

ANGELA E VERIO PINI



San Remigio di Corzoneso

COLLANA CURATA DALL'ENTE TURISTICO DI BLENIO

III

Ringraziamo il Professor Enrico Castelnuovo che si è sollecitamente messo a disposizione per una lettura del manoscritto.

ANGELA E VERIO PINI

San Remigio di Corzoneso

Collana curata dall'Ente turistico di Blenio

III

1977

Tipografia Stazione SA - Locarno

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

San Remigio di Corzoneso è una delle poche chiese che sfuggirono all'attenzione del Rahn; per questo motivo e per la tardiva apparizione delle pitture tardoromaniche rari sono gli studi che la menzionano prima dei restauri (solo le note del Simona ed un cenno dello Stückelberg). Le prime attenzioni seguono i restauri e si situano tra il 1940 e il 1950; si tratta di alcune notizie sugli stucchi e sugli affreschi scoperti, dell'inventario di Bianconi e delle note storiche di Medici sul comune di Corzoneso. Segue poi un periodo di relativo silenzio fino agli studi del Brenk (1965), del Gilardoni (1967) e del De Bernardi (1968) che si occupano prevalentemente della parte romanica dell'edificio.

Indichiamo qui le opere principali che permettono di approfondire i vari problemi che il monumento presenta; ulteriori rinvii si trovano disseminati tra le note al testo.

— E. Medici, *Piccola storia di Corzoneso in Val di Blenio*, Bellinzona, Grassi, 1948.

Per l'architettura dell'edificio:

— P. Bianconi, *Inventario delle cose d'arte e di antichità*, Bellinzona, Grassi, 1948, pp. 59-70.

— W. Sulser, *Die Entwicklung der Kleinkirchen in Curratien und im Tessin*, in: «Stucchi e mosaici alto medievali», Milano, Ceschina, 1962, vol. I, pp. 331-344.

— V. Gilardoni, *Il Romanico*, Bellinzona, Casagrande, 1967, pp. 306-318, che, unitamente a quello del Brenk, è senz'altro lo studio più minuzioso ed utile. Entrambi sono centrati sulla parte romanica della chiesa.

— A. De Bernardi, *Chiese romaniche nel Cantone Ticino*, Torino, Albra, 1968, pp. 91-99.

Sulle pitture tardoromaniche:

— H. Sartorius, *Die mittelalterlichen Chorausmalungen in den Kirchen des Tessins*, Basilea, 1955.

— B. Brenk, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz*, Berna, Franke, 1963, pp. 129-135.

Sulla pittura tardogotica delle nostre regioni poco è stato scritto; si potrà consultare con sicuro profitto lo studio di:

- L. Brentani, *La pittura quattrocentesca nel Canton Ticino*, in: «Rassegna d'arte antica e moderna», Milano, 1915, pp. 265-276, che ben caratterizza una tipica maestranza di questo periodo. Un contesto più vasto è offerto dal repertorio di:
- G. Dell'Acqua e F. Mazzini, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, 1965.

Sul ciclo del 1600 e sui pittori Tarilli disponiamo di vari brevi scritti, per lo più voci da dizionario. Utile lo studio del Rahn:

- R. Rahn, *I dipinti del Rinascimento nella Svizzera italiana*, in: «Bollettino Storico della Svizzera italiana», 1892, pp. 49, 97, 129 e seg., oppure in estratto, Bellinzona, Colombi, 1892.

Sulla famiglia si vedrà:

- S. Borrani, *I Tarilli da Cureglia ed un Notiziario inedito*, in: «Bollettino Storico della Svizzera italiana», 1894, pp. 1-10, 49-59, 81-104.
- C. Brun, *Tarilli*, in: «Schweizerisches Künstler-Lexikon», Frauenfeld, Huber, 1913, Bd. III, pp. 297-99, che fornisce al lettore interessato un certo numero di rinvii bibliografici. Per finire un testo che, pur non concernendo direttamente San Remigio, bene illustra il ciclo firmato dai Tarilli a Giornico pochi anni prima, nel 1589:
- AAVV, *San Pellegrino di Giornico*, Bellinzona, Casagrande, 1967, pp. 66-80.

Per il delicato problema degli stucchi, oltre agli articoli indicati in nota, è forse opportuno citare gli studi, sempre utili, del Verzzone e del Francovich:

- P. Verzzone, *Note sui rilievi in stucco dell'alto Medio Evo nell'Italia settentrionale*, in: «Le Arti», 1941-42, pp. 121-128.
- G. De Francovich, *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in: «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», VI, 1942-44, pp. 115-147, oltre all'importante messa a punto pubblicata in occasione dell'VIII Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, tenutosi a Milano nel 1959:
- AAVV, *Stucchi e mosaici altomedioevali*, Milano, Ceschina, 1962.

I LUOGHI E LA STORIA

I primi documenti concernenti il comune di Corzoneso e la chiesa di San Remigio lasciano insoluti numerosi interrogativi; se da un lato essi ci indicano che Corzoneso, già dall'inizio del XIII sec.¹, figura quale vicinanza autonoma, comprendente le chiese di San Nazaro, San Remigio² e probabilmente San Martino³, dall'altro nulla ci dicono riguardo la loro origine, sicuramente più antica. Il ruolo ecclesiastico delle tre chiese non fu costante e sembra quasi certo che San Remigio, ora oratorio, ebbe all'origine la «supremazia»; infatti B. Tarugi, nella visita del 6 novembre 1577, la definisce: «... antiquam et parochia/lem iam Cursonesi...»⁴. La situazione dovette progressivamente mutare nel corso dei secoli XIV, XV e XVI; la parte alta di Corzoneso si sviluppò tanto che San Nazaro divenne parrocchiale e come tale già è menzionata nel 1570 dal Cardinale Carlo Borromeo⁵. Il passaggio di una strada sulla riva destra del fiume Brenno e la presenza dell'ospizio di San Martino in località Monastero sono altrettanti elementi

1. 1211, 15 maggio, A. Patr. Olivone; K. Meyer, *Blenio und Leventina, von Barbarossa bis Heinrich VII.*, Luzern, Haag, 1911, ristampa anastatica, Milano, Cisalpino-Goliardiaca, 1972, pp. 34-35, p. 63 (n. 5), p. 281.

2. 1249, 18 maggio, A. Patr. Olivone; K. Meyer, op. cit., p. 63 (n. 5), p. 281.

3. La chiesa di San Martino nei documenti appare solo più tardi: 1272, 8 gennaio, (Olivone, presso privati), cfr. V. Gilardoni, op. cit., p. 307 e p. 313 (n. 9), e nel 1282, il 20 gennaio, A. Patr. Corzoneso; K. Meyer, op. cit., p. 281 (n. 7).

4. Fondo delle «Tre Valli Svizzere», Vol. 8; f. 231 r; (vedi oltre, nota 14).

5. Questa la menzione nella visita del Borromeo: «...ecc. iam S.ti Nazarij et celsi/parochiale dicti loci... (Curzonego)». Fondo Tre Valli..., cit., vol. 61, f. 180 r.

che ci aiutano a comprendere l'importanza, in epoca medioevale o alto medioevale, della zona di San Remigio e della parte di vicinanza situata sul fondo valle. Dalle fonti in nostro possesso, possiamo dedurre che la località ebbe una certa vitalità, per lo meno sino al secolo scorso.

Nel 1567 il Borromeo dice che solo tre famiglie vivevano nel luogo di «Saromizum»⁶; nel 1577, il sei novembre, Monsignor Tarugi, delegato di San Carlo, nota che il curato di Corzoneso vi celebrava la messa due volte per settimana e una domenica su tre.

Se dobbiamo basarci sull'affermazione del Borromeo, la popolazione del luogo non era rilevante. Non bisogna però dimenticare che la chiesetta raccoglieva i fedeli delle località circostanti, pure facenti parte della vicinanza di Corzoneso⁷. San Remigio poteva dunque contare su un certo numero di devoti, fatto che giustifica in parte le miglorie ricevute a più riprese. Un effettivo spopolamento dovette verificarsi solo durante il secolo scorso⁸.

6. L'erronea lettura di «Seronazum», data dal Sac. P. D'Alessandri, *Atti di San Carlo*, Locarno, Tipografia Artistica, 1909, p. 44, ha indotto in errore E. Medici, op. cit., p. 52, che lo identificò con Lorenzaneso, frazione di Corzoneso, sollevando giustificati dubbi da parte di V. Gilarioni, op. cit., p. 315 (n. 20 e n. 21). Senz'altro più attendibile la lettura che ci suggerisce Don G. Gallizia: «Saromizum» per San Remigio, toponimo ancora in uso. Quest'ultima interpretazione è comprovata da una supplica rivolta al Card. Carlo Borromeo nel 1570 dai figli di un certo Michele da Castelazo. Nel documento, conservato a Milano nel fondo delle «Tre Valli Svizzere», vol. 60, f. 24, i detti si definiscono «Li suoi poverissimi servitori» e si dicono «habitatori a Saromesso vicinanza de Corzones».

7. Il Cardinale Federico Borromeo, nella visita del 1608, ci fornisce una cifra globale per la popolazione di Corzoneso piano: 25 famiglie circa, ossia 200 anime circa. Fondo Tre Valli..., cit., vol. 77, f. 711v. Si può aggiungere che esiste per la parrocchia di Corzoneso un martirologio, redatto dal notaio Gian Giacomo Bolla di Castro nel 1644, che ci permette di conoscere i nominativi di una parte degli abitanti. I toponimi attuali delle frazioni sono: Boscerò, Aurillo, Ganna, Prato Grande (Corzoneso, Comune, Mappa 1927: fogli 3-4).

8. Abbiamo notizie di due sciagure almeno, che colpirono anche i prati circostanti la chiesa di San Remigio: il nubifragio del 22 luglio

Attualmente il luogo è disabitato ed il parroco di Corzoneso vi celebra una volta all'anno, nella ricorrenza del Santo.

La chiesa è dedicata a San Remigio ed appare nei documenti sotto due denominazioni distinte, agiograficamente interpretabili⁹: «Sancti remedii» in un documento del 1249 e «sancti remigii» nel *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*¹⁰.

Il culto di San Remigio, arcivescovo di Reims (440 circa-533), conobbe una grande popolarità anche in Italia del Nord, nel Trentino e nel Tirolo, dove spesso per i suoi miracoli (la leggenda gli attribuisce anche la guarigione di un cieco) è invocato con il nome di Remedio o Romedio¹¹. Re-

1758 e l'alluvione del 28 settembre 1868. E' probabilmente quest'ultima sciagura la responsabile dell'attuale abbandono della località, se dobbiamo giudicare dalle memorie del curato Giovanni Jemini: «(La frana) ... fracassò alberi secolari d'ogni sorta e senza numero e cadendo con impeto sopra San Remigio svelse dalle fondamenta una casa con due vittime, distrusse tre stalle e ne seppellì altre undici di cui due del beneficio parrocchiale, ingombrando i fondi adiacenti di immense macerie.», E. Medici, op. cit., p. 18. Per ulteriori notizie sul comune in genere si veda: I. Fumasoli, *Villaggi ticinesi: Corzoneso*, in: «Educatore della Svizzera italiana», 1928, pp. 162-173 o S. Toppi./A. Robertini, *Corzoneso*, in: «Giornale del Popolo», 26. 1. 1966.

9. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955-1959, tome III, vol. 3, pp. 1144-47 e p. 1167.

10. G. Da Bussero, *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani* (che citeremo in seguito con «LNSM»), a cura di Marco Magistretti e Ugo Monneret De Villard, Milano, 1917; ristampa, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1974, col. 336 B. In altra forma, ma molto più tardi (1567), appare nella prima visita di San Carlo Borromeo: «S.ti Romerii».

11. E. Grüber, *Die Gotteshäuser des alten Tessin*, in: «Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte», XXXIII. Jahrgang, 1 Heft und vlg., Stans, 1939, p. 215 (n. 5), nota a giusta ragione che «Remigius gleich Remedius», citando il LNSM, in quanto la «Memoria Sancti Remedii Episcopi» (col. 337A) si riferisce alla particolare celebrazione che le miracolose reliquie di San Remigio ricevevano il 3 febbraio in San Naborre a Milano. Non si tratta pertanto di due vescovi diversi, come vuole il Gilardoni, op. cit., pp. 308, 314-15 (n. 18 e 19), ma del medesimo santo, particolarmente venerato in San Naborre. Il LNSM, fornendoci una lista di chiese solo per «Sancti Remigii» (col. 336 B) comprova questa identificazione sottolineata ulteriormente nella litania (col. 337 B) «loco remigii. pro salutis remedio».

Per ulteriori notizie si veda anche: Remedio, Remigio e Romedio,

lique del Santo erano conservate anche in San Naborre a Milano¹² e, nella diocesi, nove erano le chiese a lui dedicate¹³.

La costruzione, nella sua forma attuale, è frutto di tre principali campagne costruttive, avvenute in tre epoche diverse e di miglorie che possiamo seguire, almeno in parte, grazie alle descrizioni e ai decreti delle visite pastorali¹⁴.

in: «Biblioteca Sanctorum», a cura dell'Istituto Giovanni XXIII, Roma, Città Nuova, 1968, vol. XI, col. 101-104 e 343-345.

