Irene Quadri

Brevi note su alcuni episodi di pittura murale dell'XI e del XII secolo nel Canton Ticino.

Le scoperte degli ultimi decenni

Il già cospicuo repertorio di pittura murale dell'XI e del XII secolo del Canton Ticino si è arricchito in questi ultimi decenni di nuove e importanti acquisizioni. L'appartenenza di queste testimonianze pittoriche all'orizzonte culturale lombardo emerge sia sul piano stilistico che su quello iconografico. Attraverso una breve discussione degli affreschi della chiesa di Santa Maria Assunta a Sorengo, dell'aula dell'oratorio dei Santi Gervasio e Protasio di Cadempino e della collegiata di San Vittore a Muralto, si desidera mostrare come i dipinti di questa regione – strategico crocevia tra il Nord e il Sud delle Alpi - si allineino alle tendenze artistiche in voga nella Lombardia dell'epoca, ponendosi così a fianco dei più celebri esempi di pittura romanica padana.

Il contributo che il ricco e variegato repertorio di affreschi dell'XI e del XII secolo oggi ubicati in territorio ticinese porta alla comprensione e allo studio della pittura romanica lombarda si è fatto ancora più consistente in questi ultimi quarant'anni, grazie alla scoperta di nuovi e importanti episodi. Accanto a brani di una certa estensione – la scena di martirio scoperta nel 1974 nell'oratorio di San Nazario a Dino, i quattro Santi venuti alla luce nel 1979 sull'odierna controfacciata della chiesa di Santa Maria Assunta a Sorengo e i dipinti appartenenti a epoche diverse ritrovati nel 2008 nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e San Giovanni a Cevio – sono stati rinvenuti veri e propri cicli pittorici, come quello veterostamentario riportato alla luce nel 1982-1983 nella chiesa di San Vittore a Muralto e quello cristologico scoperto nel 1994 nell'oratorio dei Santi Gervasio e Protasio a Cadempino[i].
La breve analisi degli affreschi di Sorengo, Cadempino e Muralto permetterà di rendere evidenti i legami che questi dipinti intrattengono con alcuni tra i più celebri cicli lombardi dell'epoca e in che modo, quindi, la produzione pittorica di questo territorio – per niente marginale in ragione della sua strategica ubicazione geografica tra il Nord e il Sud delle Alpi – si conformasse agli orientamenti artistici più aggiornati della regione padana.

Sorengo e Cadempino

È nel corso dei restauri intrapresi a conclusione della campagna di scavi archeologici avvenuta nel 1979 che sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria Assunta a Sorengo si sono scoperti, da una parte e dall'altra dell'ingresso, i resti di una decorazione raffigurante due coppie di Santi (ill.1). In origine – prima del riorientamento dell'edificio e della conseguente distruzione dell'area presbiteriale avvenuta durante il XVI secolo – queste decoravano le spalle dell'arco absidale, i cui pennacchi erano invece occupati dai due protagonisti dell'*Annunciazione* – rinvenuti negli anni '30 – che oggi si trovano nel sottotetto nascosti dalle volte barocche[ii].
Dei due Santi a sinistra dell'ingresso non resta che il mezzo busto del primo e un frammento di un orecchio e parte dell'aureola del secondo. La coppia di Santi a destra dell'ingresso invece – identificati grazie all'iscrizione come San Gervasio, a sinistra, e San Protasio, a destra – è meglio conservata (ill. 2): al primo manca il volto e parte del busto,

