

Quando il restauro svela : (ri)considerazioni sulle pitture nella cappella del castello San Materno ad Ascona

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

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **74 (2017)**

Heft 2

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-731254>

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.

Quando il restauro svela. (Ri)considerazioni sulle pitture nella cappella del castello San Materno ad Ascona¹

di IRENE QUADRI

«Ma quanto meglio sarebbe stato restituire al culto la cappella di San Materno, circondata dall'aureola di sì venerabile antichità! Invece nell'aprile 1902, con dolore degli amici della storia e dell'arte, un imbianchino completava gli affreschi del 1200, rimettendo l'intonaco ov'era caduto, ed accompagnando disegni e colori con quanto ci era rimasto del secolo XII. Quel prezioso cimelio, che era una delle più antiche pitture della Svizzera, fu così rovinato».²

È quanto scriveva nelle sue *Memorie Asconesi* Siro Borroni, studioso della storia e delle cose d'arte del Canton Ticino e figura di rilievo della storia asconese tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo scorso, a proposito delle pesanti ridipinture che per più di un secolo hanno condizionato, impedendone un'indagine storico-artistica approfondita, la storia critica delle pitture murali nell'abside della cappella San Materno nell'omonimo castello (fig. 1). Grazie agli interventi di restauro condotti tra il 2013 e il 2014 dall'Ufficio Beni Culturali di Bellinzona in occasione del progetto di rivalorizzazione del sito, divenuto Museo della città di Ascona, i murali hanno ritrovato la loro *facies* originaria – che si distingue per l'alta qualità formale – reclamando un posto all'interno dello *status quaestionis* della pittura lombarda dei secoli centrali del Medioevo. Il presente contributo si pone proprio questo obiettivo: sulla base di quanto messo in luce dai restauri, offrire un esame complessivo delle pitture della cappella San Materno che permetta di assegnare loro una posizione più circoscritta – non solo cronologica – all'interno dell'orizzonte artistico lombardo. È strutturato secondo un duplice asse che si snoda tra stile e iconografia. L'analisi formale, sulla quale ci si concentrerà in un primo momento e che sfocerà in un'ipotesi di datazione agli ultimi decenni dell'XI secolo, ci condurrà a tessere dei legami con la pittura macedone: la lettura della realtà artistica lombarda della seconda metà dell'XI secolo e il confronto con opere lombarde considerate filiazione diretta del *milieu* artistico costantinopolitano, ci consentiranno di precisare il senso di questi apporti e di conferire loro una fisionomia. Al discorso stilistico s'innestierà l'indagine iconografica, per lo sviluppo della quale indispensabili si rivelano alcuni degli elementi scaturiti nella prima parte. S'intende insomma restituire un'immagine a tutto tondo di una testimonianza figurativa che non ha finora ricevuto l'attenzione che merita.



Fig. 1 Maiestas Domini, dettaglio del Cristo prima dei restauri, ultimi decenni dell'XI secolo. Pittura murale nell'abside della cappella San Materno, Ascona, Museo Castello San Materno.

Non è solo la conoscenza del singolo episodio a trarne beneficio; i dipinti di Ascona costituiscono un importante tassello per la comprensione di un più ampio contesto, e rappresentano un buon metro per misurare l'apertura della Lombardia – da intendere secondo l'accezione geograficamente estesa del termine medievale – su diverse realtà culturali. L'interesse del recupero dei dipinti del San Materno, quindi, supera i confini del singolo caso di studio, prolungandosi all'interno della storia della pittura murale lombarda medievale.

Il castello, la cappella, le pitture murali

Il castello San Materno, abbarbicato su una collina che domina la regione circostante, è impiantato su un'area

dalla storia antichissima, luogo di necropoli di epoca preistorica e romana.³ Le sue origini non sono chiare e solo un'indagine archeologica permetterebbe di raccogliere qualche informazione utile in merito. Le poche informazioni del periodo medievale, risalgono a un'epoca relativamente tarda: in un documento del 1263 il castello appare legato al nome delle famiglie Castelletto e Orelli, comproprietari della struttura.⁴ Il nome dei Castelletto è ricordato con frequenza anche in epoca moderna: alla fine del XVI secolo, nel resoconto della Visita pastorale del vescovo Feliciano Niguarda (1588-1595) si parla di «una chiesa chiamata S.to Materno di Castelletto» e nel 1619 Francesco Ballarini scrive che il castello «era già posseduto dalla nobile Famiglia detta de Castelletto».⁵ Poco o nulla sappiamo di questa famiglia: come già affermato da Wielich, incerta è l'identificazione, avanzata a suo tempo da Meyer, con i «domini Castelliot», menzionati nel diploma emanato dal Barbarossa nel 1164.⁶ Gravitavano in ogni caso molto probabilmente nell'orbita di quelle famiglie nobili di Capitanei, di cui la casata Orelli era una delle più potenti. La nobiltà capitaneale locarnese era costituita dalle diverse ramificazioni di discendenti dei Da Besozzo di Seprio, ai quali l'arcivescovo milanese Landolfo Da Carcano aveva infeudato la pieve di Locarno poco prima che nel 1002-1004 l'imperatore Enrico II ne decidesse il passaggio di giurisdizione alla diocesi comasca, del cui vescovo i Capitanei di Locarno divennero valvassori. Sebbene l'amministrazione dei beni ecclesiastici della pieve non implicasse l'esercizio di un potere sovrano – in realtà non è chiaro che diritti esercitassero – complice anche la protezione dell'impero, i Capitanei possedettero un peso rilevante nella vita della regione.⁷ Ancorché scarse e tarde, le tracce documentarie ancorano il castello San Materno all'ambito nobiliare locale.

Dopo la conquista dei Confederati nel XV secolo, il castello è abbandonato e all'inizio del Seicento, secondo quanto riporta ancora una volta il Ballarini, «La chiesa è ancor'in piedi, e è officiata: il simil'è di gran parte della mura, se ben il rimanente sia statto spianato per causa di fattione»;⁸ è solo nella seconda metà dell'Ottocento che si provvide a ristrutturarlo e ricostruirlo almeno in parte. A partire dagli anni Venti del XX secolo diventò l'abitazione della ballerina Charlotte Bara che lo tenne fino al 1986.⁹ Bisognerà aspettare la recente conversione in Museo perché il castello torni a vivere e a essere accessibile al pubblico.

Nonostante parte della struttura sia ancora oggi ben leggibile dall'esterno (fig. 2), la cappella di San Materno si fonde nella costruzione del castello che appare come un *patchwork* architettonico di non sempre facile lettura, risultato di rifacimenti e aggiunte che l'hanno interessato nel corso dei secoli. Si apre sul fianco settentrionale e già in origine si articolava su due piani, configurazione verosimilmente dettata dalla natura scoscesa del terreno, e snaturata da una più tarda sopraelevazione. I



Fig. 2 Veduta esterna. Castello San Materno, Ascona.

dipinti si trovano nell'abside dell'ambiente al piano superiore, oggi parte del percorso espositivo che accoglie la collezione Alten. Smangiati da estese lacune, ricoprono l'interno dell'abside e raffigurano una *Maiestas Domini* (fig. 3). Il centro della composizione è occupato da un grande Cristo in trono, iscritto in una mandorla a sfondo blu, composta di bande di colore rosso, giallo, verde chiaro e scuro e punteggiata da stelline bianche a otto punte. La mano destra compie il gesto di benedizione, la sinistra invece stringe il Libro chiuso. Poggia i piedi su un *suppedaneum* e indossa una veste rossa riccamente ornata e coperta da un manto blu. La testa è cinta da una grande aureola crucisegnata di cui oggi sussiste solo un frammento. Intorno alla mandorla sono disposti i simboli degli Evangelisti: sono rivolti in direzione del Cristo, quasi incedessero verso di lui. Tutti hanno nimbo e ali e reggono il Libro. Nell'angolo in alto a sinistra troviamo l'Angelo di Matteo; del Leone di Marco sotto di lui non resta oggi che parte del muso, delle ali e delle zampe posteriori e l'iscrizione MAR / CVS che l'accompagnava, ormai molto sbiadita (fig. 4). Fa *pendant* all'Angelo l'Aquila di Giovanni, mentre anche il Toro di Luca è solo parzialmente visibile: sopravvivono le corna e l'aureola, la parte posteriore del corpo, le grandi ali e il Libro che stringeva con le zampe anteriori (fig. 5). La visione teofanica della calotta era completata dallo schieramento apostolico che trovava posto nell'emiciclo e di cui ci è pervenuto un unico magro frammento con i resti di due volti e tre aureole (fig. 3).



