

Les peintures murales des XIe et XIIe siècles au Tessin : l'apport des découvertes récentes

Autor(en): **Quadri, Irene**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Monuments vaudois**

Band (Jahr): **1 (2010)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1053388>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Les peintures murales des XI^e et XII^e siècles au Tessin

L'apport des découvertes récentes

Irene QUADRI

L'étude du riche corpus des peintures murales des XI^e et XII^e siècles de l'actuel canton du Tessin – dont le territoire faisait partie de la Lombardie jusqu'au XVI^e siècle – permet de mieux comprendre certains développements de la peinture romane lombarde. La découverte au cours de ces dernières décennies de nouveaux décors peints tessinois relativement importants amène de surcroît un éclairage supplémentaire sur la question. Car si on a découvert quelques fragments de décoration assez étendus (oratoire de San Nazario à Dino: scène de martyre, découverte en 1974; Santa Maria Assunta à Sorengo: quatre saints, découverts en 1979 sur le revers de la façade actuelle de l'église; Santa Maria Assunta e San Giovanni à Cevio: peintures appartenant à diverses époques, découvertes en 2008), on a également mis au jour de véritables cycles picturaux (San Vittore à Muralto: cycle de l'Ancien Testament, découvert en 1982-1983; oratoire de Santi Gervasio e Protasio à Cadempino: cycle christologique, découvert en 1994)¹.

La brève analyse des fresques découvertes à Sorengo, Cadempino et Muralto permettra de mettre en évidence les liens que les peintures de ces églises entretiennent avec certains des plus célèbres cycles lombards de l'époque et soulignera à quel point la production picturale tessinoise, loin d'être marginale, se conformait aux orientations artistiques les plus innovantes de la région de la plaine du Pô. En effet, le territoire du Tessin se trouve alors dans une zone géographique stratégique, sur le passage entre le Nord et le Sud des Alpes, et n'est donc pas une zone marginale.

SORENGO ET CADEMPINO

C'est au cours des restaurations entreprises à la fin de la campagne de fouilles archéologiques de 1979 que furent découvertes au revers de la façade de l'église de Santa Maria Assunta à Sorengo, de part et d'autre de l'entrée, les restes d'une décoration représentant deux couples de saints (fig. 4). A l'origine, avant le changement d'orientation



4 Sorengo, Santa Maria Assunta, revers de la façade. Saint Ambroise (?) et fragment d'un autre saint, première moitié du XI^e siècle (Photo I. Quadri).

de l'édifice au XVI^e siècle et de la destruction du chœur consécutive, ceux-ci décoraient les montants de l'arc absidal; les écoinçons étaient quant à eux occupés par l'ange et la Vierge de l'Annonciation, retrouvés dans les années 1930, qui se situent aujourd'hui dans les combles, au-dessus des voûtes baroques².

Des deux saints à gauche de l'entrée, il ne reste que le buste du premier et un fragment du second (une oreille et une partie de l'auréole). Le couple de saints à droite de l'entrée, identifiés grâce à une inscription comme saint Gervais à gauche et saint Protas à droite, est par contre mieux conservé (fig. 5): il manque le visage et une partie

du buste de Gervais, mais Protas est visible dans son entier. Les deux figures sont représentées de façon frontale, une couronne à la main, attribut fréquemment associé aux saints martyrs.

Le *pallium* – l'étole blanche à croix noires – encore en partie visible sur les épaules du saint à gauche de l'entrée (fig. 4), le qualifie sans aucun doute comme un évêque: il s'agit probablement de saint Ambroise, évêque de Milan, à qui revient précisément le mérite d'avoir découvert les corps des deux saints milanais Gervais et Protas et d'avoir institué leur culte³.

Il est par contre plus difficile de faire des conjectures sur l'identité du quatrième saint représenté à Sorengo. Habituellement, quand il n'est pas représenté seul, saint Ambroise apparaît en compagnie des Docteurs de l'Eglise – dont il fait partie avec saint Jérôme, saint Augustin et saint Grégoire le Grand – suivant donc un schéma iconographique⁴ qui s'adapte mal au cas spécifique de Sorengo, où il semble qu'on ait voulu privilégier des saints typiquement milanais. Et c'est précisément la présence de ces saints ambrosiens qui nous amène à penser que l'église de Santa Maria Assunta pourrait être une fondation milanaise: il semblerait, en effet, qu'au moins jusqu'au début du XII^e siècle, c'est-à-dire avant que le conflit entre la commune de Côme et celle de Milan ne bouleverse complètement la géographie politique du Sottoceneri (région au sud du Tessin), des familles milanaises aient possédé des terres et des biens dans cette région du Luganese, biens qui ne sont passés que par la suite en mains comasques⁵.