12. LNSM, op. cit., p. 426.

13. LNSM, op. cit., col. 336 B: Filitiario, Carnago, Busto Carulfo, Ivruno, Sedriano, «In beregnio. loco corzonexi. ecclesia sancti remigii.», Pagniano, Vimodrono e Milano.

14. Tra i documenti che ci permettono di seguire la storia e le vicende della chiesa, particolare interesse meritano le «Visite» ed i «Decreti» dei vari visitatori e provislatori che hanno raggiunto le nostre regioni dal XV secolo in poi.

Queste relazioni, come noto, fanno parte del fondo delle «Tre Valli Svizzere», in microfilm presso l'Archivio della Curia Vescovile di Lugano, per il quale disponiamo di un utilissimo indice: P. Callisto Caldelari - Don Giuseppe Gallizia, *Indice del fondo delle «Tre Valli Svizzere»*, in: «AST», I, 17, (1964), 11-52; II, 18, (1964), 63-77, (Estr.).

Seguendo l'ordine cronologico la chiesa di San Remigio è menzionata a partire dal 1567.

Prima visita del Card. Carlo Borromeo, (vol. 61, ff. 180-184): risulta che il futuro San Carlo, proveniente da Leontica, visita Corzoneso il venerdì 24 ottobre 1567 (una svista quella del D'Alessandri, op. cit., p. 44, quando dice «senza data»).

Un elenco delle suppellettili è dato (f. 181 v.) per la nostra chiesa e più lontano (f. 182 v.) ci vien dato anche il nome della località nella quale si trova ed il numero di persone che vi abitano: «Saromizum quod facit focolaria 3 / ubi adest capella curata S.ti Romerii».

Dalla seconda visita di Carlo Borromeo a Corzoneso, venerdì 11 agosto 1570, ricaviamo unicamente una «Memoria de li beni mobili de le chiese di / sancto nazario et celso et di sancto / Remigio parochia de Corzoneso» (vol. 32, f. 178 r). La visita riguarda solo la parte alta del comune attuale, cfr. D'Alessandri, op. cit., pp. 140-41.

Molto importante per lo storico dell'arte è la minuziosa visita di Bernardino Tarugi. Tarugi, in visita alle Tre Valli da settembre a dicembre, arrivò a Corzoneso il 6 novembre del 1577. Riportiamo integralmente la sua visita ed i suoi decreti, determinanti per la storia del nostro monumento.

Visita e descrizione (vol. 8, f. 231).

(231 r):

(1577 die mercurij VJ Novembris, M.R. Dominus Bernardinus Taurusius) Visitavit successive ecclesiam sacratam antiquam et parochia /

lem iam Cursonesi sub nomine S.ti Remigij in plano loci / Cursonesi quae de recenti fuit suffitata. / Consecrationis nulla est scriptura. / In qua adsunt Altaria duo non sacrata posita sub binis / fornicibus. / Maius non sacratum, breve, et fere nudum, cum candelabris / duobus parvis ex auricalco et cruce denigrata ac gradibus / duobus ligneis non pictis. / Cum petra sacrata esset parva, scissa est, et in ea nihil / reperi-
tum est scararum reliquiarum. /

(231 v):

Bradella est angusta. / Nulli sunt cancelli. / Celebratur in ea per Curatum Cursonesi bis in hebdomada et ex / tribus diebus Dominicis una, ac S.ti Remigij die. / Lampas ante ardet partim ex fictis parochialis superioris, partim elemosinis. / Non est in medio. / Picture cappelle sunt omnino corrose et deformatae. / Ante ipsam posita est trabs vetus indecenter posita. / Altare Dive Marie Virgini dicatum sub nicia in oratorio annexo, / nudum, cuius figure pariter corruunt. / Non est sacristia. Habet autem haec paramenta in arca indecenti: / Calicem cum cuppa argentea, / casulas — ogiolare turchina — veterem, alteram rubeam laceratam, / Albam laceratam, Missale vetus laceratum, / Corporale unum sordidissimum. Monachus est Ambrosius de Brunis cum mercede annua circa / scutorum duorum, ex proprietatibus cum onere soldorum 24 debitorum luminarie. / Cemiterium muro septum est cum ostio unico cum fovea sine valvis. / Non est carnarium ossium. / Ecclesia est mediocris capacitatis. / Habet ostia tria, nullum tamen in frontispicio cum extrinsecus / terra sit inferior solo illius. / Foramina septem loco fenestrarum, sine vitro, ampliande. / Parietes excrustati sunt et deturpati. / Pavimentum silicatum, inaequale multum. / Habet campanam super pilastrellis, cuius funis pendet ante Altare. /

Decreti (vol. 8 ff. 385 v e 386 r). (385 v):

S. Remigio, Curata / et membro ut supra (della chiesa dei SS. Nazario e Celso di Corzoneso).

L'Altare grande con la bradella si riduca alla forma, si depin / gano i due gradi che li sono sopra et si serri con cancelli. / La lampada si porti nel mezzo della capella. / Si rinfreschino le figure deformatae dall'humido. / La capella della Madonna si tramezzi fra tre mesi, et della / mittà si facci la capella larga cubiti 9 et longa quanto / resta, conforme al disegno che gli si è dato et resto / si facci la sacrestia, et trattanto si provega d'un vestiario / o cassa decante per tener li paramenti. / Alla porta del cemiterio si faccino l'ante per serrare. / Le finestrelle si faccino più grandi con le sue vitriati. / Li muri si rabbocchino et imbianchino. / L'astrico si rasetti che sij piano. / Si levi la campana di sopra del altare et si riporti d'un canto verso la / porta.

(386 r):

Si proveda fra quatro mesi delle infra cose. / Di Pietra sacrata grande alla forma / Di croce et candeglieri de ottone decante / Di una Pianeta et un Palio di seta verde / D'un camiso fornito / D'un Missal novo / Di doi corporali et XI Purificatorij alla forma. / Et per esequutione di queste ordinationi si spenda il resto / delle vacanze di questo beneficio che è in mano del soprascritto Curatore. / (Ambrogio de Brunis).

Undici anni dopo, il venerdì 7 ottobre 1608, abbiamo la visita del Card. Federico Borromeo (vol. 77, ff. 710-12 e 728) con i relativi decreti (vol. 30, ff. 123-124).

La prima campagna costruttiva, alla quale dobbiamo l'aula maggiore della chiesa, è stilisticamente databile verso la metà dell'XI secolo ¹⁵.

L'aggiunta dell'aula minore ¹⁶ è verosimilmente avvenuta un secolo dopo, attorno alla metà del XII ¹⁷.

Un settantennio circa trascorre prima della visita successiva, eseguita dal Cardinal Federico Visconti in un giorno imprecisato della seconda metà di giugno, nel 1682, (vol. 3, f. 36 r e vol. 74, f. 122 r).

Nel 1708, probabilmente ai primi di settembre, abbiamo un decreto del visitatore Canonico Giorgio Cattaneo, delegato del Card. Giuseppe Archinti, (vol. 7, p. 174).

Il Cardinale Benedetto Odescalchi visita Corzoneso il 16 luglio del 1719 e lascia anche dei decreti per l'oratorio di San Remigio, (vol. 42, pp. 395-6).

Del 1745, il 30 giugno, è la visita del Cardinal Giuseppe Pozzobonelli, (vol. 4, f. 161 v e vol. 78, pp. 496-7).

Il primo di agosto del 1785 abbiamo la visita dell'Arcivescovo Filippo Visconti (vol. 80, p. 631) e, per terminare, il due aprile del 1835, quella del provisatore don Giuseppe Gaspari, delegato del Cardinale Gaetano Gaisruck. Per quest'ultima visita si dovrà consultare tanto il volume 15, pp. 382 e seg., dove si parla delle Tre Valli in genere, quanto un registro particolare, depositato nell'Archivio Vescovile, dove si parla in modo specifico della nostra chiesa: «Atti della Visita alle Valli di Blenio e Riviera eseguita per speciale delegazione del Card. Arciv. Carlo Gaetano Gaisruck negli anni 1834-5-6 dal Vicario Provisatore delle Tre Valli Gius.e Gasperi», p. 89.

La trascrizione del documento citato e le indicazioni relative agli atti pastorali ci sono state gentilmente fornite da Don Giuseppe Gallizia, archivista presso la Curia Vescovile di Lugano.

15. V. Gilardoni, op. cit., p. 309; A. De Bernardi, op. cit., p. 98 (terzo quarto dell'XI sec.).

16. Non siamo di fronte ad un progetto iniziale a due cori, ma ad un'aggiunta in epoca successiva. W. Sulser, op. cit., pp. 339-42, dopo aver notato la diffusione di questo tipo di «Zweiapsiden-Saalkirchen», formato alpino, in una zona circoscritta all'attuale Cantone Ticino e alla Mesolcina, così riassume il problema: «Es stellt sich nun die Frage: sind diese in einer relativ eng begrenzten Zone so zahlreich vorhandenen zweichörigen Kirchen liturgisch bedingt oder stehen sie in Verbindung mit einem Doppelpatrozinium oder waren sie lediglich eine bequeme Art, zu eng gewordene Kleinkirchen zu vergrößern? Wie sind dann aber die primären Doppelapsiden zu erklären? Warum geschah sowas nur hier und auch in andern Gegenden, wo unzählige Kirchen einfach verlängert wurden? Diese Fragen müssen vorläufig unbeantwortet bleiben».

17. V. Gilardoni, op. cit., p. 310. Per A. De Bernardi, op. cit., pp. 98-99, l'aggiunta è della prima metà del XII sec.. G. Ferrazzini, *Gli stuc-*

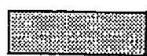
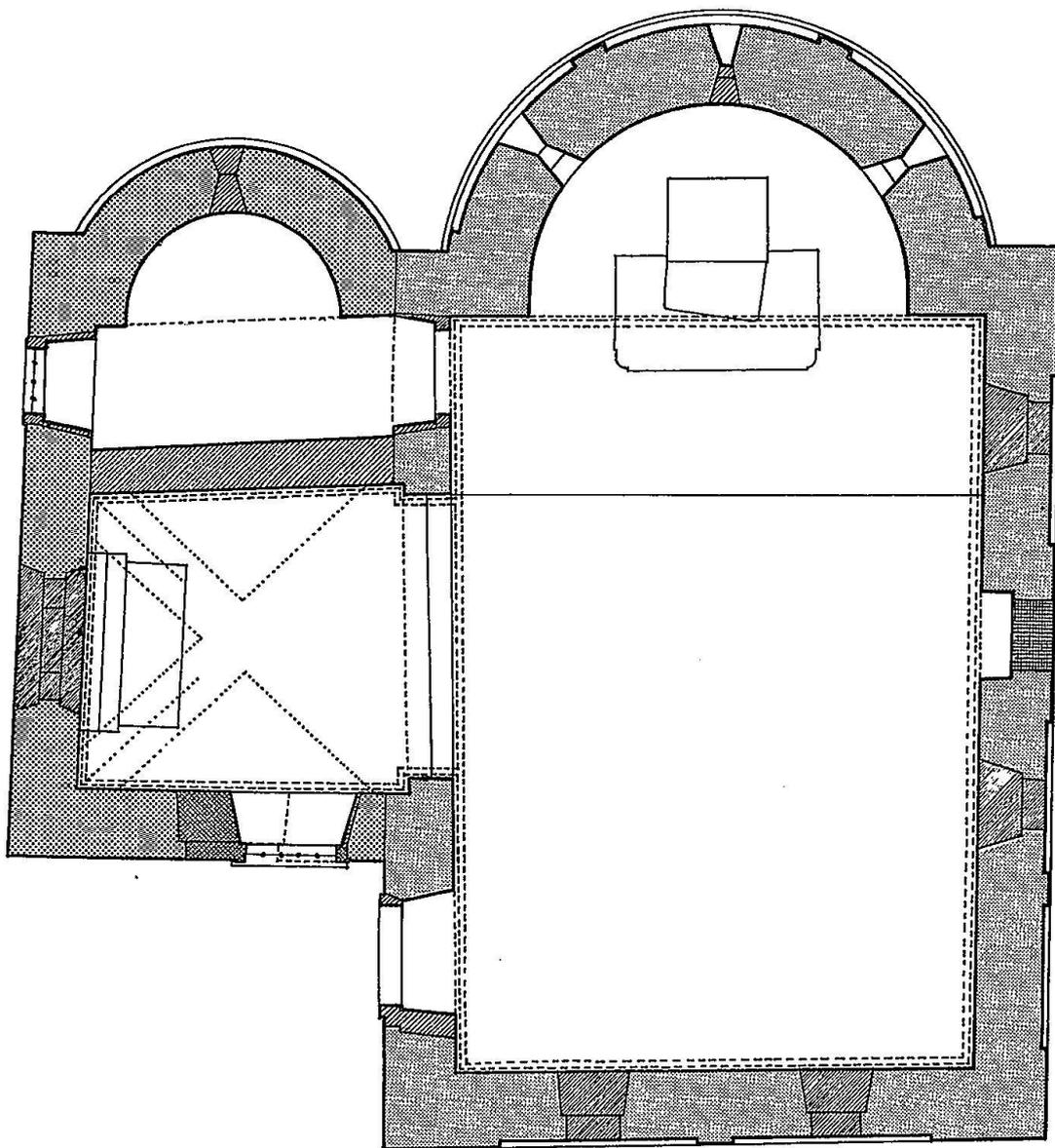
Il terzo importante intervento, che portò alla divisione della navata minore al fine di ottenere una sagrestia, è databile con maggiore precisione; esso va situato tra il 1577, data del decreto di Monsignor Tarugi¹⁸ e il 1600, data degli affreschi attribuibili ai Tarilli. Il nuovo assetto viene già descritto nel 1608 dal Cardinale Federico Borromeo.

