que fut adjoint la seconde abside, quadrangulaire, dans laquelle est conservée l'ornementation à fresque réalisée par un membre de l'atelier de Nicolao da Seregno en 1448, comme l'indique une inscription en lettres gothiques dans le cartel à côté du saint Sébastien de la paroi méridionale.

À l'extérieur, au niveau du chevet plat dans l'abside « quattrocentesque », on aperçoit encore quelques traces d'une fresque réalisée elle aussi dans le courant du XV<sup>e</sup> siècle représentant le géant saint Christophe accompagné de l'inscription suivante, rapportée par Johann Rudolf Rahn « Cristo/uixa/fori/man/inimica/dolori »<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> V. GILARDONI, ... *Il Romanico...*, p. 355.

<sup>93</sup> RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 112 et GILARDONI V., ... *Il Romanico...*, p. 358.

fig. 60. Giornico, Santa Maria in Castello, vue de l'intérieur de l'église depuis l'entrée



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 61. Giornico, Santa Maria in Castello, voûte du sanctuaire, *Maiestas Domini*



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 62. Giornico, Santa Maria in Castello, voûte du sanctuaire, *Maiestas Domini*, détail  
du Christ bénissant



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 63. Giornico, Santa Maria in Castello, voûte du sanctuaire, *Maiestas Domini*, détail  
du cartel de Matthieu



© Vasile Pauline – juin 2022



fig. 64. Giornico, Santa Maria in Castello, chevet, fragments du saint Christophe



© Vasile Pauline – juin 2022

## BIBLIOGRAPHIE

---

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 98-112.

BIANCONI P. *Inventario delle cose d'arte...*,  
*vol.I*,, p. 82-89.

GILARDONI V., ... *Il Romanico...*, p. 333-355.

DI LORENZO A., « Critoforo e Nicolao... », p. 272-  
273 et 275.

## LENTATE SUL SEVESO, SANTO STEFANO

**Localisation** : Province de Monza (ancien *contado* Milanais).

Carte 2 n°3

**Type** : Oratoire semi-privé.

**Commanditaire(s)** : Stefano Porrò (édifice et décor)

Plusieurs études détaillées de cet édifice et de son décor se trouvent dans le volume principal ; notamment au chapitre 4 p. 129-130 et au chapitre 7 p. 215-222 dans la partie intitulée « L'oratoire Porrò à Lentate sul Seveso : « L'un des décors les plus profanes et les plus courtois de toute la Lombardie médiévale ». Je renvoie donc directement le lecteur à ces passages.

### BIBLIOGRAPHIE

CAROTTI Giulio, « Pitture Giottesche nell'oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso » dans *Archivio storico lombardo : giornale della Società storica lombarda*, XIV, vol. 4, 1887, p. 765-794.

TOESCA Pietro, *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912, p. 251-268.

MARABOTTINI Alessandro, *Giovanni da Milano*, Florence, G.C. Sansoni, 1950, p. 14-15 et 108-115.

SALMI M., « La pittura e la miniatura gotica in lombardia », dans *Storia di Milano*, Milan, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1955, vol. 5, p. 855-859.

MATALON S. et MAZZINI F., *Affreschi del tre e quattrocento...*, p. 28-29.

MATALON S., *Affreschi lombardi...*, p. 388-389.

GASPERINI Pietro, « Lentate sul Seveso – oratorio di S. Stefano », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Studi e ricerche nel territorio della provincia di Milano. 50 monumenti restaurati con l'intervento dell'Amministrazione Provinciale di Milano*, Milan, Edizioni la Rete, 1967, p. 89-98.

BIANCHI Marcella, « Proposte iconografiche per il ciclo pittorico di Santo Stefano nell'oratorio di

Lentate sul Seveso », *Arte Lombarda*, vol. 17, n°26, 1972, p. 27-32, 45-49 et 65-70.

BOSKOVITS Miklós, « Terzo quarto del XIV secolo », dans Id., *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le Origini*, V.1. Milan, Edizioni Bolis, 1992, p. 305.

GALLI Lavinia Maddalena, « Santo Stefano a Lentate sul Seveso : notizie intorno ad un oratorio gentilizio del XIV secolo », *Arte Lombarda*, n°104 (1), 1993, p. 6-15.

TERRAROLI V. (dir.), *La Pittura in Lombardia...*

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 145 et 152-159.

BIANCHI CARPEGGIANI Marcella, « Nuove proposte per l'iconografia e la committenza degli affreschi negli oratori di Lentate sul Seveso e Mocchirolo », *Arte Lombarda*, n°154 (3), 2008, p. 30-64.

PRACCHI Valeria, *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

ROSSI M., « Il Trecento... », p.220-221.

ZARU D., « Lignage noble et dévotion familiale... », p. 275-294.

DEL TREDICI F., « I Benefici della parentela... », p. 309 et 326-32

**fig. 65. Lentate sul Seveso, Santo Stefano (Oratoire Porrò), façade, *Imago Pietatis*.**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 66. Lentate sul Seveso, Santo Stefano (Oratoire Porrò), façade, vue de l'arc triomphal et du sanctuaire depuis l'entrée.**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 67. Lentate sul Seveso, Santo Stefano (Oratoire Porrò), sanctuaire, paroi sud**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 68. Lentate sul Seveso, Santo Stefano (Oratoire Porrò), sanctuaire, paroi nord**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**Type** : oratoire puis église monastique rattachée à une communauté de frères Humiliés rejoint par la suite par des Augustins.

**Dénomination et localisation** : L'église située dans le centre historique de la ville se trouve le long de la route principale reliant Monza à Milan, appelée la « Strada », ce qui lui vaut sa dénomination.

De cette église, construite durant la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (entre 1348 et 1368), n'ont été pris en considération dans le cadre de cette étude que les éléments peints et sculptés identifiables dans le décor de la façade, puisque le reste de l'édifice fut entièrement remanié en 1756. Même sa façade fut largement restaurée en 1870. C'est à ce moment d'ailleurs que les deux panneaux à fresque qui ornaient les écoinçons du portail d'entrée ont été détachés et déposés au musée du Trésor du Dôme de Monza. Néanmoins, malgré ses restaurations, la façade, avec sa fausse loggia et ses ornements en terre cuite, conserve encore de très beaux éléments de sa structure gothique, inspirée notamment de la façade voisine réalisée par le sculpteur et architecte de Matteo da Campione pour la cathédrale de Monza.

En dehors des deux panneaux de l'Annonciation réalisés par Giusto de'Menabuoi<sup>94</sup>, la lunette du portail de même que les niches de la loggia devaient accueillir à l'origine plusieurs éléments de décor peint à fresque. Ça et là, nous pouvons encore distinguer, notamment dans les niches de la fausse loggia, quelques restes de polychromie et le tracé de certaines auréoles, qui laissent supposer que chacune devait accueillir la représentation d'un saint en buste. Enfin, du décor sculpté de la façade, outre les motifs ornementaux qui flanquent le portail, on trouve également au niveau du linteau la représentation du Christ *Pantocrator* accompagné des quatre vivants, sur un mode assez similaire à ce que l'on trouve également sur le linteau de la « Chiesa di Villa » de Castel San Pietro. Enfin, au sommet de la façade, est disposée, dans une niche, une sculpture en ronde bosse de la Vierge couronnée avec l'Enfant dans ses bras.

---

<sup>94</sup> L'adjonction de ces fresques au corpus lombard de Giusto de'Menabuoi est dû en grande partie à Andrea Luigi CASERO, « Prima di Padova: Giusto de' Menabuoi a Monza », *Arte Veneta*, LXVII, 2011, p. 117-126. Pour la description précise et l'analyse de cette Annonciation je renvoie ici simplement aux pages 209-210 du volume principal.

**fig. 69. Giusto de Menabuoi, Ange annonciateur, fresques, v.1350, Museo del Tesoro del  
Duomo, Monza**



© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 70. Giusto de Menabuoi, Ange annonciateur, fresques, v.1350, Museo del Tesoro del  
Duomo, Monza**



© Vasile Pauline – août 2021

## BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIES

---

DELANEY Bradley James, « Giusto de' Menabuoi in Lombardy », *The Art Bulletin*, vol. 58, n°1, Mar. 1976, p. 19-35.

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 256-258.

CASERO Andrea Luigi, « Prima di Padova : Giusto de' Menabuoi a Monza », *Arte Veneta*, LXVII, 2011, p. 117-126.

ROSSI M., « Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovanni de'Grassi », dans Serena Romano et Damien Cerutti (dir.), *L'artista girovago : Forestieri, avventurieri,*

*emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Rome, Viella 2012, p. 307-334.

CASERO A. L., *Justus Pinxit. Nuove proposte di ricerca e problemi aperti sull'attività Lombarda di Giusto de'Menabuoi*, Milan, Scalpendi Editore, 2017.

FILIERI Adriana, FALSITTA Nicola, ROCCA Filippo, MARINO Nadia et RURALI Elisabetta, Notice *LombardiBeniCulturali* :<https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MI100-04683/>, dernières mises à jour en 2016.

## CRESCENZAGO (MILAN), SANTA MARIA ASSUNTA DITE SANTA MARIA « LA ROSSA »

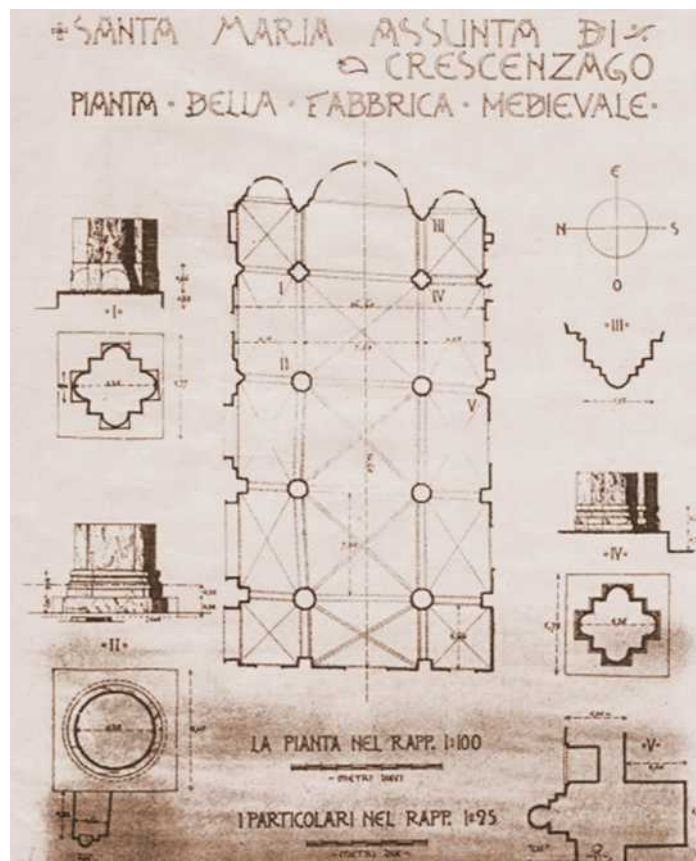
**Localisation** : Crescenzago, aujourd'hui inclus dans la ville de Milan.

**Type** : Collégiale

**fig. 71. Crescenzago (Milan), Santa Maria « La rossa », plan au sol de la collégiale dans sa forme primitive (XII<sup>e</sup> siècle)<sup>95</sup>**

Située sur l'ancienne voie menant de Milan à Venise, cet édifice de plan basilical privé de transept se compose d'une nef à trois vaisseaux – un vaisseau central et deux bas-côté légèrement plus étroits – tous divisés en cinq travées et achevés dans leurs parties orientales par des absides semi-circulaires. L'édification de la collégiale doit sans doute remonter à la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, peut-être entre 1136 et 1146 par l'archevêque de Milan Robaldo (1135-1145) ou à la fin du siècle du temps du pape Luc III

((1181-1885)<sup>96</sup>, bien qu'un édifice déjà dédié à la Vierge ait sans doute existé à cet emplacement dès le X<sup>e</sup> siècle. La structure de l'édifice du XII<sup>e</sup> siècle fut par ailleurs largement modifiée au *Quattrocento* par une série d'ajouts et de transformations, tels que l'ouverture d'une chapelle latérale dédiée à sainte Catherine en 1503 et l'adjonction en 1604 de la chapelle du Rosaire.



<sup>95</sup> <https://blog.urbanfile.org/2017/02/01/milano-crescenzago-quella-meraviglia-che-e-santa-maria-rossa/>

<sup>96</sup> Natsuko KUWABARA, « Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzago : gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio », *Contesti d'Arte*, 1, 2017, p. 54.



## DISPOSITION DU DECOR

---

- **Sanctuaire** : *Maiestas Domini* (*Déisis*), Bustes d'apôtres et vélarium

L'abside centrale et sa voûte accueillent un décor sur le thème de la *Maiestas Domini*, qui fut en partie remis au jour grâce aux restaurations menées dans les années 1994-1999. Au centre de la calotte trône le Christ *Pantocrator* dans une mandorle. Celui-ci est représenté de manière assez conventionnelle, bénissant de la main droite et tenant le livre ouvert dans sa main gauche sur lequel on peut lire de manière encore assez distincte l'inscription inspirée de l'Évangile de Jean : « SUM D(O)MINUS MUNDI LUX CELI REX Q(UOQUE) PROFU(N)DI/IMPERO ISPOO STUO D(E)STUO Q(UOQUE) CORONO ». Dans un mouvement centrifuge autour de la mandorle prennent place les quatre Vivants/Évangélistes. Ceux-ci sont présentés dans une version anthropo-zoomorphe – avec un corps humain et une tête animale. Tous les quatre sont auréolés et tiennent un livre fermé. Enfin, aux extrémités de la calotte, l'image du Christ en gloire est complétée pour former le groupe traditionnel de la *Déisis*, par la présence des deux intercesseurs : la Vierge à gauche (à la droite du Christ) et saint Jean-Baptiste à droite.

**fig. 72. Crescenzago (Milan), Santa Maria « la Rossa », vue de la conque absidiale et de la voûte du sanctuaire**



© Vasile Pauline – août 2021

Sous la calotte, dans la partie supérieure du l'hémicycle absidial, il ne reste aujourd'hui plus aucune trace de fresque. On aperçoit seulement, au niveau du soubassement de l'abside quelques fragments du *velario* au-dessus duquel se devine encore la partie inférieure d'une représentation en buste du collège apostolique. Un détail curieux interrompt toutefois le *velario* dans sa partie gauche. Là, dans un cadre ornemental, s'intercale une scène de funérailles présentant un défunt allongé sur son lit mortuaire. Tantôt assimilé au cardinal Pietro Peregrino (Mulazzani), ou au bienheureux Rinaldo da Concorezzo (Malfatti), il semblerait qu'il soit plus judicieux de se ranger de l'avis de Natsuko Kuwabara qui voit dans ce défunt une représentation d'Albino De Grassi, chanoine de Santa Maria la Rossa puis cardinal qui fut proclamé bienheureux par le pape Luc III<sup>97</sup>.

**fig. 73. Crescenzago (Milan), Santa Maria « la Rossa », détail du soubassement du demi-hémicycle absidial**



© Vasile Pauline – août 2021

- **Déploiement axial du décor des voûtes** : Motifs décoratifs – voûte de l'*Agnus Dei* – cycle de la mort de la Vierge.

Depuis la contre-façade, jusqu'au sanctuaire, les trois premières travées du vaisseau central de la nef sont couvertes de voûtes d'ogives. Autour de la clé de voûte est tracé un disque central renfermant des segments colorés rappelant la division des couleurs de l'arc en ciel. Dans

<sup>97</sup> Ibid.

les voûtain est organisée, autour d'un médaillon central, une constellation de motifs colorés sur fond blanc. Dans la première travée, plus étroite, il s'agit essentiellement d'un décor d'étoiles à huit branches et de fleurs à huit pétales. Dans la seconde la décoration s'enrichit au centre de chaque voûtain d'un médaillon, à motifs géométriques, qui se retrouve quasiment à l'identique dans la troisième. Dans la quatrième travée, le voûtement d'ogives se substitue à un simple voûtement en arc brisé où l'élément architectural de l'ogive est remplacé par une décoration picturale à motifs végétaux. Là, au centre de la voûte, dans un cercle à nouveau facetté de rayons bleus, prend place l'*Agnus Dei*, alors que les voûtain, également bleus, accueillent chacun en son centre un médaillon entouré d'un arc en ciel accueillant chacun un ange à *mezza figura*. Enfin, la voûte du sanctuaire accueille un cycle de la mort de la Vierge en assez mauvais état de conservation, qui prend place à sa base. Celui-ci se compose d'une Annonce de la mort de la Vierge, de la *Dormitio Virginis* et d'une Assomption. Au-dessus de ce cycle, un décor constitué de vingt-quatre médaillons dans lesquels sont représentés des couples de lions encadrés par des perles, couvre le reste de la voûte, à l'exception de la faîte centrale, parcourue par une ligne de rinceaux et de motifs géométriques, utilisés dans la quatrième travée pour se substituer aux ogives. Cette distinction dans le décor des trois premières et les deux dernières travées s'accompagne d'une variation des supports. Les travées occidentales sont en effet séparées par quatre piliers cylindriques revêtus de briques rouges alors que dans la partie orientale les piliers sont en pierre, cylindriques à l'entrée de la quatrième travée et fasciculés entre la quatrième et la cinquième<sup>98</sup>.

## DATATION ET ATTRIBUTION DU DECOR

---

L'ensemble de ces éléments peints à fresques, qui doivent appartenir à une même phase décorative et à un même groupe de peintres<sup>99</sup>, ont été rattachés, par Vincenzo Cavallaro, au contexte de l'affirmation du pouvoir des Visconti sur Milan après l'entrée triomphale de Ottone Visconti dans la ville en 1277<sup>100</sup>. Celui-ci, après son accession au pouvoir, promeut en effet la restauration et l'ornementation de plusieurs édifices afin d'asseoir son autorité sur le paysage

---

<sup>98</sup> Selon Paolo Piva cette distinction s'accorde avec la division liturgique tripartite de l'édifice avec la nef, correspondant aux trois premières travées, le chœur à la quatrième, et le sanctuaire à la cinquième travée voutée en berceau et à la zone absidiale : Paolo PIVA, « Pittura Murale, Costesto Strutturale, Pianificazione iconografica (esempi del XIII secolo) », dans Id. (dir.), *L'arte medievale nel contesto 300-1300 Funzioni iconografica, tecniche*, Milan, JACA Book, 2006. p. 508-509.

<sup>99</sup> N. KUWABARA, « Gli affreschi della fine del Duecento ... », p. 47.

<sup>100</sup> Vincenzo CAVALLARO, « Un ciclo pittorico duecentesco a S. Maria Rossa di Crescenzago », *Arte Cristiana*, 2002, p. 239-240.

artistique de la cité. D'ailleurs, d'une manière générale, et même après les restaurations menées par Germano Mulazzani qui mirent au jour une inscription gravée dans l'abside portant la date de 1382<sup>101</sup>, l'ensemble des chercheurs s'accorde pour proposer de dater ce décor des toutes dernières décennies du *Duecento* et au plus tard aux alentours de 1300. Néanmoins, certains furent parfois tentés de reculer légèrement cette fourchette chronologique, attribuant la commande de ce décor à Matteo I<sup>er</sup> Visconti dont la tradition veut qu'il ait été secrètement enseveli dans cette église en 1312<sup>102</sup>. Plus récemment Natsuko Kuwabara suggère un rapprochement entre les motifs des voûtes des premières travées (également repérables dans la basilique San Bassiano de Lodi), avec ceux des voûtes septentrionale et méridionale de la Rotonda de Brescia dont le décor fut commandé par l'évêque Berardo Maggi (1275-1308) et réalisé aux alentours de 1280. Cette parenté, de même que l'aspect byzantinisant des médaillons de la voûte en berceau du sanctuaire, semblable à ceux tracés dans la partie inférieure de l'abside centrale de Santo Stefano à Vérone, amène Natsuko Kuwabara à statuer en faveur d'une datation à la fin du *Duecento* pour l'ensemble du cycle pictural de Crescenzago<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> « MCCCLXXXII P/FE/T/M »

<sup>102</sup> Roberto CASSANELLI, *Lombardia Gotica...*, p. 243-246.

<sup>103</sup> N. KUWABARA, « Gli affreschi della fine del Duecento... », p. 48-50

fig. 74. Crescenzago (Milan), Santa Maria « *la Rossa* », voûtes du vaisseau central de la nef



© Vasile Pauline – mai 2023

## BIBLIOGRAPHIE

---

TOESCA P., *La pittura e la miniatura...*, p. 174-175.

CASSANELLI Roberto, *Lombardia Gotica...*, p. 243-245.

CAVALLARO Vincenzo, « Un ciclo pittorico duecentesco a S.Maria Rossa di Crescenago », *Arte Cristiana*, 2002, p. 239-250.

PIVA Paolo, « Pittura murale, Contesto Strutturale, Pianificazione iconografica (esempi del XIII

secolo) », Id. (dir.), *L'arte medievale nel contesto 300-1300 Funzioni iconografica, tecniche*. D, Milan, JACA Book, 2006, p. 504-509.

KUWABARA Natsuko, « Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenago: gli ultimi giorni della Vergine e un'isolita scena di esequie nel presbiterio », *Contesti d'Arte*, 1, 2017, p. 40-55.

## MILAN, SANTA MARIA « LA ROSSA »

**Localisation** : À l'extérieur de l'enceinte médiévale de Milan, au-delà de la Porta Ticinese, à proximité du « Naviglio Pavese ».

**Type** : basilique

**Différentes dénominations** : Santa Maria del Fonteggio, Santa Maria « la Rossa », Santa Maria « alla conca fallata », Santa Maria alla Fonte.

Les travaux de restauration menés par l'architecte Egizio Nichelli en 1966 ont permis de faire remonter au X<sup>e</sup> siècle les origines de la « Chiesa Rossa » bâtie sur les fondations d'une basilique paléochrétienne très ancienne peut-être déjà construite au II<sup>e</sup> siècle ou plus certainement au Ve siècle. Ce premier édifice, qui devait être au départ un monument funéraire, une « *cella memoriae sepolcrale* », devient, dès le X<sup>e</sup> siècle une chapelle dédiée à la Vierge, et c'est de cette époque que date justement les premières mentions écrites témoignant de son existence<sup>104</sup>. Ce premier document date précisément de 988 et est, aujourd'hui encore, conservé au Museo Diplomatico dell'Archivio di Stato à Milan. Il s'agit d'un contrat, prévoyant l'échange de plusieurs terres appartenant à la basilique de Santa Maria « *Basilica Mariae ad Fonticulum* »<sup>105</sup>, qui n'est autre que la « Chiesa Rossa », avec d'autres possessions situées légèrement à l'extérieur de Milan. À cette époque, la basilique se trouvait sous la juridiction de l'église de San Giorgio al Palazzo. Passant sous l'autorité de l'archevêque de Milan en 1139, l'église fut donnée à une communauté féminine de bénédictines qui firent ériger un monastère à proximité de l'église.

Néanmoins, dans sa forme architecturale actuelle, l'église doit beaucoup aux agrandissements et aux réfections qui furent menés sur sa structure d'abord au XII<sup>e</sup> siècle (avant 1162), sans doute à la suite des dégâts occasionnés par le tremblement de terre de 1117, puis à nouveau milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. À cette période, la communauté bénédictine de « la Chiesa Rossa » se fonde progressivement avec la communauté augustine du proche monastère de Santa

---

<sup>104</sup> De nouvelles fouilles conduites entre 1999 et 2000 ont également permis de mettre au jour les restes d'une structure d'habitation privée remontant à la période tardo-antique (III-IV<sup>e</sup> siècle). Autour de l'église actuelle furent également découvertes de nombreuses tombes et ossements attestant de la présence d'un cimetière adjacent à l'église et utilisé durant une longue période.

<sup>105</sup> La dénomination de « ad fonticulum » qui lui est ici donnée est liée à sa localisation à proximité du fleuve Lambro. C'est également de cette manière que la zone sur laquelle se dresse cette église est désignée par Bonvesin della Riva lorsqu'il décrit l'avancée de l'empereur Frédéric II vers Milan en octobre 1239.

Maria delle Veteri et l'église finit par être totalement administrer par les sœurs du couvent Augustin dès les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle.

Aujourd'hui, l'édifice de pierre rouge (qui lui valent l'une de ses appellations), se présente donc comme une basilique à vaisseau unique, rectangulaire et charpenté qui s'achève au nord-est par une abside semi-circulaire. Deux importants piliers marquent la transition entre la nef et le chœur situé en avant de l'abside qui est lui-même flanqué de deux chapelles latérales de forme quadrangulaire.

Si à première vue l'édifice semble aujourd'hui dépourvu de toute décoration à fresque, en parcourant d'un œil attentif les diverses parois, on peut toutefois encore apercevoir quelques vestiges d'un décor qui devait à l'origine recouvrir l'ensemble des parois de l'édifice. Dans la conque absidiale, on devine encore les contours de la mandorle d'un Christ en majesté, qui entrait dans la composition d'une *Maiestas Domini* encore partiellement visible en 1928. Le Christ en Majesté y était assis dans une mandorle, entouré des quatre Vivants/Évangélistes disposés de manière centrifuge avec à gauche du Christ le couple superposé de Matthieu et de Marc et à gauche celui de Jean et de Luc, tous représentés avec un livre fermé et sous leur aspect zoocéphale. De part et d'autre de ce groupe central prenaient place deux couples de saints avec à la gauche du Christ saint Etienne et saint Denis, et à droite, saint Ambroise et sainte Marcelline.

Cette *Maiestas Domini*, déjà très endommagée, fut définitivement perdue à la suite des travaux de restauration mené en 1951 et durant lesquels on décida de repeindre librement une composition similaire, sur les restes des fresques restantes. À cette occasion, une Annonciation fut également peinte au sommet de l'arc triomphal alors que tout le reste des parois fut simplement recouvert d'un enduit blanc. Après avoir été acquise par la commune de Milan en 1960, de nouveaux travaux de « dérestauration » ont été menés pour débarrasser l'église des repeints récents et remettre au jour ce qu'il subsistait du décor médiéval. Ainsi, dans la partie basse de l'abside, il est possible, aujourd'hui encore, d' admirer quelques fragments du très élégant *velario* ainsi qu'un petit personnage, ressemblant à une religieuse en posture d'orante et d'autres figures de saints qui semblent néanmoins appartenir à une phase décorative antérieure.



Pour le décor de cette abside, le nom de Maria de Robacarri<sup>106</sup> est communément retenu. Elle fut sans doute à l'origine de la commande de ce décor et est inhumée dans l'église, face à l'autel majeur, où l'on conserve encore sa pierre tombale, qui mentionne la date de son décès, le 19 septembre 1333, ce qui permettrait de donner un bon terminus ante quem pour la réalisation du cycle absidial en grande partie perdu.

Enfin, à l'extérieur de l'église, au sommet de la façade, il reste encore les traces d'enduit à l'emplacement où se trouvait la *Maestà* réalisée dans le courant du XV<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui presque entièrement disparue.

## BIBLIOGRAPHIE

---

TOESCA P., *La pittura e la miniatura...*, p. 174-175.

PARODI Piero, « L'antica chiesa di Santa Maria alla Rossa in Milano », *Italia Sacra*, I, 1928, p. 128-138.

GAZZOLA Piero, « La chiesa di S. Maria la Rossa presso la conca Fallata », dans *Munera. Raccolta di scritti in onore di Antonio Giussani*, Milan, Hoepli, 1944, p. 245-254.

MATALON S., *Affreschi lombardi...*, p. 459-460.

MIRABELLA ROBERTI Mario, « Documenti Altomedievali in Santa Maria la Rossa a Milano », dans *Milano e i milanesi prima del mille (VIII-X secolo), atti del 10<sup>o</sup> congresso internazionale di studi sull'alto medioevo* ( Milan 26-30 settembre

1983), Spolète, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1986, p. 453-545.

TRAVI C., « Il Trecento », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Milano dall'alto Medioevo al Tardogotico*, Milan, CARIPLO, 1997, p. 206.

CERAMI Paola, SCHARF Benno (dir.), *Arte e storia di Milano. Chiese mariane nella periferia dalle origini al XIX secolo*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2010.

GARLATI Enrica (éd.) *Il complesso Cascina Chiesa Rossa*, Milan, pubblicazione a cura del Comitato Cascina Chiesa Rossa, 5<sup>ème</sup> édition, 2020.

---

<sup>106</sup> Certains reconnaissent dans la religieuse orante du soubassement de l'abside, un portrait de Maria de Robacarri, cependant il me semble que nous disposons de trop peu d'éléments pour adhérer pleinement à cette théorie, d'autant que, d'après la configuration des fragments de fresques restant, comme je l'ai déjà signalé, il me semble que cette orante appartient à un phrase décorative antérieure à celle du *velario* et de la *Maestas Domini*.

**fig. 75. Milan, Santa Maria « la Rossa », photographie des fresques médiévales avant les restaurations de 1951.**



© P. TOESCA, *La pittura e la miniatura...*, p. 174.

**fig. 76. Milan, Santa Maria « la Rossa », aspect actuelle de l'abside**



© Vasile Pauline – mai 2023

**fig. 77. Milan, Santa Maria « *la Rossa* », restes des différentes states de décor à fresques du soubassement de l'abside, avec orante, saint et évêque et velario**



© Vasile Pauline – mai 2023

**fig. 78. Milan, Santa Maria « *la Rossa* », aspect des fresques de l'abside après les « restaurations » de 1951**



© Erica Garlati (éd.) Il complesso Cascina Chiesa Rossa, Milan, pubblicazione a cura del Comitato Cascina Chiesa Rossa, 5<sup>ème</sup> édition, 2020, p. 35.

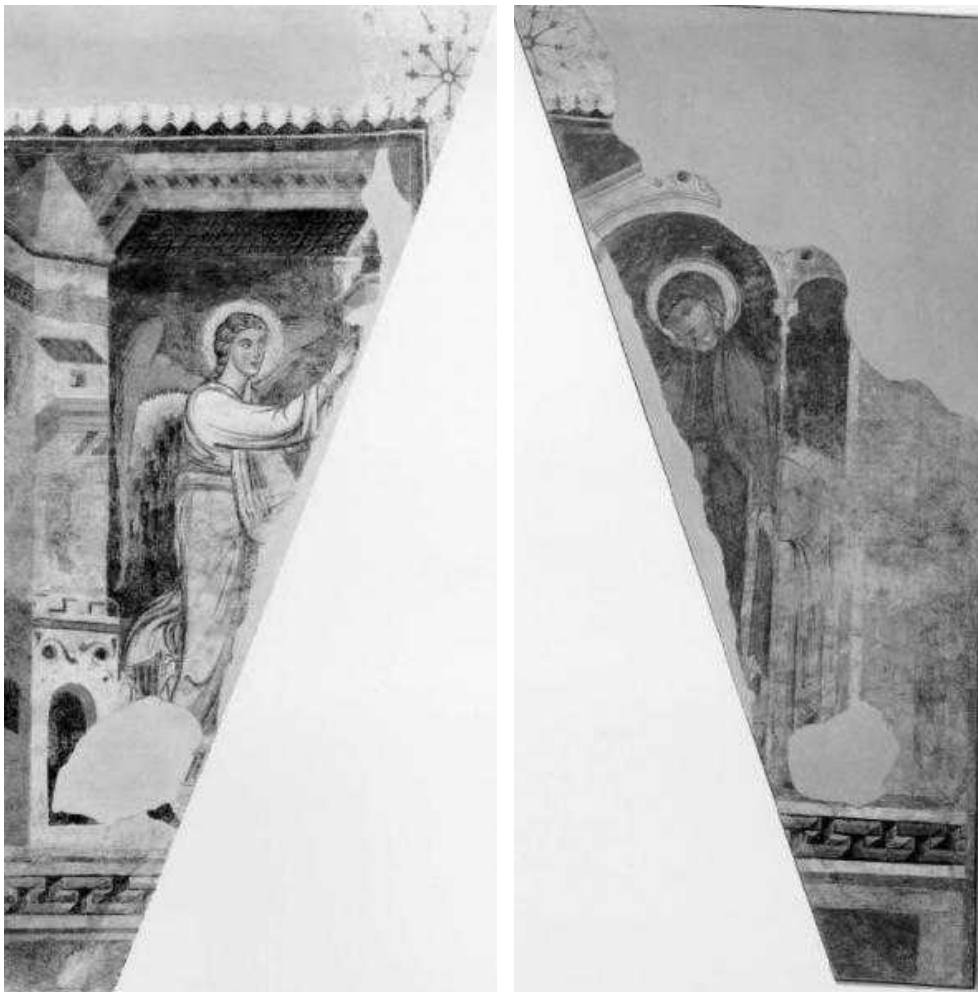
## MILAN, SAN GIOVANNI IN CONCA

**Type** : chapelle semi-privée

Aujourd'hui détruite

Le seul élément encore conservé de la décoration à fresque de l'église aujourd'hui détruite de San Giovanni in Conca est déposé dans les Civiche Raccolte d'Arte du Castello Sforzesco de Milan. Il s'agit d'une très belle Annonciation, qui se trouvait à l'origine en encadrement de l'arc triomphal de l'église. Cette oeuvre aux accents byzantinisants, sans doute réalisée durant la dernière décennie du *Duecento*, fut publiée pour la première fois par Gilada Rosa.

**fig. 79. Milan, San Giovanni in Conca, *Annonciation*, v. 1290, Civiche Raccolte d'Arte, Castello Sforzesco, Milan**



© <https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/300660175>

## BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

---

BOSKOVITS M., *I pittori bergamaschi...*, p. 102.

Travi C., « Lombardia, Piemonte, Liguria », M. Gregori (dir.) *Pittura murale in Italia dal tardo duecento ai primi del Quattrocento*, Bergame, Editions Bolis, 1995, p. 138.

VALAGUSSA Giovanni, « Maestro di San Giovanni in Conca », dans M. Gregori, *Pittura a Milano...*p. 201-202.

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 230-231

[http://milanoarcheologia.beniculturali.it/?page\\_id=4563](http://milanoarcheologia.beniculturali.it/?page_id=4563)

Ribaud Roberto et Marino Nadia « Chiesa San Giovanni in Conca (ex), Milano », Notice *LombardiaBeniCulturali* :

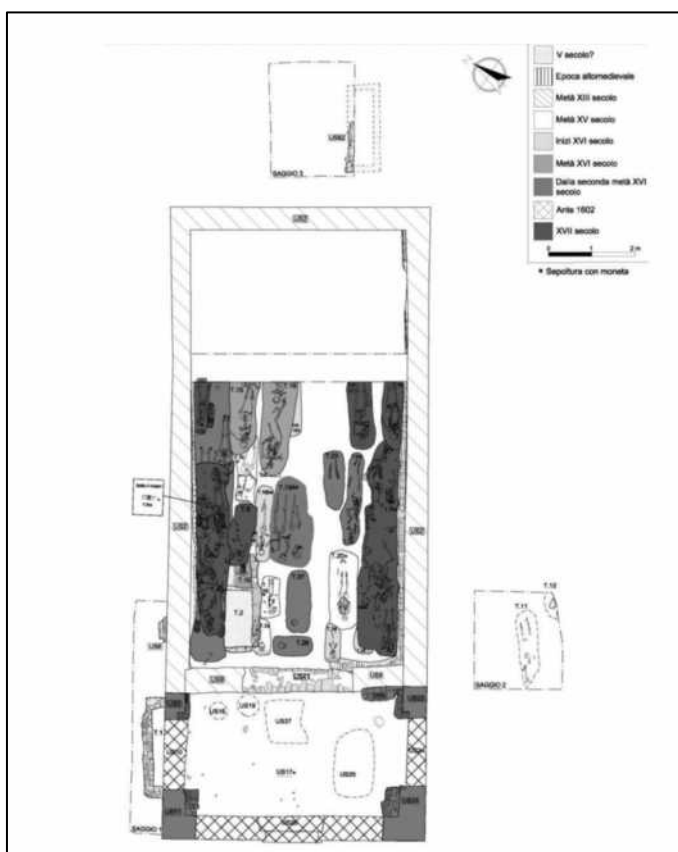
<https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00090/>, 2009, mise à jour en 2016.

## MILAN, SANTI FILIPPO E GIACOMO DI NOSEDO

**Type** : chapelle subsidiaire

**fig. 80. Milan, Santi Filippo e Giacomo di Nosedo**  
pianimétrie de l'édifice effectuée à la suite des  
fouilles archéologiques de 2013-2014<sup>107</sup>.

Les fouilles archéologiques menées entre 2013 et 2014 dans l'église des Santi Filippo et Giacomo à Nosedo dans la périphérie de Milan, à proximité de Chiaravalle ont permis de mettre au jour plusieurs sépultures ainsi qu'une structure préexistante à la construction de l'église médiévale attestée dans les fonds documentaires des 1251<sup>108</sup>, de même que d'autres, attestant de la construction ou de la reconstruction de l'édifice actuel durant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>109</sup>.



D'un point de vue architectural, il s'agit d'un édifice de très petites dimensions, totalement rectangulaire, constitué d'une nef à vaisseau unique, sans abside. La partie orientale de l'édifice où se trouve la table d'autel est simplement légèrement surélevée par rapport au reste de l'édifice.

À l'intérieur sont conservés, dans les parties hautes des parois latérales, quelques restes de fresques essentiellement décoratives, avec des motifs de rinceaux végétaux. Dans la partie haute de la paroi orientale, en revanche, se distingue encore une partie d'une grande

<sup>107</sup> DELLU Elena, LUSUARDI SIENA S., MATTEONI F., « Il sepolcreto nella chiesa dei SS. Filippo e Giacomo di Nocetum (Mi) : dinamiche deposizionali tra altomedioevo ed età moderna », *III Ciclo di Studi Medievali, atti del Convegno (Firenze, 8-10 settembre 2017)*, Monza, EBS Print, 2017, p. 249.

<sup>108</sup> Ibid., p. 245 et note n°4 p. 258.

<sup>109</sup> Ibid., p. 245.

composition sur le thème du Jugement dernier, réalisée dans la seconde moitié du *Trecento* et qui devait, me semble-t-il, surmonter une seconde image ou se poursuivre encore davantage dans la partie basse du mur.

## BIBLIOGRAPHIE

RIBAUDO Roberto et PAYEVSKY Silvia, « Chiesetta dei SS. Filippo e Giacomo a Nosedo (MI) », *Notizie Lombardia Beni Culturali*, <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00539/>, 2011, mise à jour en 2021.

CANELLA Maria et PUCCINELLI Elena (dir.), *La Valle dei Monaci. Un territorio con origini antiche torna a vivere per Milano*, Milan, Nexo, 2012.

CANELLA M. et PUCCINELLI E. (dir.), *Nutrire il territorio – Nuovi dialoghi metropolitani*, Milan, Nexo, 2015.

LUSUARDI SIENA Silvia et MATTEONI Federica (dir.), *Archeologia e Antropologia in dialogo. Lo scavo*

*nella Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, atti dell'Incontro di Studio (Milano 17 dicembre 2014)*, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, Milan, ET Edizioni, 2017.

DELLU Elena, LUSUARDI SIENA S., MATTEONI F., « Il sepolcreto nella chiesa dei SS. Filippo e Giacomo di Nocetum (Mi) : dinamiche deposizionali tra altomedioevo ed età moderna », *III Ciclo di Studi Medievali*, atti del Convegno (Firenze, 8-10 settembre 2017), Monza, EBS Print, 2017, p. 245-263.

**fig. 81. Milan, Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, vue des fresques du sanctuaire depuis la nef**



© Vasile Pauline – mai 2023



**fig. 82. Milan, Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, détail de la théophanie**



© Vasile Pauline – mai 2023

**fig. 83. Milan, Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, détail de la théophanie**



© Vasile Pauline – mai 2023

## MILAN, SAN CRISTOFORO SUL NAVIGLIO

**Type** : Chapelle ducale

Pour cet édifice je me contenterai de renvoyer aux pages le concernant dans le volume principal, dans lequel j'ai déjà décrit la structure de l'édifice de même que les images comptabilisées pour lesquelles j'ai également fourni quelques éléments d'attribution et de datation (voir p. 55-56) .

**fig. 84. Milan, San Cristoforo sul Naviglio, vue extérieure depuis le Naviglio**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 85. Milan, San Cristoforo sul Naviglio, détail de la façade**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 86. Milan, San Cristoforo sul Naviglio**



© Vasile Pauline – octobre 2020

## **BIBLIOGRAPHIE (NON EXHAUSTIVE)**

---

ROTTA Paolo *Passeggiate storiche, Ossia le Chiese di Milano dalla loro origine fino al presente*, Milan, Tipografia del Riformatorio Patronato, 1891, p. 79

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 238-239.

SPINELLI Damiano, « La decorazione tardogotica di San Cristoforo sul Naviglio a Milano. Novità

documentarie e proposte attributive », *Arte Lombarda*, No. 164/165 (1-2), 2012, p. 125-145.

CASSANELLI R., « Milan », dans V. Terraroli (dir.), *La Pittura in Lombardia...*, p. 238-239.

## MOCCHIROLO, SANTA MARIA

**Localisation :** Province de Monza et Brianza, ancien *contado* milanais. **Carte 2 n°3**

**Type :** Oratoire semi-privé

**Commanditaire(s) :** Lanfranco Porrò (ou Giovanni Porrò, fils aîné de Stefano Porrò).

L'édifice et son décor ont été largement étudié dans le chapitre 7 du volume principal p. 223 à 226. Je n'ajouterai donc ici que quelques remarques au sujet de sa Crucifixion.

Celle-ci occupe toute la partie supérieure du mur de fond d'église. La composition s'intègre parfaitement à l'architecture de l'édifice puisqu'elle tient compte de l'ouverture des deux fenêtres, très certainement antérieures à la réalisation des peintures. La scène est encadrée d'un bandeau blanc relativement fin puis d'une autre bordure rouge plus large. S'en suit une frise décorative puis dans la partie basse du mur se développe enfin un décor imitant en trompe l'œil un parement de marbre coloré. La Crucifixion elle-même est très simple dans sa composition. Le nombre de personnage y est très réduit. Ils sont en effet seulement cinq à assister à la mort du Christ : Marie Madeleine soutenant les pieds du Christ au bas de la croix, saint Jean debout à la gauche du Christ levant la tête vers ce dernier, et enfin la Vierge pâmée dans les bras de deux saintes femmes à la droite du Crucifié. La Croix elle-même, qui occupe le centre de la composition, s'élève sur un éperon rocheux dans la fente duquel apparaît un crâne. Le Christ y est suspendu, mort, le corps légèrement déhanché vers la gauche de l'image, les os saillants et le ventre légèrement bombé. Sa tête coiffée du nimbe crucifère repose sur son épaule droite. Dans les cieux autour du Christ volent quatre anges dont trois munis de calices qui récoltent le sang s'écoulant depuis la plaie du côté et les plaies aux mains du Crucifié.

Ainsi, contrairement à ce que l'on observe à Lentate sul Seveso ou Solaro, la Crucifixion de Mocchirolo se caractérise-t-elle, avant tout, par la simplicité de sa composition. L'artiste fait le choix de retirer la majorité des éléments purement narratifs, supprimant par là-même l'évocation des soldats pour ne se concentrer que sur les personnages essentiels de la scène et faire d'une image narrative une image plus dévotionnelle.

### BIBLIOGRAPHIE

---

CAROTTI Giulio, « Pitture Giottesche nell'oratorio di Mocchirolo... », p. 765-794.

SUIDA Wilhelm, « Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia », *Rassegna d'Arte*, année VI, n°1, 1906, p.11-14.

- VENTURI Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana, V. La Pittura del Trecento e Origini*, Milan, Hoepli, 1907, p. 892-994.
- TOESCA P., « Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento », *L'Arte*, X, 1907, p. 184.
- TOESCA P., *La pittura e la miniatura...*, p. 247-274.
- COSTANTINI Vincenzo, *La pittura lombarda dal XIV al XVI secolo*, Milan, G. Prodrecca, 1922, p.89-92.
- VAN MARLE Raimond, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Den Haag, IV, Springer, Dordrecht, 1924, p.246-250.
- MARABOTTINI Alessandro, *Giovanni da Milano*, Florence, G.C. Sansoni, 1950, p. 39, 108-110.
- TOESCA P., *Il Trecento...*, p. 768-770.
- SALMI Mario, « La pittura e la miniatura gotica in Lombardia », dans *Storia di Milano*, Milan, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1955, vol. 5, p. 851-855.
- MATALON S. et MAZZINI F., *Affreschi del tre e quattrocento...*, p. 36-38.
- MATALON S., *Affreschi lombardi del Trecento...*, p.384-385.
- PIROVANO Carlo, « Pittura del Trecento in Lombardia », dans *La pittura in Italia I.*, Electa, Milan, 1986, p. 78-79.
- TRAVI C., « L'oratorio di Mocchirolo », dans F. Zeri (éd.), *Musei e Gallerie di Milano, Pinacoteca di Brera Scuola lombarda e piemontese, 1300-1535*, Milan, Electa, 1988, p. 70-78.
- DEL TREDICI F., « I Benefici della parentela... », p. 309 et 326-327.
- AUTELLI Fanny, *Pitture murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Bergame, Bolis, 1989, p. 152-157.
- BOSKOVITS M., « Terzo quarto del XIV secolo »..., p. 303-305.
- GALLI L. M., « Restauro e ritrovamento: novità sugli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo », *Arte Cristiana*, DCCXLV, 1991, p. 310-312.
- GALLI L. M., « Santo Stefano a Lentate sul Seveso... », p. 6-15.
- TERRAROLI V. (dir.), *La Pittura in Lombardia...*, p. 57-67.
- GREGORI Mina, « Da Monza, qualche riflessione sulla pittura del secondo Trecento », P. Rosenberg (éd.), *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen âge et de la Renaissance*, Milan, Electa, 1994, p. 50-55.
- *Pittura murale in Italia dal tardo duecento ai primi del Quattrocento*, Bergame, Bolis, 1995, p. 152 et 209.
- CASSANELLI R., *Lombardia...* p. 145 et 160-161.
- BIANCHI CARPEGGIANI M., « Nuove proposte per l'iconografia... », p. 30-64.
- ZARU D., « Lignage noble et dévotion familiale... », p. 275-294.

## SOLARO, SANTI AMBROGIO E CATERINA

**Localisation** : Province de Milan. Ancien diocèse de Milan.

Carte 2 n°2

**Type** : Oratoire semi-privé

**Commanditaire(s)** : Ambrogio Biraghi et sa femme Caterina degli Amizoni.

Situé dans la commune de Solaro à proximité de la ville de Saronno, zone de villégiature privilégiée par la bourgeoisie urbaine du *Trecento*<sup>110</sup> au nord-ouest de Milan, l'oratoire dei Santi Ambrogio e Caterina fut érigé entre le 9 mai 1363 et le 26 mars 1367 sous les ordres de son commanditaire Ambrogio Biraghi, tel que le mentionne les archives :

«1363, 9 maggio. Ambrogio di Birago, cittadino milanese, fa costruire una chiesa (SS. Ambrogio e Caterina) in Solaro, pieve di Seveso. Licenza ai preti Guglielmolo priore della casa di S.Maria de Predelesca, diocesi di Milano, Giov. Vismara rettore di Lemate Limbiate e fra Martino di Senago, eremita di S. Ambrogio ad nemus di porre le prime pietre »<sup>111</sup>.

Ce riche citoyen milanais occupait la charge de *castellano* au château de Porta Nuova à Milan<sup>112</sup>. Il était membre du conseil des *Novecento Decurioni* et de la magistrature des *Dodici di Provisione*, et appartenait au groupe des trente-six députés qui avaient le privilège de pouvoir assister le *podestà* de Milan dans ses affaires<sup>113</sup>. Celui-ci épousa Caterina degli Amizoni, avec qui il eut deux enfants, un fils Bellolo et une fille Bignola qui épousa Francesco Visconti. C'est

---

<sup>110</sup> Martina BERETTA, *L'iconografia dei progenitori in Italia settentrionale nel XIV secolo : modelli e attestazioni*, Tesi di laurea, relatore Professore Marco Rossi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, année académique 2015-2016, p. 70.

<sup>111</sup> *Registrum Ambrosoli Anni cur MCCCLVII et MCCLXIII*, Emilio Motta « Notai milanesi del Trecento », in. *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, XXII, série 3, vol. 4, fasc. 8, 1895, p. 369-370. Diego di Sant'Ambrogio mentionne également un document daté du 26 mars 1367 qui désigne Ambrogio Biraghi comme fondateur de l'oratoire et commanditaire du bénéfice qui y est associé : « ut ex instrumento 26 Martii 1367, receptum per Ecclesiae ac Beneficii SS.Ambrogio et Catherina Loci Solarii in plebe Sevesi », Diego DI SANT'AMBROGIO, « L'oratorio di Solaro presso Saronno », *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombardo*, XX, 1893, p. 854, note 1.

<sup>112</sup> «1383, 23 febbraio. Testamento di Ambrogio da Solaro, fil.que Belo di Milano, castellano di P.Nuova di Milano », *Registrum Ambrosoli Anni cur MCCCLVII et MCCLXIII*, Emilio MOTTA « Notai milanesi del Trecento », *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, XXII, série 3, vol. 4, fasc. 8, p. 346.

<sup>113</sup> Rossana FERRARI (dir.), *Stupore & Bellezza. L'oratorio Santi Ambrogio e Caterina a Solaro*, Solaro, Associazione amici dell'oratorio Santi Ambrogio e Caterina, 2010, p. 9-10 ; M. BERETTA, *L'iconografia dei progenitori...*, p. 71 ; D. ZARU, « Lignage noble et dévotion familiale... », p. 276 ; Caterina SANTORO, *Gli uffici del comune di Milano e del dominio visconteo sforzesco (1261-1515)*, Milan, Giuffrè, 1968, p. 128.

à leurs saints éponymes que le couple Biraghi décide de dédier l'oratoire de Solaro, à destination semi-privée, mais qui n'avait pas pour vocation de devenir un mausolée familial.

Malgré son appartenance aux groupes des fondations nobiliaires érigées dans la cour des Visconti à proximité de Milan, l'oratoire de Solaro se distingue des trois autres édifices de cette série (Lentate sul Seveso, Mocchirolo et Albizzate) par la complexité de son plan. Il s'agit en effet d'un édifice rectangulaire, d'environ seize mètres sur sept terminé à l'est par un chœur carré, mais qui fait s'intercaler une seconde travée, plus étroite, entre la nef et le chœur, recouverte d'une voûte en berceau<sup>114</sup>. De plus, contrairement aux autres oratoires lombards, tous charpentés, celui de Solaro présente un voûtement de pierre sur croisée d'ogives (excepté bien sûr pour la travée centrale)<sup>115</sup>.

### AGENCEMENT ET DESCRIPTION DU DECOR PEINT

À l'entrée le cycle des histoires d'Adam et Ève occupe les voûtains de la première travée. Il se compose, comme cela a déjà été mentionné dans le volume principal<sup>116</sup>, de quatre scènes : l'Admonition<sup>117</sup>, le Péché originel, la Remise des vêtements et le Labeur. Ce cycle est organisé de sorte que sur le voûtain oriental, face à l'entrée de l'édifice, soit représenté le Péché originel avec en vis-à-vis la Remise des vêtements. Dans une lunette au sommet de la paroi nord de la première travée, sous le voûtain de l'Admonition, prend place une représentation synthétique du Jugement dernier, unique vestige du décor de cette partie de l'édifice. Au centre de la composition, le Christ dans une mandorle rouge entourée de quatre anges sonnant les trompettes de l'Apocalypse, est assis sur un arc en ciel. Sa tunique ouverte laisse transparaître sa plaie au côté et ses mains sont tournées vers l'extérieur laissant voir ses paumes creuses. À la gauche du Christ Juge se tient la Vierge présentant ses seins, suivie par sainte Catherine et d'autres saintes femmes, alors qu'à sa droite figure saint Jean-Baptiste portant sa tête sur un plateau d'argent, suivi par les premiers justes.

---

<sup>114</sup> Angiola Maria ROMANINI, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milan, Ceschina, 1964, p. 325-326

<sup>115</sup> D. ZARU, «Lignage noble et dévotion familiale...», p. 280 et R. CASSANELLI «Milano», dans V. Terraroli (dir.), *La Pittura in Lombardia...1993*, p. 60. L'oratoire de Mocchirolo aujourd'hui voûté mais il s'agit d'une réfection plus tardive qui date du XVIII<sup>e</sup> siècle: D. ZARU, «Lignage noble et dévotion familiale...», note 20 p. 281.

<sup>116</sup> Pour plus d'éléments d'analyse sur ce cycle, je me permets de renvoyer directement aux pages 122 à 125 du volume principal.

<sup>117</sup> « Et Yahvé Dieu fit à l'homme ce commandement : "Tu peux manger de tous les arbres du jardin. Mais de l'arbre de la connaissance du bien et du mal tu ne mangeras pas, car, le jour où tu en mangeras, tu mourras" » (Gn 2, 16-17).



L'arc triomphal est orné de motifs décoratifs à son avers (face à l'entrée de l'édifice), alors que les écoinçons de ce même arc, au revers (face au sanctuaire), sont occupés respectivement par la représentation de l'ange et de la Vierge de l'Annonciation. Celle-ci appartient au cycle narratif de la Vie de la Vierge et de l'Enfance du Christ qui occupe l'intégralité des parois latérales du chœur. Celui-ci débute au registre supérieur de la paroi nord par la Charité d'Anne et Joachim et s'achève au registre inférieur de la paroi sud par l'Adoration des Mages.

Une grande Crucifixion occupe la paroi du fond du sanctuaire, surmontée sur la voûte, par la représentation des quatre évangélistes. Cette Crucifixion, reprend assez fidèlement le schéma de celle de l'église abbatiale de Viboldone<sup>118</sup>. Nous y retrouvons les mêmes groupes de personnages dans des positions très similaires. À gauche de la composition se tient la même Vierge pâmée dans les bras des deux saintes femmes dont la position est reprise presque à l'identique dans les deux compositions. Agenouillée au pied de la croix, Marie Madeleine a les deux bras levés, les mains tendues vers le Crucifié et la bouche entre-ouverte laissant transparaître son désespoir. Tout à droite de l'image se tiennent deux personnages pourvus d'une longue barbe qui assistent en tant que témoins à la scène, ils reprennent à Solaro presque exactement la posture de ces deux mêmes personnages présents dans la Crucifixion de Viboldone. Plus frappante encore est la ressemblance des quatre anges qui volent dans les cieux, deux de chaque côté de la croix, dans la Crucifixion de Viboldone comme dans celle représentée ici à Solaro. Nous retrouvons de fait exactement le même geste de désespoir de l'ange, à gauche de l'image, qui vient porter la main à son visage, alors qu'il s'avance avec son calice vers le Crucifié pour venir recueillir le sang qui s'écoule de ses plaies<sup>119</sup>.

## **HYPOTHESES D'ATTRIBUTION**

---

Si les décors de la première travée et du sanctuaire appartiennent à un même programme et furent réalisés ensemble (mis à part le Jugement dernier, légèrement postérieur), ils ne sont

---

<sup>118</sup> Le lien entre les fresques de la quatrième travée de l'église abbatiale de Viboldone et celle de l'oratoire de Solaro a déjà été mis en évidence de nombreuses fois voir : Guido CAGNOLA, « Gli affreschi di Viboldone e di Solaro », *Rassegna d'Arte*, Année VII, n°3, 1907, p. 40, Fernanda WITTGENS, *Gli affreschi della Badia degli Umiliati in Viboldone*, Milan, Rizzoli & C. Anonima per l'arte della Stampa, 1933, p. 36-38, E. ARSLAN « Riflessioni sulla pittura gotica... », p. 46.

<sup>119</sup> Nous noterons cependant que ce n'est pas exactement le même ange qui fait ce geste dans les deux compositions. À Viboldone, l'ange qui porte la main à son visage est celui qui s'apprête à recueillir le sang de la plaie au côté du Christ alors qu'à Solaro, il s'agit de l'ange tout en haut à droite de l'image, qui récolte le sang s'écoulant de la main droite du Crucifié.

néanmoins pas l'œuvre d'un seul et même peintre. La critique s'accorde généralement dans l'identification de trois mains : une pour les histoires d'Adam et Ève, une pour les fresques narratives du sanctuaire et une troisième, pour les représentations des évangélistes sur la voûte du chœur<sup>120</sup>.

Dans les fresques narratives du sanctuaire, de même que dans le Jugement dernier de la première travée, se ressentent les influences de Giovanni da Milano et Giusto de' Menabuoi. Néanmoins, l'artiste à l'origine de ces fresques semble avoir dépassé la leçon de Giusto en se détachant du style giottesque et en lui apportant des accents résolument plus lombards.

La proximité stylistique et iconographique entre cette représentation du Jugement dernier et celle qui figure au folio 162v. du manuscrit ms. Lat. 757 conservé à la Bibliothèque nationale de France<sup>121</sup>, et datable des années 1380, ont fait penser à certains spécialistes que l'auteur de cette fresque pourrait être le peintre et miniaturiste Anovelo da Imbonate, à qui Mina Gregori attribuait également la réalisation de la Crucifixion du sanctuaire<sup>122</sup>. Néanmoins, aujourd'hui, les fresques du sanctuaire de Solaro sont plus communément attribuées au maître du Triomphe de saint Thomas réalisé dans l'église Sant'Eustorgio (de Milan)<sup>123</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

DI SANT'AMBROGIO Diego, « L'oratorio di Solaro presso Saronno », *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, XX, 1893, p. 842-855.

MOTTA Emilio, « Notai milanesi del Trecento. Primo spoglio dell'Archivio notariale di Milano », *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, XXII, vol.8, 1895, p. 331-376, plus spécifiquement p. 369-370.

CAGNOLA Guido, « Gli affreschi di Viboldone e di Solaro », *Rassegna d'Arte*, Année VII, n°3, 1907, p. 37-42.

TOESCA P., *La pittura e la miniatura...*, p. 231-240.

WITTGENS Fernanda, *Gli affreschi della Badia degli Umiliati in Viboldone*, Milan, Rizzoli & C. Anonima per l'Arte della Stampa, 1933.

— « Restauro di affreschi del trecento in Lombardia », *Bolletino d'arte*, anno XXIX, fasc. IX, 1936, p. 423-435.

MARABOTTINI A., *Giovanni...*, p. 13-15 et 108-115.

SALMI M., « La pittura e la miniatura gotica... », p. 849-851.

MATALON S. et MAZZINI F., *Affreschi del tre e Quattrocento...*, p. 69-70.

MATALON S., *Affreschi lombardi...*, p. 386-388.

---

<sup>120</sup> F. WITTGENS, « Restauro di affreschi del trecento in Lombardia », *Bolletino d'arte*, anno XXIX, fasc. IX, 1936, p. 423-435.

<sup>121</sup> R. FERRARI (dir.), *Stupore & Bellezza...*, p. 30,

<sup>122</sup> Mina GREGORI, *Pittura murale in Italia dal tardo duecento ai primi del Quattrocento*, Bergame, Editions Bolis, 1995, p. 150-152.

<sup>123</sup> C. TRAVI, « Il Trecento », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Milano dall'alto Medioevo al Tardogotico*, Milan, CARIPLO, 1997, p. 57-58.

ARSLAN E., « Riflessioni sulla pittura gotica... », p. 42-50.

ROMANINI Angiola Maria, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milan, Ceschina, 1964, p. 325.

GATTI PERER Maria Luisa, « Solaro – Oratorio SS Caterina e Ambrogio », dans Id. (dir.), *Studi e ricerche nel territorio della provincia di Milano*, Milan, La Rete Milano, 1967, p. 214-216.

SANTORO Caterina, *Gli uffici del comune di Milano e del dominio visconteo sforzesco (1216-1515)*, Milan, Giuffrè, 1968, p.128.

BOSKOVITS M., « Terzo quarto del XIV secolo »..., p. 305.

FERRARI Rossana, « Gli affreschi di Solaro e alcuni codici miniati trecenteschi. Spunti per un confronto », *Civiltà ambrosiana*, XII, 1993, p. 430-438.

— « L'oratorio dei Santi Ambrogio e Caterina a Solaro », *Terra ambrosiana*, XXXIV, 1993, p. 71-77.

TERRAROLI V. (dir.), *La Pittura in Lombardia...*, p. 57-67.

M. GREGORI, *Pittura murale in Italia...*, p. 150-152.

C. TRAVI, « Il Trecento », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Milano...*, p. 57-58.

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 146-1152.

FERRARI R. (dir.), *Stupore & Bellezza. L'oratorio Santi Ambrogio e Caterina a Solaro*, Solaro, Associazione amici dell'oratorio Santi Ambrogio e Caterina, 2010.

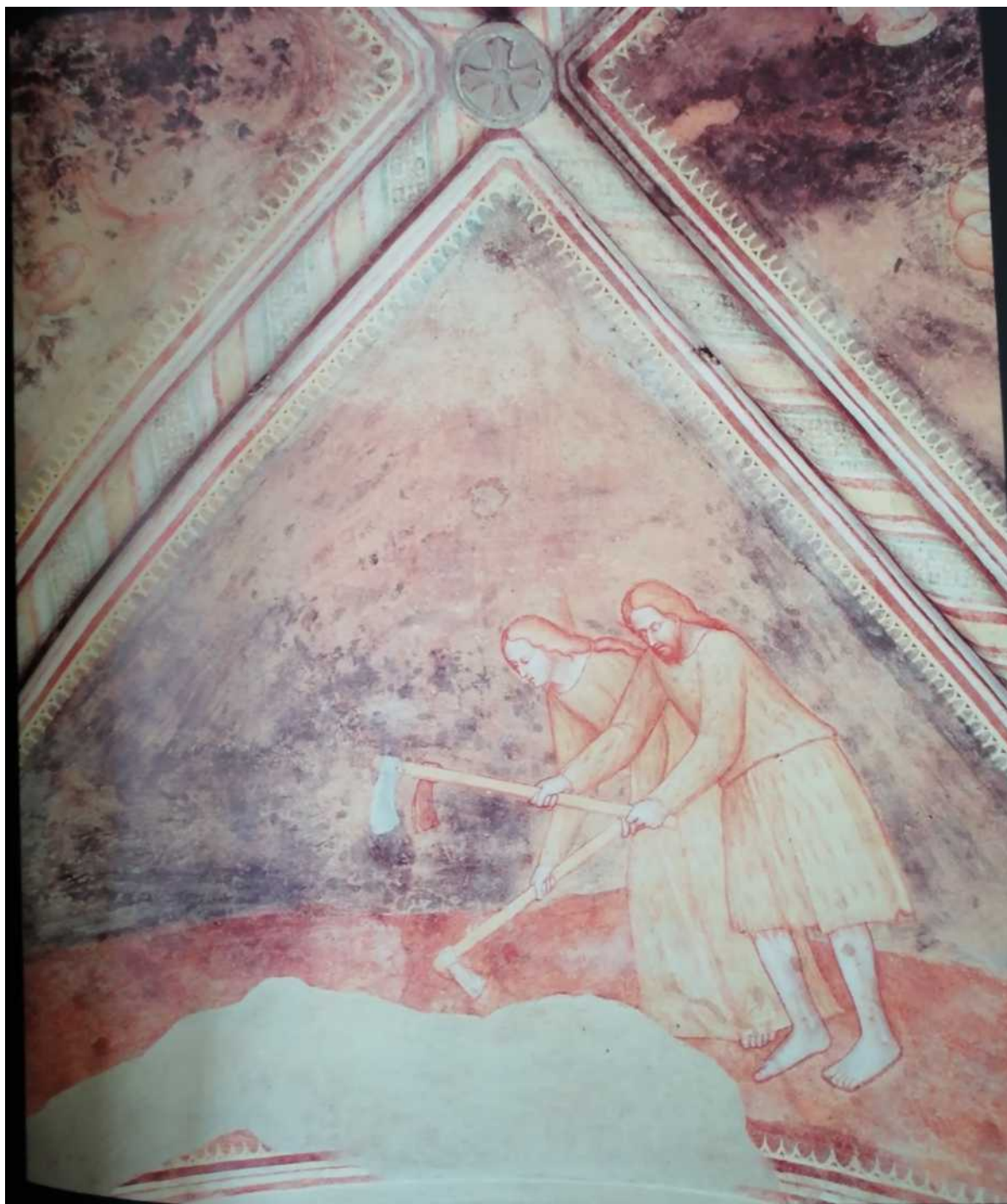
BERETTA Martina, *L'iconografia dei progenitori in Italia settentrionale nel XIV secolo : modelli e attestazioni*, Tesi di laurea, relatore Professore Marco Rossi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, année académique 2015-2016

**fig. 87. Solaro, Santi Ambrogio e Caterina, voûte de la première travée, le Don des vêtements et autres scènes de la Genèse.**



© Vasile Pauline – octobre 2020

fig. 88. Solaro, Santi Ambrogio e Caterina, voûte de la première travée, Adam et Ève au travail<sup>124</sup>



<sup>124</sup> R. FERRARI (dir.), *Stupore & Bellezza...*, p. 41.

**fig. 89. Solaro, Santi Ambrogio e Caterina, première travée, paroi nord, Jugement dernier**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 90. Solaro, Santi Ambrogio e Caterina, vue vers le sanctuaire depuis l'entrée**



© Vasile Pauline – octobre 2020

## TORRE DE 'BUSI, SANTA MARGHERITA

Carte 2 n°15

*Edifice non visité*

**Localisation** : actuelle province de Bergame, à la limite entre l'ancien diocèse de Milan et de Bergame.

**Type** : Oratoire, chapelle : non mentionnée dans le *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, ni dans la bulle papale d'Eugène IV en 1435 ou de Nicolas V en 1454, il est possible que l'église ait été une fondation privée.

Situé au sommet d'une colline, ce petit édifice en maçonnerie, construit en pierre locale, se caractérise par ses formes simples et ses modestes dimensions. Constitué d'une nef rectangulaire à vaisseau unique, l'oratoire s'achève par une petite abside semi-circulaire. Malgré sa petite taille, l'oratoire était, sans doute dès l'origine, muni de deux entrées, l'une sur la façade principale et l'autre s'ouvrant l'une de ses parois latérales.

À l'intérieur, est conservé tout un ensemble de fresques recouvrant presque entièrement les parois de l'édifice. Sur le mur sud et sur la paroi de contre-façade, se trouve ainsi un long cycle dédié à la vie de sainte Margherita d'Antioche, sainte dédicataire de l'édifice, réalisé entre 1400 et 1410 par le « *Maestro delle Storie di Santa Margherita* ». Sur la paroi opposée, dont les fresques sont relativement moins bien conservées, il faut signaler le géant saint Christophe, peint juste à gauche de l'entrée secondaire de l'édifice.

Mais, dans le cadre de cette thèse, se sont essentiellement les fresques de l'arc triomphal et de l'abside, également datables des premières décennies du *Quattrocento*, qui ont été prises en considération. Dans les écoinçons de l'arc j'ai ainsi pu recenser une Annonciation d'encadrement dont ne subsiste que l'archange annonciateur à gauche. Dans l'abside elle-même, la conque est occupée par une *Maiestas Domini*, alors que dans l'hémicycle se retrouvent les représentations des Pères de l'église, de la Trinité, du martyr de sainte Catherine d'Alexandrie, de la Rencontre du Christ et de la Vierge sur la route du calvaire et d'autres figures de saints et de saintes dont une seconde sainte Catherine d'Alexandrie. Enfin, dans le soubassement de l'abside se trouve le traditionnel *velario*.

## REFERENCES

---

PIEFERMI Antonio et VIRGILIO Giovanna, « Chiesa di S. Margherita, Torre de'Busi (LC) », Notice *LombardiaBeniCulturali*,

<https://www.lombardiabenculturali.it/architetture/schede/LC120-00843/>, 2012, mis à jour en 2014.

VIRGILIO G., « Episodi della vita di santa Margherita d'Antiochia. Maestro delle Storie di Santa

Margherita », Notice *LombardiaBeniCulturali*,  
[https://www.lombardiabenculturali.it/opere-arte/schede/LC240-00019/#::~:~:text=La%20personalit%C3%A0%20stilistica%20dell'anonimo,affreschi%20della%20chiesa%20di%20S](https://www.lombardiabenculturali.it/opere-arte/schede/LC240-00019/#::~:~:text=La%20personalit%C3%A0%20stilistica%20dell'anonimo,affreschi%20della%20chiesa%20di%20S,), 2014.

## VIBOLDONE, SANTI PIETRO E PAOLO

**Localisation** : Localité de San Giuliano Milanese au sud de Milan.

**Carte 2 n°1**

**Type** : Église abbatiale rattachée à l'ordre des frères Humiliés.

**Commanditaire(s)** : Guglielmo Villa (prévôt de l'abbaye entre 1333 et 1365) ; Tiberio da Parma (général de l'ordre entre 1355 et 1371) ; Nicola de Gradi (?) (successeur de Guglielmo Villa en tant que prévôt de l'abbaye entre 1369 et 1385).

Pour une analyse détaillée de certaines des fresques et sculptures de l'édifice, se référer directement au volume principal, notamment aux études proposées p.118-122 , 242-252 et 277-288.

### BIBLIOGRAPHIE

SUIDA W., « Le opere di Giovanni da Milano... », p. 11-14.

CAGNOLA G., « Gli affreschi di Viboldone... », p. 37-42.

TOESCA P., *La pittura e la miniatura ...*, p. 213-217 et 231-242.

WITTGENS F., *Gli affreschi della Badia...*

LONGHI R., « Fatti di Masolino... », p. 145-191.

— «Aspetti dell'antica arte Lombarda », dans Longhi Roberto, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento*, Edizione delle opere complete di Roberto Longhi (1934-1964), Florence, Sansoni, 1973, p. 229-250.

BETTINI Sergio, *Giusto de' Menabuoi e l'Arte del Trecento*, Padoue, Le Tre Venezie, 1944.

BARONI C., *La scultura gotica lombarda*, Milan, Edizioni d'Arte Emilio Bestetti, 1944, p. 9 101-102, 108, 118, 128 et 146.

MARABOTTINI A., *Giovanni...*, p. 1-14 et 108-115.

SALMI M., « La pittura e la miniatura... », p. 829-832 et 845-849.

MATALON S. et MAZZINI F., *Affreschi del tre e quattrocento...*, p. 73-77.

CASTELFRANCHI VEGAS Lina, *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, Banca Popolare di Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1959.

ARSLAN E. « Riflessioni sulla pittura... », p. 42-50.

— « Appunti sulla pittura del primo trecento in Lombardia », *Bollettino d'Arte*, vol. 48, 1963, p. 221-238.

MACCHIONI Silvia, « Note sulla decorazione pittorica della Badia di Viboldone », *Storie dell'Arte*, 5, 1970, p.5-18.

GREGORI M., « Presenza di Giusto dei Menabuoi a Viboldone », *Paragone* n°293, juillet 1974, Florence, Mandragora, 1974.

DELANEY B. J., « Giusto de' Menabuoi in Lombardy... », p. 19-35.

MARUCCI Rosa Auletta (dir.), *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, Amilcare Pizzi, 1990.

TERRAROLI V. (dir.), *La Pittura in Lombardia...*

BOSKOVITS M., « Terzo quarto del XIV secolo »..., p. 301-308.

— « Su Giusto de'Menabuoi e sul "giottismo" nell'Italia settentrionale », dans *Studi de storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Milan, Silvana Editoriale, 1994, p. 26-34.

SPIAZZI Anna Maria (dir.), *Attorno a Giusto De' Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a*



Padova nel Trecento, atti della giornata di studio del 18 dicembre 1990, Dosson/Treviso, Canova, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, 1994.

TRAVI C., « Maestro del 1349 », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Milano...*, 1997, p. 213

— « Giusto de' Menabuoi. Biografia », Ibid. p. 213-214

— « Giusto de' Menabuoi. Il Giudizio Universale », Ibid., p. 214 – 215

— « Giusto de' Menabuoi. San Gerolamo (?) in cattedra », Ibid., p. 215.

— « Giusto de' Menabuoi. Il sogno di Giacobbe », Ibid., p. 215.

— « Pittore Attivo nell'ultimo quarto del XIV secolo. Storie di Cristo », Ibid., p. 224-225.

BANDERA Sandrina, « Michelino da Besozzo. Madonna in trono col Bambino, Santi e offerente », Ibid., p. 233.

— « Michelino da Besozzo e bottega. Simbolo dell'Evangelista Luc. San Deminico », Ibid., p. 233-234.

LUNARI Marco, « Appunti per un storiografia sugli Umiliati tra Quattro e Cinquecento », dans Maria Pia Alberzoni, Annamaria Ambrosini et Alfredo Lucioni (éds.), *Sulle tracce degli Umiliati*, Milan, Vita e Pensiero – Pubblicazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1997, p. 45-66.

CASTAGNETTI Daniela, « La regola del primo e secondo ordine dall'approvazione alla « Regula Benedicti », dans *Sulle tracce degli Umiliati*, Milan, Vita e pensiero, pubblicazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1997, p. 163-250.

GREGORI M., « Giusto de Menabuoi a Viboldone », dans *Un monastero alle porte della città. Atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone*, Milan, Vita e Pensiero, 1999, p. 245-259.

CASTELFRANCHI VEGAS L., « I pittori lombardi di Viboldone », Ibid., p. 261-274.

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 56-65.

TRAVI C. « Alla corte dei Visconti pitture gotica in Lombardia », Marco Rossi (éd.), *Lombardia gotica e tardogotica : arte e architettura*, Milan, Skira, 2005, p. 147-169.

FLORES D'ARCAIS Francesca, « Giusto a Viboldone », dans A. C. Quintavalle (dir.), *Medioevo : l'Europa delle cattedrali*, atti del Convegno internazionale di studi Parma, 19-23 settembre 2006, Parme, Electa, 2007, p. 507-516.

CADILI Alberto, *Giovanni Visconti arcivescovo di Milano (1342-1354)*, Milan, edizioni biblioteca Francescana, 2007.

ROSSI Marco, « Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovanni de'Grassi », dans Serena Romano et Damien Cerutti (dir.), *L'artista girovago : Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Rome, Viella, 2012, p. 307-334.

FLORES D'ARCAIS F., « Un ipotesi per gli affreschi trecenteschi della chiesa di S. Pietro dell'Abbazia di Viboldone », dans Marco Rossi, Alessandro Rovetta, Francesco Tedeschi (éds.), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milan, Vita & Pensiero, 2013, p. 31-34.

DI SIMONE Paolo, « Profughi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di Stefano Fiorentino », in. ROSA ALCOY ED. *Arte fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelone, Universitat de Barcelona, 2014, p. 461-483.

— « Taccuino milanese : una visita alla mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015) », in. ROBERTO DELMORO DIR. *Monza illustrata 2015 : Annuario di arte e cultura a Monza et Brianza*, Rome, Aracne editrice, 2016, p. 111 à 158.

ECCHER Elisa, *Attorno al Maestro di Viboldone. Scultura gotica lombarda tra le province di Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza*, Thèse de doctorat en « culture d'Europa. Ambiente, spazi, storie, arti, idee », Scienze dei Beni Culturali, dipartimento di lettere e Filosofia, thèse sous la direction de Diego E. Angelucci, Università degli Studi di Trento, année 2017/2018.

CASERO A. L., *Justus Pinxit...*

VASILE Pauline, « Cheminement axial et dynamique verticale une étude du programme décoratif du vaisseau central de l'église abbatiale de Viboldone », *Rives Méditerranéennes*, 63 /2022, DOI : <https://doi.org/10.4000/rives.9093>.

**fig. 91. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, façade (détail)**



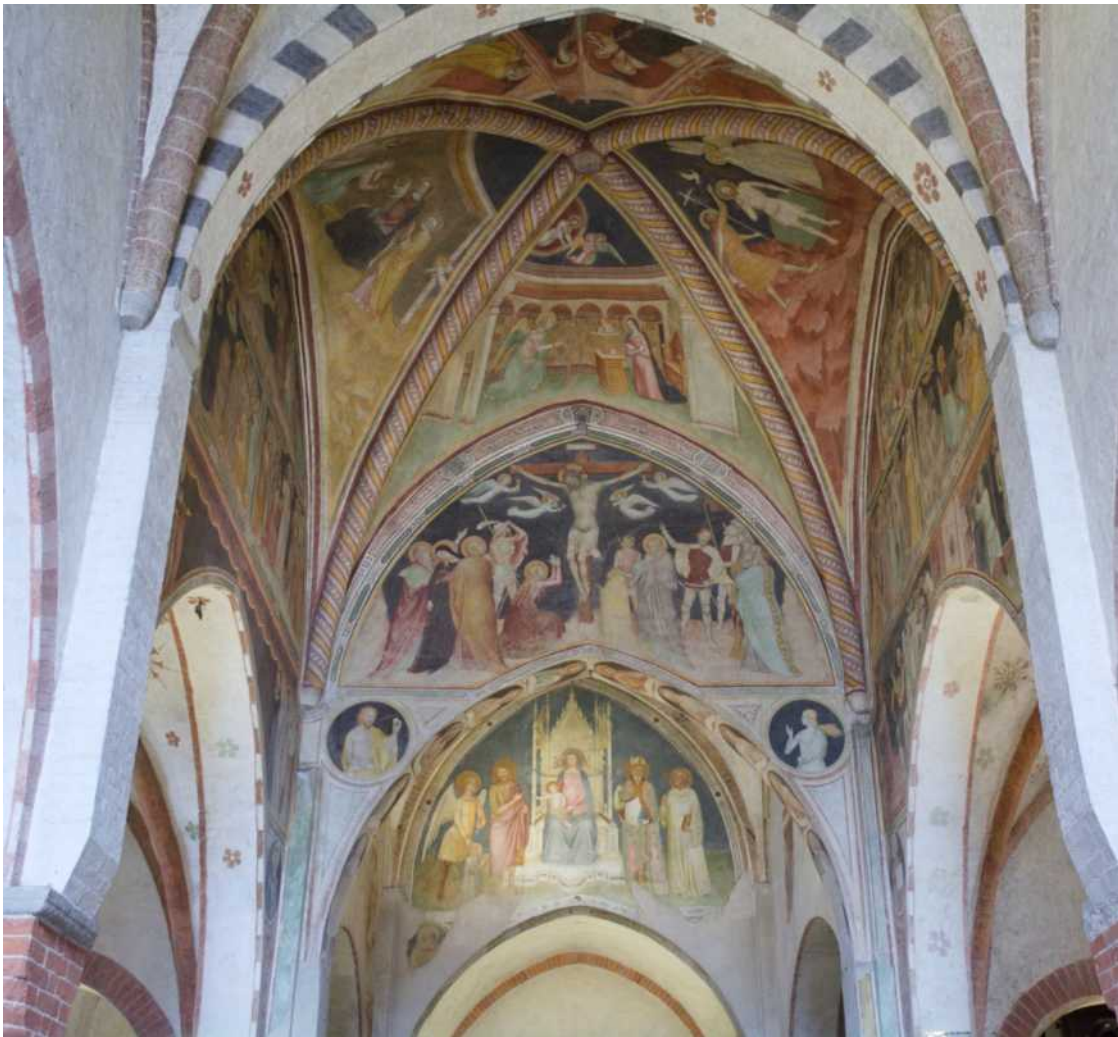
© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 92. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, voûte de la première travée (détail)**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 93. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, vue de la nef depuis l'entrée en direction du sanctuaire**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 94. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, voûtain oriental de la quatrième travée, Annonciation**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 95. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, revers de l'arc triomphal, Jugement dernier**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 96. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, de la quatrième à la cinquième travée, paroi méridionale**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 97. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, cinquième travée, paroi septentrionale, saint Jean-Baptiste guidant le cortège des élus**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 98. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, arc absidial, lunette de la cinquième travée,  
Maestà**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 99. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, arc absidial, détail de l'inscription et vue sur la  
voûte du sanctuaire**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 100. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, voûte du sanctuaire, *sinopia***



© Vasile Pauline – octobre 2020

## QUINTO (DEGGIO), SAN MARTINO

**Type** : oratoire

*Édifice non visité* – Carte 2 n°45

**Localisation** : Actuel canton du Tessin à l'est du village de Deggio dans la commune de Quinto.

Le cimetière environnant de même que la dénomination de l'église à un saint guerrier attestent de l'origine très ancienne de l'église, sans doute construite durant l'époque lombarde entre le X<sup>e</sup> et le début du XI<sup>e</sup> siècle<sup>125</sup>. Il s'agit d'un édifice de petites dimensions, à deux entrées (à l'est et au sud), constitué d'une nef à vaisseau unique, charpenté et qui s'achève à l'est par un sanctuaire carré couvert d'une voûte en berceau. La façade occidentale munie d'une petite tour campanaire est un des ajouts postérieurs à la structure d'origine de l'édifice.

Comme celles de l'arc triomphal les parois du sanctuaire et de la nef sont de véritables palimpsestes laissant entrevoir au moins cinq strates successives de décor<sup>126</sup> dont la plus ancienne remonte sans doute au milieu du X<sup>e</sup> siècle ou au début du XI<sup>e</sup> siècle, et se situe sur l'écoinçon droit de l'arc triomphal. Là, sous l'Annonciation d'encadrement, réalisée dans le courant du XV<sup>e</sup> siècle, a pu être remis au jour sous la Vierge annoncée, et Abel offrant à Dieu le premier né de son troupeau, alors qu'à l'opposé, devait se trouver Caïn offrant le fruit de ses récoltes, aujourd'hui totalement recouvert par l'archange Gabriel.

**fig. 101. Quinto, San Martino, arc triomphal – détail de l'offrande d'Abel**



© Don Michele Capurso e Fabrizio Forni<sup>127</sup>

<sup>125</sup> V. GILARDONI, ... *Il Romanico*..., p. 503, l'église est également mentionnée dans le *Liber notitiae Sanctorum Mediolani* de Goffredo da Bussero : «In loco Degii. ecclesia sancti Martini».

<sup>126</sup> V. GILARDONI, ... *Il Romanico*..., p. 503.

<sup>127</sup> [https://www.tiquinto.ch/wp-content/uploads/2022/06/art\\_Chiesa-di-San-Martino-spiegazioni.pdf](https://www.tiquinto.ch/wp-content/uploads/2022/06/art_Chiesa-di-San-Martino-spiegazioni.pdf)



fig. 102. Quinto, San Martino , arc triomphal – Annonciation XV<sup>e</sup> siècle



© Don Michele Capurso e Fabrizio Forni<sup>128</sup>

Dans l'abside, sur les parois latérales où le décor tardo-gothique est aujourd'hui très endommagé, nous percevons également quelques restes de la seconde campagne décorative, sans doute menée dans le courant du XI<sup>e</sup> siècle, avec les restes d'un dragon ou d'un animal marin, alors que d'autres fragments encore plus épars semblent pouvoir être rattachés à une troisième campagne décorative menée au XIII<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, les fresques les plus visibles, comme sur l'arc triomphal, restent celles réalisées vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, sans doute par « le second Maître de Ditto »<sup>129</sup>. À cette quatrième campagne décorative, il est en effet possible, de rattacher la grande Crucifixion qui figure sur la paroi du fond du sanctuaire, avec un ange et les deux témoins privilégiés de la scène, la Vierge et saint Jean, postés aux deux extrémités de la paroi au-delà des petites ouvertures. Sur les parois latérales, la théorie des saints remonte également à cette époque de même que la *Maiestas Domini* de la voûte en berceau. Enfin, c'est toujours à cette quatrième campagne décorative qu'il faut rapporter la réalisation de la grande Cène sur la paroi nord de la nef et du saint Martin à cheval sur le mur opposé. En revanche, le

<sup>128</sup> [https://www.tiquinto.ch/wp-content/uploads/2022/06/art\\_Chiesa-di-San-Martino-spiegazioni.pdf](https://www.tiquinto.ch/wp-content/uploads/2022/06/art_Chiesa-di-San-Martino-spiegazioni.pdf)

<sup>129</sup> Se référer directement à la fiche concernant l'oratoire de Ditto.

saint Michel pesant les âmes, peint à droite de la Cène, très endommagé, se rapporte lui à une cinquième phase décorative remontant à la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

À l'extérieur de l'église, à droite de la porte d'accès percée dans la paroi méridionale de la nef, une représentation du géant saint Christophe en tenue de voyageur avec l'enfant sur l'épaule gauche, datant sans doute du début du XV<sup>e</sup> siècle, est partiellement conservée. La localisation de celle-ci, sur la paroi sud et non sur la façade occidentale s'explique par le positionnement de l'édifice au sommet d'une butte du bas de laquelle la paroi méridionale est la plus visible.