Fig.3 Maiestas Domini, ultimi decenni dell'XI secolo. Pittura murale nell'abside della cappella San Materno, Ascona, Museo Castello San Materno.

Mai davvero eseguita finora per i motivi già menzionati, l'analisi stilistica indirizza verso una collocazione cronologica che precisa e anticipa le generiche datazioni al XII-XIII secolo fin qui proposte dalla storiografia, di cui ci limitiamo a fornire i pareri principali. Johann Rudolf Rahn che ancora vedeva la *Maiestas Domini* prima che fosse ridipinta – a quell'epoca i Simboli degli Evangelisti erano ancora accompagnati dalle iscrizioni con i loro nomi – avanza una datazione tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.¹⁰ Brenk discute le pitture di Ascona insieme a tutta una serie di altre *Maiestas Domini* della zona – quella nel Sant'Ambrogio a Cademario e Camignolo, nel San Vigilio a Rovio e nel San Remigio a Corzonese – vicine sia per quanto riguarda l'iconografia sia per quel che concerne lo stile e databili grossomodo tra il 1200 e il 1260.¹¹ Gilardoni dimostra l'infondatezza di questa tesi: nel gruppo di *Maiestas Domini* teorizzato da Brenk rientrano episodi eterogenei sotto più punti di vista e che non possono essere analizzati insieme.¹² L'analisi di Valagussa, l'unica basata su un discorso più articolato, colloca le pitture del San Materno agli ultimi due decenni del XII secolo in considerazione di rilevanti

analogie con le pitture della chiesa di San Giorgio al cimitero di Zandobbio, presso Bergamo, le cui figure dai lineamenti aguzzi e appuntiti e dal colorito verdognolo, però, hanno ben poco in comune con quelle di Ascona.¹³

Ascona e l'orizzonte pittorico lombardo della seconda metà dell'XI secolo

L'analisi della struttura della cappella condotta da Gilardoni fornisce qualche appiglio per la datazione delle pitture: in base ai caratteri costitutivi dell'architettura e alla tipologia dell'apparato murario, lo studioso data l'oratorio alla fine dell'XI secolo, che quindi funge da *terminus post quem* per la datazione delle pitture.¹⁴ Poiché non possediamo indizi estrinseci utili all'orientamento di una cronologia più precisa, non possiamo basarci che sull'indagine stilistico-formale. È il volto di Cristo ad attirare in un primo momento la nostra attenzione (fig. 6). La ricchezza e la tavolozza dei colori che scolpiscono i volumi rinviano a modalità in auge durante l'XI secolo e che più difficilmente sarebbero reperibili



Fig. 4 Maiestas Domini, gli Evangelisti Matteo e Marco, ultimi decenni dell'XI secolo. Pittura murale nell'abside della cappella San Materno, Ascona, Museo Castello San Materno.



Fig. 5 Maiestas Domini, gli Evangelisti Giovanni e Luca, ultimi decenni dell'XI secolo. Pittura murale nell'abside della cappella San Materno, Ascona, Museo Castello San Materno.

oltre l'inizio del XII. Tale constatazione combinata al *terminus post quem* appena menzionato spingono, quantomeno orientativamente, a circoscrivere il possibile periodo di esecuzione tra gli ultimi decenni dell'XI e l'inizio del XII secolo. Tuttavia, le qualità stilistiche e tecnico-pittoriche della resa dei colori non trovano riscontro univoco nelle istanze di matrice «ottoniana» dei numerosi episodi della seconda metà dell'XI secolo che ancora si iscrivono nel solco della tradizione lombarda dell'inizio del secolo e di cui i dipinti fatti eseguire da Ariberto d'Intimiano intorno al 1007 nella basilica di San Vincenzo a Galliano costituiscono una sorta di «capostipite», anche per ragioni di conservazione. Basti confrontare il Cristo di Ascona e quello sulla controfacciata della chiesa di Sant'Ambrogio vecchio a Prugiasco (fig. 7), per il quale condividiamo una datazione al terzo quarto dell'XI secolo, per rendersene conto. Al di là delle divergenze fisionomiche – che coinvolgono la forma della testa, la resa degli occhi e del naso – diversa è la resa e la matericità pittorica degli incarnati. A Prugiasco i volumi sono resi attraverso velature e lumeggiature verdi, rosse e bianche stese sulla base ocre con larghe pennellate liquide, secondo un sistema che, ormai più codificato rispetto agli esempi dei primi decenni dell'XI secolo, perdura, come dimostrano alcune figure della decorazione pittorica nella basilica di San Pietro a Civate (fig. 9), le cui datazioni oscillano tra gli anni Settanta dell'XI e l'inizio del XII secolo.¹⁵ Ad Ascona, invece, la pittura molto più pastosa e densa che si avvale di colori saturi, dà vita a una trama chiaroscurale compatta, ma anche più minuziosamente definita: zone ben circoscritte di colore rosso, bianco e verde – di una tona-

lità molto viva e brillante – enfatizzano il perimetro oculare e solcano la fronte; intorno al naso e sulle guance, invece, si sciolgono nell'ocra della base attraverso uno sfumato magistralmente condotto.

Il trattamento dei volumi per zone compartimentate di colore si ritrova nel Cristo dell'abside della cappella Sant'Eldrado all'abbazia della Novalesa, in Val di Susa, che con Ascona condivide anche la corposità della sostanza pittorica (fig. 8). Alla Novalesa, però, è immediatamente percepibile una rigidità più marcata che porta ombre e luci a cristallizzarsi in forme quasi grafiche. Diversamente da quanto avviene ad Ascona, poi, le sfumature sono condotte tramite un *dégradé* cromatico. I punti di contatto tra il Cristo di Ascona e quello nell'abside della cappella di Sant'Eldrado, per certi aspetti molto stringenti, vanno al di là e si colgono a colpo d'occhio (fig. 10). Coinvolgono sia la forma, sia l'iconografia. Molto simile è la fisionomia di Cristo – dai grandi occhi sgranati e fissi, vistosamente segnati inferiormente, la bocca piccola e carnosa, le orecchie a goccia, i baffi spioventi e la barba che si divide sul mento – e la maniera di rendere il panneggio della veste, con pieghe triangolari. Non solo l'iconografia di Cristo è analoga, unicamente la posizione del braccio differisce, ma anche tutta una serie di altri dettagli iconografici e compositivi, come la mandorla dai colori molto simili e costellata da stelline bianche a otto punte, la banda decorativa che orna il giromanica della veste di Cristo di colore rosso e coperta da un manto blu e, addirittura, i colori bianco e azzurro per la croce che segna l'aureola, ad Ascona ancora visibile in un unico magro frammento.

