

Romanico

Affreschi in San Remigio di Corzoneso e Sant'Ambrogio di Prugiasco

Irene Quadri

La pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia



biblioteca d'arte

SilvanaEditoriale

San Remigio di Corzoneso

21.

San Cristoforo e San Nicola nell'oratorio di San Remigio a Corzoneso

Prima metà del XIII secolo

I due santi sono dipinti sulla parete meridionale dell'aula (figg. 196-197). Entrambe le raffigurazioni sono delimitate da una doppia cornice rossa e ocra, divisa nel mezzo da perline bianche e coronate da un nastro a soffietto azzurro, a sua volta sottolineato da una banda rosso mattone. San Cristoforo, gigante e stante, porta Gesù Bambino sulla spalla sinistra; ha i piedi immersi nell'acqua popolata da grossi pesci. Nella mano destra stringe la verga fiorita, la sinistra è aperta davanti al petto. È riccamente vestito: la tunica azzurra – conclusa da un alto orlo ocra con ornamenti azzurri – è coperta da un mantello foderato all'interno e sul collo con pelliccia di ermellino. Un'estesa lacuna intacca il lato sinistro del santo; anche la bocca, così come parte del volto del Bambino – di cui si conservano solo gli occhi –, è ormai perduta. L'erosione della pellicola pittorica con il *San Nicola* non ne compromette la leggibilità. Identificato dall'iscrizione S(ANCTVS) NIC(OL)AV[S], è pure raffigurato in piedi e indossa gli abiti liturgici: la dalmatica chiara rifinita da alte bordure ocra con decori azzurri è coperta da una casula rosso mattone cosparsa di stelline bianche stilizzate, sulla quale spicca il *pallium* chiaro con croci nere; in testa porta la mitra. In una mano stringe il Libro, nell'altra il pastorale. Lo sfondo è diviso in due registri: quello inferiore, più alto, è ocra, quello superiore è azzurro.

Analisi storico-critica

Le pitture di San Remigio – che Gilardoni si limita a definire “tardoromaniche” – appartengono a una fase precedente rispetto alla *Maiestas Domini* nell'abside, databile all'inizio del XIV secolo¹. Menzionate nel resoconto della visita pastorale del cardinale Federico Borromeo avvenuta nel 1608, devono esser state ricoperte da scialbatura solo dopo, forse proprio come conseguenza della visita: è, infatti, durante gli interventi di restauro del 1946-1947 che furono riportate alla luce². Una loro collocazione alla prima metà del XIII secolo è dimostrata da vari elementi. Pur non prestandosi a confronti “morelliani” con altre opere della

regione, esse mostrano comunque caratteristiche riconducibili al serbatoio della pittura lombarda del primo Duecento. L'utilizzo di una tavolozza cromatica ridotta essenzialmente all'azzurro, all'ocra, al bianco e al rosso mattone, la spessa linea di contorno scuro che definisce le forme, i personaggi rigidamente frontali e goffi, privi di “sostanza” fisica e impacchettati in abiti senza forma, il motivo del nastro piegato a soffietto si ritrovano nei murali di Camignolo [→ 18], di Rovio [→ 16] e di Giornico [→ 17], ma anche in quelli dell'abside di San Nicola a Piona³ (figg. 192-193). Rispetto ai casi citati, tuttavia, i dipinti di Corzoneso si distinguono per l'ancor più marcata tendenza alla stilizzazione grafica, evidente, per esempio, nel motivo che simula la pelliccia di ermellino del manto di Cristoforo che si risolve in una serie di forme tutte uguali o nella resa dei lineamenti – di questo santo soprattutto – ridotti a pochi segni, simili a quelli che sul collo di Nicola sono vanamente utilizzati per creare un effetto chiaroscurale per il resto inesistente. L'attenzione al dettaglio – si osservino i pesci che si ammassano agli enormi piedi di Cristoforo e il disegno delle onde sull'acqua – e un certo compiacimento nell'utilizzo di motivi ornamentali che, seppur estremamente semplificati, impreziosiscono le vesti e le aureole, danno l'impressione che il pittore di Corzoneso abbia tradotto nella sua maniera modelli di ben altra levatura stilistica, non tralasciando assolutamente alcun particolare.

I piedi immersi nell'acqua, Cristoforo è ritratto secondo l'iconografia consueta, mentre traghetta Cristo dall'altra parte del fiume⁴. Come a Giornico [→ 17], però, è dipinto all'interno della chiesa e non all'esterno, posizione indubbiamente più rara. La sua ubicazione proprio di fronte all'ingresso, tuttavia, sembra in qualche modo rimpiazzare la più tradizionale postazione in facciata e svolgere ugualmente la funzione taumaturgica a questa connessa, accogliendo con la sua protezione il fedele che entra in chiesa. La ridotta visibilità non intaccava il potere dell'immagine del gigante, che manteneva probabilmente una delle sue funzioni prime, ovvero tutelare i viandanti: non soltanto, infatti, Corzoneso si trova sul percorso che porta al valico del Lucomagno, ma l'oratorio – che all'epoca che consideriamo era verosimilmente la parrocchiale – è ubicato sulla stessa strada che conduce alla chiesa di Santa Maria al Monastero, unica sopravvivenza dell'o-

spizio, in origine dedicato a San Martino Viduale, che accoglieva le persone in viaggio da o verso il passo del Nara e del Lucomagno⁵.

