

## GLI AFFRESCHI ALTO MEDIOEVALI

di Carlo Bertelli

15. L'Angelo facente parte dell'affresco raffigurante le *Marie al Sepolcro* (XI secolo).



## L'importanza degli affreschi altomedievali di San Salvatore

Gli affreschi più antichi di San Salvatore costituiscono un capitolo importante e finora in massima parte inedito che si aggiunge al racconto, complesso e reso contraddittorio per incertezza di documenti, del periodo affascinante dell'arte lombarda compreso tra l'età ottoniana, quando Milano è uno dei centri di elaborazione dell'arte europea, e l'età romanica quando la Lombardia ha un ruolo primario nell'arte di un'ampia zona che va dalla Val Padana alla Catalogna.

Gli scavi, il restauro, le ricerche d'archivio, un insieme di iniziative coordinate che il comitato locale ha saputo dirigere e svolgere con competenza, hanno definitivamente liberato gli affreschi di Casorezzo dal limbo in cui nel 1925 la generosa ascrizione del Parodi alla scuola di Giotto li aveva racchiusi per via del carattere insostenibile della proposta<sup>1</sup>. A quegli affreschi ingiustamente ignorati, altri ne hanno aggiunti le scoperte dovute ai restauri, per cui ormai Casorezzo è destinata a diventare un caposaldo nell'esame di un intero periodo storico.

E' stato merito degli studi archivistici e linguistici del dr. Rodolfo Bossi e Paolo Travaini di avere restituito gli affreschi all'attenzione dei frequentatori delle biblioteche. Riconducendo la parlata del luogo dentro un confine definito, e che corrisponde grosso modo alla contea del Seprio, il loro studio ha dimostrato il persistere di una fondazione medioevale che potè definirsi e resistere soltanto sulla base di un forte ascendente culturale<sup>2</sup>.

Gli affreschi di San Salvatore non sono certo frutto di una scuola locale, ma il fatto che nello strato più antico presentino affinità stringenti con i frammenti appartenenti alla chiesa ottoniana di Torba, posta al centro del Seprio<sup>3</sup>, dimostra quali fossero le capacità di attrazione della committenza in un ambito geografico e probabilmente sociale definito.

Fu la lettura degli affreschi a persuaderci che l'abside primitiva andava cercata nella direzione opposta a quella attuale, e quindi a sollecitare lo scavo, il quale, una volta attuato, oltreché dare ragione di questa prima intuizione è stato per molti altri aspetti fruttuoso, rivelandoci una storia più antica e meno semplice di quanto si fosse potuto pensare.

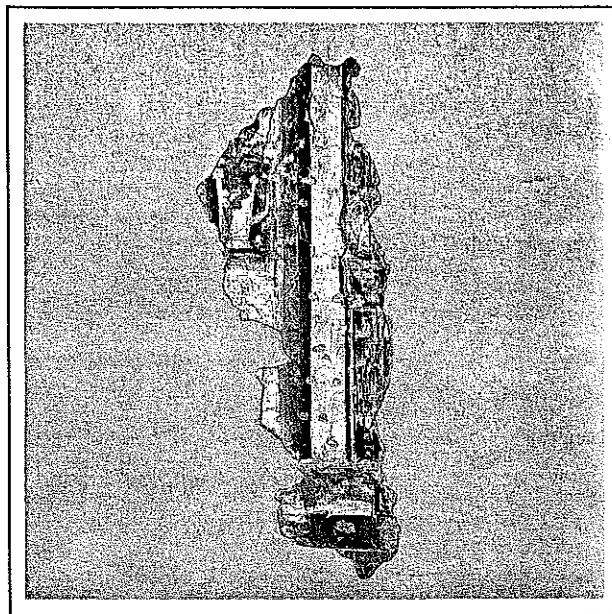
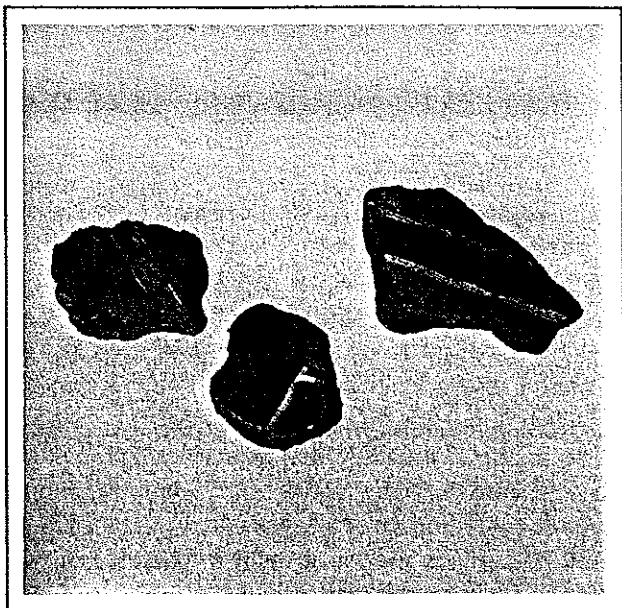
Il legame degli affreschi con quanto è emerso dagli scavi restano però piuttosto blandi. Nulla sappiamo della decorazione absidale primitiva. Alcuni frammenti d'intonaco dipinto, trovati in passato sotto il