Les caractéristiques stylistiques et formelles de ces peintures luganaises rappellent la peinture lombarde de la première moitié du XI^e siècle, légitimant ainsi une datation à l'intérieur de ce même champ chronologique. En effet, la mise en évidence des volumes des visages des saints de Sorengo par des rehauts verts, rouges et blancs, ainsi que la manière de rendre leur physiognomie semblent se référer au style novateur des peintres actifs au début du XI^e siècle dans la basilique de San Vincenzo à Galliano, où sont encore visibles, dans l'abside et sur les parois de la nef, les restes d'une des plus importantes décorations du Moyen Age lombard, commandée par celui qui, quelques années plus tard, deviendra une des personnalités majeures de l'histoire du diocèse ambrosien, l'archevêque Ariberto d'Intimiano⁶. Il suffit de confronter le visage du saint Ambroise de Sorengo à celui du saint Christophe de la scène du Jugement de saint Christophe de la paroi de droite de la basilique de Galliano pour se rendre compte de la pertinence de la comparaison (fig. 6).



5 Sorengo, Santa Maria Assunta, revers de la façade. Saints Gervais et Protas, première moitié du XI^e siècle (Photo I. Quadri).

Les travaux de restauration effectués en 1994 dans l'oratoire de Santi Gervasio e Protasio à Cadempino – dans ce cas, l'oratoire est dédié aux deux saints martyrs ambrosiens, ce qui en fait sans doute également une fondation d'origine milanaise – ont permis de retrouver de larges surfaces de fresques sur le mur sud et sur le revers de la façade du petit édifice⁷. Le cycle de l'Incarnation débute à l'angle sud-est avec l'épisode de l'Annonciation, encadré par une série d'éléments architecturaux (fig. 1) et surmonté d'une bande décorative typique des compositions romanes lombardes (*meandro prospettico*, voir fig. 1 et 2). La narration se poursuit de l'autre côté de ce qui était l'entrée de l'église médiévale, avec les scènes de la Visitation et de la Nativité, desquelles il ne reste à présent qu'une partie de la figure de la Vierge étendue sur sa couche, la silhouette de la servante qui l'assiste, le visage de l'Enfant, l'âne et le bœuf. Les deux scènes



6 Galliano, San Vincenzo, paroi sud. Détail du Jugement de saint Christophe, vers 1007 (Photo I. Quadri).

se succèdent directement, sans aucun élément de division (fig. 2). Les saints Gervais et Protais devaient aussi apparaître sur les montants de ce qui était l'arc absidal avant qu'on ne détruise le chœur de l'édifice primitif au cours du XVII^e siècle, comme à Sorengo. Contrairement à cette église cependant, les deux saints étaient probablement représentés seuls et occupaient chacun un montant, comme en témoigne le saint Gervais, clairement identifié par l'inscription, encore conservé à gauche de l'entrée actuelle (fig. 3).

Mais les analogies entre Sorengo et Cadempino ne se limitent pas à cette coïncidence iconographique et à l'histoire de leur fondation : gravitant elles aussi dans l'orbite stylistique créée par l'expérience marquante de Galliano, les peintures de Cadempino présentent également des similitudes formelles étroites avec celles de Sorengo. Il suffit par exemple de comparer le saint Gervais de Cadempino avec le saint Protais de Sorengo (fig. 3 et 5). Dans la fourchette chronologique de la première moitié du XI^e siècle, les fresques de Cadempino semblent être de quelques années postérieures à celles de Sorengo. Pour certains personnages des scènes de l'Incarnation de Cadempino, en effet, les comparaisons les plus pertinentes se font avec des œuvres lombardes et piémontaises du milieu du XI^e siècle, tels les visages sur les fragments trouvés à San Giorgio à Varzo ou ceux ornant la bande décorative du socle de la nef de l'église de Santa Maria in Monticello ad Arsago Seprio⁸.