Interventi conservativi e restauri

1946-1947: durante questa campagna di restauro si scoprono i dipinti. Pulizia e consolidamento degli intonaci a opera del pittore Tita Pozzi⁶.

Bibliografia

Bianconi 1948, p. 67; *Suisse Romane* 1958, p. 212; Gilardoni 1967, pp. 311-312; Hahn-Woernle 1972, pp. 29 e 174; Pini 1977, p. 23; Meier 1996, p. 151; Bernasconi Reusser 1997, vol. I, pp. 152-153; Bernasconi Reusser 2010^b, p. 38.

¹ Gilardoni 1967, pp. 311-312. Bianconi (1948, p. 67) le assegna a un generico XIII secolo. Per una datazione della *Maiestas Domini* di Corzoneso all'inizio del XIV secolo cfr. Boskovits 1989, p. 51 e Travi 1994^b, p. 10; si rinvia anche a Gilardoni (1967, p. 310) che tuttavia non esplicita una datazione ma l'assegna al "periodo di transizione dal romanico al gotico". Cfr. pure Pini 1977, pp. 22-27.

² Nel resoconto della visita pastorale, riportato in Pini (1977, p. 22 nota 35), però, si menziona solo il *San Cristoforo*:

"Parietis fere rudis, pictis sunt cum imaginibus B V/M. ae D N in Cruce et SS. Maria Gv. Evan/gelista Antonij Remigij et Christophori".

³ Per le pitture murali nell'abside di San Nicolao a Piona cfr. Marcora 1972 e Valagussa 1995^c, pp. 214-215.

⁴ Sull'iconografia di san Cristoforo si rimanda a Hahn-Woernle 1972 e Gilardi 2014.

⁵ La prima menzione dell'ospizio di San Martino Viduale è in un documento del 1296, ma si riferisce al 1270; la tradizione

locale vuole che fosse in mano agli Umiati, dei quali però non esiste traccia documentaria, essendo sempre e soltanto menzionati genericamente dei "fratelli" (cfr. Moretti 1992, pp. 224-233). La parrocchia di San Remigio si stacca dalla plebana di Biasca prima del XIII secolo: cfr. G. Chiesi, in Moretti 1984, p. 93. Si rinvia pure a Pini 1977, pp. 9-10.

⁶ Cfr. *Cinquant'anni* 1959, pp. 101-103 e 120 e Bianconi 1948, p. 67.



San Nicola – Prima metà XIII secolo



San Cristoforo

Prugiasco – Sant’Ambrogio

6. La *Seconda Parusia* sulla controfacciata di Sant’Ambrogio vecchio a Prugiasco

Terzo quarto dell’XI secolo

Le pitture murali si trovano oggi sul tratto più settentrionale dell’attuale parete di controfacciata che in origine costituiva l’intera controfacciata (fig. 94): in epoca imprecisata, infatti, alla struttura primitiva se ne affiancò un’altra d’impianto analogo, ma di dimensioni ridotte¹. Al di sopra dell’ingresso primitivo, ormai murato e coronato da una banda bianca su cui spiccano racemi rossi terminanti in foglie trilobe verdi, è Cristo stante in posizione frontale, racchiuso da un clipeo a bande di larghezza decrescente, verde, gialla, rossa e blu² (fig. 12). Ha il braccio destro alzato: la mano, rivolta verso l’alto, è aperta; con la sinistra tiene la corona di spine; porta una tunica rosa e un manto color porpora. Ai suoi fianchi sono la lancia e il ramo d’issopo, all’estremità superiore del quale è fissata la spugna. Il clipeo invade la parte centrale del meandro prospettico a forma

di svastica che corre lungo l’imposta del soffitto e nel quale sono regolarmente inseriti, da sinistra verso destra, un riquadro con una piovra, oggi solo parzialmente visibile, e due riquadri con un agnello ciascuno (fig. 94).