**fig. 103. Quinto, San Martino – Vue extérieure**



© Don Michele Capurso e Fabrizio Forni<sup>130</sup>

## **BIBLIOGRAPHIE**

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 82-83, 93-94, 250, 259-261.

BIANCONI P *Inventario delle cose d'arte...*, vol.I, p. 179-191.

GILARDONI V.,...*Il Romanico...*, p. 36-38, 40-41, 503-505.

ANDERES B., *Guida d'arte...*, p. 109-112.

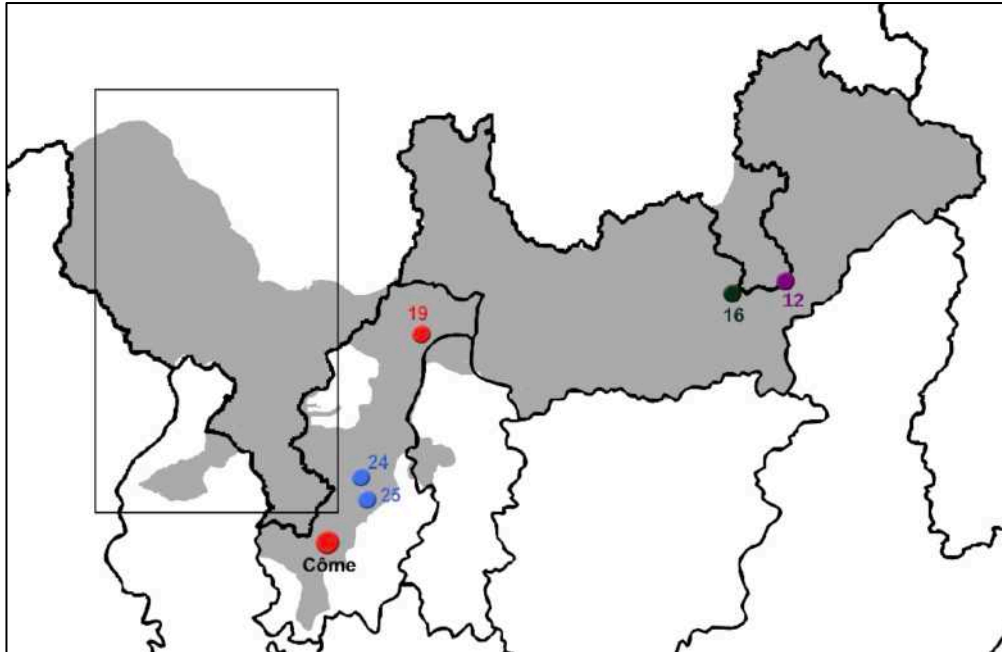
BERNASCONI REUSSER Marina, « Monumenti storici e documenti d'archivio. I « Materiali e Documenti Ticinesi » (MDT) quali fonti per la storia e le ricerche sull'architettura e l'arte medievale delle Tre Valli », *Archivio Storico Ticinese*, seconda serie, n°148, 2010, p. 215, 232.

<sup>130</sup> [https://www.tiquinto.ch/wp-content/uploads/2022/06/art\\_Chiesa-di-San-Martino-spiegazioni.pdf](https://www.tiquinto.ch/wp-content/uploads/2022/06/art_Chiesa-di-San-Martino-spiegazioni.pdf)



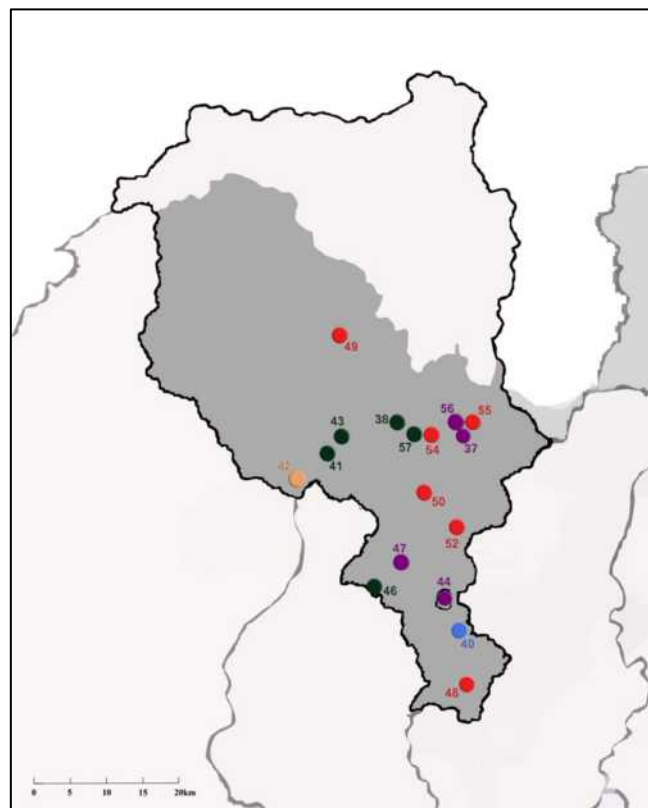
# ANCIEN DIOCÈSE DE CÔME

Carte 3 : Réparation des édifices dans l'ancien diocèse de Côme



© Vasile Pauline – août 2023

Carte 3.1 : Réparation des édifices dans l'ancien diocèse de Côme (Agrandissement)



© Vasile Pauline – août 2023

## ASCONA, SANTA MARIA DELLA MISERICORDIA

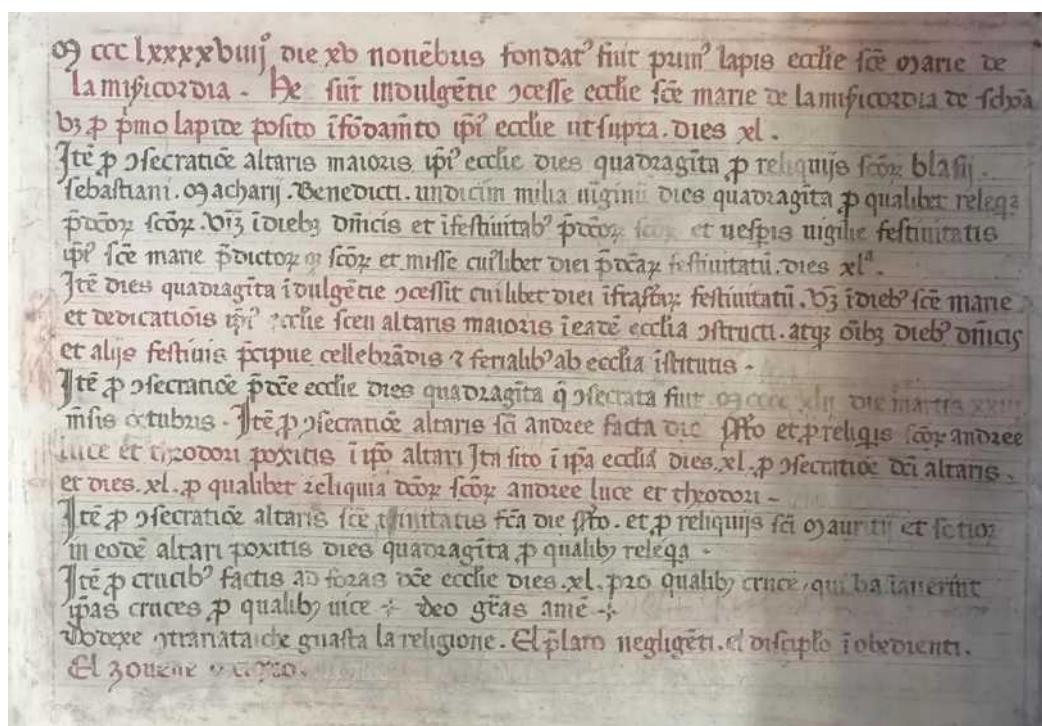
**Localisation** : L'église et le Collegio Papio (qui lui est associé en 1581<sup>131</sup>) se trouvent au centre historique d'Ascona, dans l'actuel Canton du Tessin, sur la rive occidentale au nord du lac Majeur.

**Type** : église paroissiale

Carte 3.1 n°41

Si l'on se fie à la longue inscription tracée en lettre gothiques noires et rouges, dans la partie basse de la paroi méridionale du sanctuaire de l'édifice<sup>132</sup>, nous pouvons affirmer que la première pierre de l'église de Santa Maria della Misericordia d'Ascona fut posée le 15 novembre 1399. Sa consécration officielle n'advient en revanche que plus tard, le 23 octobre 1442 (une fois la décoration du sanctuaire en grande partie achevée<sup>133</sup>).

fig. 104. Ascona, Santa Maria della Misericordia, inscription, mur sud du sanctuaire



© Vasile Pauline – juin 2022

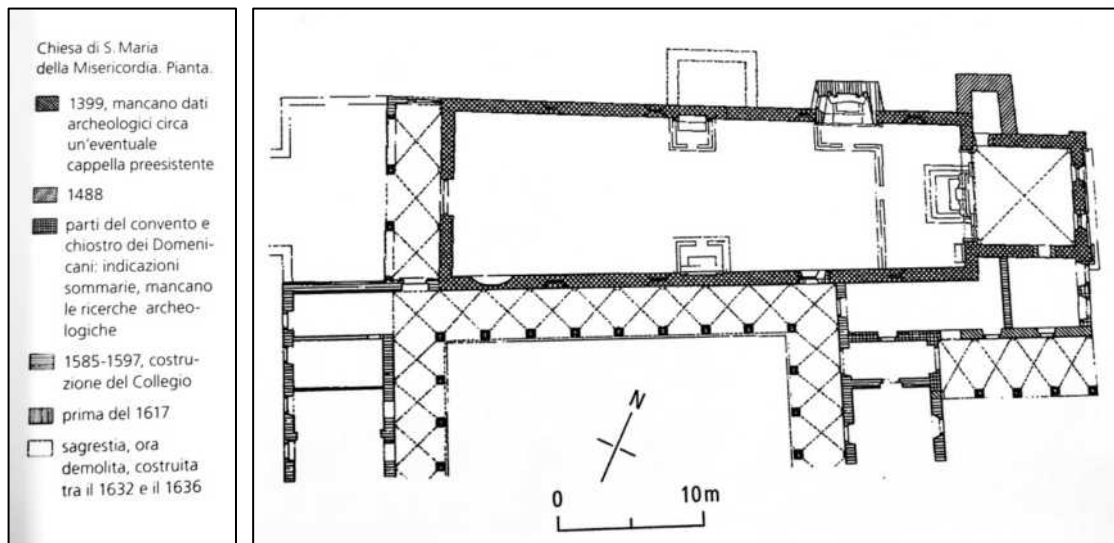
<sup>131</sup> RAHN Johann Rudolf, *I monumenti artistici del medio evo nel cantone Ticino*, Bellinzona, Tipo-Litografia di Carlo Salvoni, 1894, p. 8.

<sup>132</sup> Daniela PACE évoque également un document conservé aux archives archiépiscopales de Milan qui confirmerait cette datation, mais je n'ai malheureusement pas eu l'occasion de consulter le document en question : *La Chiesa di S. Maria della Misericordia e il Collegio Papio di Ascona*, Guide ai monumenti svizzeri, Società di storia dell'arte in Sizzera SSAS, Berne, 2012, p. 4.

<sup>133</sup> Virgilio GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. Volume II. L'alto Verbano I : Il circolo delle isole (Ascona, Ronco, Losone e Brisago)*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1979, p. 129.

Construite donc exactement dans les mêmes années que l'église homonyme de Locarno, la grande basilique asconaise assume la même partie architecturale que sa proche voisine dans des dimensions néanmoins beaucoup plus imposantes. Dans sa structuration initiale, l'église de la Madone Miséricordieuse d'Ascona se composait donc d'une nef à vaisseau unique, légèrement trapézoïdale d'une longueur de près de 40m. Celle-ci s'achève à l'est par un chœur carré, légèrement plus étroit que la nef, mais tout de-même très profond (environ 10 mètres de côté). Le campanile, postérieur au reste de la structure, fut construit en 1488<sup>134</sup>.

**fig. 105. Ascona, Santa Maria della Misericordia, plan au sol<sup>135</sup>**



## DECOR EXTERIEUR DE L'ÉGLISE

Du décor extérieur du chevet, à l'est, se devine encore la grande roue enflammée de près de trois mètres de diamètre qui devait à l'origine accueillir une représentation de Dieu le Père en buste.

Au niveau de la paroi occidentale en revanche, le décor de la lunette qui surmonte la porte d'accès principale à l'édifice (avant la construction du Collegio Papio), est très bien conservé et présente une Vierge de Miséricorde, peinte au début du XVI<sup>e</sup> siècle, sans doute entre 1501 et 1504 par Giovanni Antonio da Montonate, un suiveur assez précoce de Léonard,

<sup>134</sup> Ibid., p. 8-9.

<sup>135</sup> Ibid., p. 7.

actif dans la région justement à cette période<sup>136</sup>. Toutefois, au centre de l'image, la tête de la Madone miséricordieuse, de même que l'ange qui la couronne au sommet de l'arc brisé de la lunette, proviennent d'une composition plus ancienne, réalisée sans doute dans la première moitié du *Quattrocento*, par un artiste de tradition plutôt giottesque. On peut donc penser qu'il s'agit là d'un vestige d'une première décoration à fresque de cette lunette, sans doute contemporaine de l'édification de l'église, et qui devait avoir le même sujet que la décoration successive.

## DECOR INTERIEUR

---

De la riche décoration intérieure, je n'ai retenue dans le cadre de cette étude, que celle du l'arc triomphal et du sanctuaire, déjà extrêmement foisonnante, puisque l'ensemble de la surface murale y est recouvert de peinture.

### 1. Arc triomphal

Au niveau de l'arc triomphal, en partant de la partie sommitale nous trouvons d'abord une grande Annonciation qui occupe la quasi-totalité de l'ensemble de la lunette de l'arc et des écoinçons, avec aux deux extrémités, des figures de prophètes tenant des phylactères dépliés qui viennent commenter la scène et clore la composition. Celle-ci fut réalisée dans les premières décennies du *Quattrocento* par le même artiste que celui à l'œuvre dans la paroi nord du sanctuaire. Particulièrement riche en personnages, cette Annonciation se lit de gauche à droite en commençant par la figure de l'archange Gabriel, représenté dans une sorte d'antichambre, en avant d'une porte dont il n'a pas encore franchi le seuil. Agenouillé, celui-ci croise les mains sur sa poitrine dans un geste plus généralement attribué à la Vierge annoncée. Face à Gabriel, de l'autre côté de la porte, se détachent dans le fond bleu de l'image, les premiers mots de la salutation angélique qui voguent en direction de la Vierge. Ceux-ci sont peints, en lettres blanches, de part et d'autre des branches de lys qui émergent d'un grand vase doré et orfèvré posé sur « le sol ». Chacune des branches de ce lys comporte au moins trois corolles, plus ou moins ouvertes et quelques bourgeons. Plus à droite encore, en se rapprochant de la partie sommitale de l'arc se rencontrent à nouveau deux anges figurés les mains jointes. Encore un peu plus loin, au sommet de l'arc, dans un médaillon parfaitement rond, c'est Dieu le père qui

---

<sup>136</sup> VALLE PARI Sylvania, « Ascona. Santa Maria della Misericordia », dans Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa et Marco Tanzi (éds.), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi : da Bramantino a Bernardino Luini, Itinerari*, Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 2010, p. 44.

est figuré, le manteau agité par le vent et les deux mains pointées en direction de la Vierge vers qui il envoie l'Esprit Saint. Ce dernier est d'ailleurs symbolisé dans la partie gauche de l'image par la colombe placée juste en avant de la Vierge qui arrive ici à la tête d'un cortège de trois anges et du Christ Enfant, dans une mandorle, qui se dirige lui-même vers la Vierge. Cette dernière enfin, est figurée en prière sous un dais de tissu rouge, en avant d'un grand trône doré, le regard tourné vers un pupitre sur lequel est posé un livre ouvert.

Plus bas, de part et d'autre de l'ouverture de l'arc sont figurés à gauche un Jugement dernier très synthétique et à droite une descente de Croix datée de 1466 et signée par Nicolao et Cristoforo da Seregno<sup>137</sup>.

Plus bas encore, se trouvent, au niveau de la retombée nord de l'arc, sous le Jugement dernier, deux panneaux avec deux saints et une Vierge à l'Enfant, qui appartiennent, avec les deux figures de saint Jean-Baptiste et saint Antoine abbé, peints dans *l'intrados* de l'arc, à une première phase décorative de l'édifice, menée avant celle du chœur et de la partie haute de l'arc triomphal, et constituée de plusieurs cadres votifs sans programme d'ensemble<sup>138</sup>. De l'autre côté, dans le dernier registre peint de la retombée sud de l'arc, est représentée une élégante Trinité, sous la forme d'un trône de grâce avec Dieu le Père, coiffé du nimbe crucifère, siégeant sur un grand trône architecturé et soutenant la Croix sur laquelle figure le Christ mort, portant lui-même l'auréole crucifère. Entre le père et le fils, la colombe, tête vers le bas, vient compléter le groupe trinitaire. Sans doute exécuté durant la seconde moitié du *Quattrocento*, après la Descente de Croix seregnese, ce panneau est l'œuvre de Martino da Varese et de son fils Giovanni comme l'indique une inscription encore lisible au niveau du pied du trône<sup>139</sup>.

## 2. Le sanctuaire

Le programme décoratif entamé dans les premières décennies du *Quattrocento* dans la partie sommitale de l'arc triomphal avec l'Annonciation, se poursuit sur les trois parois et sur la voûte d'arêtes quadripartie du sanctuaire.

Sur la paroi nord est ainsi figuré un cycle narratif sur le thème de l'Ancien Testament, centré plus spécifiquement sur les livres de la Genèse et de l'Exode, divisé en 76 panneaux allant de la Chute des anges rebelles aux histoires de Moïse. À l'opposé, sur la paroi sud où se trouve également la longue inscription dédicatoire précédemment citée, se développe, sur 36

---

<sup>137</sup> D. PACE, *La Chiesa di S. Maria della Misericordia*..., p. 15.

<sup>138</sup> Ibid., p. 12-13.

<sup>139</sup> Ibid., p. 16.



images, un cycle de la vie et de la Passion du Christ qui débute avec la Visitation et s'achève avec la Descente du Christ aux limbes.

Or, malgré la présence de la Crucifixion à l'intérieur du cycle narratif de la paroi sud, celle-ci est répétée sur la paroi septentrionale, entre les deux fenêtres du chœur, où elle est surmontée par une Vierge de Miséricorde<sup>140</sup>.

Enfin, au niveau de la voûte, se trouve à nouveau un foisonnant décor qui débute au niveau du voûtain oriental par une *Maiestas Domini*, dans laquelle les Vivants zoocéphales tiennent chacun un phylactère déployé sur lequel sont écrits, comme à Croglia et Massino Visconti, des extraits de leurs évangiles (Mt 2, 1 pour l'ange, Mc 16, 14 pour le lion, Lc 1, 26 pour le bœuf, Jn 1,1 pour l'aigle)<sup>141</sup>. Sur les deux voûtains nord et sud, sont ensuite figurés les quatre Pères de l'Église latine. Enfin, sur le voûtain occidental, le programme s'achève avec la figuration, sous une arcature gothique polylobées, de saint Pierre, saint Marteno et saint Fabien, ceinturé, à gauche et à droite par une nouvelle Annonciation d'encadrement.

## BIBLIOGRAPHIE

---

RAHN Johann Rudolf, *I monumenti artistici del medio evo nel cantone Ticino*, Bellinzona, Tipo-Litografia di Carlo Salvoni, 1894, p. 6-9.

GILARDONI Virgilio, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. vol. II. L'alto Verbano I : Il circolo delle isole (Ascona, Ronco, Losone e Brisago)*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1979, p. 96, 128-158.

TRAVI Carla, « scheda », Mina Gregori (dir.), *Pittura a Como e nel Canton Ticino : dal Mille al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1994, p. 270-271.

PACE Daniela, « Gli affreschi di Santa Maria della Misericordia ad Ascona : un'antologia della pittura del Quattrocento nel Cantone Ticino », dans

Edoardo Agustoni, Rossana Cardani Vergani et Elfi Rüschi (éds.), *Pittura medievale e Rinascimentale nella Svizzera italiana – atti del convegno, Lugano 28 marzo 1998*, Lugano, Fidia Edizioni d'Arte, 2000, p. 66-75.

VALLE PARI Sylvia, « Ascona. Santa Maria della Misericordia », dans Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa et Marco Tanzi (éds.), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi : da Bramantino a Bernardino Luini, Itinerari*, Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 2010, p. 44-48.

PACE D. et ZUCCONI-PONCINI Michela, *La Chiesa di S. Maria della Misericordia e il Collegio Papio di Ascona*, Guide ai monumenti svizzeri, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS, Berne, 2012.

---

<sup>140</sup> Pour ces deux images je me permets de renvoyer directement au chapitre 9 du volume principal.

<sup>141</sup> Pour plus de détails sur ces inscriptions se référer à la fiche dédiée à l'oratoire de San Bartolomeo à Croglia.

**fig. 106. Ascona, Santa Maria della Misericordia, Vierge de la Miséricorde, lunette de la façade**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 107. Ascona, Santa Maria della Misericordia, vue de l'arc triomphal et de l'abside**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 108. Ascona, Santa Maria della Misericordia, arc triomphal (écoinçon de gauche),  
archange annonciateur et autres anges**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 109. Ascona, Santa Maria della Misericordia, sommet de l'arc triomphal, Dieu le  
Père**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 110. Ascona, Santa Maria della Misericordia, détail de l'Annonciation avec anges  
Christ Enfant et colombe**



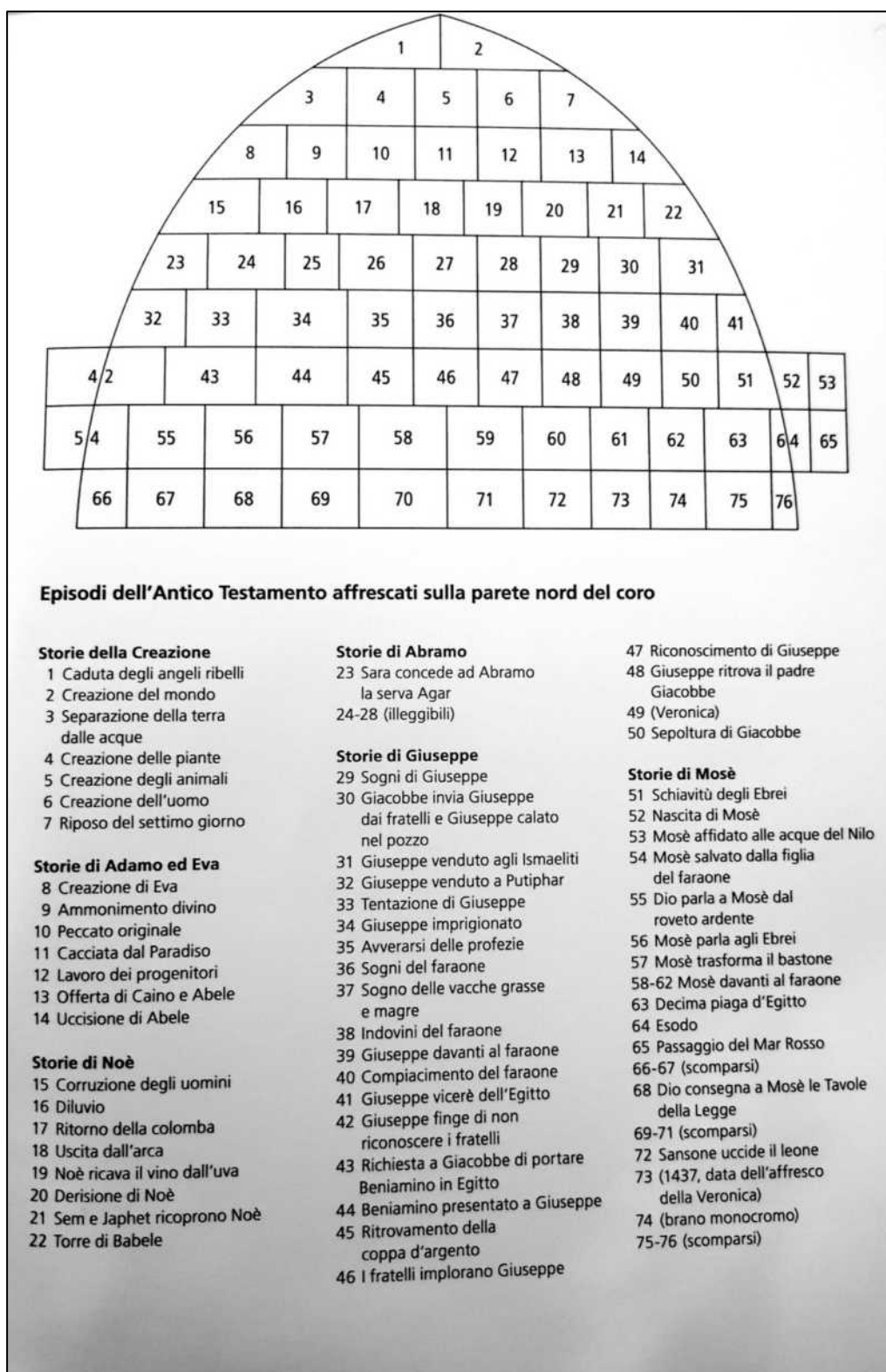
© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 111. Ascona, Santa Maria della Misericordia, arc triomphal (écoinçon de droite),  
Vierge annoncée**



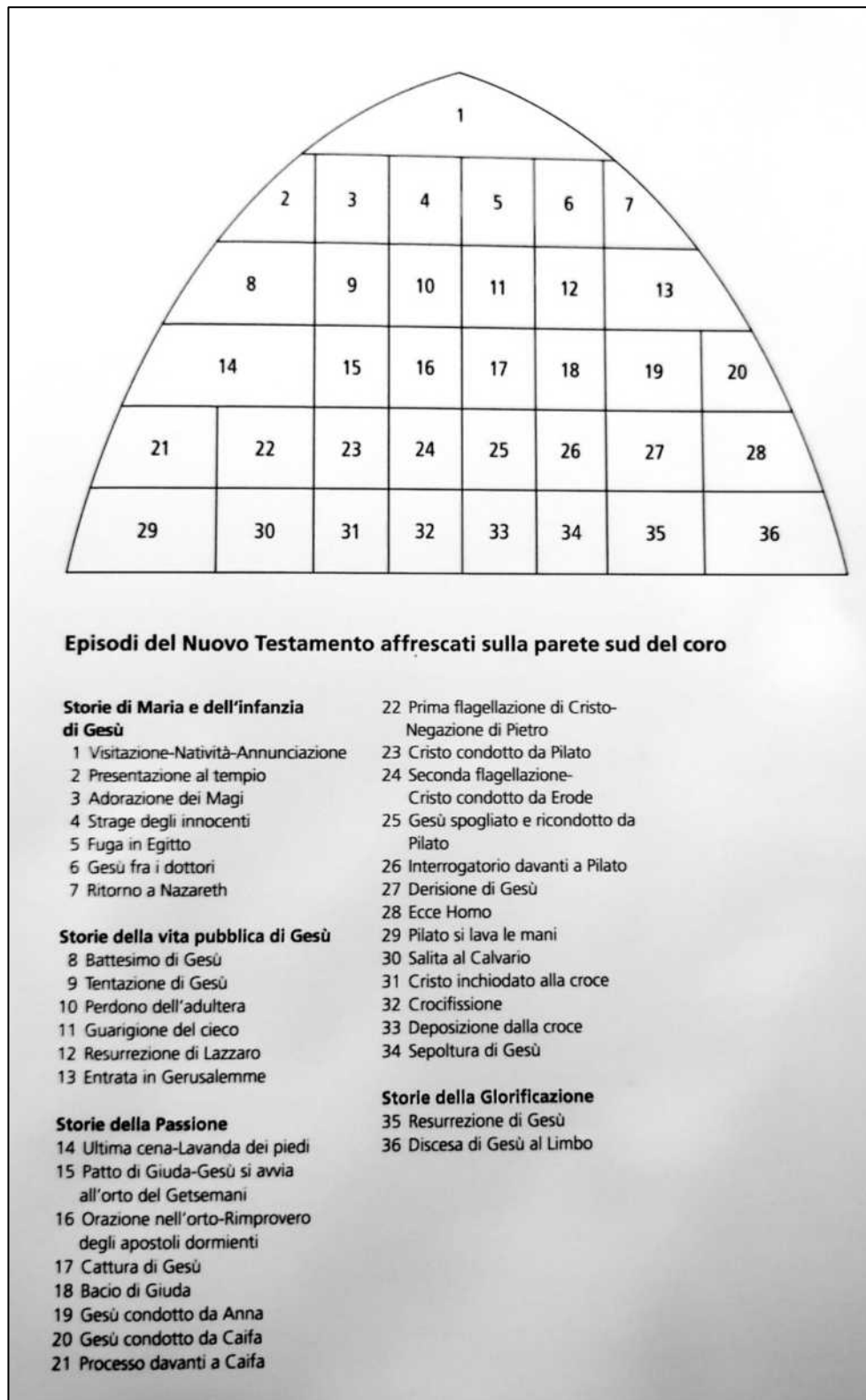
© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 112. Ascona, Santa Maria della Misericordia, schéma d'organisation du décor de la paroi nord du sanctuaire<sup>142</sup>



<sup>142</sup> D. PACE, *La Chiesa di S. Maria della Misericordia...*

fig. 113. Ascona, Santa Maria della Misericordia, schéma d'organisation du décor de la paroi sud du sanctuaire<sup>143</sup>



<sup>143</sup> Ibid.

**fig. 114. Ascona, Santa Maria della Misericordia, Vierge de Miséricorde, sanctuaire  
(détail)**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 115. Ascona, Santa Maria della Misericordia, voûte du sanctuaire**



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 116. Ascona, Santa Maria della Misericordia, voûtain oriental du sanctuaire, détail de la *Maiestas Domini*



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 117. Ascona, Santa Maria della Misericordia, voûtain oriental du sanctuaire, détail de la *Maiestas Domini* (Luc et son phylactère)



© Vasile Pauline – juin 2022



**fig. 118. Ascona, Santa Maria della Misericordia, voûtain occidental du sanctuaire**



© Vasile Pauline – juin 2022

## BELLINZONA, SAN BIAGIO

**Localisation** : actuel canton du Tessin

Carte 3.1 n°55

**Type** : église paroissiale (basilique).

L'église de San Biagio à Ravecchia aujourd'hui englobée dans l'habitat de Bellinzona, se situe en réalité légèrement au sud des murailles de la ville médiévale. Bien que les conditions précises de l'édification de l'église actuelle<sup>144</sup> ne nous soient pas connues, Alessandra Campagna propose de faire remonter sa construction au XIII<sup>e</sup> siècle puisqu'elle présente architecturalement un certain nombre d'éléments caractéristiques des constructions monastiques des ordres mendiants lombards de cette période<sup>145</sup>. Néanmoins, les fresques qui en recouvrent les parois extérieures et intérieures doivent, elles, être datées au siècle suivant.

Il s'agit d'un édifice de plan relativement simple composé d'une nef à trois vaisseaux chacun terminé par une abside à chevet plat, l'abside et le vaisseau central étant de dimensions plus importantes que les absides et vaisseaux latéraux. Les voûtes, ajoutées au XVI<sup>e</sup> siècle, ont été retirées lors des restaurations de 1910-1912, laissant à nouveau apparaître la charpente de l'édifice.

### LES FRESQUES DU « MAITRE DE SAN BIAGIO »

---

À l'extérieur, les fresques encore visibles se concentrent essentiellement autour du portail d'entrée de l'édifice. La lunette au-dessus abrite une Vierge à l'Enfant entourée de saint Pierre et de saint Biagio. Elle est surmontée d'une Annonciation d'encadrement avec, en son centre, un médaillon portant une représentation du Christ bénissant. Dans la bordure décorative de l'architrave sous la lunette il est possible d'apercevoir trois panneaux figurant au centre un Christ de pitié et de part et d'autre, saint Jean et la Vierge. À gauche du portail d'entrée campe le géant saint Christophe, avec son bâton ramifié, portant le Christ Enfant sur son épaule. La bordure décorative, identique à celle de l'architrave et de la lunette avec la Vierge à l'Enfant,

---

<sup>144</sup> Les travaux de restauration menés entre 1910 et 1912 ont permis, en plus de débarrasser l'édifice actuel des modifications apportées à la Renaissance et à l'époque moderne, de faire émerger les restes d'une construction plus ancienne. Celle-ci a pu être soit entièrement détruite, comme le pense alors le responsable des travaux de restauration, soit simplement agrandie comme le pense notamment Virgilio GILARDONI (*Arte e monumenti della lombardia prealpina, vol III, Il Romanico*. La Vesconta, Bellinzona, Casagrande, 1967, p.513) et Alessandra CAMPAGNA (*La Chiesa di San Biagio a Ravecchia-Bellinzona*, Berne, Società di Storia dell'arte in Svizzera (SSAS), 1998, p. 5).

<sup>145</sup> A. CAMPAGNA, *La Chiesa di San Biagio...*, p. 5.

est à nouveau ponctuée de plusieurs médaillons figurés. Aux angles, au sommet de cette bordure décorative prennent place des anges. Au registre suivant nous retrouvons à nouveau l'ange et la Vierge annoncée. Les autres médaillons portent des figures de saints et de saintes parmi lesquelles il est sans doute possible d'identifier saint Cosme et saint Damien<sup>146</sup>. À gauche de ce saint Christophe était représenté le « Volto Santo », ou Crucifix de saint Luc. Cette image est une effigie d'un crucifix en bois conservé à la cathédrale de Lucques. La légende veut qu'un ménestrel jouant devant ce crucifix, se vit offrir la tunique d'argent du Christ des mains du Christ lui-même. Malheureusement aujourd'hui, seule la partie inférieure de la scène est conservée, le reste ayant été détruit par l'ouverture postérieure des deux fenêtres de la façade.

Enfin, à droite de l'entrée, des traces d'enduit encore présentes laissent penser que l'intégralité de la façade devait être ornée de fresques qui ont malheureusement aujourd'hui entièrement disparu et dont les sources anciennes ne font aucune mention.

Mentionnées pour la première fois en 1850 par Jacob Burckhardt<sup>147</sup>, ces fresques sont de loin celles qui retiennent le plus l'attention des chercheurs qui s'accordent à louer leurs qualités artistiques. Dès 1894, Johann Rudolf Rahn, qui en offre une description relativement détaillée, propose de les dater entre la fin du XIV<sup>e</sup> et le début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>148</sup>. Une hypothèse reprise par Pietro Toesca qui rapproche stylistiquement les fresques de Ravecchia de celles de l'oratoire Biraghi de Solaro et du cycle de la Vie du Christ de l'église abbatiale de Viboldone<sup>149</sup>. Après des restaurations menées sous sa direction entre 1913 et 1914, Edoardo Berta, qui ne contredit pas cette datation, s'attache à protéger ces fresques des intempéries auxquelles elles sont soumises du fait de leur localisation et fait placer les petits toits de protection, encore visibles aujourd'hui.

Plus tard, Virgilio Gilardoni s'intéresse davantage à la personnalité de l'artiste et propose d'affilier au peintre responsable de ces fresques le titre de « Maître de San Biagio » et le décrit comme un artiste « *Lombardo sene della fine del XIV* »<sup>150</sup>, soulignant ainsi les accents toscans

---

<sup>146</sup> Gaudenz FREULEUR, « *Manifestatori delle cose miracolose* », *Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Lichtenstein, catalogo della ostra (Lugano-Castagnola)*, Lugano/Castagnola-Einsiedeln, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Eidolon, 1991, p. 114.

<sup>147</sup> Jacob BURCKHARDT « *Kurstbemerungen auf einem Ausfluge in der Canton Tessin und nach Mailand* », dans *Deutsches Kunstblatt*, 1950, p. 275.

<sup>148</sup> J.R. RAHN, *I monumenti artistici...*, p. 54-55.

<sup>149</sup> Pietro TOESCA *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912, p. 234-240.

<sup>150</sup> V. GILARDONI, *Inventario delle cose d'arte e di antichità. II : Distretto di Bellinzona*, Bellinzona, 1955 p. 152.

et plus particulièrement siennois de l'artiste à l'origine de ces fresques. Enrico Castelnuovo<sup>151</sup>, Gaudenz Freuler<sup>152</sup> et Daniele Pescarmona<sup>153</sup> seront du même avis, rapprochant le « Maître de San Biagio » de l'art siennois de Lorenzetti, Simone Martini et des artistes d'Italie centrale présents à la cour papale avignonnaise. Ces influences avignonnaises, de même que les liens de subordination qu'il voit entre le « Maître de San Biagio », celui de la Tombe Fissiraga et le « Maître de Sant'Abbondio » font ainsi pencher Gaudenz Freuler pour une nouvelle hypothèse de datation aux alentours de 1350-1375<sup>154</sup>. Carlo Volpe, en revanche, confère au peintre de San Biagio une formation exclusivement lombarde, remontant ainsi la datation des fresques au milieu du *Trecento*<sup>155</sup>. Carla Travi s'accorde avec lui et juge opportun de pencher pour une origine lombarde du peintre de San Biagio, qu'elle considère bien au fait des innovations des grands maîtres ayant officié dans la région depuis le début du Trecento : le maître de Sant'Abbondio, Giovanni da Milano mais également Tommaso da Modena. Cette affinité avec la manière de ce dernier permet, selon elle, de pencher en faveur d'une datation aux alentours de 1360 pour les fresques de la façade de San Biagio à Ravecchia<sup>156</sup>. Finalement, Alessandra Campagna proposera une datation plus ou moins identique, entre 1350 et 1360 évoquant à son tour, un rapprochement stylistique entre la manière du « Maître de San Biagio » et celle de Giovanni da Milano et Giusto de' Menabuoi de même que celle du « *Maestro de 1349* » à Viboldone<sup>157</sup>.

C'est au même artiste et à la même phase décorative qu'il faut attribuer à l'intérieur de l'édifice, la Crucifixion et la théorie des apôtres qui ornent les trois parois du chevet plat, de même que les quatre évangélistes figurés sur la voûte<sup>158</sup>. Beaucoup plus endommagées que les

---

<sup>151</sup> Enrico CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura di Provenza nel secolo XIV*, Turin, 1962, p. 153-154.

<sup>152</sup> G. FREULER, « Studien zum « Maestro di San Biagio » », *Unsere Kunstdenkmäler*, XXXIX,1, 1988, p. 9-21; Id., « *Manifestatori delle cose miracolose* »..., p. 114.

<sup>153</sup> Daniele PESCARMONA, « Como e Canton Ticino », dans TERRAROLI V. (dir.), *La pittura in Lombardia...*, Electa, 1993, p. 118.

<sup>154</sup> G. FREULER GAUDENZ, « Studien zum « Maestro di San Biagio » »..., p. 11 et 17; Id., « *Manifestatori delle cose miracolose* »..., 1991.

<sup>155</sup> C. VOLPE, « Il maestro del 1302 »..., p. 145-149.

<sup>156</sup> C. TRAVI, « Maestro di San Biagio – Crocifissione – Ravecchia San Biagio », dans Mina GREGORI (dir.), *Pittura a Como e nel Canton...*, p. 266.

<sup>157</sup> Alessandra CAMPAGNA, « Contributi alla pittura del Trecento comasco : il Maestro di S. Abbondio e il Maestro di S. Margherita », *Arte Cristiana*, LXXXIII, n°766, Milan, Scuola Beato Angelico, 1995, p. 37-46 ; et *La Chiesa di San Biagio...*, p. 19.

<sup>158</sup> En cela s'accorde la majorité des spécialistes bien que la *Crucifixion* fût considérée par certains de qualité inférieure aux fresques de la façade, et donc de la main d'un autre artiste que le Maestro de San Biagio. C'est le

fresques extérieures, celles-ci se présentent aujourd’hui dans un état très lacunaire ce qui explique en partie le fait qu’elles aient été légèrement moins considérées par la critique que les fresques extérieures, d’autant qu’elles furent redécouvertes bien plus tard que les précédentes<sup>159</sup>. De la Crucifixion par exemple, il ne reste que le bas de la partie centrale où sont bien visibles le bois de la Croix, les pieds cloués du Christ au centre, et les personnages regroupés à ses pieds : saint Jean à droite, la Vierge pâmée soutenue par deux saintes femmes à gauche et au centre Marie Madeleine agenouillée enlaçant la Croix. Dans les parties supérieures subsistent quelques fragments dans lesquels on distingue le haut de la Croix du Christ et plus à gauche de l’image un ange emportant aux cieux l’âme du bon larron. De part et d’autre des deux petites fenêtres, les croix des larrons sont tout juste perceptibles, à leurs pieds se perçoivent encore des soldats, en particulier le cavalier porte lance dont le cheval cabré est encore bien visible sous le mauvais larron. Sur les murs latéraux les apôtres, regroupés six par six, sont encore visibles et identifiables, même si là encore la couche picturale apparaît très endommagée, ne laissant voir les figures qu’à mi-hauteur et dépouillant certaines de leurs visages.

**fig. 119. Bellinzona, San Biagio, façade principale**

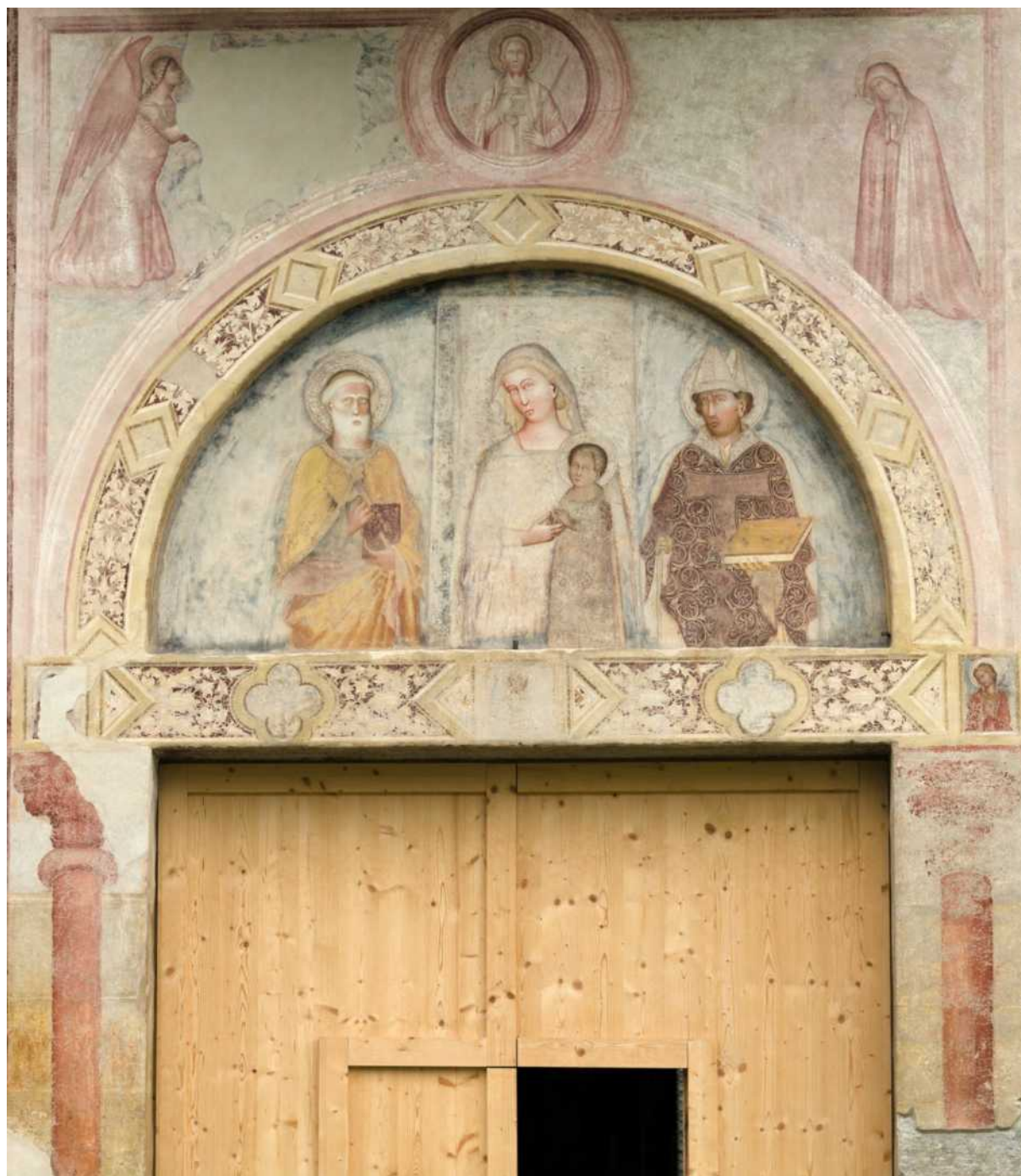


© Vasile Pauline – août 2021

cas notamment de Virgilio Gilardoni (*Inventario delle cose d'arte...*, p. 155) et de Bruno SAVANSCINI (*Gli affreschi medievali nelle chiese del cantone Ticino*, Lugano-Firenze, 1986, p. 110)

<sup>159</sup> Lors de la parution de l’ouvrage de Bruckhardt en 1850 seul le saint Christophe, le décor de la lunette extérieure et quelques fragments de fresques internes (un saint Bartholomée, une Madone Lactante et la sainte avec l’emblème des Rusca) étaient alors visibles. Les fresques du chœur de San Biagio de même que toutes les autres fresques à l’intérieur de l’édifice furent redécouvertes aux cours des différentes opérations de restauration menées entre 1910 et 1929.

fig. 120. Bellinzona, San Biagio, façade principale, détail du portail d'entrée



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 121. Bellinzona, San Biagio, saint Christophe, façade principale



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 122. Bellinzona, San Biagio, saint Christophe, façade principale (détail)



© Vasile Pauline – août 2021

### LE TRAITEMENT SINGULIER DU DECOR ABSIDIAL

Dans sa thèse consacrée à l'étude du développement des significations et du déclin progressif de la figuration de la *Maiestas Domini* aux apôtres au sein du diocèse de Côme entre le XII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, Damien Bigini accorde une place particulière à ce décor du sanctuaire de San Biagio à Ravecchia. Parmi le large corpus rassemblé par le chercheur, et en particulier parmi les huit occurrences de ce thème qu'il recense pour le XIV<sup>e</sup> siècle, son traitement à Ravecchia fait figure d'exception. De prime abord, il note que, comme dans tous les autres cas où ce programme régional de la *Maiestas Domini* aux apôtres doit s'adapter à une église présentant un chœur carré, les Apôtres sont « relégués », comme ici, sur les murs latéraux<sup>160</sup> pour laisser place dans la partie centrale à une scène narrative, le plus généralement une Crucifixion<sup>161</sup>, la théophanie sera toujours présente dans le registre céleste<sup>162</sup> (c'est à dire la

<sup>160</sup> Damien BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIIe-XVIe siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble : Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alpains, 2010, vol. II, p. 118.

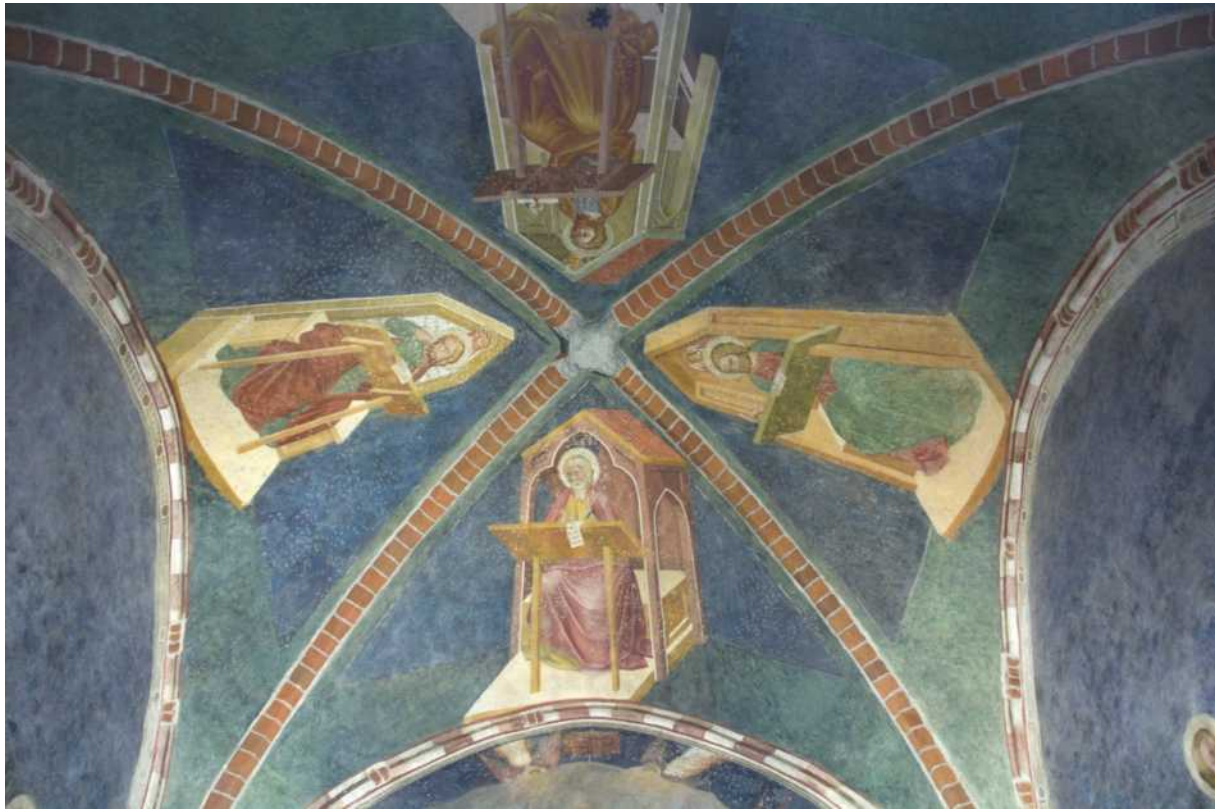
<sup>161</sup> Ibid., vol. I, p. 356-356.

<sup>162</sup> C'est le cas notamment, à la même période dans l'église de San Pietro à Campione d'Italia ou un peu plus tardivement à Santa Maria della Misericordia à Ascona.



voûte), or ici elle en est totalement absente<sup>163</sup>. Cette entorse au programme des absides dans la région de l'ancien diocèse de Côme qui émerge au cours du XI<sup>e</sup> siècle et s'était fixée au XIII<sup>e</sup> au point de devenir quasiment la seule iconographie recevable pour l'ornementation de cet espace, ne s'explique pas uniquement par la contrainte de l'adaptation au chœur carré. Ce changement intervient en effet dans un moment, entre le début du XIV<sup>e</sup> siècle et le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, de remise en question du modèle classique de la *Maiestas Domini* aux apôtres dans le diocèse de Côme, qui s'accompagne d'un souhait d'enrichissement et d'historicisation du programme<sup>164</sup>, en témoigne le décor de l'abside de Sant'Abbondio. Mais, Damien Bigini souligne, tout de même, que « l'absence de théophanie dans le registre céleste est une telle « entorse » aux règles régionales qu'elle renforce la thèse de la provenance « étrangère » du Maître de San Biagio<sup>165</sup>.

**fig. 123. Bellinzona, San Biagio, voûtes du sanctuaire**



© Vasile Pauline – août 2021

<sup>163</sup> D. BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres.....*, vol. II, p. 117.

<sup>164</sup> Ibid., vol. I, p. 349-366.

<sup>165</sup> Ibid., vol. II, p. 117.

## LE DECOR DE L'ARC TRIOMPHAL

---

Il faut en revanche accorder à une personnalité différente de celle du « Maître de San Biagio » les fresques de l'arc triomphal, souvent considérées de qualité très inférieure à celles de la façade et du chœur et finalement très peu étudiées. Longtemps identifiées comme des œuvres tardives du « *Maestro de Sant'Abbondio* », au même titre que les fresques de la « Chiesa Rossa » de Castel San Pietro<sup>166</sup>, celles-ci furent finalement, et à plus juste titre, selon nous, attribuées à l'un de ses plus fidèles suiveurs, actif également dans l'oratoire de Castel San Pietro<sup>167</sup>. Ces fresques seraient donc à dater, d'après Alessandra Campagna, aux alentours de 1340-1343<sup>168</sup>.

Elles s'organisent sur deux registres, séparés par une bordure ornementale composée de motifs géométriques, floraux et architecturaux. Au registre supérieur campe la représentation monumentale de la Vierge de Miséricorde dont le long manteau couvert de motif blanc sur fond noir est soutenu par quatre anges, deux de part et d'autre de la Vierge qui, au centre, écarte ses bras en signe d'accueil envers le peuple regroupé à ses pieds. Il est à noter que ce motif blanc et noir du manteau de la Vierge se retrouve à l'identique dans la partie basse de l'abside sous les représentations de la Crucifixion et de la théorie des apôtres. Sous le manteau, le peuple des hommes, agenouillés à la droite de la Vierge, et à sa gauche les femmes également agenouillées et en prière tournées vers Marie. Malheureusement, le mauvais état de conservation de la fresque, endommagée notamment par le nouveau voûtement apposé au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et retiré par la suite, ne nous permet en aucun cas d'émettre une quelconque hypothèse quant à l'identification de ces personnages qui pourraient tout aussi bien évoquer des personnalités locales que l'Église Universelle<sup>169</sup>.

Au registre inférieur l'Annonciation est réduite à sa plus simple expression et est surmontée d'un motif décoratif architectural, constitué d'une série de poutres bichromes, très similaire à celle que l'on rencontre au-dessus de la fresque du même thème peinte sur l'arc

---

<sup>166</sup> Depuis l'article de Miklós Boskovits, « La decorazione pittorica del presbiterio della basilica », dans *S. Abbondio, lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Côme, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1984, p. 266) et même jusque beaucoup plus récemment par Alessandra Campagna, « Contributi alla pittura del Trecento comasco... », p. 37; et A. CAMPAGNA, *La Chiesa di San Biagio...*, p. 18-19.

<sup>167</sup> Par Carla Travi notamment : « Il Trecento », dans M. Gregori, *Pittura a Como...*, p.12 ; « Maestro di San Biagio – Crocifissione – Ravecchia San Biagio », Ibid., p. 266, et « Per il Maestro di Sant'Abbondio : il ciclo absidiale e la sua fortuna », dans Id., *Sant'Abbondio a Como : le pitture murali*, Milan, Skira, 2011, p. 284-286.

<sup>168</sup> A. CAMPAGNA, « Contributi alla pittura del Trecento comasco... », p. 37-46.

<sup>169</sup> Je renvoie ici au chapitre 9 du volume principal dans lequel il est question plus spécifiquement de ces Vierges au Manteau visibles dans quelques églises du Tessin (p. 311-314).

trionphal de l'oratoire de Castel san Pietro<sup>170</sup>. Selon le schéma traditionnel, l'ange se trouve au niveau de l'écoinçon gauche de l'arc. Il est agenouillé dans une position relativement hiératique, l'index pointé en direction de la Vierge annoncée à droite, figurée en prière devant son pupitre dans un édicule architecturé, traité en profondeur. Entre les deux protagonistes apparaît de manière ostentatoire un vase avec treize lys blancs.

Cet élément symbolique semble pouvoir renvoyer aussi bien à la virginité et à l'immaculée conception de Marie qu'à la double nature du Christ<sup>171</sup>. C'est en tous cas ce que nous interprétons dans le détail de la composition du bouquet dont les tiges portent chacune trois fleurs (à l'exception de la tige centrale) ce qui semble pouvoir renvoyer à la Nature trinitaire de la divinité du Christ, d'autant que, contrairement à beaucoup d'autres Annonciations de cette époque, celle-ci ne comporte ni représentation de la colombe ni d'un rayon de lumière qui viendrait évoquer symboliquement l'Incarnation.

Par ailleurs, et même si, comme nous le disions précédemment, les fresques de l'arc triomphal et du chœur doivent être attribuées à deux maîtres différents, il nous semble tout de même intéressant de rapprocher ce détail peint au centre de l'arc triomphal de la disposition générale des personnages représentés dans les fresques du chœur avec le Christ crucifié au centre et les douze apôtres sur les parois latérales, regroupés par six, à l'image de ces fleurs de lys disposées par deux groupes de trois de part et d'autre de la fleur centrale qui campe toute droite dans l'alignement (au moins visuellement) du bois de la croix peinte dans le chœur. D'ailleurs cet élément n'est pas le seul à venir lier iconographiquement les fresques de l'arc triomphal à celle du chœur, créant une véritable continuité des unes aux autres. Le traitement de la tenture feinte, représentée comme à l'accoutumé au registre inférieur de l'abside, est également, comme nous l'avons déjà souligné, identique à celui du manteau de la Vierge de Miséricorde, avec ce motif d'écus blancs sur fond noir.

Du fait de ces détails qui créent une continuité iconographique et visuelle entre les fresques, sans doute plus anciennes, de l'arc triomphal et du chœur, il semble tout à fait juste d'imaginer une conception d'ensemble, un programme décoratif conçu en amont par le commanditaire pour l'ornementation de ces deux espaces.

---

<sup>170</sup> Alessandra Campagna avait déjà pointé du doigt les choix iconographiques très similaires adoptés par l'artiste dans les deux compositions (*La Chiesa di San Biagio...*, p. 19.)

<sup>171</sup> A. CAMPAGNA, *La Chiesa di San Biagio...*, p. 18.

fig. 124. Bellinzona, San Biagio, arc triomphal



© Vasile Pauline – août 2021

## HUMANISATION ET HISTORICISATION DU DECOR AXIAL

Finalement, l'absence de théophanie absidiale, qui fait de cette église une exception parmi tous les autres édifices de l'ancien diocèse de Côme regroupés dans notre corpus, s'accorde assez bien avec la dimension plus humaine, historique, sociale et prophylactique du programme décoratif déployé aux différentes étapes du cheminement axial depuis l'extérieur de l'édifice. Dès la façade, l'accent est mis sur la corporéité et l'historicité du corps du Christ dont l'Incarnation, survenue au moment de l'Annonciation, est figurée déjà à deux reprises, dans les écoinçons au-dessus de la lunette et dans la bordure décorative qui entoure le saint Christophe.

Il en va de même pour le Sacrifice en lui-même, évoqué tant par l'ostentation du corps du Christ Enfant par la Vierge dans la lunette que par la *Pietà* de l'architrave. À cette vision charnelle et historicisée du corps de Jésus, s'ajoute enfin l'image classique, apotropaïque et baptismale du géant saint Christophe. Une fois à l'intérieur, point de représentation eschatologique ou apocalyptique, ni sur la contre-façade ni dans l'abside, mais une reprise presque à l'identique des thèmes proposés sur la façade : dans le sanctuaire le corps Crucifié du Christ dont la fonction eucharistique est assez évidente, et, sur l'arc triomphal, une nouvelle représentation de son entrée dans l'Histoire au moment de l'Annonciation, surmontée par une image prophylactique et sociale traitée de manière très générique qui évoque la protection de la Vierge sur l'ensemble de la communauté des fidèles (la Vierge de Miséricorde).

## BIBLIOGRAPHIE

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 54-55.

TOESCA Pietro, *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912, p. 243-247.

CHIESA Francesco, *Monumenti storici e artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945*, Bellinzona, Grassi&Co, 1946, p.13-15.

GILARDONI V., *Inventario delle cose d'arte e di antichità. II : Distretto di Bellinzona*, Bellinzona, Edizioni dello Stato, 1955 p. 147-161.

VOLPE Carlo, « Il maestro del 1302 », *Arte antica e moderna*, 1958, p. 145-149.

CASTELNUOVO Enrico, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura di Provenza nel secolo XIV*, Turin, Einaudi, 1962, p. 153-154.

MATALON Stella, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milan, Cassa del Risparmio delle Provincie lombarde, 1963, p. 394-395.

FREULER Gaudenz, « Studien zum « Maestro di San Biagio » », *Unsere Kunstdenkmäler*, n°39, fasc. 1, 1988, p. 9-21.

BERTELLI Carlo, « Introduzione », dans C. Bertelli (dir.), *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, Milan, 1989, p. 6-25 (8).

FREULER G., « Manifestatori delle cose miracolose », *Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Lichtenstein*, catalogo

della *ostra* (Lugano-Castagnola), Lugano/Castagnola-Einsiedeln, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Eidolon, 1991, p. 114-115.

PESCARMONA Daniele, « Como e Canton Ticino », dans Terraroli Valerio (dir.), *La pittura in Lombardia : Il Trecento*, Milan, Electa, 1993, p. 108-133.

TRAVI C., « Il Trecento » dans M. Grégori (dir.), *Pittura a Como...*, p. 10-18.

— « Maestro di San Biagio – Crocifissione – Ravecchia San Biagio », *Ibid.*, p. 265-266.

CAMPAGNA Alessandra, « Contributi alla pittura del Trecento comasco : il Maestro di S. Abbondio e il Maestro di S. Margherita », *Arte Cristiana*, LXXXIII, n°766, Milan, ScuolaBeato Angelico, 1995, p. 37-46.

— *La Chiesa di San Biagio a Ravecchia-Bellinzona*, Berne, Società di Storia dell'arte in Svizzera (SSAS), 1998.

— « San Biagio a Ravecchia : una testimonianza della produzione pittorica lombarda del XIV secolo », dans E. Agustoni, R. Cardani Vergani et E. Rüschi (éds.), *Pittura medievale e Rinascimentale...*, p. 49-56.

BIGINI Damien, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble : Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays

Alpins, 2010, vol. I, p. 349-366 et vol. II, p. 88 ;  
113-122.

TRAVI C., « Per il Maestro di Sant'Abbondio : il  
ciclo absidiale e la sua fortuna », dans Id.,  
*Sant'Abbondio a Como : le pitture murali*, Milan,  
Skira, 2011, p. 259-290 (284-286).

## BRIONE VERZASCA, SANTA MARIA ASSUNTA

**Type** : église paroissiale.

**Localisation** : Carte 3.1 n°49

*Édifice non visité*

La construction de l'église paroissiale de Brione Verzasca remonte au XIII<sup>e</sup> siècle, bien que sa structure ait été plusieurs fois modifiée au XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle.

L'église possède plusieurs fragments de fresques à l'intérieur avec notamment une Annonciation, une Nativité, un Présentation au Temple un Baptême du Christ, l'Entrée à Jérusalem et une Dernière Cène<sup>172</sup>, sans doute réalisées par le Maître des histoires de saint Jean-Baptiste, peintes dans la nef de Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia.

Néanmoins, dans le cadre de cette thèse, je me suis essentiellement intéressée aux deux fresques peintes à l'extérieur de l'édifice, sur sa façade principale précédée d'un portique. Là est figuré, à droite du portail, saint Christophe, avec deux figures féminines à ses pieds. Le géant haut de 4m65 est accompagné d'une inscription à gauche de l'image, retranscrite par John Rudolph Rahan : CRIST/O : VISO/FORI M/ANUS E(ST INIMICA DOLIRI)<sup>173</sup>.

Toujours à l'extérieur, mais cette fois sur le mur sud, se trouve également une représentation de l'archange Michel

### BIBLIOGRAPHIE

NINGUARDA Feliciano, *Atti della visita pastorale di F. Ninguarda. Vescovo di Como (1589-1593)*, Côme, Newpress, 1992, vol. II, p. 456 et note 1, p. 460.

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 69-70

ANDERES Bernhard, *Guida d'arte alla Svizzera italiana, edizione aggiornata*, Berne, Nuova Edizioni Trelingue, 1980, p. 168-171, 325.

RIGAUX Dominique, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris, Cerf, 1989, p. 230 (f. 94).

GREGORI M. (dir.), *Pittura a Como...*, p. 257.

<sup>172</sup> Dominique RIGAUX, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris, Cerf, 1989, p. 230 (f. 94).

<sup>173</sup> RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 69.

## BRISSAGO, SANT'APOLLINARE

**Type** : église paroissiale ?

**Carte 3.1 n°42**

**Localisation** : Province de Locarno, Tessin. Ancien diocèse de Côme, Pieve di Cannobio.

Située au large de Brissago, sur l'île de Sant'Apollinare, aujourd'hui appelée « *Isola Piccola* », l'église de Sant'Apollinare était sans doute la plus ancienne construction religieuse de l'île puisque son édification remonte probablement à la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Les archives paroissiales de Brissago conservent les actes des visites de certains délégués de l'archevêché de Milan envoyés par Carlo Borromeo. Dans ces archives est conservé en particulier, le rapport de la visite du délégué ecclésiastique à Sant'Apollinare datant du 7 octobre 1569 dans lequel l'église est déjà décrite comme un monument en ruine :

« Il 7 ottobre fu visitata la chiesa di S. Apollinare che dista dal luogo di Brissago per un miglio, situata su un Isola, Isola che è di una circonferenza di 300 passi. Chiesa di una lunghezza di 15 passi; larghezza di 10 passi. È coperta di piode, è senza soffitto e senza pavimento. È antichissima e si dice che fu la chiesa parrocchiale ed anche i preti e genti di qui dicono che un tempo si seppivano i cadaveri (dei morti). »

### DESCRIPTION DU DECOR

---

En revanche, chose étrange, ce rapport ne mentionne aucunement les fresques figuratives de l'abside, au contraire, l'église y est décrite : « solo intonacata, la sua cappella è a volta intonacata, antichissima, ma senza alcuna pittura (dipinto) ». Du décor à fresque de l'ancien édifice nous ne connaissons donc que les quelques restes infimes présents sur place, mais aussi et surtout la description fournie par John Rudolph Rahn :

« Nell'abside si rivengono resti di pittura in stile romanico : al basso, su fondo azzurro la figura degli Apostoli. Sopra l'ultima a sinistra leggesi in lettere bianche (...) il nome FILIP... Nella conca si distinguono due strati di dipinti sovrapposti l'uno all'altro, avanzi entrambi di una *Majestas Domini* di stile romanico, corrispondente allo stile dei dipinti nel coro della Chiesa di S. Vigilio presso Rovo. La strato superiore è dipinto rozzamente; quello inferiore lascia intravedere la mano sinistra del Salvatore in trono col libro aperto; vicino ad essa un banderuola che appartiene agli emblemi degli Evangelisti che l'attorniano e che porta queste iscrizione in lettere



minuscole: “Trans/VOLAT:Ales/AVES:ULTRA/VOLAT/asTr/A  
ioa/Ne/S”<sup>174</sup> »

La proximité stylistique établie par Rahn entre les fresques de la state la plus récente du décor de l’abside nous autorise, me semble-t-il, à dater celles-ci du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. L’existence d’un décor plus ancien mais sur le même thème que celui du *Duecento*, permet par ailleurs d’affirmer l’origine ancienne du programme absidial, de loin le plus répandu u dans la région jusqu’au XVI<sup>e</sup> siècle, faisant se superposer la représentation du collège apostolique à celle de la *Maiestas Domini* dans la calotte.

## BIBLIOGRAPHIE

---

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 70-71.

GILARDONI V.,...*Il Romanico...*, p. 237.

— *I monumenti d’arte e di storia...*, vol. II, p. 415-418.

FIADANZA Ilario, « Sant’Apolinare, Brissago », *La Nostra Storia* : <https://sd6873037732e6287.jimcontent.com/download/version/1490872973/module/11330415126/name/Sant%27Apollinare.pdf>.

---

<sup>174</sup> J.R. RAHN, *I monumenti artistici...*, p. 70-71.

## CADEMARIO, SANT'AMBROGIO

**Type** : chef de la vice-paroisse de Cademario affiliée au chapitre d'Agno, ancienne chapelle cémétériale.

**Localisation** : Carte 3.1 n°47

Située à plus de 400 mètres d'altitude, le promontoire sur lequel se trouve l'église et le village de Cademario offre un superbe panorama sur le lac de Lugano. L'église elle-même est, aujourd'hui encore, entourée d'un cimetière utilisé déjà avant la construction de l'édifice roman<sup>175</sup>.

**fig. 125. Cademario, Sant'Ambrogio, vue extérieure avec panorama sur le lac de Lugano**



© Vasile Pauline – juin 2022

La première église d'époque romane, de petites dimensions, était constitué d'une nef rectangulaire à vaisseau unique se terminant à l'est par une abside semi-circulaire assez peu profonde, comme la majorité des oratoires lacustres et de montagnes présents dans ce corpus. Néanmoins, au cours du XV<sup>e</sup> siècle, puis à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle l'ensemble de l'édifice fut

---

<sup>175</sup> GILARDONI V., ...*Il Romanico*..., p. 242.

rehaussé, agrandi et réorienté vers le nord. À la nef primitive furent donc adjoint au sud une nouvelle nef et au nord, un chœur carré. Mais, malgré ces travaux d'agrandissement, la première abside et ses décors furent conservés.

Néanmoins, au cours du XV<sup>e</sup> siècle, puis à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle l'ensemble de l'édifice fut rehaussé, agrandi et réorienté vers le nord. À la nef primitive furent donc adjoints, au sud, une nouvelle nef et au nord, un chœur carré. Mais, malgré ces travaux d'agrandissement, la première abside et ses décors furent conservés.

Dans les années 1950, des travaux de restauration, ramenèrent l'église à son état prébaroque, reportant de nouveau l'autel majeur à l'est. À cette occasion le chœur nord fut fermé et transformé en sacristie. Toutefois, de nouveaux travaux de restauration, menés cette fois en 2004 par Tita Carloni, rendirent à l'édifice sa forme baroque en réunissant à nouveau les deux nefs et le chœur nord<sup>176</sup>.

## **FRESQUES DE L'ABSIDE ROMANE**

---

Dans l'abside primitive de l'édifice est conservé, bien que de manière fragmentaire, l'ensemble du programme décoratif recouvrant l'intégralité des parois depuis les écoinçons de l'arc triomphal. Dans ces derniers sont figurés l'archange et la Vierge de l'Annonciation, séparés par l'ouverture de l'arc. À gauche Gabriel debout désigne Marie de sa main droite et de sa main gauche tend un phylactère déplié sur lequel on peut lire « *AVE MARIA GRATIA PLENA S[M]S T ECUM BENEDICTA TU IN MULIERI[IB]US ET BENEDICTU[S] FRUCTUS VENTRIS TUI* ». De l'autre côté, la Vierge debout, un livre fermé dans la main gauche, accueille la parole de l'ange en tendant la main droite dans sa direction. Enfin, entre les deux protagonistes, au centre de l'arc, dans un médaillon aujourd'hui très dégradé, figurait à l'origine l'Agneau avec la tête tournée du côté de Marie.

Dans l'abside, au niveau de la calotte, se tient le Christ en majesté, véritablement assis sur un trône pourvu de coussins de pourpre richement décorés. Bénissant de la main droite, il tient de sa main gauche un livre ouvert sur lequel apparaissent encore les lignes qui devaient peut-être servir au tracé de l'inscription, aujourd'hui presque entièrement disparue. Comme dans la majorité des autres *Maiestas Domini* du corpus, le Siégeant est ici encore paré d'un nimbe crucifère agrémenté de motifs de rinceaux en partie disparus. Entièrement englobée dans une mandorle, relativement arrondie et pourvue d'étonnants motifs géométriques, la majesté

---

<sup>176</sup> Rossana CARDANI VERGANI, « Ricerche archeologiche », *Bolletino Storico della Svizzera Italiana*, CVII, n°2, 2005, p. 391.

divine est accompagnée des quatre Vivants qui s'organisent de manière centrifuge autour de la mandorle. Présentés sous une forme zoocéphale, ces derniers ont un corps légèrement conique qui semble provenir de la mandorle elle-même, comme cela s'observe également dans l'église Sant'Agostino de Caravate<sup>177</sup> et dans le décor de certaines absides catalanes du XII<sup>e</sup> siècle<sup>178</sup>. Comme je l'ai déjà signifié dans le volume principal, les quatre Vivants sont ici nommés par une inscription en lettres rouges sur le fond ocre de l'abside, avec une erreur au niveau de la titulature de Marc identifié comme S. MARTINUS<sup>179</sup>.

Au registre médian, la théorie des apôtres, qui se déployait depuis les retombées nord et sud de l'arc triomphal, est extrêmement endommagée, rendant impossible l'identification de la majorité des apôtres. Certains en revanche, même s'ils sont en grande partie perdus, restent assez facilement identifiables grâce à leurs titulatures qui figurent en lettres blanches dans une inscription verticale à leur gauche. Il est possible de noter, par exemple, la présence de S. PAULUS, presque au centre de l'hémicycle et dont l'épée déborde largement sur la mandorle du Christ. À côté de saint Paul, dans l'axe central de l'abside, juste sous les pieds du Siégeant, se distingue encore la tête voilée d'une Vierge orante dont la représentation est assez peu fréquente au centre du collège apostolique dans l'ensemble du corpus rassemblé.

Enfin, dans le soubassement de l'abside, là où les fresques sont sans doute le plus endommagées, se distingue encore par endroit l'élégant *velario* blanc à motifs rouges, directement accroché à la bordure décorative qui sépare cette partie de l'abside du registre médian.

Longtemps considérés comme des œuvres de la première moitié du *Duecento*<sup>180</sup>, ces fresques présentent en effet un certain archaïsme stylistique et iconographique notamment dans le traitement de la figure mariale, présentée au centre du collège apostolique dans l'hémicycle absidial et debout dans l'Annonciation. Néanmoins leur proximité, déjà partiellement évoquée,

---

<sup>177</sup> La proximité entre les deux *Maiestas Domini* avait également été soulignée par Marco ROSSI, « Il Maestro di Angera e la pittura fra XIII e XIV secolo », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011, p. 192.

<sup>178</sup> Ce rapprochement avec les édifices de Catalogne avait déjà été proposé par V. GILARDONI, *Il Romanico...*, p. 242-250.

<sup>179</sup> Ibid., note p. 609 ; ce détail également commenté par Irene QUADRI, l'amène à se demander dans quelle mesure l'iconographie religieuse était véritablement comprise dans les zones périphériques comme Cademario : *La Pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Milan, Silvana Editoriale, 2020, p. 188.

<sup>180</sup> Beat BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Scheiz*, Berne, G. Ziegler, 1963, p. 125 et 244-245 ; Giovanni VALAGUSSA, propose même une datation encore plus précoce pour ces fresques, entre 1180 et 1190 : « Affreschi medievali dal Mille alla fine del XIII secolo : i riflessi della tradizione pittorica milanese », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Como...*, p. 8 et 247-248.

avec les fresques de Caravate et celles de San Remigio à Corzoneso, font pencher Irene Quadri en faveur d'une datation plus récente pour ces fresques qu'elle estime avoir été réalisées dans les dernières décennies du *Duecento*<sup>181</sup>.

## FRESQUES DU REVERS DE FAÇADE ET DE L'ANGLE SUD-OUEST DE LA NEF

### **1. Le Jugement dernier**

Dans la partie plus récente de l'édifice, au niveau du revers de façade de la nouvelle église, et plus précisément à l'angle sud-ouest de l'édifice, se trouve un autre ensemble de fresques beaucoup plus tardives sur le thème du jugement dernier, que j'ai en grande partie déjà décrites dans le chapitre 5 du volume principal de cette thèse. Se répandant sur deux parois, ce grand Jugement dernier présente, sur la paroi occidentale de l'église, les résurgents et les élus tournés vers la figure du Christ Juge qui campe dans l'axe central de la paroi, sur un trône au-dessus de l'Agneau. Avec son torse largement dénudé et amaigri, son manteau bleu clair, ce Christ Juge de Cademario apparaît comme une réplique quasi identique de celui peint par les de Veris, en 1401 à l'extérieur de l'église de Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia. La similitude entre les deux œuvres va même jusqu'aux détails du trône architecturé du Christ Juge au-dessus duquel se trouve, dans un cas comme dans l'autre, deux petites statuettes représentant le couple d'Adam et Ève. Sans doute l'œuvre d'un suiveur de Franco et Filippolo de Veris, ces fresques de Cademario sont, malgré tout, bien plus tardives que celle de l'église campionaïse et devraient être plutôt situées chronologiquement aux alentours de la quatrième décennie du *Quattrocento*.

### **2. La Crucifixion**

Sur la paroi nord, opposée au Jugement dernier se rencontrent encore plusieurs autres panneaux peints à fresque parmi lesquels se distingue une grande Crucifixion, foisonnant de personnages et de détails narratifs. En bas à droite de la composition sont par exemple figurés, avec une ampleur assez inhabituelle, les soldats jouant aux cartes. De part et d'autre du Christ, l'image inclut également la représentation des deux larrons, dont les âmes sont, pour l'une, guidée au paradis par un ange, et pour l'autre, conduite vers l'enfer par un démon. Ce détail, assez fréquent dans les représentations narratives de la Crucifixion, entre ici en résonance avec la représentation voisine du Jugement dernier, d'autant que, s'envolant vers la droite de l'image,

---

<sup>181</sup> I. QUADRI, *La Pittura murale...*, p. 186-189.

le démon qui extirpe l'âme du mauvais larron semble se diriger directement vers l'enfer, figuré sur la paroi méridionale, de l'autre côté de la porte d'entrée de l'édifice.

Sans doute plus ou moins contemporaine des fresques du Jugement dernier, cette Crucifixion me semble devoir néanmoins être attribuée à un artiste différent, plus proche du style courtois du peintre de la Crucifixion de Santa Maria in Selva à Locarno.

## FRESQUES DE LA FAÇADE MERIDIONALE

---

Au niveau de la façade méridionale figure également au-dessus de la porte d'entrée de l'édifice, l'abbé saint Antoine partiellement endommagé dans sa partie basse. À droite de la porte se retrouve enfin la figure gigantesque de saint Christophe portant l'Enfant Christ sur son épaule gauche.

## BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDA Feliciano, *Atti della visita...*, vol. II, p. 253 et note n°2.

BRENK Beat, *Die romanische Wandmalerei in der Scheiz*, Berne, G. Ziegler, 1963, p. 129-135 et 244-145.

GILARDONI V.,...*Il Romanico...*, p. 242-250.

ANDERES B., *Guida d'Arte...*, p. 239.

MONTEL Serge, « Prima del Duecento in Lombardia », Enrico Castelnuovo et Carlo Pirovano (éds.), *La pittura italiana, il Duecento e il Trecento*, Milan, Electa, 1986, vol. 1, p. 61-70.

VALAGUSSA Giovanni, « Affreschi medievali dal Mille alla fine del XIII secolo : i riflessi della tradizione pittorica milanesi », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Como...*, p. 3-10.

— « Schede », Ibid., p. 241-254.

PACE D., « Gli affreschi di Santa Maria della Misericordia... », p. 66-75.

CARDANI Vergani Rossana, « Ricerche archeologiche », *Bolletino Storico della Svizzera Italiana*, CVII, n°2, 2005, p. 361-368.

ROSSI Marco « Il Maestro di Angera e la pittura fra XIII e XIV secolo », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011, p. 179-193.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 56-63.

QUADRI Irene, *La Pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Milan, Silvana Editoriale, 2020, p.186-189.

fig. 126. Cademario, Sant’Amborgio, arc triomphal et abside romans



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 127. Cademario, Sant’Amborgio, abside romane, *Maiestas Domini*, détail de saint Marc



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 128. Cademario, Sant’Ambrogio, abside romane, *Maiestas Domini*, détail du Livre**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 129. Cademario, Sant’Ambrogio, Jugement dernier, paroi occidentale**



© Vasile Pauline – juin 2022



**fig. 130. Cademario, Sant’Ambrogio, Jugement dernier, parois occidentale, détail du trône avec Adam et Ève.**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 131. Cademario, Sant’Ambrogio, Jugement dernier, l’enfer, paroi méridionale**



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 132. Cademario, Sant'Ambrogio, Crucifixion, paroi septentrionale



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 133. Cademario, Sant'Amborgio, saint Christophe, façade principale (sud)



© Vasile Pauline – juin 2022

## CAMIGNOLO, SANT'AMBROGIO

**Type:** église subsidiaire (chapelle), rattachée à la paroisse de Bironico

**Localisation :** Canton du Tessin, Val d'Isone.

*Édifice non visité*

Située légèrement en dehors de l'habitat de Camignolo, l'église de Sant'Ambrogio domine la vallée depuis un petit promontoire rocheux. Grâce aux actes de la visite de Feliciano Ninguarda on apprend que la chapelle de Sant'Ambrogio ainsi que celle de San Pietro de Camignolo sont liées à la paroisse de Bironico et qu'une messe devait y être célébrée deux fois par semaine et au moins un dimanche par mois<sup>182</sup>.

La chapelle, comme la plupart des édifices de montagne observable dans la région, présente des lignes architecturales très simples avec une nef unique, rectangulaire qui s'achève par une abside semi-circulaire.

Sur la façade extérieure, Virgilio Gilardoni signale la présence d'une grande fresque figurant un saint Ambroise à Cheval réalisé sans doute au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>183</sup>.

### DISPOSITION, DESCRIPTION ET DATATION DU DECOR

À l'intérieur l'édifice abrite encore quelques très beaux vestiges de son décor à fresques sur les parois latérales de la nef mais aussi et surtout au niveau de son arc triomphal et dans le sanctuaire.

Dans les écoinçons de l'arc on distingue ainsi deux anges thuriféraires et qui agitent leurs encensoirs en direction de l'ouverture de l'abside. Vêtu à l'antique, ces anges sont représentés debout avec chacun un pied qui dépasse légèrement de la bordure décorative.

Dans l'abside, le programme décoratif s'organise ensuite en trois registres superposés. Dans la calotte se trouve la fameuse *Maiestas Domini* avec les quatre Vivants/Évangélistes représentés sous leurs formes animales organisés de manière centrifuge autour de la mandorle du Christ. À gauche de celle-ci se trouve ainsi le couple superposé de l'aigle/Jean et du lion/Marc et à droite celui formé par l'ange/Matthieu dans la partie haute et le bœuf/Luc dans

<sup>182</sup> Sandro BIANCONI, Brigitte SCHWARZ, *Il vescovo, il clero, il popolo. Atti della visita personale di Feliciano Ninguarda alle pievi comasche sotto gli svizzeri del 1591*, Locarno, Armando Dadò, 1991, p. 196-197.

<sup>183</sup> V. GILARDONI, ...*Il Romanico*..., p. 256.

la partie basse. Notons ici que la mandole du Christ en Majesté, habituellement de forme plutôt allongée est ici beaucoup plus large, presque ronde. Par ailleurs, le “Siégeant”, trône non pas sur un arc-en-ciel, comme cela est généralement le cas, mais sur un véritable trône à quatre degrés, ses pieds dépassant eux-aussi très légèrement de ce trône pour déborder sur le registre médian. Là, se développe la traditionnelle théorie des apôtres répartie en trois groupes (de cinq, quatre puis trois personnages) divisés par les ouvertures de l’abside. Tous portent des livres ou des rouleaux fermés, mais seul Pierre est véritablement distingué par la présence de son attribut. Il est probable néanmoins qu’à l’origine les noms de chacun d’eux aient été inscrits en lettres blanches sur le fond bleu. Sous leurs pieds (dépassant eux-aussi légèrement de la bordure rouge), se développe une tenture feinte, blanche et dorée, légèrement plissée et accrochée fictivement à la bande décorative qui la sépare du registre médian.