mentre il secondo è visibile nella sua interezza. Sono raffigurati frontalmente con in mano una corona, attributo spesso associato ai Santi martiri.
Il *pallium* – la stola bianca con croci nere – ancora in parte visibile sulle spalle del Santo a sinistra dell'ingresso (ill. 1), lo qualifica inequivocabilmente come un vescovo: si tratta probabilmente di Sant'Ambrogio, responsabile del ritrovamento dei corpi dei due martiri milanesi – Gervasio e Protasio raffigurati lì accanto – e dell'istituzione del loro culto[iii]. Più difficile, invece, fare congetture sull'identità del quarto Santo rappresentato a Sorengo, in quanto, quando non è raffigurato solo, Sant'Ambrogio compare in compagnia dei tre Dottori della Chiesa – San Gerolamo, Sant'Agostino e San Gregorio Magno – secondo uno schema iconografico che non si adatta molto a questo caso specifico, dove pare si siano privilegiati Santi tipicamente ambrosiani[iv]. Ed è proprio la presenza di questi Santi tipicamente ambrosiani a lasciare presagire che la chiesa di Santa Maria Assunta fosse una fondazione milanese: sembra, infatti, che almeno fino all'inizio del XII secolo, ovvero prima che il conflitto tra il comune di Como e quello di Milano sconvolgesse completamente la geografia politica del Sottoceneri, numerose famiglie milanesi possedessero terre e beni in questa regione del Luganese, che poi passarono in mano comasca[v].
Le caratteristiche stilistico-formali dei dipinti luganesi rimandano alla pittura lombarda della prima metà dell'XI secolo, legittimando quindi un'attribuzione cronologica all'interno di questo arco temporale. La forte caratterizzazione plastica degli incarnati dei due Santi di Sorengo, resa attraverso una fitta trama di lumeggiature verdi, rosse e bianche, così come le fisionomie dei personaggi sembrano rifarsi ai modi innovativi dei freschisti attivi all'inizio dell'XI secolo nella basilica di San Vincenzo a Galliano (nei pressi di Cantù, in provincia di Como), dove nell'abside e sulle pareti della navata sono ancora visibili i resti di una delle decorazioni più importanti del Medioevo lombardo, commissionata da quella che di lì a qualche anno diventerà una delle maggiori personalità della storia della diocesi ambrosiana di questo periodo, Ariberto d'Intimiano[vi]. Basta per esempio accostare il volto del Sant'Ambrogio di Cadempino a quello del San Cristoforo nella scena con *Il Giudizio di San Cristoforo* sulla parete di destra nella basilica di Galliano (ill. 6), per rendersi conto della pertinenza del confronto.

Degli affreschi che coprivano le pareti dell'aula e del presbiterio dell'oratorio dei Santi Gervasio e Protasio a Cadempino – in questo caso ai due Santi martiri ambrosiani è dedicata la chiesa, anch'essa quindi, una fondazione di origine milanese – sono stati rinvenuti, durante i lavori di ristrutturazione effettuati nel 1994, ampi brani sul muro meridionale e sulla controfacciata[vii]. Coronato da una fascia decorativa a meandro prospettico – tipica delle composizioni romaniche lombarde – il ciclo dell'Incarnazione comincia nell'angolo sud-orientale con l'episodio dell'*Annunciazione*, inquadrato e delimitato da una serie di elementi architettonici (ill. 3). Il racconto continua al di là di quello che un tempo era l'ingresso alla chiesa medievale, con la scena della *Visitazione* e della *Natività* – della quale resta ormai solo parte della figura della Vergine sdraiata sul giaciglio, la sagoma dell'ancella che l'assiste, il viso del Gesù Bambino, l'asino e il bue – che si susseguono senza interruzioni o elementi divisori (ill. 4). I due Santi a cui è dedicata la chiesa dovevano apparire anche qui, come a Sorengo, sulle spalle di quello che un tempo – prima che nel corso del XVII secolo si distruggesse l'area presbiteriale dell'edificio primitivo – era l'arco absidale: a differenza di Sorengo, però, essi erano probabilmente raffigurati soli e occupavano rispettivamente una spalla dell'arco ciascuno, come testimonia San Gervasio, chiaramente identificato dall'iscrizione, ancora conservato a sinistra dell'odierna entrata (ill. 5).
Ma le analogie tra Sorengo e Cadempino non si limitano a questa coincidenza iconografica e alla storia della fondazione: gravitanti anch'essi nell'orbita stilistica creata dall'esperienza marcante di Galliano, i dipinti di Cadempino presentano strette affinità formali con quelli di Sorengo, basti confrontare, per esempio, il San Gervasio di Cadempino