Più in basso, al di sotto della greca prospettica, da una parte e dall’altra del clipeo stanno gli apostoli, divisi in due gruppi di egual numero: sono rappresentati in piedi e guardano Cristo verso il quale alzano le mani in un gesto di acclamazione. Lo schieramento a destra di Cristo è capeggiato da san Pietro – è ancora visibile l’iscrizione S(AN)C(TV)S· PETRUS· –, seguito da san Giacomo maggiore³ – S(AN)C(TV)S IA[COB]VS –, san Giovanni – S(ANCTVS) IOHA(NE)S· (fig. 95) –, san Tommaso – S(ANCTUS) THOME –, san Bartolomeo – S(ANCTVS) BARTHOLOME – e san Simone – S(AN)C(TV)S SIMOM. Lo schieramento a sinistra di Cristo, invece, è ormai molto rovinato e solo il capofila san Paolo, corredato dell’epigrafe S(AN)C(TV)S PAVLVS, è in buona parte ancora distinguibile (fig. 96). Le altre cinque figure sono molto compromesse e delle iscrizioni identificative che, anche da questa parte per

108

Pietro e Giacomo



gli apostoli centrali, trovavano posto sulla cornice rossa che li divide dal meandro prospettico, non resta che qualche lettera che permette di individuare, in secondo piano, san Giacomo minore nel primo apostolo – [SANCTVS] IACOBVS – e san Matteo nel secondo – [SANCTVS] MA[THEVS]. La decorazione continua nel registro sottostante dove, a destra dell'entrata originaria, è un pannello sul quale tra il 1969 e il 1970 vennero collocati i murali da qui staccati, poi risistemati nella posizione primitiva⁴. Le pitture versano oggi in condizioni talmente disastrose da essere difficilmente decifrabili (figg. 97-97a). La scena è delimitata da una doppia cornice rosso mattone all'esterno e rosso-rosa all'interno, percorsa nel mezzo da una fila di perline bianche. Nell'angolo in alto a destra sono riconoscibili le sagome di un gruppo di teste e poco più in là quelle di un altro manipolo di figure con il capo coperto (non si capisce se si tratti di un cappuccio o di un'armatura). Ai piedi di queste ultime, seppur ormai molto sbiadita, è una grande testa – s'intravedono ancora la chioma, l'occhio sinistro e il naso – che sta ingoiando un corpo nudo, le cui gambe, ben riconoscibili, fuoriescono dalla grande bocca e sono avvolte da fiamme. Accanto alla grande testa, sulla sinistra, si riconoscono i busti di tre figure: la prima, quella più a destra, indossa una tunica rossa; davanti a lei, un personaggio con un abito color ruggine, con le mani protratte in avanti e il busto in bilico, è forse raffigurato mentre cade. Un'ultima figura è nell'angolo in basso a sinistra, indossa una veste verde e con la mano destra indica verso il personaggio con la tunica color ruggine; è avvolta da piccole fiammelle rosse.

Appartiene forse alla stessa campagna decorativa il frammento che affiora dallo strato pittorico quattrocentesco sullo zoccolo dell'abside: vi è raffigurato un piccolo drago, com'è consuetudine per questa parte della parete, nella quale appaiono spesso animali fantastici⁵.

Analisi storico-critica

Quasi niente si sa della chiesa di Sant'Ambrogio vecchio a Prugiasco, in val di Blenio, durante il periodo medievale e le poche informazioni che abbiamo appartengono ormai a un'epoca piuttosto tarda⁶. La prima notizia che la concerne risale al 1224 quando è menzionata in relazione al suo sacerdote "presbiter Martinus de Pulizasco", ne-

gli atti del processo che oppone il Capitolo del duomo di Milano a Enrico de Sacco⁷. In un documento del XV secolo, la località di Prugiasco appare sottoposta al comune di Chiggiogna, in val Leventina: era probabilmente già così nei secoli precedenti, come dimostra un documento del 1211 che stipula la separazione di due coniugi di Prugiasco, avvenuta a Rossura, in val Leventina, in presenza di un delegato dell'arcivescovo di Milano⁸. È verosimile, anzi, che la comunità di Prugiasco contasse in buona parte gente originaria del vicinato di Chiggiogna, qui stabilitasi forse nel X secolo⁹. La stessa chiesa di Sant'Ambrogio vecchio era situata proprio sull'antica mulattiera che, attraverso il passo del Nara, collegava la val di Blenio alla Leventina¹⁰. Entrambe queste valli erano sottoposte alla giurisdizione della diocesi di Milano, come si evince nel caso della chiesetta di Prugiasco anche dall'intitolazione a sant'Ambrogio¹¹. Nel 1702, questa è sostituita con quella a san Carlo Borromeo: l'antica dedicazione resta, tuttavia, in uso nella formula di Sant'Ambrogio vecchio¹².

Le pitture murali della chiesetta di Prugiasco sono le uniche del territorio che qui si studia a essere menzionate nella maggior parte dei testi sulla pittura medievale: pur trattandosi per lo più di accenni e brevi note, esse figurano tra gli episodi pittorici lombardi considerati come i più significativi. Dibattute, quando sono state oggetto di analisi più puntuali, l'identificazione del soggetto rappresentato e l'assegnazione cronologica. Portate all'attenzione degli storici dell'arte da Rahn, che è il primo a parlarne¹³, hanno ricevuto proposte cronologiche che si estendono sull'arco di quasi due secoli, con puntate alla seconda metà/fine del XII secolo¹⁴. Le altre ipotesi si fissano attorno a tre principali datazioni: c'è chi le vede come uno degli episodi più vicini alla decorazione dell'abside di Galliano (figg. 5-6, 74), collocandole, quindi, all'inizio dell'XI secolo, chi invece pensa alla seconda metà dell'XI secolo e chi, infine, le fa gravitare nell'orbita degli affreschi di Civate (figg. 18-19, 101, 133-134, 136), tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo¹⁵.