Le rappel stylistique explicite à Galliano, un des exemples les plus importants de la peinture monumentale milanaise de la première moitié du XI^e siècle, et par là même, la référence implicite à la figure emblématique du commanditaire Ariberto da Intimiano⁹, semblent confirmer l'appartenance au diocèse ambrosien des deux monuments tessinois de Sorengo et Cadempino sur un plan artistique et culturel. Ce rappel était peut-être encore plus indispensable sur le territoire luganais en particulier, qui était d'un point de vue politique et ecclésiastique soumis à la juridiction du diocèse de Côme – adversaire de Milan – et qui, toutefois, comptait plusieurs fondations milanaises nées à l'initiative d'entités ecclésiastiques ou même de particuliers, quand, à partir de la seconde moitié du X^e siècle, le système des paroisses rurales (*pieve*) entre en crise¹⁰.

MURALTO

La campagne de restaurations menée entre 1980 et 1984 dans l'église de San Vittore à Muralto, ayant pour but de rendre autant que possible son aspect original à la construction romane, a permis de mettre au jour ce qui restait du cycle pictural qui décorait les parois de la nef. On soupçonnait l'existence de ce cycle depuis un certain temps, puisqu'en 1967¹¹ déjà, puis en 1973-1975¹², Virgilio Gilardoni avait vu affleurer sous le badigeon moderne quelques éléments picturaux au-dessus du niveau des voûtes du XIX^e siècle (voûtes qui ont finalement été détruites lors des travaux de 1984).

Les fresques – malheureusement assez fragmentaires – sont disposées sur un registre unique en dessous du départ de l'ancienne toiture charpentée, en haut de la paroi sud; elles mettent en scène une série d'épisodes tirés de l'Histoire d'Adam et Eve. Il est vraisemblable qu'un second registre ait complété la paroi, auquel faisait pendant un autre cycle peint sur le mur opposé. La narration se déroule d'est en ouest, entre deux bandes décoratives à *meandro prospettico*, et commence avec une scène qui semble être celle de Dieu réprimandant Adam et Eve: en effet, on discerne encore la figure du Créateur – représenté comme le Christ – qui s'adresse à deux personnages aujourd'hui perdus. Suit l'Habillage d'Adam et Eve, auxquels, dans la scène suivante, on donne les outils de travail. Après la représentation d'Adam et Eve fatigués par leur labeur – montrés en train de travailler la terre – on trouve l'Offrande de Caïn et Abel. Aujourd'hui, seule l'image de Caïn qui offre à Dieu une botte d'épis de blé est visible (**fig. 7**), alors que la figure d'Abel – béni par la main de Dieu émergeant d'un globe lumineux – a complètement disparu. La narration continue avec le Meurtre d'Abel et l'image de la personnification du sang d'Abel qui réclame justice à un ange apparu dans le ciel (**fig. 9**), puis avec l'épisode de Caïn creusant une fosse pour enterrer le corps de son frère, comme le lui ordonne l'ange. La paroi se conclut avec la scène dans laquelle le Créateur parle à Caïn. Le cycle devait se poursuivre sur le revers de la façade, comme le démontrent les fragments représentant des édifices – peut-être la ville d'Henoc, fondée par Caïn – et les restes de la décoration à *meandro prospettico*.

San Vittore di Muralto est ainsi un des nombreux cycles picturaux illustrant l'Histoire de la Genèse qui fleurissent entre le XI^e et le XII^e siècle dans la région lombarde; en témoignent les exemples de San Vincenzo à Galliano et de Santi Pietro e Paolo ad Agliate (datables de la première moitié du XI^e siècle), ou encore les fresques de l'oratoire de San Martino à Carugo (probablement exécutées entre 1150 et 1160)¹³. Ces cycles présentent des similitudes iconographiques extrêmement étroites et semblent tous adhérer à un même prototype. Ce modèle devait présenter un choix particulier de scènes, privilégiant certains épisodes de l'Histoire d'Adam et Eve et de Caïn et Abel, au détriment des premiers épisodes de la Création¹⁴. Carlo Bertelli a bien mis en évidence la particularité de ce prototype qui devait être d'origine lombarde, et qui ne trouve aucune correspondance constante dans les illustrations médiévales connues de l'Ancien Testament. Ce prototype semblerait plutôt être le produit d'une réélaboration, exécutée à Milan à l'époque carolingienne, d'un manuscrit enluminé de l'Antiquité¹⁵. Par ailleurs, même une anomalie iconographique telle que celle présentée par le cycle de San Vittore – le Créateur, outre son rouleau habituel, tient également une crosse, symbole de l'évêque