con il San Protasio di Sorengo (ill. 2). All'interno della prima metà dell'XI secolo essi sembrano collocarsi un po' dopo questi ultimi, dato che per alcuni personaggi delle storie dell'Incarnazione della parete sud, i confronti più pertinenti si hanno con opere lombarde e piemontesi ormai datate attorno alla metà dell'XI secolo, come i volti sui frammenti rinvenuti nella chiesa di San Giorgio a Varzo e quelli che ornano la fascia decorativa dello zoccolo della navata nella chiesa di Santa Maria in Monticello ad Arsago Seprio (in provincia di Varese)[viii].
L'esplicito richiamo negli affreschi luganesi a uno dei massimi esempi di pittura monumentale milanese della prima metà dell'XI secolo come Galliano e, implicitamente, quindi, anche all'emblematica figura del committente Ariberto da Intimiano[ix] con le quali queste s'identificano, sembra voler ribadire – anche sul piano artistico e culturale – l'appartenenza di questi due monumenti ticinesi alla diocesi ambrosiana. Questo era forse ancora più necessario in un territorio – quello luganese – che politicamente ed ecclesiasticamente era sottoposto alla giurisdizione della diocesi di Como e dove tuttavia – soprattutto a partire dalla seconda metà del X secolo quando il sistema della pieve rurale entra in crisi – nascevano fondazioni milanesi grazie all'iniziativa di privati o di enti ecclesiastici[x].

Muralto
La campagna di restauri condotta tra il 1980 e il 1984 nella chiesa di San Vittore a Muralto con l'obiettivo di recuperare, per quanto possibile, l'aspetto originario della costruzione romanica, ha permesso di riportare alla luce quel che rimane del ciclo pittorico che decorava le pareti della navata e del quale si sospettava la presenza da tempo. Già nel 1967[xi] e nel 1973-75[xii] infatti Virgilio Gilardoni descrive alcuni brani affrescati affioranti dallo scialbo moderno e visibili al di sopra delle volte ottocentesche, che saranno finalmente demolite durante i lavori del 1984.
Gli affreschi – purtroppo assai frammentari – sono disposti in unico registro lungo l'imposta dell'antico soffitto a capriate sulla parete meridionale; mettono in scena una serie di episodi tratti dalle Storie dei Progenitori. È verosimile che un secondo registro completasse la parete, alla quale molto probabilmente faceva da *pendant*, sul muro opposto, un altro ciclo affrescato. Tra due fasce decorative a meandro prospettico, la narrazione comincia, se si legge la parete da est verso ovest, con una scena che pare essere quella in cui Dio rimprovera Adamo ed Eva: è infatti ancora distinguibile la figura stante del Creatore – raffigurato come Cristo – che si rivolge a due personaggi, ormai scomparsi; seguono gli episodi della vestizione dei due progenitori, ai quali, nella scena successiva vengono consegnati gli strumenti di lavoro. Dopo la raffigurazione delle fatiche di Adamo ed Eva – ritratti mentre lavorano la terra – troviamo l'*Offerta di Caino e Abele*: oggi è unicamente visibile l'immagine di Caino che offre a Dio un mazzo di spighe (ill. 7), mentre la figura di Abele – che la mano di Dio emergente dal globo luminoso, benedice – è completamente scomparsa. La narrazione continua con l'*Uccisione di Abele da parte di Caino* e l'immagine della personificazione del sangue di Abele che chiede giustizia a un angelo apparso in cielo (ill. 8); si prosegue con l'episodio di Caino che scava una fossa per seppellire il corpo di Abele, come gli ordina l'angelo. La parete si conclude con la scena in cui il Creatore parla a Caino. Il ciclo doveva proseguire sulla contrafacciata, come dimostrano i frammenti raffiguranti degli edifici – forse la città di Henoc fondata da Caino – e i resti della greca a meandro prospettico.
La chiesa di San Vittore a Muralto partecipa così a quel fiorire di cicli pittorici illustranti le Storie della Genesi a cui si assiste tra XI e XII secolo in area lombarda, come testimoniano anche gli esempi della già più volte menzionata basilica di San Vincenzo a Galliano e dei Santi Pietro e Paolo ad Agliate (nei pressi di Monza), databili alla prima metà dell'XI secolo e dell'oratorio di San Martino a Carugo (in provincia di Como), probabilmente eseguito tra gli anni '50 e '60 del XII secolo[xiii]. Questi cicli presentano tra loro strettissime affinità icono-