Il legame con i dipinti di Galliano è innegabile ed è confermato anche dall'analisi iconografica¹⁶; questo legame, tuttavia, non ci pare stringente al punto da ipotizzare l'intervento delle stesse maestranze attive nella basilica canturina come so-

stiene Valagussa, poi ripreso anche da Rossi, che menziona addirittura "elementi identici di somiglianza morelliana nella descrizione degli occhi, delle orecchie, delle dita delle mani dei personaggi"¹⁷. La vitalità di segno che caratterizza i dipinti dell'abside di Galliano a Prugiasco ha perso di forza e ciò suggerisce un certo scarto temporale: lo si coglie nella maniera di rendere le lumeggiature che nella chiesa ticinese sono ormai più codificate e seguono un preciso impianto distributivo¹⁸ (figg. 79, 82, 95, 98, 100, 106). L'espressività delle figure di Prugiasco, che si manifesta attraverso la gestualità ampia, solenne e allo stesso tempo misurata, ricorda certamente quella dei dipinti nell'abside di Galliano¹⁹; anche i corpi, così solidamente costruiti, rimandano all'impresa canturina. Per quanto concerne la resa fisionomica, però, a nostro modo di vedere i confronti più congeniali si hanno con opere databili alla seconda metà dell'XI secolo. Il san Pietro di Prugiasco ci sembra più vicino a quello emerso tra i frammenti rinvenuti durante gli scavi archeologici condotti tra il 2005 e il 2010 nella chiesa di San Pietro all'Olmo a Cornaredo alle porte di Milano o alle figure maschili nel *Miracolo delle acque amare* nel sottotetto della basilica di San Calocero a Civate, che non al profeta Geremia o Ezechiele nell'abside di San Vincenzo²⁰ (figg. 6, 74, 95, 98-99). Gli apostoli Giovanni e Simone di Prugiasco, poi, con le loro grandi orecchie un poco a sventola e il naso lungo, annunciano già le fisionomie di certe figure di San Pietro al Monte a Civate (figg. 98, 100-101). Rispetto alle figure di Galliano, quelle di Prugiasco hanno teste più squadrate e fronti meno spaziose. Se per certi aspetti, quindi, le pitture di Prugiasco s'inseriscono ancora nella scia lasciata dai murali di Galliano, per altri guardano ormai già agli sviluppi della pittura degli ultimi decenni dell'XI secolo, rendendo plausibile una datazione non anteriore al terzo quarto dell'XI secolo.

Ipotesi divergenti sono state emesse anche a proposito dell'iconografia. C'è chi legge il Cristo nel clipeo luminoso acclamato dagli apostoli come un'Ascensione di tipo orientale, chi come la raffigurazione di un *Giudizio Universale* e chi preferisce parlare più genericamente di una teofania del Cristo risorto²¹. Su queste interpretazioni ha spesso inciso la maniera d'intendere l'unica scena ancora superstite del registro inferiore che, dato il catastrofico stato di conservazione, non

ha ricevuto letture univoche (figg. 97-97a); per qualcuno essa apparterebbe addirittura a una fase decorativa più tarda²². Nonostante, infatti, la presenza della grande testa divoratrice sia innegabile – almeno per chi abbia avuto la possibilità di studiare le pitture *de visu* –, questa non è sempre stata rilevata. A parte qualche eccezione, chi propende per una teofania o un'Ascensione, infatti, legge il riquadro come una scena di martirio: i personaggi col capo coperto sarebbero dei soldati con l'armatura e le figure nude o vestite che giacciono a terra le ipotetiche vittime²³.

La grande testa divoratrice diventa invece elemento indispensabile nella costruzione del discorso degli autori che propongono la tesi del *Giudizio Universale*, poiché raffigurazione inequivocabile delle fauci infernali²⁴. Il caso di Prugiasco andrebbe così ad aggiungersi alle altre occorrenze lombarde dello stesso tema: la testa divoratrice del *Giudizio Universale* in San Martino a Carugo (fig. 139), datato al sesto-ottavo decennio del XII secolo, e quella presunta nel *Giudizio Universale* sulla controfacciata della cattedrale di Lugano²⁵ [→ 11]. Ciò dimostra come a queste latitudini tale tema iconografico, frequente soprattutto a nord delle Alpi, avesse una certa diffusione.