Nei suoi scritti sulle pitture della cappella Sant'El-

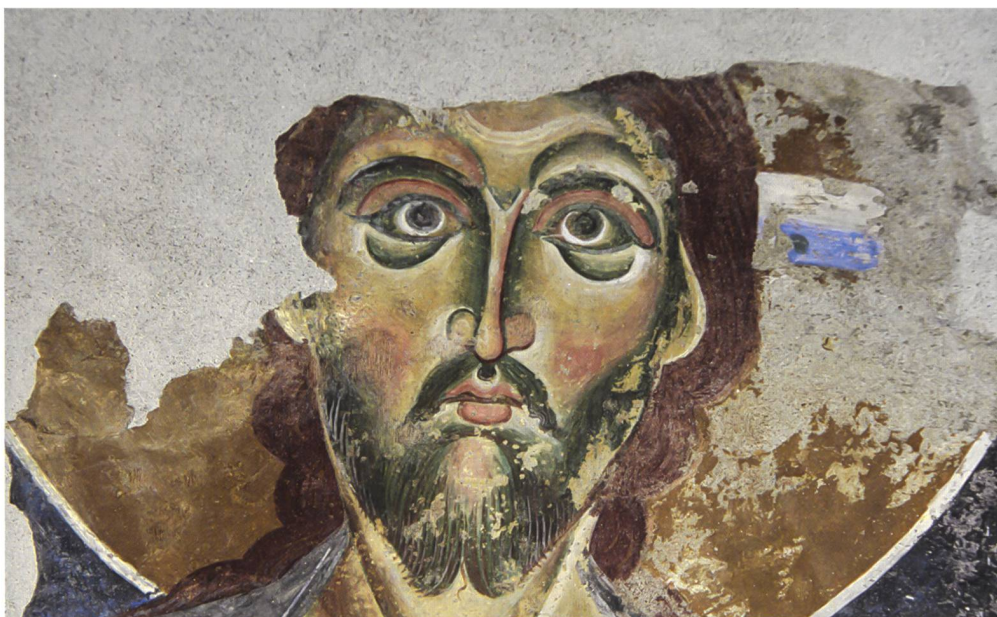


Fig. 6 Maiestas Domini, dettaglio del Cristo, ultimi decenni dell'XI secolo. Pittura murale nell'abside della cappella San Materno, Ascona, Museo Castello San Materno.

drado, Segre Montel avanza a più riprese il confronto con Ascona e con tutta una serie di altri episodi lombardi – Spurano, Sorengo, Prugiasco, Lugano, Aurogo, Oleggio, Como e Civate – che a suo dire formerebbero un gruppo compatto di opere databili tra la metà dell'XI e l'inizio del XII secolo. Commissionata dall'abate Adraldo di Breme, raffigurato ai piedi di sant'Eldrado, la decorazione della Novalesa è assegnata dalla studiosa al 1093–1097 sulla base di indizi di carattere storico-devozionale.¹⁶ Alla luce dei recenti studi sull'abate Adraldo tale ipotesi cronologica è ormai insostenibile, mentre si afferma una datazione più precoce agli anni 1060–1066/68.¹⁷ La convergenza tra Ascona e la Novalesa è tale da suggerire una

cronologia vicina: appare plausibile situare l'esecuzione della decorazione asconese tra il settimo e il nono decennio del secolo e non oltre, quando la vitalità del legame avrebbe probabilmente ormai perso di forza, risultando quindi meno immediata. La decorazione pittorica della cappella San Materno costituirebbe così il coronamento



Fig. 7 Teofania, dettaglio del Cristo, terzo quarto dell'XI secolo. Pittura murale sulla controfacciata della chiesa di Sant'Ambrogio vecchio, Prugiasco (CH).

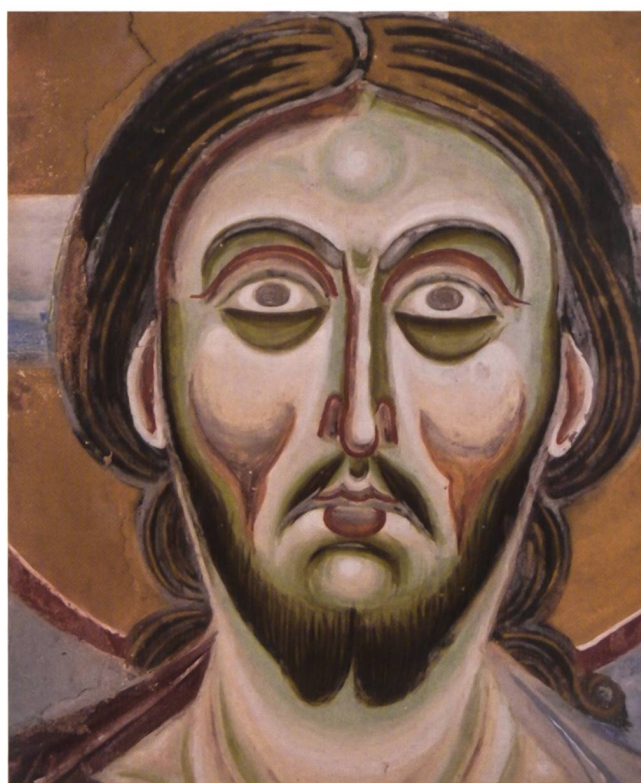


Fig. 8 Maiestas Domini, dettaglio della testa del Cristo, 1060–1066/68. Pittura murale nell'abside della cappella di Sant'Eldrado, abbazia della Novalesa (I).



Fig. 9 Angeli tubicini, fine XI – inizio XII secolo. Pittura murale nell'absidiola nord-orientale nella chiesa di San Pietro al Monte, Civate (I).

della fase di edificazione della struttura. D'altronde, lo stesso Gilardoni scriveva che i murali di Ascona «sono da considerare ancora del XII secolo nonostante la presenza di elementi più arcaici»,¹⁸ elementi che ci sembrano trovare la loro più naturale collocazione all'interno dell'XI secolo.

La datazione proposta pare confermata dal confronto con un altro episodio lombardo grossomodo coevo alla Novalesa: i dipinti nella chiesa di San Michele a Oleggio, infatti – fatti molto probabilmente eseguire dal vescovo di Novara Oddone nel corso del sesto decennio dell'XI secolo – in una traiettoria ideale costituiscono, proprio per quanto concerne il trattamento dei volumi, l'episodio che sta tra il Cristo della Novalesa e quello di Ascona, fornendo elementi utili alla comprensione delle specificità di quest'ultimo.¹⁹ Ben lo prova il confronto con il Cristo nell'absidiola destra di Oleggio (fig. 11), la cui plasticità è resa attraverso zone di colore che si fondono le une nelle altre, secondo un procedimento simile a quello rilevato per alcune parti del volto del Cristo di Ascona, e come ad Ascona le ombre enfatizzano la zona degli occhi, profondamente segnati sia inferiormente, sia nella regione delle palpebre, il setto nasale e parte della fronte; anche la tipizzazione fisionomica – i piccoli occhi rotondi chiusi da una lunga coda, il naso ad àncora – è vicina.