Quest'ultima ristrutturazione dell'edificio va vista in atmosfera controriformistica e compresa come conseguenza delle riforme iniziate da San Carlo Borromeo, del quale il Tarugi fu fidato collaboratore.

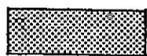
A queste tre tappe principali può essere aggiunta una serie di piccole trasformazioni fino ai restauri del 1944-46, responsabili dell'attuale sistemazione.

chi bizantini di Corzoneso, in «RST», 1938, pp. 75-77, prima dei restauri e M. Salvadè, *Chiese gemine nel Canton Ticino*, Milano, 1950, pp. 17-19, ancora dopo i restauri sostengono una tesi contraria: per loro l'aula minore sarebbe più antica!

18. V. sopra n. 14.



Aula primitiva, metà dell'XI secolo.



Aula aggiunta, metà del XII secolo.



1577, data del decreto di B. Tarugi e 1600, data degli affreschi attribuibili ai Tarilli, sono i termini entro i quali vanno situate le principali modifiche.



Muratura della porta meridionale su decreto del 7 ottobre 1608.



Muratura della porta occidentale della navata minore su decreto dell'inizio settembre 1708.

L'ARCHITETTURA

La situazione dell'edificio su un rialzo di terreno ha avuto un'importanza considerevole sia da un punto di vista estetico, conferendo alla chiesa un'elevazione notevole, sia da un punto di vista funzionale, condizionando l'ampliamento a nord e l'ubicazione delle entrate ¹⁹.

Soprattutto la navata maggiore, già di altezza e dimensioni non comuni, beneficia del dislivello che la pone ulteriormente in evidenza nei suoi tre lati ancora visibili.

Con ogni probabilità è per questa ragione che la facciata occidentale (fig. 1) risulta priva di entrata. Questa parete presenta pertanto un'elegante lesena centrale, dalla quale due serie disuguali di archetti (cinque a sinistra e sei a destra, rampanti) decrescono fino alle lesene di spigolo, sottolineando ulteriormente la struttura della facciata; l'effetto decorativo così ottenuto è rilevante. Le due finestre sono probabilmente più tarde, per lo meno nelle loro dimensioni attuali. Analogamente, la posizione del campaniletto a vela non va considerata originaria; la dobbiamo ai rifacimenti decretati da Monsignor Tarugi nel 1577 ²⁰.

La parete meridionale (fig. 2) è scandita da tre sottili lesene centrali, oltre le due ampie di spigolo, che delimitano quattro specchi di dimensioni irregolari ²¹. La porta ivi visibile fu murata per decreto del Cardinal Federico Bor-

19. Al rilievo topografico dobbiamo forse anche l'orientamento della chiesa (il coro non è esattamente ad oriente, ma leggermente spostato verso nord) e le modeste dimensioni dell'aula minore.

20. Originariamente il campanile si trovava all'estremità orientale del tetto. Tarugi (v. sopra nota 14) lo fece spostare, in quanto la corda della campana pendeva davanti all'altare.

21. Malgrado l'evidente ricerca di un certo ritmo decorativo, prevale l'irregolarità dei singoli elementi.

romeo, che la considerò inservibile a causa della forte pendenza del terreno²²; essa era leggermente decentrata verso est²³.

Le due finestre attuali sono tarde e si possono fare solo supposizioni sul numero e sulle dimensioni delle aperture originali²⁴: verosimilmente si trattava di due finestre di dimensioni minori.

Lo schema decorativo dell'abside maggiore (fig. 3) è curato con più attenzione e disposto in modo più regolare rispetto alla facciata meridionale. I tre ampi specchi sono precisamente delimitati da quattro sottili lesene, che contribuiscono a sottolineare lo slancio e l'altezza dell'abside. Una finestra a doppio strombo si apre al centro di ognuno dei tre specchi²⁵.

L'apparecchio dei tre lati ancora visibili dell'edificio primitivo non presenta alcuna preoccupazione di ordina-

22. Cardinal Federico Borromeo, decreti, Fondo Tre Valli . . . , cit., vol. 30, f. 123 v: «Ostium meridiem respiciens, quod propter situs proclivitatem nulli / usui est, obturetur lapidibus et coemento».

23. Essa è decentrata sia in rapporto alla parete che in rapporto allo specchio che la contiene. Presenta spalle diritte ed archivolto a ventaglio.

24. Il Tarugi parla di sette feritoie da ampliare (v. sopra nota 14), ma poco ci aiuta a conoscere la loro disposizione non dicendoci la loro esatta situazione. Se noi scartiamo il rosone e la finestra della cappella seicentesca, che il Tarugi non poteva ancora descrivere, arriveremo ad un totale di nove finestre (quattro ancora «foramina», feritoie, e cinque finestre con vetri). Almeno due sono dunque le finestre create da zero al momento della ristrutturazione del 1577-1600. Quali sono? Quelle della parete occidentale o quelle della parete meridionale? Probabilmente non lo sapremo mai. In merito alle finestre della parete meridionale diverso fu l'avviso di Federico Borromeo che, pochi anni dopo, nel 1608, decretò l'apertura di una sola ampia finestra, dopo aver murato quelle esistenti: « . . . (fenestra) una tantum, ampla tamen, construat in parte meridionali», (Fondo Tre Valli . . . , cit., vol. 30, f. 123 v). Quest'ultimo decreto non fu messo in atto.

25. La finestra centrale, leggermente più bassa, fu murata poco prima della ridipintura dell'abside nel 1600. Murata ce la descrive il Cardinal Federico Borromeo nel 1608 e così rimase fino alla sua riapertura, avvenuta con i restauri del 1944-46.

mento ed inoltre l'irregolarità delle pietre è accentuata dalla diversità cromatica dei materiali usati.

Ben diversamente si presenta l'apparecchio della parte aggiunta e in particolare quello dell'abside minore (fig. 3-4), nella quale sono palesi i risultati decorativi ottenuti con l'allineamento di vari registri di pietre di dimensioni diverse. L'absidiola, priva di lesene, ha un'unica finestra a doppio strombo, con stipiti monolitici e archivolto a ventaglio, che bene si inserisce nella sua sobria decorazione ²⁶.

La parete settentrionale ha una struttura più complessa (fig. 5). La parte bassa della muratura appartiene all'edificio aggiunto nel XII sec., come si può costatare dall'apparecchio che richiama quello dell'abside. Per contro, la finestra e l'ampia cappella vanno ascritte ai rifacimenti decretati dal Tarugi nel 1577 ²⁷. All'esterno le conseguenze visibili di questa trasformazione sono la rottura del tetto, per l'erezione della cappella, e l'apertura di una finestra che rischiara la nuova sagrestia. E' tuttavia difficile appurare se quest'ultima finestra sia l'ampliamento di una preesistente o il risultato di una rottura del tutto nuova. La presenza, all'esterno, di un affresco tardogotico, ne limiterebbe comunque le dimensioni.

Questi rifacimenti diedero all'edificio una fisionomia nuova e una funzionalità diversa; da edificio a due navate divenne a navata unica, con sagrestia e cappella laterale ²⁸

26. L'unica decorazione, oltre l'apparecchio, è data dagli archetti del fregio, archetti ottenuti con la copertura di «semilune» monolitiche, allineate regolarmente.

27. Nel 1577 Monsignor Tarugi, al fine di ottenere una sagrestia, fece erigere un muro che dividesse la navata minore in due parti; il coro divenne così sagrestia e la navata, con il nuovo soffitto a volta, fu trasformata in cappella, dedicata alla Vergine, (v. sopra, n. 14).

28. I rifacimenti decretati dal Tarugi non dovettero soddisfare il Cardinal Federico Borromeo che nel 1608, quindi pochi anni dopo, giudicò la sagrestia troppo piccola. Egli decretò infatti di togliere la parete divisoria e di chiudere la nuova cappella, per ottenere un unico grande lo-

Il lato occidentale di questa cappella presenta i segni di un'apertura rettangolare (resa evidente dal restauro), unico residuo della porta che dava accesso alla navata minore ²⁹. Essa fu murata nel 1708 ³⁰.

In passato la chiesa era attornata da un minuscolo cimitero, più volte attestato, del quale rimangono unicamente i muriccioli, che ne indicano la posizione ³¹.

All'interno, le dimensioni della navata e principalmente la sua altezza, confermano l'insolita ampiezza dell'edificio ³². Purtroppo il visitatore riesce difficilmente ad immaginare la disposizione originaria delle due navate parallele; le modifiche decretate dal Tarugi nel 1577 hanno infatti rivoluzionato i volumi della navata minore. Quest'ultima, molto più bassa della cappella ottenuta in seguito (l'altezza primitiva è visibile in sagrestia e nel cornicione della cappella), ebbe con ogni probabilità un soffitto a capriate scoperte.

Medesima copertura ebbe anche la navata principale, almeno fino alla seconda metà del XVI sec.. Sempre Tarugi

cale da adibire a sagrestia. Il decreto non fu evidentemente eseguito, (Fondo Tre Valli . . . , cit., vol. 30, f. 123 v e 124 r).

29. La descrizione di Tarugi (v. sopra n. 14) menziona tre porte, non specificandone l'ubicazione. Una di esse fu sicuramente nella facciata meridionale, come visto in precedenza (v. sopra n. 22); della seconda abbiamo una menzione specifica solo nel 1682, che conferma la posizione dell'attuale porta d'entrata. Bisogna dunque dedurre che la terza porta menzionata dal Tarugi sia quella soppressa, poichè la muratura della parete settentrionale non presenta tracce di un'eventuale apertura.

30. Decreto del Visitatore Canonico Giorgio Cattaneo, delegato del Card. Giuseppe Archinti, (Fondo Tre Valli . . . , cit., vol. 7, p. 174).

31. Nel 1577 Tarugi si lamenta della mancanza dell'ossario, che non fu mai aggiunto alla chiesa. Si può aggiungere un particolare curioso: ben cinque decreti (nel 1577, 1608, 1682, 1708 e 1834) ordinarono la posa di un cancello all'entrata del cimitero per impedire al bestiame di entrarvi. Nessuno di essi fu eseguito.

32. Sottolineano a giusta ragione la ricchezza ed il carattere monumentale della chiesa V. Gilardoni, op. cit., p. 310 e A. De Bernardi, op. cit., p. 92-93.

nella sua descrizione annota: «...de recenti fuit suffittata» ³³.

Il pavimento in granito è stato ripristinato con i restauri del 1944-46, dopo esser rimasto coperto per più di tre secoli ³⁴. Le pareti furono intonacate ed imbiancate su decreto dei visitatori pastorali, all'inizio del seicento.

33. V. sopra n. 14.

34. Tarugi (decreto, v. sopra n. 14) volle il livellamento del pavimento ed il Cardinal Borromeo, nella visita successiva del 1608, parla già di pavimento cementizio.

GLI AFFRESCHI

La produzione pittorica ancora visibile è molto ricca e documenta un periodo di circa cinque secoli, periodo che separa i primi affreschi, più o meno coevi alla costruzione della chiesa (metà dell'XI sec.), dagli ultimi in ordine cronologico, datati del 1600. La nostra decorazione illustra quattro epoche stilisticamente e culturalmente ben contraddistinte:

- affreschi tardoromanici della parete meridionale,
- affreschi tardoromanici dell'abside e dell'arco trionfale,
- affreschi tardogotici,
- Madonna cinquecentesca,
- e affreschi post-tridentini (sono gli unici datati).

Questa costante preoccupazione di rinnovamento, dovuta in parte ad esigenze pratiche (fragilità degli affreschi), ci indica ulteriormente la vita dell'edificio, sorretto dalla devozione di un numero non indifferente di fedeli.

La decorazione del 1600, applicazione diretta dei dettami del Concilio di Trento, conclude così la serie degli interventi; da quel momento in poi la chiesa mantenne il suo aspetto seicentesco fino ai restauri del 1944-46.

La datazione e l'attribuzione delle varie pitture presentano problemi di non facile soluzione in quanto le fonti documentarie sono quasi completamente assenti e le poche che possediamo sono alquanto imprecise³⁵. Per situare nel

35. Le visite pastorali ci danno la prima descrizione iconografica nel 1608, vale a dire dopo la ridipintura del 1600. Cardinal Federico Borromeo, visita, Fondo Tre Valli . . . , cit., vol. 77, f. 710 v.: «Frontis pictum continet imaginis SS. Remigij / et Michaelis Archangeli superior pars An/nuntiationis B V Maria». Ed oltre, f. 711 r: «Parietis fere rudis, pictis sunt cum imaginibus B V/M.æ D N in Cruce et SS. Maria Gv. Euan/gelista Antonij Remigij et Christophori».

tempo i nostri dipinti ci si dovrà basare pertanto su criteri stilistici e paleografici poichè, come detto, le uniche pitture datate sono quelle del 1600.