A ben guardare, tuttavia, solo la rappresentazione della grande testa divoratrice può essere senz'altro ricondotta al serbatoio iconografico del *Giudizio Universale*, mentre il registro superiore appare, da questo punto di vista, piuttosto anomalo. Il Cristo e gli apostoli non sono rappresentati, com'è consuetudine nei *Giudizi*, seduti in trono, ma in piedi, in un atteggiamento che non ha niente a che vedere con quello solitamente tenuto dal tribunale celeste (figg. 94, 137). Il *Giudizio* vero e proprio, poi, è solo suggerito, limitandosi alla raffigurazione della divisione tra eletti e dannati: sotto la scena dei dannati che attendono di essere divorati dalla bocca dell'Inferno – alla quale doveva fare *pendant*, al di là della porta d'ingresso, una scena di senso inverso, la *Resurrezione degli eletti*, forse – non vi è abbastanza spazio per ipotizzare l'esistenza di un altro registro dove avrebbero potuto trovarsi le scene di vita eterna propriamente dette. La separazione degli eletti dai dannati serviva a situare l'apparizione teofanica del registro soprastante in una dimensione inequivocabilmente escatologica che rimane, però, solo suggerita, non sviluppandosi in un *Giudizio*

vero e proprio. A Prugiasco, quindi, non è il *Giudizio Universale* a essere rappresentato, ma il momento che lo precede, il suo preludio: la venuta di Cristo alla fine dei tempi, come già suggerito da *Christe*²⁶.

La tesi della *Parusia* è confermata dal carattere trionfale della teofania: è il Cristo risorto che ha sconfitto la morte a essere messo in scena, tra le mani la corona di spine brandita come un trofeo e sullo sfondo la lancia e l'issopo (fig. 12). Formalmente quest'intonazione trionfale si esplica attraverso schemi d'impronta tardoantica, come dimostra il gesto fortemente connotato di Cristo con la mano destra alzata e aperta. Espressione di potere soprannaturale fin dalle più antiche civiltà orientali – dalle quali sembra non essere esclusa neanche quella ebraica, se si pensa alla "mano forte" di Dio nell'Antico Testamento –, associato nel mondo greco e romano alle più importanti divinità come Serapide e soprattutto il *Sol Invictus* e, quindi, all'*imagerie* dell'imperatore, questo gesto è poi applicato al Cristo onnipotente e *Cosmocrator* di alcune epifanie paleocristiane: quella dell'abside dei Santi Cosma e Damiano a Roma, per esempio, databile al 526-530, o, ancora, quella del *Dominus legem dat*²⁷, verosimilmente alla base dell'iconografia di Prugiasco²⁸. Qui anche gli apostoli esultanti (figg. 94-96) rimandano a certe tipologie di raffigurazioni con il *Dominus legem dat*: si veda, per esempio, il sarcofago della fine del IV secolo ritrovato nel mausoleo degli Anici presso San Pietro in Vaticano e ora al Museo Petriano o quello, sempre dell'ultimo quarto del IV secolo, proveniente dal cimitero di Lucina presso San Paolo fuori le mura e ora nel chiostro²⁹.

Il dinamismo della composizione di Prugiasco – il Cristo stante e l'attitudine concitata degli apostoli – sembra voler trasporre in immagini la dimensione di movimento che caratterizza quei brani del Nuovo Testamento in cui si parla della *Parusia* – Matteo 24,30 e Atti degli Apostoli I,10-11 – e che si ritrova nella letteratura religiosa a partire dal IV secolo: com'è già stato sottolineato, questi testi esegetici, molto probabilmente condizionati dal rituale dell'*adventus* imperiale, presentano spesso la Seconda Venuta come un'entrata trionfale³⁰. L'*adventus* di Cristo, preceduto a volte dall'apparizione della croce come fosse un vessillo o un'insegna imperiale, è accolto da un folto corteo celeste esultante (*l'occursus*)³¹. La for-

za di questa concezione può essere colta nella sua lunga durata, se consideriamo che, ancora all'inizio del XII secolo, Onorio d'Autun presenta in questi termini l'avvento escatologico di Cristo³². Sicuramente più complesso è capire se e in che modo l'iconografia dell'*adventus* imperiale abbia partecipato al costituirsi dell'iconografia della *Parusia*: certo è – come avviene più in generale per le rappresentazioni del *Cosmocrator* – che la variante con il Cristo in piedi che più si avvicina a questo tipo di schema e che caratterizza alcune delle raffigurazioni dei primi secoli lascia in fretta il posto a composizioni più "statiche" con Cristo in trono, dominanti durante tutto il Medioevo e di certo più efficaci a esprimere il carattere maestatico della teofania³³.