Ces fresques intérieures, qualifiées de « *romanici* » par Gilardoni<sup>184</sup>, doivent sans doute avoir été réalisées peu de temps après celles des proches églises de Piona et Rovio, soit aux alentours de 1252.

## BILBIOGRAPHIE

---

BIANCONI Sandro, SCHWARZ Brigitte, *Il vescovo, il clero, il popolo. Atti della visita personale di Feliciano Ninguarda alle pievi comasche sotto gli svizzeri del 1591*, Locarno, Armando Dadò, 1991, p. 196-197.

GILARDONI V.,...*Il Romanico*..., p. 256-259.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 56-63.

---

<sup>184</sup> Ibid., p.256.

## CAMPIONE D'ITALIA, SANTA MARIA DEI GHIRLI

**Type** : Chapelle subsidiaire, liée au monastère Sant'Ambrogio à Milan.

**Localisation** : Carte 3.1 n°44

Documentée dès le IX<sup>e</sup> siècle, l'église de Santa Maria dei Ghirli appartenait anciennement aux possessions du monastère Sant'Ambrogio à Milan. Cette première église fut transformée en chapelle de plus grandes dimensions dans le courant du *Trecento* et dotée d'un campanile. Néanmoins, de la structure médiévale de l'église il ne reste aujourd'hui que peu de traces, celle-ci ayant été largement modifiée au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>185</sup>.

Outre le cycle dédié à la vie de saint Jean-Baptiste, attribué au « *Maestro di Campione* », qui recouvre une bonne partie des parois encore existantes de la nef de l'église du *Trecento*, c'est la grande fresque extérieure du Jugement dernier sur le flanc sud de l'édifice qui a décidé de l'adjonction de cet édifice au sein du corpus. Cette vaste composition, d'environ 9 mètres de long pour 5 mètres de haut est un témoignage intéressant des préoccupations religieuses de la fin du *Trecento*, ce grand Jugement dernier présente certaines particularités iconographiques qui en font un cas unique au sein du corpus<sup>186</sup>.

Au centre, le Christ Juge est assis sur un large trône, décoré dans sa partie haute par deux statuettes représentant Adam et Ève, et autour duquel se bouscule une masse compacte d'anges, portant pour certains les insignes de la Passion. À la droite de ce Christ Juge, un groupe de réprouvés est repoussé loin du trône par l'archange Michel et un autre ange. Certains d'entre eux tombent dans la partie inférieure de la composition entièrement dédiée à la représentation de l'enfer et de ses sévices. À l'opposé, à première vue, il serait tentant de voir, dans le groupe de personnages à la gauche du Christ, celui des élus, néanmoins, en jetant un regard plus attentif, il est possible de se rendre compte de la présence, même dans cette partie de la fresque, de personnages négatifs, et en particulier d'une vieille femme qu'un démon tient accrochée au bout d'une corde.

Néanmoins, d'après Jérôme Baschet, il n'y aurait pas pour autant « d'inversion des orientations traditionnelles » (positif à la droite du Christ et négatif à sa gauche), « car, de part

---

<sup>185</sup> CASSANELLI Roberto, *Lombardia Gotica*, Milan, Jaca Book, 2002, p. 274.

<sup>186</sup> Il a été suggéré à plusieurs reprises que les commanditaires aient pu se servir de cette image pour médiatiser un positionnement radicalement anticlérical d'une partie de la population campionaïse. Voir à ce sujet R. CASSANELLI, *Lombardia Gotica...*, p. 275 et C. TRAVI, « Il Trecento », dans M. Gregori (dir.) *Pittura a Como...*, p. 20.

et d'autre des éléments décrits, figurent deux autres scènes ». Le chercheur reconnaît ainsi, tout à gauche de l'image « un groupe de personnages en prière vers le Christ » parmi lesquels figurent « un pape, un évêque et une femme en train de faire l'aumône à un pauvre », autant de personnages qui semblent donc « positifs ». À l'inverse, à la droite de l'image, Jérôme Baschet distingue « une scène galante » avec « un jeune homme élégant, accompagné d'un musicien [qui] fait sa cour à une noble dame. Leur destin est annoncé par le fait que les longues pointes de leurs chaussures d'apparat dépassent sur la zone infernale. Puis sur le pilastre qui limite la fresque à droite, la mort de ces deux personnages est représentée [...] des démons s'emparent de leurs âmes »<sup>187</sup>.

Entre le Christ et ces deux groupes de personnages, nous noterons, l'absence de la Vierge et saint Jean-Baptiste, qui encadrent habituellement le Christ Juge en qualité d'intercesseurs, et au contraire la présence assez inhabituelle de quatre éléments personnifiés aux extrémités de la composition, qui confèrent à l'ensemble une dimension cosmique.

Dans la partie inférieure l'enfer est constitué comme un lieu unique dont le fond rouge se déploie de manière continue. Sous le trône du Christ, au centre de la composition, les damnés sont jetés dans une grande jarre que des démons remuent à l'aide de leurs bâtons. De part et d'autre, des groupes de démons font subir toutes sortes de supplices aux damnés. Certains d'entre eux sont identifiés par une inscription. Se reconnaîtra ainsi « IUDAS », pendu et éviscéré<sup>188</sup>.

Grâce à l'inscription ci-après, nous connaissons l'identité des deux peintres Franco et Filippolo de Veris, et savons que cette fresque fut achevée le 23 juin 1400 pour le compte des « *Scolari* »<sup>189</sup> de Santa Maria dei Ghirli et de certains habitants de Campione:

HOC.OPUS.FECIT.FIERI.HOMINES.SCOLA.....CAMPILION.  
ET. DENARIOR. LEMOXINAR, / ..... CAMPILIONO. PSONE.  
DE. CAMPILIONE/FRANCHUS. DE. VERIS. DE. MILO  
(MEDIOLANO). ET. FILIPOLUS. EI/ FILIUS PINXIT HOC  
OPUS.

---

<sup>187</sup> Jérôme BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rome/Paris, École Française de Rome, 2014, p. 635. L'auteur propose à la suite de cette description une très belle analyse de ce « Jugement particulier » auquel je me permets de renvoyer directement le lecteur.

<sup>188</sup> Je me permets de renvoyer à nouveau à la description et l'analyse de cette frise infernale proposées par Jérôme Baschet : *Ibid.*, p. 636.

<sup>189</sup> Serge RUTZ les a identifiés à la confrérie des tailleurs de pierre et constructeurs de Campione : « Intorno agli affreschi di Lanfranco e Filippolo De Veris a Campione », *Unsere Kunstdenkmäler*, vol. 39, 1988, p. 43-53.

Par souci d'exhaustivité, bien que ces fresques soient artistiquement d'un bien moins grand intérêt que le Jugement dernier des De Veris, ont également été comptabilisées dans le corpus une Annonciation et une Vierge à l'Enfant qui figurent respectivement sur les parois extérieures nord et ouest de l'édifice.

**fig. 134. Campione d'Italia, Santa Maria dei Ghirli, Jugement dernier**



© Carlo Dell'Orto, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, da  
Wikimedia Commons



## BIBLIOGRAPHIE

---

GILARDONI V., ...*Il Romanico*..., p. 260-262.

MATALON Stella et MAZZINI Franco, *Affreschi del tre e quattrocento in Lombardia*, Milan, Edizioni del milione, 1958, 17-18.

ANDERES B., *Guida d'Arte*..., p. 323-326.

DELL'ACQUA Gian Alberto, *Il Santuario di Santa Maria dei Ghirli in Campione d'Italia*, Milan, Silvana Editoriale, 1988.

RUTZ Serge, « Intorno agli affreschi di Lanfranco e Filippolo De Veris a Campione », *Unsere Kunstdenkmäler*, vol. 39, 1988, p. 43-53.

BANDERA Sandrina, « Franco (o Lanfranco) e Filippo de Veris. Biografie » et « Franco e Filippo de Veris Giudizio universale e Inferno » dans M. Gregori (dir.) *Pittura a Como e nel Canton Ticino : dal Mille al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1994, p. 267-268.

CASSANELLI Roberto, *Lombardia Gotica*, Milan, Jaca Book, 2002, p. 274-275.

SERGE V., « San Zenone, San Pietro e la Madonna dei Ghirli », F. Mena (éd.), *Storia di Campione dall'VIII secolo ai nostri giorni*, Milan, Skira, 2007, p. 171-197.

BRAMBILLA Alessandra, « Rinascimento a Campione d'Italia. Precisazioni e nuove ipotesi », *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, CXI, 2008, p.8-34.

— « Campione d'Italia. Santa Maria dei Ghirli », dans G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (dir.), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardo Luini, Itinerari*, Milan, Officina Libreria, 2010.

BASCHET Jérôme, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rome/Paris, École Française de Rome, 2014, p. 633-636.

**Localisation** : actuel canton du Tessin en Suisse.

**Carte 3.1 n°44**

Cette église dédiée à San Zenone, saint patron des pêcheurs d'eau douce, doit sans doute son intitulation à sa proximité avec le lac. Sa présence est attestée de manière indirecte dès le XI<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, sa construction remonte à une période encore plus ancienne, puisque les vestiges d'un édifice cultuel datant du VII<sup>e</sup> siècle ont été retrouvés sous l'église actuelle lors des fouilles archéologiques réalisées à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Nous savons, par ailleurs, que les assemblées communales de Campione, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, étaient menées directement dans le cloître de San Zenone<sup>190</sup>.

Dans sa forme architecturale actuelle, l'édifice, situé sur les rives du lac, porte les marques des diverses réfections effectuées sur sa structure et sa façade au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. De forme rectangulaire, il se compose d'une nef à trois vaisseaux orientés vers l'est qui se conclut par une seule abside semi-circulaire.

Aujourd'hui propriété de la commune de Campione, l'église de San Zeno a été transformée en galerie civique, alors qu'étrangement, les images peintes qui y sont conservées appartiennent toujours à l'archevêché de Milan.

La décoration de l'abside de l'ancienne église, datant du milieu du *Trecento*<sup>191</sup>, a été redécouverte durant les travaux de restauration menés sur l'édifice entre 1995 et 1996<sup>192</sup>. Néanmoins, la calotte de l'abside médiévale ayant été détruite à l'époque baroque, il ne reste plus aujourd'hui que la partie médiane et le soubassement de celle-ci. Là se déploie en frise continue le collège apostolique<sup>193</sup>. Parmi les Douze, conservés de manière assez fragmentaire, certains sont identifiables grâce à leurs attributs, tel que Jacques le Mineur tout à gauche tenant un long bâton et un livre clos. D'autres apôtres sont également en partie nommés par des restes d'inscription.

Toutefois, ici comme à Curogna ou Ditto, la théorie des apôtres encore visible ne correspond pas à la première phase décorative de l'édifice. Sous ces figures, se trouvent en

---

<sup>190</sup> Pour plus d'éléments sur l'historique de la construction de l'édifice voir : Donatella CAPORUSSO, « Campione d'Italia, scavi archeologici nella ex chiesa di San Zenone », *Bollettino dell'Associazione archeologica ticinese*, n°14, 2002, p. 5-13.

<sup>191</sup> V. SEGRE, « San Zenone... », p. 174 et notes n°5.

<sup>192</sup> D. CAPORUSSO, « Campione d'Italia... »

<sup>193</sup> La présence de ce collège apostolique, si répandue dans la région en association avec une *Maiestas Domini* dans la conque de l'abside, laisse supposer qu'une telle image devait à l'origine figurer aux dessus des Douze.

effet, dans le soubassement, quelques traces d'un décor plus ancien, et en particulier les restes d'un *velario*, appartenant à une phase décorative antérieure à celle des apôtres<sup>194</sup>.

Sur les parois de la nef il reste en revanche quelques traces d'un décor à fresque plus tardif, sans doute réalisé dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>195</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

GILARDONI V., ...*Il Romanico...*, p. 260-262.

CAPORUSSO Donatella, « Campione d'Italia, scavi archeologici nella ex chiesa di San Zenone », *Bollettino dell'Associazione archeologica ticinese*, n°14, 2002, p. 5-13.

SERGE V., « San Zenone... », p. 171-197.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 125-128.

---

<sup>194</sup> V. SEGRE, « San Zenone... », p. 175.

<sup>195</sup> Pour plus d'éléments au sujet de ces fresques voir : V. SEGRE, « San Zenone... », p. 176.

## CASTEL SAN PIETRO, SAN PIETRO DITE « CHIESA ROSSA »

**Localisation** : Actuel canton du Tessin.

Carte 3.1 n°48

**Type** : oratoire épiscopal.

**Commanditaire(s)** : Bonifacio da Modena évêque de Côme.

fig. 135. Castel San Pietro, « Chiesa Rossa », vue extérieure

La « Chiesa Rossa », petit édifice de plan rectangulaire orienté vers l'est et terminé par une abside semi-circulaire, est située à une dizaine de kilomètres au nord de Côme dans l'ancienne aire fortifiée autour du château de Castel San Pietro, à proximité



de l'un des palais des évêques de Côme. La couleur rouge emblématique de la façade, qui donne aujourd'hui son nom à l'édifice, est à dater des travaux de réfection menés par l'évêque de Côme à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle (1599)<sup>196</sup>, mais l'édifice en lui-même fut en réalité érigé par l'évêque Bonifacio da Modena en 1343, comme le mentionne l'inscription présente sur la dalle commémorative au-dessus de portail en façade de l'église rappelant également la date de la pose de la première pierre :

PRESUL CUMAN(U) BONIFACIUS RITE VACOT(US)  
DOCTOR FONS I RIS MUTINE(N)SIU(M) GENERE NATUS  
FECIT HOC ERIGI TEMPLU(M) SUB NO(M)I(N)E PETRI  
CLEMENTIS ANNO SEXTI CURRE(N)TE SECU(N)DO MILLE  
TRECE(N)TIS QUAT(UOR)DENIS ET TRIB(US) AN(N)IS<sup>197</sup>.

<sup>196</sup> V. SEGRE, *Castel San Pietro*, Guide ai monumenti svizzeri, Società di storia dell'arte in Sizzera SSAS, Berne, 2006, p. 14.

<sup>197</sup> « Le prélat de Côme Bonifacio, ordonné selon le rite docteur, source de droit, né d'une lignée modénaise, fit construire ce temple dédié au nom de saint Pierre durant la deuxième année du pontificat de Clément VI, 1343 ».

fig. 136. Castel San Pietro, « *Chiesa Rossa* », lunette et bas-relief du portail occidental



© Vasile Pauline – août 2021

#### **DESCRIPTION, DATATION ET ATTRIBUTION DU DECOR**

---

L'évêque Bonifacio apparaît lui-même à deux reprises sur cette dalle. Une première fois dans le registre supérieur en position frontale, en tenue d'évêque avec la mitre et le bâton dans la main gauche, bénissant de la main droite et entouré de deux emblèmes héraldiques qui semblent pouvoir le rattacher à la famille des Quadri<sup>198</sup>. Au registre sous-jacent, l'évêque est à nouveau représenté mais cette fois-ci de profil dans son acte de prêche ou d'enseignement, assis à son pupitre, le livre ouvert face à deux disciples. Sur les pages du livre apparaît clairement l'inscription suivante : HUMAN(UM) GEN(US) DUOB(US) REGITUR<sup>199</sup>, alors qu'au registre inférieur court l'inscription commémorative précédemment retranscrite. Au-dessous de cette plaque sculptée, dans la lunette du portail d'entrée prenait place un décor à fresque aujourd'hui très endommagé, en lien avec la dédicace de l'édifice, présentant la scène de la Conversion de saint Pierre (*La Navicella*).

À l'intérieur, le mur de contre-façade et les parois latérales sont recouverts d'un décor à fresque purement ornemental constitué de frises de motifs architecturaux, géométriques et floraux qui se poursuivent sur l'ensemble des trois parois et se superposent sur plusieurs

---

<sup>198</sup> V. SEGRE, *Castel San Pietro...*, p. 11.

<sup>199</sup> « Le genre humain est régi par deux principes différents »

registres, les frises ne sont interrompues que par l'ouverture des fenêtres sur chacun des murs latéraux et par l'oculus de la façade. Ce décor ornemental est agrémenté, dans sa partie basse d'une frise de médaillons en grisaille avec des représentations de saints et de saintes, malheureusement en très mauvais état de conservation.

A l'est, l'arc triomphal et la conque absidiale portent quant à eux un décor bien figuratif. Dans les écoinçons de l'arc triomphal se trouve une Annonciation d'encadrement. Sous la représentation de la Vierge annoncée une Vierge trônante, avec l'Enfant sur ses genoux, occupe la retombée nord de l'arc triomphal, alors qu'à l'opposé, sur la retombée sud, sont figurées en pied sainte Agathe, sainte Catherine et sainte Agnès. Sous ces représentations, dans la partie inférieure du mur s'aperçoit une tenture rouge feinte (*velario*) suspendue à la bordure décorative, encore très bien conservée sous la Vierge à l'Enfant. Dans la conque de l'abside prend place le Christ en Majesté, dans une mandorle, entouré des quatre vivants zoocéphales. Il est assis sur un arc-en-ciel, bénit de la main droite et tient le livre ouvert de sa main gauche. Dans l'hémicycle, sous la représentation du Christ en Majesté, prennent enfin place, de gauche à droite les quatre scènes de la vie de saint Pierre depuis sa conversion, en passant par son ministère et son emprisonnement jusqu'à son crucifiement. Sous la conversion de saint Pierre nous signalerons enfin la présence d'une fresque votive sur fond rouge, plus tardive que le reste du décor, mettant en scène saint Jean-Baptiste présentant un donateur agenouillé à la Trinité représentée dans une mandorle avec Dieu le Père portant le nimbe crucifère et présentant le Christ en croix. Celle-ci vient interrompre le bandeau de rinceau décoratif et la tenture peinte qui occupent les deux derniers registres du décor de l'abside.

Toutes ces représentations sont séparées les unes des autres par un décor d'architecture feinte assez savant, semblable à celui de la nef et du mur de contre-façade qui n'est pas sans rappeler certains éléments déjà présents dans le décor de l'abside de la Basilique Sant'Abbondio de Côme. Les deux décors ont d'ailleurs été très souvent rapprochés par la critique qui, suite à l'article de Miklós Boskovits<sup>200</sup>, a longtemps attribué les fresques de la « *Chiesa Rossa* » de Castel San Pietro au « *Maestro de Sant'Abbondio* » lui-même, expliquant les variations stylistiques entre les deux décors par un écart chronologique d'une vingtaine d'années<sup>201</sup>, les fresques de Castel san Pietro ayant toutes été réalisées entre la pause de la première pierre de

---

<sup>200</sup> M. BOSKOVITS, « La decorazione pittorica del presbiterio della basilica », dans *S. Abbondio, lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Côme, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1984, p. 266.

<sup>201</sup> C'est notamment l'hypothèse que reprend Carla Travi en 1989 dans son article dédié au « Maestro de Sant'Abbondio » (« C. TRAVI, « Per il maestro di S. Abbondio », *Arte Cristiana*, LXXIV, n°717, Milan, Scuola Beato Angelico, 1986, p. 375-392).

l'édifice en 1343 et sa consécration en 1345 (à l'exception évidemment du panneau votif avec la Trinité exécutée dans les premières années du *Quattrocento*)<sup>202</sup>, en témoigne l'inscription visible sur l'angle supérieur de la table d'autel :

MCCCXLV PRIMA DO(MIN)ICA AUG(USTI) ISTUD ALTARE  
(ET) ECCL(ES)IA CO(N)SECRATA FUIT P(ER) D(OMI)NU(M)  
B(N)IFACIU(M) EP(ISCOPU)M CUMANU(M) D(E) MUTINA.<sup>203</sup>

Néanmoins, les spécialistes s'accordent plutôt aujourd'hui pour attribuer le décor de l'oratoire de San Pietro à un groupe d'artistes, probablement issus d'un même atelier et regroupés sous l'autorité du dénommé « Maître de Castel San Pietro » qui ne doit plus être assimilé au « Maître de Sant'Abbondio » mais considéré comme l'un de ses plus proches suiveurs<sup>204</sup>, et ce serait d'ailleurs à ce même « Maître de Castel San Pietro » qu'il faudrait attribuer les fresques de l'arc triomphal de la Basilique de San Biagio à Ravecchia (Bellinzona)<sup>205</sup>.

## SINGULARITES ICONOGRAPHIQUES

---

D'un point de vue iconographique, au-delà de sa parenté avec le cycle absidiale de Sant'Abbondio, les décors de l'arc triomphal et de l'abside de la « *Chiesa Rossa* » partagent certaines affinités ou plutôt certaines singularités notables avec celui de l'abside méridionale de l'église de Sant'Ambrogio à Chironico, réalisé durant la même période<sup>206</sup>. La plus évidente

---

<sup>202</sup> V. SEGRE, *Castel San Pietro...*, p.14-15.

<sup>203</sup> « 1345, premier dimanche d'août cet autel et cette église furent consacrés par Bonifacio da Modena, évêque de Côme. »

<sup>204</sup> C. TRAVI « Il Trecento », dans M. Gregori, *Pittura a Como...*, p. 12 ; « Per il Maestro di Sant'Abbondio : il ciclo absidiale e la sua fortuna », dans *Sant'Abbondio a Como...*, p. 284-286 ; V. SEGRE, *Castel San Pietro...*, p.15-17.

<sup>205</sup> Bien qu'Alessandra Campagna continue, à la suite de Miklós Boskovits (« La decorazione pittorica del presbiterio... », p.266) à attribuer les fresques de l'arc triomphal de San Biagio au « Maestro de Sant'Abbondio » (« Contributi alla pittura del Trecento comasco... », p.37-46 ; *La Chiesa di San Biagio...*, p. 15-19), Carla Travi réfute cette attribution dès 1994 (« Il Trecento », dans M. GREGORI, *Pittura a Como...*, p.12) et réaffirme son hypothèse dans son chapitre dédié au « Maestro de Sant'Abbondio » et à ses suiveurs, dans la monographie dédiée aux fresques de la basilique comasque parue en 2011 (« Per il Maestro di Sant'Abbondio : il ciclo absidiale e la sua fortuna », dans Id., *Sant'Abbondio a Como...*p. 284-286).

<sup>206</sup> Les fresques de Chironico sont à dater aux alentours de 1340, comme en témoigne l'inscription visible sous la mandorle du Christ dans l'abside méridionale, qui mentionne également le nom de l'artiste à qui l'on doit leur réalisation : « IN NOMINE DOMINE AMEN : MILLEXIMO :C :C :CXXXVIII FUIT REDIFICATA ET AMPLIFICATA ISTA ECCLASIA AD HONO(REM BEATE) VIRGINI MARIAE ET BEATI AMBROXII CONFESSORIS ET BEATE MARIE MAGDALENE ET ALIORUM SANCTORUM ET PRO REMEDIO OMNIUM ANIMARUM VIVORUM ET MORTUORUM : MAGISTER PETRUSPAULUS DICTUS SOÇUS

se trouve au niveau des écoinçons de l'arc triomphal où prend certes place la traditionnelle Annonciation mais qui est ici, comme à Chironico, assez singulièrement « inversée » puisque contrairement au schéma habituel, la Vierge annoncée se trouve à gauche de l'arc et l'ange à droite. Ceci est d'autant plus remarquable, qu'il s'agit là des deux seuls exemples d'une telle inversion dans l'ensemble des Annonciations recensées dans le corpus. Néanmoins, les postures de la Vierge et de l'ange sont très différentes d'un décor à l'autre. À Castel San Pietro la Vierge est montrée debout, les bras joints sur sa poitrine dans un petit édicule construit dans une perspective empirique avec face à elle, l'ange annonciateur, qui semble tout juste avoir posé le pied à terre et commence à s'agenouiller, la tunique encore agitée par le vent, les deux ailes légèrement repliées derrière son dos et l'index droit pointé vers Marie. Dans l'église de Sant'Ambrogio les deux personnages sont beaucoup plus hiératiques, la Vierge est assise sur un trône architecturé et l'Ange est plus nettement en gèneflexion, la main gauche posée sur ses genoux droits. Mais en dépit de ces différences, le caractère si exceptionnel de ce type d'inversion nous autorise un rapprochement entre ces deux édifices.

S'ajoute à cela, un traitement assez similaire de la *Maiestas Domini* avec les quatre vivants zoocéphales. Ce dernier élément est néanmoins beaucoup plus commun que le premier particulièrement dans les théophanies absidiales de l'actuel canton du Tessin, puisque nous retrouvons ce type de *Maiestas Domini* également dans les églises de Cademario, Corzoneso, Progero, et Curogna par exemple. Nous noterons toutefois que, à Castel San Pietro comme à Chironico, la théophanie absidiale n'est pas accompagnée de la représentation, dans le registre sous-jacent, du collège apostolique ce qui fait à nouveau de ces deux décors des exceptions au sein de notre corpus puisque toutes les autres *Maiestas Domini* absidiales conservées dans l'actuel canton du Tessin sont associées à la représentation du collège apostolique. À la place des apôtres nous retrouvons dans les deux édifices, un cycle continu de scènes liées à la vie du saint tutélaire de l'édifice saint Pierre dans le cas qui nous occupe et saint Jean-Baptiste dans l'abside méridionale de Sant'Ambrogio à Chironico. En nous penchant de nouveau sur les travaux menés sur le programme décoratif des absides de cette région par Damien Bigini, nous rappellerons que lui-même singularise les décors de Chironico et Castel San Pietro<sup>207</sup> qui appartiennent, comme nous l'avons vu précédemment avec le cas de San Biagio à Bellinzona, à une période de renouvellement du programme décoratif absidial dans les régions de l'ancien diocèse de Côme. L'auteur montre, avec ces deux exemples, comment, au *Trecento*, le schéma

---

PINCTOR E CASTELLO DE MENAXIO (PIN)XIT HOC OPUS (ANNO) MCCCX(L) INCIPIT DIE LUNE XXIII CTUBRIS ET COMPLETA FUIT MCCCX... XXVIII DE MENSES IUNI...DEO GRATIAS ».

<sup>207</sup> D. BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres...*, p. 366-369.



traditionnel de la *Maiestas Domini* aux Apôtres après avoir été enrichi (Sant'Abbondio à Côme), adapté (San Biagio à Bellinzona) voire travesti (Santa Maria in Selva à Locarno) finit par être totalement abandonné dans ces deux cas, où l'hémicycle absidial devient mur véritablement « parlant », qui s'adresse directement au fidèle pour raconter la vie du saint patron de l'édifice et ne complète plus le sens mystique et eschatologique de la conque absidiale comme pouvait le faire la théorie des apôtres ou même les scènes christiques qui la remplacent ou s'y ajoutent dans de nombreux cas (en particulier la Crucifixion)<sup>208</sup>.

Sans prendre le risque de statuer sur des raccourcis trop hâtifs, ces divers points de concordances iconographiques qui singularisent ces deux édifices au sein de notre corpus de thèse nous permettent d'émettre l'hypothèse d'une certaine parenté artistique entre Petruspaulus, artiste comasque<sup>209</sup> à l'origine du décor de l'abside méridionale de Sant'Ambrogio à Chironico et le « *Maestro de Castel san Pietro* ».

## **LA MISE EN VALEUR DE LA FONCTION PAPALE ET EPISCOPALE**

---

Néanmoins, cela seul ne suffit pas à expliquer les raisons de ces choix iconographiques particuliers. Dans la « *Chiesa Rossa* » notamment, le choix des quatre scènes de la vie de saint Pierre représentées dans l'hémicycle absidial est tout sauf anodin de même que leur organisation qui met l'accent, comme le soulignait déjà Carla Travi sur la fonction de vicaire du Christ qu'occupe l'apôtre, en plaçant au centre la scène de la prédication<sup>210</sup>. Saint Pierre prêchant se trouve directement en dessous de la figure du Christ en majesté dont il reçoit en quelque sorte l'investiture, et semble s'adresser aussi bien au petit groupe de disciples rassemblés face à lui dans l'image, que plus symboliquement, à l'ensemble des fidèles présents dans l'église<sup>211</sup>. Placée ainsi au centre de l'hémicycle absidial, derrière l'autel, l'image de saint Pierre vicaire du Christ, renvoie à la fonction épiscopale du commanditaire Bonifacio et à son rôle pastoral qui lui tenait à cœur<sup>212</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, dans la logique du cheminement axial depuis l'extérieur de l'édifice vers l'abside, cette représentation de la prédication de saint Pierre est directement mise en parallèle avec une figuration équivalente de Bonifacio da Modena sur le bas-relief de la façade. L'évêque « terrestre » accueille ainsi les

---

<sup>208</sup> Ibid., vol. I, p.366-367.

<sup>209</sup> C. TRAVI, « Il Trecento », dans M. Gregori, *Pittura a Como...*, p. 14-15.

<sup>210</sup> C. TRAVI, « Per il maestro di S. Abbondio »..., p. 377.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid.

fidèles à l'entrée de l'édifice alors que l'évêque « céleste », gardien des clés du paradis, les attend à la « Porte du ciel » à l'issue de leur cheminement.

Par ailleurs, ce parallélisme volontaire entre l'Église comasque de Bonifacio da Modena et l'Église romaine doit être compris à la lumière des événements historiques récents puisque Bonifacio réussit en 1341, soit quelques années seulement avant la réalisation du cycle pictural de la « *Chiesa Rossa* », à obtenir du pape Benoît XII qu'il accepte de lever l'interdit papal formulé par Jean XXII à l'encontre de l'Église de Côme et de Milan en raison du soutien qu'elles avaient apporté à Ludovic de Bavière contre le pape<sup>213</sup>. Vera Segre note, à ce sujet, la symbolique intéressante de l'inscription sur le livre que tient l'évêque Bonifacio sur le bas-relief, et qui rappelle la nécessité de séparer le pouvoir temporel du pouvoir spirituel<sup>214</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. II, p. 311.

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 80-81.

TOESCA P., *La pittura e la miniatura...*, p. 188-189.

BOSKOVITS M., «La decorazione pittorica del presbiterio della basilica», dans *S. Abbondio, lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Côme, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1984, p.262-270.

TRAVI C., «Per il Maestro di S. Abbondio», *Arte Cristiana*, LXXIV, n°717, Milan, Scuola Beato Angelico, 1986, p. 375-392.

SCARAMELLINI GUIDO, « Ricognizione delle opere di Bonifacio da Modena », *Archivio Storico della Diocesi di Como*, 4, 1990, p.233-248.

TRAVI C., « Il Trecento »..., dans M. Gregori, *Pittura a Como...*, p. 10-18.

SEGRE V., *Castel San Pietro*, Guide ai monumenti svizzeri, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS, Berne, 2006.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. I, p. 366-369.

TRAVI C., « Per il Maestro di Sant'Abbondio : il ciclo absidiale e la sua fortuna », Id. (dir.), *Sant'Abbondio a Como...*, p. 259-290 (284-286)

---

<sup>213</sup> Ibid. et V. SEGRE, *Castel San Pietro...*, p. 11.

<sup>214</sup> V. SEGRE, *Castel San Pietro...*, p. 11.

**fig. 137. Castel San Pietro, « Chiesa Rossa », vue de l'intérieur depuis l'entrée**



© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 138. Castel San Pietro, San Pietro (« Chiesa Rossa »), Annonciation (détails)**



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 139. Castel San Pietro, « Chiesa Rossa », abside et arc triomphal



© Vasile Pauline – août 2021

## COME, SANT'ABBONDIO

**Type** : Basilique, ancienne cathédrale de Côme.

**Commanditaire(s)** : L'évêque franciscain de Côme Leone Lambertenghi et l'abbé bénédictin de Sant'Abbondio Benno (Bonifacio) Lambertenghi

Située au Sud de la ville, l'actuelle basilique de Sant'Abbondio était, au moins jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle la cathédrale de Côme<sup>215</sup>, anciennement dédiée aux saints Pierre, Paul et Pélagie. L'origine de la basilique remonte à la période paléochrétienne, avant le V<sup>e</sup> siècle et il est probable qu'à cette période, le premier édifice culturel chrétien ait été érigé sur un ancien temple païen<sup>216</sup>. Néanmoins, architecturalement, il faut dater l'édifice actuel du début du XI<sup>e</sup> siècle, après la fondation en 1013 de l'abbaye bénédictine de Sant'Abbondio, qui entraîne la reconstruction de l'église antique<sup>217</sup>. Ce nouvel édifice fut consacré le 3 juin 1095 par le pape Urbain II<sup>218</sup>.

Il s'agit d'une basilique constituée d'une grande nef à cinq vaisseaux, divisée en sept travées. Le vaisseau central charpenté est plus haut que les vaisseaux latéraux. Le chœur qui s'étire en longueur sur deux travées est, quant à lui, recouvert d'un voûtement de pierre et s'achève à l'est par une abside semi-circulaire divisée sur toute sa hauteur en cinq quartiers égaux par des colonnettes semi-engagées. À l'ouest, au-dessus du portail d'entrée s'élève une tribune.

### DESCRIPTION ET DISPOSITION DU DECOR

---

L'ornementation picturale se concentre essentiellement dans la zone du sanctuaire. Sur la face externe de l'arc triomphal on distingue encore les contours d'une Annonciation très endommagée, tout comme l'est la voûte de la première travée du chœur qui devaient accueillir les représentations des quatre Évangélistes trônant ou des quatre Docteurs de l'Église

---

<sup>215</sup> Giuseppe ROVELLI, *Storia di Como*, Côme, Meroni, vol. II, 1992, p. 68.

<sup>216</sup> P. Toesca, *Pittura e miniatura...*, p. 190.

<sup>217</sup> Santo MONTI, *Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Côme, Bertolini Nani, 1902, p. 105.

<sup>218</sup> F. NINGUARDA, *Atti della visita...*, vol. 1, p. 85 ; Fernanda WITTEGNS, « Restauro di affreschi del trecento in Lombardia », *Bolletino d'arte*, anno XXIX, fasc. IX, p. 376.

occidentale (saints Jérôme, Augustin, Grégoire le Grand et Ambroise)<sup>219</sup> mais dont il ne reste plus que la forme blanche du trône sur le fond bleu de la voûte. La seconde travée est recouverte, quant à elle, d'un ciel étoilé bien mieux conservé avec *l'Agnus Dei* au centre de la croisée d'ogives<sup>220</sup>. Sur *l'intrados* de l'arc triomphal sont représentés les douze saints à mi-buste répartis par couple en deux groupes symétriques de part et d'autre du Christ bénissant qui campe au centre de l'arc. Nous retrouvons ainsi deux diacres, deux couples de saints cavaliers, deux évêques, deux religieuses et un dernier couple de saintes femmes. Tous n'ont pas été encore identifiés avec certitude, mais il est certain qu'il s'agit là une représentation évoquant à la fois les différents stades de la vie ecclésiale, et l'ensemble des saints de « l'Église Universelle », peut être liés également à une tradition religieuse locale<sup>221</sup>.

L'arc absidial est orné, quant à lui, sur sa face externe d'une série de médaillons inclus dans une corniche décorative imitant des motifs cosmatesques. Chacun des médaillons abrite la représentation d'un patriarche ou d'un prophète de l'Ancien Testament, identifiable à son phylactère. Disposés quatre à quatre nous trouvons ainsi de gauche à droite Tobias, Jacob, Isaac et Abraham d'un côté de l'arc et Moïse, David, Simon et Ézéchiël de l'autre. Au sommet entre les prophètes apparaît de nouveau le Christ bénissant, entouré de deux archanges. Sur *l'intrados* se trouvent douze autres saints figurés à mi-buste : sept saints évêques de Côme (ceux qui sont enterrés dans la basilique<sup>222</sup>), un prêtre, deux saints cavaliers et deux religieuses, dont certains sont identifiables grâce à leurs attributs et aux inscriptions qui les accompagnent. Sont reconnaissables en particulier les deux saints cavaliers Victor et Georges<sup>223</sup>. Les deux religieuses sont vraisemblablement sainte Faustine identifiée par une inscription, et sa sœur sainte Liberata (bien que dans son cas l'inscription supposée l'identifier ne soit plus lisible)<sup>224</sup>.

Les deux pilastres face à face qui encadrent l'abside portent également un décor peint sur lequel se superpose une série de vingt-quatre personnages répartis sur chacun des pilastres en

---

<sup>219</sup> D'après Andrea STRAFFI il s'agirait plus vraisemblablement des Docteurs de l'Église puisque d'une part, les symboles des Évangélistes apparaissent déjà dans l'hémicycle absidial mais également car la présence des Docteurs de l'Église complèterait de manière plus substantielles le tableau dressé dans l'abside de l'intégralité de « l'Église Universelle » qui nous est présentée dans les différentes parties du sanctuaire. (« Nuove ricerche sugli affreschi trecenteschi della basilica di Sant'Abbondio in Como », *Archivio storico della Diocesi di Como*, vol. 14, Côme, Centro Socio-Pastorale Cardinale Ferrari, 2003, p. 248).

<sup>220</sup> Il est à noter que ces fresques de même que celle de la première travée du chœur ne sont entièrement visibles que depuis les travaux de restauration achevés en 1935 (A. STRAFFI, « Il presbiterio », dans *Sant'Abbondio a Como...*, p. 229).

<sup>221</sup> Ibid, p.247.

<sup>222</sup> C. TRAVI, « Per il maestro di S. Abbondio », *Arte Cristiana*, LXXIV, n°717, 1986, p. 375.

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> A. STRAFFI, « Nuove ricerche sugli affreschi... », p. 248.

douze médaillons présentant des personnages couronnés tenant un phylactère. Il s'agit de la série des Rois d'Israël et la généalogie du Christ.

La conque de l'abside, divisée en cinq compartiments égaux accueille une *Déisis* dite « composite » ou « élargie ». Au centre, trône le *Christ Pantocrator*, bénissant de la main droite et tenant le livre fermé de la main gauche. À ses côtés se tiennent, selon la formule habituelle, la Vierge couronnée à sa gauche et saint Jean-Baptiste à sa droite. Enfin, aux deux extrémités, le groupe traditionnel de la *Déisis* est enrichie par la présence des premiers saints patrons de l'édifice, saint Pierre et saint Paul. La partie haute de la calotte est traitée comme un plafond un *oculus* feint au sommet duquel apparaît, dans un médaillon, un ange tenant une croix hampée dans sa main droite et un globe d'or dans la gauche.

En dessous de ces figures monumentales s'organisent une série de vingt épisodes évangéliques qui parcourent toute la partie médiane de l'abside de bas en haut et de gauche à droite sur six registres superposés, en s'adaptant parfaitement à l'espace délimité entre les cinq fenêtres, savamment incluses dans le système décoratif. Les trois registres supérieurs sont dédiés à l'Enfance du Christ et présentent dans l'ordre les épisodes de l'Annonciation, la Visitation, le Voyage à Bethléem, la Nativité, l'Annonce aux bergers, la Comparution des Mages devant Erode, l'Adoration des mages, le Songe des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, et le Massacre des Innocents. Les deux épisodes suivants, Le Baptême et la Tentation dans le désert sont les deux seuls relatifs au ministère du Christ puisque les deux registres inférieurs sont ensuite dédiés à sa Passion avec l'Entrée à Jérusalem, le Baiser de Judas, la Flagellation, la Montée au Calvaire, la Crucifixion, la Descente de Croix et la Mise au Tombeau. Sous chacune de ces vingt scènes figure une légende écrite en caractères gothiques noirs sur fond blanc. Ces vignettes historiées sont séparées de la conque absidiale par une corniche avec un décor de poutre feinte bi-chrome que nous retrouverons au niveau de l'arc triomphal dans l'oratoire de Castel San Pietro ainsi que dans l'église de San Biagio à Ravecchia.

Les pilastres (au niveau de la conque) puis les colonnes semi-engagées qui divisent l'abside et permettent de nettement séparer chacune des scènes accueillent elles aussi un appareil décoratif très riche, constitué d'une impressionnante galerie de personnages et d'animaux divers, parfois fantasques ou grotesques, représentés en grisaille. Parmi ces personnages il est aisé de reconnaître les quatre Vivants au bas de la calotte avant le déploiement du récit évangélique. Dans sa bizarrerie et même dans sa fonction, le décor de ces éléments verticaux reprend finalement certains motifs que nous pouvons trouver dans le répertoire

décoratif de la sculpture des grandes cathédrales gothiques françaises, mais également dans les « drôleries » qui fleurissent dans les marges des manuscrits enluminés<sup>225</sup>.

Sous ce cycle biblique, prend place dans une série de médaillons carrés, la théorie des apôtres et des Évangélistes présentés avec un corps d'homme et une tête animale. Sous le collège apostolique figurait également la traditionnelle tenture peinte ici largement revisitée. Même si cette partie du décor est aujourd'hui en très mauvais état de conservation, les restes de *sinopia* permettent de se rendre compte de la complexité de ce *velario*, agrémenté de plusieurs scénettes et motifs ornementaux, accompagnés de diverses inscriptions. Contrairement à tous les autres *velari* du corpus, celui-ci n'était pas uniquement retenu au moyen de crochets traditionnels, à l'image des tentures « terrestres », mais était soutenu par des anges situés physiquement « à l'arrière » du *velario* et dont seule la partie haute du corps et les ailes transparaisaient dans l'interstice entre le mur et le voile peint .

Enfin, nous signalerons *l'antependium* sculpté qui reprend le motif de la Crucifixion au centre avec la Vierge et saint Jean et aux extrémités les saintes Liberata et Faustine dont les reliques seront solennellement repositionnées dans la basilique en 1317<sup>226</sup>.

## BILAN HISTORIOGRAPHIQUE

---

Mentionnées pour la première fois par Barelli en 1858 qui les qualifie d'« *opera quattrocentesca* »<sup>227</sup>, ces fresques connurent une longue et abondante fortune critique. À partir des travaux de Pietro Toesca publiés en 1912 elles seront très longtemps datées du milieu de *Trecento*<sup>228</sup> et considérées comme une œuvre réalisée à plusieurs mains, mais très probablement

---

<sup>225</sup> À ce sujet voir A. STRAFFI, « Nuove ricerche sugli affreschi... », p. 251 et F. WITTEGNS qui évoque également l'influence de la peinture et de la miniature anglaise (« *Restauro dei cicli trescenteschi in Lombardia...* », p. 386).

<sup>226</sup> C. TRAVI, « Dall'Antico Testamento a Cristo Re », dans *Id Sant'Abbondio a Como : le pitture murali*, Milan, Skira, 2011.73.

<sup>227</sup> Vincenzo BARELLI, « La basilica di S. Abbondio nei sobborghi di Como », fasc. 30, 1887, p. 16. Cette datation tardive sera reprise dans un premier temps par Santo MONTI (*Storia ed arte...*, p. 106) qui les place aux alentours de 1400.

<sup>228</sup> P. TOESCA, *La pittura e la miniatura...*, p. 192. Cette datation est reprise par Alessandro MARABOTTINI (Alessandro, *Giovanni da Milano, Florence*, G.C. Sansoni, 1950, p. 11), Mario SALMI, (« La pittura e la miniatura gotica in lombardia », dans *Storia di Milano*, Milan, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1955, vol. 5, p. 564-570) ou encore Roberto LONGHI, (*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1958, p. XXIV). Dans son article publié après les restaurations de 1933, Fernanda WITTEGNS se contente quant à elle de dater le cycle de manière plus vague à la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (« *Restauro dei cicli trescenteschi in Lombardia...* », p.384). Carlo VOLPE (« Il maestro del 1302 »..., p. 148) anticipe très légèrement cette datation aux alentours des années 1940.



issue d'un seul et même atelier<sup>229</sup>. Liliana Balzaretti va un peu plus loin en attribuant l'ensemble à une seule et unique « *mente organizzatrice* » à laquelle elle attribue le titre de « Maître de Sant'Abbondio » dont elle reconnaît néanmoins qu'il eut recours à des assistants pour la réalisation du programme peint<sup>230</sup>. Rapprochant stylistiquement les fresques de Sant'Abbondio de celles de l'oratoire de Castel San Pietro dans l'actuel canton du Tessin, mais également de celle de la nef de San Bassiano à Lodi Vecchio<sup>231</sup>, Balzaretti propose d'anticiper la datation du décor de l'abside de Sant'Abbondio à la seconde moitié des années 1333, durant l'abbatit de Bonifacio de Maxino qui succède à Benedetto Lambertenghi à la tête du monastère, et meurt en 1340<sup>232</sup>. Luciano Bellosi propose quant à lui d'anticiper très nettement cette datation entre 1305 et 1310<sup>233</sup>. Il faudra néanmoins attendre les travaux de Miklós Boskovits<sup>234</sup> pour qu'émerge enfin l'hypothèse de datation la plus convaincante entre 1315 et 1325<sup>235</sup>, une fourchette chronologique que Carla Travi affinera encore proposant de dater la réalisation des fresques de Sant'Abbondio entre 1317 et 1318<sup>236</sup>.

---

<sup>229</sup> Alessandro Marabottini décrit ces fresques comme « *un complesso imponente dal punto di visto quantitativo, sono certamente opera di arte locale e certe differenze di esecuzione artistica, che più di una mano intervenne nell'esecuzione* » mais toute appartenant à « *una sola bottega* » (*Giovanni da Milano...*, p.11). Il s'accorde en cela avec Pietro Toesca (*Pittura e miniatura...*, p. 192), Mario SALMI pour qui « *più mani collaborano nell'ornare interamente [l'abside di Sant'Abbondio]* » (« *La pittura e la miniatura gotica...*, p. 565) et un peu plus tard, Stella Matalon (*Affreschi lombardi...*, p. 24-25).

<sup>230</sup> Pietro GINI et Liliana BALZARETTI, *Sant'Abbondio la Basilica Romanica di Como*, Milan, Cassa di Risparmio delle provincie lombarde, 1966, p.74.

<sup>231</sup> Pietro Toesca traçait déjà une lignée artistique allant du peintre de la Tombe Fissiraga, aux fresques de la nef de Lodi, du baptistère de Varese jusqu'aux fresques de Sant'Abbondio et de Castel San Pietro, reconnaissant néanmoins aux peintres de Sant'Abbondio une plus grande connaissance, par rapport aux précédents, des innovations de la peinture d'Italie centrale, en particulier de la peinture siennoise et assisiote (*Pittura e miniatura...*, p. 192-196).

<sup>232</sup> C'est-à-dire dans l'intervalle entre la réalisation des fresques de Lodi en 1327 et celle de Castel San Pietro entre 1343 et 1347 (P. GINI et L. BALZARETTI, *Sant'Abbondio la Basilica...*, p. 91).

<sup>233</sup> Luciano BELLOSI, « *Moda e Cronologia. B) Per la pittura di primo trecento* », *Prospettiva*, n°11, 1977, p.22. Une hypothèse rapidement acceptée par Carlo Volpe qui en élargit néanmoins les bornes chronologiques parlant de fresques qui « *occupano un spazio storico che non dovrebbe vacare molto il 1320* » (« *Il lungo percorso del dipingere "dolcissimo e tanto unito"* », dans *Storia dell'Arte italiana. Dal medioevo al Novecento*, vol.1, Turin, Giulio Einaudi, 1983, p. 289.)

<sup>234</sup> Miklós BOSKOVITS, « *La decorazione pittorica del presbiterio della basilica* », dans *S. Abbondio, lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Côme, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1984, p. 262-270.

<sup>235</sup> Pour Miklós Boskovits néanmoins, bien que le cycle doive sans doute avoir été commandité avant 1325 sa réalisation serait en revanche à dater entre 1325 et 1335 (M. BOSKOVITS, « *La decorazione pittorica del presbiterio...* », p. 270).

<sup>236</sup> Cette période correspond en effet à celle durant laquelle les rapports entre Leone Lambertenghi et le Pape sont les plus étroits et les plus manifestes, d'autant que Leone a, à ce moment-là, clairement affirmé son positionnement en faveur du Pape contre les Visconti et Ludovic de Bavière : C. TRAVI, « *Uno sguardo d'insieme : questioni iconografiche* », dans *Sant'Abbondio a Como...*, p. 240.

## COMMANDITAIRE(S) ET PROGRAMME

---

Pour sa démonstration Carla Travi s'appuie sur les données de l'histoire économique du monastère qui montrent que celui-ci connaît une phase de prospérité ou du moins de « redressement » tant sur le plan économique que spirituel durant les abbatiats d'Alberto da Casella e Benno Lambertenghi entre 1284 et 1333, mais doit faire face à de nouvelles et importantes difficultés financières dès 1337, année durant laquelle l'abbé Bonifacio fut contraint d'aliéner une partie des biens matériels du monastère<sup>237</sup>. D'un point de vue strictement financier, les fresques doivent donc avoir été réalisées entre 1284 et 1337, dans la période de plus grande prospérité du monastère, et le retour des difficultés financières pourrait alors expliquer la concentration des scènes figuratives uniquement dans l'abside<sup>238</sup>. Or, comme le rappelle très justement Carla Travi, la parenté de Benedetto (Benno) Lambertenghi et de l'évêque franciscain de Côme, Leone Lambertenghi en activité à Côme entre 1312 et 1325<sup>239</sup>, favorise, durant leur mandat respectif, les échanges et les rapports entre Sant'Abbondio et l'évêque, ce qui fait sans doute la phase la plus prospère du monastère et donc la plus propice à la réalisation d'un cycle d'une telle envergure. D'autant que l'intérêt de Leone Lambertenghi pour ce type d'entreprise est bien attesté puisque nous savons qu'il fit notamment restaurer l'église de San Marco en 1313 et reconstruire et décorer celle de San Francesco en 1319<sup>240</sup>. Il ne serait donc pas étonnant que ce soit lui qui ait commandé le décor de l'abside de Sant'Abbondio.

Par ailleurs, plusieurs chercheurs s'accordent à penser que le choix des scènes et des thématiques abordées dans le décor de cette abside (en particulier en ce qui concerne les vingt scènes du récit évangélique) montre une plus grande affinité du concepteur avec la théologie franciscaine (de laquelle se réclame Leone) plutôt que bénédictine<sup>241</sup>. Miklós Boskovits est le premier à pointer du doigt l'absence de certains épisodes majeurs au sein du cycle christologique comme la Dernière Cène ou tout autre scène à caractère théophanique (Transfiguration, Résurrection ou Ascension), au profit d'un récit plus détaillé de l'Enfance du Christ auquel sont dédiées onze des vingt vignettes historiées<sup>242</sup>. Et, en effet, aucune scène proprement miraculeuse n'est incluse dans le cycle où l'accent est mis sur l'humanité du Christ

---

<sup>237</sup> C. TRAVI, «Per il maestro di S. Abbondio »..., p. 376.

<sup>238</sup> M. BOSKOVITS, « La decorazione pittorica del presbiterio... », p.269.

<sup>239</sup> Il fut en réalité élu évêque en 1293, mais après plusieurs années de luttes et d'exil politique, il ne s'établit réellement à Côme qu'en 1312 (M. BOSKOVITS, « La decorazione pittorica del presbiterio... », p.269).

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> À ce sujet voir les articles et ouvrages de : M. BOSKOVITS, D. PESCARMONA et C. TRAVI.

<sup>242</sup> M. BOSKOVITS, « La decorazione pittorica del presbiterio... », p.269.

et sur son sacrifice qui figure, d'ailleurs, en position centrale et occupe un espace quatre fois plus important que les autres scènes. La Croix monopolise ainsi tout le dernier registre du cycle évangélique à travers les représentations de La Montée au Calvaire, de la Crucifixion et de la Descente de Croix et y est représentée selon un modèle assez inhabituel<sup>243</sup> avec sa barre transversale formée à partir d'un véritable tronc d'arbre. Pour le chercheur hongrois, ce motif particulier renvoie directement au parallélisme entre *Lignum vitae* et *Lignum Crucis* cher à saint Bonaventure. Autant de particularités qui permettent selon Miklós Boskovits d'affirmer l'inspiration franciscaine du cycle et d'en attribuer la conception à Leone Lambertenghi<sup>244</sup>.

Néanmoins, bien que cette lecture du cycle paraisse séduisante, je serai plus volontiers de l'avis d'Andrea Staffi qui déplore le manque de considération des chercheurs dans leurs analyses iconographiques pour les autres éléments constitutifs du décor de l'abside, ceux-ci se bornant trop souvent, à l'image de Boskovits, à l'analyse des scènes du récit évangélique<sup>245</sup>.

Carla Travi déjà, en élargissant sa lecture iconographique de l'abside au-delà de ces vingt vignettes, soulignait d'une manière plus globale le fort accent christologique de l'ensemble du programme traversé axialement par la représentation du Christ lui-même qui se retrouve :

« Benedicente, al certice del primo sottarco tra dieci santi, rifulge come mistico agnello al centro della seconda volta, ritorna nuovamente in mezzo a sei profeti sul limitare esterno del cantino absidiale e da quest'ultimo, infine, domina tutta la chiesa, affiancato da Maria e dal Battista nella consueta raffigurazione della *Deesis*. »<sup>246</sup>

Malgré tout la chercheuse attire l'attention sur l'importance accordée dans ce programme aux saints locaux ou liés à l'histoire de la basilique et du monastère bénédictin (saints Pierre et Paul, saints Victor et Georges, la série des saints évêques...). Un élément qui lui permet d'affirmer l'intervention de l'abbé, Benno Lambertenghi, frère de Leone dans la conception du cycle<sup>247</sup>. Elle voit d'ailleurs dans les deux figures d'ecclésiastiques en grisaille dans les médaillons de la demi-colonne engagée à droite de la Crucifixion, la représentation de Leone e Benno en position d'honneur<sup>248</sup>.

---

<sup>243</sup> L'auteur rappelle néanmoins que ce type de croix se rencontre dans certaines représentations « veneto-emiliane » depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et dans certaines œuvres de Nicola et Giovanni Pisano mais ne semble pas s'être pour autant beaucoup diffusé en Toscane et dans le reste de l'Italie centrale. L'évocation de cette particularité iconographique permet ainsi à l'auteur de justifier la provenance et la formation locale du Maître de Sant'Abbondio (M. BOSKOVITS, « La decorazione pittorica del presbiterio... », p. 269).

<sup>244</sup> Ibid., p. 269-270.

<sup>245</sup> A. STRAFFI, « Nuove ricerche sugli affreschi... », p. 252.

<sup>246</sup> C. TRAVI, « Maestro di Sant'Abbondio »..., p. 375

<sup>247</sup> Ibid., p. 376.

<sup>248</sup> C. TRAVI, « Un sguardo d'insieme ... », p. 242.

fig. 140. Côme, Basilique Sant'Abbondio, voûtes du chœur et partie haute de l'abside.



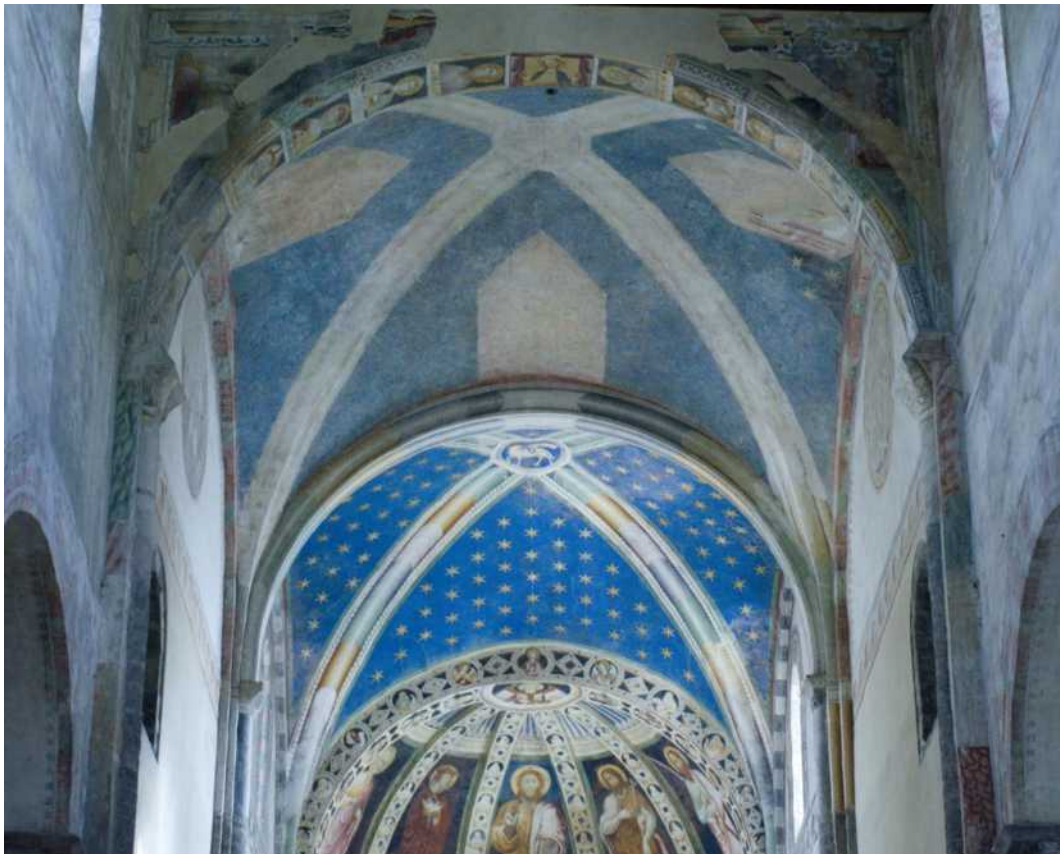
© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 141. Côme, Basilique Sant'Abbondio, conque absidiale, *Déisis*.**



© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 142. Côme, Basilique Sant'Abbondio, arc triomphal et parties hautes du chœur et de l'abside**



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 143. Côme, Basilique Sant'Abbondio, abside



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 144. Côme, Basilique Sant'Abbondio, Crucifixion, abside (détail)



© Vasile Pauline – août 2021

## BIBLIOGRAPHIE

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. I, p. 83-100.

BOITO Camillo, « La chiesa di S. Abbondio e la basilica disotto », *Il politecnico*, 1868.

BARELLI Vincenzo, « La basilica di S. Abbondio nei sobborghi di Como », *Rivista Archeologica della provincia di Como (R.A.C.)*, fasc. 30, 1887, p. 16.

MONTI Santo, *Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Côme, Bertolini Nani, 1902. p. 105-106.

TOESCA P., *La pittura e la miniatura...*, p.188-196.

WITGENS F., « Restauro dei cicli trescenteschi in Lombardi... », p. 376-387.

COLETTI LUIGI, *I primitivi. I padovani*, Novare, 1947, p. LXIII.

MARABOTTINI Alessandro, *Giovanni da Milano, Florence*, G.C. Sansoni, 1950, p. 1-16.

SALMI Mario, « La pittura e la miniatura gotica in Lombardia », dans *Storia di Milano*, Milan, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1954, vol.4., p. 564 et suivantes

LONGHI Roberto, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1958, p. XXIV.

VOLPE Carlo, « Il Maestro del 1302 », *Arte antica e moderna*, 1958, p. 148.

MATALON Stella et MAZZINI Franco, *Affreschi del tre e quattrocento...*, p. 24-25.

MATALON S., *Affreschi lombardi...*, p. 363-364.

ARSLAN E. « Riflessioni sulla pittura gotica « internazionale » in Lombardia nel tardo trecento », *Arte Lombarda*, 1963, 8/2, p. 25-66.

GINI Pietro et BALZARETTI Liliana, *Sant'Abbondio la Basilica Romanica di Como*, Milan, CARIPLO, 1966.

BELLOSI Luciano, « Moda e Cronologia. B) Per la pittura di primo trecento », *Prospettiva*, n°11, 1977, p. 12-27.

VOLPE Carlo, « Il lungo percorso del dipingere "dolcissimo e tanto unito" », dans *Storia dell'arte italiana. Dal medioevo al Novecento*, vol.1, Turin, Giulio Einaudi, 1983, p. 229-304.

BOSKOVITS M., « La decorazione pittorica del presbiterio della basilica », dans *S. Abbondio, lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Côme, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1984, p. 262-270.

TRAVI C., « Per il maestro di S. Abbondio », *Arte Cristiana*, LXXIV, n°717, Milan, Scuola Beato Angelico, 1986, p. 375-392.

ROVELLI Giuseppe, *Storia di Como*, vol. II, Côme, Meroni, 1992, p. 68.

PESCARMONA Daniele, « Como e Canton Ticino », dans V. Terraroli (dir.), *La pittura in Lombardia...*, p. 108-133.

TRAVI C., « Maestro di Sant'Abbondio », M. Gregori (dir.), *Pittura a Como e nel Canton Ticino: dal Mile al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1994, p. 55-57.

CAMPAGNA A., « Contributi alla pittura del Trecento comasco... », p. 37-46.

TRAVI C., « Maestro di Sant'Abbondio », M. Gregori (dir.), *Pittura tra Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1996, p. 232-233.

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 262-264.

STRAFFI Andrea, « Nuove ricerche sugli affreschi trecenteschi della basilica di Sant'Abbondio in Como », *Archivio storico della Diocesi di Como*, vol. 14, Côme, Centro Socio-Pastorale Cardinale Ferrari, 2003, p. 245-278.

TRAVI C. (dir.), *Sant'Abbondio a Como : le pitture murali*, Milan, Skira, 2011.



## COME, SANT'AGOSTINO DEGLI EREMITANI

**Type** : église monastique

L'église comasque de Sant'Agostino doit avoir été fondée en 1300 par deux frères ermites originaires de Civilio, sur un terrain cédé par la famille Pioppi dont les membres furent enterrés devant le sanctuaire de l'édifice une fois sa construction achevée, à commencer par Pietro Pioppi en 1393<sup>249</sup>. La consécration de l'église advient quant à elle en 1384<sup>250</sup>.

Dans le cadre de cette étude, se sont particulièrement les fresques de l'arc triomphal (une Annonciation et les deux médaillons avec les prophètes Jérémie et Isaïe) et les restes de la Crucifixion du sanctuaire, reportés dans les photographies ci-dessous, qui ont été pris en considération. Ces fragments éléments peuvent être datée de la fin du XIVe siècle, aux alentours de 1380<sup>251</sup>.

### BILBIOGRAPHIE

---

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. I, p. 47, 49, 51, 52 et note 1.

C. TRAVI, Notice, dans M. Gregori (dir.) *Pittura a Como...*, p. 266-267.

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 264-265.

CATALANO Michela, RIBAUDO Robert et GALLI Maria, « Chiesa di San Agostino – Complesso (CO) », Notice *LombardiaBeniCulturali*, <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO180-00136/>, 2005, mise à jour en 2009 et 2010.

---

<sup>249</sup> CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 264.

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> Ibid et C. TRAVI, Notice, dans M. Gregori (dir.) *Pittura a Como...*, p. 266-267.

**fig. 145. Côme, Sant'Agostino degli Eremitani, arc triomphal**



© Vasile Pauline – octobre 2020

**fig. 146. Côme, Sant'Agostino degli Eremitani, restes de la Crucifixion (sanctuaire)**



© Vasile Pauline – octobre 2020

## COME, SANT'ORSOLA

**Type** : église monastique

*Édifice non visité*

L'église de Sant'Orsola, sans doute construite dans les premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, était incluse à l'origine dans un complexe monastique appartenant à une communauté féminine d'*Umiliati*. Les sœurs de Sant'Orsola étaient auparavant rattachées à la *domus* mixte qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, s'occupait également de l'Hôpital de San Vitale<sup>252</sup>. Il est probable que la communauté féminine de Sant'Orsola ait donc décidé de s'isoler, comme cela fut le cas dans beaucoup de monastères mixtes de l'ordre des *Umiliati*, et de construire son propre monastère, sans que l'on ne sache avec précision à quelle date<sup>253</sup>.

À la fin du XV<sup>e</sup> siècle l'église fut soumise à d'important remaniements. Mais, c'est au XVII<sup>e</sup> siècle que l'édifice connut ses plus grandes transformations avec la construction d'une nouvelle église, devenue aujourd'hui paroissiale<sup>254</sup>. De l'ancien édifice du XIV<sup>e</sup> siècle, il ne reste donc plus que le secteur sud-ouest<sup>255</sup>.

Du décor à fresque du *Trecento*, décroché en 1964, il reste aujourd'hui plusieurs éléments de styles différents réalisés sur plusieurs périodes et aujourd'hui déposés dans les locaux de la nouvelle église paroissiale en attendant d'être réaccroché, sans doute dans les parties restaurées de l'ancienne église<sup>256</sup>. Ces fresques peuvent ainsi être classées en deux groupes distincts.

Un premier ensemble regroupe plusieurs fresques en partie fragmentaire et dont la localisation d'origine est parfois difficile. Parmi ces fragments nous trouvons notamment : un saint évêque, un jeune saint avec une branche de lys<sup>257</sup>, une Crucifixion, deux saintes voilées et un Ange. Tous ces fragments sont à rattacher à un même peintre en qui l'on peut sans doute reconnaître le Maestro de Castel San Pietro, qui doit avoir été actif ici juste après la réalisation des fresques de l'oratoire tessinois, où l'activité du peintre est documentée entre 1343 et 1345<sup>258</sup>.

---

<sup>252</sup> ISELLA Elena, « Gli affreschi trecenteschi dell'antica chiesa di Sant'Orsola a Como », *Arte Cristiana*, XCVII, n°855, 2009, p. 457.

<sup>253</sup> Ibid.

<sup>254</sup> Ibid.

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> Ibid., p. 459.

<sup>257</sup> Pour la localisation du saint évêque et du saint à la fleur de lys: « *Il Santo con giglio si trovava sulla faccia occidentale del primo pilastro integrato nel muro ad quattrocentesco : con i recenti restauri si è infatti scoperto lo strato di intonaco più profondo che risulta con sicurezza pertinente a questo soggetto. Sulla faccia meridionale dello stesso pilastro si trova invece, il Santo vescovo, come testimoniato da una vecchia diapositiva che lo mostra li prima dello strappo.* », Ibid, p. 459-460.

<sup>258</sup> Ibid., p. 461.

Le second groupe se compose de deux éléments dont on sait cette fois-ci, grâce aux comparaisons qui ont pu être faites entre ces fresques et les quelques fragments d'enduit polychrome encore présents *in situ*, qu'ils étaient à l'origine situés sur le mur de contre façade de l'édifice<sup>259</sup>. Parmi ces éléments nous trouvons un Christ Juge qui entrerait peut-être dans la composition d'un Jugement dernier. Celui-ci est figuré dans une mandorle entourée de sainte Ursule, des apôtres, des vierges martyres, des anges et d'autres saints. Enfin, sur ce même mur de contre-façade se trouvait également un Christ de Pitié entouré de la Vierge et de saint Jean. Légèrement plus tardive que les fresques du groupe précédent (v. 1350-1360), celles-ci doivent être rattachées à la culture du Maestro di Campione, à l'origine du cycle de la vie de saint Jean-Baptiste dans la nef de Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia<sup>260</sup>. Carla Travi note également les accents émiliens du Christ Juge<sup>261</sup>, que j'ai moi-même rapproché, dans le volume principal de cette thèse, du Christ en Majesté dévoilant sa plaie au côté, peint par Vitale da Bologna dans l'abside de l'abbatiale de Pomposa (**fig. 297**)<sup>262</sup>. Avec cet exemple nous constatons donc une nouvelle fois les liens artistiques forts qui se tissent entre la Lombardie et l'Émilie-Romagne, favorisés par la commande des *Umiliati*.

## BIBLIOGRAPHIE

---

D. PESCARMONA, « Como e Canton... », dans V. Terraroli (dir.), *La pittura in Lombardia...*, p. 123-126.

TRAVI C., « Il Trecento », dans M. Gregori, *Pittura a Como...*, p. 17.

ISELLA Elena, « Gli affreschi trecenteschi dell'antica chiesa di Sant'Orsola a Como », *Arte Cristiana*, XCVII, n°855, 2009, p. 457-468.

---

<sup>259</sup> Ibid., p. 460.

<sup>260</sup> Ibid., p. 462 ; D. PESCARMONA, « Como e Canton... », dans V. Terraroli (dir.), *La pittura in Lombardia...*, p. 123 et TRAVI C., « Il Trecento », dans M. Gregori, *Pittura a Como...*, p. 17.

<sup>261</sup> TRAVI C., « Il Trecento », dans M. Gregori, *Pittura a Como...*, p. 17.

<sup>262</sup> Voir vol. I, p. 340-341.

## CROGLIO, SAN BARTOLOMEO

**Localisation** : Pieve di Agno, actuel canton du Tessin

**Carte 3.1 n°46**

**Type** : Oratoire

*Édifice non visité*

Il n'existe presque aucune source ancienne mentionnant l'existence de l'église qui permettraient d'en connaître avec certitude la date d'édification. Nous savons néanmoins que celle-ci devait être déjà en place en 1366, grâce à une inscription présente sur la cloche du saint Antoine abbé, peint sur le mur sud dans une composition décrivant le Couronnement de la Vierge par la Trinité.

Il s'agit d'un petit édifice, constitué d'une nef rectangulaire à vaisseau unique, orientée vers l'est où elle se termine par une abside semi-circulaire percée à l'origine de trois fenêtres, dont une (la fenêtre centrale), fut bouchée au moment de la réalisation des fresques. Ces dernières occupent ainsi l'intégralité de l'abside, proposant un programme plutôt traditionnel et de loin le plus répandu dans le corpus ici rassemblé, celui de la *Maiestas Domini* surmontant un collègue apostolique.

Dans la conque de l'abside prend donc place le Christ en majesté entouré des quatre Vivants. Malheureusement, ceux-ci sont aujourd'hui assez peu lisibles du fait de la dégradation de la couche picturale. Piquetée par endroit, les fresques ont été plusieurs fois atteintes au cours du temps. En 1839 notamment, l'évêque Romanò fit recouvrir les Vivants d'une couche de chaux, jugeant leur apparence zoocéphale indécente<sup>263</sup>. Ce n'est qu'à l'occasion des travaux de restauration menés entre 1944 et 1945 par Carlo et Rino Tami que la couche de chaux sera raclée, dégageant de nouveau l'ensemble de la théophanie. De ces quatre Vivants, organisé de manière centrifuge autour de la mandorle, la tête tournée en direction de celle-ci, nous percevons malgré tout l'organisation d'ensemble avec à la droite du Christ, le couple superposé de l'aigle et du bœuf et à sa gauche celui de l'ange et du lion. Chacun des Vivants tend un phylactère déployé contenant une inscription difficilement lisible<sup>264</sup>. Sur le phylactère du lion,

---

<sup>263</sup> D. BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 139. le chercheur cite à ce propos un opuscule édité par le comité de restauration de l'église vers 1945 : *L'oratorio di San Bartolomeo di Croglio*, Croglio, v.1945, p. 4-5.

<sup>264</sup> Damien Bigini proposait néanmoins une méthode de lecture : « L'abréviation des um en u surmonté par un point similaire à celui du i est une des clefs de décryptage. Les majuscules rouges sur les noms des Apôtres et en début de citation ont été presque complètement perdues, les d minuscules sont « écrasés » (leur barre penchée presque à l'horizontale), et les s et les f minuscules sont confondus quand ils ne sont pas en début de mot », ibid. p. 140.

se lisent avec difficulté quelques mots « *(S)e(cun)dum Marchum [...]ecumbe(...) discipulis (...)* », grâce à quoi il semble que l'on puisse malgré tout reconnaître les premiers mots verset 14 du chapitre 16 de l'évangile de Marc : « *Recumbentibus undecim discipulis, apparuit illis Iesus* ». Ce passage traite d'une apparition du Christ avant l'Ascension, mais, comme le faisait remarquer Damien Bigini, la présence des « *undecim discipulis* » dans le registre immédiatement inférieur (au niveau du demi-cylindre de l'abside), verset assez peu courant dans les autres *Maiestas Domini* du corpus, entraîne ici un rapprochement entre la *Maiestas Domini* et l'Ascension<sup>265</sup>. Le texte du phylactère de Jean (l'aigle) et de Matthieu (l'aigle), mieux conservés, de même que celui de Luc (le bœuf), moins bien conservé, se rapportent également à des versets spécifiques des évangiles de l'un et de l'autre : Mt 2, 1 pour le premier, Jn 1, 1 pour le suivant et Lc 1, 26 pour le dernier. Assez rares dans le corpus, ce type d'inscription se rencontre néanmoins à deux autres reprises dans la *Maiestas Domini* de la voûte de Santa Maria della Misericordia à Ascona et dans l'église de San Michele à Massino Visconti.

Sous la *Maiestas Domini*, le collège apostolique s'organise de part et d'autre des deux ouvertures du demi-cylindre de l'abside. À l'origine tous nommés par une inscription, les Douze sont également identifiables grâce à leurs attributs et tiennent pour certain un livre ou phylactère déployé, contenant l'un des articles du *Credo*.

Enfin, au registre encore sous-jacent, le soubassement de l'abside est occupé par une large frise décorative en damier noir et blanc qui se substitue ici au traditionnel *velario*.

Au niveau de la retombée sud de l'arc triomphal, seule partie de l'arc à encore posséder quelques éléments de décor, nous trouvons un saint Jean-Baptiste en pied, qui vient se placer dans la continuité du collège apostolique. Au-dessus de lui, une longue inscription, en lettres gothiques noires, nous informe sur la date d'exécution des fresques et sur les auteurs de celles-ci : « *Mcccc.xl. die xxij. menfis Julij.hoc opus fecerunt fieri homies comune de crolio. Thomas et Baldefar pin(xer)unt hoc opus* ». Toutefois, si la plupart des historiens s'accordent à lire la date de 1440 dans l'inscription ici retranscrite, certains, comme Enrico Maspoli, suggère que le xl final puisse en réalité indiquer une réalisation bien plus précoce de ces fresques en 1411<sup>266</sup>.

---

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Enrico MASPOLI, *La pieve di Agno*, Lugano, Bernasconi, 2003, p. 64. Cette ambiguïté sur la datation de l'édifice est également rapportée par Damien Bigini : *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 139.

## BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDA F., *Atti della visita pastorale...*, vol. II, p. 360 et note 3.

PACE Daniela, « Gli affreschi di Santa Maria della Misericordia ad Ascona... », p. 66-75.

MASPOLI Enrico, *La pieve di Agno*, Lugano, Bernasconi, 2003, p. 64-65.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 137-149.

## CUROGNA, SANTI ANNA E CRISTOFORO

**Localisation** : Commune de Cugnasco-Gerra, entre Locarno et Bellinzona. **Carte 3.1 n°57**

**Type** : Oratoire de montagne

*Édifice non visité*

Cette église dédiée à sainte Anne et saint Christophe se trouve au sommet de la colline de Curogna, un village situé à 500 mètres de dénivelé par rapport à la voisine localité de Cugnasco et qui était jumelé durant la période médiévale au proche village de Ditto. Comme beaucoup de ces édifices de montagne, l'église de Curogna présente une architecture très simple. Il s'agit d'un petit édifice orienté, de plan rectangulaire, constitué d'une nef à vaisseau unique s'achevant à l'est par une abside semi-circulaire. L'accès à l'intérieur de l'édifice se fait par le moyen de deux portes ménagées l'une à l'ouest, dans l'axe du sanctuaire, et l'autre au niveau de la paroi latérale sud.

### DESCRIPTION ET REPARTITION DU DECOR

---

D'extérieur, le décor de la façade, en grande partie peinte en rouge, est assez semblable à celui des autres petits lieux de cultes similaires qui peuplent cette région. On y distingue encore par exemple, les traces d'un saint Christophe peint à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à proximité d'une vasque baptismale installée à l'extérieur de l'édifice, comme cela peut parfois être le cas dans ces petites églises de montagne. Néanmoins, il reste intéressant de souligner ici l'intérêt de la juxtaposition de la vasque avec l'image de saint Christophe dont nous avons eu l'occasion de signaler la symbolique baptismale dans le volume principal de cette thèse.

À l'intérieur, le décor à fresque, en grande partie restauré entre 1953 et 1954 occupe la quasi-totalité des parois de l'édifice. On retrouve ainsi plusieurs images votives sur les parois latérales de l'église mettant en scène plusieurs figures de saints en pied ainsi qu'une Vierge trônante avec l'Enfant sur ses genoux (paroi sud). Outre ces diverses fresques votives, notons également la présence, sur la paroi septentrionale, juste en avant de l'arc triomphal, d'une grande composition sur le thème du dernier repas du Christ caractéristique de ces « Cènes aux écrevisses » de l'arc subalpin<sup>267</sup>, décrites et identifiées par Dominique Rigaux.

---

<sup>267</sup> Celle-ci est en effet répétée presque à l'identique dans le proche oratoire de San Bernardo à Monte Carasso de même qu'à Ditto.



Au niveau de l'arc triomphal et dans le sanctuaire, contrairement à ce qu'il est possible d'observer dans la nef, se développe un véritable programme décoratif cohérent qui débute au niveau des écoinçons de l'arc. Ici prennent place l'ange et la Vierge de l'Annonciation, selon le schéma de composition le plus habituel : l'ange à gauche et la Vierge à droite. Gabriel y est représenté agenouillé désignant Marie de la main droite et tenant une branche de lys de sa main gauche. Au-dessus de lui un phylactère déplié devait à l'origine porter une inscription épigraphique reprenant les premiers versets de la Salutation angélique. De l'autre côté, la Vierge agenouillée devant un trône face à son pupitre sur lequel est posé un livre ouvert. Elle est peinte face à la colombe du Saint Esprit, en prière, les bras croisés sur sa poitrine avec, comme sortant (ou pénétrant) de sa bouche, un phylactère identique à celui qui se trouve du côté de l'ange. Ce phylactère porte la seconde strophe de l'angélus.

Dans l'abside, le programme se poursuit avec l'alternance des trois registres que nous avons pu mettre en évidence dans le corps de la thèse. Dans la conque, se trouve ainsi l'image théophanique par excellence, celle de la *Maiestas Domini* avec les quatre Vivants zoocéphales disposés de manière centrifuge autour de la mandorle du Christ en majesté. Au-dessous, dans la partie médiane, se développe la théorie des apôtres interrompue par la fenêtre. Parmi les membres du collège apostolique, certains sont encore identifiables à leurs attributs : Pierre avec ses clefs, André avec sa croix, Barthélémy avec son couteau, Jean avec sa palme. En outre, plusieurs d'entre eux conservent encore leurs noms inscrits en lettre noires sur le fond blanc de la bande décorative supérieure. On reconnaît ainsi Jacques le Majeur ([...]iacobu[...]aiu[...]), Thomas (S. tomas), Simon ([...]jimo), Matthieu (S. matheus); et de l'autre côté de la fenêtre : Jacques le Mineur ( S. iacobus Minor), Philippe (S. philipus), Jude-Thaddée (S. tadeus) et Matthias ( [...] matias). Chacun d'eux tient, par ailleurs, un phylactère sur lequel se trouve l'un des douze articles du *Credo*. Le soubassement de l'abside est quant à lui occupé par la traditionnelle tenture feinte (*velario*) malheureusement assez mal conservée.

La table d'autel garde, quant à elle, son décor presque intact. Devant une tenture feinte, rouge à motif noir et blanc, encadrée par une bordure blanche, se trouve le Christ mort qui émerge de son tombeau les bras croisés sur sa poitrine. Celui-ci, en plus des stigmates laissés par les clous de la Crucifixion et sa plaie au côté, présente diverses meurtrissures, souvenir de

sa flagellation. Les *flagra* sont d'ailleurs présents, derrière lui, accrochés aux clous de part et d'autre de la croix dont le bois dépasse du tombeau<sup>268</sup>.

## DATATION ET ATTRIBUTION

---

Pour l'ensemble de ce décor, Virgilio Gilardoni identifie deux mains différentes. À la première il attribue la *Maiestas Domini*, dans laquelle il voit quelques réminiscences de la peinture varésienne de la fin du *Trecento*<sup>269</sup>. Il est d'ailleurs bien probable que cette partie de l'abside ait été décorée la première, justement durant cette période. En revanche, les registres sous-jacents de l'abside, de même que l'arc triomphal, la devanture d'autel et la Cène de la paroi septentrionale doivent être attribués à un autre atelier à une seconde phase décorative sans doute légèrement plus tardive. Brentani et Gilardoni proposent ainsi d'identifier ce second peintre de Curogna à l'origine de la théorie des apôtres, de l'Annonciation et de *l'Imago Pietatis* de l'autel à Cristoforo di Seregno<sup>270</sup>, un peintre actif dans la région de Lugano à partir de 1440 et jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, à l'origine notamment des fresques du chœur de Santa Maria del Castello de Giornico (1448).

En plus de leur proximité géographique et thématique avec les fresques de San Martino à Ditto, les peintures de ces deux monuments sont également très proches sur le plan stylistique. Néanmoins, la critique s'accorde à déterminer les fresques de Curogna antérieures à celles de Ditto<sup>271</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. II, p. 458 et note n°1.

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 92-93.

GILARDONI V., *I monumenti d'Arte...vol. III...*, p. 159-163.

RIGAUX D., *À la table du Seigneur...*, p. 201-280.

GREGORI M., *Pittura a Como...*, p. 269.

ANDERES Bernhard, *Guida d'arte...*, p. 146.

---

<sup>268</sup> Un motif assez similaire peut être observé dans la devanture d'autel de Sologno et Caltignaga.

<sup>269</sup> V. GILARDONI, *I monumenti d'Arte...vol. III...*, p. 161.

<sup>270</sup> Ibid., p. 162.

<sup>271</sup> Ibid., p. 163.

## DITTO, SAN MARTINO

**Type** : oratoire, ancienne église paroissiale<sup>272</sup>

**Carte 3.1 n°38** - *Édifice non visité*

**Localisation** : Ditto, entre Cugnasco et Monti di Monti, près de Curogna.

L'intérieur de cet édifice est caractéristique de ces petites églises alpines qui ne comportent aucun autre décor architectural que les fresques qui en recouvrent les parois. D'ailleurs, le choix des thématiques abordées par celles-ci est également commun à bon nombre d'édifice cultuel de la région. Nous y trouvons, sur les parois latérales les histoires de la vie du Christ ponctuées par la présence d'une grande « Cène aux écrevisses »<sup>273</sup>. À la transition entre l'espace plébain et le sanctuaire, l'ange annonciateur et la Vierge prennent place dans les écoinçons de part et d'autre de l'arc triomphal selon le schéma traditionnel (ange à gauche, Vierge à droite). Marie y est figurée agenouillée, en prière devant son pupitre sur lequel est posé le livre. Derrière elle subsiste le trône alors qu'une tenture feinte de couleur rouge accrochée à la bordure décorative détache la figure mariale du fond bleu de la fresque. Devant elle, est également présente la colombe blanche du Saint Esprit qui participe à la conception miraculeuse du Christ. À l'opposé, l'ange salue la Vierge de la main droite alors qu'il tient avec l'autre une tige avec plusieurs fleurs de lys diversement écloses.

Dans la conque absidiale, la *Maiestas Domini* fait office d'*unicum* au sein du corpus rassemblé puisque le Christ en majesté, qui en occupe la partie centrale, ne tient pas un livre ouvert mais un orbe crucifère. Il n'est par ailleurs pas représenté de manière frontale mais la tête et le regard légèrement tournés en direction de l'archange qui campe au niveau de l'arc triomphal. Autour de lui, les Vivants zoomorphes s'organisent de manière centrifuge avec à la gauche du Christ le couple superposé de Matthieu et Luc et à sa droite Jean et Marc. Tous les quatre tiennent un phylactère déployé sur lequel figure leurs noms en lettres noires. Plusieurs bandeaux décoratifs séparent ensuite ce premier registre théophanique de la théorie des apôtres qui se déploie dans toute la partie médiane de l'abside. Celle-ci est organisée en frise continue, interrompue uniquement par une petite fenêtre dans la partie droite de l'abside (pour qui se trouve face à elle). Tous les apôtres sont identifiables, à la fois grâce à leur caractérisation physique mais également par leurs attributs, à l'exception de Pierre, qui étrangement ici, ne

---

<sup>272</sup> L'église est dégradée en 1606 après la construction de San Giuseppe de Cugnasco : V. GILARDONI, *Il Romanico...*, p. 320.