La cifra schiettamente bizantineggiante – e *pour cause* qui utilizziamo questo termine tanto sfrangiato e indefinito – di alcune parti delle pitture di Oleggio molto presto e unanimemente riconosciuta dalla critica, è stata più precisamente enucleata da Ferdinando Bologna che vi vedeva uno degli episodi cruciali delle «mescolanze



Fig. 10 Maiestas Domini, dettaglio del Cristo, 1060–1066/68. Pittura murale nell'abside della cappella di Sant'Eldrado, abbazia della Novalesa (I).

d'arte lombarda ottoniana e di bizantinismo macedone»²⁰ che caratterizzano la pittura lombarda dell'XI secolo. Le pitture di Oleggio, tuttavia, non sarebbero un semplice caso di ricezione: Segre Montel ha proposto che nel cantiere pittorico abbia lavorato almeno un artista arruolato da Oddone durante il viaggio che tra il 1054 e il 1055 lo portò a Costantinopoli quale ambasciatore dell'imperatore Enrico III.²¹ La mano di tale maestranza o tali maestranze sarebbe soprattutto visibile nell'abside centrale e nell'absidiola destra, sulla parete nord e in controfacciata, mentre in altre parti la decorazione mostrerebbe modalità pittoriche più aderenti alla tradizione lombarda e sarebbero quindi l'opera di artisti locali. In ragione dell'alta qualità formale di queste parti di decorazione Segre Montel vi vede l'opera di un pittore costantinopolitano: è molto probabilmente l'impossibilità d'istituire confronti diretti con testimonianze significanti di pittura monumentale nella capitale che porta la studiosa a menzionare i murali della cattedrale di Santa Sofia a Ohrid, datati all'epoca dell'arcivescovo Leone (1037–1060), per il loro legame con miniature costantinopolitane grossomodo contemporanee, già ritenute un possibile vettore di irradiazione di modi e stilemi costantinopolitani verso Occidente.²²



Fig.11 Cristo benedicente, sesto decennio dell'XI secolo. Pittura murale nell'absidiola destra della basilica di San Michele, Oleggio (I).

Ed è proprio la pittura macedone della prima metà dell'XI secolo a offrire termini di paragone che ci paiono pertinenti per meglio comprendere le impressioni visive dalle quali l'analisi formale del Cristo di Ascona ha preso le mosse. Sono opere appartenenti a quel filone stilistico definito «painterly»²³, in cui i valori cromatici prevalgono sulla linea, a offrire spunti utili: sul volto di alcune figure dei mosaici di Chios (1044–1055; fig. 12–13), per esempio, la trama chiaroscurale segna l'incarnato in maniera affine ad Ascona. Quei pochi brani dei mosaici del *katholikon* di Hosios Lukas (prima metà dell'XI secolo) che si distaccano almeno parzialmente dal «hieratic linear style»²⁴ dominante – che, secondo una visione forse un po' rigida, precederebbe e si differenzerebbe dal «painterly style» – presentano caratteri simili nella costruzione degli incarnati, scaldati come ad Ascona da sfumature rossastre. Particolarmente persuasivo ci pare il confronto con la figura di Giovanni Crisostomo (fig. 14) e di san Basilio. Le piccole dimensioni delle tessere che compongono i visi di questi ultimi conferiscono un effetto di compattezza affine a quello che caratterizza la sostanza pittorica del Cristo di Ascona, ma pure dei dipinti di Oleggio.

L'individuazione e la decodificazione di apporti esterni è sempre un'operazione delicata, soprattutto quando gli indizi stilistico-formali non sono supportati da evidenze o tracce di altra natura: ci si può chiedere di quale tipo d'interazioni siano il segnale e di quali realtà; se siano il frutto di un contatto diretto oppure di una mediazione; in quale modo e misura s'innestino sul sostrato stili-

stico esistente. Ciò è soprattutto vero per quanto attiene all'annosa e specifica problematica dei rapporti tra Occidente e Bisanzio, la cosiddetta «questione bizantina», nella quale s'inserisce evidentemente il nostro discorso. L'ampiezza e la capillarità del fenomeno, in larga misura impossibile da inquadrare in un preciso panorama storico e artistico, confinano il discorso nel *flo*. La «questione bizantina», poi, è inestricabile dalla sua cornice storiografica: negli ultimi decenni il ridimensionamento dell'impatto del contributo bizantino sull'arte lombarda (non solo dell'XI secolo), proposto da alcuni studiosi,²⁵ ha messo in luce la tendenza ossessiva di parte della critica a cogliere un'infiltrazione bizantina un po' ovunque, troppo spesso evocata in termini generici e monolitici che non solo non rendono conto della complessità e della realtà proteiforme di «Bisanzio», ma non aiutano neanche a sviscerare il significato di questo contributo. È in questa fitta rete di problematiche che s'infilza la discussione dei rilevati apporti macedoni nelle pitture di Ascona, che pur non adducendo elementi chiarificatori quanto ai meccanismi e alle condizioni di scambio tra la Lombardia e la cultura artistica balcanica dell'XI secolo, apre un ulteriore squarcio che ne conferma la vitalità, permettendo di allargare così la nostra visuale.

Se il ciclo di Oleggio sembra essere il risultato di veri e propri *transfert* artistici, i dipinti di Ascona scaturiscono da un processo di assimilazione di contributi esterni. L'estrazione lombarda del pittore di Ascona si coglie nella profondità e nei contrasti cromatici, così come nell'astrazione con la quale sono rese ombre e luci, fortemente in



Fig. 12 Arcangelo, 1044–1055. Mosaici nel monastero di Nea Moni, Chios (Grecia).



Fig. 14 San Giovanni Crisostomo, prima metà dell'XI secolo. Mosaici del katholikon, Hosios Lukas (Grecia).



Fig. 13 San Teodoro Studita, 1044–1055. Mosaici nel monastero di Nea Moni, Chios (Grecia).

debito con la tradizione «ottoniana» evocata più sopra e che conferisce al volto di Cristo un'allure – se ci si passa il termine – quasi «espressionistica», che spegne in parte l'effetto volumetrico, indubbiamente più vivo

negli esempi macedoni citati. Come in buona parte delle dinamiche d'interazione tra realtà artistiche diverse e anche geograficamente distanti, quindi, l'apporto allogeno s'innesta e si amalgama al sostrato artistico locale e deve tenere anche conto dell'individualità del pittore, fattori che spiegano, almeno in parte, le divergenze con la Novalesa. Che l'artista di Ascona sia di origine lombarda sembra inoltre dimostrato da un altro elemento. È infatti importante rilevare che la maniera di scolpire i volumi appena discussa interessa soprattutto la figura di Cristo, mentre quel che resta del viso dell'angelo di Matteo (fig. 15) presenta un sistema di velature colorate più simile agli esempi sopra citati di Prugiasco e Civate (fig. 7–8), per esempio. Per il Cristo in particolare, quindi, il pittore di Ascona aveva molto probabilmente a disposizione un preciso modello di stampo balcanico. La dinamica ricorda quella del *Codex Aureus Escorialensis* (Madrid, El Escorial, Real Biblioteca del monasterio, cod. Vit. 17, f. 2r e 3r), eseguito qualche anno prima delle pitture del San Materno. Nel manoscritto commissionato da Enrico III (1039-1056), infatti, le figure della Vergine e del Cristo furono molto probabilmente affidate a un artista orientale (fig. 16), dimostrando come lo statuto delle immagini bizantine giocasse un ruolo preponderante.²⁶ Nel caso di Ascona sarebbe il prototipo a funzionare quale propulsore di «bizantinità».