A Prugiasco, la scelta di adottare la formula poco diffusa con Cristo stante si spiega probabilmente, come già detto, con la volontà di riprendere lo schema del primitivo mosaico absidale della basilica di Sant'Ambrogio a Milano ed è riconducibile al fenomeno di *revival* di quest'iconografia che, a cominciare da Galliano, segna tutto l'XI secolo³⁴. Per Milano l'XI secolo è un periodo di grande riflessione sulla propria specificità, tra aspirazioni autonomiste e alterni equilibri con l'impero e il papato. Nel terzo quarto del secolo, data alla quale abbiamo collocato le pitture di Sant'Ambrogio vecchio, Milano cerca faticosamente di mantenere la sua fisionomia tra i discorsi di rinnovamento promulgati dalla Pataria e il forte conservatorismo di parte del clero cittadino. La riproposta di un modello non è quasi mai un atto neutro poiché riflette spesso un chiaro intento programmatico, e ciò è probabilmente ancora più vero in un clima come quello appena descritto. La scelta di citare il Cristo dell'abside della basilica di Sant'Ambrogio a Milano nelle pitture dell'oratorio di Prugiasco ci sembra esprimere una chiara volontà di affermazione identitaria.

Interventi conservativi e restauri

1940-1942 e 1950: consolidamento degli intonaci e restauro delle pitture murali a opera di Tita Pozzi³⁵.

1969-1970: stacco, a opera di Mario Rossi e Luigi Gianola, di parte del registro inferiore delle pitture murali, collocate su un pannello (151 × 180 cm), poi risistemato in posizione originaria³⁶.

Bibliografia

Rahn 1894, pp. 256-258; Escher 1906, pp. 106, 111 e 145; Bianconi 1936-1939, vol. I, pp. 7-8; Gantner 1941 [1936], pp. 306-310; Crivelli 1943; Sartorius 1955, pp. 22-23 e 74; *Suisse Romane* 1958, pp. 191-192; Brenk 1963, pp. 69-84; Toesca 1966 [1912], pp. 54 e 61-63; Gilardoni 1967; Christe 1969, p. 66; Demus 1970 [1968], pp. 9, 55 e 109; Segagni Malacart 1970, pp. 19-20; Anthony 1971 [1951], pp. 101 e 158; Wettstein 1971, p. 91; Christe 1973,

p. 53; Brenk 1988, p. 138; Eggenberger 1988, pp. 85-87; L. Polo d'Ambrosio, in Boskovits 1992, p. 35; Valagussa 1994^a, p. 5; Valagussa 1994^c, pp. 243-244; Cardani 1995^b; Meier 1996, pp. 126-127; Rüschi 1998; Christe 1999, p. 277; Bandera 2008, pp. 42-43; Rossi, Beretta 2008, p. 166; Castiñeiras 2009^a, p. 56; Rossi 2009, pp. 12-14; Cardani Vergani 2011, p. 30; Rossi 2011^b, pp. 37 e 63-64; Scirea 2011, p. 24; Cardani Vergani 2013, p. 49.

¹ Mancando dati certi ai quali appigliarsi, le ipotesi sulla datazione di tale intervento oscillano tra il XII e il XV secolo. Cfr. Gilardoni 1967, pp. 487-489.

² L'ingresso fu probabilmente chiuso quando, durante i lavori che videro l'aggiunta di una nuova aula, si aprì quello attuale, più in asse con la chiesa. Cfr. *ivi*, p. 488.

³ Questo Giacomo, con la barba e il volto scavato, appare più vecchio rispetto a quello raffigurato dall'altra parte, imberbe e con il viso pieno.

⁴ Il pannello misura 151 x 180 cm. Cfr. *Interventi conservativi e restauri*.

⁵ Cfr. *Introduzione* pp. 63-69 e le schede [→ 9; 13 e 26].

⁶ La chiesa di Sant'Ambrogio vecchio è comunemente associata a Negrentino data la sua vicinanza con questa località. Fin dalle origini, tuttavia, essa dipendeva dal villaggio di Prugiasco. Storicamente, quindi, ci pare più corretto mantenere quest'indicazione topografica che i testi recenti, invece, hanno per la maggior parte abbandonato. Cfr. Gilardoni 1967, p. 492 nota 1.

⁷ Cfr. Gruber 1940; Gilardoni 1967, pp. 486 e 492 nota 1; Meyer 1977 [1911], p. 270; Rüschi 1998, p. 5.

⁸ Cfr. Marcionetti 1977, p. 11.

⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰ Cfr. Gilardoni 1967, p. 486 e Marcionetti 1977, p. 9. Per la dipendenza di Prugiasco dalla Leventina cfr. anche Vismara, Cavanina, Vismara 1990, p. 29.

¹¹ A proposito delle valli ambrosiane cfr. *supra* pp. 15-19.

¹² Cfr. Rüschi 1998, p. 4.

¹³ Rahn 1894, pp. 256-258.

¹⁴ Le collocano alla seconda metà del XII secolo Bianconi (1936-1939, vol. I, p. 8) e Lomartire (1994, p. 74).