7 Muralto, San Vittore, paroi sud. Offrande de Caïn, milieu du XII^e siècle (Photo I. Quadri).



8 Carugo, oratoire San Martino, paroi nord. Scène de martyre, 1150-1170 (© Foto Enne di Novati Egidio, Mariano Comense).

par excellence – ne semble endosser sa pleine signification que dans l'hypothèse de l'utilisation d'un prototype produit dans un contexte culturel d'origine ambrosienne, où la figure de l'évêque personnifie non seulement le diocèse et ses aspirations à l'autonomie, mais également l'ensemble du pouvoir politique de la ville. Quant au motif iconographique apparemment rare de la personnification du sang d'Abel (**fig. 9**), il se retrouve en réalité assez fréquemment dans la peinture et la sculpture du XII^e siècle: énième démonstration de la conformité des témoignages picturaux tessinois avec les développements artistiques contemporains¹⁶.



9 Muralto, San Vittore, paroi sud. Caïn tuant Abel et Caïn enterrant le corps d'Abel, milieu du XII^e siècle (Photo I. Quadri).

En dépit du niveau qualitatif remarquable qu'elles présentent, il manque encore aujourd'hui une étude stylistique approfondie des fresques de Muralto. Elles semblent se rapprocher de celles de l'oratoire de San Martino à Carugo, les analogies impliquant tant la façon générale dont est formulée la narration – dans les deux cas, elle est fluide, sans aucune interruption entre les scènes – que la manière de rendre les formes et les personnages. Ceux-ci montrent les mêmes caractéristiques physiques : tous ont de petites têtes aux grands yeux et des nez longs et étroits (comparer dans la scène du martyr de Carugo, le visage du bourreau qui lapide l'homme pendu par les pieds [fig. 8] avec le visage de Caïn dans la scène de l'Offrande de Caïn et Abel à Muralto), des corps au buste court et étroit et des jambes longues et fines. De même, on remarque une propension à une schématisation du dessin, visible par exemple dans la façon de formuler les drapés des vêtements (rendus à travers un ensemble de traits plus ou moins marqués qui fragmentent la surface). Sur la base de ces comparaisons, les fresques de Muralto peuvent donc être datées du milieu du XII^e siècle¹⁷.

Ces brèves réflexions autour de trois exemples différents mais représentatifs mettent bien en évidence la richesse du patrimoine pictural roman du canton du Tessin, ainsi que l'intérêt des découvertes de ces dernières décennies. Les larges surfaces peintes mise au jour en 2008 durant une campagne de fouilles dans l'église paroissiale de Cevio¹⁸ et remontant au XII^e et au XIII^e siècles, font espérer de nouvelles découvertes qui permettront d'approfondir encore la connaissance de l'une des sources majeures de l'histoire artistique du Moyen Âge tessinois.

NOTES

Ce texte est la traduction de l'article – quelque peu modifié – paru pour la première fois sur l'OpenAccess de Art + Architecture 2009.4, sous le titre «Brevi note su alcuni episodi di pittura murale dell'XI e del XII secolo nel Canton Ticino» (traduction Karina Queijo).

¹ Il faut par ailleurs signaler les vestiges de fresques retrouvés pendant les fouilles conduites en 1994 à San Pietro de Gravesano. Parmi les très nombreux fragments rassemblés, seuls quelques morceaux sont encore lisibles : sur le mieux conservé – le seul qui se prête véritablement à une étude stylistique – est représenté une partie d'un visage auréolé féminin. A propos de ce fragment, voir : Rossana CARDANI, «La controfacciata del Sant'Ambrogio vecchio a Prugiasco-Negrentino», in *Art + Architecture* 46, 1995, 2, pp. 190-193.

² En ce qui concerne les fresques de Sorengo, voir : Rossana CARDANI, «Gli affreschi romanici e tardoromanici nella chiesa di Santa Maria Assunta di Sorengo», in *Sorengo, Cortivallo, Cremignone. Archeologia Storia Arte*, Sorengo 1995, pp. 231-299.

³ Antonio RIMOLDI, «Gervasio e Protasio», in *Bibliotheca Sanctorum* VI, dir. par Filippo CARAFFA, Rome 1965, coll. 298-302.

⁴ Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III/1, Paris 1958, p. 64; Renato APRILE, «Ambrogio vescovo di Milano», in *Bibliotheca Sanctorum*, I, dir. par Filippo CARAFFA, Rome 1961, coll. 989-990.

⁵ Virgilio GILARDONI, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone del Ticino*, Bellinzona 1967 (Arte e monumenti della Lombardia prealpina 3), p. 558.