I murali di Ascona riflettono quindi il coacervo di tradizione ed elementi nuovi scaturiti dal rinnovato contatto con l'arte dell'Oriente bizantino che caratterizza la pittura lombarda dell'XI secolo – come già affermava Bologna – e più particolarmente quella della seconda metà dell'XI secolo.²⁷ L'indeterminatezza del significato da attribuire ai segni stilistico-formali evidenziati ad Ascona, è in certa misura controbilanciata dalla lettura contestuale che giustifica il legame, seppur mediato, tra le pitture di Ascona e la cultura artistica macedone. L'eventuale presenza a Oleggio di maestranze provenienti dall'Oriente bizantino, infatti, getta una luce su un possibile canale attraverso il quale prototipi balcanici e più precisamente macedoni potrebbero aver viaggiato diffondendosi nel territorio; non bisogna inoltre dimenticare che la Macedonia, per la sua posizione geografica, costituiva una sorta di anticamera obbligata per chi dall'Italia si recasse a Costantinopoli. Le miniature del *Codex Aureus Escorialensis* aprono

uno spiraglio anche sulla produzione libraria e sul ruolo propulsore avuto dallo stesso Sacro Romano Impero che al mondo bizantino era legato pure da vincoli di sangue.²⁸ In ogni caso, i contatti tra Lombardia e Oriente bizantino durante l'XI secolo dovevano essere sicuramente più intensi e diretti di quanto oggi siamo portati a credere, senza bisogno, è forse il caso di ribadirlo, dell'intervento di mediazione di altri centri – si sono menzionate Venezia e Ravenna – che se davvero sono entrati in gioco, hanno contribuito ad arricchire una relazione già di per sé vivace e del quale i numerosi scambi documentati non dovevano essere che la punta dell'iceberg.²⁹

Uno schema poco diffuso di Maiestas Domini

Per la discussione dell'iconografia complessiva della *Maiestas Domini* di Ascona la cappella di Sant'Eldrado



Fig. 15 L'Evangelista Matteo, ultimi decenni dell'XI secolo. Pittura murale nell'abside della cappella San Materno, Ascona, Museo Castello San Materno.



Fig. 16 Maiestas Domini, in: *Codex Aureus Escorialensis*, Madrid, El Escorial, Real Biblioteca del monasterio, cod. Vit. 17, fol. 2r.

appare come un termine di paragone parziale, poiché il Cristo in mandorla non è accompagnato come ad Ascona dai simboli degli Evangelisti, ma dai santi cui era dedicata la cappella. Il nocciolo compositivo della *Maiestas Domini* è costituito da Cristo seduto in trono e racchiuso in una mandorla, circondato dai simboli degli Evangelisti, immagine della regalità divina. L'origine del tema va cercata nelle visioni teofaniche dell'Antico e del Nuovo Testamento – Ez. 1, 1–28, Ez. 10, 1–22 e Ap. 4, 1–11 – e nei relativi testi esegetici. Ha una storia lunga, complessa e articolata che risale al periodo tardoantico. Nella prima fase di elaborazione, il grado di aderenza alle fonti scriptuarie cambia. Altre presenze o elementi accessori possono aggiungersi, mentre alcuni degli elementi citati possono fare difetto. Siamo in presenza, insomma, di una tipologia d'immagine che può presentare tutto un ventaglio di varianti.

È durante l'XI e il XII secolo che questa tematica iconografica vive una vera e propria esplosione. Come ad Ascona, è soprattutto il legame con l'abside a essere privilegiato, sottolineando così il significato liturgico di questa tipologia d'immagine.³⁰ Scolpita sulla mensa d'altare, o dipinta nello spazio absidale e quindi associata alla zona dell'altare, la *Maiestas Domini* materializzava

nello spazio sacro il Cristo invocato durante il momento culminante dell'ufficio liturgico. Il Cristo in maestà e le gerarchie celesti sono citati nel *Vere dignum* che apre il canone della messa. Questa preghiera è seguita dal canto del *Sanctus* che i serafini presentano alla Maestà divina. Il canone romano menziona la Maestà durante la celebrazione eucaristica, più in particolare nell'anamnesi e nell'epiclesi: nella prima, è a essa che si porgono il pane e il vino del sacrificio eucaristico, nella seconda, l'officiante l'implora affinché un angelo conduca all'altare celeste le offerte della messa. La liturgia terrestre, quindi, riproduce quella celeste evocata durante la messa e l'immagine della *Maiestas Domini* contribuiva a visualizzare questa trasposizione.³¹ Talvolta, l'accezione liturgica è espressa attraverso elementi che rimandano esplicitamente al sacrificio eucaristico, come in una serie di episodi che si situano tra la Catalogna e l'Ariège: nell'abside della chiesa di Sainte-Marie di Vals del primo quarto del XII secolo e di Sant Pau a Esterris de Cardós, sempre della fine dell'XI-inizio del XII secolo, angeli tengono dei turiboli. Nella *Maiestas* di Saint-Nicolas a Tavant (regione Centre) recentemente anch'essa attribuita agli ultimi decenni dell'XI o ai primi del XII secolo, angeli portano dei calici e delle ostie (fig. 17).³² All'altezza cronologica che ci interessa, l'iconografia della *Maiestas Domini* si è in buona misura stabilizzata e uniformizzata, anche se non mancano le eccezioni, come dimostra la stessa Ascona.

La composizione locarnese, infatti, non sembra conformarsi allo schema occidentale più diffuso che si fissa intorno alla metà del IX secolo, con i simboli degli Evangelisti avvitati su stessi, il corpo si allontana dalla mandorla, ma la testa è rivolta verso il Cristo, come vediamo nei Vangeli di Mans (Paris, BNF, lat. 261, f. 18). Non siamo neanche in presenza di quella che Christe ha definito come la *Maiestas Domini* di tipo lombardo. In ambito ticinese ne sono un esempio i dipinti nell'abside della chiesa di San Vigilio a Rovio (fig. 18) e quelli nell'oratorio di Sant'Ambrogio a Camignolo, databili alla prima metà del XIII secolo. La particolarità di questa configurazione di *Maiestas* sta nella posizione e disposizione del Leone e del Bue: i simboli di Marco e Luca non sono raffigurati con il muso girato verso il Cristo, ma fuoriescono dalla mandorla senza voltarsi; i loro posti inoltre sono invertiti, il Leone è situato a sinistra di Cristo, il Bue a destra. L'elaborazione lombarda di questa tipologia d'immagine è dimostrata dall'elevato numero di occorrenze sul territorio: buona parte delle *Maiestas Domini* lombarde tra IX e XIII secolo, infatti, adottano questa variante, riconducibile probabilmente, come proposto da Christe, a un prototipo di prestigio, oggi scomparso, impostosi nella regione.³³ Nell'abside di San Materno, invece, tutti e quattro i Viventi sono rivolti con tutto il corpo verso Cristo, secondo una soluzione che a quest'epoca in ambito monumentale si ritrova solo in due altri insiemi pittorici, entrambi in Italia meridionale: i dipinti nell'abside della basilica di Sant'Angelo in Formis (fig. 19), presso Capua,



Fig. 17 *Maiestas Domini*, fine dell'XI – inizio del XII secolo. Pitture murali nell'abside della chiesa di Saint Nicolas, Tavant (F).