¹⁵ Per una datazione all'inizio dell'XI secolo, in relazione ai dipinti di Galliano (per i quali si rinvia a *Introduzione* pp. 28-36), cfr. Valagussa 1994^a, p. 5 e 1994^c, pp. 243-244; Rossi 2011^b, pp. 60-61. Per una cronologia alla seconda metà dell'XI secolo cfr. Cardani 1995^b. Toesca (1966 [1912], p. 54 nota 2) propone una cronologia all'XI-XII secolo e sottolinea analogie con la decorazione in San Pietro al Monte a Civate (*ivi*,

pp. 61-63). Dopo di lui, i paragoni con Civate sono stati proposti sia con i dipinti in San Calocero sia con quelli in San Pietro al Monte (cfr. *Introduzione* pp. 39-42). Addirittura, secondo Gilardoni il pittore di Prugiasco "forse fu compagno dei frescanti di Civate da cui pur si distingue per un suo particolare accento anche cromatico" (Gilardoni 1967, p. 490; cfr. pure pp. 123-124 e 491-492). Si veda anche quanto scrivono Brenk 1963, pp. 79-84; Demus 1970 [1968], pp. 88 e 298; Eggenberger (1988, p. 85).

¹⁶ Cfr. *Introduzione* pp. 36-39.

¹⁷ Valagussa 1994^a, p. 244; Rossi 2011^b, p. 61.

¹⁸ Anche Valagussa (1994^a, p. 5 e 1994^c, pp. 243-244) ritiene che i dipinti di Prugiasco siano posteriori a quelli di Galliano: tuttavia, trattandosi di prodotti della stessa équipe di pittori, questo scarto cronologico si riduce a un giro d'anni piuttosto stretto, collocabile grossomodo nei primi tre decenni dell'XI secolo. A nostro modo di vedere, lampante è pure la differenza con le lumeggiature che plasmano i volti delle figure di Sorenno [→ 1], di Miglieglia [→ 2] e di Cevio [→ 3] stilisticamente e cronologicamente vicini ai murali in San Vincenzo.

¹⁹ Cfr. Valagussa 1994^a, p. 244.

²⁰ Sui dipinti nella chiesa di San Martino ad Aurogo cfr. *Introduzione* pp. 36-39. Sugli scavi in San Pietro all'Olmo cfr. Simone Zoppi, Mella Pariani 2008, sulla chiesa e la sua storia, invece, Scirea 2018. Per i frammenti affrescati si rinvia alla scheda di C. Bertelli, in *Restituzioni* 2016, p. 114.

²¹ A un'Ascensione, siriana per la precisione, pensano Baum 1943, p. 47, Gilardoni 1967, p. 124 e Lomartire 1994, p. 74. Brenk (1963, pp. 69-78) e Eggenberger (1988, p. 85) condividono l'ipotesi del *Giudizio Universale*, mentre Gantner (1941 [1936], pp. 309-310), Segre Rutz (1993, pp. 383 e 390 nota 3) e Valagussa (1994^a, p. 243) si limitano a definirla una teofania.

²² Tale eventualità è suggerita dagli Eggenberger (1988, p. 85) sulla base di quanto affermato da Gilardoni (1967, p. 124) che si chiede se questa parte non sia il risultato di un intervento posteriore a quello nel qua-

le si realizzò il registro soprastante. Anche Valagussa (1994^a, p. 243) non esclude che possa trattarsi di "un palinsesto". Date le condizioni disperate in cui versa il frammento, non sono molti gli elementi ai quali ci si può attaccare per smentire o confermare tale ipotesi: i colori praticamente identici a quelli del registro con il Cristo e gli apostoli, tuttavia, fanno piuttosto pensare a una contemporaneità di queste due parti.

²³ Cfr. Eggenberger 1988, p. 85; Segre Rutz 1993, p. 383 e Lomartire 1994, p. 74. Gilardoni (1967, pp. 124 e 490-491) menziona sia l'ipotesi della scena di martirio sia quella delle fauci infernali, senza aderire, in definitiva, a nessuna delle due. Segre Rutz (1993, p. 383), pur interpretando l'episodio come una scena di martirio, non passa sotto silenzio quella "che sembra la testa di un leone", senza cercare, però, di dare una spiegazione plausibile a tale presenza.

²⁴ Cfr. Brenk 1963 e Alfani 2000. Gli Eggenberger (1988, p. 86) considerano la teofania di Prugiasco come un *Giudizio Universale*, nonostante interpretino le pitture staccate come una scena di martirio e non una raffigurazione dell'*Inferno*. Al contrario Valagussa (1994^a, p. 243), pur riconoscendo nel secondo registro la grande testa divoratrice, non definisce la composizione un *Giudizio Universale*, bensì un'apparizione del Cristo risorto tra gli apostoli. Per l'iconografia delle fauci infernali cfr. Baschet 1993, pp. 233-285.

²⁵ Per Carugo cfr. Alfani 2000, pp. 203-213.

²⁶ Christe 1999, p. 277. La composizione di Prugiasco, con le sue svariate ipotesi interpretative, è emblematica dell'indeterminabilità di tante rappresentazioni teofaniche: spesso queste sfuggono alle rigide categorie nelle quali si tenta d'inserirle - *Ascensione*, *Giudizio Universale*, *Maestas Domini* eccetera -, presentando piuttosto una contaminazione di elementi riconducibili a più di una di esse e trovandosi confinate così in un *flou* che in qualche modo sembra riflettere la dimensione ultraterrena che mettono in scena.