I due Santi tardoromanici

Sulla parete meridionale della navata maggiore abbiamo un Santo Vescovo ³⁶ (fig. 6) ed un San Cristoforo, incontestabilmente opera di un medesimo artista. Sono facilmente visibili l'affinità cromatica, il modo di racchiudere le immagini in una doppia cornice rosso bruna e giallo ocra, l'analoga decorazione che sovrasta i due Santi, l'alto orlo giallastro delle vesti ed il modo di eseguire le figure, solidamente statiche; si notino i larghi contorni, la forza delle linee dei visi, le lunghe dita, la stessa scollatura e nel Santo Vescovo l'assenza di fusione dei colori, ben visibile nelle guance. Le due immagini precedono evidentemente la decorazione absidale e possono essere definite tradoromaniche. Una datazione più precisa ci sembra tuttavia difficile ³⁷.

Il ciclo absidale

Esso comprende la Majestas Domini del catino absidale, le figure dei dodici apostoli del registro inferiore e l'Annunciazione ³⁸, tutte pitture che ci sembra presentino uni-

36. L'Arcivescovo Cardinale Federico Borromeo, nella sua visita del 1608, lo identifica con San Remigio (v. n. 35). V. Gilardoni, op. cit., pp. 311-12 e n. 43 p. 317, si basa sull'iscrizione ed interpreta S. NI(C)-O(L)AV(S). Misure: San Cristoforo ca. cm. 108 x 372, Santo Vescovo ca. cm. 75 x 165.

37. Queste le datazioni proposte: V. Gilardoni, op. cit., p. 311 li considera «tardoromanici»; P. Bianconi, op. cit., p. 67, «sec. XIII».

38. Misure: Annunciata ca. cm. 68 x 137; Angelo cm. 107 x 136; Apostoli, i quattro gruppi da sinistra a destra: cm. 143 x 135, 123 x 135, 127 x 135 e 131 x 135.

tà di stile (fig. 7). Molto è stato detto attorno al tema della Majestas Domini, alla teoria dei dodici apostoli e al loro interdipendente significato teologico³⁹. Nel nostro caso il Cristo troneggia nella mandorla ed è attorniato dalla rappresentazione antropo-zoomorfica degli evangelisti⁴⁰; la parte alta dell'affresco è purtroppo invisibile. Cerchiamo ora di chiarirne il significato simbolico. La fonte di questo tema è una visione di Ezechiele (Ez. 1,5-10) ripresa da San Giovanni (Apoc. 4,2-7): Cristo nel firmamento è attorniato da quattro animali simbolici, interpretati poi come quattro momenti essenziali della sua missione terrena⁴¹. Solo in seguito ad ogni simbolo fu assimilato un evangelista, a seconda del contenuto del suo vangelo. Matteo, in alto a destra, fu assimilato all'uomo per aver parlato della nascita del Cristo e Luca, in basso a sinistra, al bue, poiché parlò della Crocefissione. A destra in basso troviamo Marco, simboleggiato dal leone, per aver parlato della Resurrezione e per terminare Giovanni, in alto a sinistra, raffigurato con testa d'aquila, in quanto parlò dell'Ascensione (fig. 8)⁴².

I dodici apostoli sottostanti, pur essendo nettamente separati da una decorazione a zig zag che recinge la parte alta, indirettamente ne dipendono e simboleggiano al contempo l'Ascensione e l'insegnamento di Cristo. Nel caso di Corzoneso la teoria degli apostoli era arricchita da una

39. Per le nostre regioni se ne sono occupati in dettaglio B. Brenk, op. cit., passim e H. Sartorius, op. cit., pp. 16-20.

40. R. Crozet, *Les premières représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure*, in: «Etudes Mérovingiennes. Actes des journées de Poitiers, 1-3 mai 1952», Paris, 1953, pp. 53-63.

41. L'uomo rappresenta l'Incoronazione, il bue il Sacrificio, il leone la Resurrezione e l'aquila l'Ascensione. Cfr. Réau, op. cit., t. III, 1, pp. 476-77.

42. Sulla disposizione di questi simboli attorno alla mandorla non esiste una vera e propria norma; generalmente l'aquila e l'uomo stanno in alto, per il resto le soluzioni diverse non mancano. Cfr. Réau, t. II, 2, pp. 688-90 e t. III, 1, pp. 476-9.

funzione secondaria: si suppone che, nella pratica religiosa, essi fossero l'oggetto di una particolare devozione detta apostolare. Le gestanti, che sentivano in pericolo la propria vita o quella del nascituro, disponevano una candela accesa presso ogni apostolo. In seguito, ringraziando per la protezione, promettevano di dare al figlio il nome del santo presso il quale si sarebbe spenta l'ultima candela. La devozione non è attestata da documenti e gli unici indizi sarebbero dei residui di cera, riscontrati al momento dei restauri, sopra ognuno degli apostoli tardoromanici; attualmente nulla è più visibile ⁴³.

L'Annunciazione dà simbolicamente inizio a quella che viene definita la «Teofania» o manifestazione terrena di Dio e completa il tema generale svolto dalle pitture del coro.

I tre motivi, Annunciazione, apostoli e Majestas Domini presentano, come si è detto, omogeneità stilistica riscontrabile a diversi livelli. Per Brenk ⁴⁴ l'uso di caratteri onciali nella scrittura da un lato e la caratterizzazione degli apostoli tramite attributi dall'altro, sono indizi di appartenenza alla prima metà del XIII secolo. Gilardoni ⁴⁵ risolve il problema diversamente, assegnando i due motivi del coro ai primi decenni del XIII secolo e l'Annunciazione ad un momento posteriore. A nostro modo di vedere l'intero gruppo può essere posticipato di qualche decennio ed assegnato

43. A. Robertini, *Apostolare*, in: «Folklore Suisse», Bulletin de la Société Suisse des traditions populaires, Basilea, 1950, pp. 9-13 (Numero dedicato al Ticino).

44. B. Brenk, op. cit., pp. 129-35, forse troppo rigoroso nello scartare a priori criteri stilistici di datazione, si limita a dare un termine medio per un gruppo di pitture composto dalle Majestas Domini di San Virgilio di Rovio, Sant'Ambrogio di Cademario, Sant'Ambrogio di Camignolo, San Materno di Ascona e San Remigio di Corzoneso. Questo termine, estensibile di trent'anni, è il 1220-30. La datazione è ottenuta su basi iconografiche e paleografiche.

45. V. Gilardoni, op. cit., p. 311.

alla fine del XIII secolo. Se eventualmente di due mani si vorrà parlare sarà per distinguere l'artefice principale da un suo aiutante. Forti analogie sono evidenti tra l'Annunciata (fig. 9) e gli apostoli (fig. 10) nel trattamento delle figure; il medesimo modo di sottolineare i contorni, in bianco e nero, tanto nei vestiti che nelle aureole, l'ovale dei visi con tratti fisionomici rapidi e lineari (bocche, occhi a mandorla, ripresi con poche variazioni) e l'andamento generale delle figure ⁴⁶. Gli apostoli, pur essendo disposti in gruppi di tre per motivi di spazio, sono elegantemente atteggiati a colloquio; le figure sono rivolte le une verso le altre, a due a due, e la posizione delle mani suggerisce il dialogo (fig. 11).

I loro attributi, come già ricordato, sono importanti elementi di datazione in quanto entrano nell'uso attorno all'inizio del XIII secolo. Essi sono indicativi benchè solo quattro dei santi ne posseggano di precisi ⁴⁷. Negli altri casi il fedele doveva probabilmente basarsi sulle scritte, in parte scomparse, inserite nei bordi laterali o superiori, che indicavano il nome di ognuno. Da sinistra distinguiamo: S. T(ADEUS), S. Bartolomeo (riconoscibile dal coltello), santo non identificabile, (S) S(IMON), S. MATEUS, S. IACOBUS, S. PHILIP(PUS), santo non identificabile, S. (I)OHAN(NES), S. ANDREAS, S. (P)AULUS, S. P(ET)RUS.

46. Altri segni in favore dell'unità di stile sono il modo di rendere le mani (Annunciata, San Pietro, San Paolo e Sant'Andrea, tra i meglio conservati), le scollature, i libri, il tipo di cornice (nastro bruno, linea bianca, nastro verde tenue, linea bianca). Si noterà inoltre la medesima ripartizione del fondo tanto dietro gli apostoli quanto nel catino absidale e nell'Annunciazione. Il fondo risulta tripartito come segue: la parte inferiore (molto ampia nel caso degli apostoli) giallo ocra è accostata ad una striscia mediana verde tenue, striscia che viene prolungata ai lati e fa da cornice all'azzurro della parte alta. I tre registri sono separati da una sottile linea bianca. Per terminare è innegabile una certa analogia nei toni dei colori.

47. Pietro (chiavi), Paolo (spada), Andrea (croce astile), Bartolomeo (coltello); i rimanenti hanno indistintamente un libro fra le mani.

Altro dettaglio iconografico di una certa importanza, al fine di una datazione, è il giglio bianco tenuto in mano dall'Arcangelo annunciatore. Questo simbolo di purezza e verginità appare infatti solo attorno alla fine del XIII secolo.

Per riassumere, l'intero gruppo, caratterizzato da un disegno chiaro ed essenziale, da una relativa libertà di movimento e dalla flessuosità di certe figure, è opera assegnabile ad un artista attivo sul finire del XIII secolo.

Le pitture tardogotiche

Nelle nostre regioni il periodo comunemente definito tardogotico è uno dei meglio documentati e più floridi artisticamente. Dai nomi e dalle date che si sono conservate, possiamo dedurre che un certo numero di maestranze⁴⁸ particolarmente attive percorse le nostre valli nella seconda metà del Quattrocento e sugli inizi del Cinquecento. Esse ci hanno lasciato in prevalenza pitture votive a carattere fortemente decorativo che, iconograficamente, presentano un repertorio assai variato. Tra le opere ancora visibili in valle ci basti ricordare le più interessanti: la cappella dei morti a Semione, il ciclo absidale di Negrentino (l'abside primitiva), la cappella di San Francesco a Torre e quella situata nei campi sottostanti Lottigna, in località Terzeghino⁴⁹.

48. La più nota è quella facente capo a Cristoforo da Seregno e a suo nipote Nicolao, pittori luganesi attivi fra il 1455 e il 1500 circa.

49. Sul solo territorio di Corzoneso, oltre agli affreschi di San Remigio, abbiamo un'immagine raffigurante San Martino che divide il mantello col povero e una Madonna in trono nella chiesa di Santa Maria del Monastero; una scena di confessione iconograficamente rara ed interessante, accompagnata da un San Nazaro e da una Crocefissione, nell'attuale sagrestia della parrocchiale; due cappelle affrescate (Cappella de' Bernardi e cappella delle Scale) lungo la mulattiera che univa la parte bassa alla parte alta del comune, entrambe datate del 1510 ed affrescate con figure di Santi e della Vergine con il bambino; per finire, degli

Tra le pitture di San Remigio ben quattro sono assegnabili a questo periodo: la Crocefissione, sul muro meridionale (fig. 12), un Santo Abate, sul piedritto sinistro dell'arco trionfale (fig. 7), la decorazione dell'abside minore (attuale sagrestia) e verosimilmente il motivo dipinto all'esterno, sulla parete nord.

La Crocefissione ⁵⁰, a tratti restaurata con troppo zelo, segue lo schema convenzionale: il Cristo morto, in croce, è attorniato da tre angioletti che volano a raccogliere il sangue delle sue ferite. Alla sua destra sta la Vergine, a sinistra San Giovanni e, inginocchiata ai piedi della croce, Santa Maddalena con accanto il cranio di Adamo. All'estrema destra del Cristo ritroviamo Sant'Antonio Abate, spesso unito al tema della Crocefissione, che insieme a San Rocco e a San Sebastiano era uno dei santi più popolari, considerato quale protettore contro la peste. Egli reca in mano il bastone, simbolo della vita futura ed il campanello degli eremiti (fig. 12). L'intero gruppo, inquadrato da una triplice cornice ed in alto da un festone decorativo giallo oro, non manca di intenti naturalistici. Si osservi lo sfondo, che presenta una soluzione inconsueta: alla spalle delle figure si intravedono le mura merlate di una città con tre alte torri. Il motivo non è privo di interesse documentario e, a nostra conoscenza, nella regione, ritorna in forma analoga solo in due altri casi: nella Crocefissione che si trova nell'attuale sagrestia della chiesa di San Giorgio a Losone ed in quella del suggestivo oratorio di San Giacomo a Madra, in val Malvaglia ⁵¹. Tuttavia le analogie con queste

affreschi, ora praticamente illeggibili, che ornavano una costruzione civile nella frazione di Lorenzaneso.

50. Misure: ca. cm. 228 x 209.

51. Su una sessantina di località da noi esaminate nell'ambito di uno studio inedito sulla pittura tardogotica nell'attuale Canton Ticino, risulta che su nove Crocefissioni, solo nei tre casi indicati figura come sfondo un simile paesaggio «urbano».

altre due Crocefissioni rimangono a livello iconografico e danno adito soltanto a supposizioni circa i possibili rapporti fra i loro autori. Quel che possiamo ritenere con certezza è che una simile osservazione naturalistica, un simile interesse per il paesaggio reale e consueto, possono essere considerati come espressioni capillari di un comune linguaggio figurativo tipicamente lombardo.

In mancanza di uno studio complessivo sulla pittura tardogotica⁵² nelle nostre regioni ci asterremo dal fare attribuzioni frettolose⁵³ e ci accontenteremo di una datazione approssimativa, situando il dipinto sul finire del Quattrocento o nei primi anni del Cinquecento.