fatti eseguire tra il 1072 e il 1087 dall'abate di Montecassino Desiderio e quelli, datati intorno al 1100, sull'arco absidale della chiesa benedettina di San Pietro ad Oratorium presso Capestrano, verosimilmente collegati ai primi e dai quali riprendono lo stesso schema iconografico.³⁴ Questa particolare configurazione di *Maiestas* è forse traccia di un perduto modello romano, al quale si legherebbe anche la miniatura dell'Apocalisse di Treviri dell'inizio del IX secolo (Trier, Stadtbibliothek, cod. 31, fol. 15v; fig. 20).³⁵ Le corrispondenze tra la *Maiestas Domini* di Ascona e quella di Sant'Angelo in Formis concernono esclusivamente quest'aspetto e non la composizione absidale globale, diversa nei due insiemi pittorici. La disposizione stessa dei simboli degli Evangelisti non è esattamente la stessa: a Sant'Angelo in Formis l'Angelo è a sinistra e non a destra come vediamo nella cappella San Materno. La comunanza d'impostazione della composizione della calotta absidale, tuttavia, è innegabile. Se consideriamo la distanza geografica, ma anche di ambito, che separa Ascona e Sant'Angelo in Formis – un'abbaziale e verosimilmente una cappella gentilizia – le due *Maiestas* potrebbero essere lette come testimonianze di una tradizione figurativa poco diffusa di cui ci restano oggi le rarissime occorrenze citate. Un'altra ipotesi, tuttavia, ci pare percorribile e vale la pena di essere menzionata. Il possibile *trait d'union* tra Ascona e Sant'Angelo in Formis, infatti, potrebbe essere costituito dall'abbazia della Novalesa. Sappiamo, infatti, che gli abati delle due abbazie benedettine, Adraldo della Novalesa e Desiderio di Montecassino, erano in stretto contatto.³⁶ Ed è proprio questa

relazione d'impronta personale, che ancora il discorso a circoscritte e ben individuabili ragioni storiche, a rendere plausibili scambi anche sul piano artistico senza rischiare di resuscitare l'annoso fantasma dell'«arte benedettina».

La convergenza d'interazioni tra Ascona, la Novalesa e Sant'Angelo in Formis è baluginio di una costellazione triangolare, i cui tratti precisi oggi in buona parte ci sfug-

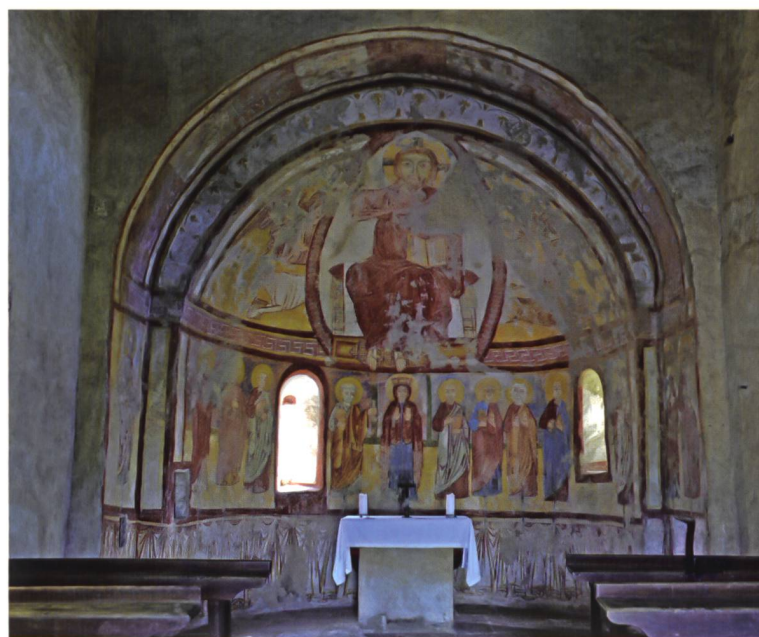


Fig. 18 *Maiestas Domini*, prima metà del XIII secolo. Pitture murali nell'abside della chiesa di San Vigilio, Rovio (CH).



Fig. 19 Maiestas Domini, 1072–1087. Pitture murali nell’abside dell’abbaziale di Sant’Angelo in Formis, Capua (I).



Fig. 20 Maiestas Domini, in: *Apocalisse*, Trier, Stadtbibliothek, cod. 31, fol. 15v.

gono. Offre però sufficienti indizi che portano a chiedersi se le tangenze iconografiche rilevate tra le pitture absidali di Sant'Angelo in Formis e quelle di Ascona non siano segnale di derivazione da uno stesso modello o perlomeno da un modello affine, un modello che non deve per forza coincidere con quello che starebbe alla base delle specificità formali del Cristo di Ascona discusse nella prima parte di questo contributo. Che tale prototipo possa aver circolato dalla Novalesa per approdare ad Ascona, ci pare dimostrato da un ultimo indizio che accorcia notevolmente la distanza che separa la cappella di San Materno e il monastero della Novalesa e in qualche modo corrobora la nostra ipotesi: sappiamo infatti che la corte regia di Canobbio, a solo qualche chilometro di distanza da Ascona, fu donata nel 929 al monastero di Breme, una diramazione dell'abbazia della Novalesa fondata dai monaci in fuga all'epoca delle invasioni saracene e alle dipendenze del quale fu sottoposto il cenobio benedettino della Novalesa quando venne di nuovo ripopolato. Ascona e la Novalesa, dunque, erano più vicine di quanto non ci appaiano oggi.³⁷

L'approccio «autoptico» col quale abbiamo esaminato le pitture di Ascona ha permesso di tracciare il profilo di una personalità artistica di alta levatura, con un bagaglio ricco e sfaccettato, affacciato sulle diverse anime che compongono l'orizzonte artistico lombardo degli ultimi

decenni dell'XI secolo; una personalità che ben si addirebbe a una committenza di alto profilo e che in qualche modo, quindi, costituisce un'ulteriore prova a dimostrazione del coinvolgimento di committenti provenienti da una delle casate egemoni del locarnese, appartenenti a una realtà ancora in buona parte nell'ombra, ma che il recupero dei murali di Ascona contribuisce a svelare.

AUTRICE

Irene Quadri, Section d'Histoire de l'art, Université de Lausanne, Quartier UNIL-Chamberonne, Anthropole, CH-1015 Lausanne