grafiche e sembrano aderire tutti a uno stesso preciso modello che opera una particolare selezione nella scelta delle scene da rappresentare, prediligendo alcuni episodi delle Storie dei Progenitori e di Caino e Abele a discapito di quelle della Creazione[xiv]. Il professor Carlo Bertelli ha ben messo in evidenza la peculiarità di questo prototipo lombardo che non trova corrispondenze costanti e puntuali nelle illustrazioni veterotestamentarie medievali conosciute: esso pare piuttosto essere il prodotto di una rielaborazione, forse avvenuta nella Milano carolingia, di un modello miniato antico[xv]. D'altronde, anche un'anomalia iconografica come quella presente nel ciclo di San Vittore – il Creatore, oltre al consueto rotolo, tiene tra le mani un pastorale, simbolo vescovile per eccellenza – sembra assumere pieno significato solo ipotizzando l'utilizzo di un prototipo prodotto in un contesto culturale di matrice ambrosiana dove, con la figura del vescovo, non s'identifica solo la diocesi e sue le aspirazioni di autonomia, ma l'intero potere politico della città. Un motivo iconografico apparentemente raro come quello della personificazione del sangue di Abele invece (ill. 8), si ritrova piuttosto frequentemente nella pittura e nella scultura del XII secolo: ennesima dimostrazione della conformità delle testimonianze pittoriche ticinesi agli sviluppi artistici contemporanei[xvi].
Nonostante il notevole livello qualitativo che esibiscono, a tutt'oggi manca uno studio stilistico approfondito sugli affreschi muraltesi. Essi paiono avvicinarsi a quelli del già citato oratorio di San Martino a Carugo: le analogie coinvolgono sia la maniera complessiva in cui è impostata la narrazione – in entrambi i casi il racconto scorre fluido, senza interruzioni o cornici che separano una scena dall'altra – che la maniera puntuale di rendere le forme e i personaggi. Questi esibiscono la stesse caratteristiche fisiche: piccole teste dai grandi occhi e dai nasi lunghi e stretti – si confronti il volto dell'aguzzino nella scena di martirio di Carugo lapida l'uomo appeso per i piedi (ill. 9), con quello di Caino nella scena dell'*Offerta di Caino e Abele* – coronano corpi dal busto corto e stretto e dalle gambe lunghe e fini. Simile, inoltre, è la propensione a una riduzione schematica del segno grafico, ravvisabile per esempio nella maniera di panneggiare le vesti che a Muralto, come a Carugo, sono rese tramite un insieme di tratti più o meno marcati che incidono la superficie. Sulla base di questo paragone anche per gli affreschi ticinesi si può pensare a una cronologia intorno alla metà del XII secolo[xvii].

La breve discussione di questi tre diversi – ma rappresentativi – esempi di pittura murale, mette ben in evidenza la copiosità del patrimonio pittorico romanico del Canton Ticino, così come l'interesse delle acquisizioni di questi ultimi decenni. I recentissimi rinvenimenti all'interno della chiesa parrocchiale di Cevio[xviii] – dove, durante la campagna di scavi archeologici sono venuti alla luce estesi lacerti pittorici riferibili al XII e al XIII secolo – lasciano sperare in nuove inaspettate scoperte che permettano di approfondire ulteriormente la conoscenza di uno degli aspetti che ancora ci parla della storia medievale di queste terre.

Riassunto
Il già cospicuo repertorio di pittura murale dell'XI e del XII secolo del Canton Ticino si è arricchito in questi ultimi decenni di nuove e importanti acquisizioni. L'appartenenza di queste testimonianze pittoriche all'orizzonte culturale lombardo emerge sia sul piano stilistico che su quello iconografico. Attraverso una breve discussione degli affreschi della chiesa di Santa Maria Assunta a Sorengo, dell'aula dell'oratorio dei Santi Gervasio e Protasio di Cadempino e della collegiata di San Vittore a Muralto, si desidera mostrare come i dipinti di questa regione – strategico crocevia tra il Nord e il Sud delle Alpi – si allineino alle tendenze artistiche in voga nella Lombardia dell'epoca, ponendosi così a fianco dei più celebri esempi di pittura romanica padana.