La figura di Santo⁵⁴, (fig. 7), sul piedritto sinistro dell'arco trionfale, ci pone di fronte ad un problema di identificazione. Considerato generalmente un San Remigio⁵⁵, egli reca in mano il pastorale rivolto verso l'interno, attributo questo che contrassegna generalmente gli abati⁵⁶. Semplice disattenzione o scelta cosciente quella dell'artista? Difficile dirlo e ad ogni modo il santo, mitrato, è corroso proprio nel punto che poteva darci una chiave per identificarlo. Si noterà l'estrema ricchezza del manto, la minuzia dei di-

52. Possediamo solo la tesi di laurea di E. Bottini, *Pittura tardogotica nel Canton Ticino*, Milano, 1970-71, che tuttavia prende in considerazione solo un certo numero di opere.

53. Bianconi, op. cit., p. 5, p. 13, p. 67, dopo aver caratterizzato di «rustico» e «tedesco» il pittore della lunetta della parete esterna meridionale della chiesa di San Vittore ad Aquila, lunetta datata del 1502, assegna senza esitazione al medesimo pittore una Crocefissione con Santi esistente ancora nel 1948 sulla casa di Alessio Degiorgi, sempre ad Aquila (dell'affresco, caduto, rimangono solo alcune fotografie presso l'Ufficio Monumenti storici) e la nostra Crocefissione di San Remigio. Per quanto riguarda la lunetta ci sembra non esistano rapporti e d'altronde l'attributo di «tedesco» mal si addice al pittore di San Remigio; la medesima considerazione vale per l'altro dipinto, benchè ci si basi su una fotografia.

54. Misure: ca. cm. 86 x 198.

55. P. Bianconi, op. cit., p. 67.

56. L. Réau, op. cit., t. III, 3, p. 1510.

segni ed il generale intento decorativo nella cornice, nel pavimento, nella mitra, con il quale il pittore sembra supplire la povertà dei suoi mezzi. La pittura è assegnabile alla seconda metà del Quattrocento.

La decorazione dell'abside minore e l'affresco esterno sono gravemente danneggiati e conservano unicamente un valore documentario. Nel primo caso il tema svolto è quello della *Majestas Domini* con i simboli degli evangelisti e, nelle vele dell'arco trionfale, di nuovo l'Annunciazione. Ne risulta un parziale ricalco dei temi dell'abside principale. Le pitture, già deteriorate nel 1577⁵⁷, non furono ricoperte da affreschi posteriori in quanto l'absidiola divenne sagrestia; l'altare era dedicato alla Beata Vergine Maria.

Maggiore interesse merita l'affresco, pure tardogotico, posto sulla parete esterna a settentrione⁵⁸. Esso raffigura la Trinità, motivo che ebbe una certa fortuna nel periodo in questione, ma secondo uno schema leggermente diverso dall'ordinario. Oltre al convenzionale S. Giovanni Battista, sulla destra, figurava probabilmente il devoto committente e, dentro la mandorla, un angelo intento a raccogliere il sangue di una delle ferite del Cristo crocefisso. Quest'ultimo poi non era ricoperto dal semplice perizoma, ma da una tunica, il colobium, secondo uno schema di origine siriana, popolarizzato in occidente dal crocefisso del Volto Santo nel duomo di Lucca⁵⁹. Quello che può stupire è la presenza di una simile iconografia nel tardo Quattrocento nella nostra regione dove, tra gli affreschi coevi, nulla di simile si è conservato⁶⁰.

57. Vedi sopra n. 14.

58. Ha ritenuto l'attenzione di G. Simona, *Note di arte antica*, Lorcarno, Giugni, 1913, p. 271, di E. Ferrazzini, op. cit., p. 76 e V. Gilar-doni, op. cit., n. 30, p. 316.

59. L. Réau, op. cit., t. II, 2, p. 477.

60. Troviamo altre Trinità tardogotiche, dove però il Cristo porta il semplice perizoma, a Salorino (casa della confraternita), su una cappella

Questi quattro affreschi compendiano e riflettono abbastanza bene lo spirito di questo particolare momento della nostra storia artistica. In parte devozionali, essi ci presentano una notevole varietà di soggetti, relativamente all'esiguità del monumento e un inconfondibile valore decorativo.

Purtroppo i nostri dipinti rimangono anonimi e senza una precisa datazione, come buona parte della produzione del periodo, ma non per questo sono meno indicativi di certe tendenze e di un preciso momento culturale. Pur con un lieve ritardo, essi riflettono e sono legati alla fervida attività dei centri lombardi.

Madonna del Cinquecento

L'unico affresco che possiamo definire «cinquecentesco» è quello raffigurante la Madonna con il bambino, posto sopra la porta che dà accesso alla sagrestia ⁶¹. Purtroppo dimezzato dall'apertura della porta stessa sul finire del secolo XVI, esso è, per il resto, discretamente conservato. L'immagine appartiene con ogni probabilità ai primi decenni del XVI secolo e già evidenti sono certi progressi rispetto alle pitture viste in precedenza. Si noterà per lo meno una maggior maestria nel disporre le figure; la Vergine, leggermente spostata verso destra sostiene con naturalezza il braccio del bambino che ha sulle ginocchia e questi, a sua volta, tiene nella mano sinistra un uccellino.

Seguendo Bianconi ⁶², dobbiamo attribuirlo al medesi-

in zona Cà Nova ad Arogno, in San Martino di Ditto (Cugnasco), San Bernardo sopra Montecarasso, Santa Maria al Castello a Mesocco e in San Pietro a Castel San Pietro.

61. Misure: ca. cm. 106 x 87.

62. P. Bianconi, op. cit. pp. 13 e 67.

mo artista che lavorò nella casa di Savino Giamboni ad Aquila. Ivi sono ben conservati una Madonna con il bambino, con San Giuseppe, San Rocco e un'interessante figura di donatrice. La Vergine posta su di una roccia è in posizione inversa alla nostra, pur avendo un'analogia inclinazione rispetto allo spettatore. Un medesimo sistema di applicare le rifiniture dei visi, di levigare le superfici colorite, di trattare le aureole ed in definitiva un risultato espressivo molto simile, giustificano l'attribuzione alla stessa mano. L'esistenza di questo affresco ci consente di assegnare con maggior agevolezza la Madonna di San Remigio alla prima parte del Cinquecento.

Gli affreschi del 1600

La decorazione tardoromanica fu coperta nel 1600 da un nuovo ciclo di affreschi che fu strappato in occasione dei restauri (1945-46). Le pitture sono state poi disposte sulle pareti della navata e della cappella laterale. Una fotografia, scattata prima dei restauri, ci consente di vedere l'aspetto originario e lo schema decorativo, in parte perso, della composizione (fig. 13). La ridipintura del 1600, come d'altronde i rifacimenti architettonici decretati nel 1577, vanno intesi come un adeguamento dell'edificio ai dettami del Concilio di Trento.

Nel 1563, in una delle ultime sessioni del Concilio, fu trattato il problema dell'arte sacra ⁶³. I canoni generici adot-

63. XXV ed ultima sessione del Concilio di Trento, 3-4 dicembre 1563. Le prescrizioni ivi adottate furono riprese ed ampliate durante il primo e il quarto Concilio Provinciale, rispettivamente del 1565 e del 1576. Del 1577 per terminare sono le «Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae», redatte ad uso pratico da Carlo Borromeo. Una recente edizione critica di questo scritto è stata curata da Paola Barocchi, in: *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1962, III, pp. 1-113. Si veda in particolare il Cap. XVII: «De Sacris imaginibus picturisve», pp. 42-5.

tati in quella occasione furono in seguito specificati da un certo numero di scritti più dettagliati. Tra questi troviamo, per la diocesi di Milano, le «Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae», edite nel 1577, nelle quali il Cardinal Carlo Borromeo, Arcivescovo di Milano, precisava le norme da seguire nella sua diocesi. L'applicazione pratica di queste norme avvenne tramite i decreti rilasciati nel corso delle varie visite pastorali e, nel caso di San Remigio, come in buona parte delle nostre chiese, ciò avvenne sotto la guida di Bernardino Tarugi, legato di San Carlo. I decreti del Tarugi furono scrupolosamente seguiti in campo architettonico, come abbiamo potuto constatare in precedenza. Per quanto riguarda la decorazione pittorica, abbiamo tra i suoi decreti un generico «Si rinfreschino le figure . . .» che sembra sia stato interpretato alla lettera; infatti il ciclo absidale del 1600 ricalca con pochissime varianti il tema iconografico preesistente ⁶⁴.

L'Annunciazione, riproposta nelle vele (fig. 14), era inserita in un decoro architettonico, come pure le due figure sottostanti; nel piedritto sinistro San Remigio, in quello destro San Michele Arcangelo ⁶⁵. Nell'abside, il registro inferiore riprendeva la teoria degli apostoli e il catino la *Majestas Domini*. In pratica dunque il medesimo schema compositivo fu ancora considerato valido ed ortodosso ⁶⁶ e furono introdotte solo alcune varianti. Si noterà come l'angelo dell'Annunciazione sia posto su di una nuvola che,

64. Sulla questione della ridipintura il Concilio Provinciale era esplicito: le opere ritenute in cattive condizioni andavano rinnovate e « . . . si id non potest, omnino deleri ». Cfr. P. Barocchi, op. cit., III, p. 442, n. 1.

65. Misure: le parti dell'Annunciazione, entrambe ca. cm. 135 x 167; San Remigio cm. 83 x 110; San Michele Arcangelo cm. 84 x 160.

66. H. Sartorius, op. cit., pp. 57-58, cita San Remigio e l'oratorio di Santa Caterina a Ponto Aquileseo (con affreschi attribuibili ai Tarilli e datati del 1578), considerandoli come due esempi della ripresa tardiva di schemi iconografici arcaici.

in ambiente controriformistico, rispondeva all'esigenza di meglio sottolineare il carattere sovranaturale di questa apparizione.

La medesima considerazione vale per i quattro evangelisti⁶⁷, ripresi con sembianze umane ed il corrispondente simbolo posto accanto (fig. 15); nella chiesa manca ora il San Giovanni con l'aquila. Nel registro inferiore la principale modifica sta nell'inserimento del Cristo, con il globo simboleggiante il dominio cristiano sul mondo, in mezzo alla teoria degli apostoli. Questa aggiunta fu possibile grazie alla muratura della finestrella centrale. Gli apostoli sono tutti rappresentati con i relativi attributi (fig. 16) e la loro posizione è mutata rispetto allo schema preesistente⁶⁸.

L'intero ciclo, unitamente alla Vergine con il bambino⁶⁹, posta sul fondo della cappella laterale, è datato del 1600 ed attribuibile ai pittori Tarilli. Con questo nome si suole generalmente indicare un gruppo di artisti facente capo a Giovanni Battista Tarilli⁷⁰ di Cureglia, nato nel 1549 ed attestato fino al 1608.

Questo pittore lavorò sovente con due dei suoi sette figli, Cipriano e Domenico, nati rispettivamente nel 1574 e

67. Misure degli evangelisti posti ora sulla parete meridionale: San Marco, ca. cm. 66 x 120; San Matteo, cm. 65 x 120; San Luca, cm. 56 x 120.

68. Gli apostoli, da sinistra: S. MATHIAS, S. BARTHOLOMEUS, S. (Tommaso) con la squadra, S. SIMON, S. MATHEUS, S. JOANNES, JESUS CHRISTUS, S. PETRUS, S. ANDREAS, S. JACOBUS MINOR, S. PHILIPUS, S. THADEUS, S. JACOBUS MAIOR. Misure dei quattro riquadri ottenuti con lo strappo e posti sulla parete occidentale, da sinistra: ca. cm. 140 x 150; 129 x 150; 176 x 150; 131 x 150.

69. Misure: ca. cm. 120 x 144. Il Card. B. Odescalchi, nel 1719, ci dice che a questo altare, dedicato alla Vergine e molto venerato dai fedeli, non si celebrava la messa, (Fondo Tre Valli... , cit., vol. 42, pp. 395-6). Esso sarà utilizzato solo a partire dal 1740 circa, se dobbiamo giudicare da quanto ci riferisce il Card. G. Pozzobonelli, (Fondo Tre Valli... , cit., vol. 4, f. 161 v).

70. Cfr. S. Borroni, op. cit., pp. 4-8.

nel 1581, e con Domenico Caresana, pure di Cureglia, con il quale firmò le opere eseguite in San Pellegrino a Giornico nel 1589. Nel 1564 lo troviamo a Milano presso «porta orientale», dove eseguì verosimilmente il suo apprendistato; ad ogni modo i suoi lavori giovanili mostrano influssi di opere di Gaudenzio Ferrari e di Leonardo da Vinci, che egli sicuramente potè ammirare a Milano ⁷¹.