- ¹ L'esame dei dipinti della cappella San Materno è stato svolto nell'ambito della tesi di dottorato «Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia. La pittura murale dell'XI–XIII secolo in Canton Ticino», diretta dalla prof. Serena Romano e discussa all'Università di Losanna nell'aprile del 2016. I miei più sentiti ringraziamenti vanno alla direttrice del Museo Castello San Materno di Ascona, Mara Folini, a Veronica Provenzale e a Michela Zuconi, sue collaboratrici, per avermi autorizzata a fotografare i dipinti della cappella e per avermi offerto la possibilità di presentare i risultati parziali di questo studio durante una mattinata di discussione al Museo nel mese di giugno del 2015.
- ² SIRO BORRANI, *Memorie asconesi*, ALFREDO PONCINI (a cura di), Ascona-Locarno 2008, p. 76.
- ³ VIRGILIO GILARDONI, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella repubblica e cantone del Ticino*, Bellinzona 1967, p. 189–190. – *Il circolo delle Isole (Ascona, Ronco, Losone e Brissago)*, 2: I Monumenti d'Arte e di Storia del Canton Ticino 1979, di VIRGILIO GILARDONI, Basilea 1979, p. 36. – SOCIETÀ DI STORIA DELL'ARTE IN SVIZZERA (a cura di), *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Bellinzona 2007, p. 199. – STEFAN LEHMANN, *Die Burg San Materno in Ascona (Schweiz) – Archäologische und kunsthistorische Beobachtungen. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von Irene Quadri und einer Ergänzung von Udo Liessem*, in: *Burgen und Schlösser*, 57/1, 2016.
- ⁴ KARL MEYER, *Die Capitanee von Locarno im Mittelalter*, Zürich 1916, p. 68 e p. 527.
- ⁵ SANTO MONTI (a cura di), *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Niguarda vescovo di Como (1589–1593)*, vol. II, Como 1992 [1903], p. 463. – FRANCESCO BALLARINI, *Compendio delle Croniche della città di Como*, Como 1619, p. 304.
- ⁶ KARL MEYER (cf. nota 4), p. 272, nota 3. – GOTTHARD WIELICH, *Il Locarnese nel tempo carolingio e nell'epoca feudale*, Locarno 1958, p. 103, nota 621.
- ⁷ Sui Capitanei di Locarno: KARL MEYER (cf. nota 4). – GOTTHARD WIELICH (cf. nota 6). – GIULIO VISMARA / ADRIANO CAVANNA / PAOLA VISMARA, *Ticino medievale: storia di una terra lombarda*, Locarno 1990, p. 60. – RODOLFO HUBER, *Capitanee di Locarno*, in: MARCO JORIO (a cura di), *Dizionario storico della Svizzera*, vol. 3, Locarno 2004, p. 19–20. – PAOLO GRILLO, *I secoli centrali del Medioevo*, in: *Storia del Ticino*, PAOLO OSTINELLI e GIUSEPPE CHIESI (a cura di), Bellinzona 2015, p. 148.
- ⁸ FRANCESCO BALLARINI (cf. nota 5), p. 304.
- ⁹ VIRGILIO GILARDONI 1979 (cf. nota 3), p. 36 e 169–171. – SOCIETÀ DI STORIA DELL'ARTE IN SVIZZERA (a cura di) 2007, (cf. nota 3), p. 200.
- ¹⁰ JOHANN RUDOLF RAHN, *I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1894, p. 14.
- ¹¹ BEAT BRENK, *Die romanischen Wandmalereien in der Schweiz*, Bern 1963, p. 129–135.
- ¹² VIRGILIO GILARDONI 1967 (cf. nota 3), p. 533, p. 537 nota 25 e p. 540 nota 40.
- ¹³ GIOVANNI VALAGUSSA, *Affreschi medievali dal Mille alla fine del XIII secolo: i riflessi della tradizione pittorica milanese e Schede*, in: MINA GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano 1994, p. 8–9 e p. 249–250.
- ¹⁴ VIRGILIO GILARDONI 1967 (cf. nota 3), p. 190–192. – VIRGILIO GILARDONI 1979 (cf. nota 3), p. 170.
- ¹⁵ Per la decorazione pittorica in San Vincenzo a Galliano: MARCO ROSSI (a cura di) *Galliano pieve millenaria*, Son-

drio 2008. – MARCO ROSSI, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milano 2011, p. 33–61. Per quella di Sant'Ambrogio vecchio a Prugiasco: ROSSANA CARDANI, *La controfacciata del Sant'Ambrogio vecchio a Prugiasco-Negrentino*, in: *Arte+Architettura*, 46, 1995, p. 190–193. Sui dipinti di San Pietro a Civate: MONIKA E. MÜLLER, *Omnia in mensura et numero et pondere disposita. Die Wandmalereien und Stuckarbeiten von San Pietro al Monte di Civate*, Regensburg 2009.

- ¹⁶ COSTANZA SEGRE MONTEL, *Gli affreschi della cappella di S. Eldrado alla Novalesa*, in: *Bollettino d'Arte*, 49, 1964, p. 29. – EAD., *Ancora qualche precisazione sugli affreschi della cappella di S. Eldrado alla Novalesa e sui frammenti di affresco recentemente venuti alla luce nell'abbazia*, in: CORRADO MALTESE (a cura di), *Congresso Nazionale di Storia dell'Arte (Roma, 11–14 settembre 1978)*, Roma 1980, p. 445–446 in: *La Novalesa: ricerche, fonti documentarie, restauri* (= *Atti del convegno-dibattito*), vol. I, Novalesa 1988, p. 67–68. – EAD., *Affreschi medievali alla Novalesa e in Valle di Susa. Testimonianze di pittura murale tra VIII e XII secolo*,
- ¹⁷ GIULIANA GIAI, *Adraldo e la Renovatio novalicense nell'XI secolo*, in: *Benedictina*, 59/2, 2012, p. 278–288.
- ¹⁸ VIRGILIO GILARDONI 1967 (cf. nota 3), p. 193.
- ¹⁹ Per la datazione al sesto decennio: COSTANZA SEGRE MONTEL, *Gli affreschi dell'XI secolo*, in: PAOLO VENTUROLI (a cura di), *Il San Michele di Oleggio*, Torino 2009, p. 96.
- ²⁰ FERDINANDO BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, p. 36.
- ²¹ COSTANZA SEGRE MONTEL 2009 (cf. nota 19). L'ipotesi che a Oleggio abbia lavorato un artista bizantino era già stata espressa da Cutler, secondo il quale i diaconi dell'abside meridionale «appaiono più bizantini di qualsiasi altra figura dipinta in Italia tra l'epoca di Castelseprio e gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia eseguiti quattro secoli più tardi». ANTHONY CUTLER, *La «questione bizantina» nella pittura italiana: una visione alternativa della «maniera greca»*, in: CARLO BERTELLI (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, p. 352.
- ²² COSTANZA SEGRE MONTEL 2009 (cf. nota 19). – RICHARD HAMANN-MAC LEAN / HORST HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, vol. 2, Giessen 1976, p. 243–244.
- ²³ DOULA MOURIKI, *Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth Centuries*, in: *Dumbarton Oaks papers*, 34/35, 1980/81, p. 90 e 93–94.
- ²⁴ DOULA MOURIKI (cf. nota 23), p. 86 e 93–94.
- ²⁵ In particolare MIKLOS BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in: CARLO BERTELLI (a cura di), *La nuova città dal Comune alla Signoria* (= *Il millennio ambrosiano 3*), Milano 1989, p. 36.
- ²⁶ OTTO DEMUS, *L'arte bizantina e l'Occidente*, Torino 2008 [1970], p. 89–90. – CARLO BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in: FEDERICO ZERI (a cura di), *Situazioni momenti indagini*, vol. V, Torino 1983, p. 117.
- ²⁷ FERDINANDO BOLOGNA (cf. nota 20), p. 36. – SAVERIO LOMARTIRE, *La pittura medievale in Lombardia*, in: CARLO BERTELLI (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, p. 63.
- ²⁸ Nel 972 l'imperatore Ottone II sposò Thephano, nobile bizantina che tuttavia, in quanto nipote dell'imperatore usurpatore Giovanni Zimisce, non era una porfirogenita. OTTO DEMUS (cf. nota 26), p. 89–96. – ADELBERT DAVIDS (ed. by), *The empress Theophano. Byzantium and the West at the turn of the first millennium*, Cambridge 1995.