<sup>273</sup> D. RIGAUX, *À la table du Seigneur...*, p. 201-280.

possède aucun de ses objets attribués<sup>274</sup>. Qui plus est chacun d'eux est individualisé par la présence d'un phylactère sur lequel figure leur titulature, et tous tiennent en main un livre ouvert dans lequel on peut lire un des douze articles du *Credo*. Au niveau des phylactères portant les noms des différents Apôtres, Damien Bigini releva de nombreuses traces verticales attestant de la pratique fréquente de *l'Apostolare* dans cette église. Il souligne le fait que, comme le montrent les marques de combustion, également observables à Curogna, les cierges ont été volontairement allumés à hauteur des noms des apôtres et non à leurs pieds<sup>275</sup>. Enfin, sous ces apôtres, le peintre a réalisé plusieurs frises décoratives et enfin, un dernier registre de décor constitué d'un motif de consoles en trompe-l'œil noir et blanc.

Pour la réalisation de ces fresques, Damien Bigini identifie deux maîtres différents, l'une responsable de la *Maiestas Domini* et l'autre de l'Annonciation, le collègue apostolique et la dernière Cène, relevant également l'activité postérieure d'un troisième maître à l'œuvre dans la nef où il réalisera une Trinité et quelques figures de saints dont un saint Martin à cheval<sup>276</sup>. Il retient ainsi, pour les fresques du premier Maître de Curogna (*Maiestas Domini*), une datation entre la fin du XIV<sup>e</sup> et le début du XV<sup>e</sup> siècle et pour le second, qu'il assimile au peintre des fresques « quattrocentesques » de l'oratoire de San Martino à Quinto (Deggio)<sup>277</sup>, il propose de placer son activité avant celle du troisième maître et d'ainsi dater ces fresques (la théorie des apôtres, Annonciation, Cène) d'avant 1450<sup>278</sup>. Il suggère également l'antériorité de ces fresques du second maître de Ditto par rapport à celles qu'il réalisera ensuite à Quinto<sup>279</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

NINGUARDIA F., *Atti della visita pastorale...*, vol. II, p.457-458 note 1.

GILARDONI V.,...*Il Romanico...*, p. 320.

— *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. vol. I : Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno,*

*Muralto e Orselina)*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1972, p. 154-159.

RIGAUX D., *À la table du Seigneur...*, p. 201 et 280.

GREGORI M. (dir), *Pittura a Como...*, p. 271.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 191-196.

<sup>274</sup> Cela est d'autant plus étrange que, comme j'ai pu le souligner dans le volume principal et à plusieurs reprises dans ces fiches, il est généralement bien plus courant que Pierre et André soient les deux seuls apôtres à posséder un objet attribué dans les collèges apostoliques peints sur ces registres médians d'abside.

<sup>275</sup> BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 195-196.

<sup>276</sup> Ibid., 191-192.

<sup>277</sup> Ibid., 192.

<sup>278</sup> Ibid., p. 193.

<sup>279</sup> Ibid.

## GIUBIASCO, SAN BARTOLOMEO

**Type** : Chapelle subsidiaire.

**Carte 3.1 n°37**

Penchée au sommet d'une colline, on accède aujourd'hui à cette église au moyen d'un escalier assez raide et légèrement dissimulé. Ajoutée au corpus pour son ornementation externe, il ne reste en réalité que quelques traces infimes du saint Christophe (XIV<sup>e</sup> siècle) peint à fresque à gauche de la porte d'entrée principale. Par endroit, on distingue encore la bordure rouge de la fresque ainsi qu'un fragment de pied et le bas de son bâton sur fond jaune. En revanche, de l'autre côté de la porte, la Vierge trônant avec l'Enfant sur ses genoux, légèrement plus récente (début XV<sup>e</sup> siècle) est encore bien lisible.

### **BIBLIOGRAPHIE**

---

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 114-115.

## GIUBIASCO, SANTA MARIA ASSUNTA

**Type** : église paroissiale

**Carte 3.1 n°37**

Située non loin de l'église de San Bartolomeo, mais au bas de la colline, l'église de Santa Maria Assunta était sans doute la paroissiale de Giubiasco dont dépendait la première. Elle fut érigée dans le courant du XII<sup>e</sup> siècle, peut-être sur les vestiges d'un édifice plus ancien encore. L'église fut par la suite agrandie à deux reprises au XV<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne les marques laissées sur la façade.

Du saint Christophe encore bien visible sur la façade extérieure, John Rudolph Rahn nous proposait déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une description intéressante que je me permets de retranscrire ici :

« Il campo alla sinistra della porta è ornato da un grande dipinto rappresentante S. Cristoforo, che principia sopra il suolo e si stende colla sua punta triangolare nella decorazione del frontispizio. Il gigante è dipinto su fondo giallo e nella medesima maniera come sulla facciata di S. Biagio a Bellinzona. Dallo stile nel quale è condotto il santo parrebbe che questi dipinti risalgono alla prima metà del XV secolo. Il gigante porta sulla tunica verde un mantello rosso ed il Bambino siede a cavalcioni sulla spalla sinistra del gigante è vestito di un abito di color giallo »<sup>280</sup>.

À l'intérieur, malgré les réfections contemporaines, subsistent quelques très beaux fragments de fresques médiévales parmi lesquels une Crucifixion et une représentation de la Cène.

### BIBLIOGRAPHIE

---

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 113-114.

GILARDONI V., *Inventario delle cose d'arte...*, p. 190-197.

---

<sup>280</sup> J. R. RAHN, *I monumenti artistici...*, p. 114.

**fig. 147. Giubiasco, Santa Maria Assunta, saint Christophe, façade principale**



© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 148. Giubiasco, Santa Maria Assunta, saint Christophe (détail des eaux), façade principale**



© Vasile Pauline – août 2021

## GRAVEDONA, SANTA MARIA DEL TIGLIO

### Carte 3 n°19

**Localisation** : L'église de Santa Maria del Tiglio se trouve à côté de l'église paroissiale Saint-Vincent à proximité de la rive occidentale au nord du lac de Côme.

**Type** : église baptismale, ancien baptistère indépendant.

La construction de l'église de Gravedona, remonte, dans sa phase initiale, au XI<sup>e</sup> siècle. À cette époque, il ne s'agit néanmoins pas d'une église à proprement parlé mais du baptistère de la *pieve* de Gravedona, dédié donc à saint Jean-Baptiste et dont l'existence est mentionnée dans les sources dès 823<sup>281</sup>. Après un long silence dans les sources, l'église est de nouveau mentionnée à plusieurs reprises dans les visites pastorales du XVI<sup>e</sup> siècle, le plus souvent avec sa dédicace actuelle à la Vierge, parfois accompagnée de la précédente. Dans les deux cas toujours accompagnée du titre *ecclesia baptismalis*<sup>282</sup>. Les rapports de ces différentes visites pastorales demandent d'ailleurs la réorganisation de la piscine baptismale pour que le sacrement puisse y être administré non plus par immersion, mais par élévation.

C'est sans doute cette histoire qui explique en partie la forme assez inhabituelle de Santa Maria del Tiglio. Il s'agit d'un édifice quadrangulaire, de plan centré à trois absides : une sur chaque paroi latérale et l'abside majeure à l'est dans l'axe de l'entrée principale. En plus de cette dernière, aujourd'hui incluse à la base de la tour campanaire qui vient se greffer sur la façade, l'édifice est également pourvu d'une entrée secondaire au sud. Une troisième petite porte d'accès aujourd'hui entièrement murée est également visible, à nouveau au niveau de la paroi sud.

De la décoration intérieure de l'édifice, j'ai essentiellement pris en considération, dans le cadre de cette étude, les quelques éléments à fresques sur le mur de contre-façade, à l'ouest. Là, se trouvent un saint Christophe, peint à gauche de l'entrée (pour qui se tient face à l'ouest) avec le Christ Enfant sur son épaule gauche, un fragment avec une autre tête de saint et un grand Jugement dernier.

---

<sup>281</sup> Michela CATALANO, Marco LEONI, Maria GALLI et Robert RUBAUDO, « Chiesa S. Maria del Tiglio – complesso, Gravedona (CO) », notice *LombardiaBeniCulturali*, <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO250-00414/>

<sup>282</sup> Ibid.



À l'extérieur, dans la lunette au-dessus du portail d'entrée sud de l'église, furent également comptabilisés les restes d'une *Imago Pietatis*, encore partiellement visible.

Le Jugement dernier qui occupe la moitié du mur de contre-façade, et dont il a plus majoritairement été question dans le volume principal, date de la première moitié du *Trecento*, de même me semble-t-il que l'ensemble des autres éléments comptabilisés pour cette église. Carla Travi suggère qu'il puisse avoir été réalisé par le même artiste que celui de Sant'Ambrogio à Chironico, Petruspaulus, qui aurait d'abord travaillé à Gravedona avant de rejoindre la cité tessinoise<sup>283</sup>. Néanmoins cela reste de l'ordre de l'hypothèse puisque, du fait de leur mauvais état de conservation, les fresques de Gravedona sont assez difficiles à analyser.

Ces peintures furent toutefois restaurées de très nombreuses fois aux cours des années 1925, 1939 et 1954<sup>284</sup>. Parmi les différents fragments de fresques encore visibles dans l'église, ce Jugement dernier est le seul à avoir véritablement attiré l'attention des chercheurs, comme le soulignait Carla Travi<sup>285</sup>. Ce succès est peut-être dû au fait que, contrairement aux autres peintures de l'édifice, qui furent, un temps, recouvertes d'une couche d'enduit, le Jugement dernier fut, quant à lui, toujours visible.

## BIBLIOGRAPHIE

---

TRAVI C., « Santa Maria del Tiglio Gravedona », dans M. Gregori (dir.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina, dall'Alto medioevo al settecento*, Milan, CARIPLO, 1995, p. 217-218.

*Guide d'Italia, Lombardia Guida d'Italia del Touring Club Italiano, L'Alto Lago: da Menaggio a Colico*, Touring, Milan, 2005, p. 29 et 152.

CATALANO Michela, LEONI Marco, GALLI Maria et RUBAUDO Robert, « Chiesa S. Maria del Tiglio – complesso, Gravedona (CO) », notice *LombardiaBeniCulturali*, <https://www.lombardiabenculturali.it/architetture/schede/CO250-00414/>

---

<sup>283</sup> C. TRAVI, « Santa Maria del Tiglio Gravedona », dans M. Gregori (dir.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina, dall'Alto medioevo al settecento*, Milan, CARIPLO, 1995, p. 218.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Ibid.

## LOCARNO, SANTA MARIA IN SELVA

**Type** : église subsidiaire (?)

**Localisation** : Carte 3.1 n°43

**Commanditaire(s)** : *Disciplinati* (construction de l'édifice) ; divers laïcs (fresques)

L'église de Santa Maria della Misericordia de Locarno, communément dénommée Santa Maria in Selva, se trouve légèrement en dehors de l'habitat médiéval de Locarno, vers le village de Solduno. Construite ou « reconstruite<sup>286</sup> » à partir de 1400 par la confrérie des *Disciplinati*<sup>287</sup> établie dans la région, l'église ne fut en revanche consacrée que le 24 février 1424 par Fra Bartolomeo da Cremona, cité comme « *vescovus certionense* ». Déjà en très mauvais état au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la municipalité de Locarno souhaite faire démolir l'église médiévale pour agrandir le cimetière adjacent. Celle-ci est donc privée de ses fonctions cultuelles une première fois en 1855, durant toute la période estivale, puis totalement en 1869. Après qu'elle fut cédée à la commune par la corporation des *Borghese* (Bourgeois) en 1866, son toit et la charpente gothique, alors en piteux état, furent démolis en 1877. Enfin, en 1884 fut ordonné son démantèlement complet, mais celui-ci s'arrêta de justesse à la limite du chœur, grâce aux protestations d'une partie de la population locale attachée au monument. À la suite de cette décision le chœur fut même protégé en 1886 par la construction d'un atrium d'après les dessins de Antonio Ciseri et John Rodolf Rahn. Néanmoins, les descriptions réalisées par John Rudolf Rahn, Emilio Motta et Jacob Burckhardt entre autres, nous permettent d'avoir une connaissance approximative de l'aspect de la façade détruite de l'édifice et des fresques qui la recouvraient presque intégralement.

---

<sup>286</sup> Il a parfois été suggéré que l'église actuelle ait été bâtie sur les fondations d'un édifice plus ancien, mentionné en 1361 dans la zone comme « *ecclesiae sancte maria seu hospitalis sancti Antonij* », mais cette mention pourrait se référer simplement à une autre chapelle antique dédiée à saint Antoine. Voir V. GILARDONI *I monumenti d'arte e di storia...* vol. I., p. 257.

<sup>287</sup> Pour en savoir davantage sur l'importance de ces commanditaires potentiels, je renvoie au p. 311 à 314 du volume principal. Notons cependant que, Gian Gaspare Nessi évoque lui une possible appartenance de l'église à la communauté des frères *Umiliati* : Gian Gaspare NESSI, *Memorie storiche di Locarno fino al 1660. Con note*, Locarno, Tipografia di Francesco Rusca, 1854, p. 28.

### 1. Décor extérieur

Nous savons, grâce aux descriptions de Rahn et Burckhardt, que sur l'ancienne façade de l'édifice, le décor peint se constituait d'au moins cinq images, qui sont parmi les plus répandues au sein du corpus, et avec lesquelles on retrouve cette concordance des « signes eucharistiques » que nous mentionnions dans le volume principal (voir p. 150-158). Sur la façade occidentale se trouvait ainsi une grande composition sur le thème de la messe de saint Grégoire. Sur cette même façade, dans la lunette du portail était également figurée une Vierge à l'Enfant, entourée de saint Jean-Baptiste et d'un autre saint cavalier, au-dessus de laquelle figurait un médaillon dans lequel était représenté un Christ bénissant. Enfin, sur le flanc méridional de l'église se juxtaposaient deux images, un saint Christophe gigantesque, et une Annonciation. Le saint Christophe était accompagné d'une inscription mentionnant le nom de l'artiste qui en était à l'origine et sa date d'exécution : « 1442 DIE 3 JUNIJ HOC OPUS FECIT ANTONIUS F. MAGISTRIS JACOBIS DE MUNNIS DE MORTARIA ».

### 2. Revers de façade

À l'intérieur de l'église, le mur de revers de façade, nécessairement perdu lui-aussi, présentait une grande composition sur le thème du Jugement dernier.

## ARC TRIOMPHAL ET SANCTUAIRE

---

Des fresques de l'arc triomphal, très endommagées, il est encore possible de distinguer une Vierge à l'Enfant et ce qui pourrait être un saint Christophe entouré de deux autres saints. Dans le sanctuaire carré, en revanche, la décoration est restée en très bon état de conservation, et plusieurs campagnes de sauvegarde et de restauration leur ont rendu toutes leurs richesses chromatiques. Le raffinement de ce décor, sa richesse chromatique et son foisonnement de détails ornementaux ferait même de cette église mutilée, l'un des monuments lombards les plus précieux pour traiter ce que les spécialistes désignaient comme la *koiné* artistique lombardo-tessinoise qui s'étend progressivement à la Vénétie en incluant des éléments importés de l'art flamand et transalpin. Par leur raffinement, l'attention que l'artiste porte à la représentation des costumes, des textiles précieux et des coiffures, la variété et la préciosité des pigments utilisés, les fresques du sanctuaire de Locarno se font le parfait écho de ce gothique courtois incarné par

des personnalités tel que Giovanni de'Grassi et l'auteur des miniatures du *Tacuinum Santanis* de Verde Visconti auxquelles elles sont d'ailleurs directement comparées.

Sur la paroi orientale nous retrouvons ainsi, au sommet de la paroi une très élégante Madone Miséricordieuse, entourée de l'ange et de la Vierge annoncée qui sont rassemblés dans une seule et même composition. En dessous, entre les deux fenêtres, la partie centrale de la paroi est occupée par une Crucifixion très longiligne ne présentant que cinq figures. Le Christ perché en haut de la croix est entouré de deux anges qui viennent récolter dans des calices le sang qui s'écoule des plaies de ses mains et de son côté alors qu'à ses pieds on retrouve les témoins privilégiés de la scène, la Vierge et saint Jean. Enfin, aux deux extrémités de la paroi, les figures en pied de saint Bartolomé et de Bernardin de Sienne (aujourd'hui presque entièrement disparus) viennent clore l'ensemble.

Là encore, sous la Crucifixion, étaient visibles à l'origine, deux inscriptions mentionnant la personnalité de l'artiste et la date d'exécution de la fresque (1401) : « BERNARDUS FQ. JOHANOI MACAGNINI FECIT FIERI » et « MCCCCI DIE P.O SEPE(M)BR ». De même, dans le liseré blanc entre les deux fenêtres, juste en dessous de la Madone Miséricordieuse, Pietro Toesca et John Rudolph Rahn rapportèrent l'existence d'une autre inscription, aujourd'hui totalement disparue, qui mentionnait le nom du probable commanditaire de la fresque et de sa date de réalisation. Néanmoins les deux lectures de Pietro Toesca (« ...FECIT FIERI JOHANNINUS DICTUS PELEGRINUS...MCCCC(I)? ») et John Rudolph Rahn (« HOC OPUS FECI IOHANNUS (SIC) DICTUS PELLEGRIN... ») ne concordent pas parfaitement et, un doute perdure sur la datation de cette fresque, entre 1400 et 1401.

Quoi qu'il en soit, les chercheurs s'accordent généralement à reconnaître l'intervention de deux artistes différents sur cette même paroi, l'un responsable de la Crucifixion et des deux saints et l'autre, de plus grand talent à l'origine de la Madone Miséricordieuse et de l'Annonciation que l'accompagne. C'est à cette même personnalité, communément dénommée le « *Maestro di Locarno* » que l'on peut également rattacher les fresques de la voûte quadripartite. Lui est ainsi indéniablement rattaché le couronnement de la Vierge du voûtain oriental, dans lequel le Christ tient le livre ouvert qui contient la formule canonique « EGO SUM LUX/MUNDI//VIA VE/RITAS/ ET VITA », qui lui est traditionnellement associé lorsqu'il se trouve au centre d'une *Maiestas Domini*, d'autant plus dans les églises de l'ancien diocèse comasque. Les autres voûtains, présentant des saints et prophètes en médaillons doivent également être rattachés à la production du « *Maestro di Locarno* ». En revanche, le voûtain

occidental sur lequel trônent les douze apôtres<sup>288</sup> doit sans doute avoir été réalisé par l'un des assistants du Maître<sup>289</sup>.

**fig. 149. Locarno, Santa Maria in Selva, sanctuaire (détails) Vierge de Miséricorde et Annonciation**



© Vasile Pauline – août 2021

Enfin, sur les parois latérales du sanctuaire, nous retrouvons, dans les deux lunettes au sommet de chacune des deux parois, une scène narrative accompagnée dans le registre médian d'autres figures de saint. Au nord, la lunette abrite ainsi une Nativité, probablement

<sup>288</sup> Damien Bigini, dans ses recherches doctorales portant sur la *Maiestas Domini* aux apôtres dans l'ancien diocèse de Côme, singularise l'église de Santa Maria in Selva à Locarno dans laquelle se retrouve tous « les éléments de base de la *Maiestas Domini* aux Apôtres, mais ils ont changé de place, de formes, de fonction ». Il note par exemple avec étonnement le transfert du groupe apostolique sur le plafond, alors que celui-ci aurait pu plus naturellement trouver sa place sur les parois latérales de l'édifice comme à Bellinzona, ce qui le pousse à s'interroger sur les origines de l'artiste, visiblement peu familiarisé avec le programme absidial dominant dans la région et profondément enraciné dans les croyances et les pratiques culturelles locales. Cf. Damien BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIIe-XVIe siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble : Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alps, 2010, vol. 1, p. 358-359.

<sup>289</sup> P. BIANCONI, *La chiesa e gli affreschi di Santa Maria in Selva a Locarno*, Locarno, Edizioni Pedrazzini, 1984, p. 4.

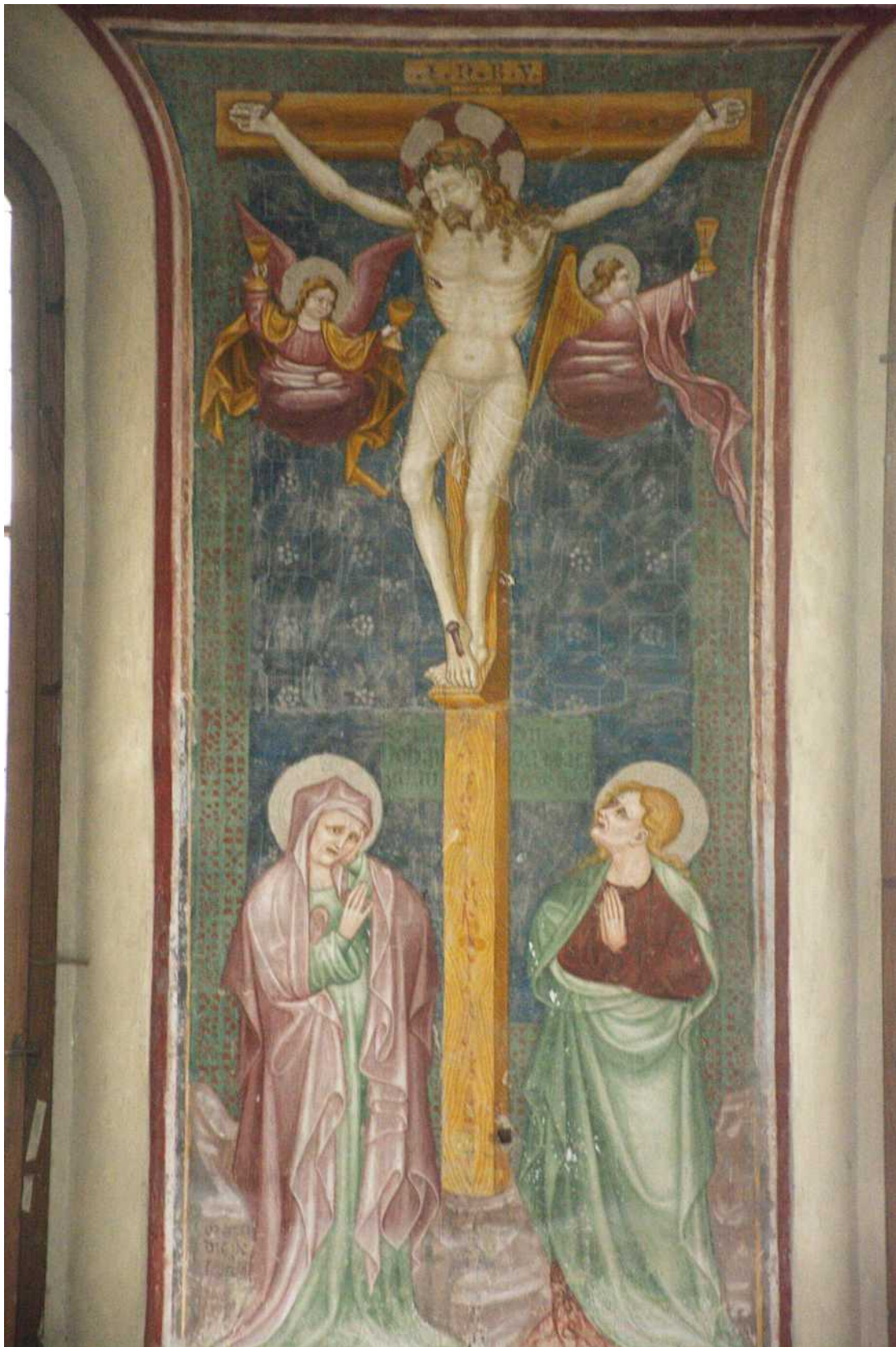
contemporaine des fresques de la paroi orientale, bien que de la main d'un troisième artiste. Sur cette même paroi nous retrouvons également les restes d'une Trinité, dégradée par l'ouverture de la porte menant au campanile. Au sud, sur le mur opposé, la lunette accueille cette fois une représentation des Funérailles de la Vierge, réalisé bien plus tardivement, sans doute au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Comme la Crucifixion et la Madone Miséricordieuse, celle-ci est à nouveau accompagnée d'une inscription permettant de connaître le nom de son commanditaire et du peintre qui la réalisa : « JOANE JACOBI DICTI CANOBINI DE CANOBIO ET NUNC HABITATOR LARCARNI » ET « HOC OPUS...JACOBINIS DE VAULATE PINXIT ».

**fig. 150. Locarno, Santa Maria in Selva, vue du sanctuaire**



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 151. Locarno, Santa Maria in Selva, détail de la Crucifixion (sanctuaire)



© Vasile Pauline – août 2021

## BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. II, p. 501 et note n°1.

NESSI Gian Gaspare, *Memorie storiche di Locarno fino al 1660. Con note*, Locarno, Tipografia di Francesco Rusca, 1854, p. 92-93

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 168-172.

TOESCA P., *La pittura e la miniatura ...*, p. 392-394.

BIANCONI P., « Gli affreschi di Santa Maria in Selva a Locarno », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, série II, vol. 33 n°1/2, 1954, p. 132-133.

GILARDONI V.,...*Romanico...*, p. 389-381.

— *I monumenti d'arte e di storia...vol. I*, p. 257-282

ANDERES Bernhard, *Guida d'Arte...*, p. 119-120.

BIANCONI P., *La chiesa e gli affreschi di Santa Maria in Selva a Locarno*, Locarno, Edizioni Pedrazzini, 1984.

TRAVI C., « Il Quattrocento », dans M. Gregori (dir.) *Pittura a Como...*, p. 22

PIROVANO Cristina, « Gli affreschi di Santa Maria in Selva a Locarno : pittura e miniatura in Lombardia fra Tre e Quattrocento », dans E. Agustoni, R. Cardani Vergani et E. Rüschi (éds.), *Pittura medievale e Rinascimentale...*, 57-65.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. I, p. 358-359.



## MONTE CARASSO, SAN BERNARDO

**Localisation** : à proximité de Bellinzona, « Sopraceneri ».

**Carte 3.1 n°56**

**Type** : Paroissiale

Perché à 623 mètres d'altitude ce petit édifice est, comme je l'expliquais déjà dans le volume principal, un témoin intéressant de l'ancienne physionomie du territoire dans lequel il se trouve<sup>290</sup>. Sa construction, même si elle n'est véritablement attestée par aucune source textuelle, remonterait à la fin du XI<sup>e</sup> ou au début du XII<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, sa dédicace actuelle doit être légèrement postérieure à cette date, puisque Bernardo da Chiaravalle, qui donna son nom à l'édifice ne mourut qu'en 1153 et ne fut officiellement canonisé qu'en 1174.

À l'époque de sa construction, l'oratoire de Monte Carasso se présentait sur un modèle très proche des autres petits oratoires de montagnes présents dans le corpus, aux dimensions très restreintes avec une nef rectangulaire à vaisseau unique et une abside semi-circulaire contenant le maître autel. Cette première église fut par la suite remaniée au moins à deux reprises. Une première fois au XV<sup>e</sup> siècle, furent entrepris de grands travaux de réaménagement qui permirent de doubler la superficie de l'édifice d'origine auquel furent également adjoints le porche et le clocher encore en place. Au siècle suivant, c'est l'abside semi-circulaire, dont les fondations sont encore visibles *in situ*, qui fut détruite pour permettre un agrandissement du sanctuaire, à présent carré. C'est également à cette période que furent ajoutées la sacristie et la chapelle secondaire qui s'ouvre sur le flanc latéral de l'église, en direction de la vallée.

À l'intérieur comme à l'extérieur de l'édifice, les multiples fresques qui recouvrent la quasi-totalité de la surface murale, témoignent de ces divers réaménagements puisqu'elles sont toutes d'époques différentes. Dans cet ensemble, les témoignages les plus anciens se trouvent sur la paroi orientale de l'édifice<sup>291</sup>, dont le chevet est plutôt tourné vers le nord, nord-est. Là, se trouve à l'intérieur, juste à droite de l'entrée secondaire de l'édifice, une *Madonna del Latte*, et à ce même emplacement sur le mur extérieur, un saint Christophe remontant tous deux à la première moitié du *Trecento* ou au plus tard aux alentours de 1350. En revanche, à l'intérieur,

---

<sup>290</sup> Comme je l'expliquais dans le chapitre 3 du volume principal, à l'époque de sa construction, l'oratoire de San Bernardo était très bien relié à l'habitat, qui jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle environ, était constitué de plusieurs agglomérations dispersées sur un large territoire dont une partie se trouvait dans les collines et les montagnes environnantes. Après le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'habitat s'est déplacé davantage vers la vallée sous-jacente, où se situe la ville actuelle, ce qui explique aujourd'hui l'isolement du petit oratoire accessible uniquement à pied par un chemin de randonnée.

<sup>291</sup> Il s'agit du mur latéral faisant face à la vallée sous-jacente

sur la paroi opposée, l'adoration des Mages, la Crucifixion la théorie des Saints de même que le Calendrier figurés dans le soubassement de la paroi sont datés (grâce à une inscription) de 1427. Sur le reste de cette paroi, en allant vers l'entrée de l'édifice, de même qu'au revers de façade, et sur la quasi-totalité de la paroi opposée (à l'exception de la *Madonna del Latte*), les autres fresques présentes sont quantâelles, légèrement plus tardives puisqu'elles se rattachent à la production de Cristoforo et son neveu Nicolao da Seregno, actifs essentiellement autour de 1450 et dans la seconde moitié du *Quattrocento*. C'est donc à cet atelier des Seregnesi, et plus particulièrement à Cristoforo da Seregno qu'il faut attribuer la réalisation de la grande et ravissante « Cène aux écrevisses », de la paroi occidentale, dans laquelle le Christ, comme dans la Cène de Curogna « tend la bouchée dénonciatrice à Judas (Jn 13, 26) d'une main tandis que de l'autre il expose à la vénération des fidèles l'hostie vue de face »<sup>292</sup>. Enfin, les fresques de la façade principale, sous le porche montrant une ascension avec Dieu le Père et plusieurs saints, de même que celles de l'arc triomphal (une Annonciation) et du sanctuaire, réalisées à l'occasion de la dernière campagne d'agrandissement de l'édifice, sont quantâelles bien plus tardives et doivent avoir été réalisées entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

---

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 218-219.

TRAVI C., dans M. Gregori (dir.) *Pittura a Como...*, p. 24.

RIGAUX D., *À la table du Seigneur...*, p. 201 et 280.

---

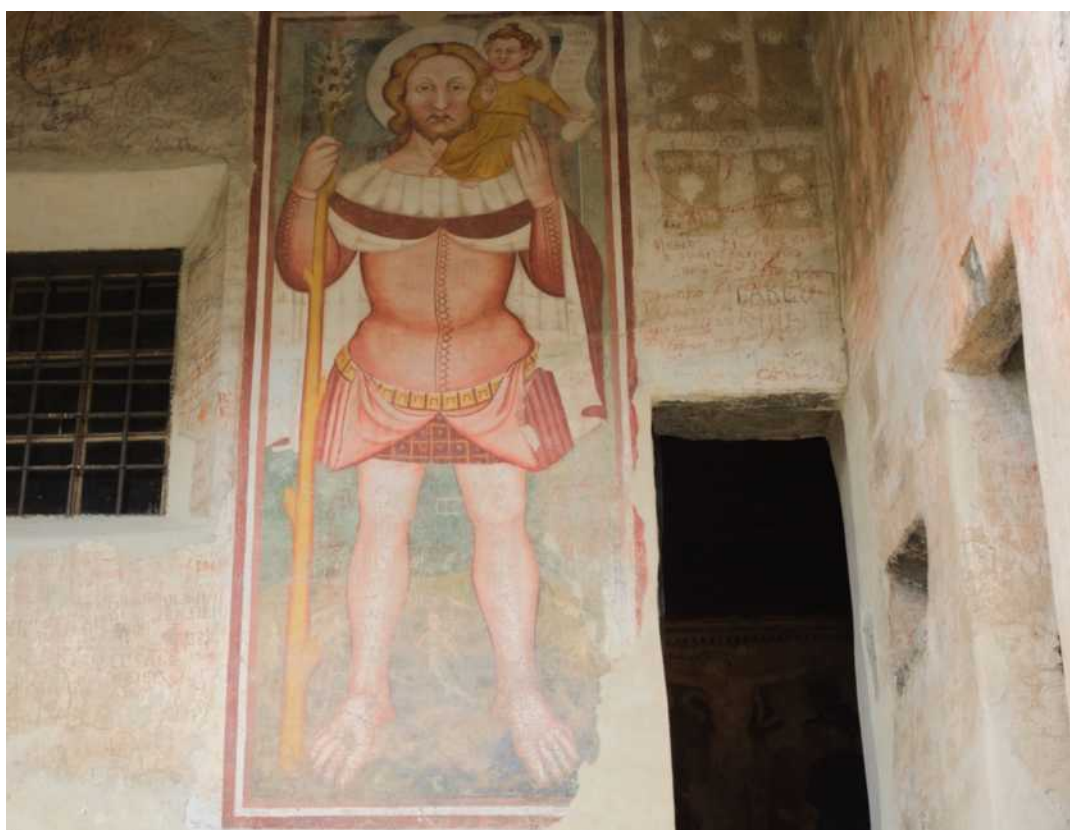
<sup>292</sup> D. RIGAUX, *À la table du Seigneur...*, p. 201.

**fig. 152. Monte Carasso, San Bernardo, abside et arc triomphal**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 153. Monte Carasso, San Bernardo, saint Christophe, façade méridionale**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 154. Monte Carasso, San Bernardo, saint Christophe (détail des eaux), façade méridionale**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 155. Monte Carasso, San Bernardo, saint Christophe (détail du Christ avec inscription), façade méridionale**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 156. Monte Carasso, San Bernardo, Cène, paroi septentrionale**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 157. Monte Carasso, San Bernardo, Cène (détail de l'hostie), paroi septentrionale**



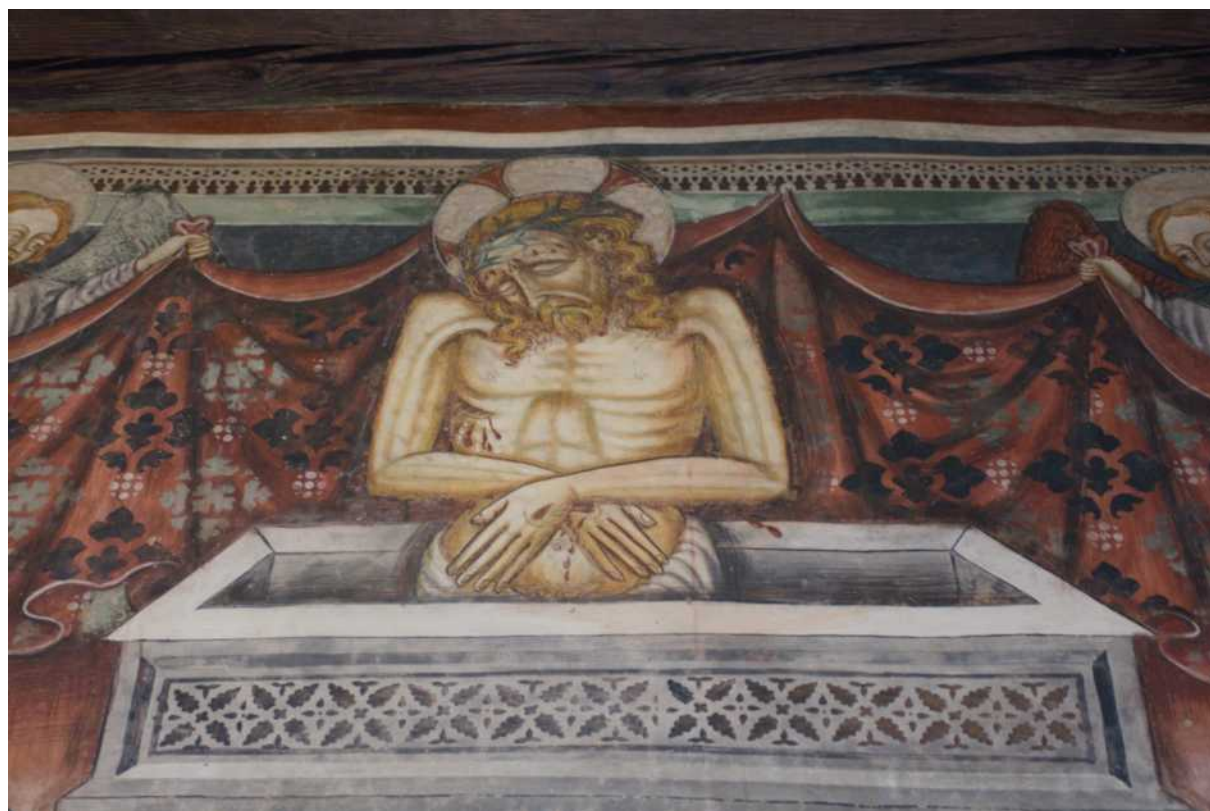
© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 158. Monte Carasso, San Bernardo, Calendrier, paroi septentrionale (détail)**



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 159. Monte Carasso, San Bernardo, Imago Pietatis, revers de façade



© Vasile Pauline – juin 2022

## PROGERO (GUDO), SANTA MARIA

*Édifice non visité*

**Type** : chapelle subsidiaire ou église paroissiale?

**Carte 3.1 n°54**

**Localisation** : fraction de Progero, incluse dans l'habitat de Gudo à l'ouest de Bellinzona. Canton du Tessin, ancien diocèse de Côme.

L'église de Santa Maria in Progero doit avoir été édifiée entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>293</sup>. Il s'agit d'un édifice de petites dimensions, de plan rectangulaire constitué d'une nef unique achevée par une abside en fer à cheval.

À l'intérieur sont conservées quelques traces d'un décor à fresque très endommagé au niveau de l'arc triomphal et dans l'abside. Celui-ci fut publié pour la première fois par Virgilio Gilardoni en 1955<sup>294</sup>. S'y retrouve, le programme absidial le plus courant dans l'ancien diocèse comasque constitué d'une *Maiestas Domini* dans la conque de l'abside avec le Christ en majesté (étrangement représenté sans nimbe crucifère) entouré des quatre Vivants/Évangélistes zoocéphales disposés de manière centrifuge. Fait assez peu courant dans les autres *Maiestas Domini* du corpus, les Vivants sont ici représentés en train de « soutenir » matériellement la mandorle du Christ ou du moins de la présenter de leurs mains gauches, toutes accrochées à celle-ci. Bénissant de la main droite, le Christ porte dans sa main gauche un livre ouvert sur lequel devait figurer une inscription aujourd'hui disparue. Il faut également noter la présence inhabituelle de deux disques rouges aux extrémités de la calotte.

Sous la majesté divine de la conque, la partie médiane de l'abside est occupée par la représentation du collège apostolique aujourd'hui très dégradée et même en grande partie perdue dans sa partie gauche (pour qui fait face à l'abside). Étonnamment, les pieds des apôtres touchent ici directement le « sol » de l'église, sans qu'un troisième registre ne viennent s'intercaler entre les deux.

Au niveau de l'arc triomphal, se devinent encore quelques fragments de ce qui devait être une Annonciation mais dont il ne subsiste que l'écoinçon de gauche sur lequel la silhouette de profil de l'ange Gabriel est encore bien visible.

Gilardoni qui fut le premier à étudier ces fresques, proposait de dater leur exécution entre le XIV<sup>e</sup> et le début du XV<sup>e</sup> siècle. Mais, la proximité stylistique entre ces peintures et celle

---

<sup>293</sup> V. GILARDONI, ...*Il Romanico*..., p. 372.

<sup>294</sup> C. TRAVI « Il Trecento », dans M. Gregori (dir.) *Pittura a Como*..., p.17.

de Ravecchia et de San Pietro à Campione d'Italia invite Carla Travi à préciser la fourchette de datation de ces fresques pour la restreindre au troisième quart du *Trecento*<sup>295</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. II, p. 539 note n°1.

— *...Il Romanico...*, p. 370-373.

TRAVI C., « Il Trecento », dans M. Gregori (dir.) *Pittura a Como...*, p. 16-17.

CAMPAGNA A., « San Biagio a Ravecchia : una testimonianza ... », p. 49-56.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 90-94.

---

<sup>295</sup> Ibid.



## POGNANA LARIO (ROVASCO), SAN MIRO

**Type** : église paroissiale ?

**Carte 3 n°25**

**Localisation** : extrémité nord du lac de Côme au sud de Chiavenna.

*Édifice non visité*

Originellement dédiée à San Nazzaro e Celso, l'église fut ensuite placée sous le vocable de la Vierge de l'immaculée conception avant d'être enfin dédiée au culte de saint Miro. Sans doute construite au XI<sup>e</sup> siècle, il s'agit de l'un des édifices religieux les plus anciens de la commune de Pognana.

Remaniée à de nombreuses reprises au fil des siècles, il ne reste de l'édifice médiéval que la façade principale avec les fresques extérieures aujourd'hui en assez mauvais état de conservation. Abrisée sous un porche, se devinent ainsi sur la façade quelques traces de polychromie au niveau de la lunette du portail, qui devait être recouverte d'un décor à fresque. À la gauche de celui-ci on distingue bien mieux le géant saint Christophe, encore bien conservé dans sa partie haute. Perché sur l'épaule gauche du géant, à proximité directe de la porte, le Christ tient dans ses mains un phylactère déplié sur lequel devait figurer une inscription. Outre le géant christophore, d'autres saints en pied sont également représentés sur la façade, dont deux figures féminines peintes juste au-dessus du portail.

Mariaclotilde Magni reconnaît dans le peintre de la façade « *il gusto dell'ornamento, dello spazio riempito (...) evidenti nel S. Cristoforo rappresantato con una ricca veste pesantemente decorate*<sup>296</sup> » et propose de dater ces fresques de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

### BIBLIOGRAPHIE

---

MAGNI Mariaclotilde « Aluni affreschi medioevali in chiese del lago di Como », *Rivista Archeologica dell'antica Provinciale e Diocesi di Como*, 1954-1955, n°136-137, p. 45-52.

---

<sup>296</sup> Mariaclotilde MAGNI, « Aluni affreschi medioevali in chiese del lago di Como », *Rivista Archeologica dell'antica Provinciale e Diocesi di Como*, 1954-1955, n°136-137, p. 54.

## ROVIO, SAN VIGILIO

**Type** : chapelle subsidiaire liée à la paroissiale de San Vitale e Agata *Édifice non visité*  
**Localisation** : actuel canton du Tessin **Carte 3.1 n°40**

Située au sommet d'une colline, au sud de l'habitat médiéval de Rovio, la petite église de San Vigilio, construite au début du XI<sup>e</sup> siècle, pourrait avoir été jusqu'en 1213, l'église principale de Rovio avant l'agrandissement de la paroissiale de San Vitale e Agata. C'est d'ailleurs à cette époque, comme le précise Damien Bigini, « que les sépultures font leur apparition autour de San Vitale, signe que c'est à cette époque seulement que la fonction cémétériale y a été transférée »<sup>297</sup>.

Restaurée en 1948, la chapelle de San Vigilio a été débarrassée à cette occasion des chapelles latérales qui avaient été ajoutées à sa structure d'origine. Elle se présente donc aujourd'hui dans sa forme originelle, avec une nef rectangulaire à vaisseau unique, charpentée, qui s'achève à l'est par une abside semi-circulaire percée de deux petites fenêtres. En plus de l'entrée principale de l'édifice située au centre de la façade occidentale, l'église est également munie d'une entrée secondaire au sud. S'il reprend donc la forme traditionnelle des petits oratoires de montagne, cet édifice particulièrement développé en hauteur, est également marqué à l'extérieur par un certain raffinement architectural avec ses lésènes en forte saillie et l'ouverture crucifère de la fenêtre de sa façade occidentale secondée par une grande croix sculptée juste au-dessus du portail d'entrée.

Du décor à fresque réalisé vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>298</sup>, et qui devait sans doute, à l'origine, recouvrir l'intégralité des parois de l'édifice, il ne reste aujourd'hui que le programme absidial divisé en trois registres superposés. Au registre théophanique, la calotte de l'abside est occupée par une *Maiestas Domini*, qui se présente sur un modèle légèrement différent de ce que l'on peut observer ailleurs dans le corpus. Ici, le Christ en majesté est directement assis sur un trône richement orné, dont la base se confond avec la bordure décorative de la calotte absidiale. Sur son trône inscrit dans une mandorle à fond bleu (dont il reste encore quelques traces), le Christ, coiffé du nimbe crucifère, esquisse un geste de bénédiction de la main droite alors qu'il

<sup>297</sup> BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres*..., vol. II, p. 30 et CARDANI VERGANI R., « Ricerche archeologiche... », p. 26-31.

<sup>298</sup> Virgilio Gilardoni propose une datation assez large des fresques à la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (GILARDONI V., *...Il Romanico...*, p. 531), alors que Damien Bigini propose pour leur réalisation, une fourchette un peu moins étendue allant de 1212 à 1252 (BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres*..., vol. II, p. 29-38).

tient le livre ouvert de la main gauche. Autour de la mandorle, les quatre vivants zoomorphes, aujourd'hui extrêmement dégradés, sont disposés de manière centrifuge. Chacun tient entre ses membres supérieur un livre fermé, symbole de son évangile. Malgré la dégradation de la couche picturale, apparaissent encore à la droite du Christ l'ange de Matthieu et le bœuf de Luc auprès duquel on peut encore distinguer deux lettres superposées, un « L » et un « U » qui témoignent du fait qu'à l'origine, chacun des vivants devaient être nommé<sup>299</sup>.

Sous ce registre théophanique, la zone médiane de l'abside accueille un théorie des apôtres, comme cela est généralement le cas dans le corpus, et en particulier dans les édifices de l'ancien diocèse comasque. Ici néanmoins, contrairement à ce que nous observons ailleurs dans le corpus, le collège des Douze est interrompu dans sa partie centrale par l'insertion de la figure de la Vierge orante couronnée entre saint Pierre et saint Paul qui sont d'ailleurs les deux seuls personnages munis d'un livre, tous les autres portant un rouleau replié. À l'exception de Pierre portant les clés, aucun des apôtres n'est identifiable par un attribut, mais ils devaient à l'origine être tous nommés, comme en témoigne les quelques traces d'inscriptions encore lisibles par endroit<sup>300</sup>. Au niveau des pieds des apôtres, Virgilio Gilardoni relève la présence, avant la restauration des fresques, de traces de combustion, caractéristiques de la pratique de *l'apostolare*<sup>301</sup>.

Enfin, sous le collège apostolique, le programme décoratif de l'abside s'achève par la figuration d'un *velario* blanc, qui déborde légèrement au niveau du large intrados de l'arc triomphal et qui est accroché fictivement la bordure décorative rouge qui sépare les deux derniers registres de l'abside.

Du décor de l'arc triomphal, il ne reste aucune trace au niveau des écoinçons. En revanche, le large *intrados* présente encore un décor partiellement lisible, contenant une série quatre panneaux rectangulaires contenant des bustes d'archanges, alternés avec des panneaux contenant des méandres grecs sur fond bleu<sup>302</sup>.

---

<sup>299</sup> BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres*..., vol. II, p. 32

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> GILARDONI V, *...Il Romanico*..., p. 532 et notre n°32.

<sup>302</sup> BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres*..., vol. II, p. 33

## BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. II, p. 333 et note 1.

RAHN J. R., *I monumenti artistici...*, p. 264-265.

GILARDONI V., *...Il Romanico...*, p. 528-540.

TAMI Leonardo, *Rovio nella storia e nell'arte*, Lugano, La Buona Stampa, 1981, p. 59-70.

ANDERES Bernhard, *Guida d'Arte...*, 1980, p. 331

CARDANI VERGANI R., « Ricerche archeologiche... », p. 26-31.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 29-38.

## SONVICO, SAN MARTINO

**Localisation** : Carte 3.1 n°24

**Type** : Oratoire

*Édifice non visité*

Mentionnée pour la première fois en 1146, lorsqu'il fut rattaché par l'évêque de Côme au chapitre de Lugano, l'église de San Martino à Sonvico doit donc nécessairement avoir été érigée avant cette date, ce qui en fait l'un des édifices culturels les plus anciens de la vallée de Lugano. Il s'agit d'un oratoire de très petites dimensions, constitué d'une seule nef quadrangulaire achevée par une abside semi-circulaire. Deux portes permettent d'accéder à l'intérieur de la nef, l'une sur la façade occidentale, l'autre sur la paroi méridionale, aujourd'hui couverte d'une porte. C'est à gauche de cette seconde ouverture (pour qui se tient face à la porte) que se trouvent les restes d'une fresque du XIV<sup>e</sup> siècle présentant le géant saint Christophe avec le Christ juché sur son épaule gauche. Au-dessus du portail occidental, un autre saint était figuré en pied mais le mauvais état de conservation de la fresque empêche aujourd'hui une identification certaine, cependant il pourrait s'agir d'un second saint Christophe.

À l'intérieur, l'oratoire conserve également plusieurs fresques d'époques différentes mais qui n'ont pas été comptabilisées dans le cadre de cette étude.

### BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDIA F., *Atti della visita...*, vol. II, p.417-419  
et note 1.

ANDERES B., *Guida d'arte...* ; p. 279-280.

GILARDONI V.,... *Il Romanico...*, p. 554-557.

## TEGLIO, SAN PIETRO

**Localisation** : Villa Tirano, actuelle province de Sondrio

Carte 3 n°12

**Type** : église subsidiaire

La pieve de Teglio aurait été mentionnée pour la première fois dans la documentation en 1117 au moment de la consécration de son église principale Sant'Eufemia « *in plebana Tilij* » par Guido Grimoldi, évêque de Côme<sup>303</sup>. Il semblerait toutefois que dès le XIII<sup>e</sup> siècle, l'église de Sant'Eufemia ait été inféodée à l'archevêque de Milan et entretenue par une communauté d'*Umiliati*, de la proche « *domus* » de Sant'Orsola. Ainsi, bien que formellement située dans le diocèse de Côme, il est probable que la pieve de Teglio ait joui d'une large autonomie du fait même qu'elle était confiée à la garde des *Umiliati*, dont le prieur, non soumis hiérarchiquement à l'ordinaire diocésain, n'obéissait qu'au Maître général de l'Ordre à Milan<sup>304</sup>. Malgré tout, dans les actes de sa visite pastorale conduite en 1589, Feliciano Ninguarda parle bien de la pieve de Teglio, dans sa recension des pieve de l'ancien diocèse comasque, et cite l'église de San Pietro parmi les nombreux édifices cultuel de la pieve<sup>305</sup>.

Très proche de l'église principale, de la ville Sant'Eufemia, l'oratoire de San Pietro présente un plan assez simple, plutôt caractéristique de ces petits oratoires de montagne avec une nef rectangulaire à vaisseau unique, ouverte en trois endroits vers l'extérieur et qui s'achève à l'est par une abside semi-circulaire assez peu profonde. Néanmoins ses dimensions, comme le remarquait également Damien Bigini, sont beaucoup plus importantes que celles des autres oratoires de montagnes rassemblés dans le présent corpus. En l'absence de source documentaire antérieure à la visite de Feliciano Ninguarda, on ne peut se baser que sur l'aspect extérieur de l'édifice, dont les lésènes en forte saillie au niveau de l'abside sont assez caractéristiques de l'architecture du premier art roman lombard, et pourrait donc faire remonter la datation de l'édifice à la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle<sup>306</sup>.

En revanche, à l'intérieur, les fresques qui ornent l'abside, l'arc triomphal et les parois de la nef sont bien plus récentes, et pourraient même dater de la seconde moitié du *Quattrocento*. Néanmoins, en l'absence de documents fiables et compte tenu de la dégradation des fresques

---

<sup>303</sup> Beretta ALESSANDRA, « Teglio, Pieve di Teglio », Notice *Lombardia Beni Culturali* : <https://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/10100183/>, 2006.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> F. NINGUARDA, *Atti della visita...*, vol. I, p. 330.

<sup>306</sup> R. CASSANELLI, Elena BALLARINO « Chiesa di San Pietro, Teglio (SO) », Notice *Lombardia Beni Culturali* : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/In140-00029/>, 2001 mise à jour en 2014.

qui rend à mon sens la comparaison stylistique assez peu aisée<sup>307</sup>, j'ai pris le parti d'ajouter cet édifice au corpus, en reconnaissant que si le décor à fresque de cette église devait bien avoir été réalisé dans le courant du *Quattrocento*, il me semble difficile de pouvoir affirmer que celles-ci sont bien postérieures à 1450.

## **ARC TRIOMPHAL**

---

Dans les écoinçons, de part et d'autre de l'ouverture de l'arc, l'Annonciation d'encadrement, que nous retrouvons ici comme dans la majorité des édifices du corpus, est malheureusement très endommagée. De l'ange annonciateur sur l'écoinçon gauche il ne reste presque plus aucune trace si ce n'est quelques éléments d'architecture dans le fond de la composition. À l'opposé, la Vierge est légèrement mieux conservée. Debout ou agenouillée devant son prie-Dieu, devant elle le livre ouvert et la colombe du Saint-Esprit qui vole dans sa direction se distinguent encore.

Au niveau du fronton de l'arc, l'artiste a réalisé une frise constituée d'élégants rinceaux végétaux dans lesquels viennent s'insérer les représentations des dix vierges folles et des vierges sages. Au centre de la frise, au sommet de l'arc, se tient le Christ, coiffé du nimbe crucifère, vêtu d'un manteau blanc et d'une tunique jaune. De chacune des mains il adresse, aux groupes de vierges, un phylactère qui devait à l'origine contenir une inscription aujourd'hui perdue. Pour respecter la logique des points cardinaux – qui associe le nord (ou le côté gauche) au négatif – et pour conserver une disposition cohérente des images par rapport à celle du Christ, les vierges folles, avec leurs lampes éteintes, se trouvent sous la représentation de la Vierge annoncée, à *senestre* du Christ soit du côté septentrional de l'arc, alors que les vierges sages avec leurs lampes encore allumées s'alignent à la *dextre* du Christ, au niveau de la retombée sud de l'arc. Aux deux extrémités de l'arc, les cortèges des vierges folles et des vierges sages sont accueillis par deux personnages dont seul celui de gauche (associé aux vierges sages) est encore partiellement visible. Entre les lacunes on aperçoit en effet les jambes d'un personnage agenouillé, vêtu de blanc, qui devait sans doute être un ange. À l'opposé on peut donc imaginer que les vierges folles devaient rencontrer un individu plus négatif, comme un démon, ou tomber directement dans la bouche infernale.

Enfin, dans l'*intradós* de l'arc, l'artiste a à nouveau déployé tous ses talents ornementaux pour élaborer une large frise décorative avec de nouveau rinceaux végétaux et des disques

---

<sup>307</sup> Par comparaison avec les fresques disparues

ornementaux. Au-delà de l'*intradós* de l'arc, cette frise se poursuit également sous la calotte, séparant ainsi le registre théophanique de la partie médiane de l'abside (la bande encadre donc totalement la *Maiestas Domini* que je décrirai un peu plus loin). Aux deux extrémités de l'arc, de même qu'au sommet de l'*intradós* et au centre de la séparation entre la calotte et l'hémicycle de l'abside, la frise décorative s'interrompt pour accueillir la représentation des quatre docteurs de l'église latine, parmi lesquels en particulier la figure de saint Jérôme au sommet de l'*intradós*.

## **ABSIDE**

---

Dans l'abside elle-même, le programme se divise en trois registres superposés, comme cela est généralement le cas dans les autres absides du corpus. Dans cette configuration, comme nous l'observons de manière systématique dans toutes les absides du corpus, la calotte est consacrée à une représentation théophanique, ici une *Maiestas Domini*. Le Christ en majesté au centre de l'image, est assis sur un arc-en-ciel dans une mandorle lumineuse presque totalement circulaire. De sa main gauche il tient le livre ouvert sur lequel on peut lire l'inscription suivante en lettre gothique : « E(go fu[m] lux m[undi] [via] veritas et vi[ta] »<sup>308</sup>, alors que l'on peut supposer qu'il accordait une bénédiction de sa main droite aujourd'hui disparue. Autour de la mandorle, les vivants zoocéphales sont représentés en position centrifuge, la tête tournée vers le Christ. L'ange de Matthieu et le lion de Marc se superposent à la droite du Christ alors que l'aigle de Jean et le bœuf de Luc se trouvent à sa gauche. Les deux animaux « terrestres » sont assis figurés dans le bas de la composition, sur un sol rocheux, tenant un livre fermé, alors que l'ange et l'aigle dans le haut de la composition, se détachent tous deux sur un fond bleu évoquant le ciel et tiennent pour leur part un livre ouvert. Sur le livre de Jean, que celui-ci semble en train d'écrire, on entrevoit encore une inscription dans laquelle on peut identifier quelques lettres « ti ev an [...] » dans lesquelles Damien Bigini a proposé de reconnaître l'inscription suivante : « Initium sanctui evangeli »<sup>309</sup>. En revanche, il me semble impossible de déchiffrer aujourd'hui les quelques traces noires visibles sur le livre ouvert de Matthieu<sup>310</sup>.

---

<sup>308</sup> Damien Bigini relève également la présence de notes de musique autour de l'inscription, qui ne forment pas nécessairement une véritable mélodie, mais qui pourraient néanmoins indiquer une volonté du peintre de renvoyer au livre de chant liturgique pour réaliser le sien : D. BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres.....*, vol. II, p. 227.

<sup>309</sup> Ibid.

<sup>310</sup> Damien Bigini reconnaissait dans ces marques une nouvelle figuration de notes de musique comme sur le livre ouvert du *Pantocrator* : Ibid.



Au registre médian le programme se poursuit par la représentation du collège apostolique, réparti de part et d'autre des trois ouvertures de la partie médiane de l'abside. Malheureusement, sur les douze figures, seul neuf sont encore partiellement visibles aujourd'hui, puisque plusieurs d'entre elles ont été dégradé par la réalisation de niches qui accueillent des statues, également fragmentaires. Sur les neuf apôtres encore visibles, tous tiennent un livre clos mais seul quelques-uns sont identifiables grâce à leurs attributs et/ou par leur nomenclature qui figure dans le filet blanc au-dessus de leur tête, même si plusieurs de ces *tituli* ont aujourd'hui disparu. Au centre de l'hémicycle, dans l'*intradós* de la fenêtre centrale qui vient interrompre le déroulement de la théorie des apôtres, juste sous la mandorle du Christ en majesté, on distingue encore un petit Crucifix peint, assez visible, même depuis l'espace de la nef.

Enfin, au niveau du soubassement, même si la couche picturale est très dégradée, quelques éléments qui permettent d'identifier ici la représentation d'un cycle des Mois (ou calendrier) sont encore perceptibles.

**fig. 160. Teglio, San Pietro, conque absidiale et écoinçons de l'arc triomphal, *Maiestas Domini* et Annonciation**



© Vasile Pauline – août 2021

## BIBLIOGRAPHIE

---

NINGUARDIA F., *Atti della visita...*, vol. I, p. 330.

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 226-232.

BERETTA Alessandra, « Teglio, Pieve di Teglio », Notice LombardiaBeniCulturali : <https://www.lombardiabenculturali.it/istituzioni/scchede/10100183/>, 2006.

CASSANELLI R., BALLARINO Elena, « Chiesa di San Pietro, Teglio (SO) », Notice LombardiaBeniCulturali : <https://www.lombardiabenculturali.it/architetture/scchede/1n140-00029/>, 2001 mis à jour en 2014.

## TIRANO, SANTA PERPETUA

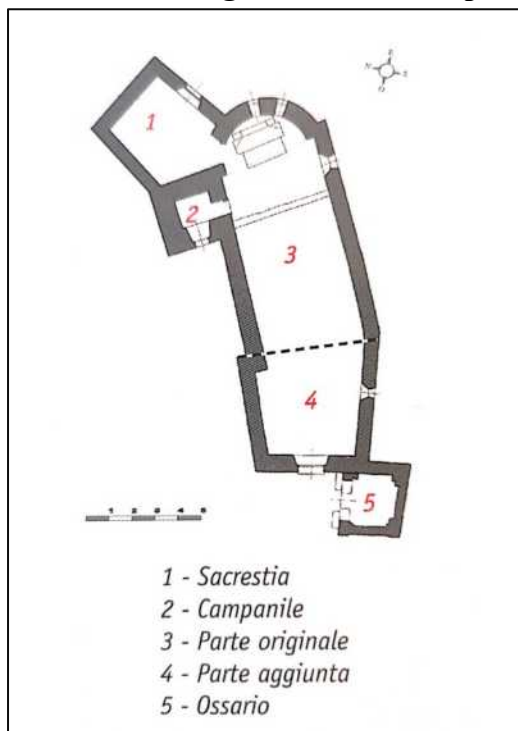
**Localisation** : sur le tracé de la vie Bernina, Valteline.

**Carte 3 n°16**

**Type** : Chapelle de montagne (oratoire, accueil des pèlerins)

Située sur un éperon rocheux à environ 600 mètres d'altitude à l'ouest de Tirano, l'église de Santa Perpetua se trouve sur le tracé de l'antique via Bernina<sup>311</sup>. Le premier document écrit concernant cette église remonte au 4 décembre 1164 dans lequel elle apparaît unie à son église Jumelle, San Remigio, située sur l'autre versant de la colline qui appartient aujourd'hui au territoire suisse. Ceci nous invite à faire remonter sa construction au moins à la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Comme cela a déjà été mentionné dans le volume principal, il semblerait que l'on puisse rattacher la fondation et l'utilisation de cette église à une petite communauté de laïcs et frères et sœurs convers qui participèrent à l'assainissement et au terrassement du territoire avoisinant la petite église.

**fig. 161. Tirano, Sant Perpetua, plan au sol de l'actuelle église de Santa Perpetua<sup>312</sup>**



Il s'agit d'un édifice de petite dimension constitué d'une nef rectangulaire à vaisseau unique, légèrement coudée vers le nord en raison de l'agrandissement occidental de l'église au début du XV<sup>e</sup> siècle qui modifia légèrement la structure de la nef et dota l'église d'une nouvelle porte d'accès. À l'est, elle s'achève par une petite abside semi-circulaire peu profonde percée de deux fenêtres situées dans la partie sud est de celle-ci. La sacristie qui s'ouvre aujourd'hui dans l'angle nord-ouest de l'abside semble résulter d'un ajout postérieur à la structure architecturale d'origine, de même que l'ossuaire construit en 1752 à l'angle sud-est de la

<sup>311</sup> Sur l'accessibilité de Santa Perpetua je me permets de renvoyer aux paragraphes la concernant dans le chapitre 3 du volume principal de cette thèse p. 85 -86.

<sup>312</sup> Gianluigi GARBELLINI, *Santa Perpetua e San Remigio. Antiche chiese gemelle alle porte della Rezia*, Sondrio, Cooperativa editoriale Quaderni Valtellinesi, 2019 [1<sup>ère</sup> édition 2005], p. 29

façade. Le campanile lui-même, bien que présentant certaines caractéristiques le rattachant aux tours campanaires de la période romane, pourrait avoir été ajouté après le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Il est même probable, étant donné la localisation stratégique de l'église à la fois sur le tracé de la route romaine et en surplomb de la vallée, que ce campanile ait été érigée sur les restes d'une antique structure défensive<sup>313</sup>.

## LA FAÇADE

---

Dans l'état actuel dans lequel se présente l'édifice, l'entrée se fait donc du côté ouest, à l'extrémité de l'agrandissement du XV<sup>e</sup> siècle. Ici au-dessus du portail d'entrée, la lunette accueille encore les restes d'une *Pietà* peinte à fresques, sans doute au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

**fig. 162. Tirano, Santa Perpetua, *Imago Pietatis*, lunette extérieure**



© Vasile Pauline – août 2021

---

<sup>313</sup> G. GARBELLINI, *Santa Perpetua*...p. 28-31.

## LE DECOR DE L'ABSIDE

---

À l'intérieur, les fresques encore partiellement visibles ont été redécouvertes en 1987 sous une couche d'enduit blanc. De la première phase décorative de l'édifice qui remonte sans doute à une période comprise entre la fin du XI<sup>e</sup> siècle et les années 1170<sup>314</sup>, est ainsi en partie conservé le décor de l'abside. Si le registre théophanique de celle-ci est aujourd'hui presque entièrement perdu, la théorie des apôtres du registre médian y est encore partiellement visible. Celle-ci devait être constituée de seulement neuf personnages, bien que seul six d'entre eux soient encore en partie visibles<sup>315</sup>, dont huit apôtres et, au centre, sainte Perpétue, non auréolée, figurée en orante entre les deux fenêtres. Celle-ci est parfaitement identifiable grâce à une inscription qui la désigne comme SCA PERPE[TVA]. De même, il est possible d'identifier de la même manière, de gauche à droite les différents apôtres encore visibles : S PETRUS<sup>316</sup>, [SPAV]LUS, S MATUES, S IUDAS. Parmi eux, seul Pierre est également individualisé par son attribut (les clés), même si tous présentent des caractéristiques physiques différentes qui les singularisent les uns des autres. Tous tiennent en revanche un même livre fermé. Enfin, sous les apôtres, est peint un *velario* blanc agrémenté d'un motif d'étoiles à huit branches. Ce motif se retrouve également, bien que de manière très discrète aujourd'hui, sur l'autel de pierre placé au centre de l'abside.

---

<sup>314</sup> Carlo Bertelli, propose dans un premier temps de dater les fresques de l'abside de Santa Perpetua au IX<sup>e</sup> siècle. Il voit en effet, dans les apôtres du registre médian, de nombreux éléments renvoyant à des œuvres d'époque carolingienne observables dans le canton des Grisons et dans les régions alentours. Néanmoins, le premier document archivistique à mentionner avec certitude l'existence de cette église date du 4 décembre 1163. Par ailleurs, il semble possible de rapprocher la théorie des apôtres de l'hémicycle absidial, de celle peinte dans la proche église de Saint-Jean de Müstair avant qu'elle ne soit recouverte par un nouveau cycle entre 1160 et 1170. Lors de la journée d'étude organisée le 18 septembre 1993 à propos de cet édifice, il fut donc communément décidé de repousser la datation du cycle à la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Dans le Tessin, comme en Lombardie, se rencontrent néanmoins plusieurs monuments avec des cycles picturaux très proches de celui-ci et remontant au XI<sup>e</sup> siècle (à Santa Maria di Sorengo, Sant'Ambrogio Vecchio di Prugiasco à Riva San Vitale, San Pietro al Monte di Civate, San Fedelino à Novate Mezzola...). La bibliographie sur le sujet ne manque pas et détaille davantage ces questions sans véritablement trancher en faveur d'une datation C. BERTELLI, « Tra gli apostoli della Valtelina », *Il Corriere della Sera*, 28 juillet, 1987 ; G. GARBELLINI, *Santa Perpetua...*, 2005.

<sup>315</sup> Tout à gauche de l'hémicycle (pour qui se tient face à l'abside) une sixième auréole suggère à nouveau la présence d'un apôtre dont le reste du corps a entièrement disparu.

<sup>316</sup> Un autre apôtre est encore bien visible à la droite de Pierre mais malheureusement son *titulus* lui a disparu, ne permettant pas d'en dire bien davantage sur son identité.

fig. 163. Tirano, Santa Perpetua, Sainte Perpétue orante, hémicycle absidial (détail)



© Vasile Pauline – août 2021

### ***Maiestas Domini* ou Vision de sainte Perpétue ?**

La présence de cette théorie apostolique et du *velario*, le plus souvent associés dans la région, et dans notre corpus à une *Maiestas Domini* dans la calotte absidiale, laissent supposer que les quelques fragments encore visibles des fresques du registre théophanique devaient appartenir à une telle composition. Néanmoins, la présence de sainte Perpétue au centre de l'hémicycle absidial nous invite à considérer la possibilité qu'il s'agisse là de l'apparition du

Christ en gloire à la sainte telle qu'elle est retranscrite dans le récit de la *Passion de Perpétue*<sup>317</sup>. Néanmoins, Damien Bigini, grâce à l'intuition de Felice Rainoldi, ancien chanoine de Côme, suggère la possibilité que cette Perpétue représentée au centre de l'abside, ne soit pas celle à l'origine du livre de la Passion de Perpétue, puisque celle-ci est généralement représentée accompagnée de sa servante Félicité, mais une autre Perpétue considérée comme l'épouse de saint Pierre (aussi connue sous le nom de Porphyrée) qui serait morte en martyre peu avant son époux. Or, il est vrai que, comme le souligne Damien Bigini, cette hypothèse s'accorderait assez bien avec le caractère mixte de la communauté de laïcs qui fréquentait cette église, les deux époux offrant un modèle idéal de vie conjugale et deux figures exemplaires, féminine et masculine de la *vita asptolica*<sup>318</sup>.

## **ARC TRIOMPHAL**

---

De l'Annonciation autrefois postée de part et d'autre de l'arc triomphal, il ne reste aujourd'hui que la partie nord, revenue au jour en assez bon état de conservation, et qui appartient à une phase décorative nettement postérieure à celle des fresques du sanctuaire. L'Ange annonciateur, y est figuré agenouillé, le corps débordant légèrement du cadre décoratif de la peinture. Il adresse à la Vierge, qui devait se trouver sur l'écoinçon opposé, un geste de salutation de sa main droite alors qu'il tient dans sa main gauche un lys blanc. De sa bouche s'échappe en lettres blanches les premières paroles de la salutation angélique « AVE GRATIA », telle qu'elle est récitée dans l'évangile de Luc. La suite de la phrase devait sans doute se trouver sur l'autre écoinçon du côté de la Vierge. Juste à côté de l'ange, sur ce qui reste des fresques qui occupaient le sommet de l'arc, se trouvent deux petites figures d'anges encore visibles et qui devaient peupler l'intégralité de cette partie centrale, qui certainement accueillait également d'autres éléments iconographiques matérialisant l'intervention de la Trinité dans la conception miraculeuse du Christ.

Le raffinement du vêtement et de la posture de l'ange, l'élégance du rendu de sa chevelure et l'harmonie générale des couleurs de ce fragment indiquent qu'il fut sans doute réalisé dans les premières décennies du *Quattrocento* par un artiste plutôt habile.

---

<sup>317</sup> Hypothèse déjà proposée par G. GARBELLINI, *Santa Perpetua*...p. 49.

<sup>318</sup> Damien BIGINI *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIIe-XVIe siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble : Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alpains, 2010, vol.2, p. 24.

fig. 164. Tirano, Santa Perpetua, ange annonciateur, arc triomphal (écoinçon gauche)



© Vasile Pauline – août 2021

## BIBLIOGRAPHIE

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. I, p. 348 et note n°1

BERTELLI C., « Tra gli apostoli della Valtelina », *Il Corriere della Sera*, 28 juillet, 1987.

VALAGUSSA G., « schede », dans M. Gregori (dir.), *Pittura in Alto Lario...*, p. 212-213.

CASSANELLI R., *Lombardia Gotica...*, p. 276-277.

GARBELLINI Gianluigi, *Santa Perpetua e San Remigio. Antiche chiese gemelle alle porte della*

*Rezia*, Sondrio, Cooperativa editoriale Quaderni Valtellinesi, 2019 [1<sup>ère</sup> édition 2005].

BIGINI D., *Maiestas Domini et Apôtres...*, vol. II, p. 22-27.

SCIREA Fabio, *Pittura ornamentale del Medioevo Lombardo*. Atlante (secoli VIII-XIII), Milan, Jaca Book, 2012.



## VICO DI NESSO, SANTA MARIA

**Localisation** : Carte 3 n°24

**Type** : fondation liée à la communauté des *Umiliati*

Située en dehors de la zone urbaine de Nesso, l'église de Santa Maria est aujourd'hui reliée architecturalement à plusieurs structures civiles par le moyen d'un portique, placé au niveau de sa façade principale, par lequel on accède à l'intérieur de l'église. Toutefois, il semblerait qu'à l'origine, la porte d'accès principale à l'intérieur de l'édifice se soit trouvée le long de la paroi orientale de celui-ci, là où les traces d'une ancienne porte murée sont encore visibles. Inhabituellement orientée vers le sud, cette église présente un plan assez irrégulier avec une nef légèrement trapézoïdale, qui s'ouvre par le moyen d'un grand arc triomphal sur un sanctuaire carré. À l'extrémité sud du flanc occidental de l'église s'élève une tour campanaire, contemporaine du reste de la structure de l'édifice, qui doit, dans son ensemble, avoir été édifiée dans le courant du *Duecento*. Il est probable, qu'à l'origine, cette église ait été fondée par la communauté des frères *Umiliati* de Nesso, dont on sait qu'ils en ont la cure en 1331. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, en revanche, l'église de Santa Maria passa dans les possessions de l'Ospedale Sant'Anna de Côme<sup>319</sup>.

### **LE DECOR A FRESQUES A L'INTERIEUR DE L'EDIFICE**

---

Durant les restaurations menées entre 1981 et 1982 à l'intérieur de l'église, ont été redécouverts, sous une couche d'enduit blanc, les restes d'un décor à fresque sur une partie de l'arc triomphal et les parois latérales du sanctuaire. Sur l'écoinçon de gauche de l'arc, fut ainsi exhumé, un ange thuriféraire, dans lequel certains chercheurs ont voulu reconnaître l'archange Gabriel, supposant ainsi que l'autre écoinçon, aujourd'hui privé de décor, devait à l'origine accueillir une Vierge annoncée. Il me semble néanmoins bien plus probable, étant donné que l'ange annonciateur n'est jamais thuriféraire dans les autres Annonciations répertoriées dans le corpus, que l'ange de Vico di Nesso ait simplement fait face, comme à Sant'Ambrogio de Camignolo, à un autre ange identique. À l'intérieur du sanctuaire, sur la paroi orientale (à gauche), fut mise au jour une théorie de saints sur deux registres comprenant, entre autres, les représentations de sainte Ursule, sainte Madeleine et saint Jean-Baptiste. Sur la paroi

---

<sup>319</sup> F. SCIREA, *Pittura ornamentale...*, p. 56.

occidentale se trouvent également quelques restes de décor et en particulier les fragments d'une Trinité.

La présence de ces fresques dans le sanctuaire, qui ne doivent pas être bien postérieures à l'édification de l'édifice, témoigne du caractère originel de ce sanctuaire, qui se présente pourtant pour l'époque (XIII<sup>e</sup> siècle), selon une forme carrée assez peu fréquente. Par ailleurs, grâce à la présence d'une inscription dédicatoire, redécouverte en même temps que les fresques, nous pouvons attribuer leur commande au chanoine Goffredo de Côme : «(HOC O)PUS FECIT FIERI DOMINUS GUFRE(DUS) DE COM(O) CANONICUS SANCTI PETRI DE NESIO ET DE SUP (...)». Or, cette attribution permet d'affiner la datation des fresques redécouvertes dans le sanctuaire et sur l'arc triomphal puisque le chanoine Goffredo n'est documenté qu'entre 1287 et 1313<sup>320</sup>. Ceci étant, les chercheurs ne s'accordent toujours pas unanimement sur la datation précise de ces fresques, oscillant toujours entre la fin du *Duecento* et le début du *Trecento*<sup>321</sup>, même si récemment, plusieurs d'entre eux favorisent l'hypothèse d'une réalisation de ces fresques dans les deux dernières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle en se basant essentiellement sur des critères stylistiques<sup>322</sup>. Marco Rossi et Marilì Cammarata s'accordent ainsi pour reconnaître la parenté de ce cycle de Nesso avec les fresques de Santa Maria del Tiglio à Gravedona, les histoires des saintes Liberata et Faustine, réalisées dans le monastère de Santa Margherita à Côme, les fresques du « *Maestro de San Bassiano* » à Lodi et celui de la Tombe Fissiraga (1327)<sup>323</sup>. Néanmoins, pour Marilì Cammarata, qui est en désaccord, de ce point de vue, avec Marco Rossi, il faut avant tout voir dans les peintures de Nesso, les prémises des différentes productions artistiques régionales des premières décennies du *Trecento* que je viens de citer<sup>324</sup>.

De mon côté, je pencherais également en faveur d'une datation antérieure aux premières décennies du *Trecento*, justement du fait de la présence de l'ange thuriféraire au niveau de l'arc triomphal, dont d'autres occurrences peuvent être documentées dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, alors qu'au *Trecento*, l'Annonciation se substitue presque systématiquement aux autres thèmes (anges thuriféraires, sacrifice de Caïn et Abel) qui pouvaient, avant cette date, être associés à l'arc triomphal.

---

<sup>320</sup> Ibid.

<sup>321</sup> VALAGUSSA G., « Affreschi medievali dal Mille alla fine del XIII secolo : i riflessi della tradizione pittorica milanese », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Como...*, p. 251-252. Le chercheur propose une historiographie assez complète et une bibliographie sur laquelle je me suis en grande partie appuyée.

<sup>322</sup> Ibid.

<sup>323</sup> Ibid.

<sup>324</sup> Ibid.

En plus de ce décor ancien, d'autres fresques plus récentes, ayant pour la plupart été réalisées dans le courant du *Quattrocento*, ou au début du *Cinquecento*, se parsemaient çà et là sur les parois latérales de la nef. Sur le mur de contre-façade (au sud), sont également présents deux saints, un saint Christophe et un saint Sébastien exécutés vers 1500-1504<sup>325</sup>.

## **LE DECOR A FRESQUE A L'EXTERIEUR DE L'EDIFICE**

---

À l'extérieur de l'église, sur la paroi orientale qui longe la route, sont conservés deux panneaux peints à fresques figurant une Pietà et une Vierge à l'Enfant assise sur un trône. Ces peintures ont été commandées à l'occasion des travaux de décoration menés par Galeazzo Lavezzari, et ont été réalisées en 1504 par Bartolomeo De Benzi, un peintre turinois, actif entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le début du siècle suivant.

## **BIBLIOGRAPHIE**

---

NINGUARDA F., *Atti della visita...*, vol. II, p. 95-98 et note n°1

VALAGUSSA G., « Affreschi medievali dal Mille alla fine del XIII secolo : i riflessi della tradizione pittorica milanese », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Como...*, p. 251-252.

CAMMARATA Marili, « una chiesa da riscoprire: S. Maria di Vico sul lago di Como », *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia*, Rome, Viella, 1996, p. 585-591.

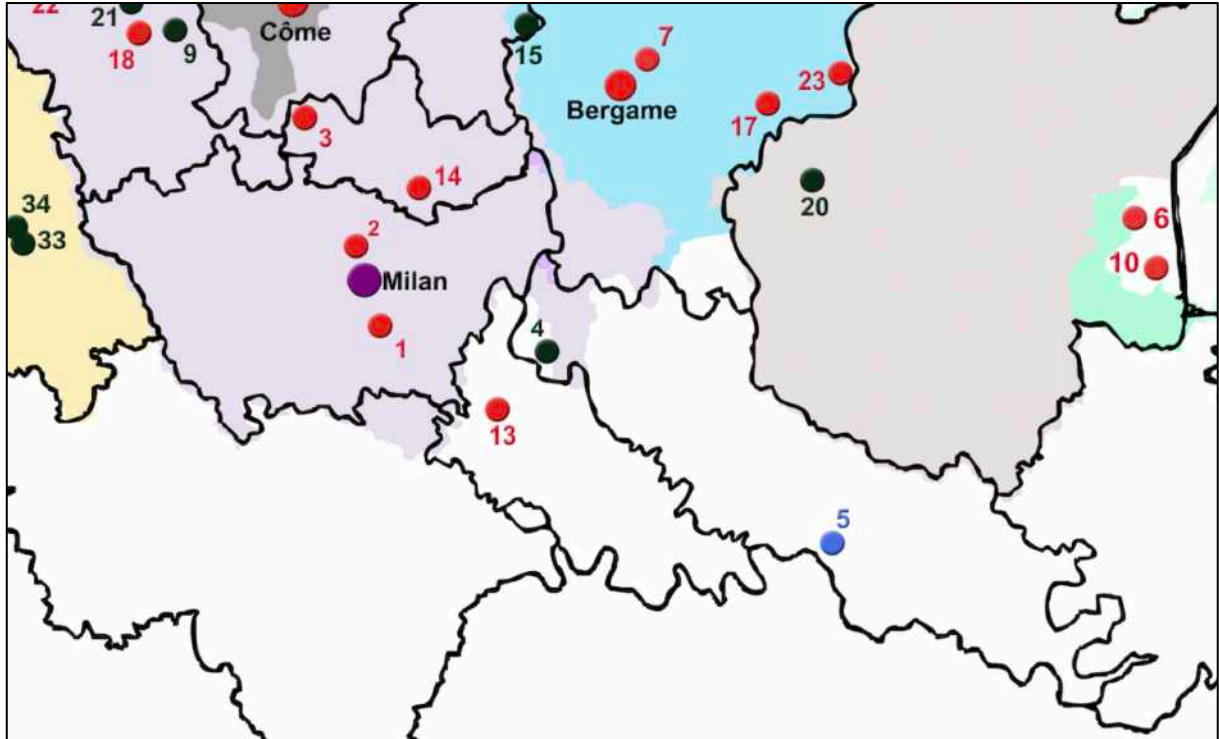
SCIREA F., *Pittura ornamentale...*, p. 56-57.

---

<sup>325</sup> CAMMARATA Marili, « una chiesa da riscoprire: S. Maria di Vico sul lago di Como », *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia*, Rome, Viella, 1996, p. 585

# ANCIEN DIOCÈSE DE LODI

Carte Lombardie : Répartition générale des édifices en Lombardie (détail)



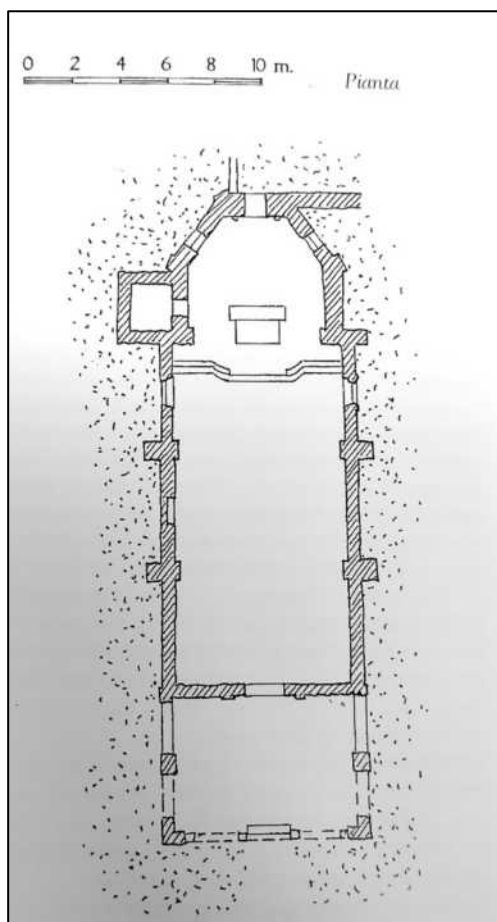
© Vasile Pauline – août 2023

## DOVERA, SANTUARIO DELLA BEATA VERGINE DEL PILASTRELLO (« CHIESA DEI SANTONI »)

**Type** : église de pèlerinage appartenant à un sanctuaire dédié à la Vierge

**Localisation** : Carte Lombardie n°4

fig. 165. Dovera, « Chiesa dei Santoni », plan au sol<sup>326</sup>.