[i] Vanno inoltre anche segnalati i frammenti di affreschi rinvenuti durante gli scavi archeologici condotti nel 1994 nella chiesa di San Pietro a Gravesano. Tra i numerosissimi lacerti raccolti, solo qualche pezzo è ancora leggibile: sul meglio conservato – l'unico che si presta davvero a un'indagine stilistica – è rappresentata parte di un volto aureolato femminile. A proposito di questo frammento si veda: Rossana Cardani, «La controfacciata del Sant'Ambrogio vecchio a Prugiasco-Negrentino», *Arte+Architettura*, n. 46, 1995, 2, pp. 190-193.

[ii] Per quanto riguarda gli affreschi di Sorengo si rimanda a Rossana Cardani, «Gli affreschi romanici e tardoromanici nella chiesa di Santa Maria Assunta di Sorengo», *Sorengo, Cortivallo, Cremignone. Archeologia Storia Arte*, Sorengo 1995, pp. 231-299

[iii] Si veda Antonio Rimoldi, «Gervasio e Protasio», *Bibliotheca Sanctorum*, diretta da Filippo Caraffa, Roma 1965, vol. VI, coll. 298-302.

[iv] Si veda Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III/1, Paris 1958, p. 64 e Renato Aprile «Ambrogio vescovo di Milano», *Bibliotheca Sanctorum*, diretta da Filippo Caraffa, Roma 1961, vol. I, coll. 989-990.

[v] Virgilio Gilardoni, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone del Ticino* («Arte e monumenti della Lombardia prealpina», III), Bellinzona 1967 p. 558.

[vi] Per una descrizione globale degli affreschi di Galliano e per un ragguaglio sull'abbondante bibliografia a riguardo, si rimanda al rendiconto di Giovanni Valagussa, «Galliano, San Vincenzo», *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di Mina Gregori, Milano 1993, pp. 222-226 e all'opera pubblicata recentemente, *Galliano. Pieve millenaria*, a cura di Marco Rossi, Cantù 2008.

[vii] Per quanto concerne gli affreschi della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio di Cadempino si rimanda al testo di Giulio Foletti, «Informazioni storiche e archeologiche», *La chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Cadempino*, a cura di Giulio Foletti, Cadempino 1998, pp. 13-33.

[viii] Per un resoconto sui frammenti di Varzo si consulti Costanza Segre Montel, «La pittura», *Piemonte romanico*, a cura di Giovanni Romano, Torino 1994, p. 268 e Carlo Bertelli, «Frammenti di affreschi. Varzo. S. Giorgio», *Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XII*, Catalogo mostra, Milano-Palazzo Reale, Cinisello Balsamo 1993, pp. 267-268. Per gli affreschi di Arsago Seprio, invece, si veda Saverio Lomartire, «Arsago Seprio. Santa Maria in Monticello», *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di Mina Gregori, Milano 1992, pp. 222-223.

[ix] Figura emblematica della storia medievale della chiesa ambrosiana, Ariberto da Intimiano commissionò gli affreschi della basilica di San Vincenzo a Galliano all'inizio dell'XI secolo – come testimonia la lapide recante la data 1007 ubicata nella navata – quando era ancora suddiacono della chiesa milanese. Nel 1018 diventa arcivescovo. La politica di strenuo difensore di quelle prerogative e di quei diritti che facevano di Milano una *Roma secunda* ormai da secoli, si attuò anche attraverso la sua attività di mecenate. Diverse e di diverso tipo furono, infatti, le opere che egli fece eseguire: basti pensare all'Evangiliario che egli donò alla cattedrale di Milano, o alla preziosa croce che egli offrì al monastero benedettino milanese di San Dionigi. Su Ariberto da Intimiano si veda il recente contributo: *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, a cura di Ettore Bianchi, Martina B. Waetherill, Miriam R. Tessera, Manuela Beretta, Milano 2007.