- ²⁹ Discutendo della posizione di crocevia della Lombardia medievale, Tamborini menziona «apporti bizantini che qui confluivano da Sud e da Est (tramite Ravenna, Aquileia, Venezia)», escludendo, sembrerebbe, un ruolo attivo della Lombardia nella relazione con Bisanzio. PAOLA TAMBORINI, *Pittura d'età ottoniana e romanica*, in: ALFREDO BOSISSIO / GIULIO VISMARA (a cura di), *Storia di Monza e della Brianza*, vol. 2, Milano 1984, p. 180. Le occasioni di scambio tra la Lombardia e Bisanzio durante il X e l'XI secolo erano molteplici e spaziavano dal commercio alle visite ufficiali: oltre al caso del vescovo Oddone di Novara di cui abbiamo parlato sopra, ricordiamo i viaggi del vescovo di Cremona Liutprando (961-972) che si reca a Costantinopoli la prima volta quale ambasciatore di re Berengario (948-950) e nel 968 per chiedere la mano di Teophano da parte di Ottone II; nel 1000 l'arcivescovo Arnolfo II (998-1018) è inviato a Costantinopoli in missione diplomatica per conto di Ottone III, mentre l'arcivescovo Grosolano (1102-1112), è attestato a Costantinopoli nel 1112. Tratta delle relazioni tra Bisanzio e Milano CARLO BERTELLI, *Introduzione*, in: CARLO BERTELLI (a cura di), *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa (1002-1152)* (= Il millennio ambrosiano 2), Milano 1988, p. 8. – *Id.*, *Tre secoli di pittura milanese*, in: *Milano e la Lombardia in età comunale* (= catalogo mostra), Cinisello Balsamo 1993, p. 174-175.
- ³⁰ Sulla *Maiestas Domini* e sul suo significato liturgico si rinvia a PIOTR SKUBISZEWSKI, *Maiestas Domini et liturgie*, in: CLAUDE ARRIGNON ET AL. (a cura di), *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines* (= actes de colloque), Turnhout 2005, p. 355-372. – MARCELLO ANGHEBEN, *Scultura romanica e liturgia*, in: PAOLO PIVA (a cura di), *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico*, Milano 2012, p. 153-158.
- ³¹ PIOTR SKUBISZEWSKI (cf. nota 30), p. 355-366. – MARCELLO ANGHEBEN (cf. nota 30), p. 153-156.
- ³² MARCELLO ANGHEBEN (cf. nota 30), p. 155-156. Per la cronologia dei murali di Tavant: BARBARA FRANZÉ, *Une lecture en contexte: les peintures de l'Eglise Saint-Nicolas de Tavant*, in: *Hortus artium medievalium*, 13/2, 2007.
- ³³ YVES CHRISTE, *Une «Maiestas Domini» de type lombard*, in: *Arte Lombarda*, 102/103, 3/4, 1992.
- ³⁴ GLENN GUNHOUSE, *The fresco decoration of Sant'Angelo in Formis*, Baltimore 1991, 147-153. Su San Pietro ad Oratorium presso Capestrano: SERENA ROMANO, *La pittura medievale in Abruzzo*, in: CARLO BERTELLI (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, p. 262-263.
- ³⁵ GLENN GUNHOUSE (cf. nota 34), p. 151-152.
- ³⁶ GIULIANA GIAI (cf. nota 17), p. 285-286.
- ³⁷ GIULIO PORRO LAMBERTENGI, *Codex diplomaticus Langobardiae* (= *Historiae Patriae Monumenta*), vol. 13, Augusta Taurinorum 1873, doc. 534, coll. 911, nota 3. – GOTTHARD WIELICH (cf. nota 6), p. 53.

CREDITI DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1: Tratta da: MINA GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino: dal Mille al Settecento*, Milano 1994, tav. 11.
 Figg. 2-8, 15, 18: Autrice.
 Figg. 9, 10: Damien Cerutti ©.
 Fig. 11: Tratta da: PAOLO VENTUROLI (a cura di), *Il San Michele di Oleggio*, Torino 2009, tav. 56.
 Figg. 12, 13: Tratta da: DOULA MOURIKI, *The Mosaics of Nea Moni in Chios*, Atene 1985, fig. 3 e fig. 75.
 Fig. 14: Tratta da: ANTHONY CUTLER/JEAN-MICHEL SPIESER, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris 1996, fig. 20.
 Fig. 16: Tratta da: INGO F. WALTHER/NORBERT WOLF, *Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt*, Köln 2001, p. 134.
 Fig. 17: Tratta da: BARBARA FRANZÉ, *Une lecture en contexte: les peintures de l'Eglise Saint-Nicolas de Tavant*, in: *Hortus artium medievalium*, 13/2, 2007, p. 472.
 Fig. 19: Tratta da: GIAN MARCO JACOBITTI/SALVATORE ABITA, *La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, Napoli 1992, fig. 51.
 Fig. 20: Tratta da: PETER KLEIN/RICHARD LAUFNER/GUNTHER FRANZ, *Die Trierer Apokalypse: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 31 der Stadtbibliothek Trier*, Graz 1974-1975, fig. 4.

RIASSUNTO

Recentemente restaurate, le pitture nella cappella del castello San Materno ad Ascona faranno in questo articolo l'oggetto di un esame storico-artistico complessivo, finora mai davvero condotto a causa delle pesanti ridipinture eseguite nel 1902 che ricoprivano lo strato pittorico originario. Attraverso l'indagine stilistico-formale si proporrà una collocazione cronologica agli ultimi decenni dell'XI secolo. L'istituzione di confronti con altri episodi pittorici coevi, sarà l'occasione per tracciare e definire i contorni dei murali di Ascona, nei quale paiono convergere apporti diversi, tra i quali spicca quello macedone. L'analisi iconografica, invece, ci permetterà di cogliere i tratti distintivi della tematica rappresentata – una *Maiestas Domini* – che utilizza uno schema poco diffuso. S'intende, insomma restituire un volto a un episodio della pittura medievale ticinese che, come si cercherà di dimostrare, è emblematico dell'apertura del panorama pittorico lombardo della seconda metà dell'XI secolo sui diversi orizzonti artistici e culturali dell'epoca.

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Beitrag werden die vor Kurzem restaurierten Wandmalereien der Kapelle im Castello San Materno in Ascona vorgestellt. Der Zyklus konnte erstmals umfassend untersucht werden, nachdem die ursprünglichen Malereien, welche im Jahr 1902 stark übermalt worden waren, nun freigelegt vorliegen. Die stilistische Einordnung der Wandmalereien erlaubt eine Datierung in die letzten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts. Vergleiche mit zeitgleichen Fresken zeigen verschiedene Einflüsse auf, insbesondere diejenigen aus der mazedonischen Malerei. Ikonografisch kann die Darstellung als Beispiel einer seltenen *Maiestas Domini* gedeutet werden. Sie ist ein interessantes Beispiel für eine mittelalterliche Malerei aus dem Tessin, in der kulturelle und künstlerische Einflüsse des lombardischen Malstils aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts in ihrer ganzen Vielfalt zum Tragen kommen.

RÉSUMÉ

Dans le présent article, les peintures dans la chapelle du Castello San Materno à Ascona, récemment restaurées, font l'objet d'une étude historique et artistique exhaustive, qui n'avait pu être menée jusque-là car d'importantes retouches, effectuées en 1902, recouvraient les couches picturales originales. L'analyse formelle et stylistique de ces peintures permet de les dater des dernières décennies du XI^e siècle. Des comparaisons avec des peintures murales de la même époque révèlent l'existence de plusieurs apports, parmi lesquelles on évoquera en particulier celle de l'art macédonien. Pour sa part, l'analyse iconographique met en évidence les éléments caractéristiques d'une représentation peu connue du motif du Christ en gloire. Cette contribution souhaite ainsi présenter un exemple de peinture médiévale tessinoise, révélateur de l'ouverture des peintres lombards à l'égard des tendances artistiques et culturelles de la seconde moitié du XI^e siècle.

SUMMARY

Overpainted in the year 1902, the original wall paintings of the chapel in Castello San Materno in Ascona have recently been restored. Thus, for the first time it has been possible to subject the cycle to thorough investigation. Stylistic study of the wall paintings allows dating them to the closing decades of the 11th century. Comparison with other frescoes of the time reveals a number of influences, particularly of Macedonian painting. Iconographically, the cycle shows a rare representation of Christ in Glory. This interesting example of medieval painting in the Canton of Ticino embodies the entire scope of the cultural and artistic contribution of Lombardian painting in the second half of the 11th century.