La « Chiesa dei Santoni » se situe au centre de l'habitat de Dovera, sur la route menant à Bergame. Le sanctuaire auquel elle appartient rappelle l'apparition de la Vierge, survenue en 1386, à une jeune fille de la région nommée Caterina et sa guérison miraculeuse<sup>327</sup>. La petite église fut alors construite autour du pilastre avec l'effigie de la Vierge, devant lequel Caterina avait prié pour demander l'aide de cette dernière avant qu'elle ne lui apparaisse. C'est cela qui donne son nom au sanctuaire, parfois dénommée « Santuario della Beata Vergine del Pilastrello ».

<sup>326</sup> Cesare ALPINI, « Santuario della Beata Vergine del Pilastrello », dans *Itinerari di fede tra Adda, Oglio e Po*, Soresina, Azienda di Promozione Turistica del Cremonese Arti Grafiche Rossi, 1994, p. 159.

<sup>327</sup> C. ALPINI, « Santuario della Beata Vergine... », p. 158. L'auteur retranscrit le récit de l'événement fait par Antonio Galliani, recteur de Dovera entre 1794 et 1809, sur la base d'un document de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle provenant des archives personnelles de la famille Rayna-Seybelloni : « L'anno 1386 apparve la B. V. Maria in Dovera ad una povera, ma semplice puta che'era muta, et senza la mano destra, la quale tendeva delli paravini et gli disse dammi mano figliula dimostrando di passar un paduletto, e lei per voler divino gli ripose non ho la mano, et la Vergine gli disse porgimi il braccio che mi attaccarò, et ella sporgendolo riceve la mano miracolosamente, et di subito sparve, ma la figliula correndo a casa con allegrezza a raccontar a sua madre il fatto, la madre che la sentì parlar, e vendendoli ancora la mano restò stupita, e si sparse il miracolo per la vicinanza et così gli uomini di Dovera edificarono la chiesa in detto luogo ad honor d'essa B. V. Maria, et sempre faccendosi divotione, e sempre è stata permessa da' Stupriori Ecclesistici la detta apparizione, che fu alli 14 Maggio 1386, et la figliola a chi apparve si chiamava per nome Caterina, et era figliola vergine, e divota, ma di ciò non vi è alcuna scrittura autentica ma solamente antica tradizione, et la permissione de Superiori, che sempre da quel tempo in qua si è sempre fatto la solennità ».

## ATTRIBUTION ET DATATION DES FRESQUES DE LA FAÇADE<sup>328</sup>

---

Pour ce qui est de l'attribution et de la datation des fresques de la façade, Cesare Alpini suggère que celles-ci puissent avoir été réalisées dans les premières années du *Quattrocento* par un artiste conventionnellement appelé le « *Maestro di Ada Negri* », également actif à Piacenza et Lodi, et qui semble fortement influencé par l'art de Giovannino de' Grassi<sup>329</sup>.

## AUTRES ELEMENTS DE DECOR

---

Au revers de façade et sur les parois latérales, l'édifice est recouvert d'une série de fresques votives parmi lesquelles j'ai pu identifier une Annonciation au niveau du revers de façade, plusieurs représentations de la Vierge à l'Enfant et autres figures de saints de même que deux Madones Miséricordieuses. Nous noterons également la présence récurrente de sainte Catherine de Sienne, représentée à plusieurs reprises dans l'épisode de ses Noces mystiques avec le Christ, sainte éponyme de la jeune Caterina dont la rencontre avec la Vierge constitue rappelons-le l'acte fondateur de l'édifice en question.

Dans l'abside, se trouve la vieille image de *la Vierge du Pilastrello*, transportée ici en 1639 et restaurée à de nombreuses reprises avec de nombreux repeints modernes<sup>330</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

TOESCA Pietro, *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912, p. 405 et fig. 329.

DALLAJ Arnalda, « Iconografia tra Verbanò e Varese : appunti per il territorio delle pievi prealpine della diocesi milanese », dans *Mélange de l'École*

*française de Rome. Moyen Âge*, tome 106, n°1, 1994, p. 31-53.

ALPINI Cesare, « Santuario della Beata Vergine del Pilastrello », dans *Itinerari di fede tra Adda, Oglio e Po*, Soresina, Azienda di Promozione Turistica del Cremonese Arti Grafiche Rossi, 1994, p. 158-161 et illustrations p. 162-163.

---

<sup>328</sup> La façade de cet édifice ayant fait l'objet d'une étude détaillée dans le chapitre 5 du volume principal, je me permets ici de simplement y renvoyer (p. 152 - 156), en ajoutant simplement quelques mots sur la personnalité artistique qui en est à l'origine.

<sup>329</sup> C. ALPINI, « Santuario della Beata Vergine... », p. 159

<sup>330</sup> C. ALPINI, « Santuario della Beata Vergine... », p. 161.

**fig. 166. Dovera, Santuario della Beata Vergine del Pilastrello, « Chiesa dei Santoni »,  
façade.**



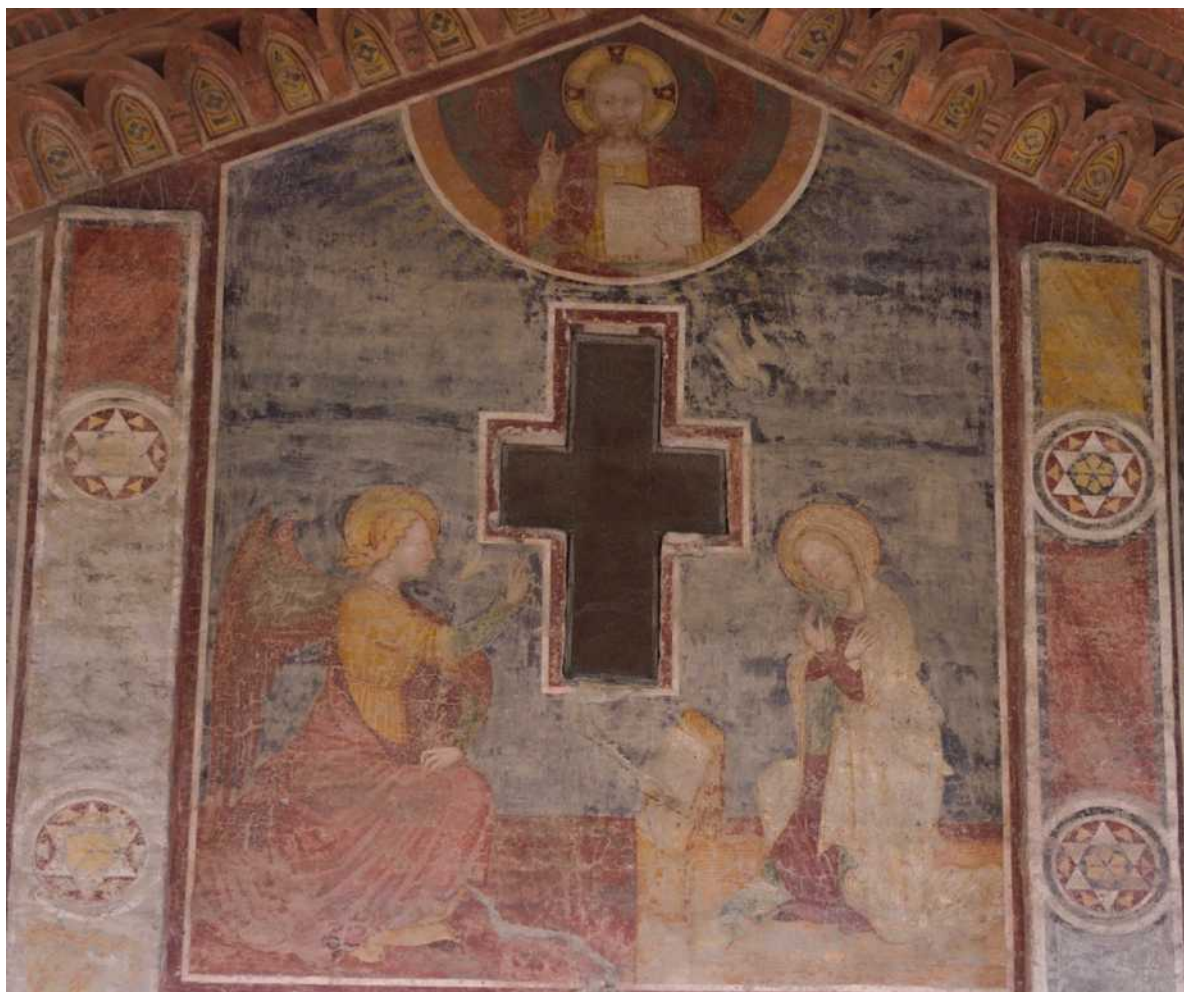
© Vasile Pauline – août 2021

**fig. 167. Dovera, Santuario della Beata Vergine del Pilastrello, « Chiesa dei Santoni »,  
Imago Pietatis (façade)**



© Vasile Pauline – août 2021

fig. 168. Dovera, Santuario della Beata Vergine del Pilastrello, « *Chiesa dei Santoni* », Annonciation (façade)



© Vasile Pauline – août 2021



fig. 169. Dovera, Santuario della Beata Vergine del Pilastrello, « Chiesa dei Santoni »,  
saint Christophe (façade)



© Vasile Pauline – août 2021

## LODI VECCHIO, SAN BASSIANO

### Carte Lombardie n° 13

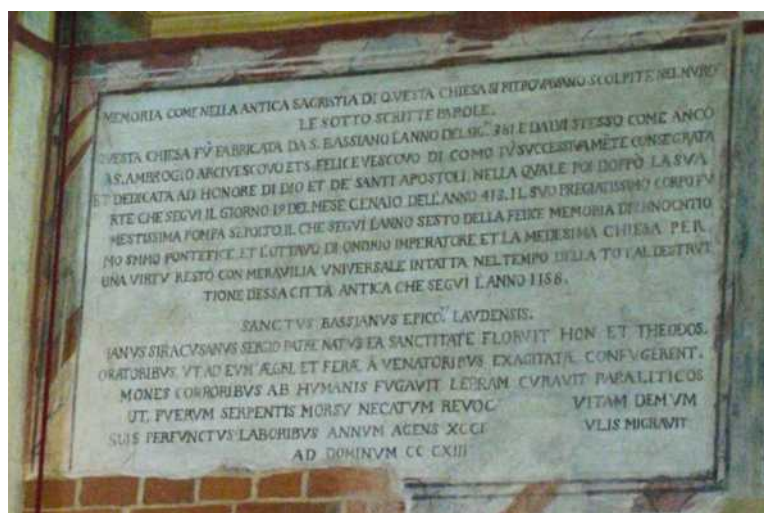
**Localisation** : L'ancienne cité de Lodi, communément appelée Lodi *Vecchio*, par distinction avec la ville « nouvelle » de Lodi *Nuova*, se trouve à environ sept kilomètres de la ville actuelle, sur les rives du Sillaro. Cette ancienne cité, assez importante, comptait environ 3500 habitants, et portait alors le nom de *Laus Pompeja*<sup>331</sup>.

**Type** : Basilique

**Autres intitulations** : Dodici Apostoli

Fondée en 380 par l'évêque Bassiano de Lodi et consacrée sept ans plus tard aux saints apôtres, en présence d'Ambroise de Milan et de l'évêque Felice de Côme. La basilique prendra ensuite son intitulation actuelle en 413 à la mort de l'évêque qui fut suivie de sa canonisation<sup>332</sup>. Le corps de celui-ci y fut d'ailleurs un temps conservé avant d'être transféré en 1163 à la cathédrale de Lodi *Nuova*<sup>333</sup>. Tout cet historique, est d'ailleurs expliqué dans une longue inscription, tracée en lettres noires sur une fausse dalle de marbre peinte (entre le début du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle) sur la paroi méridionale du chœur, juste en avant de l'abside.

fig. 170. Lodi Vecchio, San Bassiano, inscription relatant la légende de fondation de l'édifice



© Vasile Pauline – juin 2022

<sup>331</sup> DI SANT'AMBROGIO Diego, *Lodi Vecchio : San Bassiano*, Pavie, Calzolari & Ferrario, 1895, p. 5.

<sup>332</sup> Ibid. et RURALI Elisabetta, « San Bassiano di Lodi Vecchio », dans R. Cassanelli, *Lombardia...*, p. 295.

<sup>333</sup> R RURALI Elisabetta, « San Bassiano... », p. 295.

De la structure de ce premier édifice il ne reste néanmoins aucune trace. L'architecture actuelle de l'édifice, remonte en partie aux XI-XII<sup>e</sup> siècles, avec néanmoins d'importants remaniements effectués à partir de 1320, date à laquelle l'église est confiée aux soins des frères hospitaliers<sup>334</sup>. C'est de cette période que date par exemple sa magnifique façade « à vent », très élevée, qui fait véritablement le charme et la particularité de cet édifice.

Plusieurs campagnes de restaurations, menées entre les années 1825 et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>335</sup>, ont permis de consolider la statique précaire du bâtiment et de le débarrasser de toutes les adjonctions architecturales et mobilières baroques, de même que des quelques structures agricoles qui avaient été directement adossées à l'église. Ces restaurations permirent ainsi de véritablement récupérer la décoration picturale du *Trecento*, et surtout de lui rendre son aspect originel, comme en témoigne l'écart visible entre les photographies, en noir et blanc, fournies par Diego di Sant'Ambrogio en 1895, et l'aspect actuel des fresques de l'abside. Entre autres éléments, se note surtout le retrait, postérieur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la structure qui couvrait le dernier registre décoratif de celle-ci.

De plan rectangulaire, la basilique aux dimensions importantes, est constituée d'une nef divisée en trois vaisseaux : un vaisseau central plus large et plus élevé et deux bas-côtés, tous recouverts d'une voûte quadripartite sur croisée d'ogives. Les trois vaisseaux s'achèvent tous à l'est par une abside semi-circulaire, les deux absides latérales étant toutefois bien moins larges que l'abside majeure. En avant de cette dernière le vaisseau central, divisé en quatre travées, comporte un cinquième espace, couvert d'une voûte en berceau, qui correspond au chœur de l'édifice. À la transition entre le chœur et l'abside, légèrement moins élevée, se trouve un petit arc diaphragme, ouvert au centre par un large oculus.

C'est à la suite des travaux d'architecture menés dans les années 1320, que furent réalisées les fresques qui recouvrent une bonne partie des parois de l'édifice, et en particulier celles des voûtes du vaisseau central de la nef et de son abside. Toutes sont à attribuer à un seul Maître, appelé communément le « *Maestro di San Bassiano* »<sup>336</sup>, qui fut sans doute secondé dans sa tâche par un atelier. C'est à la même personnalité qu'il faut attribuer également le décor des deux absidioles latérales : une Vierge à l'enfant entourée d'anges dans l'abside méridionale,

---

<sup>334</sup> Ibid.

<sup>335</sup> On dénombre au moins quatre campagnes de restaurations, dont une au XIX<sup>e</sup> siècle (entre 1825 et 1839) et trois au XX<sup>e</sup> siècle (v.1902-1908 ; 1923-1924 ; v.1958-1968).

<sup>336</sup> À propos du style du « *Maestro di S. Bassiano* » et de son lien avec d'autres peintres locaux de la première moitié du *Trecento*, voir notamment : P. TOESCA, *La pittura e la miniatura...*

aujourd'hui malheureusement en assez mauvais état de conservation, et une Vierge orante entourée de quatre saints du côté nord.

**fig. 171. Lodi Vecchio, San Bassiano, absidiole méridionale et septentrionale**



© Vasile Pauline – juin 2022

Dans la partie centrale de l'édifice l'ensemble du programme du « *Maestro di San Bassiano* » peut être retracé en partant de l'abside vers l'entrée de l'édifice. M'étant longuement appesantie sur l'ornementation des voûtes<sup>337</sup>, je me contenterai ici de décrire le décor du sanctuaire, encore extrêmement bien conservé.

Dans l'abside donc, le décor se divise en trois registres superposés. Dans la conque de l'abside, le Christ campe au centre d'une *Maiestas Domini*, dans une mandorle, assis sur un arc-en-ciel. Il porte le nimbe crucifère, bénit de la main droite et tient de la main gauche le livre ouvert sur lequel figure la traditionnelle inscription « *Ego sum lux mundi via veritas et vita* ». Autour de lui prennent place les quatre vivants zoomorphes, disposés de manière légèrement centrifuge, la tête tournée vers le Christ. Tous les quatre tiennent avec leurs membres supérieurs un livre fermé. À gauche de l'image, l'aigle de Jean se superpose au lion de Marc et à l'opposé se trouvent l'ange et le bœuf. Néanmoins, contrairement à ce qui s'observe habituellement dans les autres *Maiestas Domini* du corpus, ici, les vivants « célestes » présentés dans la partie supérieure de la calotte, sont séparés des vivants terrestres par un bandeau à quadruple bande rouge, blanche et verte. Tous les quatre, bien que ailés, reposent sur ce qui ressemble à un sol, travaillé dans des teintes ocres brunes, se distinguant en cela du bleu de la partie « céleste » et du fond de la mandorle du Christ. Dans la partie basse de la calotte, de part et d'autre du lion et du bœuf, sont également figurés quatre personnages saints, intercédant auprès du Christ en

<sup>337</sup> Pour plus d'éléments sur ce décor je renvoie le lecteur au volume principal de cette thèse p. 117 à 121 et me contenterai simplement de rappeler ici que la décoration des voûtes, sans doute tout juste postérieure à celle de l'abside, peut être datée avec certitude, puisqu'une inscription figurant sur celle de la dernière travée avant le sanctuaire mentionne l'année 1323 qui doit être celle de l'achèvement de ce décor : « *MCCCXXIII PARATICUM BOATERIOR(UM) FECTI FIERI HOC CELU(M)* ».

majesté. Ainsi, à la droite du lion ailé se retrouve la Vierge accompagnée de saint Bassiano, saint dédicataire de l'édifice, alors qu'à la gauche du bœuf, sont alignés saint Jean-Baptiste (complétant le groupe traditionnel de la *Déisis*) et saint Christophe. Chacun de ces saints, de même que les vivants, est nommé par une inscription en lettres blanches se trouvant au-dessus de chacune des figures.

De dimension particulièrement imposante par rapport à celle de l'abside elle-même, cette théophanie est séparée du registre médian de la décoration par une frise de motifs architecturant vue en perspective. Au-dessous, se développe sur tout le demi-cylindre de l'abside la théorie des apôtres, divisée en quatre groupes de trois personnages répartis de part et d'autre des trois petites fenêtres en plein cintre. Pour la plupart dépourvus d'attributs (à l'exception de saint Pierre), ceux-ci tiennent tous un livre fermé à la main. Il me semble par ailleurs, que chacun d'eux devait être nommé dans la bande sous-jacente dans laquelle on perçoit les lettres rouges d'une longue inscription (ou plusieurs petites inscriptions) qui devait recouvrir tout cet espace, mais qui est malheureusement assez peu lisible aujourd'hui. En-dessous des apôtres, le soubassement de l'abside est lui recouvert d'un *velario* blanc à bordure dorée agrémenté de motifs floraux peints en rouge.

Les parois latérales de la nef et du revers de façade sont également parsemées de fresques votives, postérieures à celles de l'abside et des voûtes, mais pour l'essentiel réalisées dans le courant du *Trecento*. Au revers de façade, notamment, ont été comptabilisés dans le cadre de cette étude, un panneau avec un Christ bénissant dans une mandorle, entouré d'anges et de deux saints, un autre panneau figurant saint Georges et la princesse et une théorie de saints.

Enfin, outre les quelques éléments de décor sculptés, il est évident que la lunette de la façade devait accueillir à l'origine un décor peint représentant une Vierge à l'Enfant entourée de plusieurs saints, sur le modèle de la *Maestà*, dont il ne reste aujourd'hui plus que la trace des auréoles.

## BIBLIOGRAPHIE

---

SANT'AMBROGIO Diego di, *Lodi Vecchio : San Bassiano*, Pavie, Calzolari & Ferrario, 1895.

TOESCA P., *La pittura e la miniatura...*, p. 155-156.

MENIS Gian Carlo, *La Basilica Apostolorum di Laus Pompeia : sedici secoli della dedicazione, memorie e attualità*, Lodi, Edizioni della diocesi di S. Bassiano : Società storica lodigiana, 1988.

CAPRIOLI Adriano, RIMOLDI Antonio, VACCARO Luciano (éds.), *Storia religiosa della Lombardia – Diocesi di Lodi*, Varese, La Scuola, 1989.

RURALI Elisabetta, « San Bassiano di Lodi Vecchio », dans R. Cassanelli, *Lombardia Gotica...*, p. 295-297.

CASSANELLI Roberto et PIVA Paolo (dir.) *Lombardia Romanica, II. Paesaggi monumentali*, Milan, Jaca Book, 2011, p. 145-146.

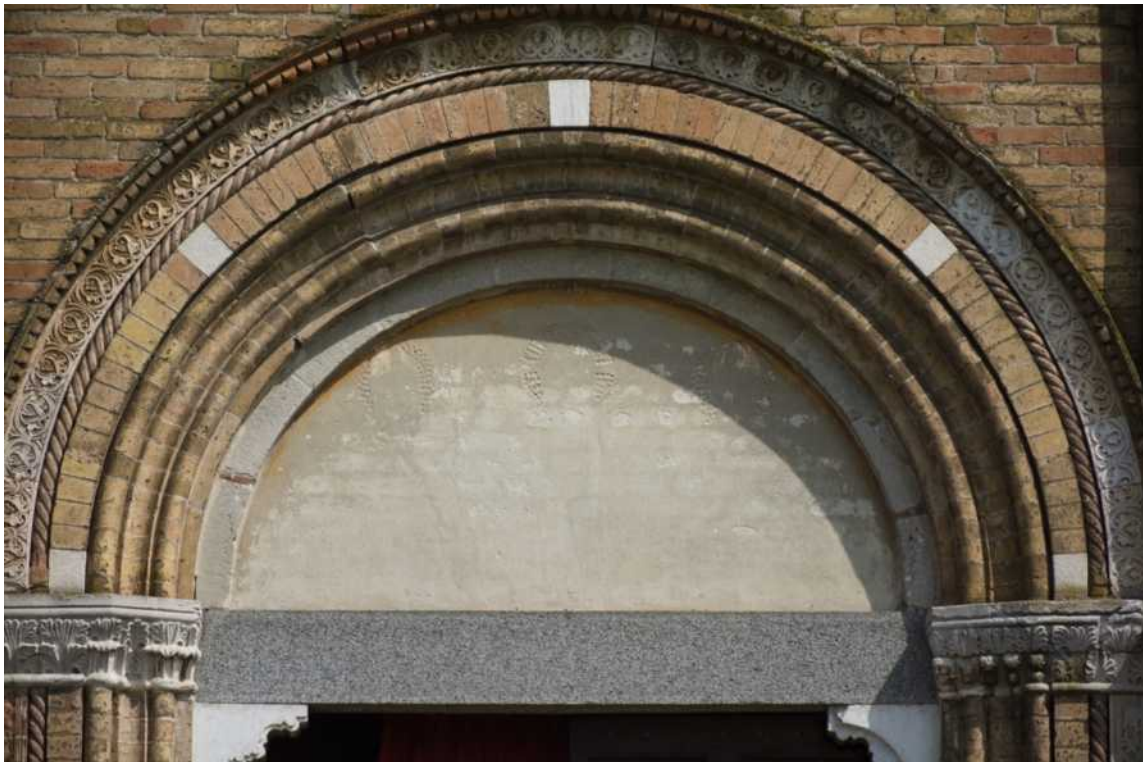
SCIREA Fabio, *Pittura ornamentale del Medioevo Lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milan, Jaca Book, 2012, p. 87.

**fig. 172. Lodi Vecchio, San Bassiano, façade de l'édifice**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 173. Lodi Vecchio, San Bassiano, lunette de la façade**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 174. Lodi Vecchio, San Bassiano, vue de la voûte du vaisseau central de la nef.**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 175. Lodi Vecchio, San Bassiano, voûte de la première travée de la nef (en partant de l'entrée)**



© Vasile Pauline – juin 2022



fig. 176. Lodi Vecchio, San Bassiano, voûtes deux travées centrales de la nef



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 177. Lodi Vecchio, San Bassiano, voûte dite « dei Bovari »**



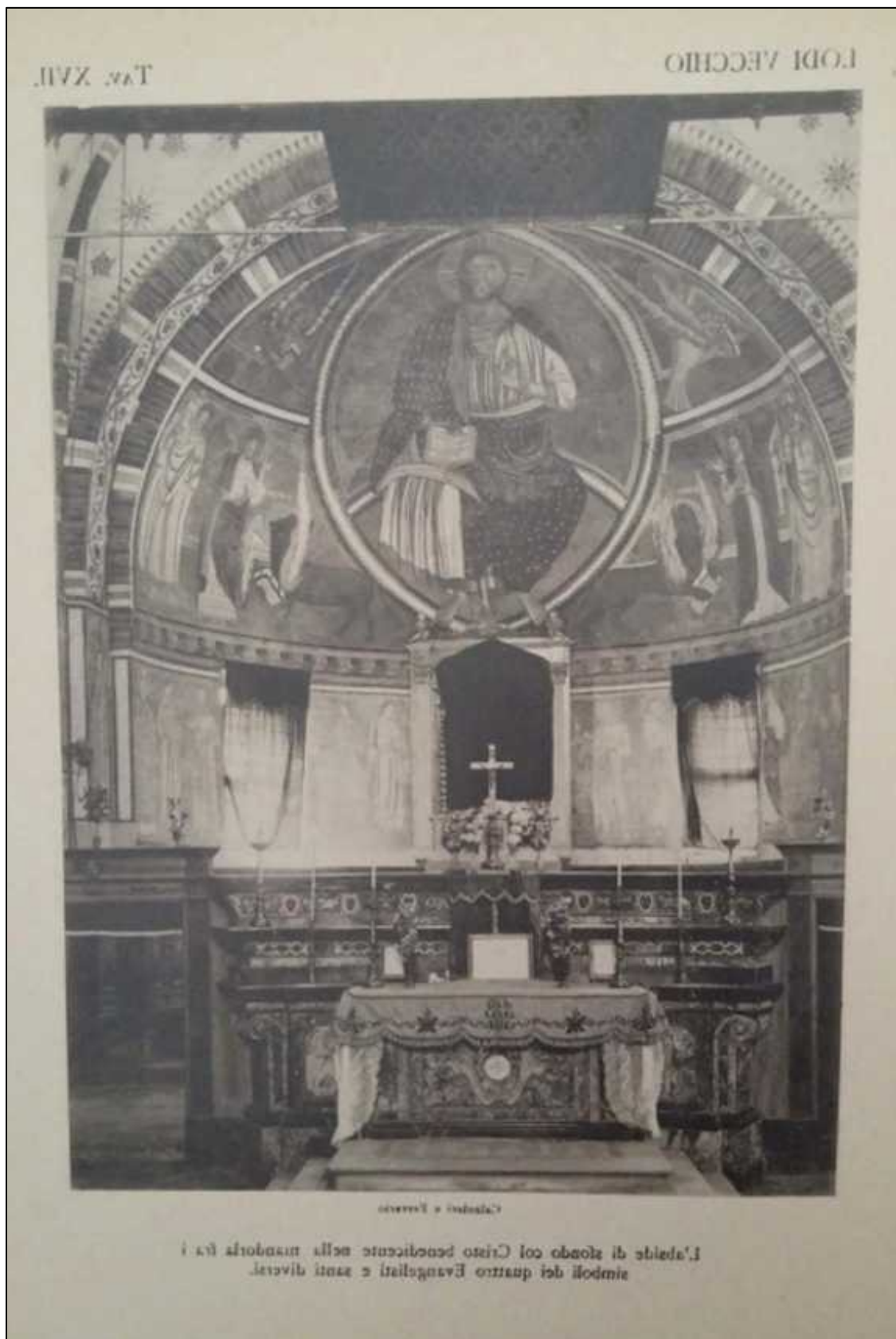
© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 178. Lodi Vecchio, San Bassiano, conque absidiale, détail de la théophanie**



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 179. Lodi Vecchio, San Bassiano, photographie ancienne de l'abside (1895)<sup>338</sup>



<sup>338</sup> DI SANT'AMBROGIO D., *Lodi Vecchio...*, Tav. XVII.

fig. 180. Lodi Vecchio, San Bassiano, vue d'ensemble du chœur et de l'abside majeure



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 181. Lodi Vecchio, San Bassiano, conque absidiale, détail de la théophanie (saint Marc)**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 182. Lodi Vecchio, San Bassiano, abside, détail de la théorie des apôtres**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 183. Lodi Vecchio, San Bassiano,, bande avec inscriptions entre la théorie des apôtres et le soubassement de l'abside**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 184. Lodi Vecchio, San Bassiano, soubassement de l'abside, *velario***

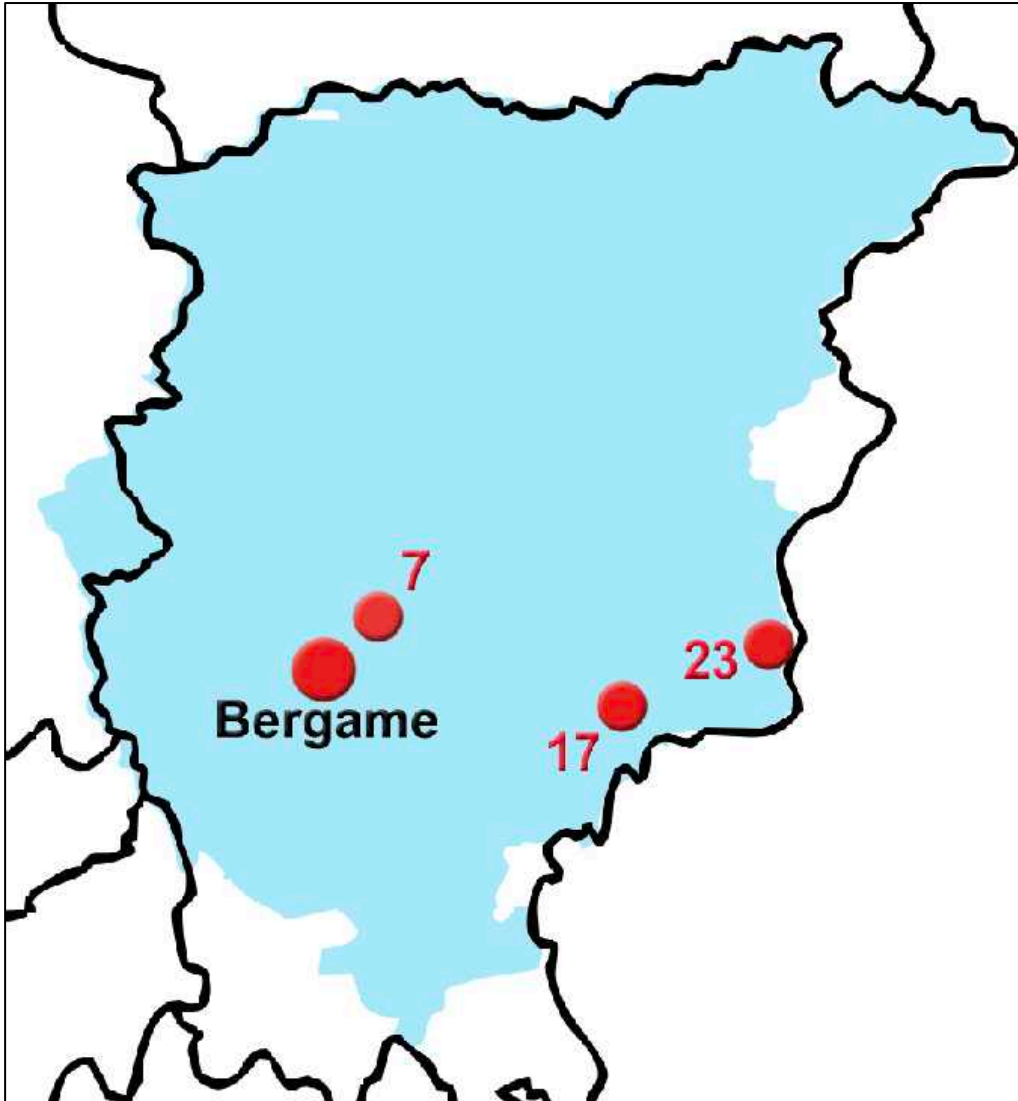


© Vasile Pauline – juin 202



## ANCIEN DIOCÈSE DE BERGAME

Carte 4 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Bergame



© Vasile Pauline – août 2023



## BERGAME, SANT'AGOSTINO DEGLI EREMITANI

**Type** : église monastique

L'édifice appartient aujourd'hui et depuis 2015 à l'Université de Bergame et est utilisé comme salle de conférence.

L'église et le couvent des Augustins de Bergame se situent juste à l'extérieur de la ville haute, à proximité de l'une des portes d'accès à celle-ci. Leur fondation est fixée à l'année 1290 avec la pose de la première pierre le 1er janvier par l'évêque de Bergame Roberto Bongo. Néanmoins, d'après Donato Calvi, il faudrait attendre le 11 février 1347 pour que l'église soit officiellement consacrée par l'évêque Bernardi.<sup>339</sup> Ce qui n'empêche pas que celle-ci ait été utilisée avant cette date. Antonio Tirabioschi affirme par exemple, que l'église du couvent accueillait déjà les sépultures d'importantes familles bergamasques dans les premières décennies du *Trecento*<sup>340</sup>.

D'un point de vue architectural, l'édifice se présente sous la forme d'une grande église-halle, de près de 1000 mètres carrés, constituée d'une nef rectangulaire à vaisseau unique, couverte d'une charpente apparente soutenue par sept arcades transversales. Bordée sur toute sa longueur de chapelles latérales de profondeurs différentes, la nef s'achève à l'est par un grand diaphragme, ouvrant sur les trois autres chapelles quadrangulaires. La chapelle centrale, plus vaste et plus profonde que les deux autres, constitue le chœur et le sanctuaire de l'édifice. Au moins jusqu'à la visite de Carlo Borromée, l'église possédait au niveau de la troisième travée de la nef, un *tramezzo* qui divisait la partie de celle-ci, à l'ouest, réservée aux fidèles et celle à l'est dédiée aux augustins<sup>341</sup>.

Sur la façade en pierre de l'édifice, sont creusées trois niches qui devaient chacune accueillir une sculpture en ronde-bosse, dont seul le saint Augustin est encore conservé. Ce dernier pourrait être rapporté à la production du sculpteur Giovanni da Campione, actif également sur la façade de la basilique Santa Maria Maggiore à Bergame, et doit avoir été

---

<sup>339</sup> Donato CALVI, *Effemeride sacro-profane di quanto di memorabile sia successo in Bergamo*, Milan, Francesco Vigone, 1670, p. 201.

<sup>340</sup> Corrado FUMAGALLI, *S. Agostino di Bergamo*, Bergame, Artigrafiche Mariani & Monti, 1990, p. 44.

<sup>341</sup> Gianmario PETRO, « Le trasformazioni della chiesa e del convento di S. Agostino tra il XV e il XVI secolo », dans Maria Mencaroni Zoppetti et Erminio Gennaro (dir.) *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, Bergame, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo. Studi, 2005, p. 107.

réalisé aux alentours de 1347<sup>342</sup>. Mais, dans le cadre de cette étude, c'est essentiellement l'Annonciation de l'arc triomphal, qui a été prise en considération malgré son très mauvais état de conservation. Cette dernière doit sans doute avoir été réalisée dans la seconde moitié du *Trecento* ou au début du siècle suivant.

## BILBIOGRAPHIE

---

CALVI Donato, *Effemeride sagro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo*, Milan, Francesco Vigone, 1670, p. 201.

FUMAGALLI Corrado, *S. Agostino di Bergamo*, Bergame, Artigrafiche Mariani & Monti, Edizioni Villadiseriane, 1990.

CASSANELLI Roberto, *Lombardia Gotica*, Milan, Jaca Book, 2002, p. 281-282.

PETRO Gianmario, « Le trasformazioni della chiesa e del convento di S. Agostino tra il XV e il XVI secolo », dans Maria Mencaroni Zoppetti et Erminio Gennaro (dir.) *Società, cultura, luoghi al tempo di*

*Ambrogio da Calepio*, Bergame, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo. Studi, 2005, p. 103-178.

SCHIAVINI TREZZI Juanita, *Il Convento di S. Agostino. Storia e significati di un monumento*, Bergame, Presses Universitaires, Sestante Edizioni, 2007.

BUONINCONTRI Francesca, *Scultura a Bergamo in età comunale. I cantieri di Santa Maria Maggiore e del Palazzo della Ragione*, Bergamo Biblioteca Civica Angelo Mai, 2005, p. 135-137.

LOMARTIRE Saverio, « Magistri Campionesi a Bergamo nel Medioevo », *Arte e Storia*, n° 44, 2009, p. 54-82.

---

<sup>342</sup> Francesca BUONINCONTRI, *Scultura a Bergamo in età comunale. I cantieri di Santa Maria Maggiore e del Palazzo della Ragione*, Bergamo 2005, p. 135-137 et Saverio LOMARTIRE, « Magistri Campionesi a Bergamo nel Medioevo », *Arte e Storia*, n° 44, 2009, p. 64.

## CAMBIANICA (TAVERNOLA BERGAMASCA), SAN MICHELE

### Localisation : Carte 4 n°23

L'église de San Michele se situe dans la localité de Cambianica à Tavernola Bergamasca sur le lac d'Iseo. Il s'agit d'un petit édifice de plan rectangulaire, légèrement rhomboïdale constitué d'une nef à vaisseau unique qui s'achève par une petite abside semi-circulaire dont le mur extérieur est marqué par des lésènes en forte saillie.

Sans information sur la date précise de construction de l'édifice, je me contenterai de dire que celle-ci doit être antérieure à la réalisation des fresques, et doit donc être advenue entre le XIII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

En raison de la nature du terrain en fort dénivelé, l'entrée de l'édifice a dû être reportée sur sa paroi septentrionale. Là, sont conservées plusieurs fresques parmi lesquelles, de gauche à droite, saint Georges sauvant la princesse, un Saint Christophe, un saint Michel pesant les âmes et une *Madonna del Latte*. Situé à gauche de l'entrée, le géant saint Christophe porte le Christ Enfant sur son épaule gauche. Ce dernier tient dans sa main gauche un phylactère déplié sur lequel se devine une longue inscription.

À l'intérieur de l'édifice, les fresques de l'abside sont encore en assez bon état de conservation. Dans le cul-de-four, se trouve la traditionnelle *Maiestas Domini* avec le Christ en majesté dans une mandorle, assis sur un arc-en-ciel et entouré des quatre Vivants zoocéphales. Toutefois, contrairement au modèle le plus répandu au sein du corpus, les Vivants sont ici séparés en deux groupes par une bande ornementale. Les animaux célestes, l'aigle et l'ange, représentés dans la partie haute respectivement à la droite et à la gauche du Christ, ne sont visibles qu'à mi-corps. En-dessous, les animaux terrestres, qui sont malgré tout ailés, sont figurés en entier, assis à la base de la calotte, tournés en direction de la mandorle. D'autre part, si l'attitude du Christ ne diffère pas, à première vue, de celle qu'il peut avoir dans les autres *Maiestas Domini* du corpus, nous noterons toutefois ici la particularité de l'inscription sur le livre, qui, au lieu de reprendre la formule traditionnelle « Ego sum lux mundi via veritas et vita », fournit ici la datation des fresques, qu'il faut attribuer, comme celles de la façade, à Johannes de Volpino. Cet artiste, identifié par Miklós Boskovitz sous le vocable de « *Maestro*

de Cambianica »<sup>343</sup>, est actif durant la seconde moitié du *Trecento*, dans un assez large périmètre entre le Val Camonica, le Val di Sole, le Val di Non, et les rives du lac de Garde. Dans la nef de Sant'Andrea à Sommacampagna par exemple, se retrouve une autre de ses œuvres : un saint Barthélémy daté de 1384 par une inscription en chiffres romains<sup>344</sup>.

Sous la vision théophanique de la calotte, Johannes de Volpino a décoré l'hémicycle absidial de plusieurs panneaux distincts avec, de gauche à droite, une sainte Lucie, une nouvelle Madonna del Latte, une Crucifixion, un saint Antoine abbé et une dernière Vierge à l'Enfant située sur la retombée de l'arc triomphal. Placée au centre de l'hémicycle, la Crucifixion est peinte dans des proportions bien plus restreintes que les autres images. Sa petitesse pourrait sans doute s'expliquer par la présence, dans l'édifice d'origine, de la table d'autel, directement accolée à la paroi de l'abside et qui devait donc venir se placer directement en-dessous de la Crucifixion. Se remarque également tout à droite de l'hémicycle, la présence d'une seconde sainte Lucie, bien plus petite et sans doute antérieure au reste du décor.

## REFERENCE

---

BOSKOVITS Miklós, « Il Maestro di Tavernola-Cambianica », dans Id., *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le Origini*, V.1. Milan, Edizioni Bolis, 1992, p. 352-354.

SCABURRI Luca, « Chiesa di S. Michele, Tavernola Bergamasca (BS), notice LombardiaBeniCulturali,

<https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/BG020-00571/>, 2007.

MACULOTTI Giancarlo (dir.), *Johannes de Volpino. Un caso nel Trecento pittorico*, Sarezzo, Varum editore, 2012.

— « Johannes de Volpino pittore transumante del '300 », *Rivista Santuarios*, 2013, p. 1-8.

---

<sup>343</sup> Miklós BOSKOVITS, « Il Maestro di Tavernola-Cambianica », dans Id., *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le Origini*, V.1. Milan, Edizioni Bolis, 1992, p. 352-354.

<sup>344</sup> Giancarlo MACULOTTI, « Johannes de Volpino pittore transumante del '300 », *Rivista Santuario*, 2013, p. 1.

**fig. 185. Cambianica, San Michele, chevet**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 186. Cambianica, San Michele, façade septentrionale**



© Luca Giarelli, CC-BY-SA 3.0, CC BY-SA 3.0  
<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

**fig. 187. Cambianica, San Michele, façade septentrionale, saint Georges et la princesse**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 188. Cambianica, San Michele, façade septentrionale, saint Christophe (détail)**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 189. Cambianica, San Michele, façade septentrionale, saint Michel**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 190. Cambianica, San Michele, façade septentrionale, *Madonna del Latte***



© Vasile Pauline – juin 2022

**Fig. 191.** Cambianica, San Michele, conque absidiale, *Maiestas Domini*



**Fig. 192.** Cambianica, San Michele, conque absidiale, *Maiestas Domini*



© Vasile Pauline – juin 2022



fig. 193. Cambianica, San Michele, conque absidiale, *Maiestas Domini*, détail du Livre avec la datation des fresques



© Vasile Pauline – juin 2022

## TORRE BOLDONE, SANTA MARIA ASSUNTA

**Localisation** : Carte 4 n°7

**Type** : chapelle privée puis église monastique

L'église de Santa Maria Assunta à Torre Boldone telle que nous la connaissons aujourd'hui, fut construite (ou reconstruite), grâce à un certain Giorgio Del Zoppo (un notable issu d'une grande famille bresciane), en 1344 et certainement achevée en 1347. Il semblerait en effet que l'abside de l'édifice puisse être antérieure à la nef qui aurait été ajoutée dans un second temps, au moment de la fondation du monastère adjacent, pour accueillir la communauté des sœurs et des fidèles. Le sanctuaire pourrait, dans ce cas, avoir été à l'origine une chapelle entièrement privée de la famille Del Zoppo.

De plan assez simple l'église actuelle est constituée d'une nef à vaisseau unique charpenté s'achevant à l'est par un arc triomphal qui s'ouvre sur un chœur carré couvert d'une voûte en pierre sur croisée d'ogives, au centre de laquelle se trouve une clé de voûte sculptée avec le motif de l'Agneau.

En plus des deux lancettes de la paroi orientale du sanctuaire, une fenêtre en plein cintre s'ouvrirait à l'origine au centre de la lunette de l'arc triomphal, avant d'être murée. De part et d'autre de cette ancienne fenêtre, dans la partie haute de l'arc, se retrouvent les deux protagonistes de l'Annonciation, l'archange à gauche et la Vierge à droite. Cette dernière, figurée debout en avant d'un trône doré, tient un livre dans sa main gauche alors qu'elle rabat sa main droite sur sa poitrine en signe d'humilité et de surprise. Derrière son trône, un rideau blanc est tiré, comme accroché fictivement à la bordure décorative de l'image. Face à Marie l'ange vêtu de blanc est agenouillé, une main tendue vers elle en signe de salut.

Dans le sanctuaire, la paroi orientale est occupée, entre les deux fenêtres, par une grande Crucifixion avec la Vierge et saint Jean, qui, comme l'Annonciation, est à attribuer au « *Maestro dell'albero della Vita di San Bonaventua* ». Les parois latérales accueillent, quant à elles, une Assomption, une gloire de saint Thomas d'Aquin avec saint Dominique, un martyr de San Pietro da Verona, un panneau des noces mystiques de sainte Catherine, un saint Antoine, une sainte Marie Madeleine au désert et un saint évêque, une *Madonna del Latte*, un saint Luc et une sainte Hélène.

## **BIBLIOGRAPHIE**

---

FERRARI Rosella, *Torre Boldone e le sue chiese note i storia e di arte*, Graphicscalve, 2014.

## VILLONGO, SANT'ALESSANDRO IN ARGOS

**Localisation** : Carte 4 n°17

*Édifice non visité*

**Type** : paroissiale jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle

Située légèrement à l'extérieur de l'habitat de Villongo, en haut d'une colline, l'église de Sant'Alessandro in Argos existe au moins depuis 1304, puisqu'elle figure cette année-là dans le registre des églises mentionnées dans les actes du synode du diocèse de Bergame convoqué par l'évêque Giovanni da Scanzo. À cette époque, Sant'Alessandro devait être la paroissiale de Villongo et elle le demeura probablement jusqu'à la construction de l'église de la Santissima Trinità, située en plein cœur du village, qui devient, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, la nouvelle paroissiale de Villongo. Pour autant, à cette même époque, l'église de Sant'Alessandro fut agrandie et décorée de nouvelles fresques.

De ce décor il reste plusieurs éléments dispersés à l'intérieur de l'édifice, mais ce sont uniquement les fresques de l'arc triomphal, réalisées dans le courant du XV<sup>e</sup> siècle, qui furent retenues dans le cadre de cette étude. Là, se trouve de part et d'autre de l'ouverture de l'arc une Annonciation d'encadrement avec sur les retombées un saint Alexandre à cheval (à gauche) et une Crucifixion (à droite). À l'extérieur de l'église quelques fragments d'une danse macabre restent encore perceptibles.

### REFERENCES

---

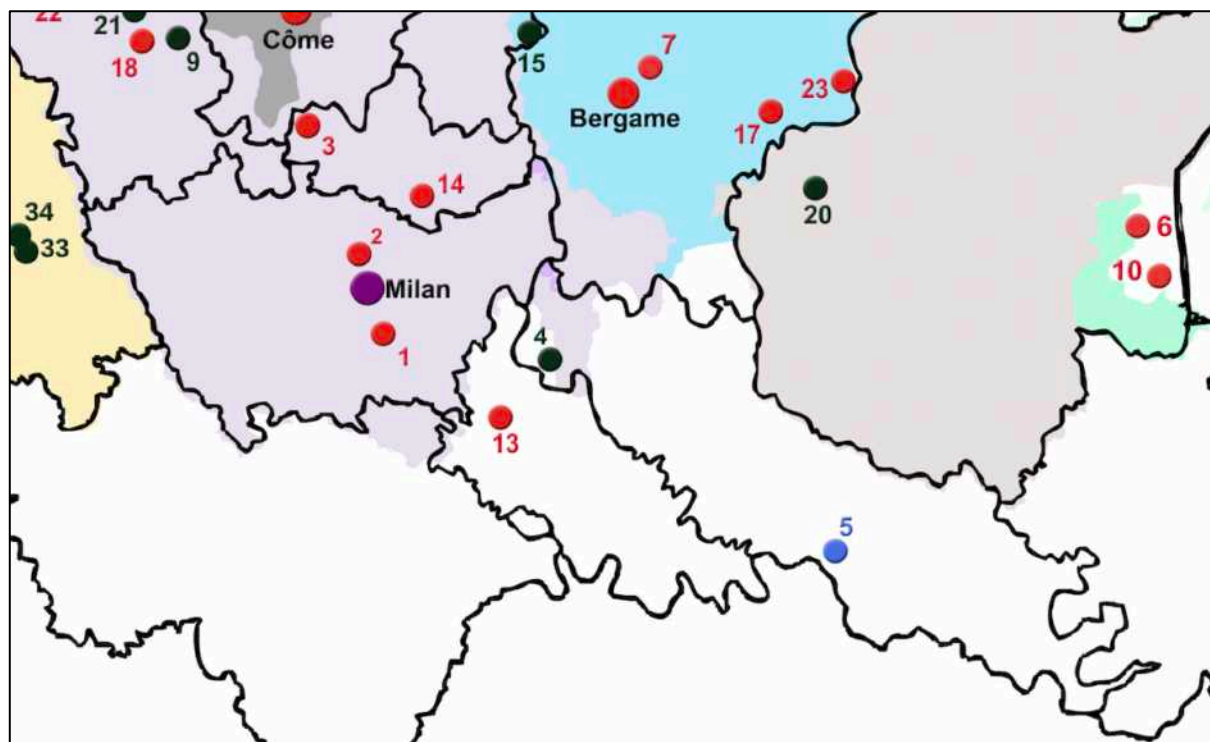
RIBAUD Robert, « Chiesa di S. Alessandro in Argos Villongo (BG) », <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-01028/>, 2016.

Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesastici e l'edilizia di culto. Diocesi di Bergamo : <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedaca.jsp?sercd=32232>.



## ANCIEN DIOCÈSE DE CRÉMONE

Carte Lombardie : Répartition générale des édifices en Lombardie (détail)



© Vasile Pauline – août 2023

## CREMONE, SAN MICHELE

**Type** : Basilique, église paroissiale, ancien siège épiscopal de Crémone entre 1124 et 1190 avant la reconstruction de la cathédrale<sup>345</sup>.

**Localisation** : Crémone – Carte Lombardie n°5

L'actuelle basilique fut reconstruite à la suite d'un incendie en 1117 sur la base d'un édifice précédent d'origine lombarde, sans doute construit entre le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle. La tradition voudrait même attribuer la construction de la basilique San Michele de Crémone à la reine lombarde, Théodelinde de Bavière (589-616)<sup>346</sup>. Il s'agit quoi qu'il en soit, du plus ancien édifice religieux de la ville.

De cette première reconstruction, au début du XII<sup>e</sup> siècle, date sans doute la crypte, néanmoins, il semble qu'il faille plutôt dater la construction du chœur et de l'abside aux alentours de 1200 ou dans les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle et celle de la nef et de la façade un peu plus tard dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>347</sup>. Le campanile aujourd'hui accolé à l'église est en revanche bien plus tardif puisque sa construction remonte à 1844.

D'assez grandes dimensions, cette basilique se compose d'une nef à trois vaisseaux, se terminant dans sa partie centrale par une abside semi-circulaire. À l'origine charpentée, la nef présente aujourd'hui un voûtement de pierre, construit au XVII<sup>e</sup> siècle et restauré en 1911<sup>348</sup>. Sous le sanctuaire, nettement surélevé par rapport à la nef, fut également creusée une crypte, munie elle-aussi d'une nef à trois vaisseaux. Des escaliers, situés aux deux extrémités des vaisseaux latéraux de la nef de l'église supérieure, permettent d'accéder à cette crypte. La façade en saillie est rythmée par la présence de quatre semi-colonnes inclinées qui reproduisent la division interne des trois vaisseaux de la nef.

### LE DECOR DE L'ABSIDE

---

Dans la calotte de l'abside, seule partie de l'édifice à posséder encore un décor à fresque d'origine, fut réalisée une composition sur le thème du Jugement dernier, entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et les toutes premières années du XIV<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>345</sup> Nadia MARINO et Robert RIBAUDO, « Chiesa di S. Michele – complesso », fiche LombardiaBeniCulturali, 2007 avec révisions en 2009, 2012 et 2015 : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CR070-00041/>

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Ibid.

Sur le fond bleu sombre de la conque absidiale se détache, au centre, la mandorle plus claire du Christ. Celui-ci est figuré assis sur un arc-en-ciel, brandissant une épée de sa main droite. Son visage et sa main gauche sont aujourd'hui rendus illisibles par la dégradation de la couche picturale. En revanche, ses pieds stigmatisés, posés sur un coussin, sont très visibles, de même que la déchirure quadrangulaire de sa tunique. Celle-ci placée très haut au niveau de sa poitrine, révèle sa plaie sanglante au côté droit.

Autour de la mandorle, dans la partie haute de l'abside, prenaient place quatre anges, deux sonneurs de trompettes et deux autres tenant les insignes de la Passion. Aujourd'hui néanmoins, seuls les deux anges placés à la droite du Christ et le bout de la trompette d'un troisième à sa gauche sont perceptibles.

À l'extrémité de la composition, tout à gauche de l'image (et donc à la droite du Christ) sont rassemblées les deux figures en buste de la Vierge et de saint Jean qui font pendant à un groupe d'hommes représentés à l'opposé. Ces derniers adoptent diverses attitudes décrivant leur affliction et symbolisent donc l'ensemble des damnés, sans que le lieu infernal ne soit véritablement décrit.

Enfin, tout en bas de la composition, de part et d'autre du Christ, ont été ajoutées les figures à mi-corps des morts ressuscitant, travaillés en grisaille, nus ou vêtus d'une toge blanche.

## BIBLIOGRAPHIE

---

TOESCA Pietro, *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912, p. 146.

MARINO Nadia et RIBAUDO Robert, « Chiesa di S. Michele complesso », fiche *LombardiaBeniCulturali*, 2007 avec révisions en 2009, 2012 et 2015 : <https://www.lombardiabenculturali.it/architetture/schede/CR070-00041/>

SCIREA Fabio, *Pittura ornamentale del Medioevo Lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milan, Jaca Book, 2012, p. 67.

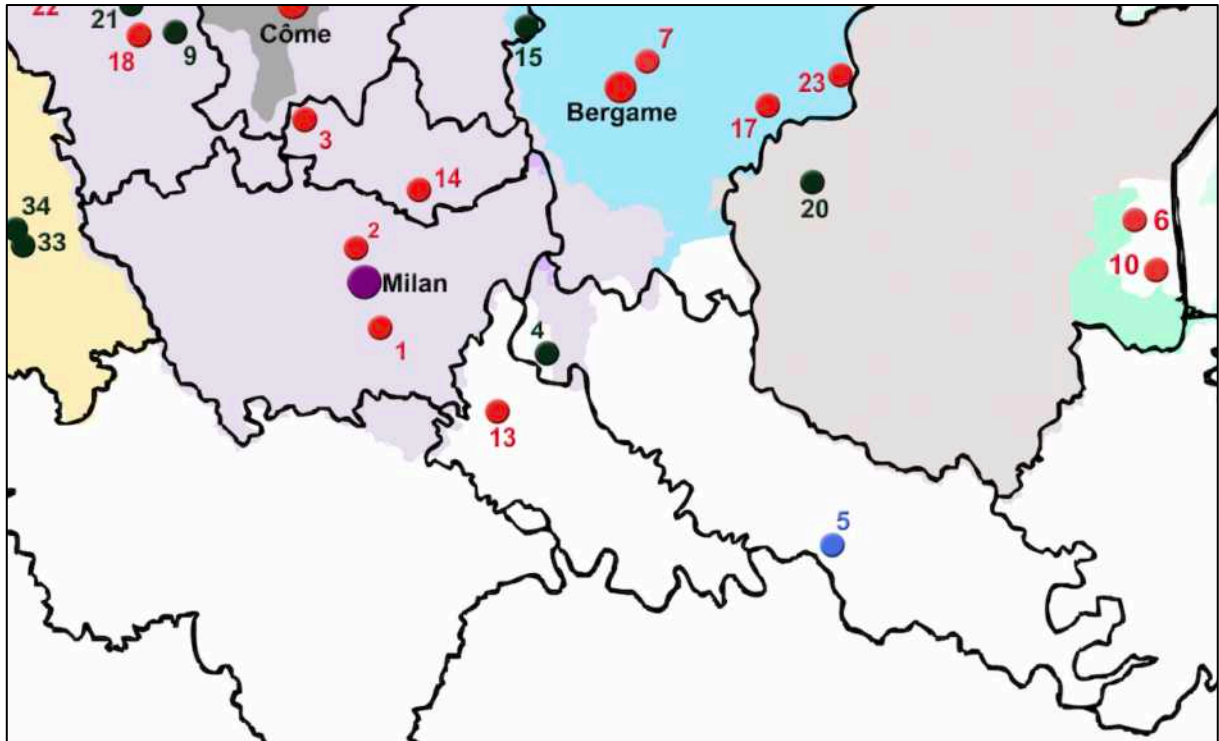
VOLTINI Giorgio, « Dal secolo XI agli inizi del Trecento », « San Michele » dans Mina Gregori (dir.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, p. 3-6 et 230-231.





## ANCIEN DIOCÈSE DE BRESCIA

Carte Lombardie : Répartition générale des édifices en Lombardie (détail)



© Vasile Pauline – août 2023

## ERBUSCO, SANTA MARIA MAGGIORE

**Type** : église subsidiaire

**Localisation** : Carte Lombardie n°20

L'église *pieve* de Santa Maria Maggiore à Erbusco fut édifiée durant la seconde moitié du *Duecento*, et n'a subi que peu de modifications architecturales au cours du temps, si ce n'est dans sa zone absidiale, entièrement reconstruite entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le XIV<sup>e</sup> siècle. C'est donc seulement dans la première moitié du *quattrocento* que débuta l'ornementation de la nouvelle abside. À l'intérieur de celle-ci sont conservées plusieurs fresques d'époques différentes.

À un premier maître, nous pouvons attribuer la réalisation de l'Annonciation dans le soubassement de l'abside de même que la fresque située dans la partie centrale de l'hémicycle absidial, entre les deux fenêtres, sur laquelle figure sainte Ursule et ses compagnes, un thème particulièrement diffusée dans la province de Brescia depuis le *Trecento*<sup>349</sup>. Ce premier artiste est actif à Santa Maria Maggiore en 1430, comme le laisse deviner une inscription au niveau de l'Annonciation de l'arc triomphal qui mentionne également le nom du commanditaire « Pecinus de Bald... ». Très proche du style de Gentile da Fabriano, les fresques du premier maître de Santa Maria Maggiore attestent de la diffusion du style de cet artiste présent à Brescia entre 1414 et 1418<sup>350</sup>.

La Crucifixion, qui vient se placer dans l'axe de l'autel à la base de la calotte absidiale, la Vierge à l'Enfant du soubassement, qui se trouve à côté de l'Annonciation du premier maître, et certaines des figures de saints réalisées sur les pilastres de la troisième travée de l'édifice<sup>351</sup> doivent, quant à elles, être attribuées à un second artiste dénommé conventionnellement le « *Maestro de 1442/1443* »

Après le « *Maestro de 1442/1443* », l'abside est achevée dans sa partie haute avec les fresques de celui désigné comme le « *Maestro delle Storie della Vergine* » puisque celui-ci est à l'origine de toute la partie haute de la calotte absidiale où figure un Couronnement de la Vierge, une Visitation et une Nativité<sup>352</sup>.

---

<sup>349</sup> VISCARDI Monica, « Testimonianze pittoriche quattrocentesche nella pieve di Erbusco », dans Marco Rossi, *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, Milan, Vita e Pensiero, 2001, p. 142.

<sup>350</sup> Ibid.

<sup>351</sup> Ibid., p. 143.

<sup>352</sup> Ibid., p. 144.

Au niveau de l'arc triomphal, la grande Crucifixion qui occupe les écoinçons et la lunette de l'arc, pourrait également être rattachée à la production du « *Maestro delle Storie della Vergine* » et doit sans doute, comme les précédentes, être datée des alentours de 1470-1480<sup>353</sup>.

## **BIBLIOGRAPHIE**

---

VISCARDI Monica, « Testimonianze pittoriche quattrocentesche nella pieve di Erbusco », dans Marco Rossi, *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, Milan, Vita e Pensiero, 2001, p. 141-148.

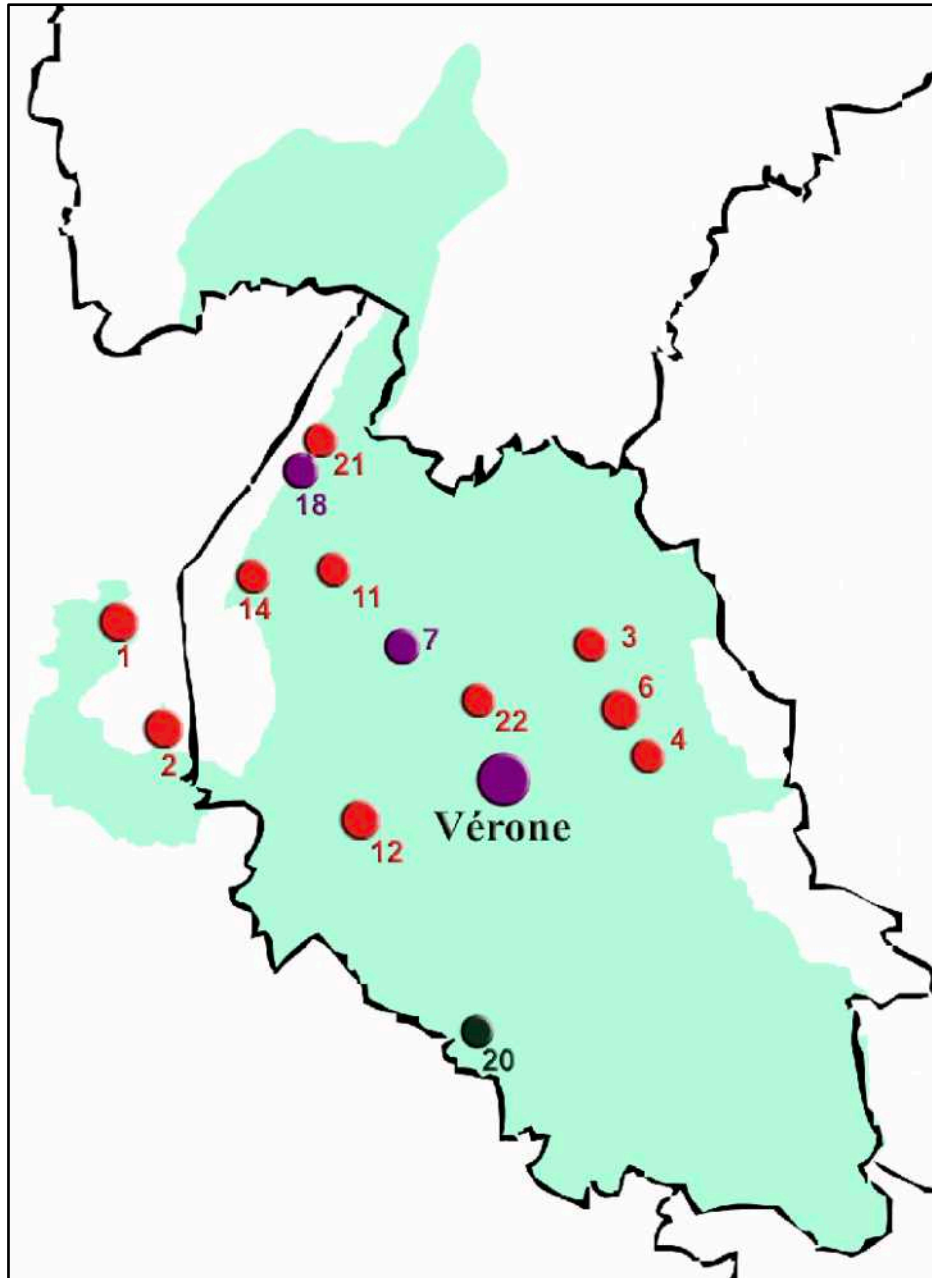
---

<sup>353</sup> Ibid., p.145-146.



## ANCIEN DIOCÈSE DE VÉRONE

Carte 5 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Vérone



© Vasile Pauline – août 2023

## BIAZA DI BREZZONE, SANT'ANTONIO ABATE

**Localisation** : Faction de Brenzone sul Garda.

**Carte 5 n°21**

**Type** : chapelle subsidiaire

*Édifice non visité*

Il n'existe aucun document permettant de connaître avec précision les origines de la petite église de Sant'Antonio Abate. D'un point de vue stylistique, la fresque la plus ancienne conservée à l'extérieur de l'édifice, représentant le géant saint Christophe, remonte aux premières décennies du *Trecento*<sup>354</sup>. Néanmoins, il se pourrait que la fondation de l'édifice soit bien plus ancienne.

D'un point de vue architectural, il s'agit d'un petit édifice assez semblable aux autres oratoires romans du corpus, situés comme celui-ci dans des zones lacustres ou montagneuses. De plan très simple, cette chapelle se compose d'une nef rectangulaire de petite dimension à vaisseau unique. Celle-ci s'achève à l'est par une abside semi-circulaire légèrement surélevée par rapport au reste de l'édifice.

Située à flanc de colline, la petite église, traditionnellement orientée vers l'est, n'est toutefois pas accessible au niveau de sa façade occidentale. L'unique entrée est ménagée dans le flanc méridional de l'édifice, sous un porche qui jouxte le campanile. C'est d'ailleurs à gauche de cette porte d'accès que se trouve la fresque de saint Christophe comptabilisée dans le présent corpus. Le géant y apparaît, vêtu en voyageur, avec le Christ Enfant sur son épaule droite.

À l'intérieur de l'église, il faut signaler, tout de même, la présence de plusieurs autres fresques, pour la plupart fragmentaires, toutes concentrées sur la paroi septentrionale de l'édifice. Parmi-elles, il est aisé de reconnaître, notamment, la dernière Cène, qui occupe les deux-tiers de la paroi, comme cela peut s'observer à maintes reprises dans d'autres édifices du corpus.

---

<sup>354</sup> COVA Mauro, SCHWEIKHART Gunter, SONA Giuliana, *Verona e provincia, Pittura murale esterne nel Veneto*, vol. 3, Bassano del Grappa, Tassotti, 1993, p. 92.

## **BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE**

---

ZOPPI Beppe, *Le chiese romaniche del Garda*, Vérone, Edizioni di Vita Veronese, 1961, p. 63-64.

COVA Mauro, SCHWEIKHART Gunter, SONA Giuliana, *Verona e provincia, Pittura murale esterne nel Veneto*, vol. 3, Bassano del Grappa, Tassotti, 1993, p. 92.

Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto. Diocesi di Verona : <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedaca.jsp?sercd=28969>.



## BRENZONE SUL GARDA, SAN PIETRO IN VINCOLI

**Localisation** : localité de Campo à Brenzone sul Garda

**Carte 5 n°21**

**Type** : chapelle subsidiaire

*Édifice non visité*

Comme pour la petite église voisine de Sant'Antonio Abate, il est aujourd'hui difficile, en l'absence de toute documentation, de connaître avec précision l'origine de la chapelle de San Pietro in Vincoli. Là encore, ce sont les fresques conservées à l'intérieur de l'édifice qui permettent de fournir, si ce n'est la date précise d'édification de l'église, au moins un bon terminus post quem. Dans le cas présent, ce terme est d'ailleurs encore plus précis que pour Sant'Antonio Abate puisqu'ici, les fresques sont directement signées et datées dans une inscription lisible au niveau de la paroi méridionale de l'édifice qui mentionne : « HOC OPUS PIXIT CORCIUS FILIUS MAGISTRI FEDERICI » et la date de 1348 « (ANN)O D(OMI)NI M(CCCX)LVIII IN (DICIONE X)I ».

Là encore, il s'agit d'un édifice de très petites dimensions, composé d'une nef rectangulaire à vaisseau unique, couverte d'une charpente de bois apparente. Celle-ci s'achève à l'est par une abside semi-circulaire peu profonde et légèrement surélevée. Les fresques de Giorgio di Federico da Riva, encore relativement bien conservées, recouvrent toute la partie supérieure des parois latérales de la nef, de l'arc triomphal et du sanctuaire.

Sur les murs latéraux, la décoration se compose essentiellement de panneaux juxtaposés, présentant diverses figures de saints. Se trouvent également, sur la paroi septentrionale, outre les différents saints, un grand panneau contenant une crucifixion. Sur la paroi opposée, plus en direction de l'entrée de l'édifice, il faut signaler également la présence d'une Vierge de miséricorde, entourée de plusieurs autres saints. Ces différents panneaux sont accompagnés, pour la plupart, d'une inscription dédicatoire, peinte en lettres rouges dans la bande blanche qui encadrent les différentes images.

Au niveau de l'arc triomphal, dont les écoinçons sont plus larges qu'à l'accoutumé, se retrouvent, en plus de la traditionnelle Annonciation d'encadrement, deux saints disposés aux deux extrémités de la paroi : Jacques le majeur à gauche et saint Antoine abbé à droite. Pour ce qui est de l'Annonciation elle-même, celle-ci se compose de quatre panneaux distincts qui rejoignent au centre, dans la partie sommitale de l'arc, un *Imago Pietatis*, dont seule la partie inférieure est aujourd'hui conservée. Figurée sur l'écoinçon de droite, Marie, debout devant un trône, a les bras croisés sur sa poitrine et le regard tourné vers la colombe qui envoie ses rayons jusqu'au visage de la Vierge. Devant elle, sur un pupitre, est posé un livre ouvert. À l'opposé,

l'archange ne tient ici aucune fleur de lys et se contente de désigner Marie de sa main droite en signe de salut. D'ailleurs, au-dessus de lui, dans un cadre séparé, figure dans un cartel les paroles de la salutation angélique « *SALVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS TECTUM* ». La réponse de la Vierge « *ECCE A(NCILLA) DOMINI FIAT MIHI SECUNDUM VERBUUM TUUM* », lui fait face, de l'autre côté de *l'Imago Pietatis*.

Enfin, la conque de l'abside est occupée par une *Maiestas Domini* dans laquelle le Christ en majesté est véritablement assis sur un trône architecturé, et non sur un arc-en-ciel. Bénissant de la main droite, celui-ci tient le livre ouvert de la main gauche dans lequel se perçoivent difficilement quelques bribes de l'inscription dont on devine qu'elle devait être proche de la formule la plus répandue dans les autres théophanies du corpus : « *EGO SUM LUX MUNDI VIA VERITAS ET VITA* ». Autour de la mandorle, les Vivants zoocéphales dont on ne voit plus que l'aigle et le lion (à gauche de l'image) et l'ange (en haut à droite), portent tous entre leurs membres supérieurs, un livre fermé. Aux deux extrémités de l'abside, la Vierge et saint Jean-Baptiste, tous deux nommés dans une inscription au niveau du bandeau décoratif de la calotte, viennent clore la composition, rapprochant cette *Maiestas Domini* du type iconographique de la *Déisis*.

## **BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE**

---

VIVIANI Giuseppe F. (dir.), *Chiese nel Veronese*, Vérone, Società Cattolica di Assicurazione, 2004.

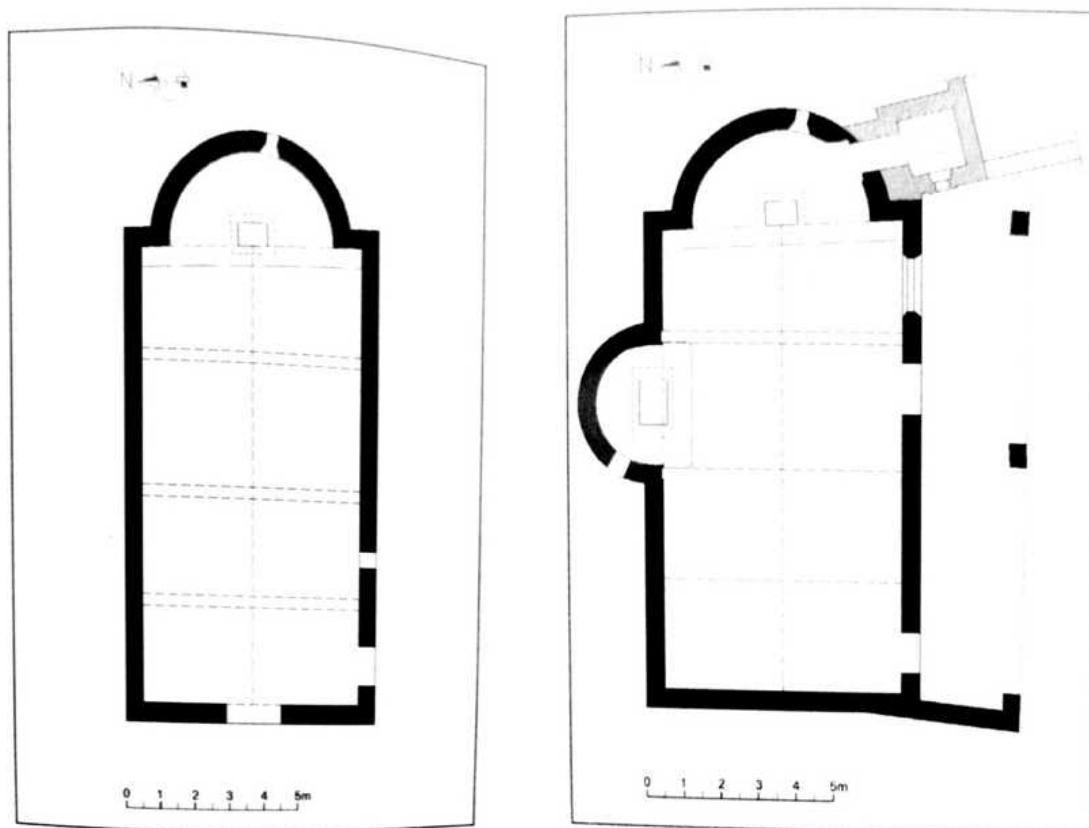
Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto. Diocesi di Verona : <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedaca.jsp?sercd=28282>.

## CAPRINO VERONESE, SAN MARTINO

**Type** : Chapelle subordonnée à la *pieve* de Caprino

**Localisation** : Carte 5 n°11

**fig. 194.** Caprino Veronese, San Martino, plan au sol de l'église du XIII<sup>e</sup> siècle (gauche) et après les ajouts du XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle (droite)<sup>355</sup>



Les premières traces documentaires de la chapelle remontent aux premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'elle est mentionnée pour la première fois de manière implicite en 1228, avant de réapparaître dans un document en 1274<sup>356</sup>. Dans sa forme actuelle, l'architecture de l'édifice porte les traces d'au moins six interventions successives, entre le début du XIII<sup>e</sup> siècle et les années 2000-2010<sup>357</sup>. L'édifice primitif, orienté à l'Est, se présentait selon le plan caractéristique des petites chapelles de la période romane avec une nef rectangulaire à vaisseau unique se terminant par une abside semi-circulaire, le tout mesurant 11,80 mètres de long sur

<sup>355</sup> Carmine PANDOLFI et Giuliano SALA (dir.), *L'oratorio di San Martino a Pazzon di Caprino Veronese*, Sommacampagna, Istituto Comprensivo Statale di Caprino Veronese, Laboratorio di Storia Locale della Scuola Secondaria di Primo Grado di Caprino Veronese a.S. 2007-2008, 2010, p. 27.

<sup>356</sup> Ibid. p. 9-10 et appendices p. 41-43

<sup>357</sup> Ibid., p. 25-30.

6,30 mètres de large. Malgré ses dimensions relativement restreintes, ce premier édifice était pourvu de deux entrées, l'une à l'ouest et l'autre au sud. À cette première structure fut ajoutée dans le courant du *Quattrocento*, une seconde abside latérale, ouverte sur le flanc septentrional de l'édifice, et dotée d'un autel secondaire dédié à saint Antoine de Padoue, saint François d'Assise et saint Agapit<sup>358</sup>. À cette période fut également réalisée une résidence pour le prêtre directement accolée à la façade principale de l'église. L'adjonction de ce second édifice entraîna donc la clôture de la porte d'accès occidentale de l'église, qui fut remplacée par une seconde porte d'accès, percée dans la paroi méridionale. Ce sont certainement ces remaniements qui entraînèrent dans un même élan la construction du porche en avant de la façade méridionale de l'édifice devenue alors la façade principale de l'édifice. La tour campanaire qui n'appartenait pas au projet initial, n'est quant à elle mentionnée qu'en 1744, dans un inventaire réalisé en prévision de la visite pastorale de Giovanni Bragadino<sup>359</sup>.

De l'ornementation picturale de l'édifice il reste, à l'extérieur, les traces, toutes fragmentaires, de trois panneaux réalisés à des périodes différentes, entre les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. De la première campagne picturale du *Trecento* date le saint Martin à cheval offrant son manteau à un nécessiteux, posté juste au-dessus de la seconde porte d'accès à l'édifice. À côté de ce saint Martin, à gauche de la porte (pour qui se trouve à l'extérieur de l'édifice, face à l'entrée), les restes d'un saint Christophe gigantesque, réalisé à la même période sont également perceptibles. Encore bien visible dans sa partie haute, le corps du géant est, aujourd'hui, presque entièrement recouvert par le panneau de la Vierge à l'Enfant accompagnée de saint Sébastien et de saint Roch, explicitement daté de 1512.

À l'intérieur, les quelques éléments de décor peint qui sont encore visibles datent sans doute des premières décennies du *Quattrocento* et se concentrent exclusivement sur l'arc triomphal et dans la conque de l'abside. De l'Annonciation d'encadrement qui ornait le premier il ne reste que la partie sommitale avec Dieu le père dans une mandorle lumineuse qui envoie sur la Vierge la colombe du Saint Esprit. Sur l'écoinçon de droite, la Vierge, figurée dans un espace architecturé construit en profondeur, se tient agenouillée les bras croisés sur sa poitrine devant un pupitre sur lequel est posé un livre ouvert. À l'opposé devait lui faire face l'archange

---

<sup>358</sup> Ibid., 25-30 et appendices p. 43-48.

<sup>359</sup> Ibid., p. 28.

Gabriel dont il ne reste malheureusement plus rien aujourd’hui. Dans la conque de l’abside elle-même, les quelques portions de fresques encore présentes suggèrent la présence d’une *Maiestas Domini* dont la tête coiffée du nimbe crucifère du Christ en majesté qui se détache dans une mandorle à fond doré est toujours perceptible. Dans la partie basse, à la droite du Christ bénissant, il semble possible de reconnaître les restes du lion de saint Marc tenant un livre ouvert, élément constitutif du tétramorphe qui devait à l’origine entourer la mandorle. Derrière lui, il faut noter la présence d’un personnage agenouillé, vêtu d’une longue toge blanche, mais dont la perte du visage et l’absence d’attribut particulier ne permet pas de connaître l’identité.

## BIBLIOGRAPHIE

ARSLAN Edoardo, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al XIII*, Milan, Fratelli, 1943, p. 209.

MARANGONI Mario, *Caprino, Vérone, Vita Veronese*, coll. « le Guide », vol. 74, 1965.

SALA Giuliano, « L’oratorio di San Martino di Pazzon e i suoi dipinti », *Il Baldo. Quaderno culturale*, n°14, 2003, p. 33-53.

— « I possedimenti del monastero veronese di San Zeno nella pievania di Caprino, desunti dai Brevia

recordationis del 1194 », *Quaderni Culturali Caprinesi*, n°3, 2008, p. 9-24.

PANDOLFI Carmine et SALA G. (dir.), *L’oratorio di San Martino a Pazzon di Caprino Veronese, Sommacampagna*, Istituto Comprensivo Statale di Caprino Veronese, Laboratorio di Storia Locale della Scuola Secondaria di Primo Grado di Caprino Veronese a.S. 2007-2008, 2010.

**fig. 195. Caprino Vernose, San Martino, porche et façade méridionale**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 196. Caprino Vernose, San Martino, saint Martin à cheval, premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, façade méridionale**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 197. Caprino Vernose, San Martino, saint Christophe (détail), premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, façade méridionale**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 198. Caprino Veronese, San Martino, Vierge à l'Enfant, 1512, façade méridionale**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 199. Caprino Veronese, San Martino, arc triomphal et abside**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 200. Caprino Veronese, San Martino, Annonciation, arc triomphal, détail de Dieu le Père et de la Vierge annoncée**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 201. Caprino Veronese, San Martino, conque absidial, *Maiestas Domini* (?), détails**



© Vasile Pauline – septembre 2021



**fig. 202. Caprino Veronese, San Martino, conque absidial, *Maiestas Domini* (?), détail du Christ en majesté**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 203. Caprino Veronese, San Martino, conque absidial, détail du lion et du personnage agenouillé, *Maiestas Domini* (?)**



© Vasile Pauline – septembre 2021

## CASTELLETTO DI BREZZONE, SAN ZENO « DELL'OSELET » AL CIMITERO,

**Localisation** : Province de Vérone.

Carte 5 n°18

**Type** : chapelle subsidiaire, utilisée comme baptismale et cimetériale.

Il s'agit d'un édifice rectangulaire dont la nef est divisée en deux vaisseaux de dimensions différentes, séparés entre eux par une série d'arcs reposants sur des piliers et colonnes de dimensions différentes. À l'ouest l'édifice s'achève par une abside semi-circulaire flanquée de deux absides latérales, elles aussi semi-circulaires, de dimensions plus modestes et pour chacune différentes. Des fouilles archéologiques en cours ont fait apparaître sous l'église actuelle les restes du pavement d'une villa d'époque romaine et d'une ancienne nécropole.

### DISPOSITION DU DECOR

---

- **Façade** :

- **Niche au-dessus du portail d'entrée** : Christ bénissant.

Le Christ est assis sur un trône sur un fond bleu. Il bénit de la main droite et tient un livre ouvert dans la main gauche sur lequel se devine encore assez nettement l'inscription qui y figurait. Quelques fragments de fresques sur lesquels on peut distinguer une croix peinte sur un fond bleu, sont encore visibles dans l'encadrement de la niche.

- **À droite du portail d'entrée** : Saint Christophe très endommagé.

Le saint est présenté en proportion gigantesque, en pied avec l'Enfant sur l'épaule droite.

- **Absides** :

- **Abside principale (centrale)** : Fragments d'une *Maiestas Domini* aux apôtres surmontant un *velario*.

De la *Maiestas Domini* qui occupait la conque absidiale il ne reste que quelques éléments de polychromie. S'y devinent les contours de la mandorle bleue du Christ qui devait se présenter à l'image de celui de la façade, trônant, bénissant de la main gauche et tenant un livre ouvert de la main droite. Le livre est encore partiellement visible et l'inscription qu'il contient est encore en partie lisible. La théorie des apôtres, figurés en pied, les bras tendus vers

le Christ sur l'hémicycle est légèrement mieux conservée et devait à l'origine se poursuivre également sur les retombées de part et d'autre de l'arc triomphal.

- **Abside latérale gauche** : Fragments illisibles, endommagés par l'ouverture postérieure d'une fenêtre. (Décor non comptabilisé).

- **Arc triomphal** (non comptabilisé)

- Fragments illisibles
- Apôtres appartenant à la théorie absidiale (retombées)

Arc absidial de l'abside latérale gauche (décor non comptabilisé) : Dans les écoinçons est figuré, de part et d'autre de l'ouverture de l'arc, un sacrifice de Caïn et Abel. Au sommet de l'arc figurent des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste : naissance de saint Jean-Baptiste et imposition du nom.

## DATATION

---

La construction de l'édifice remonte sans doute au XIIe siècle. Elle est mentionnée pour la première fois dans une bulle pontificale envoyée en 1159 par le Pape Adrien IV à l'archiprêtre de Malcesine. Toutefois, il est possible que sa construction soit encore plus ancienne. Les fresques externes et internes sont, quant à elles, à dater de la seconde moitié du XIIIe siècle. L'ensemble de l'édifice fut entièrement restauré en 2009.

## BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

---

ZOPPI B., *Le chiese romaniche...*, p. 53-60

COVA M., SCHWEIKHART G., SONA G.,...*Pittura murale esterne nel Veneto...*,vol. 3, p. 94

Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto. Diocesi di Verona : [http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/AccessoEsterno.do?mode=guest&code=88968&Chiesa\\_di\\_San\\_Zeno\\_Castelletto\\_Brenzone\\_sul\\_Garda](http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/AccessoEsterno.do?mode=guest&code=88968&Chiesa_di_San_Zeno_Castelletto_Brenzone_sul_Garda).

**fig. 204. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, détail du Christ bénissant de la façade occidentale**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 205. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, détail du Christ bénissant de la façade occidentale (livre)**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 206. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, détail de la lunette de la façade occidentale**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 207. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, fresques de la façade occidentale**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 208. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, saint Christophe  
(détail)**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 209. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, vue du vaisseau  
principal de la nef et de l'abside majeure.**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 210. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, *velario*,  
soubassement de l'abside principale et de l'absidiole**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 211. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, détail de la  
*Maiestas Domini***



© Vasile Pauline – juillet 2022

## CAZZANO DI TRAMIGNA, SAN FELICE

**Localisation** : Carte 5 n°6

**Type** : chapelle subsidiaire

*Édifice non visité*

Chapelle subsidiaire de la *pieve* de San Giorgio à Cazzano, les origines précises de la construction de l'église de San Felice sont malheureusement inconnues. Les plus anciennes sources témoignant de l'existence de l'édifice se trouvent sur les parois de l'église elle-même, dans l'une des inscriptions accompagnant la représentation de saint Georges sur l'une des parois latérales de la nef, qui mentionne : « DNVS Montus de Pastorris fecit fieri MCCCX... ». Sur cette même fresque il est possible de voir, un peu plus haut, une seconde inscription contenant la date complète de 1322 : « MCCCXXII ».

Constituée d'une simple nef rectangulaire couverte d'une charpente en bois apparente, l'église de San Felice, orienté vers l'est, s'achève par un sanctuaire carré couvert d'une voûte d'ogive (peut être postérieur au reste de l'édifice). Entre le début du XIV<sup>e</sup> siècle et la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les parois de l'édifice furent couvertes de plusieurs fresques, parmi lesquelles figurent, sur la paroi septentrionale, une très belle Crucifixion du « *Maestro de Cicogna* ». Néanmoins, dans le cadre de cette étude c'est celle de l'Annonciation qui orne le flanc méridional de l'arc triomphal, sans doute également réalisée dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, qui nous intéresse plus particulièrement.

### BIBLIOGRAPHIE

SANDBERG VAVALA Evelyn, *La Pittura veronese, del Trecento e del primo Quattrocento*, Vérone, La Tipografia veronese, 1926, p. 400.

RIGAUX Dominique, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italien (1250-1497)*, Paris, Cerf, 1989, p. 38, 57, 119, 120 (fig. 48).

Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto. Diocesi di Verona : <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedacc.jsp?sinteticabool=true&sintetica=true&seacd=84570#>.



## CAZZANO DI TRAMIGNA, SAN PIETRO IN BRIONE

**Localisation** : Carte 5 n°4

**Type** : Chapelle subsidiaire

*Édifice non visité*

La fondation de cet édifice, isolé au sommet d'une colline, remonte sans doute au IX-X<sup>e</sup> siècle, même si plusieurs éléments, et notamment l'abside actuelle, sont dus à des remaniements postérieurs, en partie réalisés dans le courant du *Quattrocento*. Il s'agit d'une église aux dimensions relativement modestes, constituée d'une nef rectangulaire à vaisseau unique, comme la majorité des églises de ce corpus.

À l'extérieur, sur la façade méridionale de l'église, sont conservées plusieurs fresques réalisées dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, qui comprennent un saint Christophe, placé directement à gauche de l'entrée secondaire de l'édifice, une Crucifixion et une théorie de saints parmi lesquels se trouvent sainte Apollonia, sainte Catherine, sainte Marguerite, saint Sébastien et saint Bartholomée. À côté d'eux se trouvent également deux images plus narratives, l'une figurant l'histoire de Jonas et l'autre le Christ sauvant saint Pierre.

Du décor intérieur de l'église, sans doute contemporain des fresques extérieures, il reste également plusieurs éléments, notamment sur le mur de revers de façade. Là, ont été comptabilisés, dans le cadre de cette étude, la théorie des apôtres avec le Christ bénissant au centre, qui présente certaines affinités avec celle probablement réalisée par Guariento di Arpo à San Nicolò de Piove di Sacco, de même qu'une Vierge en trône avec l'Enfant et qu'un cadre présentant une scène infernale.

### BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

SIMEONI Luigi, *Verona : guida storico-artistica della città e provincia*, Vérone, Baroni & C., 1909, p. 483.

SANDBERG VAVALA E., *La Pittura veronese...*, p. 403.

ARSLAN Edoardo, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al XIII*, Milan, Fratelli, 1943, p. 326.

COZZI Enrica, « Verona », dans Mauro Lucco (éd.), *La Pittura nel Veneto : Il Quattrocento*, Milan, Electa, 1989, p. 326-328.

COVA M., SCHWEIKHART G., SONA G.,...*Pittura murale esterne nel Veneto...*, vol. 3, p. 95.

Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesistici e l'edilizia di culto. Diocesi di Verona : <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedacc.jsp?sinteticabool=true&sintetica=true&secd=17286#>.

## ERBE (FRAZIONE DI ERBEDELLO), SANTA MARIA NOVELLA

**Localisation** : La localité de Erbe était sous l'autorité de l'abbaye bénédictine de San Zeno à Vérone.

Carte 5 n°20

**Type** : église subsidiaire.

*Édifice non visité*

Il s'agit d'une église de plan rectangulaire, orientée, dont la nef à vaisseau unique est achevée par une abside majeure semi-circulaire flanquée de deux absides latérales de dimensions plus restreintes, et également semi-circulaires.

### DISPOSITION DU DECOR

---

Les fresques qui recouvrent les parois murales à l'intérieur de l'édifice, furent en partie remise au jour au XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion de Pietro Garzotti, abbé de l'Isola della Scala.

- **Revers de façade** : trois fresques votives.

- Deux vierges à l'Enfant à droite dont l'une est accompagnée de saint Antoine.

Il est possible que ces fresques aient été accompagnées également dans la partie sud d'autres figures de saints (saint François, saint Jean-Baptiste, sainte Justine et une autre Vierge à l'Enfant). Sans doute réalisées aux alentours de 1320-1340, elles sont attribuables au premier « *Maestro di Erbedello* ».

- Un saint Antoine abbé à gauche de l'entrée.

Cette fresque se présente dans un bon état de conservation et semble être l'œuvre d'un artiste de talent que l'on peut rattacher à l'entourage d'Altichiero da Zevio. Elle est généralement datée de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle (v.1380-1400).

- **Arc triomphal** : Annonciation

L'ange et la Vierge de l'Annonciation sont séparés de part et d'autre de l'arc, l'ange à gauche et la Vierge à droite. Ils encadrent le signe de la croix. Celle-ci était peut-être surmonté, dans le tympan de l'arc par une représentation de Dieu le Père. Il s'agit d'une fresque monumentale, qui se présente aujourd'hui dans un assez mauvais état de conservation. Retombée nord de l'arc : sainte Apollonia tenant un phylactère et un livre fermé.

La sainte est présentée en pied sur un panneau de 110x44cm.

- **Abside majeure : *Maiestas Domini***

Le Christ en gloire est assis sur un arc-en-ciel dans une mandorle, bénissant de la main gauche et tenant un livre (en apparence fermé) de la main droite. Il est entouré des quatre évangélistes figurés sur le modèle zoomorphique.

## DATATION ET ATTRIBUTION

---

Sous la représentation de sainte Apollonia sur l'arc triomphal se trouve un cartel peint avec une longue inscription en caractères gothiques qui mentionne la date de réalisation des fresques (1440) à la suite d'une prière adressée à la Vierge par la sainte pour prévenir la communauté des fidèles contre les maladies. C'est, selon Giuliana Ericani, à cette date de 1440<sup>360</sup> qu'il faut donc faire remonter l'intégralité de la décoration de l'arc triomphal et du sanctuaire, à l'exception des fresques de la calotte de l'abside majeure, certainement antérieures (sans doute aux alentours de 1420-1430). Les deux parties du décor absidial doivent, quoi qu'il en soit, être attribuées à des collaborateurs de Giovanni Badile, fortement influencé par l'art de Pisanello. Il est par ailleurs fort probable que l'artiste, à l'origine de l'Annonciation et des fresques du registre médian de l'abside centrale, soit d'origine Lombarde.

## BIBLIOGRAPHIE

---

SIMEONI L., *Verona : guida storico-artistica...*, p. 298.

ERICANI G., « Chiesa di S. Maria Novella Erbè, Frazione Erbedello », dans Filippa M. Aliberti

Gaudioso (éd.), *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milan, Electa, 1996, p.141-144.

---

<sup>360</sup> Jusqu'aux travaux de Giuliana Ericani, l'inscription avait été mal lue, portant la datation de ces fresques en 1435 au lieu de 1440.

## MANERBA DEL GARDA, SANTA MARIA IN VALTENESI

**Type** : ancienne église paroissiale (reléguée au rang de chapelle subsidiaire au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle).

**Localisation** : actuelle province de Brescia au sud-est du lac de Garde      **Carte 5 n°1**

*Édifice non visité*

Bien qu'il faille sans doute faire remonter la fondation de la première église de Santa Maria in Valtenesi au VI<sup>e</sup> ou au VII<sup>e</sup> siècle, le premier document attestant véritablement de son existence date de 1145. Il s'agit de la bulle du pape Eugène III qui mentionne la « *plebem de Tenesi cum capellis et decimis* »<sup>361</sup>. À cette époque et jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle au moins, l'église de Manerba del Garda n'était toutefois qu'un édifice modeste, constitué d'une nef rectangulaire à vaisseau unique et d'une seule abside semi-circulaire. Il faut attendre le XIII<sup>e</sup> siècle ou le début du XIV<sup>e</sup> siècle pour que la structure de l'église soit très largement agrandie par l'adjonction des deux bas-côtés et d'une absidiole à l'extrémité du bas-côté sud. L'église possède également une tour campanaire détachée de sa structure et située en avant du chevet.

À l'extérieur, si aucun décor sculpté ou peint ne se voit, il faut noter, tout de même, la présence de lésènes en assez forte saillie qui viennent animer la paroi extérieure de l'abside majeure.

À l'intérieur en revanche, l'église conserve plusieurs éléments de décor peint à fresques notamment dans l'abside majeure, sur l'arc triomphal et sur celui de l'absidiole sud, de même que sur le mur de séparation entre le vaisseau central et le bas-côté sud et dans une lunette de ce même bas-côté. Pour la plupart ces fresques se présentent aujourd'hui dans un état très fragmentaire.

Ce qu'il reste du décor de l'abside par exemple, témoigne de la succession de diverses campagnes décoratives, menées entre le XIII<sup>e</sup><sup>362</sup> et le début du XV<sup>e</sup> siècle. À la base de la calotte notamment et dans la partie médiane se trouvent en effet plusieurs éléments, toujours fragmentaires et qui attestent parfois de la stratification du décor. Il est possible d'y apercevoir

---

<sup>361</sup> Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto. Diocesi di Verona: <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/stampaapprofondimento.jsp?guest=true&sercd=17410>.

<sup>362</sup> C'est à cette date que remontent notamment les fresques relatant la vie de sainte Ursule dans la partie haute du mur de séparation entre le vaisseau central de la nef et le bas-côté sud.

plusieurs figures d'hommes debout, le fragment de ce qui semble être une visitation de même qu'une frise décorative à motif de grecques à la base de la calotte. Celle-ci, détériorée par endroit, laisse entrevoir, à l'extrémité gauche de l'abside, deux jambes nues, issues d'un précédent décor, alors qu'un peu plus loin le lion de saint Marc, issu d'une phase décorative postérieure à celle de la frise de grecques, vient en cacher le déroulement. Dans le soubassement en revanche, se distingue encore relativement bien, par endroit, le *velario* qui remonte selon moi à la première « strate » de décor de cette abside<sup>363</sup>.

Dans la partie haute de la calotte, le décor, toujours légèrement stratifié apparaît néanmoins plus cohérent et laisse deviner la présence, dans une mandorle, d'un Christ en majesté entouré de deux anges portant chacun un livre. Le lion de Marc en bas à gauche de la conque absidiale devait donc sans doute compléter l'ensemble pour répondre au type de la *Maiestas Domini*, bien que la présence des deux anges dans ce contexte soit pour le moins inhabituelle.

Au niveau de l'arc triomphal en revanche, seul le décor à fresques le plus « récent » (fin XIV<sup>e</sup> - début XV<sup>e</sup> siècle) est visible, et relativement bien conservé par comparaison avec les fresques de l'abside. Là, dans les écoinçons de part et d'autre de l'arc siègent l'archange annonciateur à gauche et la Vierge annoncée à droite. Néanmoins, contrairement à ce qui s'observe habituellement, Gabriel et Marie ne sont pas ici les deux seuls protagonistes de la scène puisque, dans l'écoinçon de l'archange, face à celui-ci se trouve un second ange volant, les mains ramenées vers la poitrine, entièrement tourné vers le premier.

En outre, il me semble intéressant de noter qu'ailleurs dans l'église, sur un autre arc de ce type, ouvrant cette fois sur la petite absidiole sud, se trouve une seconde Annonciation d'encadrement respectant la disposition canonique des deux personnages de part et d'autre de l'arc (l'ange à gauche et la Vierge à droite). Dans la chapelle sud, cette Annonciation était associée aux représentations de saint Christophe sur la retombée de l'arc, sous la Vierge annoncée, et d'une autre sainte, probablement sainte Agathe, sur la retombée opposée. Dans l'abside elle-même, la partie la plus haute était occupée par un Jugement dernier dont il ne reste que la partie sommitale et les extrémités avec d'une part les élus résurgents figurés en bon ordre, et de l'autre les damnés entremêlés de manière plus chaotique et dévorés par des reptiles. Ce Jugement dernier devait être accompagné dans le registre sous-jacent, d'une théorie de saints dont il ne reste que deux figures féminines aux deux extrémités de l'absidiole.

---

<sup>363</sup> Fabio SCIREA, *Pittura ornamentale del Medioevo Lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milan, Jaca Book, 2012, p. 43.

## BIBLIOGRAPHIE

---

BROGIOLO Gian Pietro, (dir.), *Chiese dell'Alto Garda bresciano, Vescovi, eremiti, monasteri, territorio tra Tardoantico e Romanico*, Mantoue, SAP, 2003.

SALVARANI Renata, *Garda romanico. Pievi, istituzioni, territorio*, Milan, Libri Scheiwiller, 2004, p. 198-199.

ROVETTA Alessandro, « Aspetti dell'architettura religiosa nel territorio bresciano tra XI e XII secolo », dans Giancarlo Andenna et Marco Rossi

(éds.), *Società bresciana e sviluppi del romanico (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> secolo) : atti del Convegno di Studi, Università cattolica, Brescia, 9-10 mai 2002*, Milan, Vita e Pensiero, 2007, p. 205-206.

SCIREA F., *Pittura ornamentale...*, p. 43.

Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto. Diocesi di Verona: <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/stampaapprofondimento.jsp?guest=true&sercd=17410>.

## PAI (TORRI DEL BENACO), SAN GREGORIO MAGNO

**Type** : Oratoire

*Édifice non visité*

**Localisation** : Carte 5 n°14

Ce petit oratoire sans doute construit dans le courant du XII<sup>e</sup> siècle, a été ajouté au corpus parce qu'il proposait un nouvel exemple de représentation extérieure du géant saint Christophe, dont il reste quelques fragments au niveau de la façade principale. Cette fresque très fragmentaire, doit avoir été réalisée autour de 1340-1350 et pourrait être l'œuvre de Giorgio di Federico da Riva, également actif dans l'église de San Pietro in Vincoli a Brenzone sul Garda.

## PEDEMONTE, SANTA SOFIA

**Localisation** : Val di Negrar, commune de San Pietro in Cariano.

**Carte 5 n°10**

**Type** : Église subsidiaire

*Édifice non visité*

L'origine de l'église de Santa Sofia à Pedemonte doit remonter aux environs de 831-845, si l'on en croit l'inscription sur l'une des pierres qui ornaient autrefois la façade de l'édifice sur laquelle on peut lire : SANCTE SVFFIE ALTARIO ET CVBA AVDIBERT AB. EDIFICABIT. Celle-ci semble par ailleurs désigner Audibert Ier, abbé du monastère de Santa Maria in Organo à Vérone, comme fondateur de l'édifice. À celui-ci appartenait en effet le terrain de Pedemonte sur lequel cette église fut édifiée.

L'aspect architectural actuel de l'édifice est toutefois dû à une réfection complète de l'église dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Endommagée lors des tremblements de terre de 2012, l'église a récemment fait l'objet de restaurations promues par *l'Associazione per la tutela e la valorizzazione della Chiesa di Santa Sofia di Pedemonte* créée en 2015.

Les fresques à l'intérieur et à l'extérieur de l'église sont à dater de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> ou des premières années du XV<sup>e</sup> siècle. Il est encore possible d'y voir, dans la lunette au-dessus du portail d'entrée, quelques traces d'une Vierge à l'Enfant et dans le sanctuaire dans la paroi du fond de l'église une grande Crucifixion. Le Christ en croix y est entouré de la Vierge pâmée dans les bras des saintes femmes, de saint Jean et d'un soldat. Autour de la croix, qui se détache sur un fond bleu, volent deux anges. L'un d'eux porte un calice avec lequel il récolte le sang s'écoulant de la plaie au côté droit du Christ. Sur la paroi latérale gauche du Sanctuaire prend place une grande *Maestà* avec une figure de donateur introduit auprès de la Vierge à l'Enfant.

### BIBLIOGRAPHIE

---

SIMEONI L., *Verona : guida storico-artistica...*, p. 298.

COVA M., SCHWEIKHART G., SONA G.,...*Pittura murale esterne nel Veneto...*,vol. 3, p. 101.

BONTEMPO E., « Gli affreschi dell'oratorio di Santa Sofia a Pedemonte », *Annuario Storico della Valpolicella*, 2015-2016, p. 1-18.



## SIRMIONE, SAN PIETRO IN MARVINO

**Localisation**: actuelle province de Brescia, sur les rives du lac de Garde.

**Carte 5 n°2**

**Type** : église cémétériale

*Édifice non visité*

Située sur le point culminant de la péninsule de Sirmione sur le lac de Garde, l'église de San Pietro in Marvino (ou Marvinas) est attestée depuis 765 et est mentionnée comme église cémétériale jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle<sup>364</sup>. Des fouilles archéologiques menées entre 1998 et 2005 ont permis de retracer l'histoire de la reconstruction à l'époque romane de ce premier édifice bâti durant le haut Moyen Âge<sup>365</sup>. Dans l'église primitive, qui mesurait 28 mètres de long pour 15,7 de large, la nef à vaisseau unique s'achevait à l'est par trois absides semi-circulaires, l'abside centrale étant légèrement plus profonde et bien plus large que les deux absides latérales. Au-devant de la première, anciennement percée de trois petites fenêtres aujourd'hui murées, se dressait un haut podium enduit avec l'autel majeur et peut-être un *synthronos*<sup>366</sup>. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le sanctuaire fut néanmoins débarrassé de son podium et rehaussé de près d'un mètre pour atteindre sa hauteur actuelle. À cette époque, le sanctuaire fut également recouvert de fresques<sup>367</sup>. En 1320, la façade de l'édifice fut entièrement reconstruite et la nef surélevée<sup>368</sup>. L'année suivante, l'abside majeure et les deux absidioles latérales furent entièrement repeintes, comme en témoigne une inscription originellement placée dans le registre médian de l'abside, aujourd'hui détachée et raccrochée sur le mur nord de l'édifice<sup>369</sup>.

### ABSIDE CENTRALE

---

Dans l'abside majeure, le décor de la conque correspond au programme réalisé durant la campagne décorative de 1321. Au centre de la calotte, le Christ Juge est représenté dans une mandorle, assis sur un arc-en-ciel. Il porte le nimbe crucifère est un vêtement ocre sur lequel est rabattu un manteau impérial rouge et bleu. Les ornements de sa tunique, reproduisant de fausses broderies et incrustations de pierres précieuses, dessine sur son torse la forme de la

---

<sup>364</sup> F. SCIREA, *Pittura ornamentale...*, p. 40.

<sup>365</sup> R. CASSANELLI et Paolo PIVA (dir.), *Lombardia Romanica, II. Paesaggi monumentali*, Milan, Jaca Book, 2011, p. 249-251, et Ibid.

<sup>366</sup> R. CASSANELLI et P. PIVA (dir.), *Lombardia Romanica...*, p. 250 et F. SCIREA, *Pittura ornamentale...*, p. 40.

<sup>367</sup> Ibid.

<sup>368</sup> Ibid.

<sup>369</sup> Ibid., p.41.

croix. Ses deux mains sont tournées en direction des fidèles, et il semblerait que celles-ci aient pu à l'origine présenter les marques sanglantes des stigmates laissés par les clous de la Passion. Du côté droit, la tunique du Christ légèrement échancrée, laisse voir, avec une certaine inexactitude anatomique, le muscle pectoral de celui-ci sous lequel se devine la plaie laissée par la lance. De part et d'autre de la mandorle, la Vierge et saint Jean-Baptiste tournés vers le Christ, complètent le groupe traditionnel de la *Déisis*. Ceux-ci se trouvent juste derrière deux arbres fleuris, censés renvoyer à la végétation flamboyante du paradis. Enfin, aux deux extrémités de l'abside, derrière les intercesseurs, se trouvent deux anges sonneurs de trompette, annonciateurs de la fin des Temps. Au-pied du Christ, dans des sarcophages, sont représentés deux groupes de résurgents, les élus à la droite du Sauveur, et les damnés qui semblent contraints par des chaînes ou des reptiles.

En-dessous, dans la partie médiane de l'abside centrale, furent remis au jour entre les fenêtres, deux panneaux contenant chacun trois personnages appartenant à une ancienne théorie des apôtres correspondant à la décoration « *duecentesque* ». Elle est donc constituée de deux groupes de trois apôtres vêtus de toge, pour la plupart identifiés par leurs attributs, et portant pour certains un livre fermé. Dans le premier groupe il est possible de reconnaître Jacques le Majeur, Pierre et un autre apôtre qu'il m'est difficile d'identifier. Dans le second groupe après une première figure non identifiable, se trouvent Paul et Barthélémy.

### **ABSIDE DE GAUCHE**

---

L'absidiole septentrionale, à droite de l'abside majeure, conserve elle-aussi son décor du début du *Trecento*. Il s'agit ici, sur les deux tiers de l'abside, d'une composition avec au centre la Vierge assise sur un trône et portant l'enfant Jésus debout sur ses genoux. Au-dessus du trône volent deux anges, alors que de part et d'autre se tiennent deux saints debout. Enfin, dans la partie inférieure de l'absidiole, se trouvaient également plusieurs figures de saints.

### **ABSIDE DE DROITE**

---

À l'opposé, dans l'absidiole méridionale est figurée, dans la partie haute, une Crucifixion avec le Christ mort sur la croix entouré de saint Jean à sa gauche et de la Vierge pâmée dans les bras des saintes femmes à sa droite.

**fig. 212. Sirmione, San Pietro in Marvino, vue du sanctuaire et des trois absides**



© Allie\_Caulfield from Germany, CC BY 2.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>>, via Wikimedia Commons

## BIBLIOGRAPHIE

PANAZZA Gaetano, *L'arte medioevale nel territorio bresciano*, Bergamo, Istituto Grafico di Bergamo, 1942, p. 63-65, 104-105.

GHIROLDI Angelo, « Scavo presso la chiesa di San Pietro in Marvino », *NSAL 1998*, 2001, p. 74-76.

CASSANELLI Roberto, *Lombardia Gotica*, Milan, Jaca Book, 2002, p. 285-286.

BREDA Andrea, « Archeologia degli edifici di culto di età medioevale nella diocesi di Brescia. Atlante », dans Giancarlo Andenna et Marco Rossi (éds.), *Società bresciana e sviluppi del romanico (XIe-XIIIe secolo) : atti del Convegno di Studi, Università cattolica, Brescia, 9-10 mai 2002*, Milan, Vita e Pensiero, 2007, p. 250-252.

SCIREA F., « il decoro murale del romanico lombardo nel quadro dell'Occidente medioevale », dans Roberto Cassanelli et Paolo Piva (dir.) *Lombardia Romanica, II. Paesaggi monumentali*, Milan, Jaca Book, 2011, p. 23-32.

CASSANELLI R. et PIVA Paolo (dir.), *Lombardia Romanica, II. Paesaggi monumentali*, Milan, Jaca Book, 2011, p. 249-251

SCIREA F., *Pittura ornamentale...*2012, p. 40-41.

TONALI, M.E, RIBAUDO Robert, RURALI Elisabetta et MARINO Nadia, « Chiesa di S. Pietro in Marvino. Sirmione (BS) », *Notice LombardiaBeniCulturali : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/4m010-00195/>*, 2001, avec de nouveaux éléments mis à jour en 2013 et 2016.

**Type** : Basilique

La première basilique de Sant'Anastasia à Vérone fut fondée durant le haut Moyen Âge, avant 890, puisque la première mention archivistique de son existence remonte justement à cette date<sup>371</sup>. Elle se trouvait alors à l'extrémité orientale du *decumanus* romain, à l'intérieur de la ville antique de Vérone. Nous ne savons grand-chose de la structure de ce premier édifice. Quelques descriptions anciennes nous indiquent simplement qu'il s'agissait d'une église d'assez grande dimension, capable d'accueillir une communauté de fidèles assez importante. À l'intérieur, tous les espaces étaient clairement organisés grâce au *tramezzo* érigée entre l'espace plébain et le sanctuaire.

Autour de 1260, l'évêque de Vérone Manfredo Roberti, fit don de cette basilique et des territoires environnant à la communauté dominicaine de Vérone<sup>372</sup>. Ce premier acte de donation fut néanmoins assez rapidement détruit par un incendie, c'est pourquoi, le 12 mai 1281, son successeur Bartolomeo, rédigea une confirmation de cette donation qui devint alors effective<sup>373</sup>.

Sur le site de l'ancienne Sant'Anastasia, les dominicains édifièrent donc, aux alentours de 1290, leur couvent et une grande basilique. Dessinée par les architectes dominicains Fra'Benvenuto et Fra'Nicolò da Imola sur un plan assez similaire à celui de la basilique San Giovanni e Paolo de Venise, Sant'Anastasia est constituée d'une nef rectangulaire à trois vaisseaux couverts de voûtes quadripartites sur croisée d'ogives. Orientée vers l'Adige, la basilique est munie d'un transept saillant s'ouvrant sur cinq chapelles absidées, toutes alignées, la chapelle majeure, au centre, étant deux fois plus large que les chapelles latérales.

Autour de 1420, les frères dominicains, prirent la décision d'agrandir encore la basilique, qui est d'ailleurs aujourd'hui encore, l'édifice le plus imposant de la ville. Cette dernière phase de travaux menés sur la basilique, furent réalisés en l'honneur de San Pietro Martire, un

---

<sup>370</sup> Pour cet édifice qui jouit d'une bibliographie abondante et dont l'intérêt artistique et architectural dépasse largement le cadre de cette thèse, la fiche proposée ici ne saurait livrer un bilan historiographique exhaustif ni même proposée une description détaillée de l'ensemble du décor de l'église. C'est pour ces raisons que je me suis contenté ici de fournir un bref historique de la construction de l'édifice et une description plutôt détaillée du décor de sa façade, puisque celui-ci est le seul à avoir été véritablement comptabilisé dans le cadre de cette étude.

<sup>371</sup> Ettore NAPIONE, « Storia architettonica della basilica e del convento : dalla fondazione al Quattrocento », dans Paola Marini (dir.), *La basilica di Sant'Anastasia a Verona. Storia di un restauro*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 2011, p. 14.

<sup>372</sup> Ibid.

<sup>373</sup> Ibid.

dominicain originaire de Vérone, assassiné en 1252 et canonisé l'année suivante par le pape Innocent IV et qui devint officiellement en 1423, co-patron de la ville de Vérone aux côtés de San Zeno. C'est d'ailleurs à San Pietro Martire que devait être intitulée la nouvelle basilique, toujours communément appelée Sant'Anastasia<sup>374</sup>.

L'initiative de cette reconstruction ne fut d'ailleurs pas uniquement dominicaine, mais le résultat d'un accord politico-religieux entre les frères prêcheurs, l'abbaye de San Zeno et la commune de Vérone. Ce fut en effet l'abbé de San Zeno, Marco Emilei, qui contacta le pape Martin V et Nicola Salerni, sénateur de Rome pour leur demander que soit accordée une indulgence à tous ceux qui financeraient les travaux de reconstruction de la basilique dominicaine. C'est d'ailleurs à l'occasion de ces travaux d'agrandissement que la façade fut entièrement reconstruite selon un projet architectural et ornemental très ambitieux, qui ne fut malheureusement jamais entièrement achevé, mais qui relate partiellement les événements que je viens de décrire.

Construite en saillie, cette façade du XV<sup>e</sup> siècle se divise en trois espaces, correspondants à la distribution interne des trois vaisseaux de la nef. Dans la partie centrale, l'entrée de l'édifice est magnifiée par un grand portail à meneau. Au sommet de celui-ci se trouve en ronde bosse, une Vierge couronnée portant l'enfant Jésus dans ses bras, alors qu'en son centre est sculptée en haut relief, la figure de saint Dominique. De part et d'autre du meneau se trouve également à gauche un haut relief montrant San Pietro Martire prêchant à la foule et Thomas d'Aquin tenant sa somme théologique et instruisant un jeune moine.

Sur le linteau six bas-reliefs sculptés, retraçant, dans l'ordre chronologique, les principaux événements de la vie du Christ en commençant par l'Annonciation, suivie de la Nativité, de l'Adoration des Mages, du Portement de Croix, de la Crucifixion et enfin de la Résurrection. De part et d'autre de ce linteau, au-dessus des chapiteaux à feuilles d'acanthés des piédroits, deux saintes, Anastasie (à gauche) et sainte Catherine d'Alexandrie (à droite), sont sculptées dans des petites niches architecturées. De ces niches partent les architraves des deux petites lunettes peintes surmontant chacun des deux portails, qui sont finalement réunies en un seul grand tympan en arc brisé, au-dessus duquel se développent les voussures polychromes. Au centre de la dernière voussure, légèrement plus aplatie, on aperçoit un petit médaillon sculpté contenant la figure du Christ bénissant, tenant le livre ouvert de sa main gauche.

Dans la grande lunette du portail, divisée comme je l'ai dit, en trois compartiments distincts, les dominicains confièrent à Giovanni Badile, l'un des peintres véronais les plus

---

<sup>374</sup> Ibid., p. 24.

renommés de la première moitié du *Quattrocento*, le soin de réaliser le décor à fresque qui devait célébrer la récente nomination de Pietro da Verona (Pietro Martire), comme co-patron de la ville<sup>375</sup>. Dans la partie sommitale du tympan, celui-ci réalisa une grande Trinité, sous la forme d'un trône de grâce, assez semblable, semble-t-il à celui peint par Martino da Verona seulement quelques années auparavant, dans l'abside de l'église voisine de la Santissima Trinità. Néanmoins, ici, de part et d'autre du trône avec les trois personnes de la Trinité, se trouvent également les deux intercesseurs, la Vierge et saint Jean-Baptiste en prière.

Dans les deux petites lunettes inférieures, Giovanni Badile peint le peuple véronais et les Dominicains, respectivement guidés vers la Trinité que tous regardent, par san Zeno et San Pietro Martire qui tiennent tous deux l'étendard de la commune de Vérone. Malheureusement, l'état de dégradation actuelle des peintures rend ce majestueux décor presque illisible. Il faut donc se tourner aujourd'hui vers la reproduction à l'aquarelle de ces peintures réalisées par Pietro Nanin en 1864 pour se faire une idée plus claire de ce à quoi devaient ressembler les fresques.

Deux pilastres encadrent enfin ce grand portail d'entrée. Ceux-ci, devaient dans le projet initial, accueillir quatre panneaux avec des bas-reliefs relatifs aux miracles et au martyre de saint Pierre de Vérone. Seul deux d'entre eux furent réellement achevés, vers la fin du *Quattrocento*, et placés sur le pilastre de droite, le premier représentant une prédication de saint Pierre de Vérone et le second son martyre.

Enfin, bien que celui-ci n'ait pas été comptabilisé dans le corpus de cette thèse, je signale également le Jugement dernier peint à fresque sur la paroi méridionale du sanctuaire par le « second *Maestro* de San Zeno » de même que la composition sur le thème de saint Georges et la princesse réalisée par Pisanello sur la lunette de l'arc de la chapelle sud, juste adjacente au sanctuaire.

## BIBLIOGRAPHIE

---

BIANCOLINI Giambatista, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Vérone, Alessandro Scolari, 1749-1771, (8 vol.), vol. II, p. 552-554.

SANDBERG VAVALA E., *La Pittura veronese...*, p. 358-362.

SCAPINI Arturo, *La chiesa di santa Anastasia*, Vérone, Vita Veronese, 1954.

CAPPELLETI Giovanni, *La Basilica di S. Anastasia*, Vérone, Vita Veronese, 1970.

MARCHINI Gian Paolo, *Santa Anastasia*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 1982.

Cozzi E, « Pittura nel territorio : Verona », dans M. Lucco (éd.), *La Pittura nel Veneto : Il Trecento*, Milan, Electa, 1992, p. 329.

---

<sup>375</sup> Fabrizio PIETROPOLI, « La decorazione pittorica nella chiesa di Santa Anastasia », *Ibid.*, p. 63-64.

FRANCO Tiziana, « Santi patroni dipinti. Il caso di san Zeno e di san Pietro Martire a Verona », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 19-23 settembre 2006*, Milan, Electa, 2007, p. 480-489.

— « Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti : la chiesa dei Domenicani a

Bolzano e di Santa Anastasia a Verona », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Arredi liturgici e architettura*, Milan, Electa, 2007, p. 115-128.

MARINI Paola (dir.), *La basilica di Sant'Anastasia a Verona. Storia di un restauro*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 2011.

fig. 213. Vérone, Sant'Anastasia, façade principale<sup>376</sup>



<sup>376</sup> MARINI P. (dir.), *La basilica di Sant'Anastasia...*, p. 29



**fig. 214. Vérone, Sant’Anastasia, tympan du portail, fresques**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 215. Pietro Nanin, *La Santissima Trinità, la Beata Vergine, san Giovanni evangelista.* Chiesa di Santa Anastasia, sopra la porta maggiore, Vérone, Biblioteca Civica <sup>377</sup>**



<sup>377</sup> Ibid., p. 64.

**fig. 216. Vérone, Sant'Anastasia, « second Maestro de San Zeno », Jugement dernier  
(détail)<sup>378</sup>**



---

<sup>378</sup> Ibid., p. 57.

**Type** : basilique franciscaine (anciennement bénédictine) à deux niveaux et lieu de pèlerinage (église inférieure).

**Commanditaires du décor de l'arc triomphal et du sanctuaire** : fra Daniele Gusmerio prieur de San Fermo de 1319 à 1332 et Guglielmo da Castelbarco mort en 1320.

**Datation des fresques du « *Maestro del Redentore* »** : entre 1318-1319 et le 6 janvier 1320, jour de la mort de Guglielmo da Castelbarco<sup>380</sup>.

Située sur les rives de l'Adige, légèrement à l'extérieur de l'enceinte romaine de la ville, au-delà de la porte des Lions, l'église est érigée sur le lieu historique du martyr des saints Fermo et Rustico en 304, selon la légende qui leur est associée. C'est donc en leur honneur que fut construit le premier édifice, dans le courant du V<sup>e</sup> siècle. En 765, les reliques des deux martyrs, récupérées à Trieste par l'évêque Annone de Vérone, furent transférées à l'intérieur de l'église paléochrétienne. Entre 1065 et 1143, les bénédictins, qui reprendront la charge de ce site, feront démolir l'église paléochrétienne, et construiront à sa place une nouvelle église sur deux niveaux, dans laquelle les reliques des deux saints seront réinstallées dans l'église inférieur, alors que l'église supérieure, dont il sera essentiellement question ici, devait quant à elle, être dédiée à l'accueil des fidèles et aux célébrations liturgiques.

En 1261 l'église bénédictine fut finalement cédée à la communauté franciscaine qui géra l'église de San Fermo jusqu'en 1807. Ceux-ci modifieront alors sensiblement l'aspect architectural de l'église supérieure, lui donnant dès 1350 sa forme actuelle, résolument gothique.

De plan basilical, l'église supérieure, assez imposante, se compose d'une grande nef rectangulaire à vaisseau unique. Sur ses flancs s'ouvrent néanmoins plusieurs chapelles latérales, construites au cours des siècles. Au centre de la paroi méridionale de l'édifice, traditionnellement tournée vers l'est, se trouve ainsi une première chapelle quadrangulaire, dédiée à saint Bernard, qui doit avoir été prévu dans le projet initial des franciscains. À l'opposé la chapelle dédiée à la Vierge, de dimensions légèrement plus importantes que la première fut

<sup>379</sup> Comme pour la basilique Sant'Anastasia, la fiche très succincte dédiée ici à San Fermo Maggiore ne comporte qu'un rapide historique de la construction de l'édifice et la mention des fresques réencensées dans le cadre de cette thèse, par l'entremise de quelques descriptions et des différentes photographies prises *in situ*. Pour plus d'information sur l'édifice ou le « *Maestro del Redentore* » je renvoie donc le lecteur aux références bibliographiques associés à cette courte notice.

<sup>380</sup> Cozzi E, « Pittura nel territorio ... », dans M. Lucco (éd.), *La Pittura nel Veneto : Il Tecento...* p. 317.

quant à elle ajoutée au début du XVII<sup>e</sup> siècle. En avant de cette chapelle, un grand espace rectangulaire, s'achevant à l'est par une petite absidiole semi-circulaire, renferme la sépulture de certains membres de la famille Della Torre. Cette petite chapelle absidée, répond symétriquement à une autre chapelle à absidiole, de l'autre côté de l'édifice, dans laquelle se trouvent plusieurs fresques sur le thème de la Crucifixion et de la déploration sur le corps du Christ mort, réalisées durant la seconde moitié du *Trecento*. À l'extrémité de la nef, en avant du chœur, furent également construites deux petites chapelles de style baroque dédiées pour l'une à la Passion et pour l'autre à saint Antoine. Enfin, à l'est, l'église s'achève par un chœur couvert d'une voûte d'arête quadripartite et s'ouvrant sur trois absides semi-circulaires, l'abside centrale étant plus large et plus profonde que les deux absides latérales.

C'est justement dans ce sanctuaire que se déploient les fresques du dénommé communément le « *Maestro del Redentore* », qui tient justement son appellation de la *Déisis* accompagnée des saints Fermo et Rustico qu'il réalise ici sur les voûtains de l'abside. Le décor se poursuit ensuite dans les cinq lunettes sous-jacentes, où sont figurés les fondateurs de l'ordre franciscain avec au centre saint François tenant un phylactère sur lequel est inscrit : « *Cristo Crucifixus sum cruci* ». Sur la voûte du chœur ce sont cette fois les quatre évangélistes qui sont représentés sous la forme de leurs animaux symboliques.

Au niveau de l'arc triomphal, c'est également au *Maestro* que l'on doit les deux portraits de Daniele Gusmerio et Guglielmo di Castelbarco<sup>381</sup> offrant à Dieu le père, représenté au sommet de l'arc, la façade de l'église dont il a financé la réfection. Plus bas, toujours, de part et d'autre de l'arc, se trouvent deux panneaux, sans doute également réalisés par le « *Maestro del Redentore* », représentant un couronnement de la Vierge (à droite) et une adoration des Mages (à gauche).

Au niveau de la lunette du revers de façade, a également été comptabilisé dans le cadre de cette thèse, la très belle Crucifixion réalisée par Turone en 1363.

---

<sup>381</sup> Maria Teresa Cuppini, propose une datation légèrement différente des fresques de l'arc triomphal, qu'elle voit réalisées plutôt en 1314, et suggère que le portrait du donateur soit en réalité Azzone di Castelbarco, père de Guglielmo « *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV* », dans *Verona e il suo territorio*, vol. III, t. 2, Verona, Istituto per gli studi storici veronesi, 1969, p. 290.

## BIBLIOGRAPHIE

BIANCOLINI G., *Notizie storiche...*, vol. I, p. 319-351 et vol. IV, p. 588-599.

DA LISCA Alessandro, *Studi e ricerche originali sulla chiesa di S. Fermo Maggiore di Verona, con le notizie fuori testo*, Vérone, Soc. Coop. Tipografica, 1909.

SANDBERG VAVALA E., *La Pittura veronese...*, p. 266-275.

CUPPINI Maria Teresa, « L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV », dans *Verona e il suo territorio*, vol. III, t. 2, Verona, Istituto per gli studi storici veronesi, 1969, p. 211-384.

MARCHINI Gian Paolo, *San Fermo Maggiore*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 1982.

Cozzi E, « Pittura nel territorio ... » », dans M. Lucco (éd.), *La Pittura nel Veneto : Il Tecento...*, p. 315-325.

TREVISAN Giampaolo, *L'architettura della chiesa di San Fermo Maggiore a Verona (secolo XI)*, Tesi di

Dottorato in Storia dell'Arte, Università degli studi di Udine, 1999, [indétit].

GEMMA BRENZONI Caterina et GOLINELLI Paolo, (dir.), *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, Motta, Milan, 2005.

DE MARCHI Andrea, « La prima decorazione della chiesa francescana » dans Caterina Gemma Brenzoni et Paolo Golinelli, (dir.), *Ibid.*, p. 199-219.

FRANCO T., « Santi patroni dipinti. Il caso di san Zeno e di san Pietro Martire a Verona », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 19-23 settembre 2006*, Milan, Electa, 2007, p. 481-482.

FRANCO T., « San Fermo Maggiore », dans T. Franco, Francesca Rossi, et Fausta Piccoli (dir.), *Dante a Verona. 1321-2021. Il mito della città tra presenza dantesca e tradizione shakespeariana (Verona, 2021)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021, p. 298-299.

fig. 217. Vérone, San Fermo Maggiore, vue de l'arc triomphal et du sanctuaire



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 218.** Vérone, San Fermo Maggiore, détail de l'arc triomphal et voûte du sanctuaire



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 219.** Vérone, San Fermo Maggiore, abside (*Maestro del Redentore*)



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 220. Vérone, San Fermo Maggiore, Crucifixion, Turone, revers de façade**



© Vasile Pauline – septembre 2021

## VERONE, SANTISSIMA TRINITA IN MONTE OLIVETO

**Localisation:** La dénomination « in *Monte Oliveto* (ou *Uliveto*) », vient de la présence de nombreux oliviers sur les hauteurs de la ville de Vérone sur le site de la construction de l'église de la Santissima Trinità, ce qui crée une analogie entre ce site et le « Mont des Oliviers » de Jérusalem. De la même manière, plusieurs édifices et sites véronais ont été mis en parallèle avec la ville sainte, au point de faire de Vérone, dans la littérature médiévale, une « *minor Hierusalem* »<sup>382</sup>.

**Type :** ancienne église monastique bénédictine. Actuelle paroissiale.

### HISTORIQUE DE LA CONSTRUCTION

---

L'église fut fondée en 1073 pour une communauté vallombrosienne, sans doute sur les restes d'une structure préexistante datant du haut Moyen Âge, peut-être elle-même déjà bâtie sur les bases d'un monument d'époque romaine. Elle fut consacrée officiellement le 12 janvier 1117 et dédiée à la sainte Trinité, la Vierge et tous les saints.

D'un point de vue architectural, l'église, précédée d'un atrium, présente un plan basilical avec une nef très longue, à vaisseau unique, orientée vers le nord. À l'extrémité de la nef s'ouvre une grande abside semi-circulaire, de la largeur de la nef, flanquée de deux chapelles également absidées qui débordent latéralement de la structure. L'aspect actuel de l'édifice, bien qu'il conserve son ossature romane originelle, est le résultat de nombreuses phases de construction entre la fin du XI<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont déformé le plan d'origine<sup>383</sup>. L'abside elle-même, qui accueille les fresques de Martino da Verona qui nous intéressent dans le cadre de cette étude, fut reconstruite dans sa forme actuelle au début du XIV<sup>e</sup> siècle, lors de la cinquième phase de réfection architecturale de l'édifice depuis sa construction au XI<sup>e</sup> siècle<sup>384</sup>.

---

<sup>382</sup> Alessandra ZAMPERINI, *Élites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Rovereto, Osiride, 2010, p. 15-16.

<sup>383</sup> Pour le détail de ces transformations entre le XI<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle voir notamment : PASSUELLO Angelo, « La Chiesa dell Santissima Trinità in Monte Oliveto a Verona. Analisi storico-architettonica della fabbrica vallombrosiana », *Arte Cristiana*, CII, n°884, 2014, p. 323-320.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 327-328.



## LES FRESQUES DE L'ABSIDE MAJEURE ET DE L'ARC TRIOMPHAL

---

À la suite des travaux d'agrandissements qui furent donc menés sur l'édifice dans le courant du XIV<sup>e</sup> siècle, et qui conduisirent à la réfection de l'abside, cet espace nouvellement reconstruit fut décoré .

Sur l'arc triomphal, légèrement dissymétrique du fait de la configuration spatiale de l'édifice, figure dans la partie haute, une Annonciation très semblable à celle de la basilique de San Zeno Maggiore à Vérone. Sous l'archange Gabriel, qui prend place à gauche de l'ouverture de l'arc, est représenté, dans une niche, le commanditaire en prière, agenouillé, en qui il faut reconnaître Bartolomeo Perixito, abbé du monastère entre 1357-1359.

Dans la calotte absidiale, fut remise au jour en 1963, une splendide Trinité, prenant la forme d'un Trône de Grâce qui vient se placer de manière très subtile, dans la continuité de la Trinité déjà figurée au sommet de l'arc triomphal, entre les deux protagonistes de l'Annonciation. Au centre de la composition absidiale, dans une mandorle, Dieu le Père figure assis sur un trône architecturé. Il tient de ses bras écartés la barre horizontale de la croix sur laquelle est fixé le Christ mort. Ce groupe est inclus dans une mandorle soutenue par deux anges. Autour de cette mandorle, dans une composition rappelant celle de la *Maiestas domini*, prennent place les quatre Vivants : le bœuf ailé en bas à gauche et le lion ailé en bas à droite respectivement surmontés de l'aigle et de l'ange. Ces derniers sont représentés avec un livre fermé, contrairement au deux animaux « terrestres » qui présentent un livre ouvert.

Enfin, dans *l'intrados* de l'arc sont représentés huit apôtres répartis deux à deux dans des niches. Dans la face interne des retombées de l'arc devaient être représentées, à l'origine, quatre autres figures réparties deux à deux, complétant le collège apostolique ou figurant les quatre docteurs de l'église chrétienne. Néanmoins, ces fresques, de même que celle de l'hémicycle et du soubassement de l'abside, ont aujourd'hui entièrement disparu.

Si le portrait de Bartolomeo et l'Annonciation de l'arc triomphal sont assez communément attribués à Martino da Verona, la paternité des fresques de l'abside et de *l'intrados* reste plus discutée. Il est d'ailleurs probable que ces deux éléments soient le fruit du travail de deux artistes différents, l'un actif dans la calotte et l'autre responsable de la réalisation des apôtres de *l'intrados*<sup>385</sup>.

---

<sup>385</sup> Mario Carrara suggère que ceux-ci puissent avoir été réalisés par Giacomo da Verona : Mario CARRARA, *La SS. Trinità in Monte Oliveto*, Vérone, Stimmadini Verona, 1970, p. 51-52. Fabrizio PIETROPOLI, semble attribuer quant à lui la réalisation de l'ensemble de ces fresques au seul Martino da Verona. Il propose également un bilan

## FRESQUES DE L'ABSIDE OCCIDENTALE

---

Sans mentionner l'ensemble des fresques des parois latérales, je souhaitais m'arrêter brièvement sur celles remises au jour très récemment (entre 2016 et 2018) dans l'abside de la petite chapelle latérale qui s'ouvre au niveau du flanc occidental de l'église, à droite de l'abside majeure. Sous un enduit blanc et derrière l'autel baroque, on redécouvrit ainsi, une splendide composition sur le thème du Jugement dernier qui se développe sur toute la hauteur de l'absidiole. Dans la calotte, le Christ Juge, assis sur un trône dans une mandorle, est entouré des deux intercesseurs, la Vierge à sa droite et saint Jean-Baptiste à sa gauche. Au-dessus de la mandorle deux anges sonnent les trompettes annonciatrices de la fin des temps. À la base de la calotte se devine encore, de part et d'autre de l'autel baroque, le collège apostolique qui devait se poursuivre sans interruption tout le long de l'hémicycle. Au-dessus des quelques figures d'apôtres encore visibles, se distingue une flammèche, qui associe ainsi l'iconographie du Jugement dernier à celle de la Pentecôte.

Sous le Christ Juge, s'aperçoit la Croix victorieuse, à laquelle devait être accrochée les insignes de la Passion. À droite de la Croix, plantée dans un éperon rocheux sensé symbolisé le Golgotha, nous retrouvons quelques fragments évoquant le moment de la résurrection des corps. À sa gauche en revanche, les damnés nus sont entraînés par des démons dans l'enfer. Certains s'accrochent aux pieds de la croix, d'autres sont précipités dans un chaudron bouillonnant. Tout à droite de l'image, se distingue encore partiellement une grande figure infernale, occupée semble-t-il à dévorer certains damnés.

Du fait de leur récente découverte, ces fresques n'ont, à ma connaissance, pas encore fait l'objet d'une publication d'envergure. Cela devrait néanmoins être prochainement le cas, avec la publication à venir des actes de la journée d'étude consacrée à la Santissima Trinità organisée en mars 2023<sup>386</sup>.

Signalons donc simplement que ces fresques présentent de nombreuses affinités iconographiques et stylistiques avec le Jugement dernier peint par Giotto au revers de façade

---

historiographique plus exhaustif à leur sujet auquel je renvoie le lecteur pour plus d'informations : « Chiesa della Santissima Trinità », dans F. M. Aliberti Gaudio (éd.), *Pisanello...*, p. 110-112.

<sup>386</sup> Le « Convegno di Studi » dirigé par Angelo Passuello et Francesco Salvestrini intitulé « *un monastero vallambrosano alle porte di Verona : la Santissima Trinità in Monte Oliveto* » s'est tenu les 24 et 25 mars 2023 au Teatro della Santissima Trinità. Il fut organisé en collaboration avec l'université de Vérone, le Diocèse de Vérone et la *Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e paesaggio per le provincie di Verona, Rovigo e Vicenza*. Les actes de cette journée devraient faire l'objet d'une publication à paraître en fin d'année 2023 ou au début de l'année 2024.

de la chapelle des Scrovegni. Elles pourraient donc aisément être attribuées à un artiste giottesque de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

---

SIMEONI L., *Verona : guida storico-artistica...*, p. 198.

SANDBERG VAVALA E., *La Pittura veronese...*, p. 247.

CUPPINI Maria Teresa, « L'arte gotica a Verona... », p. 211-384.

Mario CARRARA, *La SS. Trinità in Monte Oliveto*, Vérone, Stimmadini Verona, 1970

MOENCH SCHERER Esther, « Verona », dans M. Lucco (dir.), *La Pittura nel Veneto...* vol. 1, p. 149-190 et plus spécifiquement p. 152-153.

PIETROPOLI Fabrizio, « Chiesa della Santissima Trinità », dans F. M. Aliberti Gaudio (éd.), *Pisanello...*, p. 110-112.

ZAMPERINI Alessandra, *Élites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Rovereto, Osiride, 2010, p. 15-16.

PASSUELLO Angelo, « La Chiesa dell Santissima Trinità in Monte Oliveto a Verona. Analisi storico-architettonica della fabbrica vallombrosana », *Arte Cristiana*, CII, n°884, 2014, p. 323-320.

**fig. 221. Vérone, Santissima Trinità, vue de l'arc triomphal et de l'abside**



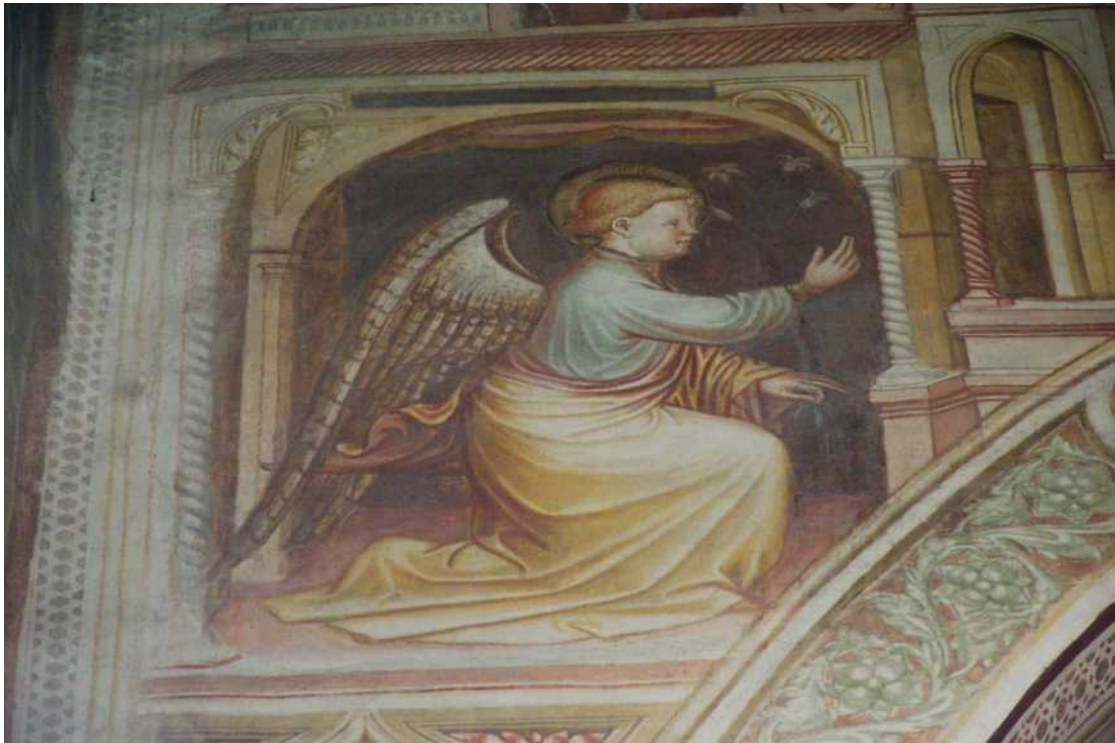
© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 222. Vérone, Santissima Trinità, portrait de Bartolomeo, arc triomphal**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 223. Vérone, Santissima Trinità, ange annonciateur, arc triomphal**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 224. Vérone, Santissima Trinità, Vierge annoncée, arc triomphal**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 225. Vérone, Santissima Trinità, partie centrale de l'Annonciation avec Dieu le Père, la colombe et le Christ Enfant**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 226. Vérone, Santissima Trinità, conque absidiale**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 227. Vérone, Santissima Trinità, Trône de Grâce, Dieu le Père (détail)**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 228. Vérone, Santissima Trinità, Trône de Grâce, détail d'un des anges portant la mandorle**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 229. Vérone, Santissima Trinità, abside, détail du bœuf de saint Luc**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 230. Vérone, Santissima Trinità, absidiole méridionale, Jugement dernier**



© Vasile Pauline – septembre 2021



fig. 231. Vérone, Santissima Trinità, absidiole méridionale, détails du Jugement dernier



© Vasile Pauline – septembre 2021

## VERONE, SAN ZENO MAGGIORE

**Type** : Basilique abbatiale

**Commanditaire des décors**

- Décor de l'arc triomphal : Pietro Paolo Cappelli, abbé de San Zeno entre 1391 et 1399<sup>387</sup>
- Décor de l'abside : Pietro Paolo Cappelli, abbé de San Zeno entre 1391 et 1399 et Pietro Emilei abbé de san Zeno entre 1399 et 1421<sup>388</sup>

Située légèrement à l'extérieur des murailles romaines et de l'enceinte médiévale de Vérone, la basilique de San Zeno n'en est pas moins l'un des édifices culturels les plus importants de la ville et de son diocèse.

Dans son aspect actuel, le complexe monastique de San Zeno se compose d'un grand nombre de bâtiments érigés à différentes périodes tout au long du Moyen Âge. En plus de la basilique, tous ces bâtiments annexes sont liés aux besoins de la communauté de moines qui, depuis l'époque carolingienne, s'était rassemblée autour de la tombe de San Zeno, saint évêque et patron de Vérone. Autour de la basilique, située au centre de ce complexe, s'articule ainsi tous les autres édifices à commencer par le campanile au sud, le cloître et le couvent au nord et à l'ouest le palais abbatial.

Néanmoins, pour retracer sommairement l'histoire du bâtiment, il est probable qu'il faille remonter jusqu'à l'époque paléochrétienne, durant laquelle devait déjà se trouver une petite chapelle construite sur la tombe du saint évêque. Sur cette chapelle fut ensuite bâtie, entre 805 et 806, une première basilique qui accueillait alors une communauté de moines bénédictins, et qui fut consacrée le 8 décembre 806 en présence de Pépin le Bref. Ce premier édifice, plusieurs fois agrandi dans le courant du XI<sup>e</sup> siècle, fut par la suite grandement endommagé par un tremblement de terre en 1117 qui détruit également une partie du cloître et du campanile. De nouveaux travaux d'agrandissement et de réfection de la basilique reprirent donc juste après le tremblement de terre et se poursuivirent ainsi jusqu'en 1138.

---

<sup>387</sup> Caterina GEMMA BREZZONI, Giovanni VILLANI, *Ricerche inedite d'archivio e lettura storico artistica della decorazione dell'abside della Basilica di San Zeno*, Vérone, Edizioni dell'Abazia di San Zeno, 2016, p.113 et Federico PIETROPOLI, « Basilica San Zeno a Verona », dans F. M. Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello...*, 1996, p. 108.

<sup>388</sup> Ibid.

Lors de ces travaux la basilique fut largement allongée dans sa partie ouest et agrémentée d'une façade à *protiro*. Plus tard, dans les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, la façade à *protiro* de Nicolò et son atelier fut rehaussée et agrémentée d'une grande rosace, plus connue sous le nom de « Roue de la Fortune », œuvre du sculpteur Brioloto. Enfin, entre 1386 et 1397 ou 1398, l'abside et l'arc triomphal furent reconstruits par les architectes Giovanni e Niccolò de Ferrare<sup>389</sup>.

## DECOR DE LA FAÇADE

---

Pour une étude plus détaillée de la façade de la basilique de San Zeno et de son décor je me permets de renvoyer directement au chapitre 5 du volume principal p. 159 à 165.

### Datation des décors comptabilisé

- 1138 : date d'achèvement des sculptures de l'atelier de Nicolò
- v. 1197-1200 : Réalisation de la « La Roue de la Fortune » par Brioloto, probablement commandée par Ugo, abbé de San Zeno entre 1187 et 1199<sup>390</sup>.
- Première moitié du *Duecento* : réalisation du Jugement dernier du tympan, aujourd'hui presque intégralement disparu<sup>391</sup>.
- 1310-1320 : Première campagne de restauration de la polychromie du portail et « actualisation » du relief sculpté de la lunette avec l'adjonction des armoiries de la famille Della Scala. C'est à cette époque que fut également réalisée l'Annonciation d'encadrement de part et d'autre du linteau. Sur celui-ci fut également peinte une frise décorative (aujourd'hui très endommagée) qui présentait une série de prophètes dans des cadres polylobés.
- Entre 1399 et 1430 : deuxième campagne de restauration de la polychromie du portail et nouvelle « actualisation » de la lunette avec le retrait du blason des Scaligeri. Cette seconde campagne de restauration fut sans doute orchestrée par Pietro ou Marco Emilei abbé de San Zeno respectivement entre 1399 et 1421 et de cette même année à 1430.

---

<sup>389</sup> Caterina GEMMA BREZONI, Giovanni VILLANI, *Ricerche inedite d'archivio e lettura storico artistica della decorazione dell'abside della Basilica di San Zeno*, Vérone, Edizioni dell'Abbazia di San Zeno, 2016, p. 113 et F. PIETROPOLI, « Basilica San Zeno a Verona », dans F. M. Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello...*, p. 108.

<sup>390</sup> Silvia MUNETTI, « Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni », *Annuario storico zenoniano*, vol. 23, 2013, p. 45.

<sup>391</sup> Giuseppe GEROLA, « Il Giudizio Universale scoperto a S. Zeno di Verona », *Bollettino d'arte*, II, 1908, p. 470-473.

## **LE REVERS DE FAÇADE : « LE SECOND *MAESTRO DE SAN ZENO* » V. 1330 - 1340**

---

Dans la lunette de la contre-façade, directement au-dessus du portail d'entrée se trouve une grande fresque votive présentant une Vierge assise sur un trône avec l'Enfant bénissant dans ses bras. Celle-ci est entourée de plusieurs saints et à ses pieds sont agenouillés face à face, le couple des commanditaires en prière, représentés dans des proportions plus réduites que les autres personnages. À la droite de la Vierge, l'homme agenouillé est présenté par deux saints, un homme et une femme. Au plus près de la Vierge, la sainte couronnée est généralement identifiée à sainte Ursule alors que derrière elle, le saint évêque, qui ne porte aucun attribut particulier permettant de l'identifier avec certitude, pourrait être soit saint Zénon lui-même, soit saint Nicolas de Bari. Cette seconde identification suggérée notamment par Tiziana Franco, pourrait en effet s'expliquer par la présence, du côté gauche de la Vierge, derrière la femme agenouillée, de Nicolas da Tolentino aux côtés de Marie Madeleine. Dans un article paru en 2013, Tiziana Franco revient sur l'originalité du choix des saints ici représentés autour de la Vierge, et en particulier sur la présence de Nicolas da Tolentino, frère augustin mort en 1305 et dont le procès en canonisation initié en 1325 par le pape Jean XXII ne fut conclu solennellement qu'en 1445<sup>392</sup>.

## **LA BALUSTRADE SEPARANT LA NEF DU CHŒUR**

---

Signalons également, à l'intérieur de l'édifice, les treize statues, presque à l'échelle, des douze apôtres et du Christ rédempteur (légèrement plus grand que les autres), réalisées dans le courant du *Duecento*<sup>393</sup> et aujourd'hui situées sur la balustrade qui sépare le chœur et le sanctuaire de l'espace plébain de la basilique. L'actuelle balustrade est de facture moderne, elle fut réalisée à l'occasion des restaurations menées en 1871 durant lesquelles fut éliminé le grand escalier construit au XVI<sup>e</sup> siècle pour relier directement l'espace plébain à celui du chœur<sup>394</sup>. Dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, avant ces travaux, les treize statues, déjà existantes, sont documentées le long de la paroi du vaisseau méridionale de la nef<sup>395</sup>. Néanmoins, si elles furent finalement placées au sommet de la balustrade après sa reconstruction, c'est bien parce que, dès 1869, les responsables des restaurations de l'édifice supposèrent que celles-ci devaient à

---

<sup>392</sup> T. FRANCO, « Pitture trecentesche attorno al portale di San Zeno e un'immagine inedita di Nicola da Tolentino », *Annuario storico zenoniano*, vol. 23, 2013, p. 72-82.

<sup>393</sup> Fabio CODEN et T. FRANCO, *La Basilica di San Zeno*, Caselle di Sommacampagna (Vérone), Cierre Edizioni, 2019, p. 68

<sup>394</sup> Ibid.

<sup>395</sup> Ibid.

l'origine, trouver place à cet emplacement-même, sur la balustrade qui existait déjà avant les remaniements architecturaux du XVI<sup>e</sup> siècle qui entraînèrent sa destruction<sup>396</sup>. Le collègue apostolique est d'ailleurs un sujet plusieurs fois utilisé pour l'ornementation sculptée de ce type de balustre, bien qu'essentiellement dans le monde germanique<sup>397</sup>. Pour l'Italie il s'agirait en revanche, pour l'époque, d'un cas unique<sup>398</sup>. Plus nuancée sur le sujet, Silvia Musetti, qui consacra récemment un article à ces sculptures, propose de manière plus générale, que celles-ci soient liées à la zone du sanctuaire. Pour elle, si l'hypothèse de leur localisation au niveau de l'ancienne séparation entre nef et sanctuaire était acceptée, il faudrait imaginer que celles-ci aient été placées « *sopra un muricciolo, al di sotto della trave sommitale, in un'area aperta, tutt'alpiù intervallata da colonnine o pilastrini* »<sup>399</sup>. Néanmoins, pour Silvia Musetti, il est également probable que ces treize sculptures aient à l'origine été placées au-dessus des stalles du chœur, ou sur un éventuel enclos presbytéral de forme rectangulaire. Dans ce cas, ces sculptures auraient assumé un rôle similaire aux diverses représentations du collègue apostolique recensées dans le corpus au niveau de la partie médiane des absides ou sur les murs latéraux du sanctuaire. À cet endroit, comme le rappelait également Silvia Musetti, « leur présence soulignerait le parallèle entre l'assemblée apostolique et celle des moines, tandis que la répartition sur les trois côtés du rectangle mettrait en valeur le dialogue mis en scène entre les différents personnages »<sup>400</sup>.

Toutes identifiées par une inscription apposée sur leurs socles au milieu du *Cinquecento*<sup>401</sup>, ces sculptures en ronde bosse, présentent certains restes de polychromie, plus ou moins visibles qui doivent remonter à la phase de recoloration des statues, sans doute menée entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le début du XV<sup>e</sup><sup>402</sup>. C'est de cette époque que datent également les diverses inscriptions peintes sur certains des livres ouverts tenus par les apôtres<sup>403</sup>. Ceux-ci sont aujourd'hui disposés de gauche à droite en commençant par Barthélémy, Mathias, Jacques le Mineur, Matthieu, Jean et Pierre, d'un côté du Christ alors que de l'autre la série se poursuit avec Jacques le Majeur, Thomas, Simon, probablement Judas, Philippe et Jude Thaddée<sup>404</sup>.

---

<sup>396</sup> Silvia MUSETTI, « Le statue di Cristo e degli Apostoli », *Annuario storico zenoniano*, XXVII, 2020, p. 129.

<sup>397</sup> Ibid., p. 133.

<sup>398</sup> Ibid.

<sup>399</sup> Ibid., p. 133-134.

<sup>400</sup> Ibid., p ; 134.

<sup>401</sup> Ibid., p. 111..

<sup>402</sup> Ibid., p. 112.

<sup>403</sup> Ibid.

<sup>404</sup> Ibid., p. 111.

Cette disposition actuelle des apôtres de part et d'autre du Christ doit être finalement assez proche de la distribution originale des sculptures, à en juger par l'attitude de chacun des personnages, tournés vers la figure Christique et pointant pour certains en sa direction<sup>405</sup>.

## L'ARC TRIOMPHAL

---

Dans la lunette et les écoinçons de l'arc triomphal, se trouve une grande composition à fresque, réalisée par Martino da Verona entre 1397-1399<sup>406</sup>. Il s'agit d'une Annonciation, dans laquelle l'ange et la Vierge sont séparés d'un bout à l'autre de l'arc. L'un comme l'autre, se trouvent dans un petit édicule architecturé, vu en perspective, et pris dans un ensemble d'architecture urbaine, symétrique de part et d'autre de l'arc. À gauche, l'ange est agenouillé, sa jambe gauche étant posée à terre et son genou droit fléchi. Il tend sa main gauche en direction de la Vierge et tient dans la main droite une tige avec cinq fleurs de lys plus ou moins écloses. À l'opposé, la Vierge est figurée assise sur un trône, une main sur sa poitrine alors que de l'autre elle retient un pan de son manteau bleu, dans un geste évoquant la surprise. Devant elle est placé un pupitre sur lequel est posé un livre. Contrairement à l'édicule de l'ange, qui ressemble davantage à une loggia ouverte sur l'extérieur, le lieu de la Vierge est plus encombré, et évoque l'intérieur d'une bibliothèque ou d'un cabinet d'étude. Entre les deux protagonistes, au centre de l'arc, se trouve une petite fenêtre en arc brisée, fermée par une porte en bois. Au-dessus d'elle, campe dans un cercle lumineux formé par des anges, Dieu le père, qui envoie en direction de la Vierge la colombe et les rayons rouges de l'Esprit saint. Sous la fenêtre en revanche, se trouve un bas-relief en stuc coloré, reprenant l'emblème de l'abbé de san Zeno Pietro Paolo Capelli.

---

<sup>405</sup> Ibid., p. 124.

<sup>406</sup> L. SIMEONI, *Verona: guida storico-artistica...*, p. 198; E. SANDBERG VAVALA, *La Pittura veronese...* p. 247-249; M. T. CUPPINI, « L'arte gotica a Verona... », p. 326; E. MOENCH SCHERER, « Pittura nel Veneto : Verona », dans M. Lucco (ed.) *La Pittura nel Veneto : Il Quattrocento...*, p. 149-190 ; F. PIETROPOLI, « Basilica San Zeno... », dans F. M. Aliberti Gaudio (éd.), *Pisanello...*, p. 108-109; Id. « Chiesa della Santissima Trinità », Ibid., p. 110-112.

## LE SANCTUAIRE

---

Légèrement plus tardive, la décoration du sanctuaire, également réalisée par Martino da Verona (et son atelier)<sup>407</sup>, doit avoir été commandée par Pietro Emilei, successeur de Pietro Paolo Capelli qui fut abbé de San Zeno entre 1399 et 1412 <sup>408</sup>: Là, la voûte sexpartite de l'abside polygonale est recouverte d'un ciel étoilé. Les ogives qui se fondent avec les collettes engagées qui courent sur toute la hauteur de l'abside, sont bien soulignées par la peinture, et recouvertes de motifs géométriques qui confèrent une certaine richesse ornementale à l'ensemble.

Au centre de l'abside, sur le seul pan de mur plein, prend place une grande Crucifixion, qui occupe presque toute la hauteur du mur. Le Christ en croix, mort, au centre de l'Image est entouré par de très nombreux anges volant dans le ciel bleu. Au nombre de dix, ceux-ci sont répartis de manière symétrique de part et d'autre de la Croix. Dans leurs diverses gestuelles de désespoir, ceux-ci sont très proches des anges peints par Giotto dans la scène analogue qu'il figura sur la paroi latérale de la chapelle des Scrovegni. Certains anges de San Zeno reproduisent même à l'identique les poses de ceux de Giotto. Sous les deux mains du Crucifié et au niveau de son côté droit, trois de ces anges, tenant un calice, sont occupés à récolter le sang qui s'écoule depuis les plaies du Sauveur. Au sommet de la Croix, le pélican, symbole de la charité et du sacrifice sanglant du Christ, est figuré dans l'acte de nourrir ses enfants de son propre sang. Enfin, aux pieds de la Croix, se retrouvent les deux témoins privilégiés de l'événement, la Vierge à gauche et saint Jean à droite de l'image. Sur les quatre autres parois, toutes ajourées par le moyen d'une longue lancette vitrée, dans la partie haute du mur, à la hauteur du Christ sur sa Croix, sont placés quatre saints figurés dans de petits édicules architecturés. Il est possible de reconnaître parmi eux, saint Antoine abbé et saint Pierre à gauche (soit à la droite du Christ) et saint Paul et saint Benoît à droite. Là encore, on peut noter le raffinement de la peinture, avec le détail des quatre baldaquins sous lesquels se trouvent les saints qui, même s'ils sont construits selon un module en apparence identique, sont tous légèrement différents les uns des autres. Leurs auréoles sont par ailleurs, toutes réalisées en relief et dorées à sec<sup>409</sup>.

---

<sup>407</sup> Il est possible que le décor ait été débuté par Martino lui-même et poursuivi ensuite par les membres de son atelier et ses élèves après sa mort en 1413. Il est probable dans ce cas que la décoration ait pu être achevée après l'arrivée de Marco Emilei (1421-1430) qui succéda à Pietro Emilei en tant qu'abbé de San Zeno. C'est ce même Marco Emilei qui fit d'ailleurs transférer la statue du « san Zen che ride » depuis l'abside majeure vers l'absidiole septentrionale. À ce sujet voir PIETROPOLI Fabrizio, « Basilica San Zeno a Verona », dans F. M. Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello...*, p. 108-109 et C. GEMMA BRENZONI, G. Villani, *Ricerche inedite...*, p. 123

<sup>408</sup> C. GEMMA BRENZONI, G. VILLANI, *Ricerche inedite...*, p. 115 et 126.

<sup>409</sup> Ibid., p. 115-116.

Enfin sous la Crucifixion, derrière la *pala* d'Andrea Mantegna<sup>410</sup>, figure également San Zeno assis sur un trône, probablement légèrement postérieur au reste de l'ornementation à fresque de l'abside. Celui-ci pourrait être ainsi assigné à l'un des élèves de Martino et sa commande doit être rapportée au successeur de Pietro Emilei, Marco Emilei qui fut abbé de San Zeno entre 1421 et 1430.

## BIBLIOGRAPHIE

---

BIANCOLINI G., *Notizie storiche...*, vol. 1, p. 26-102.

GEROLA Giuseppe, « Il Giudizio Universale scoperto a S. Zeno di Verona », *Bollettino d'arte*, II, 1908, p. 407-418.

SIMEONI L., *Verona : guida storico-artistica...*

— *La basilica di S. di Verona. Illustrazione su documenti nuovi, corredata da tavole fuori testo*, Vérone, Baroni & C., Libreria Editrice, 1909.

SANDBERG VAVALA E., *La Pittura veronese...*, p. 218, 387-399.

— « A chapter in fourteenth century iconography Verona », *The Art Bulletin*, XI, n°4, 1929, p. 1-37.

ARSLAN Edoardo, *L'architettura romanica veronese*, Verona, La Tipografia veronese, 1939.

— *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al XIII*, Milan, Fratelli, 1943.

FIOCCO Giuseppe, « La Valpolicella », *Arte Veneta*, n° 5, 1951, p. 191-193.

DA LISCA Alessandro, *La basilica di San Zenone in Verona*, Vérone, Vita Veronese, 1956.

TRECCA Giuseppe, *La facciata della basilica di San Zeno*, Vérone, Vita Veronese, 1968.

CUPPINI M. T., « L'arte gotica a Verona... », p. 282-283, 321-324.

LUCCO Mauro, « Martino da Verona », dans Id., *La pittura nel Veneto : Il Quattrocento...*, p. 356.

MOENCH SCHERER E., « Verona », *Ibid.*, p. 149-152 et 190.

Cozzi E., « Pittura nel territorio : Verona », M. Lucco *La Pittura nel Veneto : Il Trecento...*, p. 303-379.

PIETROPOLI F., « Basilica San Zeno a Verona », dans F. M. Aliberti Gaudio (éd.), *Pisanello...*, p. 108-109.

FRANCO T., « Santi patroni dipinti. Il caso di san Zeno e di san Pietro Martire a Verona », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 19-23 settembre 2006*, Milan, Electa, 2007, p. 480-489.

MUSETTI Silvia, « Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni », *Annuario storico zenoniano*, vol. 23, 2013, p. 31-50.

FRANCO T., « Pitture trecentesche attorno al portale di San Zeno e un'immagine inedita di Nicola da Tolentino », *Ibid.*, p. 69-82.

VALENZANO Giovanna, « L'iconographie du portail de Saint-Zénon à Vérone et sa façade », dans Christian Gensbeitel (dir.), *Le portail roman, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles : nouvelles approches, nouvelles perspectives* ; actes des XLV<sup>es</sup> Journées Romanes de Cuxa, 8-13 juillet 2013, 2014, p. 217-230.

BUTTURINI Francesco et PACHERA Flavio (dir.), *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, Vérone, Istituto Salesiano San Zeno, 2015.

---

410 À ce sujet voir entre autres : Claudia CIERI VIA, *Andrea Mantegna : pala di San Zeno*, Venise, Arsenale, 1985 ; Gino CASTIGLIONI, « L'influsso di Andrea Mantegna sulla miniatura veronese del tardo Quattrocento », dans *Mantegna e le Arti a Verona. 1450-1500, cat. exp. (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 janvier 2007)*, Venise, Marsilio, 2006, p. 123-131, p. 123, 129 ; Gennaro TOSCANO, « Per la fortuna di Mantegna in Franciamaggiore di San Zeno a Verona », *Ibid.*, Venise, Marsilio, 2006, p. 95-104, p. 99-102 et Marco CIATTI et Paola MARINI (dir.), *Andrea Mantegna. La Pala di San Zeno: studio e conservazione*, Florence, Edifir, 2009.



FRANCO T., « Sulla policromia della facciata » dans *Ibid.*, p. 379-390.

GEMMA BREZZONI Caterina, VILLANI Giovanni, *Ricerche inedite d'archivio e lettura storico artistica della decorazione dell'abside della Basilica di San Zeno*, Vérone, Edizioni dell'Abbazia di San Zeno, 2016.

BEAUD Mathieu, « Ornement et culture visuelle urbaine : le végétalisme de la façade occidentale de l'abbatiale San Zeno de Vérone », dans Ghodhbane Mohamed (éd.), *Le répertoire décoratif et iconographique en Méditerranée antique et*

*médiévale*, Actes du 3<sup>e</sup> colloque international de l'Institut Supérieure des Sciences Humaines de Tunis (2-3-4 décembre 2013), Tunis, Institut Supérieur des Sciences humaines de Tunis, 2016, p. 259-280.

CODEN Fabio et FRANCO T., *La Basilica di San Zeno*, Caselle di Sommacampagna (Vérone), Cierre Edizioni, 2019.

MUSETTI S., « Le statue di Cristo e degli Apostoli », *Annuario storico zenoniano*, XXVII, 2020, p. 111-117.

fig. 232. Vérone, San Zeno Maggiore, *protiro*<sup>411</sup>



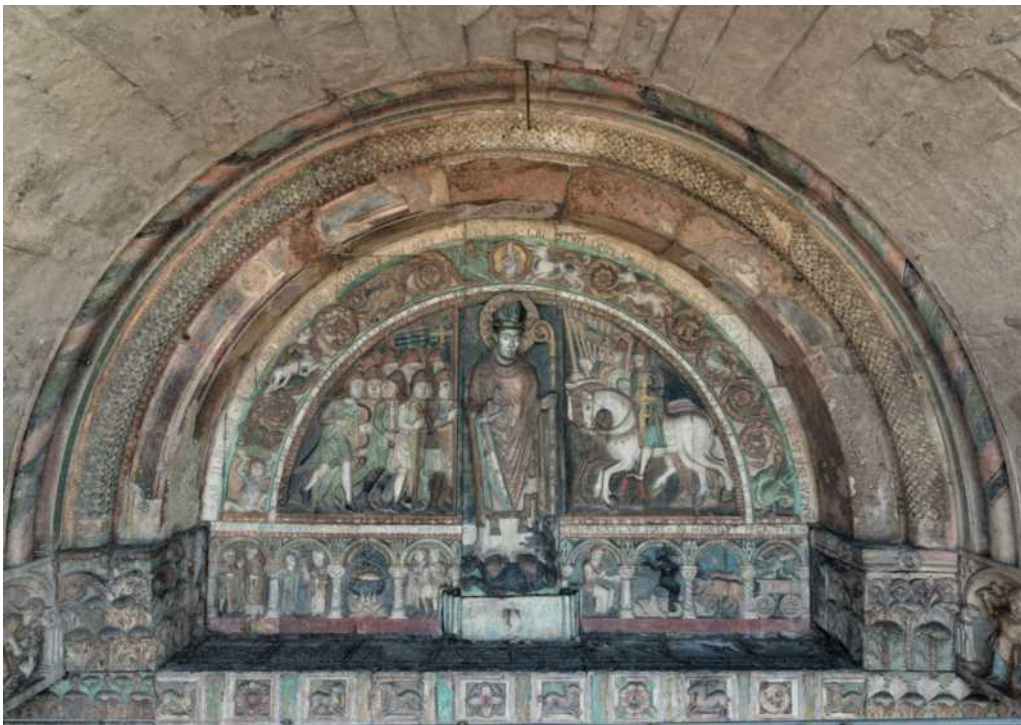
<sup>411</sup>T. FRANCO, « Sulla policromia della facciata » dans Butturini Francesco et Pachera Flavio (dir.), *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, Vérone, Istituto Salesiano San Zeno, 2015, p. 380.

fig. 233. Vérone, San Zeno Maggiore, détail du *protiro* et de la lunette de la façade



© Vasile Pauline – septembre 2021

fig. 234. Vérone, San Zeno Maggiore, lunette du portail<sup>412</sup>

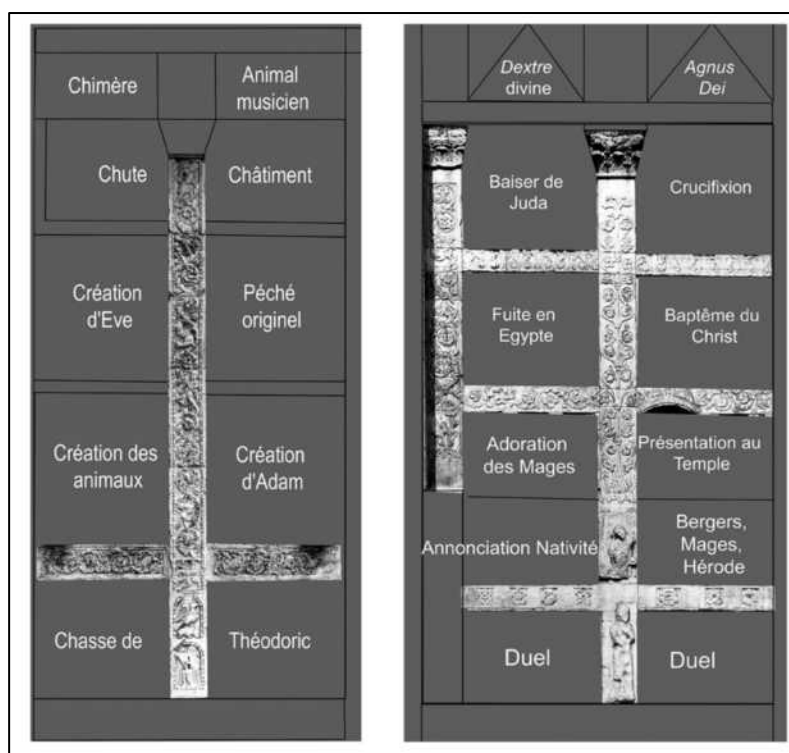


<sup>412</sup> Ibid., p. 382.

fig. 235. Vérone, San Zeno Maggiore, ange annonciateur, extrémité gauche du linteau<sup>413</sup>



fig. 236. Vérone, San Zeno Maggiore, distribution des scènes de la genèse et du nouveau testament de part et d'autre du portail avec le détail des deux rinceaux.



© BEAUD Mathieu 2014<sup>414</sup>

<sup>413</sup> Ibid., p. 385.