⁶ Pour une description globale des fresques de Galliano et l'abondante bibliographie à leur sujet, voir : Giovanni VALAGUSSA, «Galliano, San Vincenzo», in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, dir. par Mina GREGORI, Milan 1993, pp. 222-226; *Galliano. Pieve millenaria*, dir. par Marco ROSSI, Cantù 2008.

⁷ En ce qui concerne les fresques de l'église de Santi Gervasio e Protasio di Cadempino, voir : Giulio FOLETTI, «Informazioni storiche e archeologiche», in *La chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Cadempino*, dir. par Giulio FOLETTI, Cadempino 1998, pp. 13-33.

⁸ Pour un compte rendu sur les fragments de Varzo : Costanza SEGRE MONTEL, «La pittura», in *Piemonte romanico*, dir. par Giovanni ROMANO, Turin 1994, p. 268; Carlo BERTELLI, «Frammenti di affreschi. Varzo. S. Giorgio», in *Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XII* (cat. exp. Palazzo Reale de Milan), Cinisello Balsamo 1993, pp. 267-268. Pour les fresques de Arsago Seprio, voir : Saverio LOMARTIRE, «Arsago Seprio. Santa Maria in Monticello», in *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, dir. par Mina GREGORI, Milan 1992, pp. 222-223.

⁹ Figure emblématique de l'histoire médiévale de l'église ambrosienne, Ariberto da Intimiano a commandité les fresques de la basilique de San Vincenzo à Galliano au début du XI^e siècle – comme en témoigne la pierre commémorative placée dans la nef et qui mentionne la date de 1007 – quand il était encore sous-diacre de l'église milanaise. En 1018, il devient archevêque. Sa politique infatigable de défense des prérogatives et des droits de Milan en tant que *Roma secunda* (deuxième Rome) se constate en particulier à travers son activité de mécène. Les œuvres qu'il a fait exécuter sont très variées : il suffit de penser à l'Evangélaire donné à la cathédrale de Milan, ou à la précieuse croix offerte au monastère bénédictin milanais de San Dionigi. Voir *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, dir. par Ettore BIANCHI et al., Milan 2007.

¹⁰ Antonietta MORETTI, «Le chiese collegiate della Svizzera italiana», in *Le chiese collegiate della Svizzera italiana*, dir. par Antonietta MORETTI, Berne 1984 (*Helvetia sacra* II/1), p. 25; Giuseppe CHIESI, «Il Cristianesimo nelle terre ticinesi dalle origini al tardo Medioevo», in *Terre del Ticino. Diocesi di Lugano*, dir. par Luciano VACCARO, Giuseppe CHIESI & Fabrizio PANZERA, Brescia 2003 (Storia religiosa della Lombardia. Complementi), p.7.

¹¹ GILARDONI 1967 (cf. note 5), pp. 448-449.

¹² Virgilio GILARDONI, *Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*, Bâle 1972 (MAH 60, Ticino I), pp. 373-375.

¹³ Sur les fresques de San Martino di Carugo, voir : Elena ALFANI, *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo. La cappella di San Martino a carugo. Mariano Comense*, Rome 2000.

¹⁴ Carlo BERTELLI, «Bibbia, breviario, messale nella cultura della chiesa milanese dall'XI al XII secolo», in *Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo)* (Atti dell'11^o Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Milan 26-30 octobre 1987), II, Spolète 1989, pp. 815-853.

¹⁵ BERTELLI 1989 (cf. note 14), pp. 825-832.

¹⁶ Sur l'iconographie de la personification du sang d'Abel : Yves CHRISTE, «A propos des peintures murales de San Vittore de Muralto : la voix du sang d'Abel», in *Arte Cristiana* 74, 1986, 721, pp. 37-40; Laurence BRUGGER & Yves CHRISTE, «La voix du sang et l'ensevelissement d'Abel», in *Arte Cristiana* 82, 1994, 761, pp. 75-86.

¹⁷ Datation proposée également par Giovanni VALAGUSSA, «Muralto, San Vittore», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, dir. par Mina GREGORI, Milan 1994, pp. 246-247.

¹⁸ Concernant les fresques découvertes à Santa Maria Assunta e San Giovanni à Cevio : Rossana CARDANI, «Ricerche archologiche in Cantone Ticino nel 2008», in *Associazione Archeologica Ticinese* 21, 2009, pp. 26-29.