Nelle terre dell'attuale Cantone Ticino, il Tarilli operò soprattutto durante la seconda parte della sua vita. Testimoniano questa attività una serie di pitture datate e firmate, nonché un buon numero di affreschi a lui attribuibili. Secondo il Rahn, che può essere considerato il miglior giudice, in quanto vide anche degli affreschi ora scomparsi o ridipinti, le sue migliori opere sono quelle tuttora conservate nella chiesa di Santa Maria del Sasso a Morcote, sottoscritte dal Tarilli nel 1595. Nelle valli superiori l'attività di questi pittori fu considerevole, ma dei tre cicli datati e firmati, sussistono soltanto le già citate pitture di San Pellegrino a Giornico; quelle di Villa Bedretto e di Brugnasco, descritte dal Rahn, sono purtroppo sparite. In valle di Blenio, tra i molti dipinti che possono essere assegnati alla cerchia dei Tarilli, ci basti ricordare quelli di Santa Maria del Castello a Semione (1587), quelli di San Colombano a Scona e quelli della cappella della Madonna nella chiesetta di Sommascona (1586), che presentano chiare affinità con San Remigio ⁷².

71. Nella cappella del Santissimo Crocifisso di Sesto Calende, Giovanni Battista ci ha lasciato una copia del Cenacolo di Leonardo, datata 1581 e una Crocefissione che mostra l'influsso di Gaudenzio Ferrari. Cfr. Carl Brun, op. cit., p. 298.

72. Allestire un'elenco completo di queste pitture sarebbe qui fuori posto e d'altronde richiederebbe verifiche attuabili solo nell'ambito di uno studio complessivo. Si veda per ora P. Bianconi, op. cit., seguendo la voce «Tarilli» e, dello stesso, *Arte in Blenio*, Bellinzona, Grassi, 1944, nota 18, pp. 178-9 e nota 37, p. 182.

Questo, per sommi capi, l'iter artistico dei Tarilli che operarono in un periodo molto particolare, dominato da esigenze religiose ben precise. Nel ciclo di San Remigio, come in molti altri coevi, vediamo applicate la sobrietà e l'essenzialità imposte dalle nuove prescrizioni.

In questo senso la ripresa del disegno preesistente, ripetizione di uno schema tradizionale aderente alle scritture e la sua esecuzione quasi senza varianti, non vanno considerate come un segno di incapacità o di trascuratezza, ma come traduzione pratica delle esigenze tridentine.

GLI STUCCHI

La decorazione della chiesetta è completata da due figure di apostoli e da alcuni frammenti in stucco (fig. 17).

Molti dubbi esistono circa la funzione e soprattutto l'ubicazione di queste opere, mai viste né attestate in San Remigio prima della loro scoperta, avvenuta nel 1938⁷³. La sistemazione che essi hanno ottenuto con i restauri è frutto di supposizioni e come tale va considerata. Determinante per questa scelta fu la descrizione dell'altare di S. Nazario e Celso, data dal Cardinal Carlo Borromeo nel 1570: « . . . altare praedictum est valde pulchrum cum pluribus figuris lapideis sculptis circum circa »⁷⁴. In base a questa nota si giunse a supporre la provenienza degli stucchi dalla parrocchiale di Corzoneso e a considerarli come parti di un altare. Nulla ci impedisce però di credere che i nostri frammenti fossero parte di una decorazione absidale, infatti esempi più o meno coevi atti a mostrare funzionalità diverse non mancano.

L'utilizzazione dello stucco era molto diffusa nell'alto Medioevo e costituiva un importante elemento decorativo, strettamente legato all'architettura e sovente parte integrante delle pitture a fresco. Una decorazione di questo genere può perciò essere concepita senza difficoltà anche nel caso di San Remigio.

73. Ne dà la prima menzione E. Ferrazzini, *Gli stucchi bizantini di Corzoneso*, in: «Rivista Storica Ticinese», 1938, pp. 75-77 e 1940, p. 397, seguito da L. Simona, *L'arte dello stucco nel Canton Ticino*, parte I, Il Sopraceneri, Bellinzona, Grassi, 1938, pp. 40-42, da P. Bianconi, *Di alcune sculture romaniche nel Ticino*, in: «Svizzera Italiana», 12/13, 1942, pp. 535-541 e, per finire, da A. Crivelli, *Stucchi romanici in Val Blenio*, in: «Rivista Storica Ticinese», 1943, pp. 517-18.

74. P. D'Alessandri, op. cit., p. 140.

Due elementi ci lasciano supporre l'originaria appartenenza degli stucchi alla nostra chiesa: i frammenti che compongono le colonnine, i capitelli e l'iscrizione sono stati trovati murati nell'altare. Quest'altare, distrutto al momento dei restauri, è con ogni probabilità il medesimo che Tarugi descrisse nel 1577, in quanto nessuna visita successiva prevede o decreta dei mutamenti in proposito. Si può quindi opinare che dei frammenti in stucco già si trovavano in chiesa prima del 1577 e che, se furono murati nell'altare, appartenessero a San Remigio. Ci è difficile immaginare che simili resti (non si parla delle due figure, trovate in un armadio) siano stati trasportati qui da S. Nazairo e Celso o da altrove. Il secondo elemento è insito nella cronologia dell'edificio; costruito attorno alla metà dell'XI secolo, il coro di San Remigio non può essere rimasto senza decorazione fino alla fine del XIII secolo, data probabile della decorazione tardoromanica. Perché l'edificio fosse liturgicamente funzionale siamo costretti ad immaginare una decorazione originaria, sia essa a fresco, in stucco o eseguita con entrambe le tecniche. Questa dunque una serie di argomenti che ci aiutano ad intravedere delle possibili risposte circa l'ubicazione e la funzione originarie degli stucchi.

Le due figure che ci rimangono ⁷⁵, probabilmente degli apostoli, sono eseguite in leggero rilievo e mostrano un trattamento calligrafico ed appiattito delle pieghe che ritornano quasi identiche in entrambe. Maggior rilievo ottengono le mani, i libri e probabilmente i visi, purtroppo scomparsi. La carnagione delle mani e del collo, così come alcuni dei solchi incisi nelle vesti presentano tracce di colore rossastro. Dei visi, in posizione frontale come del resto le figure, nulla ci rimane se non le orecchie della fi-

75. Misure: statua di sinistra ca. cm. 28 x 83, statua di destra ca. cm. 27 x 83, spessore 6-8 cm.

gura di destra, molto sporgenti, ed il caratteristico trattamento dei capelli ad incisioni lineari parallele. Le ampie aureole sono lisce e pure in leggero rilievo. Tra i frammenti riconosciamo un segmento di iscrizione, (JACO)BUS, ed i resti di quattro colonnine lisce, addossate ad un pilastro e sormontate da capitelli, decorati con un motivo vegetale ⁷⁶.

In base a questi elementi sono state avanzate diverse ipotesi circa la datazione che, nei vari autori, oscilla fra l'XI e il XIII secolo. In merito poi ad eventuali modelli si sono menzionate indistintamente e senza precise ragioni opere dell'VIII, XI e XII secolo ⁷⁷. A nostro modo di vedere gli stucchi di San Remigio vanno posti nella sfera di influenza o, se di influenza non si vorrà parlare, nel medesimo momento figurativo di San Pietro al Monte di Civate e sono assegnabili alla seconda metà dell'XI o eventualmente all'inizio del XII secolo ⁷⁸ (si ricorderà che l'edificio primitivo è databile dalla metà dell'XI secolo). Analoghe caratteristiche presenta la statuetta di Castro ⁷⁹, spesso e giustamente messa in relazione con quelle di Corzoneso. Essa ha il pregio di mostrare intatto anche il viso, che ci

76. Il medesimo schema a «larghi fogliami» è visibile in alcuni capitelli della cripta di San Pitero al Monte di Civate. Cfr. P. Toesca, *Monumenti dell'antica abbazia di S. Pietro al Monte di Civate*, Firenze, Sansoni, 1943, 2 ed. 1951, tavola 73.

77. E. Ferrazzini, art. cit., p. 76, è l'autore di numerosi paragoni, con Civate «e di riflesso» con Cividale, con Sant'Ambrogio a Milano e con i frammenti di Disentis! Nel suo secondo articolo citato, p. 397, aggiunge l'altare del Museo Nazionale di Copenhagen e quello di Santiago di Compostella, senza però proporre datazioni. L. Simona op. cit., p. 41, suppone che appartengano al XII secolo. P. Bianconi, art. cit., pp. 542-43 li pone dapprima tra il XII e il XIII secolo, menzionando gli stucchi della cappella di S. Ulrico a Münster (1167-1170), poi, *Inventario...*, cit., p. 68, li assegna dubitativamente all'inizio del XIII secolo.

78. E' questa l'opinione anche di A. Peroni, *Gli stucchi decorativi della basilica di San Salvatore in Brescia. Appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte altomedievale*, in: «Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur», Heidelberg, 1969, pp. 43-44.

79. Misure: ca. cm. 38 x 95.

consente una ulteriore verifica di certi tratti fisionomici, riscontrabili anche nella cripta di Civate ⁸⁰.

Come si è visto, i problemi legati a queste due preziose statuette sono molti e lunghi dell'essere del tutto risolti. Rimanga acquisito per contro il loro grande valore documentario per le nostre valli, dove poco o nulla di simile si è conservato.

La cancellata ⁸¹, che separa la cappella laterale dalla navata, può essere considerata opera del XVII secolo. Ben architettata, a sei elementi di quattro registri, essa è decorata con borchie di ottone e con stelline impresse. Probabilmente collocata poco dopo le modifiche del seicento, essa presenta caratteristiche analoghe alla cancellata, più ricca, di S. Maria del Castello a Semione.

La campana reca la seguente scritta: «Ave gratia plena» e, unitamente ad alcune figure, il nome dell'artigiano, «Bartolomeo Bozio me fecit» ⁸².

80. Anche per quanto riguarda i rapporti tra gli stucchi di Castro e di Corzoneso le opinioni sono molteplici: per A. Crivelli, art. cit., p. 817, si tratta di un medesimo autore nei due casi. Per P. Bianconi, art. cit., p. 540, gli stucchi sono coevi, ma opera di due artefici diversi. V. Gilardoni dal canto suo in un primo tempo, *Suisse Romane*, La Pierre-Qui-Vire, Yonne, 1958 la ed., 1967 2a, p. 212, assegnò la figura di Castro alla metà del XII secolo e quelle di San Remigio alla fine del XII secolo; poi, in: *Il Romanico*, op. cit., pp. 312 e 317, invertì le posizioni e considerò le figure di Corzoneso «forse più arcaiche di quelle di Castro». Secondo noi le due opere presentano evidenti analogie e possono senz'altro essere entrambe ricondotte al modello di Civate. Tuttavia ci sembra difficile poterle attribuire ad una sola mano o stabilire una cronologia tra di esse.

81. Misure: ca. cm. 308 x 223; misure dei singoli elementi, da sinistra: ca. cm. 30, 80, 45, 45, 80, 30 x 223. Per un confronto con altre cancellate si veda «Monumenti storici ed artistici del Canton Ticino», puntata n. V, Serie VII, *Il metallo*. Fasc. I, Il Ferro: inferriate, ringhiere, cancelli, ecc., a cura di E. Berta, Milano, Hoepli, 1912, Tav. XI, ed eventualmente P. Salati, *Ferri battuti nel Ticino*, Lugano, 1970².

82. La notizia è dedotta da E. Medici, op. cit., p. 48, senza verifica diretta.

I restauri della chiesa sono stati eseguiti tra il 1944 e il 1946 dall'architetto Pietro Giovannini e dal pittore Titta Pozzi. Fu in questa occasione, come già è stato detto, che si scoprirono gli affreschi tardoromanici ⁸³.

83. Si veda il resoconto in F. Chiesa, *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945*, Bellinzona, Grassi, 1946, pp. 81-82.

«IL MESSALE AMBROSIANO» DEL 1499

Tra le suppellettili che si trovavano in San Remigio, degno di attenzione è un incunabolo datato del 27 agosto 1499 ⁸⁴.

Si tratta di un messale ambrosiano, commissionato da un certo «Nicolaus presbyter» che, oltre la data, reca il nome del tipografo: «...magistrum Leo/ nardu pachel» ⁸⁵. Se da un lato nulla sappiamo sul committente, numerose sono le notizie che riguardano il tipografo. Leonardo Pachel, bavarese originario di Ingolstadt, appare per la prima volta a Milano attorno al 1474, all'età di ventitrè anni.

Qui lavorò in società con Ulrico Schinzenzeler, un altro tipografo tedesco, fin verso il 1483, data dopo la quale i due nomi appaiono sia singolarmente che in unione. La divisione definitiva dovette avvenire attorno al 1490 e dunque Pachel lavorava in proprio da circa nove anni quando il nostro messale fu stampato.

Quella di Pachel fu una delle tipografie più attive di questo periodo; circa settanta sono le edizioni che portano il suo solo nome tra il 1483 ed il 7 marzo 1511, data della sua morte. Egli pubblicò scritti letterari latini ed italiani, opere giuridiche ed opere di carattere religioso. Tra queste

84. Tra i vari elenchi di suppellettili che le visite pastorali ci hanno lasciato, il più preciso in proposito è quello fornito dal Card. G. Pozzobonelli. In data 30 giugno 1745 egli parla di tre messali, distinguendo un «messale codice» da due altri «di stampa antica», (Fondo Tre Valli..., cit., vol. 4, f. 161 v). E' molto probabile che il nostro sia uno di questi incunaboli.