<sup>414</sup> Mathieu BEAUD, « Ornement et culture visuelle urbaine : le végétalisme de la façade occidentale de l'abbatiale San Zeno de Vérone », dans Ghodhbane Mohamed (éd.), *Le répertoire décoratif et iconographique en*

**fig. 237. Vérone, San Zeno Maggiore, Adam et Ève chassés du paradis, et Adam et Ève au travail**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 238. Vérone, San Zeno Maggiore, lion stylophore (*protiro*)**

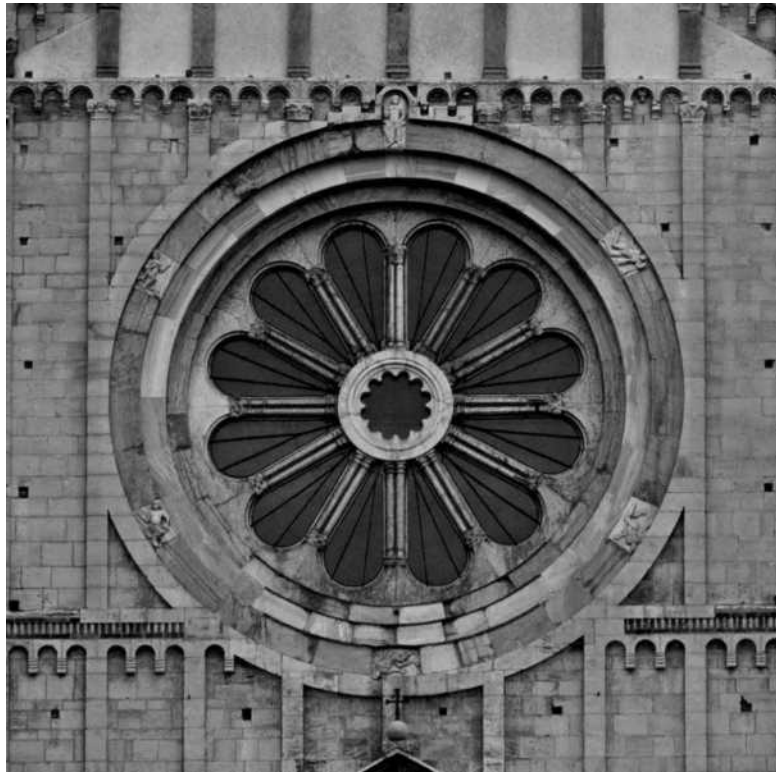


© Vasile Pauline – septembre 2021

---

*Méditerranée antique et médiévale*, Actes du 3<sup>e</sup> colloque international de l'Institut Supérieure des Sciences Humaines de Tunis (2-3-4 décembre 2013), Tunis, Institut Supérieur des Sciences humaines de Tunis, 2016, p. 267.

**fig. 239. Vérone, San Zeno Maggiore, Roue de la fortune<sup>415</sup>**



**fig. 240. Vérone, San Zeno Maggiore, vue du ponton et de la balustrade séparant le chœur de la nef**



© Vasile Pauline – septembre 2021

---

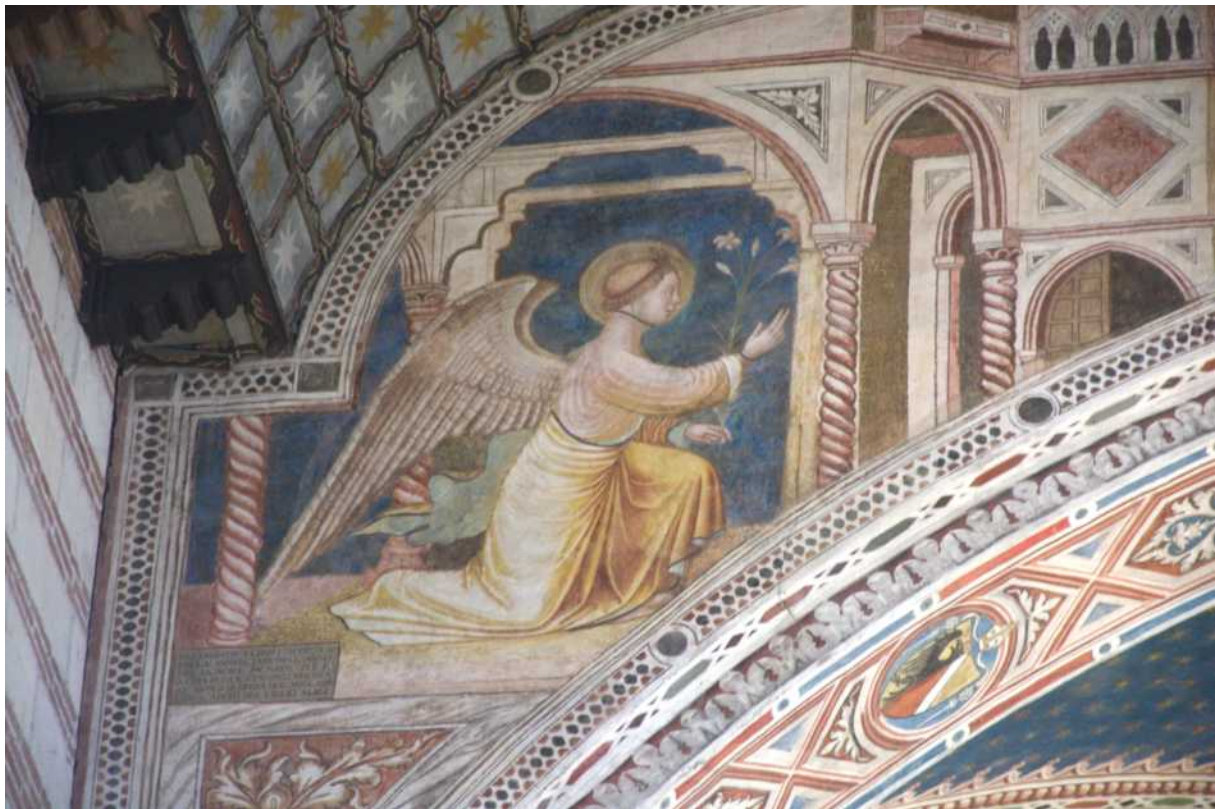
<sup>415</sup> S. MUSETTI, « Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni », *Annuario storico zenoniano*, vol. 23, 2013, p.32

**fig. 241. Vérone, San Zeno Maggiore, arc triomphal**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 242. Vérone, San Zeno Maggiore, arc triomphal, détail de l'ange annonciateur**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 243. Vérone, San Zeno Maggiore, arc triomphal, détail de la Vierge annoncée**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 244. Vérone, San Zeno Maggiore, abside majeure (détails)**



© Vasile Pauline – septembre 2021



## SAN MAURO DI SALINE (EREMO DI SAN MORO), SAN LEONARDO

**Localisation** : Province de Vérone.

Carte 5 n°3

**Type** : Église subsidiaire liée à la paroisse de San Giorgio in Valpolicella *Édifice non visité*

**Commanditaire(s)** : Cimbri ?

Anciennement dédiée à San Mauro, vingt-septième évêque de Vérone, l'église fut ensuite vouée à saint Léonard de Limoges (San Leonardo), auxquels les Cimbri qui s'établirent dans la région (autour de Vicence, Vérone, et Casiglio entre Treviso et Belluno) vouaient un culte particulier.

### DISPOSITION DU DECOR

---

- **Façade** (sous le portique d'entrée) : Vierge de Miséricorde

La Vierge présente l'enfant Jésus aux dévots rassemblés sous son manteau en fourrure de vair (*pelliccia di vaio*), soutenu par deux anges. À droite, se trouve, parmi les dévots, un personnage agenouillé vêtu de vert et qu'il faut associer au peintre puisqu'il surmonte une inscription encore partiellement lisible en 1909 et qui indiquait alors selon Luigi Simeoni : « *Questo è il maestro C...O* »<sup>416</sup>.

- **Revers de façade** :

- **Dans la lunette au-dessus du portail d'entrée** : Imago Pietatis

Le Christ portant la couronne d'épine émerge du tombeau devant la croix, les mains trouées jointes sur sa poitrine.

- **De part et d'autre de l'entrée** : Annonciation d'encadrement et figures de saints (Michel, Marguerite, Jean-Baptiste et Jacques le Majeure)

La Vierge annoncée est située à droite de l'entrée, l'ange à gauche. Les deux figures sont placées devant un décor d'architecture urbaine. L'ange est debout et pointe l'index de sa main droite vers la Vierge qui est assise, le bras droit relevé sur sa poitrine. Les figures de saints en pied viennent se superposer un peu maladroitement au bas de l'Annonciation.

---

<sup>416</sup> SIMEONI L., *Verona : guida storico-artistica...*, p. 443.

## DATATION ET ATTRIBUTION

---

Le décor et la construction de l'édifice ont été datés par Luigi Simeoni aux alentours de 1388, ou plus généralement à la fin du *Trecento*. Celui-ci, de même que la structure architecturale de l'église, firent l'objet de rénovation dans les années 90. La Vierge de Miséricorde de la façade est communément attribuée à un suiveur d'Altichiero da Zevio.

## BIBLIOGRAPHIE

---

SIMEONI Luigi, *Verona : guida storico-artistica...*, 1909.

COVA M., SCHWEIKHART G., SONA G.,...*Pittura murale esterne nel Veneto...*,vol. 3, p. 102.

DAL FORNO Federico, *Storia e arte nella Valle di Mezzane*, Vérone, Fiorini, 1975, p. 146

## SANT'AMBROGIO DI VALPOLICELLA, SAN ZENO IN POIA

**Localisation** : Province de Vérone, Valpolicella.

**Carte 5 n°7**

**Type** : Oratoire sans doute édifié au début du XII<sup>e</sup> siècle.

*Édifice non visité*

### DECOR DU SANCTUAIRE : EUX ETATS SUCCESSIFS

---

- 1<sup>ère</sup> phase décorative – XIV<sup>e</sup> siècle : Restes très fragmentaires d'une Crucifixion dans la conque de l'abside.

Le Christ a les yeux clos, la tête inclinée. Il est accompagné à sa droite de la Vierge Marie que l'on distingue au pied de la croix. Les fresques ont été rapprochées du style de Martino da Verona et de Giovanni Badile<sup>417</sup>.

- 2<sup>nd</sup> phase décorative – XV<sup>e</sup> siècle (peut-être de la seconde moitié) : Restes d'une *Maiestas Domini*.

On distingue encore le Christ, dans une mandorle **entourée** des quatre évangélistes. A droite de la mandorle saint Jean est identifiable grâce à l'inscription lisible sur le livre ouvert qu'il tient « *In pincipio erat verbum et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum* ».

Ces fresques sont aujourd'hui largement perdues et ont été endommagées par la construction de l'autel de marbre du XVIII<sup>e</sup> siècle encore en place.

### BIBLIOGRAPHIE

---

ROGNINI Luciano, « Gli affreschi di San Zeno in Poia di Sant'Ambrogio », *La Valpolicella dal Duecento al Quattrocento*, 1985, p. 135.

BENINI Gianfranco, *Le Chiese Romaniche nel Veronese*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 1995, p. 183.

SALA Giuliano, « Gli affreschi dell'oratorio di San Zeno in Poia », *Annuario Storico della Valpolicella*, 2009-2010, p. 57-62.

---

<sup>417</sup> Giuliano SALA, « Gli affreschi dell'oratorio di San Zeno in Pulia », in. *Annuario Storico della Valpolicella*, 2009-2010, p.59

## SOMMACAMPAGNA, SANT'ANDREA

Localisation : Carte 5 n°12

Type : Pieve

**fig. 245. Sommacampagna, Sant'Andrea, chevet,  
vue extérieure<sup>418</sup>**

L'église actuelle et son cycle pictural ont été restaurés entre 1938 et 1941. Il s'agit d'un édifice rectangulaire en croix latine, constitué d'une nef à trois vaisseaux tout trois terminés par une abside semi-circulaire, l'abside centrale étant nettement plus large et profonde que les absides latérales. Cette



église fut érigée sur les restes d'un temple païen dont les fondations furent en partie mises au jour lors des restaurations de 1940. Sa construction remonte à une période comprise entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle<sup>419</sup>.

La nef divisée en quatre travées était traversée - au niveau de la séparation entre la troisième et la quatrième travée - par un *tramezzo* (*muricculo*) « *per il quale restavano divisi gli uomini dalle donne* »<sup>420</sup>, comme l'explique Giambattista Biancolini *Tramezzo* qui fut vraisemblablement détruit au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>421</sup> mais dont les fondations furent remises au jour au moment des restaurations menées entre 1938 et 1943 supervisées par Ferdinando Forlati<sup>422</sup>.

<sup>418</sup> © Vasile Pauline – septembre 2021.

<sup>419</sup> Arthur Kingsley Porter proposa le premier une datation pour la paroissiale de Sommacampagna aux alentours de 1040 (*Lombard Architecture*, New Haven, Yale University Press, 1917, vol. 3). Cette première hypothèse fut contestée par Walt Arslan qui proposa d'en reculer la datation aux premières années du XII<sup>e</sup> siècle. Ferdinando Forlati jugea, quant à lui, qu'une datation si tardive ne permettait pas de rendre compte du style de certaines des fresques les plus anciennes présentes à l'intérieur de l'édifice qui devaient plus certainement remonter au XI<sup>e</sup> siècle (F. FORLATI, « La pieve di S. Andrea di Sommacampagna », *Estratto degli Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, Vérone*, La Tipografia Veronese, 1943-1944, série 5, vol. 22, p. 166-168.)

<sup>420</sup> Giambattista BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona, Vérone*, 1750, vol. III, p.260.

<sup>421</sup> Ibid.

<sup>422</sup> F. FORLATI, « La pieve di S. Andrea... », p. 168. Pour plus de détails sur cette division architecturale de l'espace de Sant'Andrea à Sommacampagna voire : Tiziana FRANCO, « Sul « Muricciolo » nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna « per il quale restavano divisi gli uomini dalle donne », *Hortus Artium Medievale*, vol. 14, 2008, p.181-192.

## DISPOSITION, ATTRIBUTION ET DATATION DU DECOR

Ce décor appartient à la seconde phase d'ornementation de l'église et doit remonter aux toutes premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, peut-être aux alentours de 1303. Il est attribué au « *Maestro Cicogna* », un peintre fortement lié à la tradition byzantine, actif dans la région entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIV<sup>e</sup>.

**fig. 246. Sommacampagna, Sant'Andrea, Jugement dernier (détail)**



© Vasile Pauline – septembre 2021

La scène, très proche du Jugement dernier en mosaïque qui orne le revers de la façade de l'église Santa Maria Assunta de Torcello, est divisée en trois registres successifs. Au centre du registre supérieur, le Christ trônant est vêtu d'une tunique qui lui dégage entièrement l'épaule et le pectoral droit. Présenté de manière parfaitement frontale, il est coiffé d'un nimbe crucifère. D'un geste contraire de ses mains aux paumes creusées par les stigmates, il écarte les damnés et accueille les élus. Ses pieds reposent sur un siège flanqué par deux paires de roues

qui évoquent très littéralement la vision du char divin d'Ezéchiel (Ez 10, 12-14), de même que les deux séraphins aux ailes recouvertes d'yeux qui se trouvent de part et d'autre du Christ Juge. À la droite des séraphins, ce registre supérieur est complété par la figuration des deux intercesseurs, la Vierge et saint Jean-Baptiste (tous deux identifiés par une inscription), qui adressent leur prière au Christ. Enfin, aux extrémités de la paroi, deux anges annonciateurs de la fin des temps sonnent les trompettes de l'Apocalypse. Juste en dessous est peinte la résurrection des morts divisée en deux sections : à droite les créatures aquatiques et à gauche les créatures terrestres. Au centre, sous les pieds du Christ Juge, se distingue le motif byzantin du trône de l'hétimasie sur lequel est peint une croix incrustée de pierres précieuses et la colombe du saint Esprit. De part et d'autre, les archanges Michel et Gabriel, gardiens du trône divin, tiennent un long phylactère déplié, portant une inscription tirée du récit du Jugement dernier de l'Évangile de Matthieu. Enfin, dans le registre inférieur, de part et d'autre de la porte d'entrée devaient être figurés, de manière synthétique, le paradis et l'enfer. Des fresques qui étaient présentes à gauche de la porte d'entrée il ne reste aujourd'hui plus aucune trace, il ne reste dans la partie opposée, de l'autre côté de la porte, qu'une représentation d'Abraham accueillant les élus dans son giron.

**fig. 247. Sommacampagna, Sant'Andrea, revers de façade, Jugement dernier (détail)**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 248. Sommacampagna, Sant'Andrea, revers de façade, trône de l'Hétimasie, Jugement dernier (détail)**



© Vasile Pauline – septembre 2021

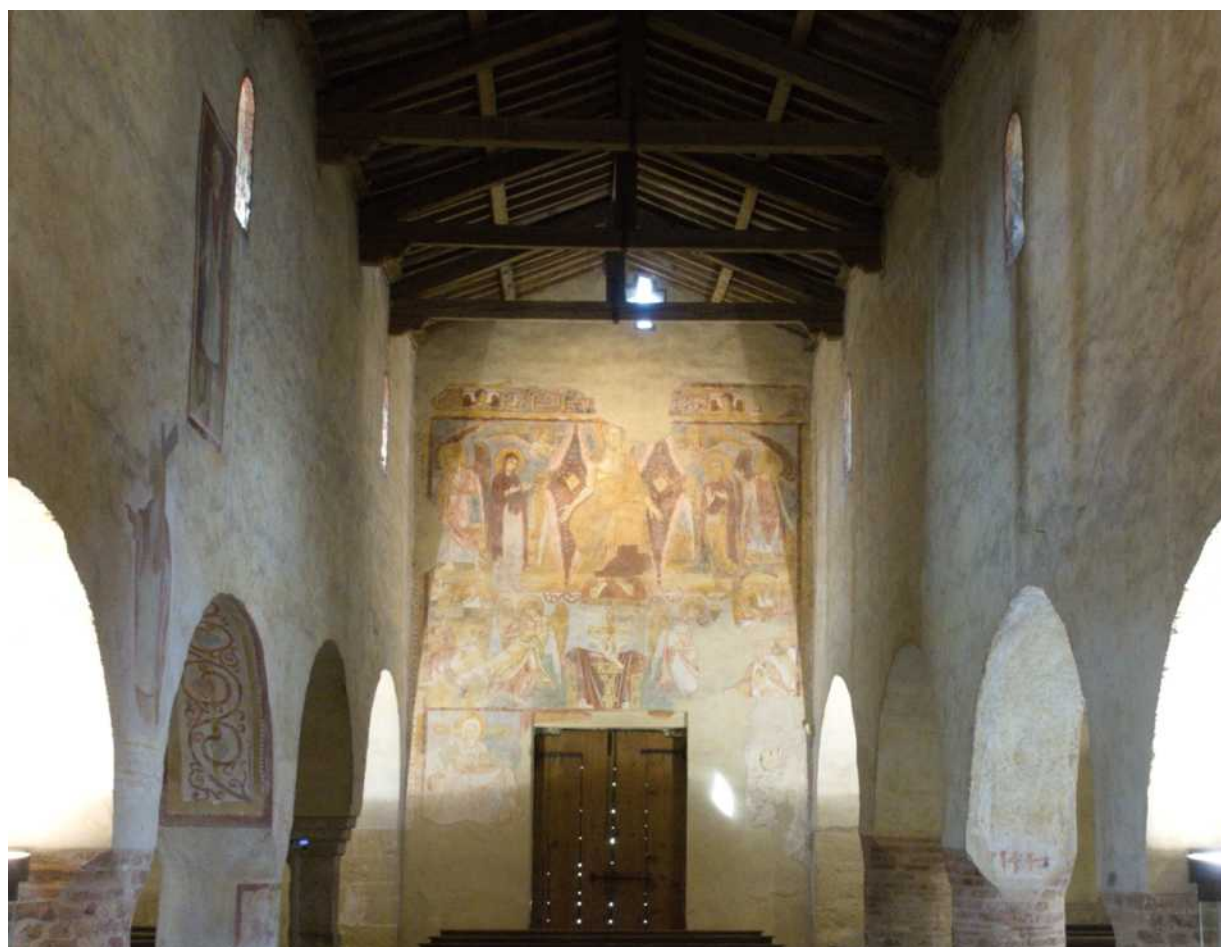
**fig. 249. Sommacampagna, Sant'Andrea, le giron d'Abraham, Jugement dernier (détail)**



© Vasile Pauline – septembre 2021

Au sommet de la paroi, très légèrement décentrée par rapport à l'axe médian de la façade le mur est percé d'une petite ouverture en forme de croix. Cette légère dissymétrie de la paroi occidentale, qui se rencontre à plusieurs reprises dans les édifices romans de Vénétie pourrait être un renvoi symbolique à la position du corps du Christ mort sur la croix, la tête légèrement rabattue sur son côté droit.

**fig. 250. Sommacampagna, Sant'Andrea, vue du revers de façade depuis le centre de la nef**



© Vasile Pauline – septembre 2021

Dans l'abside sont conservés plusieurs fragments de fresques, pour certains très anciens. Au centre de l'hémicycle, deux apôtres debout en pied doivent ainsi avoir été réalisés entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et les toutes premières années du XIV<sup>e</sup>, bien qu'ils s'apparentent stylistiquement aux fresques les plus anciennes encore visibles sur les parois latérales de



l'édifice et qui remontent, quant à elles à la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle<sup>423</sup>. Ils devaient à l'origine, entrer dans la composition d'un véritable collège apostolique complet. Celui-ci fut néanmoins recouvert, au début du XV<sup>e</sup> siècle, par un panneau accueillant une Vierge allaitante entourée de saint Antoine abbé et saint Jean (Zeno). Dans la calotte, s'aperçoivent encore les contours d'une mandorle entourée des quatre vivants zoomorphes et qui devait accueillir la figure du Christ en majesté. De part et d'autre de la mandorle devaient figurer également les intercesseurs, dont ne se distingue aujourd'hui que la figure agenouillée de saint Jean-Baptiste. Sans doute postérieure aux deux figures d'apôtres de l'hémicycle, la *Maiestas Domini* de la calotte semble néanmoins antérieure au panneau de la Vierge à l'Enfant, et doit avoir été réalisée dans le courant du XIV<sup>e</sup> siècle, peut-être au même moment que les fresques de l'absidiole méridionale et son arc triomphal. Là, le décor est centré autour de la thématique mariale avec sur les écoinçons de l'arc une Annonciation, dans la calotte un couronnement de la Vierge et dans la partie médiane de la petite abside, plusieurs figures de saints dont saint André et saint Jean-Baptiste.

## SOURCE ET BIBLIOGRAPHIE

BIANCOLINI G., *Notizie storiche...*, p. 260-261.

ARSLAN Edoardo, *La pittura e la scultura veronese...*, 1943.

FORLATI Ferdinando, « La pieve di S. Andrea di Sommacampagna », *Estratto degli Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Vérone, La Tipografia Veronese, 1943-1944, série 5, vol. 22, p. 166-168.

FRANZOSI Mario, *Sommacampagna*, Vérone, Vita Veronese, collection « le guide », n°51, 1957.

MURARI Claudia et Roberto, *La Pieve di Sant'Andrea e il ciclo degli affreschi*, Colognola ai Colli, Libreria di Demetra, 1997.

FRANCO T., « Sul « Muricciolo » nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna « per il quale restavano divisi gli uomini dalle donne », *Hortus Artium Medievale*, vol.14, 2008, p. 181-192.

ADAMI Renato, *Sommacampagna, Storia della Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo nel 500° della sua fondazione e nel 250° della costruzione della nuova chiesa (1762-2012)*, Vago di Lavagno, La Grafica, 2012.

<sup>423</sup> Renato ADAMI, *Sommacampagna, Storia della Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo nel 500° della sua fondazione e nel 250° della costruzione della nuova chiesa (1762-2012)*, Vago di Lavagno, La Grafica, 2012, p. 67. La datation de ces derniers a néanmoins, par le passé, était largement anticipée. Claudia et Roberto Murari estiment en effet qu'ils doivent remonter à la fin du XI<sup>e</sup> ou au début XII<sup>e</sup> siècle ( MURARI Claudia et Roberto, *La Pieve di Sant'Andrea e il ciclo degli affreschi*, Colognola ai Colli, Libreria di Demetra, 1997, p.40.

fig. 251. Sommacampagna, Sant'Andrea, abside majeure



© Vasile Pauline – septembre 2021

## ANCIEN DIOCÈSE DE PADOUE

Carte 6 : Répartitions des édifices de l'ancien diocèse de Padoue



© Vasile Pauline – août 2023

## PADOUE, CHAPELLE SCROVEGNI

**Localisation** : Jardin de l'Arena, Piazza degli Eremitani, Padoue.

**Type** : Oratoire semi-privée, mausolée familial.

**Datation** : édifice construit entre 1302 et 1305.

Comme je l'ai déjà mentionné dans le volume principal, compte-tenu du foisonnement des sources et des études récentes concernant la construction de sa chapelle et le cycle pictural de Giotto qui en habille les parois, il m'était impossible, dans le cadre de cette étude, de livrer une historiographie complète et critique de ce monument. De ce fait, et puisque cet édifice a déjà fait l'objet de nombreux commentaires analytiques dans le volume principal, je me contenterai de renvoyer le lecteur directement vers celui-ci (p. 196-198 et 225-236, en particulier). En se référant à la bibliographie ci-après, le lecteur pourra également trouver plusieurs sources concernant les fresques du chœur, assez peu débattues dans le volume principal.

### BIBLIOGRAPHIE

SCORDEONE Bernardino, *Urbis Patavinae Inscriptiones Sacrae et Prophanæ*, 1560, 332 (repris dans Giacomo Filippo Tomasini et Jacobi Salomoni (éds.), Padoue, Sumptibus Jo. Baptistae Caesari Typogr. Pat. 1701, p. 258-260).

ROSSETTI Giovambattista, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova : con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padoue, Stamperia del Seminario, 1765, p. 16-30

ROSSETTI Giovambattista, *Descrizione delle pitture...2<sup>nd</sup> édition*, 1780, p. 18-30.

SELVATICO Pietro, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padoue, Tipografia e Libreria editrice F. Sacchetto, 1869, p. 2-19.

TOLOMEI Antonio, *La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'arena*. Padoue, Salmin, 1880.

— *La cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova. Nuovi appunti e ricordi*, Padoue, Salmin, 1881.

MATHER Frank Jr., « Giotto's First Biblical Subject in the Arena Chapel », *American Journal of Archaeology*, vol. 17, n°2, 1913, p. 201-205.

MOSCHETTI Andrea, *La Cappella degli Scrovegni e la Chiesa degli Eremitani a Padova : con 89 illustrazioni e una pianta*, Milan, Treves, 1934.

RONCHI Oliviero, « un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Capella degli Scrovegni », *Atti e memorie della Regia Accademia di SS.LL.AA. in Padova*, CCCXXXVII, n°6, 1935, p. 205-211.

ALPATOFF Michel, « The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes », *The Art Bulletin*, 1947, vol. 29, n°3, p. 149-154.

SCHLEGEL Ursula, « Zum Bildprogramm der Arena Kapelle », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20, Bd. H. 2, 1957, p. 125-146 ; traduit en anglais par « On the Picture Program of the Arena Chapel » dans, James H. Stubblebine (éd.), *Giotto, The Arena Chapel frescoes*, New York, Norton, 1969, p. 182-202.

SHORR Dorothy C., « The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgment », dans, J. H. Stubblebine (éd.), *Ibid.*, p. 169-82.

- BONGIORNO Laurine M., « The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel », *The Art Bulletin*, vol. 50, n°1, 1968, p. 11-20.
- BELLINATI Claudio, « La Cappella degli Scrovegni », dans *Padova. Basiliche e chiese*, Vicence, Neri Pozza Editore, 1975.
- SPIAZZI Annamaria, « Giotto a Padova. Studi sulla conservazione della cappella degli Scrovegni », *Bollettino d'arte*, série spéciale 1982, p. 13- 58.
- HERZNER Volker, « Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni », *Münchener Jb. Der bildenden Kunst*, XXXIII, 1982, p. 39-66.
- THOMAS Hans Michael, « Uno sguardo all' iconografia degli affreschi di Giotto », *Padova e il suo territorio*, II, vol. 7, 1987, p. 14-17.
- BELLINATI C., « Iconografia, iconologia e iconica nell'arte nuova di Giotto alla Cappella Scrovegni dell'Arena di Padova », *Padova e il suo territorio*, IV, vol. 21, 1989, p. 16-21.
- BASILE Giuseppe, *Giotto : La Cappella degli Scrovegni*, Milan, Electa, 1992.
- BELLINATI C., *Padua felix : atlante iconografico della Cappella di Giotto 1300-1305*, Trévise, Vianello, 1997.
- DERBES Anne et SANDONA Mark, « Barren Metal and the Fruitful Womb : The program of Giotto's Arena Chapel in Padua », *The Art Bulletin*, vol. 80, N°2, 1998, p. 274-291.
- SGARBI Vittorio (dir.), *Giotto e il suo tempo [exposition, Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001]*, Milan, Federico Motta, 2000.
- BASILE G., « L'intervento sugli affreschi di Giotto agli Scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XVII, vol.97, 2002, p. 6-8
- CAMPANA Francesca et GUGLIELMI Antonio, « Note sul restauro dei dipinti murali della Cappella Scrovegni », *Ibid.*, p. 9-12
- RANDAZZO Stefania, « Storia iconografico-illustrativa della Capella Scrovegni », *Ibid.*, p. 13-15
- BORSELLA Serenella, « L'architettura della Cappella Scrovegni », *Ibid.*, p. 16-21
- SPIAZZI A., « Per la difesa degli affreschi di Giotto », *Ibid.*, p. 21-22.
- SEMENZATO Camillo, « Il dono di Giotto », *Ibid.*, p. 29.
- FANTELLI Pier Luigi « Giotto agli Scrovegni », *Ibid.*, p. 30-31.
- BELLINATI C., « La rappresentazione giottesca dei vizi e delle virtù », *Ibid.*, p. 32-33.
- RONCONI Giorgio, « Dante e Giotto agli Scrovegni », *Ibid.*, p. 34-38.
- BANZATO Davide, « La Cappella degli Scrovegni : salvaguardia e fruizione », *Ibid.*, 2002, p.
- BELLINATI C., *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, Padoue, Il Poligrafo, 2003.
- BANZATO D. et BASILE G. (dir.), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modène, Francesco Cosimo Panini, 2005.
- PISANI Giuliano, « L'iconologia di Cristo Giudice nella capella degli Scrovegni di Giotto », *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XCV, 2006, p. 45-65.
- « Una nuova interpretazione del ciclo giottesco agli Scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XXII, vol. 125, 2007, p. 4-8.
- COLLODO Silvana, « Origini e fortuna della famiglia Scrovegni », Giovanna Valenzano et Federica Toniolo (dir.), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venice, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, p.47-80.
- BASILE G., « Nota sul restauro dei dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova », *Ibid.*,
- JACOBUS Laura, *Giotto and the Arena Chapel. Art, architecture & experience*, Londres, Turnhout, Miller, 2008.
- FRUGONI Chiara, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin, Einaudi, 2008.
- FLORES D'ARCAIS F., « La Cappella degli Scrovegni », dans Alessandro Tomei (dir.), *Giotto e il Trecento « Il più sovrano maestro stato in dipintura » : [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]*, Milan, Skira, 2009, p. 101-112.
- PISANI G., « Il programma della Capella degli Scrovegni », *Ibid.*, p. 113-128.
- DERBES A. et SANDONA M., « Enrico Scrovegni : i ritratti del mecenate », *Ibid.*, p. 129-142.
- BANZATO D., « L'impronta di Giotto e lo sviluppo della pittura del Trecento a Padova », *Ibid.*, p. 143-156.

BASILE G., « Osservazioni sui processi e tecniche di esecuzione dei dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni », *Ibid.*, p. 337-346.

PISANI G., « La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni », dans Francesco Bottin (dir.), *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*, Padoue, Presses Universitaires de Padoue, 2014, p. 215-268.

— *Il capolavoro di Giotto: La Cappella degli Scrovegni*, Padoue, Editorial Programma, 2015.

*Guariento e la Padova Carrarese* (cat.exp.) Padoue, Musei civici agli Eremitani, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16

avril au 31 juillet 2011, Padoue, Marsilio, 2011, p. 193 et suivantes.

CAMELITTI Vittoria, « Gli affreschi del coro della cappella Scrovegni: una nuova proposta », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 54. Bd., H. 3, 2010-2012, p. 387-404.

TOMEI A., « Giotto's Annunciation to the Virgin in Arena Chapel in Padua between East and West », *Ikon: Journal of Iconographic studies*, volume 10/2017 Marian iconography East and West, 2017, p. 73-82.

PISANI G., *La Cappella degli Scrovegni. La rivoluzione di Giotto*, Milan, Skira, 2020.

fig. 252. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Jugement dernier<sup>424</sup>



<sup>424</sup> Giuliano PISANI G., *La Cappella degli Scrovegni. La rivoluzione di Giotto*, Milan, Skira, 2020, p. 136.

fig. 253. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Jugement dernier (détail)



© Vasile Pauline – septembre 2021

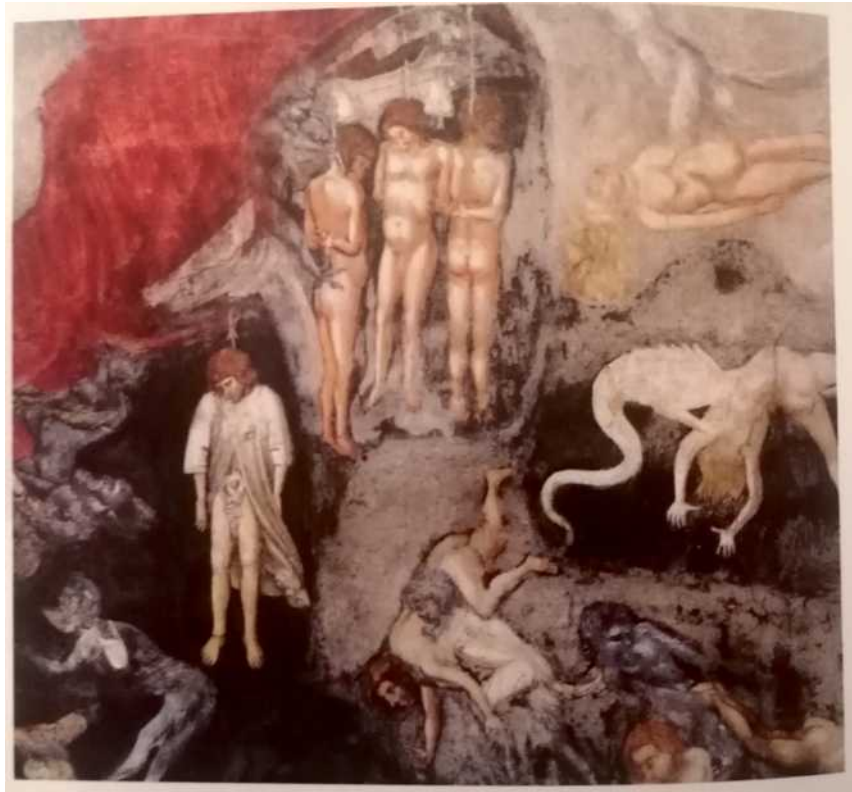
fig. 254. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Jugement dernier, Enrico Scrovegni offrant le *modello* de la chapelle à la Vierge.



© Vasile Pauline – septembre 2021



**fig. 255. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Jugement dernier, Judas pendu  
(détail)<sup>425</sup>**



**fig. 256. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Christ Juge**



© Vasile Pauline – septembre 2021

<sup>425</sup> Ibid., p. 140.

fig. 257. Padoue, chapelle Scrovegni, arc triomphal<sup>426</sup>



---

<sup>426</sup> Ibid., p.16.

**fig. 258. Padoue, chapelle des Scrovegni, arc triomphal, Annonciation et  
*Commissionnement de Gabriel.***



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 259. Padoue, chapelle des Scrovegni, arc triomphal, icône de Dieu le Père**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 260. Padoue, chapelle Scrovegni, Trahison de Judas**



**fig. 261. Padoue, chapelle Scrovegni, Visitation**



© Giotto, Public domain, via Wikimedia Commons.

fig. 262. Padoue, chapelle Scrovegni, détail entrée latérale



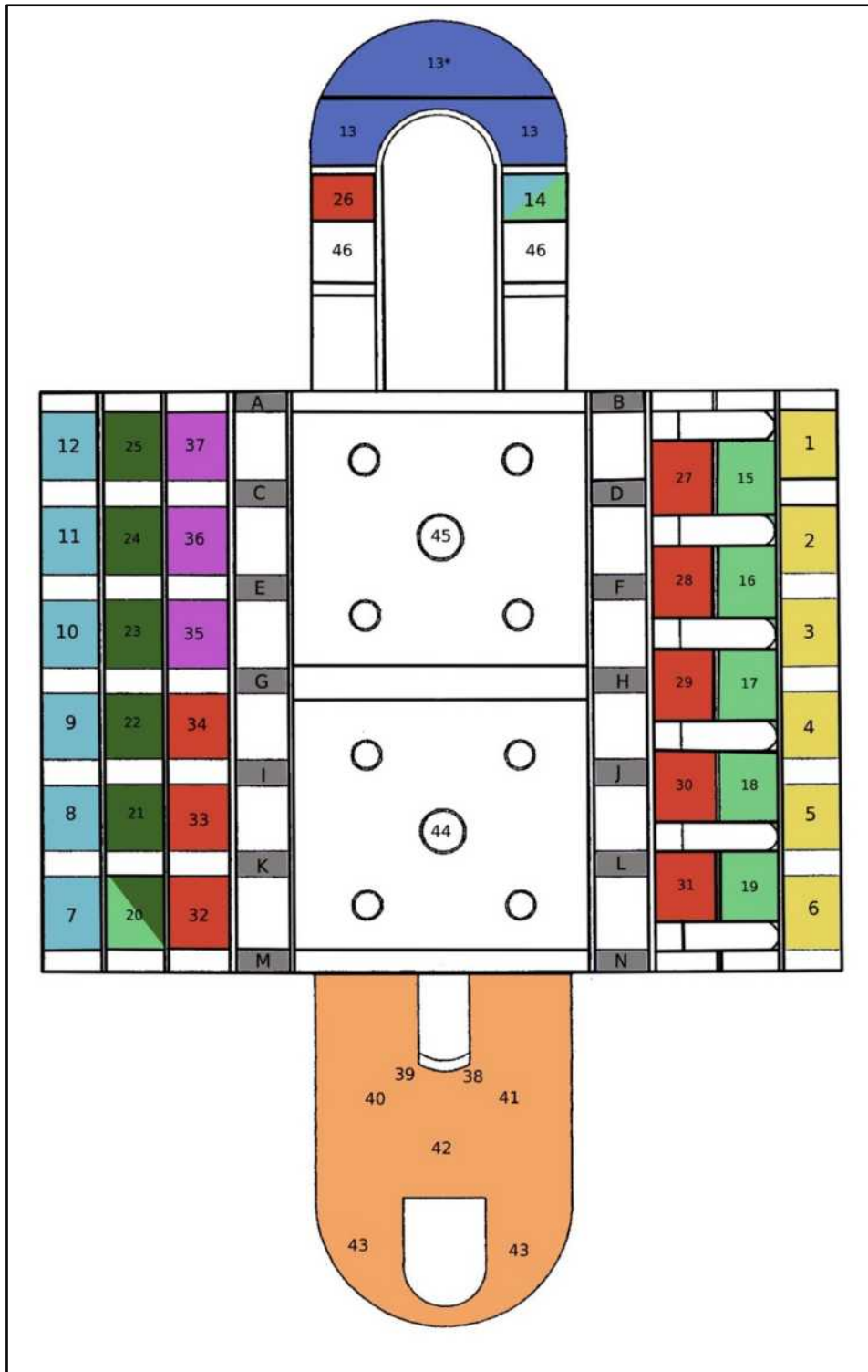
© Vasile Pauline – Septembre 2021

fig. 263. Padoue, chapelle Scrovegni, *Invidia et Karitas*<sup>427</sup>



<sup>427</sup> Ibid., p.128.

Planche n°1 : Schéma de la répartition des scènes du cycle giottesque à l'intérieur de la chapelle Scrovegni



© Vasile Pauline – août 2023<sup>428</sup>

<sup>428</sup> Schéma réalisé sur la base de celui proposé par par Joachim POESCHKE dans *Fresques italiennes du temps de Giotto*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 192.

**Cycle de Anne et Joachim** : Jaune

1. Joachim chassé du temple
2. Joachim parmi les bergers
3. L'annonce faite à Anne
4. Le sacrifice de Joachim
5. Le songe de Joachim
6. La rencontre d'Anne et Joachim (baiser à la porte dorée)

**Cycle de la vie de la Vierge** : Bleu

7. La naissance de la Vierge
8. La présentation de la Vierge au Temple
9. La remise des verges au Temple
10. La prière de Joseph et des jeunes hommes au temple
11. Le mariage de la Vierge
12. Le cortège nuptiale de la Vierge

**Cycle de l'Incarnation** : Indigo

- 13\*. *Le commissionnement de Gabriel et icône de Dieu le Père*
13. L'Annonciation
14. La Visitation (vie de la Vierge et enfance du Christ)

46. *Coretti*

**Cycle de l'enfance du Christ** : Vert clair

15. La Nativité
16. L'Adoration des Mages
17. La présentation de Jésus au Temple
18. La fuite en Égypte
19. Le massacre des Innocents
20. Le Christ parmi les docteurs au Temple

**Ministère du Christ** : Vert foncé

21. Le baptême du Christ
22. Les noces de Cana
23. La résurrection de Lazare
24. L'entrée du Christ à Jérusalem
25. Le Christ chassant les marchands du Temple

**Cycle de la Passion du Christ** : Rouge

26. La trahison de Judas
27. La Cène
28. Le lavement des pieds
29. L'Arrestation du Christ
30. Le Christ devant Anne et Caïphe
31. Le Christ aux outrages
32. La montée au calvaire
33. La Crucifixion
34. La lamentation sur le corps du Christ mort

**Cycle de la Résurrection** : Magenta

35. *Noli me tangere* / la Résurrection
36. L'Ascension
37. La Pentecôte

**Jugement dernier** : Orange

39. Enrico Scrovegni offrant à la Vierge le *modello* de la Chapelle.
38. Judas pendu et éviscéré
40. Enfer
41. Paradis
42. Christ Juge
43. Les deux anges qui enroulent le ciel

**Vices et vertus** : Gris

- A. Ignorance
- B. Prudence
- C. Inconstance
- D. Force
- E. Colère
- F. Tempérance
- G. Injustice
- H. Justice
- I. Infidélité
- J. Foi
- K. Envie
- L. Charité
- M. Désespoir
- N. Espérance

**Voûte**

44. Vierge à l'Enfant
45. Christ *Pantocrator*

## PADOUE, SANT'AGOSTINO DEGLI EREMITANI

**Type** : église monastique

Les ermites de saint Augustin s'installent dans la zone située à côté de l'arène romaine de Padoue, à proximité de la route romaine qui conduisait vers Altino, en 1237 et firent construire une première petite chapelle sur les lieux en 1264 qu'ils dédièrent à saint Philippe et saint Jacques. À ce premier édifice du XIII<sup>e</sup> siècle, de plan très simple, avec une nef rectangulaire à vaisseau unique munie d'une abside très profonde et de plusieurs chapelles, Fra Giovanni degli Eremitani fait ajouter en 1306, une pseudo-loggia en avant de la façade.

Si l'édifice abrite de très nombreuses fresques et tombeaux sculptés d'époques différentes, dans le cadre de cette étude je me suis essentiellement intéressée à l'abside majeure qui abrite un grand cycle pictural réalisé par Guariento d'Arpo vers 1338 sur le thème du Jugement dernier avec sur la voûte du sanctuaire les quatre évangélistes. Sur *l'intrados* de l'arc absidial sont également représentés plusieurs épisodes de l'ancien Testament et sur les parois latérales de l'abside des épisodes de la vie de saint Philippe, saint Jacques et saint Augustin. De cet ensemble ne sont néanmoins conservés que quelques fragments, l'essentiel des fresques ayant été perdues lors des bombardements subis par l'église au cours de la seconde guerre mondiale.

### BIBLIOGRAPHIE

---

ROSSETTI G., *Descrizione delle pitture...*, 1765, p. 153-162.

SELVATICO P., *Guida di Padova...*, p. 135-155.

SPIAZZI A. M., *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Electa, Milan, 1991.

— « il ciclo pittorico di Guariento nella chiesa degli Eremitani. Distruzione, recupero, restituzione », dans *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi,*

*Ricerche e restauri. Atti della giornata di studio*, Crocetta del Montello (Trévis) Antiga, 2012, p. 157-172.

MURAT Zuleika, « Il Paradiso dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'Agostino », Serena Romano et Delphine Zaru (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 106-107.



## PADOUE, SANT'AGOSTINO DEI DOMENICANI

**Type** : église abbatiale

Édifice détruit entre 1819 et 1822.

L'étude de l'édifice et de son décor se trouve dans le volume principal p. 237-242.

### SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

---

MUSCHETTI Valerio, *Libellus in quo de Preribus coenobii nostri sancti Augustini Padovani, de Aedificatione Ecclesiae, De Altaribus, Reliquiis et Viris illustribus eiusdem*, Biblioteca civica di Vicenza, ms. G.3. II;9 (=1378), 1588, copie de 1744 avec ajouts jusqu'en 1748, c. 56.

GENNARI Giuseppe, *Memorie sopra alcuni chiese di Padova*, BCPd, ms. BP.125.VI, 1795, c. 12.

ZENI Giuseppe, *Memoria*, Biblioteca del Museo Correr, Venise, m.S. P. D. 307/XVII, S.I.P.

ROSSETTI G., *Descrizione delle pitture...1765*, p. 3-15.

SELVATICO P., *Guida di Padova...*, p. 150-151 et p. 329-331.

SCHIAVON Antonio, « Guariento pittore padovano del secolo XIV », *Archivio veneto*, XXXV, 1888, p. 303-319.

BISCARO Gerolamo, « Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara », *L'Arte*, II, 1899, p. 88-97.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'Arte italiana. La pittura del Trecento e le sue origini*, vol. 5, Milan, Ulrico Hoepli, 1907, p. 927.

COLETTI Luigi, « Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I, Guariento e Semitecolo », *Rivista d'Arte*, XII, 1930, p. 323-380.

MOSCHETTI Andrea, *La Cappella degli Scrovegni...*

ARSLAN Wart, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Padova. Comune di Padova*, vol. 7, Rome, La Libreria dello Stato, 1936, p. 101-102.

TOESCA P., *...Il Trecento...*, p. 716.

GASPAROTTO Cesira, *Il convento e la chiesa di S. Agostino dei Domenicani Padova*, Florence, Memorie Domenicane, 1967.

FLORES D'ARCAIS F., *Guariento. Tutta la pittura*, Venise, Alfieri, 1974, p. 24-25 et 59-66.

GROSSATO Lucio, « cat. 13 à 15 », dans L. Grossato (dir.), *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 1974), Milan, Electa, 1974.

FLORES D'ARCAIS F., « La personalità di Guariento nella cultura figurativa del Trecento padovano », *Ibid.*, p. 46-50.

WOLTERS Wolfgang, « Tomba di Ubertino da Carrara ; Tomba di Jacopo da Carrara (catt. 40-41) », dans Id. *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, vol. 1, Venise, Alfieri, 1976, p. 168-169.

SPIAZZI A. M., « Padova », dans M. Lucco (dir.), *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, vol. 1, Milan, Electa, 1992, p. 88-177.

GHEDINI Monica Merotto, *La Chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, Padoue, ITI 1995.

VINCI Emanuele, « Guariento. Battesimo di Cristo », *Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia*, I, 1998, p. 114-115.

FLORES D'ARCAIS F., « Guariento e Bolzano », dans Andrea De Marchi, Tiziana Franco, Silvia Spada Pintarelli (éds.), *Trecento. Pittori gotici a Bolzano, catalogo della mostra* (Bolzano, Museo Civico, 2000), Bolzano, TEMI, 2000, p. 119-133.

— cat. 17, *Ibid.*, p. 136-137.

SPIAZZI A. M., cat. 9., dans Vittorio Sgarbi (éd.), (dir.), *Giotto e il suo tempo [exposition, Padova, 25*

novembre 2000-29 aprile 2001], Milan, Federico Motta, 2000, p. 317-319.

VINCI E., cat. 11, Ibid., p. 322-323.

GASTALDI Elisabetta, cat. 10, Ibid, p. 320-321.

SPIAZZI A. M., « Andriolo de'Santi e la sua bottega », dans Luca Baggio et Michela Benetazzo (dir.), *Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento*, atti del convegno internazionale (Padova 2001), Padoue, Centro di studi Antoniani, 2003, p. 329-334.

— « Le tombe carraresi nella chiesa degli Eremitani », dans Davide Banzato, F. Flores d'Arcais, *I luoghi dei carraresi: le tappe*

*dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, Trévis, Canova, 2006, p. 125-128.

FRANCO T., « Guariento : ricerche tra spazio reale e spazio dipinto », dans G. Valenzano et F. Toniolo, *Il secolo....*, p. 335-367.

SPIAZZI A. M., cat. 13.1-13.3 à 15, dans Davide Banzato, F. Flores d'Arcais, A. M. Spiazzi (éds.), *Guariento e la Padova Carrarese. Guariento*, catalogo della mostra, Venise, 2011, p. 123-127.

MURAT Z., « Il Paradiso dei Carraresi... », p. 97-122.

— « Le arche di Ubertino e Jacopo da Carrara nel percorso artistico di Andriolo de'Santi », *Predella*, n°33, 2013, p. 185-200.

## PADOUE, SAN GIORGIO

**Localisation** : Padoue, Piazza del Santo.

**Type** : Oratoire semi-privé, mausolée familial.

**Commanditaire** : Raimondino de' Lupi. À la mort de celui-ci c'est Bonifacio de' Lupi qui supervisera le chantier et notamment la réalisation des fresques d'Altichiero.

Sur la façade de l'édifice, de part et d'autre du saint Georges, sculpté au-dessus du portail d'entrée, se trouvent les armoiries de la famille du commanditaire.

Cet oratoire fut érigé en 1377 par Raimondino de' Lupi de Parme, marquis de Soragna, comme l'indique l'inscription visible sur le linteau de marbre au-dessus de la porte d'entrée de l'édifice. À sa mort le 30 novembre 1379 Raimondino de' Lupi fut enterré dans son monument funéraire au centre de la chapelle, qui devait donc architecturalement être entièrement achevée à cette date<sup>429</sup>.

Les fresques qui en recouvrent l'intégralité des parois murales et de la voûte sont l'œuvre du peintre véronais Altichiero da Zevio. Elles furent réalisées entre 1379 et 1384. Conçues à la manière de la chapelle Scrovegni, les fresques de cet édifice constituent un ensemble unitaire qui se compose de plusieurs cycles narratifs.

Au niveau des parois latérales, se déploient sur deux registres superposés les histoires de la vie de saint Georges d'une part (sur la paroi orientale), et celle de sainte Catherine d'Alexandrie et de sainte Lucie de l'autre (sur la paroi occidentale). À la suite des histoires de saint Georges, à l'extrémité sud de l'édifice, au registre supérieur de la paroi, nous trouvons un grand portrait de famille de Raimondino de' Lupi accompagné de sa femme et des représentants masculins de sa lignée. Tous sont agenouillés et en prière, tournés vers la Vierge à l'Enfant trônant à l'extrémité droite de l'image. Chacun des personnages est introduit auprès du couple divin par un saint.

À cette Vierge en trône peinte dans la scène du don, répond, au niveau de la paroi du fond de la chapelle, juste derrière la table d'autel, une seconde Vierge couronnée par le Christ au milieu de l'assemblée céleste. Le couple divin est ici assis sur un très large trône architecturé, dont la découpe et le traitement perspectif s'harmonise parfaitement avec l'ouverture de l'oculus au sommet de la paroi.

---

<sup>429</sup> Pour un bilan historiographique complet sur cet édifice je renvoie le lecteur à la bibliographie fournie à la fin de cette notice.

Sous le couronnement entre les deux lancettes en plein cintre, prend place une grande Crucifixion, foisonnante de personnages. Le Christ, parfaitement au centre, est entouré par les deux larrons. À la droite du Christ, l'âme du bon larron est portée vers le ciel par un ange, alors qu'à sa gauche, celle du mauvais larron est arrachée de la bouche de ce dernier par un démon qui s'apprête à la conduire en enfer. Dans la partie basse de la composition émergent de la foule compacte des soldats, plusieurs cavaliers. Dans la partie gauche de l'image, se retrouvent également plusieurs détails narratifs, comme celui des soldats détournant leur attention de la scène et jouant aux dés. Dans la partie gauche de l'image, du côté du bon larron, sont rassemblées les saintes femmes soutenant la Vierge, saint Jean et Marie Madeleine en prière aux pieds de la Croix. Face à elle, le personnage de dos<sup>430</sup> portant un seau et une lance devrait selon moi être assimilé à Longin, et il me semble pouvoir interpréter ici, le détail particulièrement visible de la déchirure verticale de sa tunique, comme un renvoi symbolique à la plaie qu'il infligeât au flanc droit du Christ quelques temps auparavant. De cette plaie, bel et bien visible, sous le muscle pectoral du Christ le sang et l'eau s'écoulent d'ailleurs, bien distinctement, en deux trainées de couleurs légèrement différentes.

À l'opposé, sur le mur de contre-façade, se retrouvent les épisodes du début de la vie du Christ à commencer par l'Annonciation figurée au sommet de la paroi, de part et d'autre de l'oculus de la façade<sup>431</sup>. En dessous le cycle se poursuit avec la Nativité, l'Adoration des Mages, et dans le registre sous-jacent de part et d'autre de la porte d'entrée de l'édifice, la fuite en Égypte et la présentation au temple.

Sur la voûte bleue constellée d'étoiles et fictivement séparée en trois travées, s'observent encore, au centre de chacune des travées, quatre petits médaillons organisés autour d'un plus grand médaillon central. Tous devaient accueillir à l'origine des figures en buste faisant se succéder du nord au sud, quatre figures de prophète, les quatre Docteurs de l'église et les quatre Évangélistes. Néanmoins, la majorité de ces figures sont aujourd'hui totalement illisibles.

Enfin, tout autour de la voûte, comme dans les ébrasements des fenêtres se déploie une frise décorative composée de médaillons quadrangulaires et de polylobes dans lesquels prennent place diverses figures de saints et de prophètes..

---

<sup>430</sup> Je signalerai ici que l'opposition entre la partie gauche et la partie droite de l'image, qui illustre l'opposition du positif et du négatif, est sous-tendue par la disposition des personnages, tous représentés de face dans la partie gauche (positive) et presque tous de dos dans la partie droite (négative).

<sup>431</sup> Au sujet de cette Annonciation je renvoie le lecteur à la très belle analyse de Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010, p. 93 et 106-108.

## BIBLIOGRAPHIE

---

ROSSETTI G., *Descrizione delle pitture...*, 1765, p. 89-91.

FÖRSTER Ernesto, *I Dipinti nella Capella di S. Giorgio in Padova*, Bologne Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846.

FLORES d'ARCAIS F., *L'oratorio di San Giorgio a Padova*, Milan, Skira, 1965.

— « La decorazione della cappella di San Giorgio », *Le pitture dei Santi di Padova*, Vicence, Neri Pozza, 1984, p. 43-62.

ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010, [1999].

BAGGIO Luca, COLALUCCI Gianluigi et BARTOLOTTI Daniela (éds.), *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi*, Centro di Studi Antoniani, Rome, Edizioni de Luca, 1999.

POESCHKE Joachim, *Fresques italiennes du temps de Giotto*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 418-433.

EDWARDS Mary D., « Parallelism in the frescoes in the Oratory of St. Giorgio in Padua (1379-84) »,

*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71. Bd., H. 1, Berlin-Munich, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2008, p. 53-72.

GIBSON Stephen, « Altichiero's Martyrdom Frescoes in the Oratory of St. George (Padua) », *Prarie Schooner*, vol. 83, n°4, 2009, p. 125-127.

LUPI Livia, « The rhetoric of fictive architecture : « Copia » and « Amplificatio » in Altichiero da Zevio's Paintings at the Oratory of St George in Padua », *Architectural History*, 60, 2017, p. 1-15.

— « Fictive architecture and pictorial place: Altichiero da Zevio's oratory of St Georgio in Padua (c.1379-1384) », dans Meg Boulton, Jane Hawkes, Heidi Stoner (éds.), *Place and Space in the Medieval World*, New-York, Routledge, 2018, p. 137-148.

— « La rhétorique du lieu. Art de la mémoire et architecture dans l'oratoire Saint-Georges de Padoue (1379-1384) », dans Anne-Laure IMBERT (dir.), *Mnémonique et poétique. La figure et son lieu dans la peinture des Tre-Quattrocento*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2022, p.167-180.

fig. 264. Padoue, San Giorgio, revers de façade



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 265. Padoue, San Giorgio, Annonciation, revers de façade**



© Vasile Pauline – septembre 2021

**fig. 266. Padoue, San Giorgio, Couronnement de la Vierge, paroi du sanctuaire**



© Vasile Pauline – septembre 2021

## PIOVE DI SACCO, SAN NICOLO

**Type** : église principale de l'aumônerie de Piove di Sacco.

**Localisation** : Sud-est de Padoue.

**Carte 6 n°1.**

**Commanditaire** : édifice probablement érigé sous la volonté de la communauté des marins et pêcheurs de Piove di Sacco.

L'église de San Nicolò à Piove di Sacco, située légèrement à l'extérieur de l'habitat médiéval de la ville<sup>432</sup>, est documentée dans les archives à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Mais le quartier avoisinant de San Nicolò, qui tire son nom de l'église elle-même, est quant à lui mentionné dès 1064, ce qui s'accorde avec les relevés effectués lors des dernières campagnes de restauration de l'église, qui confirment l'existence sur la zone d'un premier édifice religieux construit aux alentours de l'an Mille. Telle que nous la voyons aujourd'hui l'église de San Nicolò, constituée d'une grande nef rectangulaire à vaisseau unique charpenté, qui s'achève à l'est par une abside semi-circulaire peu profonde, présente certains éléments architecturaux postérieurs à la période médiévale comme sa façade résolument moderne (XVI<sup>e</sup> siècle), le campanile, la petite sacristie qui vient se greffer au centre de la paroi méridionale, et certaines des baies de la nef.

Ces travaux d'architecture coïncident, sans doute, avec les remaniements opérés au cours du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'agencement de l'appareil décoratif de l'église. À cette période, l'intégralité des fresques médiévales qui recouvraient les parois de l'église furent cachées sous une couche d'enduit blanc alors que plusieurs autels baroques furent également commandés et installés à l'intérieur de l'église. C'est à cette occasion également que fut réalisée l'Annonciation de l'arc triomphal encore visible aujourd'hui et que j'ai pris le parti d'ajouter au corpus d'images de cette thèse malgré sa réalisation tardive, puisqu'elle témoigne de la pérennité de la localisation de cette scène en encadrement de l'arc triomphal bien après la période traitée ici.

---

<sup>432</sup> Elle appartenait à l'origine à l'ancienne localité de Corte.



## L'ORNEMENTATION A FRESQUE

---

Il faudra donc attendre une première campagne de restauration, menée entre 1953 et 1954<sup>433</sup> pour que les fresques médiévales qui recouvrent de manière inégale l'ensemble des parois de l'édifice, réalisées pour la plupart au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>434</sup>, soient remises au jour.

Sur les parois latérales et le mur de contre-façade, l'église est ainsi parsemée de fresques à caractère votif, parmi lesquelles se rencontrent plusieurs Vierge à l'Enfant et plusieurs figures de saints différents qui n'entraient pas véritablement dans le cadre de cette étude, bien qu'il faille souligner l'intérêt artistique de cet ensemble de fresques qui témoignent pour certaines, de la diffusion précoce de l'art de Giotto dans la périphérie de Padoue. Certaines de ces fresques ont ainsi été attribuées au « Maître du chœur de la Chapelle Scrovegni » ou à un talentueux disciple de Paolo di Venezia.

Mais les fresques qui retiennent davantage encore l'attention des chercheurs, et la mienne dans le cadre de cette thèse, sont celles encore partiellement conservées de l'abside majeure. Là, dans le registre théophanique, le Christ *Pantocrator* apparaît dans une mandorle lumineuse dans laquelle l'artiste a pris soin d'inciser la couche picturale à intervalles réguliers pour bien rendre l'effet d'irradiation de lumière depuis le corps du Christ vers la bordure de la mandorle. Celle-ci semble d'ailleurs dotée d'une certaine profondeur, rendue de manière illusionniste par le tracé légèrement incurvé de l'arc-en-ciel sur lequel siège le Christ. Représenté jeune, barbu et auréolé, il est aujourd'hui difficile de savoir si son nimbe était à l'origine crucifère ou non. Vêtu d'une tunique bleue sur laquelle il porte une sur-toge rouge, le Christ adresse un traditionnel signe de bénédiction de la main droite et tient dans sa main gauche un livre fermé. Cet élément, assez peu courant dans les théophanies absidiales rassemblées dans le corpus, indique, à priori, que cette image n'est pas une *Maiestas Domini*, mais plutôt une représentation deutéro-parousiaque du Christ de la fin des Temps tenant le livre fermé avant la Révélation et l'ouverture des sept sceaux. D'ailleurs, de part et d'autre de cette figure centrale, ce ne sont pas les quatre Vivants, composante obligatoire de la *Maiestas Domini*, qui prennent place autour de la mandorle, mais les deux intercesseurs, la Vierge à la droite du Christ et saint Jean à sa gauche tenant son Évangile. Les deux personnages sont représentés en pied, le regard tourné vers la nef. Jusqu'à la taille, leurs corps se détachent sur le fond doré du cul-de-four de l'abside, que le peintre avait agrémenté de très nombreux éléments à motifs de rinceaux

---

<sup>433</sup> Une nouvelle grande campagne de restauration et de recherche fut menée à l'intérieur de l'église en 1993.

<sup>434</sup> On trouve également à l'intérieur de l'église d'autres fresques dont la datation varie entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle.

végétaux, sans doute rajoutés à sec, et qui se devinent encore par endroit. Dans la partie haute en revanche, le fond de la calotte est simplement recouvert d'un pigment bleu profond évoquant sans doute la voûte céleste.

**fig. 267. Piove di Sacco, San Nicolò, détail du la théophanie absidiale**



© Vasile Pauline – septembre 2021

Sous cette composition théophanique, séparée de la partie médiane de l'abside par un bandeau décoratif que la mandorle du *Pantocrator* vient interrompre, se développe en frise continue, le collège apostolique dont n'ont été conservées que les cinq figures centrales. Ici, contrairement à ce qui est majoritairement observé dans le corpus, cette théorie des apôtres devait à l'origine compter treize personnages, puisque nous voyons sur le fragment conservé, une nouvelle représentation du Christ entièrement vêtu de blanc, au centre de l'hémicycle directement dans l'alignement du *Pantocrator* de la calotte. Les cinq personnages encore visibles, tous très individualisés physiquement, ne sont néanmoins identifiables par aucune inscription ni attribut, néanmoins, comme cela est bien souvent le cas, tous tiennent à la main un livre fermé.

fig. 268. Piove di Sacco, San Nicolò, abside, détail de la théorie des apôtres



© Vasile Pauline – septembre 2021

Plus qu'une *Maiestas Domini*, la composition de la calotte alliant le Christ *Pantocrator* à la Vierge et saint Jean en position d'intercession renvoie donc davantage au type de ce que l'on pourrait appeler la « *Déisis* occidentale », par opposition à l'image de la *Déisis* d'origine byzantine dans laquelle se retrouve systématiquement le prodrome (saint Jean-Baptiste) à la place de saint Jean. Également liée au récit de l'Apocalypse, il s'agit d'une image eschatologique du Christ de la seconde venue, dans laquelle donc, les douze apôtres s'intègrent parfaitement en tant qu'ils sont, comme je l'ai signalé dans le volume principal, eux-mêmes présents dans le récit apocalyptique. En revanche, contrairement à ce qui a pu être avancé par certains chercheurs<sup>435</sup>, il ne me semble pas que cette image puisse être directement rattachée au Jugement dernier dont elle ne possède aucune des composantes essentielles (partage entre justes et réprouvés, signes de la Passion, résurrection des corps...). Je rejoins toutefois Giuliana Ericani sur le rapprochement stylistique qu'elle propose entre la volumétrie et la personnification des apôtres du registre médian et ceux du Jugement dernier peint par Giotto au revers de façade de la Chapelle des Scrovegni<sup>436</sup>. De même, il me semble tout à fait probable, compte tenu du raffinement et de l'intelligence subtile de la construction spatiale du registre théophanique, que la réalisation de ces fresques soit due au jeune Guariento d'Arpo, justement originaire de Piove di Sacco et dont cette abside pourrait être l'une des premières grandes

<sup>435</sup> Giuliana Ericani « Premesse », dans SANAVIA Bruno Luciano, *San Nicolò « Oratorio di Scuola Giottesca »*, Piove di Sacco, Tessere di un mosaico, 2017, p. 9.

<sup>436</sup> Ibid.

entreprises picturales, ce qui situe nécessairement la réalisation de ces fresques dans le courant de la première moitié du *Trecento*<sup>437</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

FLORES D'ARCAIS F., *Guariento*, Venise, Alfieri, 1965.

— « Affreschi giotteschi nella Basilica del Santo a Padova », *Critica d'arte*, série NS, vol.15, n°97, 1968, p. 23-34.

*Guariento e la Padova Carrarese* (cat.exp.) Padoue, Musei civici agli Eremitani, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 avril au 31 juillet 2011, Padoue, Marsilio, 2011.

SANAVIA Bruno Luciano, *San Nicolò « Oratorio di Scuola Giottesca »*, Piove di Sacco, Tessere di un mosaico, 2017.

---

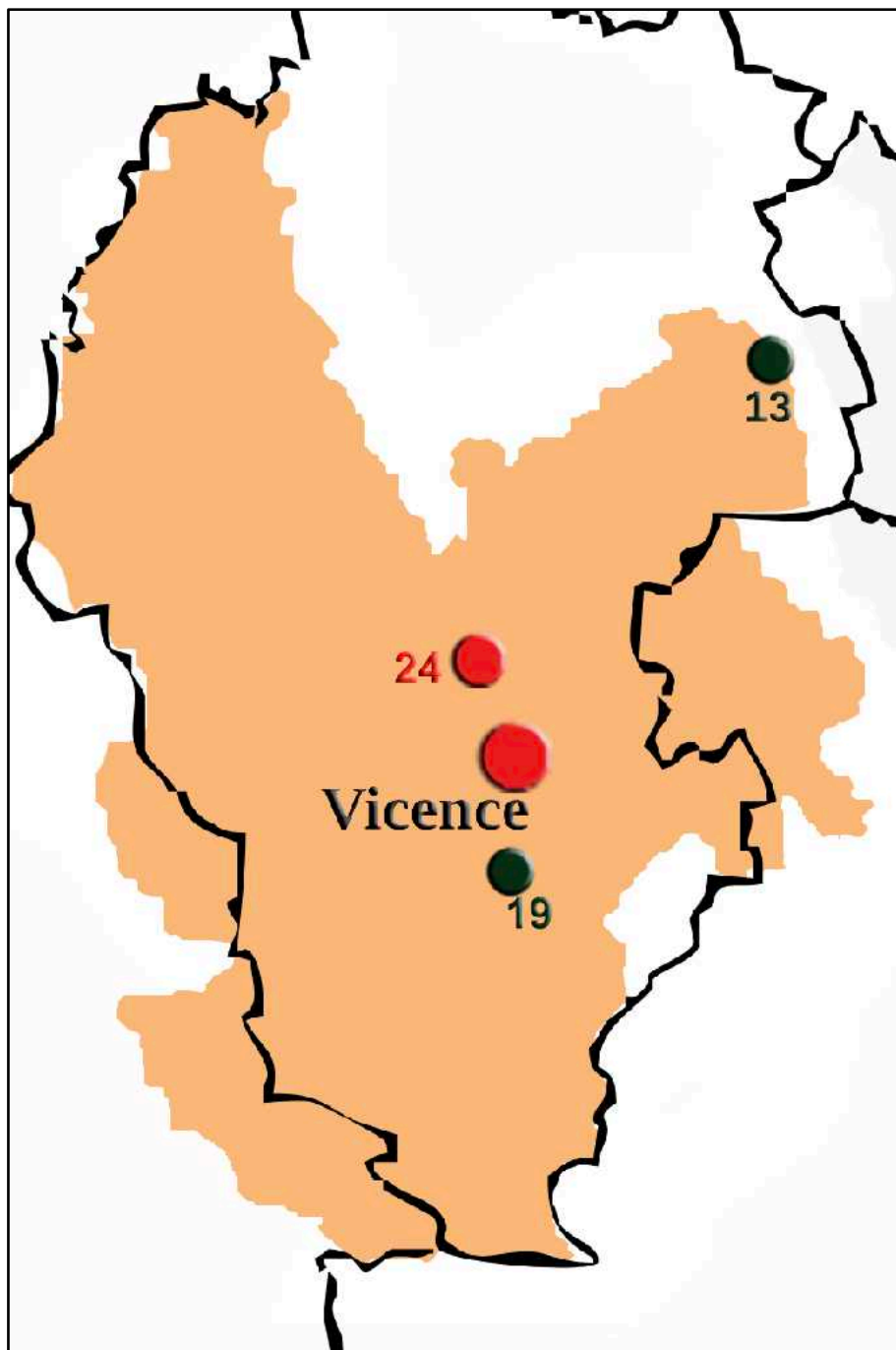
<sup>437</sup> Ibid.





## ANCIEN DIOCÈSE DE VICENCE

Carte 7 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Vicence



© Vasile Pauline – août 2023

## ARCUGNANO, SANTA MARIA DEI BERICI

**Localisation** : Arcugnano, Colli Berici.

Carte 7 n°19

**Type** : oratoire, ancienne église paroissiale (devenue aujourd'hui une propriété privée)

**Commanditaire** : Cimbri ? Les plus anciennes mentions de l'édifice datent de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, mais il semble qu'il soit plus juste de faire remonter sa construction au siècle précédent.

### DISPOSITION DATATION ET ATTRIBUTION DU DECOR

---

- **Contre-Façade** : restes d'un saint évêque bénissant, peut-être saint Augustin.
- **Arc Triomphal** : Annonciation

Elle prend place en encadrement de l'arc avec l'ange à Gauche et la Vierge à Droite. L'ange est agenouillé, les ailes repliées dans son dos, il pointe son index droit en direction de la Vierge qui est assise sur un trône surmonté d'un rideau rouge tendu, qui semble peut-être accroché à la bordure décorative de la fresque. Au sommet de l'arc, entre les deux protagonistes du colloque angélique, Dieu le Père apparaît dans une mandorle lumineuse et envoie, en direction de la Vierge, l'Enfant Christ déjà formé accompagné de la colombe de l'Esprit Saint.

- **Sanctuaire** : Maiestas Domini aux apôtres et velario

Le Christ Juge trônant présente un livre ouvert de sa main gauche et bénit de la main droite. Il est assis sur un arc-en-ciel dans une mandorle entourée des quatre évangélistes zoomorphes tenant chacun un livre. Dans la partie médiane le collège apostolique prend place de part et d'autre de la figure centrale de saint Pierre. Dans la zone inférieure, le *velario* qui se déploie dans l'abside se poursuit sur les retombées de l'arc triomphal. L'ensemble du programme absidial est à attribuer à Battista da Vicenza et doit donc avoir été réalisé dans les deux premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, puisque celui-ci meurt autour de 1438.

### BIBLIOGRAPHIE

---

FASOLO Giulio, « La Chiesa di S. Margherita dei Berici », *Note d'Arte*, Vicence, G. Galla, 1930, p. 57-68.

FERRERO Marco, « La pittura a Vicenza tra XIII e XV secolo : influssi padovani, veronesi e veneziani », *Progetto Restauro*, Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali 2003/27, p. 31-45.



## BASSANO DEL GRAPPA, SAN FRANCESCO

**Type** :

**Localisation** : Carte 7 n°13

L'église fut uniquement ajoutée au corpus pour les fresques de sa façade réalisées dans la première moitié du *Quattrocento* par Battista da Vicenza : une annonciation surmontant une théorie de saints franciscains. Pour plus d'éléments sur cet édifice, je me permets donc de renvoyer le lecteur à la bibliographie ci-jointe.

### **BIBLIOGRAPHIE**

---

ERICANI Giuliana (dir.), *La Chiesa di San Francesco. Il restauro. Città di Bassano del Grappa*, Parrocchia di Santa Maria in Colle, 2007.

FLORES D'ARCAIS Francesca, « Le arti figurative a Bassano nei secoli XIII e XIV » , dans, *Bassano nei secoli della sua formazione. Città e territorio tra Duecento e Trecento*. Comitato per la Storia di Bassano, 1991, p. 113-122.

## CALDOGNO, SAN MICHELE

**Localisation** : Province de Vicence.

Carte 7 n°24

**Type** : Chapelle

**Façade** : Vierge à l'Enfant avec l'archange saint Michel. La fresque aujourd'hui illisible était située dans la lunette quadrangulaire au-dessus du portail d'entrée.

**Abside** : Fragments avec une figuration de l'archange saint Michel ; Sainte Agate et un Christ bénissant.

### DATATION ET ATTRIBUTION

---

Aristide Dani propose d'attribuer l'exécution des fresques présentes à l'extérieur et à l'intérieur de l'édifice à Niccolò da Venezia et son fils Marco, deux artistes qui travaillèrent également dans l'église de San Vincenzo à Thiene<sup>438</sup>. Néanmoins, Galdino Pendin, prenant en considération un document d'archive qui atteste que Niccolò était déjà mort en 1334, propose d'attribuer les fresques de Caldogno, comme celles de Thiene, uniquement à son fils Marco. Il suggère également que l'ensemble du décor soit daté de la première moitié du *Trecento* mais après 1343<sup>439</sup>.

L'édifice lui-même remonte, sans doute, à la période lombarde, peut-être au VIII<sup>e</sup> siècle, mais il subit de nombreux remaniements architecturaux au cours du temps. Après avoir fait l'objet d'une entreprise de destruction avortée en 1927, il fut finalement sauvegardé et restauré. Les fresques firent elles aussi l'objet d'une restauration plus tardive, achevée en 2001.

### BIBLIOGRAPHIE

---

DANI Aristide, « Ancora sul nome Caldogno e sulla chiesa longobarda di San Michele », *Memoria calidonensi*, Tipolitografia Istituto S. Gaetano, 1990, p.29-35.

LUCCO Mauro (éd.), *La Pittura nel Veneto: Il Trecento*, vol. 1 et 2, Milan, Electa, 1992, p. 276, 299, 302.

PENDIN Galdino, *Storia di Caldogno*, Vicence, La Serenissima, 1997, p.28.

FERRERO Marco, « La pittura a Vicenza tra XIII e XV secolo : influssi padovani, veronesi e veneziani », *Progetto Restauro*, Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali 2003/27, p. 33-34.

---

<sup>438</sup> Aristide DANI, « Ancora sul nome Caldogno e sulla chiesa longobarda di San Michele », *Memoria calidonensi*, Tipolitografia Istituto S. Gaetano, 1990, p.29-35.

<sup>439</sup> Galdino Pendin, *Storia di Caldogno*, Vicence, La Serenissima, 1997, p.28.

## VICENCE, SANT'AGOSTINO

**Type** : église monastique

L'église de Sant'Agostino fut érigée après 1319, sur le site de l'ancienne église de San Desiderio. Une longue inscription gravée sur le linteau du portail d'entrée rapporte plus précisément la date de 1322, pour le début de la construction de l'édifice et celle de 1357 pour l'achèvement des travaux.

### DESCRIPTION DU DECOR

---

Ce nouvel édifice aux larges proportions se compose d'une nef rectangulaire à vaisseau unique s'ouvrant sur trois chapelles quadrangulaires. La chapelle d'axe, qui abrite l'autel majeur de l'édifice contient le cycle de fresques comptabilisé dans le cadre de cette étude. Ces fresques, aujourd'hui dans un assez bel état de conservation, furent restaurées entre 1985 et 1989. Elles se concentrent sur la partie haute des parois du sanctuaire et sur sa voûte d'arrête. Dans cette dernière prend place une théophanie d'un genre particulier avec au centre le Christ en majesté représenté dans un médaillon lumineux soutenu par quatre anges. Il tient un livre fermé dans sa main gauche et bénit de la droite. Autour de lui, s'alternent sur les voûtains les quatre Vivants et les Docteurs de l'Église.

Sur les parois latérales se sont des scènes narratives qui sont figurées avec d'une part un cycle de l'Enfance du Christ qui débute avec une Annonciation et se poursuit au registre inférieur avec la Nativité et l'Adoration des Mages. Sur la paroi opposée, la Cène fait face à l'Annonciation et amorce un second cycle dédié à la Passion du Christ. Celui-ci se poursuit au registre inférieur avec la Prière au mont des oliviers et la Trahison de Judas.

Enfin, sur la paroi du fond du sanctuaire se développe, sur une superficie équivalente à celle occupée par les trois scènes des parois latérales, une grande Crucifixion. Crucifié au centre de l'image, le Christ apparaît néanmoins une seconde fois en buste au-dessus de la croix dans une posture très similaire à celle qu'il adopte au centre de la voûte.

## DATATION ET ATTRIBUTION

---

Datées par Edoardo Arslan aux alentours de 1380-1390<sup>440</sup> et considérées comme l'expression de la diffusion de la culture émilienne en Vénétie, ces fresques ont aujourd'hui tendance à être plutôt anticipées par la critique. Les chercheurs semblent en effet s'accorder, surtout depuis les restaurations de la fin des années 1980, à considérer ses peintures comme les œuvres d'un atelier de peintres véronais, ou locaux, actifs vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle durant la période de plus grande richesse du monastère et de la ville sous l'influence des Scaligeri<sup>441</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

ARSLAN Edoardo, *Catalogo delle cose d'arte di antichità d'Italia. Vicenza, I, le chiese*, Rome, Luca editore, 1956, p. 191-193.

GIBBS Robert, « A Group of Trecento Bolognese Painters Active in the Veneto » *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 947, Feb. 1982, p. 77-86 et 89.

MOENCH SCHERER Esther, « Vicenza », dans M. Lucco, (dir.), *La Pittura nel Veneto...*, vol. 1, p. 278-283.

FERRERO Marco, « La pittura a Vicenza tra XIII e XV secolo : influssi padovani, veronesi e veneziani », *Progetto Restauro*, Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali, n°27, 2003, p. 41.

---

<sup>440</sup> Edoardo, *Catalogo delle cose d'arte di antichità d'Italia. Vicenza, I, le chiese*, Rome, Luca editore, 1956, p. 193.

<sup>441</sup> FERRERO Marco, « La pittura a Vicenza tra XIII e XV secolo : influssi padovani, veronesi e veneziani », *Progetto Restauro*, Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali, n°27, 2003, p. 41 ; Moench Scherer Esther, propose même une datation encore légèrement plus précoce pour ces fresques, suggérant que celles-ci aient pu être directement commandées par le fondateur de l'église monastique, mort entre 1340 et 1341 : « Vicenza », dans Mauro Lucco, (dir.), *La Pittura nel Veneto...*, vol. 1, p. 280.

**fig. 269. Vicence, Sant'Agostino, Crucifixion, sanctuaire (détail)**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 270. Vicence, Sant'Agostino, voûte du sanctuaire**



© Vasile Pauline – juillet 2022

fig. 271. Vicence, Sant'Agostino, voûte du sanctuaire, saint Ambroise (détail)



© Vasile Pauline – juillet 2022

fig. 272. Vicence, Sant'Agostino, portail d'entrée, linteau, inscription



© Vasile Pauline – juillet 2022

## VICENCE, SAN LORENZO

**Type** : église conventuelle franciscaine

Fondée en 1280 et achevée, sur le plan architectural, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, l'église de San Vincenzo à Vicence devient très vite le symbole d'un nouveau langage architectural veneto-padouan<sup>442</sup>, dont certains éléments se retrouvent également dans la structure de la basilique San Fermo Maggiore de Vérone ou la basilique Sant'Antonio de Padoue.

La façade de l'édifice, qui est l'élément plus spécifiquement pris en considération dans le cadre de cette thèse, présente un certain nombre de caractéristiques typiques des constructions religieuses des ordres mendiants en Italie septentrionale au XIII<sup>e</sup> siècle. Cette dernière est d'ailleurs très proche de la façade principale de l'église franciscaine de San Fermo Maggiore à Vérone, avec son profil à pignon dans la partie supérieure, alors que sa partie basse est rythmée par une arcature en forte saillie composée de sept arcs ogivaux, interrompue au centre par l'imposant portail aux multiples voussures. De part et d'autre du portail, l'espace entre les arcs est occupé par quatre sépultures murales, deux de chaque côté, qui, là encore, sont identiques à celles qui se trouvent sur la façade de San Fermo Maggiore à Vérone.

La réalisation du portail sculpté de la façade principale<sup>443</sup>, commandé par Pietro da Marano, *consigliere* de Cangrande della Scala, fut confiée à Andriolo de Santi, qui est documentée sur le chantier entre 1342 et 1344<sup>444</sup>. Celui-ci réalisa d'ailleurs, de sa propre main, le groupe sculpté sur la lunette, confiant ensuite à son atelier l'exécution des autres éléments du portail. Le commanditaire Pietro « nan » de Marano<sup>445</sup>, avait spécifié dans son testament, rédigé à Venise en 1340 qu'il souhaitait que le portail « *de la glesia de sen lorenço de Vicença sia fate honorevolmente per anema mia* »<sup>446</sup>. Andriolo inclut donc le commanditaire agenouillé dans la lunette sculptée de la façade où il est introduit par saint Laurent auprès de la Vierge et de

---

<sup>442</sup> Luca TREVISAN, *Il Tempio di San Lorenzo à Vicenza*, Trévise, Zoppelli e Lizzi Edizioni, 2011, p. 15.

<sup>443</sup> Cette fiche ne traitera que le portail sculpté car il s'agit de l'unique élément recensé dans le cadre du corpus. Je mentionne ici néanmoins l'existence de certaines peintures murales à l'extérieur, dont une Crucifixion et un saint François peint sur les lunettes d'une des entrées latérales et de celle de la porte conduisant au campanile. Pour toutes informations complémentaires concernant cet édifice, je renvoie simplement le lecteur à la bibliographie ci-après.

<sup>444</sup> L. TREVISAN, *Il Tempio...*, p. 65.

<sup>445</sup> Le surnom de Pietro Marano renvoie à sa condition physique, confirmée par les proportions de son portrait sculpté sur la lunette.

<sup>446</sup> L. TREVISAN, *Il Tempio...*, p. 70 et note n°66.

l'Enfant, elle-même accompagnée de saint François à sa gauche. En cela, cette lunette sculptée constitue le premier exemple, dans toute la sculpture vénitienne, d'image dévotionnelle à avoir été réalisée pour orner le portail principal d'une église.

Sous cette lunette, le linteau est constitué de plusieurs niches sculptées en assez haut relief. Au centre, dans la plus large, siège le Christ en majesté. Autour de lui, se tiennent huit figures de saints debout, répartis en deux groupes de quatre. Sur la gauche se trouvent ainsi saint Vicence, saint Lois, saint François et saint Jean ; alors que sur la droite se succèdent saint Laurent, saint Antoine, sainte Claire et saint Etienne. Tous sont aisément identifiables grâce à une inscription apposée à la base du linteau, sans doute dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, peut-être à l'occasion de restaurations effectuées en 1856, même s'il est probable qu'à cette époque, l'on se soit inspiré d'inscriptions plus anciennes, déjà présentes. Bien qu'il ne fût pas directement réalisé par Andriolo de Santi, ce linteau reproduit scrupuleusement les indications fournies par ce dernier, à qui revient la paternité de la composition d'ensemble du portail<sup>447</sup>.