²⁷ Nel libro dell'Esodo (32,11), per esempio, è detto: "Mosè allora supplicò il Signore,

tare (cfr. Exner 1989 e 1993). L'abside della chiesa di Saint-Jacques-des-Guérets, nella regione francese del Centre-Val de Loire, è decorata da una *Crocifissione* alla quale fa *pendant*, al di là di una finestra centrale, una *Maiestas Domini* (cfr. Favreau 1988). Per i crocifissi e le croci che ornano l'altare cfr. Caillet 2012, pp. 193-194.

²¹ Schianchi 1999^b, p. 231.

²² Le Goff 1993, p. 14.

²³ Cfr. I. Foletti 2009, pp. 124 e 134-144, in particolare pp. 143-144; Siniscalco 2009, p. 16.

²⁴ Durante le indagini archeologiche degli anni cinquanta, infatti, si è scoperto che la chiesa settecentesca ha inglobato porzioni di muro, databili al IX secolo, pertinenti all'edificio medievale precedente: ci sono buone ragioni di credere che questo rimpiazzasse, almeno in parte, la basilica paleocristiana. Cfr. Reggiori 1955, p. 28.

²⁵ Ulbert (1978, pp. 160-166) – che studia i resti del complesso paleocristiano di Casa Herrera, presso Merida – si riferisce al rituale in auge nella Spagna visigota, mentre Falla Castelfranchi (1980, pp. 31 e 59 nota 54; ad vocem *Battistero*, in EAM, vol. III, p. 217) individua la stessa usanza per il battistero di San Giovanni a Efeso e quello di Cimiez (Nizza).

²⁶ Février 1986, pp. 126-128.

²⁷ Cfr. Marcenaro 1994, pp. 174-182. I mosaici sono databili tra la fine del V e l'inizio del VI secolo.

²⁸ Secondo Cardani (1995^a, p. 79 nota 63) questo altare aveva come unica funzione quella di far sedere il vescovo al momento della cresima.

²⁹ Schianchi 1999^b, p. 231.

³⁰ Cfr. Navoni 1999, p. 50.

³¹ Cattaneo 1970.

³² Cfr. *ivi*, in particolare pp. 184-186; Eichberg Bruderer 2011, p. 19.

³³ Cattaneo 1970, p. 181.

³⁴ Cfr. Rossi 2007, p. 99. Sui riti d'iniziazione pertinenti, ad esempio, alle due cattedrali milanesi si rinvia ad Alzati 2000, pp. 91-100. Secondo Piva (2006^b, p. 146) adottavano il modello della "chiesa doppia" d'impronta paleocristiana matrici battesimali molto importanti, ubicate in centri non episcopali o particolarmente lontani dalle città.

³⁵ Cfr. Rossi 2007, in particolare pp. 97-99. È di Rossi (*ivi*, p. 99) anche la citazione. Su Ariberto e Galliano cfr. *Introduzione* pp. 28-36 con menzione della bibliografia.

³⁶ Quarino 1967, pp. 99 e 102-104.

³⁷ Il Rituale è contenuto nel cod. 78 del Museo Archeologico Nazionale di Cividale ed è stato pubblicato da De Rubeis 1754, pp.

363-367, in particolare p. 366. Cfr. anche Quarino 1967, p. 101.

³⁸ Cfr. Quarino 1967, pp. 103-104.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 88; Cuva 1999, pp. 41-42; Navoni 1999, pp. 58 e 66.

⁴⁰ Cfr. Cuva 1999, pp. 41-42. La *Traditio Evangeliorum* compare ancora nell'Ordo romano XI della fine del VI secolo (in Andrieu 1948, p. 428), nel Sacramentario Gelonense dell'VIII secolo (in Dumas 1981) e nel Pontificale Romano germanico del X secolo (in Vogel 1963). Nel Sacramentario gregoriano adrianeo, della fine del VII secolo, la *Traditio Evangeliorum* si è ridotta a una semplice preghiera ai quattro vangeli ("Orat. super infantes, in quadragesima ad quatuor Evangelia", in Deshusses 1971, pp. 181 e 358) che viene pronunciata dai padrini e dalle madrine durante il periodo di preparazione al battesimo in tempo di Quaresima. Più nessuna traccia, invece, nel Pontificale Romano del XII secolo (in Andrieu 1938-1941, vol. I) e nel Pontificale della Curia Romana del XIII secolo (*ivi*, vol. II).

⁴¹ Cfr. Chiesa *et al.* 1955, p. 7.

⁴² *Ivi*, pp. 7-11.

⁴³ Cfr. Chiesa *et al.* 1955, pp. 31-33. Sui restauri si vedano anche le menzioni contenute in *Cinquant'anni* 1959, pp. 109, 111 e 125.

**

Parusia*

Ovvero la 'seconda venuta' di Gesù Cristo, secondo le *Lettere* di san Paolo