85. W. H. Jacobus Weale, *Bibliographia liturgica. Catalogus missalium ritus latini ab anno M.CCCC.LXXV impressorum*, seconda edizione a cura di H. Bohatta, Londini, 1928, n. 33, pp. 6-7: «1499, 27 Aug. Missale Ambrosianum. Mediolani, per magistrum Leonardum pachel, impensa Nicolai presbyterii. Fol. 6 n. n., 181 n. = 187 Fol. 2 col. 42 lin».

ultime, che rappresentano circa un quinto della sua produzione, troviamo scritti patristici, liturgici e di letteratura ecclesiastica varia.

Una simile attività, quantitativamente rilevante, presenta anche degli inconvenienti; Haebler⁸⁶ nota che, con il progressivo aumento della produzione, la qualità diminuì fino ad acquisire i caratteri del prodotto in serie. Vari sono gli indizi che riflettono questa mediocrità: uso prevalente del nero (il rosso appare forzatamente nei testi liturgici), rarità delle silografie, semplicità delle iniziali ed errori più o meno evidenti.

Questi caratteri sono riscontrabili anche nel nostro mesale che purtroppo è stato mutilato⁸⁷. Vari fogli, tra i quali il frontespizio e la pagina sulla quale si trovavano le prime due immagini, un Sant'Ambrogio e sul retro un'Annunciazione, sono stati strappati⁸⁸. Fortunatamente intatta rimane la terza silografia, inserita nel testo, raffigurante la Crocifissione (fig. 18).

Il pregiato incunabolo è stato recentemente trasferito dalla Casa parrocchiale di Corzoneso al nuovo Museo Valeriano di Lottigna⁸⁹.

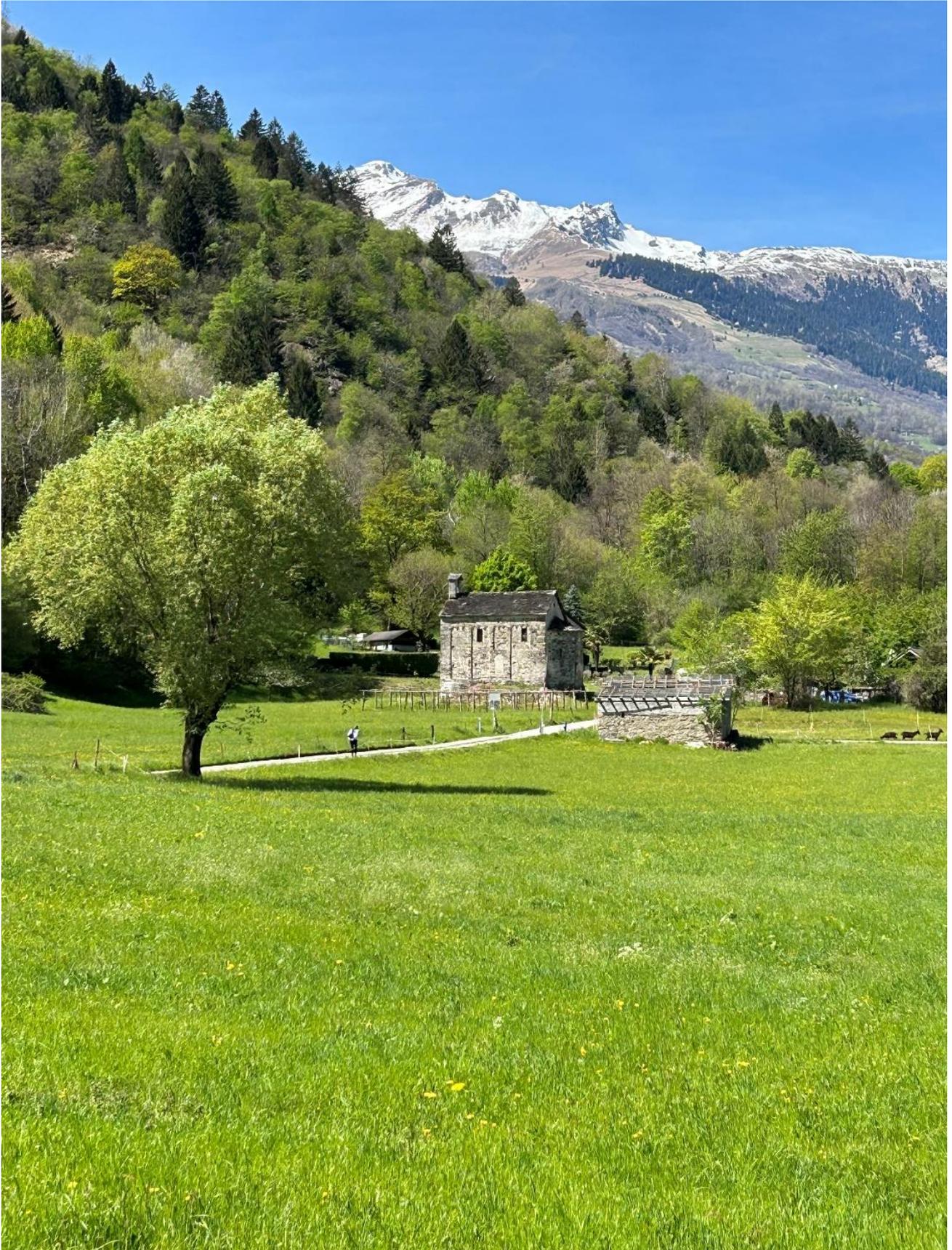
86. K. Haebler, *Die deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts im Auslande*, München, 1924, p. 50.

87. Questi gli errori nella numerazione delle pagine: 36, 37, 36, 37, 40; 88, 92, 91, n.n., n.n., n.n., 96, 97 strappato (a questo punto la numerazione perde dunque due pagine, avremo in tutto 181 fogli numerati e non 183); giunta al foglio 169 la numerazione riprende da 160 e in questa seconda serie manca il foglio 166, strappato.

88. Sono stati strappati i sei fogli iniziali, Cfr. J. Weale, op. cit., p. 7, il primo foglio numerato, il foglio 97 ed il foglio 166.

89. Catalogo, n. 80.

ILLUSTRAZIONI



San Remigio, sul lato destro del fiume Brenno, lungo la strada che da Motto toccava l'oratorio di Santa Maria Viduale e proseguiva verso Corzoneso alto e il Passo del Nara.



Fig. 1 Facciata occidentale



Fig. 2 – 2a Parete meridionale





Fig. 3 Abside dell'XI secolo e abside minore aggiunta nel XII secolo

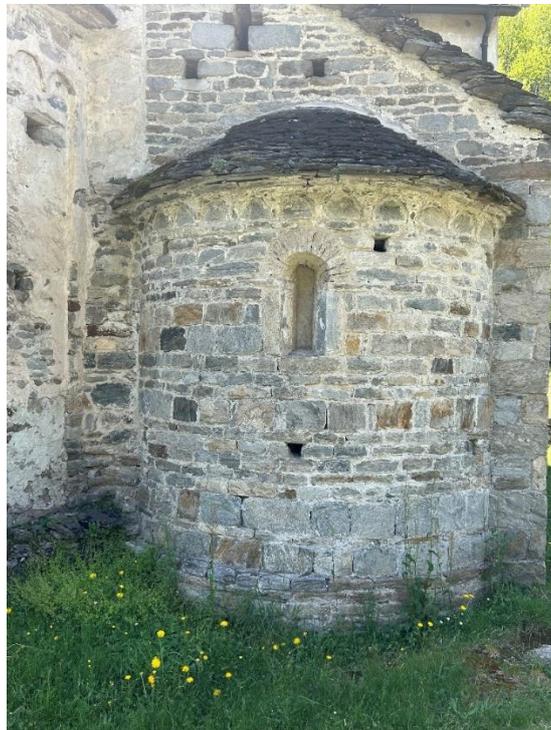


Fig. 4 e 4a Abside dell'XI secolo e abside minore aggiunta nel XII secolo



Fig. 5 e 5a La facciata settentrionale e l'entrata



La decorazione pittorica



Fig. 6 San Cristoforo



Fig. 6 Santo vescovo (Nicolao)



San Nicolao (dettagli)





Fig. 7 Abside e decorazione romanica del XII secolo



Fig. 8 Cristo in maestà



Fig. 8a Tetramorfo



Fig. 8b Tetramorfo



Fig. 9 Annunciazione





Fig. 9a Annunciazione



Fig. 10 Apostoli (da sinistra: Taddeo, Bartolomeo, non identificabile)



Fig. 10 – 11 Apostoli (da sinistra: Simone, Matteo, Jacopo)



Fig. 10 – 11 Apostoli (da sinistra: Filippo, non identificabile, Giovanni)



Fig. 10 – 11 Apostoli (da sinistra: Andrea, Paolo, Pietro)



Petrus



Paulus



Andreas



Johannes



Fig. 12 Santo abate XV secolo

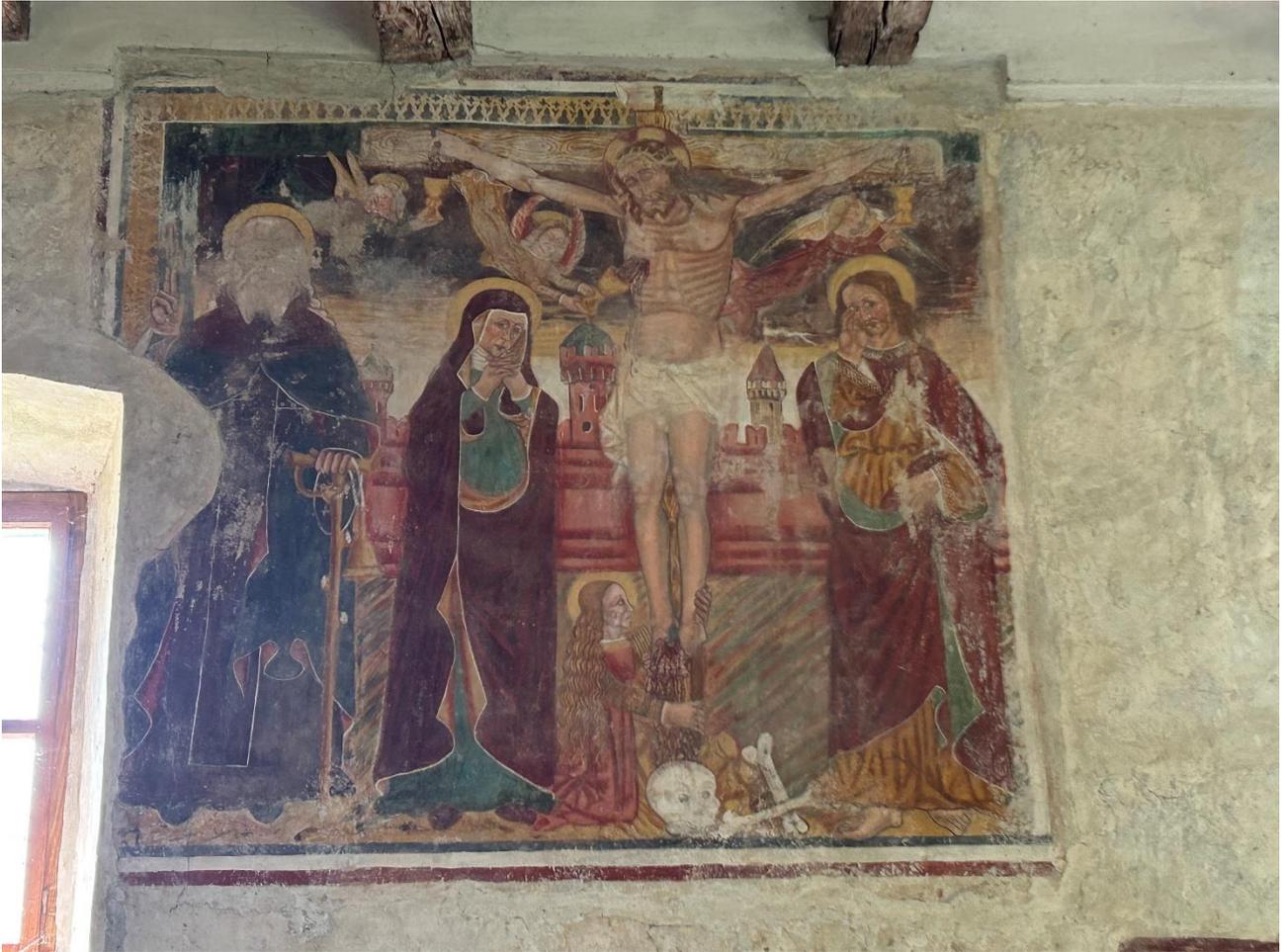


Fig. 12a Crocefissione – XV secolo



Fig. 12b – Madonna col bambino (prima metà del XVI secolo)



Fig. 13 L'abside nella decorazione dei pittori Tarilli (1600) (Foto Ufficio Monumenti storici - Bellinzona)