C'est encore à un autre sculpteur<sup>448</sup> que l'on doit les bas-reliefs de la voussure et des piédroits, dans lesquels des bustes de prophètes, d'apôtres et d'évangélistes s'intercalent à l'intérieur d'élégants rinceaux végétaux.

Pour ce qui est des lions stylophores et des deux protagonistes de l'Annonciation postés de part et d'autre de l'ouverture de l'arche du portail, à la base du tympan, Edoardo Arslan propose de reconnaître la main d'un certain « fra' Nicolò »<sup>449</sup>.

En plus de ces sculptures, plusieurs inscriptions sont lisibles sur le portail, sur la face interne des piédroits. À droite de la porte on lira ainsi : HAS SATUS GREGIA VOTIVO MUNERE PETRUS TIRPE MARANESI CO[N]DIDIT URBE FORES FRATER, ET HOC VOTO SIBI PAX AB ORIGINE LUGI CONSULUIT NITIDUM QUO DUCE FULSIT OPUS ; et à gauche : VOLVERAT ORBE SUO T[UN]C ANNOS MILLE TRECENTOS SOL QUATE[R] ATQ[UE] DECE[M] QUART[A]Q[UE] MESIS ERAT CUM TIBI MIRIFICIS LAURENTI SPLE(N)DITA SAXIS STRUCTA FUIT TE[M]PLIS JANUA BINA SUIS<sup>450</sup>. Enfin, sur la plinthe de la colonne soutenue par le lion à droite de la porte, se trouve une dernière inscription en langue vulgaire, particulièrement intéressante puisqu'elle est l'une des plus anciennes inscriptions en langue vulgaire conservée sur le territoire de l'actuelle Vénétie<sup>451</sup> :

---

<sup>447</sup> Ibid., p. 76.

<sup>448</sup> D'après Edoardo Arslan, ces éléments d'un style byzantinisant pourraient avoir été sculptés par Andrea da Venezia et un certain « *maestro* Pietro » pour lequel on conserve un document attestant d'un paiement effectué en son nom « pro una cornice cum foliis circa portam ». L. TREVISAN, *Il Tempio...*, p. 76.

<sup>449</sup> Ibid.

<sup>450</sup> L. TREVISAN, *Il Tempio...*, p. 76.

<sup>451</sup> Ibid., p. 77.



P[ER]CHE BOÇO I[N] SA[N] LORE[NÇ]O VUOL STATE LA ÇATA D[E]L LION FE ASIARE. Toutefois, malgré son importance en tant que document historique, le signification précise de cette inscription reste, encore aujourd’hui, assez obscure<sup>452</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

---

TREVISAN Luca, *Il Tempio di San Lorenzo à Vicenza*, Trévise, Zoppelli e Lizzi Edizioni, 2011.

**fig. 273. San Lorenzo, Vicence, portail occidental**



© Vasile Pauline – juillet 2022

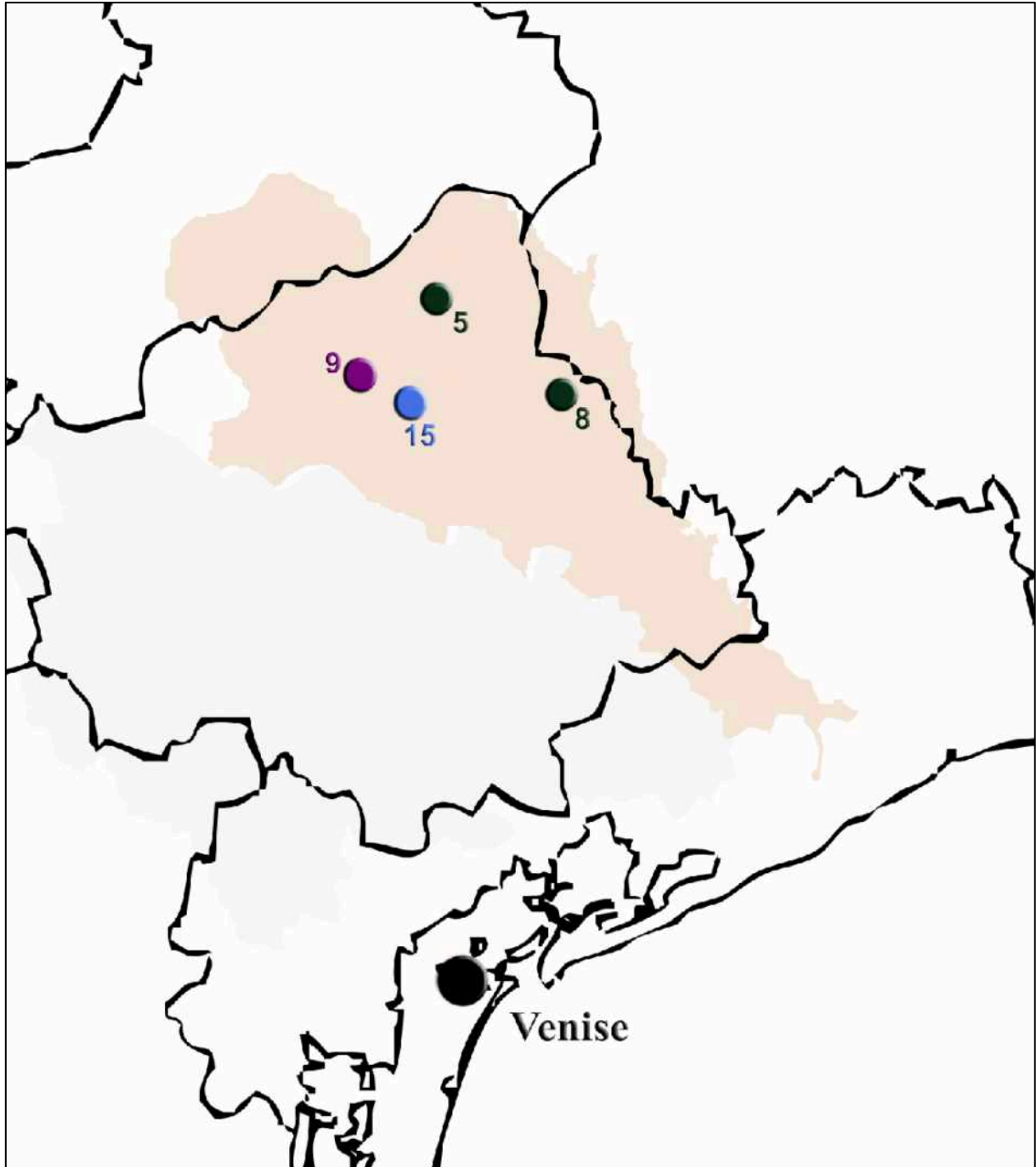
---

<sup>452</sup> Ibid.



## ANCIEN DIOCÈSE DE CENEDA (VITTORIO VENETO)

Carte 8 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Ceneda (Vittorio Veneto)



© Vasile Pauline – août 2023

# MANZANA DI FORMENIGA, SAN GIORGIO MARTIRE

Carte 8 n°15

**Localisation** : Manzana di Formeniga, actuelle province de Trévis, ancien diocèse de Ceneda (Vittorio Veneto). Il se situe à peu de distance du lieu où se trouvait l'ancien château de Formeniga.

**Type** : Oratoire

**Commanditaire** : Famille Da Camino (Caminesi)

L'édifice est mentionné pour la première fois en 1345, mais sa fondation est sans doute bien antérieure. Certaines parties de la structure semblent de fait, postérieures au XIII<sup>e</sup> siècle.

## **DISPOSITION, ATTRIBUTION ET DATATION DU DECOR**

---

L'abside et l'arc triomphal du petit oratoire apparaissent aujourd'hui comme de véritables palimpsestes recouverts de plusieurs couches successives de décors à fresques superposés entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (durant la domination des *Caminesi* sur la *Marca Trevigiana*) et jusqu'au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

Il doit il y avoir au moins deux ou trois couches de décor successives, qui reprennent néanmoins toutes, à peu de choses près, la même iconographie.

- **Arc Triomphal** : Annonciation

Représentée en encadrement de l'arc avec l'ange à gauche et la Vierge à droite.

Sur les retombées de l'arc sont visibles deux saints en pied, dont l'un est identifiable, grâce à la balance qu'il tient dans ses mains, à l'archange Michel.

- **Abside** : Maiestas Domini aux apôtres / saints

Les fresques de l'abside sont aujourd'hui en très mauvais état de conservation. Ceci est dû en partie à l'écroulement de la calotte au XVI<sup>e</sup> siècle à la suite d'un tremblement de terre. Malgré sa reconstruction, une grande partie du matériel pictural a été perdu.

De la *Maiestas Domini* il ne reste malheureusement que très peu de traces. La théorie des apôtres du XV<sup>e</sup> siècle est encore visible dans la partie gauche de l'abside, où se distinguent

deux couples d'apôtres debout. Sous ces figures apparaissent quelques vestiges des anciens personnages représentés au XIII<sup>e</sup> siècle. Il est possible qu'ils aient déjà été des apôtres ou des saints, mais Velluti remarque leurs costumes raffinés, en fourrure de vair et aux ceintures hautes qui ressemblent davantage à des vêtements de courtisans que de saints.

## **BIBLIOGRAPHIE**

---

VELLUTI Federico, « Memorie figurative e architettoniche del periodo caminese », dans *Il dominio dei Caminesi tra Piave e Livensa*, Vittorio Veneto, Quaderni de l'azione, 1988, p. 115-126.

– « La chiesa di San Giorgio a Manzana di Formeniga : analisi delle fasi costruttive e dei cicli decorativi », *Il Flaminio*, n°6, 1993, p. 39-42.

## RUGOLO DE SARMEDE, SAN GIORGIO MARTIRE

**Type** : église paroissiale

**Carte 8 n° 8**

*Édifice non visité*

D'abord construite entre le IX et le X<sup>e</sup> siècle pour servir de chapelle au château d'époque lombarde, l'église de San Giorgio Martire est transformée par la suite en paroissiale. Entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle, l'édifice fut assez largement transformé avec la réunion du sanctuaire et de la nef. À la même époque sont également transformées les fenêtres de la paroi sud et une seconde entrée latérale est ajoutée à l'édifice. En 1971, à l'occasion de travaux de restauration, les fresques du sanctuaire sont remises au jour, de même qu'une partie de la maçonnerie médiévale de l'édifice.

De plan rectangulaire, l'église se compose donc aujourd'hui d'une nef à vaisseau unique séparée du sanctuaire carré voûté d'ogives par un grand arc triomphal. Sur les parois latérales de la nef sont conservés plusieurs fragments de fresques d'époques différentes dont une Vierge à l'enfant, entre saint Jérôme et saint Bernardin de Sienne, datée du milieu du *Quattrocento* et un saint Gerges tuant le dragon, du siècle suivant. Dans le cadre de cette thèse c'est néanmoins l'Annonciation de l'arc triomphal qui a surtout été prise en considération. À l'intérieur du sanctuaire, ont également été comptabilisés dans le cadre de cette thèse, les restes de la Résurrection et de l'Ascension du Christ présentes sur la paroi orientale. Celles-ci étaient entourées par deux cycles narratifs, l'un vétérotestamentaire (à droite), l'autre évangélique (à gauche).

### REFERENCE

---

Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto. Diocesi di Vittorio Veneto : [https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/AccessoEsterno.do?mode=guest&type=auto&code=82287&Chiesa\\_di\\_San\\_Giorgio\\_Martire\\_Rugolo\\_Sarmede](https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/AccessoEsterno.do?mode=guest&type=auto&code=82287&Chiesa_di_San_Giorgio_Martire_Rugolo_Sarmede).

## SAN PIETRO DI FELETTO, SAN PIETRO

**Localisation** : Carte 8 n°9

**Type** : *Pieve (Ecclesia Plebis)*

La fondation de l'église plébaine de San Pietro di Feletto remonte au haut Moyen Âge. Nilo Faldon suggère même que, quelques siècles avant l'an Mille (entre le VIII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle), l'église, déjà existante, était le cœur et le point de ralliement d'une large assemblée de fidèles répartie sur un vaste territoire s'étendant sur toute la commune de Feletto, jusqu'à Tore di Formeniga, Refrontolo et Collalbrigo<sup>453</sup>. Il s'agirait alors de l'un des édifices les plus anciens du diocèse de Ceneda.

Toutefois, malgré ses origines anciennes, c'est à des travaux d'architecture du XII<sup>e</sup> siècle (ou de la fin du XI<sup>e</sup> siècle) que l'on doit la forme actuelle de l'édifice. Néanmoins, il est probable que le portique ait été ajouté après la réalisation des fresques de la façade, à la fin du XIV<sup>e</sup>. C'est en tous cas ce que laisse suggérer le Christ du dimanche dont le cadre n'est certes pas véritablement tronqué par les poutres du portique, mais dont la vision n'en est pas moins fortement perturbée par sa présence, comme en témoigne les photographies ci-après.

Quoi qu'il en soit, dans sa forme actuelle, l'église se compose d'un portique ouvert sur sa façade ouest et nord où il est rattaché à la structure bipartite de la tour campanaire. Au-delà du portique, la nef rectangulaire se divise en trois vaisseaux, un vaisseau central plus large et deux collatéraux. L'ensemble est couvert d'une charpente en bois apparente à l'exception de la petite chapelle secondaire, dédiée à saint Sébastien, qui s'ouvre à l'extrémité ouest du bas-côté nord, qui est quant à elle, recouverte d'une voûte d'arrêtes. À l'est, les trois vaisseaux s'achèvent chacun par une abside semi-circulaire, l'abside majeure, étant légèrement surélevée, plus large et plus profonde que les deux absidioles latérales.

En 1873, un tremblement de terre fit s'écrouler l'une des trois absides de l'édifice, du côté sud, et endommagea une bonne partie du décor à fresque présent à l'intérieur. C'est néanmoins également, à l'occasion de ce tremblement de terre que la couche picturale de l'abside majeure, en se détachant par endroit, a permis de mettre au jour deux strates décoratives

---

<sup>453</sup> Nilo FALDON, *La millenaria pieve di San Pietro di Feletto : cenni storici ed artistici con note e documenti*, Vittorio Veneto, Tispe, 1965, p. 7.

plus anciennes, qui font de cet édifice, dans le cadre de cette thèse, un cas particulièrement intéressant, témoignant de la pérennité de certains arrangements décoratifs.

## FRESQUES DE LA FAÇADE

---

À l'extérieur de l'édifice, sur la façade principale située à l'ouest, sont conservées plusieurs fresques d'époques et de mains différentes, bien que la majorité d'entre-elles aient été achevées avant la fin du *Trecento*.

À gauche du portail, c'est à un peintre de modeste talent que l'on doit les deux panneaux de la Vierge à l'Enfant et de saint Antoine abbé. Au-dessus du portail c'est à un autre artiste qu'il faut attribuer la *Maestà* avec saint Antoine abbé, saint Jacques le Majeur et saint Gottardo<sup>454</sup>, exécuté vers la fin du *Trecento*. Il est probable que le peintre à l'origine de cette fresque soit Dario da Treviso<sup>455</sup> ou bien le peintre responsable de la réalisation de la dernière Cène et de l'Adoration des Mages de l'église de Sant'Apollinare de Prabi dans le Trentin. Il s'agirait dans ce cas d'un artiste, probablement originaire de la province de Vérone et fortement inspiré par les dernières tendances artistiques de cette dernière<sup>456</sup>. C'est à un peintre du même atelier que Giorgio Fossaluzza propose d'attribuer la représentation, à droite de l'entrée principale, du Christ du dimanche, largement commentée dans le volume principal, ainsi que de la fresque, aujourd'hui très fragmentaire du Sacrifice de Caïn et Abel<sup>457</sup>. Les chercheurs proposent ainsi de dater ces deux éléments de la fin des années 1380, ou légèrement plus tard, dans la dernière décennie du *Trecento*<sup>458</sup>.

## FRESQUES DES PAROIS LATÉRALES

---

Bien que celles-ci n'entrent pas directement dans le cadre de cette thèse, nous signalerons ici la présence de nombreuses fresques votives sur les parois latérales de la nef, et d'un cycle narratif illustrant les différents versets du *Credo*. Face à l'entrée secondaire, percée au centre

---

<sup>454</sup> L'identification de saint Gottardo reste néanmoins incertaine en raison d'une lacune de la fresque au niveau de son *titulus* et de l'absence d'attribut spécifique : Giorgio FOSSALUZZA, *La pieve di San Pietro di Feletto e I suoi affreschi : guida breve*, San Pietro di Feletto, Commune de Vicence, Terra ferma, 2008, p. 17.

<sup>455</sup> SGARBI Vittorio, *San Pietro di Feletto, Gli affreschi*, Villorba, B&M, 1986, p. 17.

<sup>456</sup> G. FOSSALUZZA, *La pieve di San Pietro di Feletto...*, p. 18.

<sup>457</sup> Ibid.

<sup>458</sup> Ibid.



de la paroi nord de l'église, se trouve également une représentation, aujourd'hui lacunaire, du géant saint Christophe, qui doit sans doute être l'une des fresques les plus anciennes de l'édifice.

À l'extrémité du vaisseau latéral nord de la nef, juste à gauche de l'entrée principale de l'édifice, nous signalerons également la présence d'une chapelle secondaire dédiée à saint Sébastien et entièrement recouverte de fresques, retraçant l'histoire du martyr, et qui furent réalisées dans le courant du XV<sup>e</sup> siècle<sup>459</sup>. C'est ici également que se trouvent les fonts baptismaux.

## **FRESQUES DE L'ABSIDE ET DE L'ARC TRIOMPHAL**

---

Au niveau de l'arc triomphal et de l'abside majeure, trois niveaux de fresques datant d'époques différentes ont pu être partiellement mis au jour, donnant à l'abside actuelle l'image d'un véritable palimpseste où les différentes strates de décors s'entremêlent.

### **1. Première campagne décorative : première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle ou v. 1250<sup>460</sup>.**

Lors de la première campagne décorative menée dans l'édifice (à laquelle se rapporte sans doute le saint Christophe précédemment cité), l'abside et l'arc triomphal furent agrémentés d'un premier décor.

#### ○ **L'abside**

Déjà à cette époque, l'ornementation de l'abside se divisait en trois registres superposés. Dans le premier, au niveau de la calotte, figurait un Christ en majesté, accompagné des symboles des quatre Évangélistes et entouré de la Vierge à sa droite et de saint Pierre à sa gauche. De cette première strate du décor de la calotte absidiale, se perçoivent encore assez bien les bustes de Marie et Pierre, postés à l'extrémité de l'abside, bien plus excentrés que ceux des phases successives. Déjà au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, outre leur caractéristiques physiques et

---

<sup>459</sup> Eva SPINAZZE et Danilo RIPONTI, *La pieve di San Pietro di Feletto e la teologia aquileiese*, Treviso, Antilia, 2019, p. 133.

<sup>460</sup> La datation à la première moitié du *Duecento* est proposée par Eva SPINAZZE dans *La pieve di San Pietro...*, 2019, p. 134, alors que Giorgio FOSSALUZZA proposait quelques années auparavant, une datation légèrement postérieure, estimant la réalisation des fresques aux alentours de 1250 : *La pieve di San Pietro...*, 2008, p. 28-29.

leurs attributs (se devine uniquement le livre de saint Pierre), les deux personnages intercesseurs étaient nommés dans une inscription, en lettres blanches, tracée sur le fond vert de l'abside.

Au niveau du registre médian, sous cette image théophanique, figurait le collègue des douze apôtres, dont il reste encore quelques vestiges aux deux extrémités de l'hémicycle absidial, au-dessus des fresques, légèrement plus visibles, se rapportant à une phase décorative postérieure.

Enfin, encore dans un troisième registre, se développait, sous la théorie des apôtres, une seconde théorie de saints et de saintes. Les têtes de certains d'entre-deux sont en partie conservées, et il semble qu'il soit possible d'y reconnaître les visages de saint Coronata et de sainte Hélène, également présente dans la Crucifixion peinte sur la paroi latérale nord du vaisseau central de la nef<sup>461</sup>, à côté du saint Christophe déjà précédemment mentionné.

- **Arc triomphal**

Au niveau de l'arc triomphal, se sont essentiellement les fresques de cette première phase décorative du milieu du *Duecento* qui sont visibles aujourd'hui. Celles-ci s'organisaient en deux scènes distribuées de part et d'autre de l'arc avec à gauche le Sacrifice de Caïn et Abel et à droite un Annonciation<sup>462</sup>.

## **2. Seconde campagne décorative : fin XIIIe siècle ou 1320-1330<sup>463</sup>.**

- **L'abside**

Dans les années 1320-1330, le décor de l'abside majeure est actualisé. Les fresques de la calotte sont repeintes, selon un programme identique. Ce sont d'ailleurs les fresques de cette période qui sont le mieux conservées dans l'état actuel de l'abside.

La théorie des apôtres du registre successif n'est, en revanche, que très partiellement conservée, dans la partie gauche, où s'aperçoivent les figures nommées de Thomas et saint Jacques, tronquées dans leurs parties hautes et basses par la remise au jour des fresques de la période antérieure.

---

<sup>461</sup> Ibid., p. 29.

<sup>462</sup> Au sujet de ces deux fresques et de leur localisation sur l'arc triomphal je renvoie aux analyses proposées au chapitre 6 du volume principal.

<sup>463</sup> La datation de ces fresques à la fin du XIIIe siècle est celle proposée par Eva Spinazzè (p. 134), néanmoins, il me semble que la datation aux alentours de 1320-1330 proposé par Giorgio Fossaluzza (p. 36-38) soit plus cohérente avec l'aspect stylistique des fresques en question.

Puisqu'il ne reste aucune trace de décor datant de cette période dans la partie basse de l'abside où se trouve la théorie des saints du *Duecento*, il nous est impossible de savoir si un décor avait bel et bien été réalisé sous la théorie des apôtres, et quel pouvait en être la teneur.

○ **Arc triomphal**

Au niveau de l'arc triomphal en revanche, le programme iconographique de cette seconde campagne décorative de la première moitié du *Trecento* différait radicalement de celui proposé au milieu du siècle précédent. Même s'il ne reste presque plus rien de ce second décor, les restes d'une tête nimbée à proximité de la fresque « *duecentesche* » du Sacrifice de Caïn et Abel, en qui Giorgio Fossaluzza reconnaît le Christ, lui permettent de suggérer l'hypothèse de la présence, à cette époque, d'un couronnement de la Vierge qui aurait occupé l'intégralité de la lunette de l'arc<sup>464</sup>.

### **3. Troisième campagne décorative : v. 1450-147<sup>465</sup>**

De cette troisième campagne, qui reprenait presque à l'identique le programme de la première, il ne reste que quelques traces clairsemées dans les différents registres de l'abside. Au niveau de l'arc triomphal, sont encore visibles également quelques traces du décor de cette période, qui reprenait sans doute un programme plus proche de celui de la première phase.

L'auteur de ces fresques est le même que celui qui réalisa le cycle du *Credo* sur les parois latérales de la nef<sup>466</sup>. Comme pour chacune des époques successives, l'abside fut donc le point de départ d'une campagne décorative de plus grande ampleur s'étendant également au reste de l'édifice.

## **REVERS DE FAÇADE**

---

Au niveau du revers de façade il ne reste qu'un fragment de la partie droite d'un Jugement dernier, dont on devine qu'il devait occuper la quasi-totalité du mur de contre-façade dans une composition divisée en plusieurs registres superposés.

---

<sup>464</sup> G. FOSSALUZZA, *La pieve di San Pietro di Feletto...*, p. 36.

<sup>465</sup> Ibid, p. 40.

<sup>466</sup> Ibid., p. 40.

## BIBLIOGRAPHIE

---

FALDON Nilo, *La millenaria pieve di San Pietro di Feletto: cenni storici ed artistici con note e documenti*, Vittorio Veneto, Tispe, 1965.

SGARBI Vittorio, *San Pietro di Feletto, Gli affreschi*, Villorba, B&M, 1986.

COZZI Enrica, « Treviso », Mauro Lucco (éd.), *La Pittura nel Veneto: Il Quattrocento*, vol. 1, Milan, Electa, 1989, p. 115-116.

GIBBS Robert, « Treviso », M. Lucco (éd.), *La Pittura nel Veneto: Il Trecento*, vol. 1 et 2, Milan, Electa, 1992, p. 223-225.

BECHEVOLO Rino, FALDON Nilo, MIES Giorgio, PASSOLUNGI Pier Angelo, *Storia religiosa del*

*Veneto. Diocesi di Vittorio Veneto*, Padoue, Gregoriana Libreria Editrice, 1993.

RIGAUX Dominique, *Le Christ du dimanche, histoire d'une image médiévale*, Paris, l'Harmattan, 2005.

FALDON Nilo, *La pieve rurale di San Pietro di Feletto*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2005

FOSSALUZZA Giorgio, *La pieve di San Pietro di Feletto e I suoi affreschi: guida breve*, San Pietro di Feletto, Comune de Vicence ; Terra ferma, 2008.

SPINAZZE Eva et RIPONTI Danilo, *La pieve di San Pietro di Feletto e la teologia aquileiese*, Treviso, Antilia, 2019.

fig. 274. San Pietro di Feletto, « Christ du dimanche »



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 275. San Pietro di Feletto, « Christ du dimanche » (détail)**



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 276. San Pietro di Feletto, « Christ du dimanche » (détail), *thalamus matrimonial***



© Vasile Pauline – juillet 2022

**fig. 277. San Pietro di Feletto, arc triomphal, Caïn et Abel**



© Vasile Pauline – juin 2022

**fig. 278. San Pietro di Feletto, arc triomphal, Annonciation**



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 279. San Pietro di Feletto, vue de l'arc triomphal et de l'abside



© Vasile Pauline – juin 2022

fig. 280. San Pietro di Feletto, conque absidiale, *Maiestas Domini* (détail)



© Vasile Pauline – juin 2022



fig. 281. San Pietro di Feletto, revers de façade, Jugement dernier (détail)



© Vasile Pauline – juin 2022

## SERRAVALLE DI VITTORIO VENETO, SANTI LORENZO E MARCO DEI BATTUTI

**Localisation** : actuelle province de Trévis

Carte 8 n°5

**Type** : Oratoire

Édifice non visité

**Commanditaire** : confrérie de Santa Maria dei Battuti

La confrérie laïque de Santa Maria dei Battuti, à l'origine de la construction et de l'ornementation de ce petit oratoire, fut instituée officiellement en 1313, bien qu'elle dût s'installer dans la région dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

Commencée après 1429, la décoration à fresque de l'édifice est achevée au milieu du *Quattrocento*, sous l'épiscopat de Domenico Correr<sup>467</sup>. Publiées pour la première fois par Michelangelo Muraro en 1955, les fresques de cet oratoire sont pour lui l'oeuvre de cinq artistes différents<sup>468</sup>. Parmi eux, il identifie Nicolò Di Pietro comme étant celui à l'origine de la Crucifixion et des voûtes de la première travée, dans les premières décennies du *Quattrocento* jusqu'à sa mort en 1430<sup>469</sup>. Plus tard, Pallucchini suggère une attribution globale des fresques de l'oratoire à Nicolò di Pietro qui doit néanmoins, selon lui, avoir été suivi par d'autres artistes sur le chantier après sa mort<sup>470</sup>. Néanmoins, cette attribution sera par la suite remise en question, notamment par Mauro Lucco qui suggère que le « *Maestro dei Battuti di Serravalle* », soit un peintre actif dans la région plutôt à partir de 1430 et dans les décennies suivantes. C'est à ce même artiste qu'il attribue par exemple les fresques du chœur de la Santissima Trinità de Feltre et de la paroissiale de Rugolo de Sarmede<sup>471</sup>.

---

<sup>467</sup> G. DELFINI, « Vittorio Veneto, Serravalle, San Lorenzo dei Battuti », dans F. M. Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello...*, p. 248.

<sup>468</sup> Michelangelo MURARO, « Affreschi di Nicolò di Pietro e di Jacobello del Fiore a Serravalle », *Rivista d'Arte*, 167-182.

<sup>469</sup> Ibid.

<sup>470</sup> G. DELFINI, « Vittorio Veneto, Serravalle... », p. 249.

<sup>471</sup> M. LUCCO, Notice, dans *Museo ritrovato. Restauri, acquisizioni, donazioni. 1984-1986, catalogo della mostra, Venezia-Milano*, Milan, Electa, 1986, p. 113-114.

## BIBLIOGRAPHIE - WEBOGRAPHIE

---

VELLUTI Federico, « La chiesa di San Giorgio a Manzana di Formeniga : analisi delle fasi costruttive e dei cicli decorativi », *Il Flaminio*, n°6, 1993, p. 42.

MURARO Michelangelo, « Affreschi di Nicolò di Pietro e di Jacobello del Fiore a Serravalle », *Rivista d'Arte*, 167-182.

LUCCO M., Notice, dans *Museo ritrovato. Restauri, acquisizioni, donazioni. 1984-1986, catalogo della*

*mostra, Venezia-Milano*, Milan, Electa, 1986, p. 113-114.

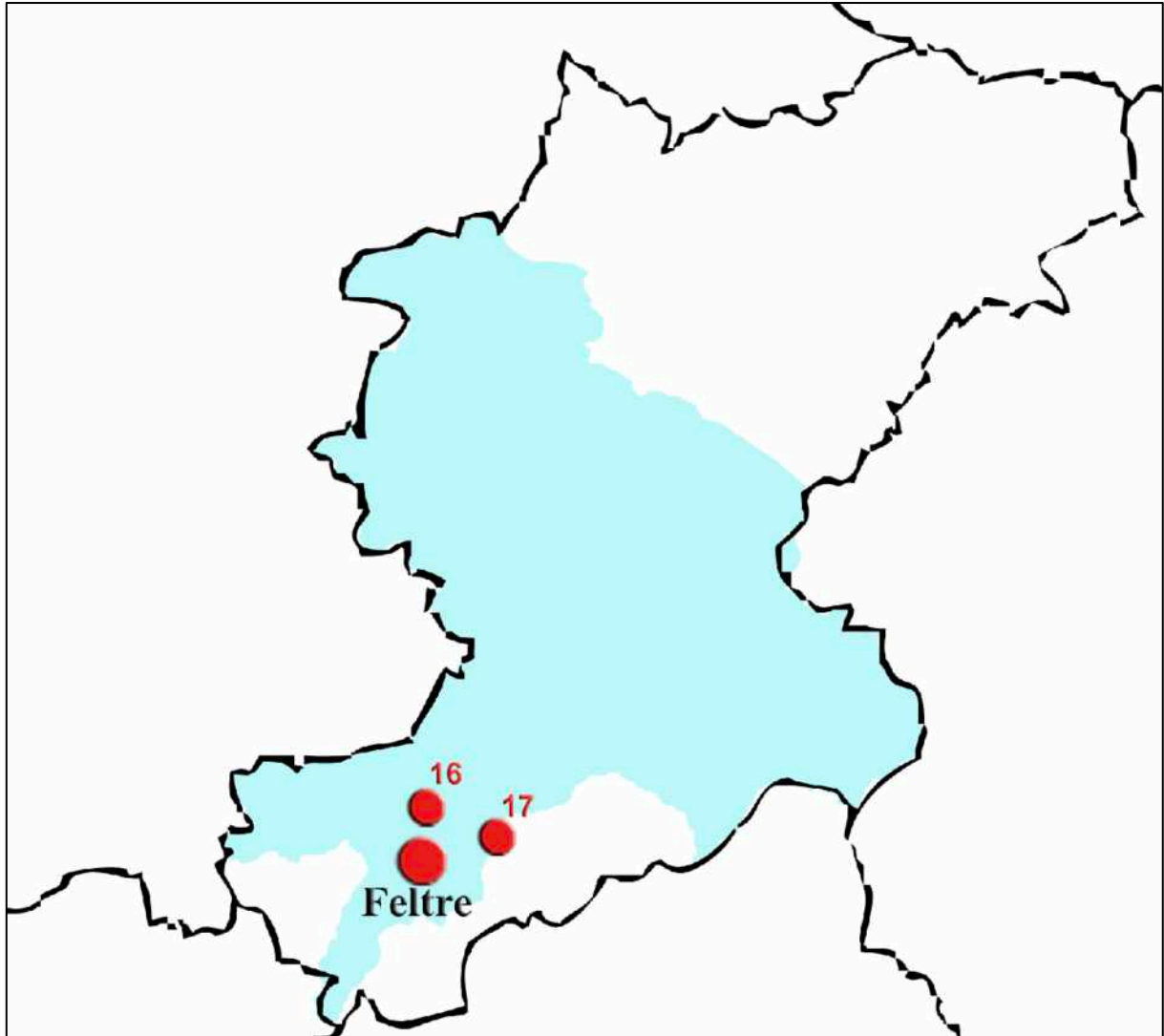
DELFINI Gabriella, « Vittorio Veneto, Serravalle, San Lorenzo dei Battuti », dans Filippa M. Aliberti Gaudio (éd.), dans F. M. Aliberti Gaudio (éd.), *Pisanello...*, p. 248-250.

Site Web : <http://www.oratoriodeibattuti.it/>



## ANCIEN DIOCÈSE DE FELTRE – BELLUNO

Carte 9 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Feltre – Belluno



© Vasile Pauline – août 2023

**Type** : chapelle subsidiaire ( ?)

**Carte 9 n°17**

*Édifice non visité*

La construction de San Bernardo, unique église du diocèse de Ceneda à être dédiée au saint de Chiaravalle, doit remonter aux dernières décennies du XII<sup>e</sup> siècle, juste après la canonisation de ce dernier en 1174<sup>472</sup>. La première mention archivistique de l'église remonte néanmoins à 1295<sup>473</sup>.

En très piteux état au début du XX<sup>e</sup> siècle, il faudra attendre le début des années 1960, pour que soient redécouvert, de manière assez fortuite, à l'occasion de travaux d'électricité, quelques fragments de fresques recouvertes par plusieurs couches d'enduit. Cette découverte éveilla la curiosité des chercheurs et des personnalités locales et entraîna la suspension des travaux, ordonnée par don Bruno Fava qui signala la découverte à Francesco Valcanover en charge des monuments historiques. Mais, à ce moment-là, les premiers travaux de restauration qui furent initiés s'interrompirent rapidement par manque d'argent<sup>474</sup>. Il fallut donc attendre les années 2000 pour qu'une première grande restauration architecturale de l'édifice, fut menée à bien par les architectes Andrea Bona et Giuseppina Fanoni<sup>475</sup>. Entre 2009 et 2013 on procéda ensuite au retrait de toutes les couches d'enduits contemporaines pour retrouver les fresques d'origine de l'édifice<sup>476</sup>. À la suite de ces travaux, Cristina Falsarella fut en mesure de proposer la première publication critique des fresques de l'édifice<sup>477</sup>. Enfin, après ces premières restaurations, de nouveaux travaux de récupération furent entrepris en 2017, chapeautés par Natascia Girardi, qui permirent de véritablement redonner vie à cet édifice médiéval.

Grâce aux fouilles archéologiques menées en 2009 à l'occasion de l'une de ces campagnes de restauration, Flavio Cafiero et Giovanna Gandemi, ont pu éclaircir davantage l'historique de la construction de l'édifice et mettre au jour les différentes transformations

---

<sup>472</sup> Giacomo BERNARDI, *La chiesa di San Bernardo a Cesana : la riscoperta di un monumento nel contesto della Marca Trevigiana*, Tesi di Laurea, année académique, 2021-2022. [inédit], p. 51.

<sup>473</sup> Ibid.

<sup>474</sup> Ibid.

<sup>475</sup> Ibid.

<sup>476</sup> Ibid., p. 52.

<sup>477</sup> FALSARELLA Cristina, « Cesena (Lentinai) : Chiesa di San Bernardo », Fabrizio Magagni et Luca Majoli (dir.), *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e territorio*, Belluno, 2008, p. 25-35.

subies par la structure de l'église originelle au cours du temps. Ces fouilles ont notamment permis de savoir qu'il existait au départ, sur le site, deux édifices distincts, qui furent ensuite réunis en un seul à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou au début du XVII<sup>e</sup> siècle. À cette époque, la structure de l'édifice fut d'ailleurs totalement modifiée par la surélévation des murs et la modification de l'orientation de l'église. Une entrée fut ainsi ménagée au centre de la paroi orientale, où se trouvait le sanctuaire d'origine, déplacé dans la partie opposée de l'édifice. Enfin, c'est également à cette époque que la toiture et la charpente de l'édifice doivent avoir été refaites. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle la voûte du sanctuaire, détruite lors d'un éboulement, est également reconstruite.

De l'édifice médiéval, ont été conservées une bonne partie des peintures murales qui devaient à l'origine recouvrir l'ensemble des parois. Cet ensemble fut réalisé par plusieurs artistes différents qui se succédèrent dans l'édifice entre le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle et les dernières années du XIV<sup>e</sup> siècle. La fresque la plus ancienne de l'église se trouve au niveau de l'ancien sanctuaire de l'édifice, dans la zone médiane du mur, face à la nouvelle entrée occidentale, et représente une Vierge à l'Enfant, entourée de deux saints. Le *velario* qui court le long du soubassement de cette paroi, comme de celles des murs latéraux, fut également réalisé à cette époque. C'est à une phase décorative légèrement plus tardive, menée dans le courant du *Trecento*, qu'il faut rattacher, en revanche, l'Annonciation dans la partie haute du mur, de part et d'autre de l'ancien *oculus*, murée après les travaux de surélévation des parois de l'édifice. C'est également à cette période que fut réalisé le panneau sous-jacent, opposé à la Vierge à l'Enfant, dans lequel sont représentés côte à côte saint Bartolomé, saint Bernard et saint Pierre.

L'Annonciation, présentant de manière assez inhabituelle, l'ange et la Vierge assis chacun sur un trône architecturé, démontre une certaine attention de l'artiste à la représentation tridimensionnelle de l'espace qu'il est possible d'attribuer à l'influence giottesque des artistes actifs dans le proche sanctuaire de San Vittore e Corona<sup>478</sup>.

À l'extérieur de l'église, quelques restes de fresques sont encore visibles, mais ils sont malheureusement trop lacunaires pour être identifiés et datés avec certitude, néanmoins, au vu des autres données récoltées dans ce corpus, il est possible de se risquer, sans trop d'approximation, à supposer que les murs extérieurs de l'église devaient à l'origine accueillir (peut-être parmi d'autres images), une représentation du géant saint Christophe.

---

<sup>478</sup> G. BERNARDI, *La chiesa di San Bernardo...*, p. 52.

## BIBLIOGRAPHIE

---

FALSARELLA Cristina, « Cesena (Lentinai) : Chiesa di San Bernardo », Fabrizio Magagni et Luca Majoli (dir.), *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese : Feltre e territorio*, Belluno, 2008, p. 25-35.

BERNARDI Giacomo, *La chiesa di San Bernardo a Cesana : la riscoperta di un monumento nel contesto della Marca Trevigiana*, Tesi di Laurea, année académique, 2021-2022, [inédit].



## FELTRE, SANTISSIMA TRINITA

**Localisation** : Carte 9 Feltre

**Type** : oratoire, semi-privé

**Commanditaire** : Cristoforo dal Corno (édifice et son décor)

Ce petit oratoire, aux formes simples, est composé d'une nef à vaisseau unique qui s'achève par un cœur carré. Il fut construit avant 1404, près de la Torre della Rosa, qui défend la Porta Aurea à l'entrée de la vieille citée de Feltre.

### **DISPOSITION DU DECOR**

---

- **Façade** : Trinité

Le portail d'entrée est surmonté par un petit bas-relief sculpté sur le thème de la Trinité, à laquelle l'église est consacrée, présentée sous la forme assez traditionnelle du trône de grâce. Ce bas-relief fut sans doute réalisé au moment de l'achèvement de la construction de l'édifice.

- **Arc triomphal** : Jugement dernier

Celui-ci s'organise en trois registres superposés. Au sommet, le Christ Juge dans sa mandorle se perçoit difficilement. Au registre médian, les saints et les justes séparés entre les femmes et les hommes et guidés chacun par les intercesseurs, La Vierge à la droite du Christ, priant et tenant entre ses mains un phylactère, et celui qui devait être saint Jean-Baptiste, mais dont il ne reste que la partie basse du corps, à la gauche du Christ. Ce registre médian est coupé par une ouverture terminée par un arc brisé. Sous cette fenêtre, au registre inférieur, les élus sont séparés des damnés par deux anges sonnant les trompettes annonciatrices de la fin des temps. Du côté des élus, un nouvel ange debout tient un phylactère, dont on devine qu'il devait accueillir les paroles de l'évangile de Mathieu : « venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé depuis la fondation du monde. Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger, j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire, j'étais un étranger et vous m'avez accueilli, nu et vous m'avez vêtu, malade et vous m'avez visité, prisonnier et vous êtes venus me voir. » (Mt 25, 34-36). À l'opposé, un autre ange, armé d'une épée (peut-être l'archange Michel) précipite les réprouvés vers la porte de l'enfer, que certains d'entre-deux empruntent déjà. Tout en bas, des figures démoniaques tourmentent certains damnés.

fig. 282. Feltre, Santissima Trinità, arc triomphal (détail), Jugement dernier



© Vasile Pauline – septembre 2021

- **Sanctuaire** : Trinité, Annonciation, saints Victor et Corona.

La Trinité à laquelle l'édifice est dédié est répétée dans l'espace entre les deux fenêtres ouvertes sur la paroi du fond du chevet, derrière l'autel. Celle-ci prend à nouveau la forme d'un trône de grâce. Dans la partie haute du mur, de part et d'autre de ce panneau de la Trinité sont figurés l'Ange et la Vierge de l'annonciation selon le schéma le plus traditionnel (l'Ange à gauche et la Vierge à droite). Sous cette Annonciation, de part et d'autre des fenêtres, aux extrémités de la paroi, sont figurés les deux saints patron de Feltre, Saint Victor et Sainte Corona. Les parois latérales sont occupées par une déposition de croix et une *Dormitio Virginis*.

**fig. 283. Feltre, Santissima Trinità, sanctuaire, Trinité, Annonciation, saint Victor et saint Corona**



© Vasile Pauline – septembre 2021

## DATATION ET ATTRIBUTION

---

Cet ensemble de fresques partage de nombreuses affinités stylistiques avec le cycle du *Credo* peint dans la nef de l'église de San Pietro di Feletto aux alentours de 1440<sup>479</sup>, mais elles leur sont, selon Giuliana Ericani, légèrement antérieures, et doivent donc remonter aux années 1430-1440. La chercheuse, reprenant en cela les hypothèses de Mauro Lucco, identifie deux mains différentes dans l'ensemble du décor. À un premier artiste de moindre facture, ils attribuent le Jugement dernier et les fresques des parois latérales du sanctuaire. Au second, sans doute un maître d'atelier (peut-être Andrea da Treviso, également actif à Rugolo di Sarmede et Serravalle di Vittorio Veneto), ils attribuent le décor de la paroi orientale (la Trinité, l'Annonciation et les saints Victor et Corona).

---

<sup>479</sup> Mauro LUCCO (dir.), *La Pittura nel Veneto...*, vol. 1, p. 126 et 132-133 ; et Giuliana ERICANI, « Feltre (Belluno) SS. Trinità sopra ripa », dans F. M. Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello...*, p. 268

## BIBLIOGRAPHIE

---

LUCCO M. (ed.), *La Pittura nel Veneto...*, p. 126 et 132-133.

ERICANI Giuliana, « Feltre (Belluno) SS. Trinità sopra ripa », dans F. M. Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello...*, p. 268-270.

## UMIN, SAN MARCELLO

### Localisation : Carte 9 n°16.

De cet édifice dont la fondation remonte sans doute au XI<sup>e</sup> siècle, n'ont été comptabilisées, dans le cadre de cette thèse, que les fresques extérieures, et en particulier, les restes d'un saint Christophe, de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle encore visible sur l'une des façades latérales de l'édifice.

### **BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE**

---

BENVEGNI' Francesca, *San Marcello in Umin. Storia e restauro*, Feltre, Agorà Libreria Editrice, 2003.

<https://fondacofeltre.it/feltre/chiesa-di-san-marcello-a-umin/>

<https://www.chiesettebellunesi.it/chiesette/san-marcello>



## IMAGES EN DEHORS DU CORPUS

fig. 284. Torcello, Santa Maria Assunta, revers de façade, Jugement dernier



© Ismoon (talk) 09:25, 8 February 2019 (UTC), CC BY-SA 4.0

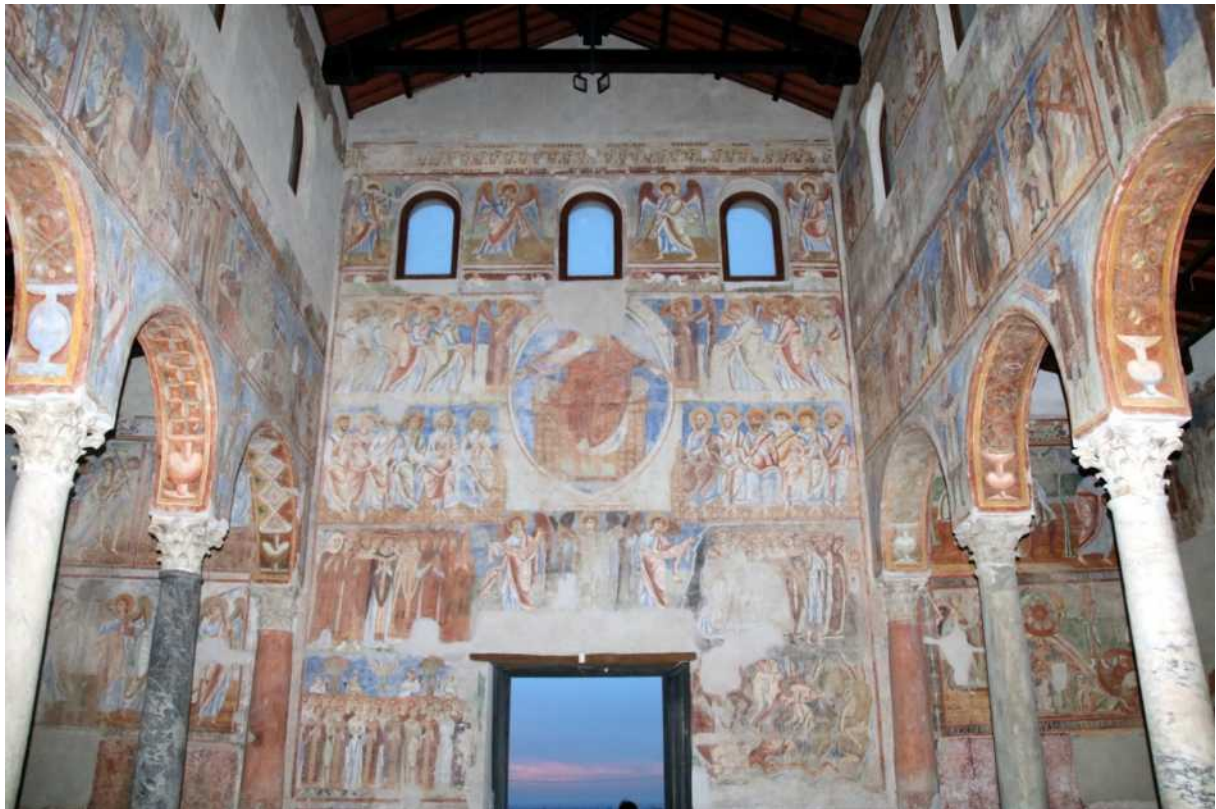
<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

**fig. 285. Torcello, Santa Maria Assunta, abside et arc triomphal**



© Remi Mathis, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

**fig. 286. Capoue, Sant'Angelo in Formis, revers de façade, Jugement dernier**



© Mongolo1984, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons



**fig. 287. Capoue, Sant'Angelo in Formis, abside, *Maiestas Domini***



© Mongolo1984, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>>, via Wikimedia Commons

**fig. 288. La Brigue, Notre-Dame-des-Fontaines, revers de façade, Jugement dernier**



© Vasile Pauline – août 2022

**fig. 289. Colombe eucharistique, 1<sup>er</sup> quart du XIII<sup>e</sup> siècle, Cuivre champlé, émaillé et doré, Limoge, n<sup>o</sup> inventaire : CI. 1957, musée de Cluny, Paris.**



© <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/colombe-eucharistique.html>

**fig. 290. Domenico Veneziano, *Annonciation*, v. 1445, tempera sur bois, 27,3x54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge**



© Domenico Veneziano, Public domain, via Wikimedia Commons

**fig. 291. Ravenne, San Vitale, le Sacrifice d'Abel et Melchisedec**



Roger Culos, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via  
Wikimedia Commons

**fig. 292. Ravenne, San Vitale, l'Apparition de Membré et le Sacrifice d'Isaac**



© Roger Culos, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via  
Wikimedia Commons

**fig. 293. Parme, baptistère, détail de la voûte avec l'Hospitalité d'Abram**



© Hans A. Rosbach, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

**fig. 294. Rome, Santa Cecilia in Trastevere, Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail)**



© Pietro Cavallini, Public domain, via Wikimedia Commons

fig. 295. Pomposa, église abbatiale, revers de façade, Jugement dernier (détail)



© Sailko, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

fig. 296. Pomposa, église abbatiale, revers de façade, Jugement dernier (détail du Christ Juge)



© Sailko, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

**fig. 297. Pomposa, église abbatiale, Vitale da Bologna, abside, Christ de la Seconde Venue**



© Zyance, CC BY-SA 2.5 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/>>, via Wikimedia Commons

**fig. 298. Giotto, *Institution de la Crèche à Greccio*, 1295, Assise, Basilique Saint-François**



© Giotto, Public domain, via Wikimedia Commons

fig. 299. Anonyme français, Arma Christi, 1345, enluminure sur parchemin, *Bréviaire de Bonne de Luxembourg*, fol. 311 r., Metropolitan Museum of Art, New York.







## TABLE DES FIGURES

fig. 1. Briona, Sant’Alessandro, plan au sol de l’église.....	15
fig. 2. Caltignaga, San Salvatore, plan au sol de l’oratoire .....	18
fig. 3. Caltignaga, San Salvatore, vue extérieure, angle nord-est.....	22
fig. 4. Caltignaga, San Salvatore, vue de l’abside et de l’arc triomphal.....	22
fig. 5. Caltignaga, San Salvatore, Christ en majesté, détail de la <i>Maiestas Domini</i> .....	23
fig. 6. Caltignaga, San Salvatore, détail du Livre ( <i>Maiestas Domini</i> ).....	23
fig. 7. Caltignaga, San Salvatore, peuple des indigents aux pieds du Christ en majesté.....	24
fig. 8. Caltignaga, San Salvatore, <i>Imago Pietatis</i> et dorsale de l’autel.....	24
fig. 9. Caltignaga, San Salvatore, comparaison des restes de polychromies sur la lunette de la façade avec la forme des clous dans l’ <i>Imago Pietatis</i> de l’autel et la Crucifixion de la dorsale .....	25
fig. 10. Sologno, San Nazzaro e Celso, plan au sol de l’oratoire .....	26
fig. 11. Sologno, San Nazzaro e Celso, vue de l’arc triomphal et de l’abside.....	31
fig. 12. Sologno, San Nazzaro e Celso, détail du Christ en Majesté ( <i>Maiestas Domini</i> ) .....	32
fig. 13. Sologno, San Nazzaro e Celso, détail du lion ailé de Marc ( <i>Maiestas Domini</i> ) .....	32
fig. 14. Sologno, San Nazzaro e Celso, saint Nazaire et le commanditaire Jacobinus de Franco.....	33
fig. 15. Sologno, San Nazzaro e Celso, détail de la théorie des apôtres (Barthélémy) .....	34
fig. 16. Sologno, San Nazzaro e Celso, <i>Imago Pietatis</i> (autel) .....	34
fig. 17. Sologno, San Nazzaro e Celso, Œuvres de Miséricorde : nourrir les affamés et abreuver les assoiffés. ....	35
fig. 18. Sologno, San Nazzaro e Celso, Œuvres de Miséricorde : accueillir les pèlerins, vêtir ceux qui sont nus et assister les malades.....	36
fig. 19. Sologno, San Nazzaro e Celso, Œuvres de Miséricorde : visiter les prisonniers et ensevelir les morts .....	37
fig. 20. Albizzate, Oratoire « visconteo », façade (détail) .....	59
fig. 21. Albizzate, Oratoire « visconteo », vue de l’intérieur depuis l’entrée.....	59
fig. 22. Albizzate, Oratoire « visconteo », vue de l’arc triomphal et de l’abside .....	60
fig. 23. Albizzate, Oratoire « visconteo », détail de la théorie des apôtres .....	60
fig. 24. Albizzate, Oratoire « visconteo », détail du Christ en majesté .....	61
fig. 25. Brebbia, Santi Pietro e Paolo, vue de l’abside .....	63
fig. 26. Brebbia, Santi Pietro e Paolo, vue de la calotte absidiale .....	64
fig. 27. Casbeno, chiesa della Purificazione della Vergine, « <i>Schirannetta</i> », façade .....	68
fig. 28. Casbeno, chiesa della Purificazione della Vergine, « <i>Schirannetta</i> », façade (détail).....	69
fig. 29. Castiglione Olona, collégiale Santi Stefano e Lorenzo, portail occidental.....	73
fig. 30. Castiglione Olona, collégiale Santi Stefano e Lorenzo, portail nord.....	73
fig. 31. Castiglione Olona, collégiale Santi Stefano e Lorenzo, vue du sanctuaire et de l’arc triomphal .....	74

fig. 32. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« <i>Chiesa di Villa</i> »), façade .....	77
fig. 33. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« <i>Chiesa di Villa</i> »), façade, tympan (détail)	77
fig. 34. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« <i>Chiesa di Villa</i> »), façade, saint Christophe. .....	78
fig. 35. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« <i>Chiesa di Villa</i> »), façade, saint Antoine... 79	
fig. 36. Castiglione Olona, Santissimo Corpo di Cristo (« <i>Chiesa di Villa</i> »), Archives photographique et présent état de l'abside.....	80
fig. 37. Caravate, Sant'Agostino, vue extérieure.....	81
fig. 38. Caravate, Sant'Agostino, abside .....	84
fig. 39. Caravate, Sant'Agostino, conque absidiale, <i>Maiestas Domini</i> . .....	84
fig. 40. Caravate, Sant'Agostino, conque absidiale, <i>Maiestas Domini</i> (détail Lion/Marc).....	85
fig. 41. Chironico, Sant'Ambrogio, vue des deux absides jumelles.....	92
fig. 42. Chironico, Sant'Ambrogio, mur de revers de façade.....	93
fig. 43. Chironico, Sant'Ambrogio, la Mort (détail).....	93
fig. 44. Corzoneso, San Remigio, vue extérieure, façade septentrionale .....	94
fig. 45. Corzoneso, San Remigio, vue extérieure, façade septentrionale, fragments polychromes.....	95
fig. 46. Corzoneso, San Remigio, saint Christophe parois méridionale .....	96
fig. 47. Corzoneso, San Remigio, atelier des Tarilli, Annonciation, 1600 (fresques déposées et transposées sur toile).....	97
fig. 48. Corzoneso, San Remigio, atelier des Tarilli, Christ en Gloire, <i>Maiestas Domini</i> (détail) et collège apostolique, 1600 (fresque déposée et transposée sur toile) .....	98
fig. 49. Corzoneso, San Remigio, abside et arc triomphal .....	99
fig. 50. Corzoneso, San Remigio, l'archange et la Vierge de l'Annonciation .....	101
fig. 51. Corzoneso, San Remigio, collège apostolique, S(imon) ?, Matthieu, et Jacques. ....	102
fig. 52. Corzoneso, San Remigio, Vierge annoncée, chapelle nord .....	103
fig. 53. Corzoneso, San Remigio, Christ en gloire (détail), chapelle nord.....	104
fig. 54. Corzoneso, San Remigio, atelier des Tarilli, Vierge à l'Enfant, paroi septentrionale, 1600. .	104
fig. 55. Giornico, San Nicolao, portail occidental (gauche) et portail méridionale (droite).....	106
fig. 56. Giornico, San Nicolao, vue du chœur et des escalier menant à la crypte depuis la nef.....	107
fig. 57. Giornico, San Nicolao, vue de l'abside et de l'autel.....	107
fig. 58. Giornico, San Nicolao, devanture de l'autel .....	108
fig. 59. Giornico, Santa Maria in Castello, escaliers d'accès à l'édifice .....	109
fig. 60. Giornico, Santa Maria in Castello, vue de l'intérieur de l'église depuis l'entrée .....	110
fig. 61. Giornico, Santa Maria in Castello, voûte du sanctuaire, <i>Maiestas Domini</i> .....	110
fig. 62. Giornico, Santa Maria in Castello, voûte du sanctuaire, <i>Maiestas Domini</i> , détail du Christ bénissant .....	111
fig. 63. Giornico, Santa Maria in Castello, voûte du sanctuaire, <i>Maiestas Domini</i> , détail du cartel de Matthieu.....	111
fig. 64. Giornico, Santa Maria in Castello, chevet, fragments du saint Christophe .....	112

fig. 65. Lentate sul Seveso, Santo Stefano (Oratoire Porrò), façade, <i>Imago Pietatis</i> .....	114
fig. 66. Lentate sul Seveso, Santo Stefano (Oratoire Porrò), façade, vue de l'arc triomphal et du sanctuaire depuis l'entrée. ....	114
fig. 67. Lentate sul Seveso, Santo Stefano (Oratoire Porrò), sanctuaire, paroi sud.....	115
fig. 68. Lentate sul Seveso, Santo Stefano (Oratoire Porrò), sanctuaire, paroi nord.....	115
fig. 69. Giusto de Menabuoi, Ange annonciateur, fresques, v.1350, Museo del Tesoro del Duomo, Monza .....	117
fig. 70. Giusto de Menabuoi, Ange annonciateur, fresques, v.1350, Museo del Tesoro del Duomo, Monza .....	117
fig. 71. Crescenzago (Milan), Santa Maria « La rossa », plan au sol de la collégiale dans sa forme primitive (XII <sup>e</sup> siècle) .....	119
fig. 72. Crescenzago (Milan), Santa Maria « la Rossa », vue de la conque absidiale et de la voûte du sanctuaire .....	120
fig. 73. Crescenzago (Milan), Santa Maria « la Rossa », détail du soubassement du demi- l'hémicycle absidial.....	121
fig. 74. Crescenzago (Milan), Santa Maria « la Rossa », voûtes du vaisseau central de la nef .....	124
fig. 75. Milan, Santa Maria « la Rossa », photographie des fresques médiévales avant les restaurations de 1951.....	129
fig. 76. Milan, Santa Maria « la Rossa », aspect actuelle de l'abside .....	129
fig. 77. Milan, Santa Maria « la Rossa », restes des différentes states de décor à fresques du soubassement de l'abside, avec orante, saint et évêque et velario.....	130
fig. 78. Milan, Santa Maria « la Rossa », aspect des fresques de l'abside après les « restaurations » de 1951 .....	131
fig. 79. Milan, San Giovanni in Conca, <i>Annonciation</i> , v. 1290, Civiche Raccolte d'Arte, Castello Sforzesco, Milan .....	132
fig. 80. Milan, Santi Filippo e Giacomo di Nosedo pianimétrie de l'édifice effectuée à la suite des fouilles archéologiques de 2013-2014. ....	134
fig. 81. Milan, Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, vue des fresques du sanctuaire depuis la nef.....	135
fig. 82. Milan, Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, détail de la théophanie.....	136
fig. 83. Milan, Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, détail de la théophanie.....	136
fig. 84. Milan, San Cristoforo sul Naviglio, vue extérieure depuis le Naviglio .....	137
fig. 85. Milan, San Cristoforo sul Naviglio, détail de la façade .....	138
fig. 86. Milan, San Cristoforo sul Naviglio .....	138
fig. 87. Solaro, Santi Ambrogio e Caterina, voûte de la première travée, le Don des vêtements et autres scènes de la Genèse. ....	146
fig. 88. Solaro, Santi Ambrogio e Caterina, voûte de la première travée, Adam et Ève au travail .....	147
fig. 89. Solaro, Santi Ambrogio e Caterina, première travée, paroi nord, Jugement dernier .....	148
fig. 90. Solaro, Santi Ambrogio e Caterina, vue vers le sanctuaire depuis l'entrée .....	148
fig. 91. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, façade (détail) .....	153
fig. 92. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, voûte de la première travée (détail) .....	154
fig. 93. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, vue de la nef depuis l'entrée en direction du sanctuaire.....	154

fig. 94. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, voûtain oriental de la quatrième travée, Annonciation.....	155
fig. 95. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, revers de l'arc triomphal, Jugement dernier .....	155
fig. 96. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, de la quatrième à la cinquième travée, paroi méridionale ..	156
fig. 97. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, cinquième travée, paroi septentrionale, saint Jean-Baptiste guidant le cortège des élus.....	156
fig. 98. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, arc absidial, lunette de la cinquième travée, Maestà .....	157
fig. 99. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, arc absidial, détail de l'inscription et vue sur la voûte du sanctuaire .....	157
fig. 100. Viboldone, Santi Pietro e Paolo, voûte du sanctuaire, <i>sinopia</i> .....	158
fig. 101. Quinto, San Martino, arc triomphal – détail de l'offrande d'Abel.....	159
fig. 102. Quinto, San Martino , arc triomphal – Annonciation XV <sup>e</sup> siècle .....	160
fig. 103. Quinto, San Martino – Vue extérieure .....	161
fig. 104. Ascona, Santa Maria della Misericordia, inscription, mur sud du sanctuaire .....	164
fig. 105. Ascona, Santa Maria della Misericordia, plan au sol .....	165
fig. 106. Ascona, Santa Maria della Misericordia, Vierge de la Miséricorde, lunette de la façade ....	169
fig. 107. Ascona, Santa Maria della Misericordia, vue de l'arc triomphal et de l'abside .....	169
fig. 108. Ascona, Santa Maria della Misericordia, arc triomphal (écoinçon de gauche), archange annonciateur et autres anges .....	170
fig. 109. Ascona, Santa Maria della Misericordia, sommet de l'arc triomphal, Dieu le Père .....	170
fig. 110. Ascona, Santa Maria della Misericordia, détail de l'Annonciation avec anges Christ Enfant et colombe.....	171
fig. 111. Ascona, Santa Maria della Misericordia, arc triomphal (écoinçon de droite), Vierge annoncée .....	171
fig. 112. Ascona, Santa Maria della Misericordia, schéma d'organisation du décor de la paroi nord du sanctuaire .....	172
fig. 113. Ascona, Santa Maria della Misericordia, schéma d'organisation du décor de la paroi sud du sanctuaire .....	173
fig. 114. Ascona, Santa Maria della Misericordia, Vierge de Miséricorde, sanctuaire (détail) .....	174
fig. 115. Ascona, Santa Maria della Misericordia, voûte du sanctuaire .....	174
fig. 116. Ascona, Santa Maria della Misericordia, voûtain oriental du sanctuaire, détail de la <i>Maiestas Domini</i> .....	175
fig. 117. Ascona, Santa Maria della Misericordia, voûtain oriental du sanctuaire, détail de la <i>Maiestas Domini</i> (Luc et son phylactère) .....	175
fig. 118. Ascona, Santa Maria della Misericordia, voûtain occidental du sanctuaire.....	176
fig. 119. Bellinzona, San Biagio, façade principale .....	180
fig. 120. Bellinzona, San Biagio, façade principale, détail du portail d'entrée .....	181
fig. 121. Bellinzona, San Biagio, saint Christophe, façade principale .....	182
fig. 122. Bellinzona, San Biagio, saint Christophe, façade principale (détail).....	183
fig. 123. Bellinzona, San Biagio, voûtes du sanctuaire .....	184
fig. 124. Bellinzona, San Biagio, arc triomphal .....	187

fig. 125. Cademario, Sant’Ambrogio, vue extérieure avec panorama sur le lac de Lugano .....	193
fig. 126. Cademario, Sant’Ambrogio, arc triomphal et abside romans .....	198
fig. 127. Cademario, Sant’Ambrogio, abside romane, <i>Maiestas Domini</i> , détail de saint Marc .....	198
fig. 128. Cademario, Sant’Ambrogio, abside romane, <i>Maiestas Domini</i> , détail du Livre .....	199
fig. 129. Cademario, Sant’Ambrogio, Jugement dernier, paroi occidentale .....	199
fig. 130. Cademario, Sant’Ambrogio, Jugement dernier, parois occidentale, détail du trône avec Adam et Ève. ....	200
fig. 131. Cademario, Sant’Ambrogio, Jugement dernier, l’enfer, paroi méridionale .....	200
fig. 132. Cademario, Sant’Ambrogio, Crucifixion, paroi septentrionale .....	201
fig. 133. Cademario, Sant’Ambrogio, saint Christophe, façade principale (sud).....	202
fig. 134. Campione d’Italia, Santa Maria dei Ghirli, Jugement dernier .....	207
fig. 135. Castel San Pietro, « <i>Chiesa Rossa</i> », vue extérieure.....	211
fig. 136. Castel San Pietro, « <i>Chiesa Rossa</i> », lunette et bas-relief du portail occidental.....	212
fig. 137. Castel San Pietro, « <i>Chiesa Rossa</i> », vue de l’intérieur depuis l’entrée .....	218
fig. 138. Castel San Pietro, San Pietro (« <i>Chiesa Rossa</i> »), Annonciation (détails).....	218
fig. 139. Castel San Pietro, « <i>Chiesa Rossa</i> », abside et arc triomphal .....	219
fig. 140. Côme, Basilique Sant’Abbondio, voûtes du chœur et partie haute de l’abside. ....	227
fig. 141. Côme, Basilique Sant’Abbondio, conque absidiale, <i>Déisis</i> . ....	228
fig. 142. Côme, Basilique Sant’Abbondio, arc triomphal et parties hautes du chœur et de l’abside ..	228
fig. 143. Côme, Basilique Sant’Abbondio, abside.....	229
fig. 144. Côme, Basilique Sant’Abbondio, Crucifixion, abside (détail).....	230
fig. 145. Côme, Sant’Agostino degli Eremitani, arc triomphal .....	233
fig. 146. Côme, Sant’Agostino degli Eremitani, restes de la Crucifixion (sanctuaire) .....	233
fig. 147. Giubiasco, Santa Maria Assunta, saint Christophe, façade principale.....	246
fig. 148. Giubiasco, Santa Maria Assunta, saint Christophe (détail des eaux), façade principale .....	246
fig. 149. Locarno, Santa Maria in Selva, sanctuaire (détails) Vierge de Miséricorde et Annonciation .....	252
fig. 150. Locarno, Santa Maria in Selva, vue du sanctuaire .....	253
fig. 151. Locarno, Santa Maria in Selva, détail de la Crucifixion (sanctuaire) .....	254
fig. 152. Monte Carasso, San Bernardo, abside et arc triomphal .....	258
fig. 153. Monte Carasso, San Bernardo, saint Christophe, façade méridionale .....	258
fig. 154. Monte Carasso, San Bernardo, saint Christophe (détail des eaux), façade méridionale.....	259
fig. 155. Monte Carasso, San Bernardo, saint Christophe (détail du Christ avec inscription), façade méridionale .....	259
fig. 156. Monte Carasso, San Bernardo, Cène, paroi septentrionale .....	260
fig. 157. Monte Carasso, San Bernardo, Cène (détail de l’hostie), paroi septentrionale.....	260
fig. 158. Monte Carasso, San Bernardo, Calendrier, paroi septentrionale (détail).....	260
fig. 159. Monte Carasso, San Bernardo, Imago Pietatis, revers de façade .....	261

fig. 160. Teglio, San Pietro, conque absidiale et écoinçons de l'arc triomphal, <i>Maiestas Domini</i> et Annonciation.....	272
fig. 161. Tirano, Sant Perpetua, plan au sol de l'actuelle église de Santa Perpetua .....	274
fig. 162. Tirano, Santa Perpetua, <i>Imago Pietatis</i> , lunette extérieure .....	275
fig. 163. Tirano, Santa Perpetua, Sainte Perpétue orante, hémicycle absidial (détail).....	277
fig. 164. Tirano, Santa Perpetua, ange annonciateur, arc triomphal (écoinçon gauche) .....	279
fig. 165. Dovera, « <i>Chiesa dei Santoni</i> », plan au sol.....	284
fig. 166. Dovera, Santuario della Beata Vergine del Pilastrello, « <i>Chiesa dei Santoni</i> », façade. ....	286
fig. 167. Dovera, Santuario della Beata Vergine del Pilastrello, « <i>Chiesa dei Santoni</i> », <i>Imago Pietatis</i> (façade) .....	286
fig. 168. Dovera, Santuario della Beata Vergine del Pilastrello, « <i>Chiesa dei Santoni</i> », Annonciation (façade) .....	287
fig. 169. Dovera, Santuario della Beata Vergine del Pilastrello, « <i>Chiesa dei Santoni</i> », saint Christophe (façade).....	288
fig. 170. Lodi Vecchio, San Bassiano, inscription relatant la légende de fondation de l'édifice.....	289
fig. 171. Lodi Vecchio, San Bassiano, absidiole méridionale et septentrionale.....	291
fig. 172. Lodi Vecchio, San Bassiano, façade de l'édifice .....	294
fig. 173. Lodi Vecchio, San Bassiano, lunette de la façade.....	294
fig. 174. Lodi Vecchio, San Bassiano, vue de la voûte du vaisseau central de la nef. ....	295
fig. 175. Lodi Vecchio, San Bassiano, voûte de la première travée de la nef (en partant de l'entrée) 295	
fig. 176. Lodi Vecchio, San Bassiano, voûtes deux travées centrales de la nef.....	296
fig. 177. Lodi Vecchio, San Bassiano, voûte dite « dei Bovari ».....	297
fig. 178. Lodi Vecchio, San Bassiano, conque absidiale, détail de la théophanie.....	297
fig. 179. Lodi Vecchio, San Bassiano, photographie ancienne de l'abside (1895) .....	298
fig. 180. Lodi Vecchio, San Bassiano, vue d'ensemble du chœur et de l'abside majeure .....	299
fig. 181. Lodi Vecchio, San Bassiano, conque absidiale, détail de la théophanie (saint Marc).....	300
fig. 182. Lodi Vecchio, San Bassiano, abside, détail de la théorie des apôtres.....	300
fig. 183. Lodi Vecchio, San Bassiano, bande avec inscriptions entre la théorie des apôtres et le soubassement de l'abside.....	301
fig. 184. Lodi Vecchio, San Bassiano, soubassement de l'abside, <i>velario</i> .....	301
fig. 185. Cambianica, San Michele, chevet .....	308
fig. 186. Cambianica, San Michele, façade septentrionale.....	308
fig. 187. Cambianica, San Michele, façade septentrionale, saint Georges et la princesse .....	309
fig. 188. Cambianica, San Michele, façade septentrionale, saint Christophe (détail) .....	309
fig. 189. Cambianica, San Michele, façade septentrionale, saint Michel.....	310
fig. 190. Cambianica, San Michele, façade septentrionale, <i>Madonna del Latte</i> .....	310
Fig. 191. Cambianica, San Michele, conque absidiale, <i>Maiestas Domini</i> .....	311
Fig. 192. Cambianica, San Michele, conque absidiale, <i>Maiestas Domini</i> .....	311

fig. 193. Cambianica, San Michele, conque absidiale, <i>Maiestas Domini</i> , détail du Livre avec la datation des fresques.....	312
Carte Lombardie : Répartition générale des édifices en Lombardie (détail).....	321
fig. 194. Caprino Veronese, San Martino, plan au sol de l'église du XIII <sup>e</sup> siècle (gauche) et après les ajouts du XV <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècle (droite).....	330
fig. 195. Caprino Vernose, San Martino, porche et façade méridionale .....	332
fig. 196. Caprino Vernose, San Martino, saint Martin à cheval, premières années du XIV <sup>e</sup> siècle, façade méridionale.....	333
fig. 197. Caprino Vernose, San Martino, saint Christophe (détail), premières années du XIV <sup>e</sup> siècle, façade méridionale.....	333
fig. 198. Caprino Vernose, San Martino, Vierge à l'Enfant, 1512, façade méridionale .....	334
fig. 199. Caprino Veronese, San Martino, arc triomphal et abside .....	334
fig. 200. Caprino Veronese, San Martino, Annonciation, arc triomphal, détail de Dieu le Père et de la Vierge annoncée .....	335
fig. 201. Caprino Veronese, San Martino, conque absidial, <i>Maiestas Domini</i> (?), détails.....	335
fig. 202. Caprino Veronese, San Martino, conque absidial, <i>Maiestas Domini</i> (?), détail du Christ en majesté .....	336
fig. 203. Caprino Veronese, San Martino, conque absidial, détail du lion et du personnage agenouillé, <i>Maiestas Domini</i> (?) .....	336
fig. 204. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, détail du Christ bénissant de la façade occidentale.....	339
fig. 205. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, détail du Christ bénissant de la façade occidentale (livre).....	339
fig. 206. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, détail de la lunette de la façade occidentale .....	340
fig. 207. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, fresques de la façade occidentale .....	340
fig. 208. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, saint Christophe (détail).....	341
fig. 209. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, vue du vaisseau principal de la nef et de l'abside majeure .....	341
fig. 210. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, <i>velario</i> , soubassement de l'abside principale et de l'absidiole .....	342
fig. 211. Casteletto di Brenzone, San Zeno « Dell'oselet » al cimitero, détail de la <i>Maiestas Domini</i> .....	342
fig. 212. Sirmione, San Pietro in Marvino, vue du sanctuaire et des trois absides.....	354
fig. 213. Vérone, Sant'Anastasia, façade principale.....	359
fig. 214. Vérone, Sant'Anastasia, tympan du portail, fresques .....	360
fig. 215. Pietro Nanin, <i>La Santissima Trinità, la Beata Vergine, san Giovanni evangelista. Chiesa di Santa Anastasia, sopra la porta maggiore</i> , Vérone, Biblioteca Civica .....	360
fig. 216. Vérone, Sant'Anastasia, « second Maestro de San Zeno », Jugement dernier (détail) .....	361
fig. 217. Vérone, San Fermo Maggiore, vue de l'arc triomphal et du sanctuaire.....	364
fig. 218. Vérone, San Fermo Maggiore, détail de l'arc triomphal et voûte du sanctuaire.....	365
fig. 219. Vérone, San Fermo Maggiore, abside ( <i>Maestro del Redentore</i> ).....	365

fig. 220. Vérone, San Fermo Maggiore, Crucifixion, Turone, revers de façade .....	366
fig. 221. Vérone, Santissima Trinità, vue de l'arc triomphal et de l'abside .....	371
fig. 222. Vérone, Santissima Trinità, portrait de Bartolomeo, arc triomphal .....	371
fig. 223. Vérone, Santissima Trinità, ange annonciateur, arc triomphal .....	372
fig. 224. Vérone, Santissima Trinità, Vierge annoncée, arc triomphal .....	372
fig. 225. Vérone, Santissima Trinità, partie centrale de l'Annonciation avec Dieu le Père, la colombe et le Christ Enfant .....	373
fig. 226. Vérone, Santissima Trinità, conque absidiale .....	373
fig. 227. Vérone, Santissima Trinità, Trône de Grâce, Dieu le Père (détail).....	374
fig. 228. Vérone, Santissima Trinità, Trône de Grâce, détail d'un des anges portant la mandorle .....	374
fig. 229. Vérone, Santissima Trinità, abside, détail du bœuf de saint Luc .....	375
fig. 230. Vérone, Santissima Trinità, absidiole méridionale, Jugement dernier.....	375
fig. 231. Vérone, Santissima Trinità, absidiole méridionale, détails du Jugement dernier .....	376
fig. 232. Vérone, San Zeno Maggiore, <i>protiro</i> .....	385
fig. 233. Vérone, San Zeno Maggiore, détail du <i>protiro</i> et de la lunette de la façade.....	386
fig. 234. Vérone, San Zeno Maggiore, lunette du portail .....	386
fig. 235. Vérone, San Zeno Maggiore, ange annonciateur, extrémité gauche du linteau.....	387
fig. 236. Vérone, San Zeno Maggiore, distribution des scènes de la genèse et du nouveau testament de part et d'autre du portail avec le détail des deux rinceaux. ....	387
fig. 237. Vérone, San Zeno Maggiore, Adam et Ève chassés du paradis, et Adam et Ève au travail .	388
fig. 238. Vérone, San Zeno Maggiore, lion stylophore ( <i>protiro</i> ) .....	388
fig. 239. Vérone, San Zeno Maggiore, Roue de la fortune.....	389
fig. 240. Vérone, San Zeno Maggiore, vue du ponton et de la balustrade séparant le chœur de la nef	389
fig. 241. Vérone, San Zeno Maggiore, arc triomphal.....	390
fig. 242. Vérone, San Zeno Maggiore, arc triomphal, détail de l'ange annonciateur.....	390
fig. 243. Vérone, San Zeno Maggiore, arc triomphal, détail de la Vierge annoncée .....	391
fig. 244. Vérone, San Zeno Maggiore, abside majeure (détails) .....	391
fig. 245. Sommacampagna, Sant'Andrea, chevet, vue extérieure .....	395
fig. 246. Sommacampagna, Sant'Andrea, Jugement dernier (détail) .....	396
fig. 247. Sommacampagna, Sant'Andrea, revers de façade, Jugement dernier (détail) .....	397
fig. 248. Sommacampagna, Sant'Andrea, revers de façade, trône de l'Hétimasie, Jugement dernier (détail).....	398
fig. 249. Sommacampagna, Sant'Andrea, le giron d'Abraham, Jugement dernier (détail) .....	398
fig. 250. Sommacampagna, Sant'Andrea, vue du revers de façade depuis le centre de la nef.....	399
fig. 251. Sommacampagna, Sant'Andrea, abside majeure .....	401
fig. 252. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Jugement dernier .....	406
fig. 253. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Jugement dernier (détail) .....	407



fig. 254. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Jugement dernier, Enrico Scrovegni offrant le <i>modello</i> de la chapelle à la Vierge.....	407
fig. 255. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Jugement dernier, Judas pendu (détail).....	408
fig. 256. Padoue, chapelle Scrovegni, revers de façade, Christ Juge .....	408
fig. 257. Padoue, chapelle Scrovegni, arc triomphal .....	409
fig. 258. Padoue, chapelle des Scrovegni, arc triomphal, Annonciation et <i>Commissionnement de Gabriel</i> .....	410
fig. 259. Padoue, chapelle des Scrovegni, arc triomphal, icône de Dieu le Père.....	410
fig. 260. Padoue, chapelle Scrovegni, Trahison de Judas.....	411
fig. 261. Padoue, chapelle Scrovegni, Visitation.....	411
© Giotto, Public domain, via Wikimedia Commons.....	411
fig. 262. Padoue, chapelle Scrovegni, détail entrée latérale .....	412
fig. 263. Padoue, chapelle Scrovegni, <i>Invidia et Karitas</i> .....	412
fig. 264. Padoue, San Giorgio, revers de façade.....	421
fig. 265. Padoue, San Giorgio, Annonciation, revers de façade.....	422
fig. 266. Padoue, San Giorgio, Couronnement de la Vierge, paroi du sanctuaire .....	422
fig. 267. Piove di Sacco, San Nicolò, détail du la théophanie absidiale.....	425
fig. 268. Piove di Sacco, San Nicolò, abside, détail de la théorie des apôtres .....	426
fig. 269. Vicence, Sant’Agostino, Crucifixion, sanctuaire (détail) .....	436
fig. 270. Vicence, Sant’Agostino, voûte du sanctuaire.....	436
fig. 271. Vicence, Sant’Agostino, voûte du sanctuaire, saint Ambroise (détail).....	437
fig. 272. Vicence, Sant’Agostino, portail d’entrée, linteau, inscription .....	437
fig. 273. San Lorenzo, Vicence, portail occidental.....	440
fig. 274. San Pietro di Feletto, « Christ du dimanche ».....	452
fig. 275. San Pietro di Feletto, « Christ du dimanche » (détail) .....	453
fig. 276. San Pietro di Feletto, « Christ du dimanche » (détail), <i>thalamus</i> matrimonial.....	453
fig. 277. San Pietro di Feletto, arc triomphal, Caïn et Abel .....	454
fig. 278. San Pietro di Feletto, arc triomphal, Annonciation.....	454
fig. 279. San Pietro di Feletto, vue de l’arc triomphal et de l’abside .....	455
fig. 280. San Pietro di Feletto, conque absidiale, <i>Maiestas Domini</i> (détail) .....	455
fig. 281. San Pietro di Feletto, revers de façade, Jugement dernier (détail) .....	456
fig. 282. Feltre, Santissima Trinità, arc triomphal (détail), Jugement denier .....	465
fig. 283. Feltre, Santissima Trinità, sanctuaire, Trinité, Annonciation, saint Victor et saint Corona .	466
fig. 284. Torcello, Santa Maria Assunta, revers de façade, Jugement dernier .....	470
fig. 285. Torcello, Santa Maria Assunta, abside et arc triomphal .....	471
fig. 286. Capoue, Sant’Angelo in Formis, revers de façade, Jugement dernier .....	471
fig. 287. Capoue, Sant’Angelo in Formis, abside, <i>Maiestas Domini</i> .....	472
fig. 288. La Brigue, Notre-Dame-des-Fontaines, revers de façade, Jugement dernier.....	472

fig. 289. Colombe eucharistique, 1 <sup>er</sup> quart du XIII <sup>e</sup> siècle, Cuivre champlevé, émaillé et doré, Limoge, n° inventaire : CI. 1957, musée de Cluny, Paris.....	473
fig. 290. Domenico Veneziano, <i>Annonciation</i> , v. 1445, tempera sur bois, 27,3x54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.....	473
fig. 291. Ravenne, San Vitale, le Sacrifice d'Abel et Melchisedec.....	474
fig. 292. Ravenne, San Vitale, l'Apparition de Membré et le Sacrifice d'Isaac.....	474
fig. 293. Parme, baptistère, détail de la voûte avec l'Hospitalité d'Abram.....	475
fig. 294. Rome, Santa Cecilia in Trastevere, Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail).....	475
fig. 295. Pomposa, église abbatiale, revers de façade, Jugement dernier (détail).....	476
fig. 296. Pomposa, église abbatiale, revers de façade, Jugement dernier (détail du Christ Juge).....	476
fig. 297. Pomposa, église abbatiale, Vitale da Bologna, abside, Christ de la Seconde Venue.....	477
fig. 298. Giotto, <i>Institution de la Crèche à Greccio</i> , 1295, Assise, Basilique Saint-François.....	477
fig. 299. Anonyme français, Arma Christi, 1345, enluminure sur parchemin, <i>Bréviaire de Bonne de Luxembourg</i> , fol. 311 r., Metropolitan Museum of Art, New York.....	478

## LISTE DES CARTES ET PLANCHES

Carte 1 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Novare .....	10
Carte 2 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Milan .....	53
Carte 3 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Côme.....	163
Carte 3.1 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Côme (Agrandissement).....	163
Carte Lombardie : Répartition générale des édifices en Lombardie (détail).....	283
Carte 4 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Bergame .....	303
Carte Lombardie : Répartition générale des édifices en Lombardie (détail).....	317
Carte 5 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Vérone .....	325
Carte 6 : Répartitions des édifices de l'ancien diocèse de Padoue .....	402
Planche n°1 : Schéma de la répartition des scènes du cycle giottesque à l'intérieur de la chapelle Scrovegni .....	413
Carte 7 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Vicence.....	430
Carte 8 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Ceneda (Vittorio Veneto).....	442
Carte 9 : Répartition des édifices dans l'ancien diocèse de Feltre – Belluno.....	460





**VASILE PAULINE**

**De seuil en seuil**

**Le décor des églises de Lombardie et  
Vénétie (1250-1450)**

**VOLUME II**



École des Hautes Études en  
Sciences Sociales

Università degli studi di Milano