[x] Antonietta Moretti, «Le chiese collegiate della Svizzera italiana», *Helvetia sacra*, II/1, *Le chiese colleggiate della Svizzera italiana*, a cura di Antonietta Moretti, Berna 1984, p. 25 e Giuseppe Chiesi, «Il Cristianesimo nelle terre ticinesi dalle origini al tardo Medioevo», *Terre del Ticino. Diocesi di Lugano* («Storia religiosa della Lombardia. Complementi»), a cura di Luciano Vaccaro, Giuseppe Chiesi, Fabrizio Panzera, Brescia 2003, p. 7.

[xi] Gilardoni 1967 (cfr. nota 5), pp. 448-449.

[xii] Virgilio Gilardoni, *Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)* («I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino», I), Basilea 1972, pp. 373-375.

[xiii] Per il ciclo di affreschi del San Martino di Carugo si veda lo studio di Elena Alfani, *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo. La cappella di San Martino a Carugo. Mariano Comense*, Roma 2000.

[xiv] Carlo Bertelli, «Bibbia, breviario, messale nella cultura della chiesa milanese dall'XI al XII secolo», *Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo)*, atti dell'11° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (Milano 26-30 ottobre 1987), vol. II, Spoleto 1989, pp. 815-853.

[xv] Bertelli 1989 (cfr. nota 14), pp. 825-832.

[xvi] Sulla questione dell'iconografia della personificazione del sangue di Abele si vedano i contributi di Yves Christe, «À propos des peintures murales de San Vittore de Muralto: la voix du sang d'Abel», *Arte Cristiana*, n. LXXIV, 712, 1986, pp. 37-40 e Laurence Brugger e Yves Christe, «La voix du sang et l'ensevelissement d'Abel», *Arte Cristiana*, n. LXXXII, 761, 1994, pp. 75-86.

[xvii] Datazione proposta anche da Giovanni Valagussa, «Muralto, San Vittore», *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano 1994, pp. 246-247.

[xviii] Per quanto riguarda gli affreschi scoperti nella chiesa di Santa Maria Assunta e San Giovanni a Cevio si rimanda all'articolo di Rossana Cardani, «Ricerche archeologiche in Cantone Ticino nel 2008», *Associazione Archeologica Ticinese*, n. 21, 2009, pp. 26-29.

Foto

1 Sorengo, chiesa di Santa Maria Assunta, controfacciata, Sant'Ambrogio (?) e frammento di un altro santo (prima metà dell'XI secolo).

2 Sorengo, chiesa di Santa Maria Assunta, controfacciata, Santi Gervasio e Protasio (prima metà dell'XI secolo).

3 Cadempino, oratorio dei Santi Gervasio e Protasio, parete meridionale, *Annunciazione* (prima metà dell'XI secolo).

4 Cadempino, oratorio dei Santi Gervasio e Protasio, parete meridionale, Visitazione e Natività (prima metà dell'XI secolo).

5 Cadempino, oratorio dei Santi Gervasio e Protasio, controfacciata, San Gervasio (prima metà dell'XI secolo).

6 Galliano, basilica di San Vincenzo, parete meridionale, Il Giudizio di San Cristoforo, particolare (1007 circa).

7 Muralto, chiesa di San Vittore, parete meridionale, Offerta di Caino (metà del XII secolo).

8 Muralto, chiesa di San Vittore, parete meridionale, Caino uccide Abele e Caino seppelisce il corpo di Abele (metà del XII secolo).

9 Carugo, oratorio di San Martino, parete settentrionale, Scena di martirio (anni '50-'60 del XII secolo).

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-8: Irene Quadri, Losanna. – 9: da: Elena Alfani, Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo. La cappella di San Martino a Carugo. Mariano Comense, Roma 2000, tav. XV.

INDIRIZZO DELL'AUTORE

Irene Quadri, lic. phil. I,
Rue du Clos-de-Bulle 6
1004 Lausanne