La decorazione dopo lo stacco 1945-46

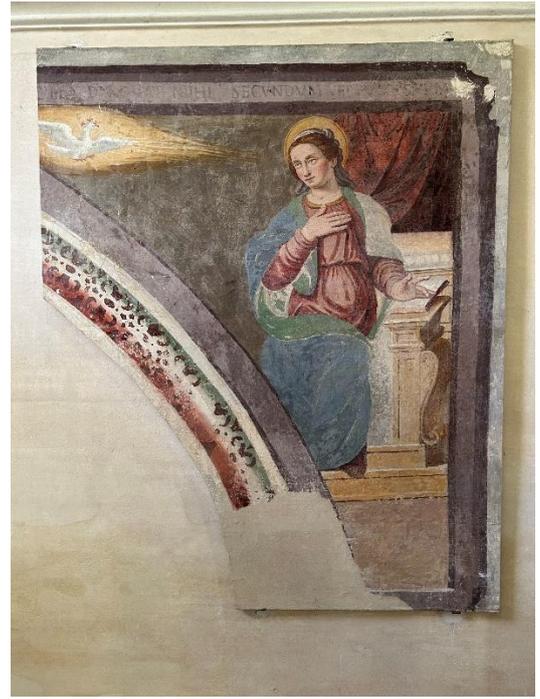


Fig. 14 Annunciazione (Tarilli 1600)



Fig. 15 Evangelisti (Tarilli 1600) – Il quarto evangelista, Giovanni, è stato distrutto durante il restauro



Fig. 15a San Michele arcangelo (Tarilli)



Fig. 16 Apostoli (Tarilli 1600)



Fig. 16a Apostoli (Tarilli 1600)



Fig. 16b Apostoli (Tarilli 1600)



Fig. 16c Apostoli (Tarilli 1600)

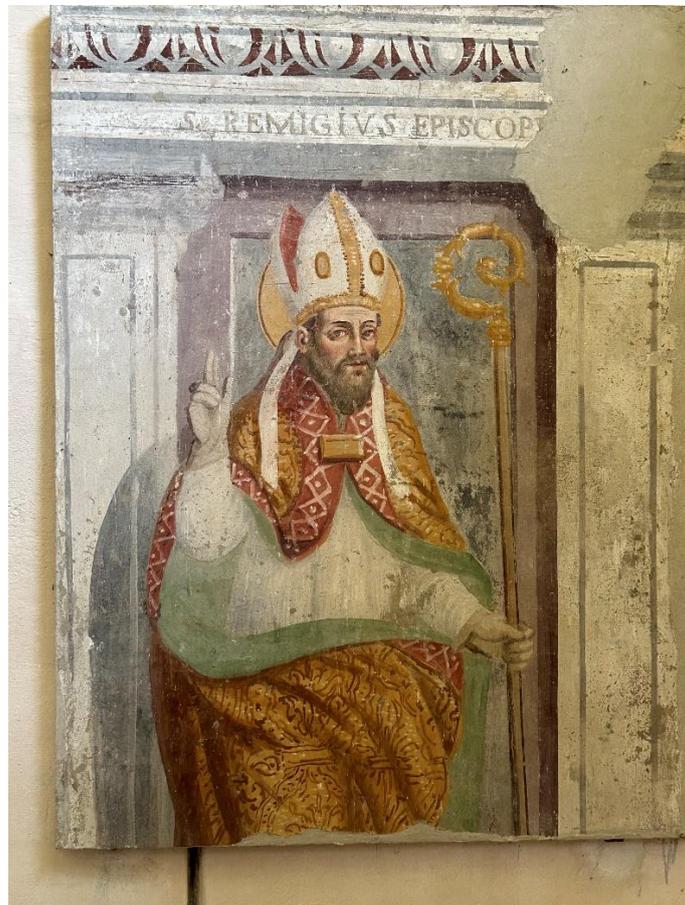


Fig. 16d San Remigio vescovo (Tarilli 1600)



Fig. 16e Madonna con il bambino (Tarilli 1600)

Gli stucchi



Fig. 17 – Altare in stucco ricomposto durante i restauri del 1945-46 (XI secolo)

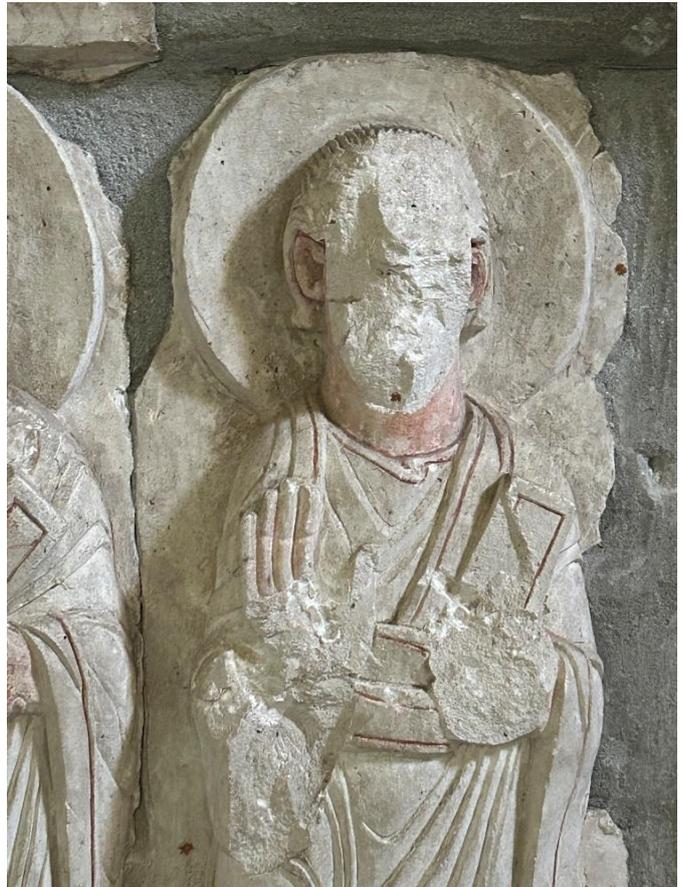
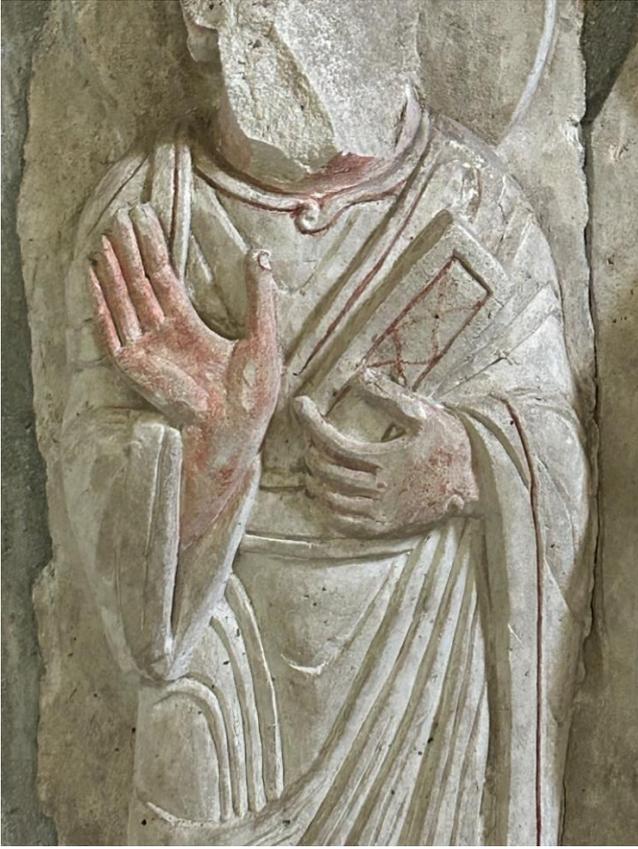


Fig. 17a - Dettagli delle due figure



Fig. 17b – Figura in stucco – Castro – chiesa parrocchiale

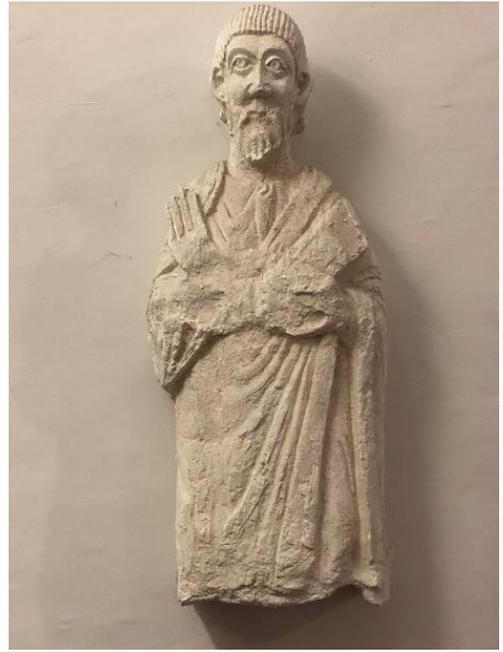
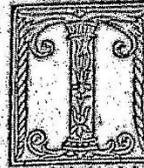
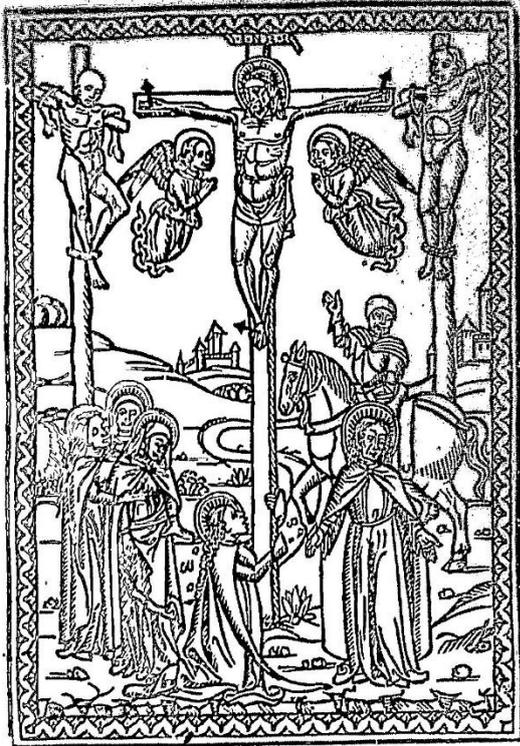


Fig. 17c - Calchi degli stucchi di San Remigio e di Castro – Lugano Palazzo arcivescovile San Giuseppe

Il Messale ambrosiano



Item de
merito pa-
ter: per vo-
luntatem
scilicet xpi
suum
supplicis ro-
gatus et pe-
nitentis. vni ac-

cepta habeas et benedicas. Hec
vona: Hec munera: Hec san-
cta sacrificia illibata.
In primis que tibi offerimus
pro ecclesia tua sancta catho-
lica: qua pacificare: custodire: adu-
nare: regere: digneris: toto obe-
teant: vna cum famulo et sacerdo-
te tuo: illi: papa nostro et pontifice
nostro illi: et famulo tuo: illi: impera-
tori: Sed et omnibus orthodoxis
atque catholicis: et apostolice fidei
cultoribus. Sic orat pro vniuersis.

Omnino dicit famulo: famu-
larique tuo: illi: et omni cir-
cumsantiumque: tibi fides cogita-
ta est: nota deuotio: pro quibus
tibi offerimus: vel qui tibi offerunt: hoc
sacrificij laudis: pro se suisque omnibus
pro redemptione animarum suarum: pro spe-
salutis et incolunitatis sue reddunt
tibi vota sua christo tuo viuo et vero

Omniumque et memoriam
venerantes. In primis glorio-
se sempiternae marie genitricis
virginis: et matris dei xpi. Sed et bea-
tissimorum apostolorum et martyrum tuorum:

- | | |
|-----------|--------------|
| Petri et | Iacobi |
| Pauli | Philippi |
| Andree | Bartholomei. |
| Iacobi | Mathei |
| Iohannis | Symonis et |
| M. thome. | M. thadei. |

- | | |
|-------------|------------|
| Stephani | Pauli |
| Syri. | Thome. |
| Laurentij | Petrus. |
| Hippolyti | Victoris. |
| Crispini | Nicolas. |
| Quintini | Reclie. |
| Cypriani. | Obalueri. |
| Clementis | Marci. |
| Grisogoni. | Epiphani. |
| Iohannis et | Donati. |
| Pauli | Ambrosij. |
| Colme et | Simplicij. |
| Damiani. | Marci. |
| Hippolyti. | Quirij. |
| Valerij. | Julij. |
| Nazarij. | Agathij. |

Quoniam sanctorum tuorum
meritis precibusque
concedas: et in omnibus protectio-
nis tue muniamur auxilio. Per
christum dominum nostrum. Infra canonem.
Quoniam oblationem scriui
tuis nostris: sed et ceteris famu-
lis tuis que domine ut placatus susci-
pias: et nos nostros in tua pace
disponas: atque ab eterna pena da-
nationis eripias: in electorum tuorum
iudicio grege numerari. Per christum.

Quoniam oblationem quam pie
tati tue offerimus: tu deus in
omnibus que benedicimus. Per
christum. Per Karan rationabile
acceptabilemque facere digneris:
que nobis corpus: et sanguis
est: et dilectissimum filij tui: domini
autem dei nostri iesu christi.
Sic orat ablutit digitos ad comu-
nicandum cum aqua dicendo.
Lauabo inter manus meas
et circumdabo altare tuum dicit.
Et quando tergit eos dicit.
Et audiam vocem laudis tue: et

18. Silografia rappresentante la Crocefissione nel «Messale Ambrosiano» di Leonardo Pachel, (1499).

INDICE

	<i>Pag.</i>
Bibliografia essenziale	7
I luoghi e la storia	9
L'architettura	17
Gli affreschi	22
Gli stucchi	37
Il «Messale Ambrosiano» del 1499	42
Illustrazioni	45

Fotografie: Furio e Verio Pini.