pavimento<sup>4</sup>, appartengono a differenti antiche fasi decorative, ma non presentano le sezioni curve che permetterebbero di attribuirli sia alla prima che alla seconda abside. Le pareti laterali, è accertato, risalgono entrambe alla stessa fase costruttiva; una constatazione confermata dalla sovrapposizione di due strati pittorici medioevali che si osserva sulla parete Sud all'angolo con il muro dell'attuale presbiterio. Lo strato inferiore presenta minime tracce, sul fondo bianco latteo, d'una cornice spartita in due bande verticali, una rosa e l'altra nera, con una serie di perline sulla divisione. I colori accesi e la fila di perle avvicinano questo frammento al ciclo affrescato sulla parete opposta.

La cornice forma in basso un angolo ma non prosegue in senso orizzontale. Al di sotto è tracciato in nero un nodo. Anzichè ad un affresco isolato, l'importanza della cornice induce a pensare alla conclusione di una intera decorazione.

A parte la prova di due fasi decorative, le verifiche delle condizioni materiali non offrono altri dati. Infatti i resti di affreschi sulla parete Nord s'interrompono prima della profonda fessura che viene attribuita ad un evento sismico, per il quale si fa l'ipotesi del terremoto del 1117. Lo stile delle pitture rimonta comunque a prima di quella data.

L'immagine della Vergine di Giorgio da Saronno, sulla parete Nord, è in asse con la porta accanto al pozzo, che per lungo tempo doveva essere stata la sola entrata nella chiesa, come avviene in altre piccole basiliche lombarde; per esempio a Santo Stefano di Bizzozero<sup>5</sup>. A sottolineare l'importanza di quest'asse sta la base circolare, la cui collocazione in una fase antica è confermata dagli scavi, che doveva probabilmente sostenere la colonna su cui



16. "Caraffa" bianca appoggiata su un muretto, quanto rimane di un affresco in cui si può ravvisare l'Annunciazione alla Fonte (XI-XII sec.)

Sotto a sinistra e, poi, a destra:

17. Cornice spartita in due bande verticali, una rossa e l'altra nera, con una serie di perline sulla divisione.

18. Uno dei tanti frammenti di intonaco con affresco trovato durante gli scavi e corrispondenti ad altri simili rintracciati nelle fondazioni della chiesa di Sumirago.

Nella pagina successiva:

19. La Visitazione (XI-XII sec.). L'incontro fra Maria ed Elisabetta avviene sotto un arco classicamente decorato a ovoli e astragali. Da notare come la mano di Elisabetta tocchi il ventre di Maria per "sentire" la presenza del Bambino.





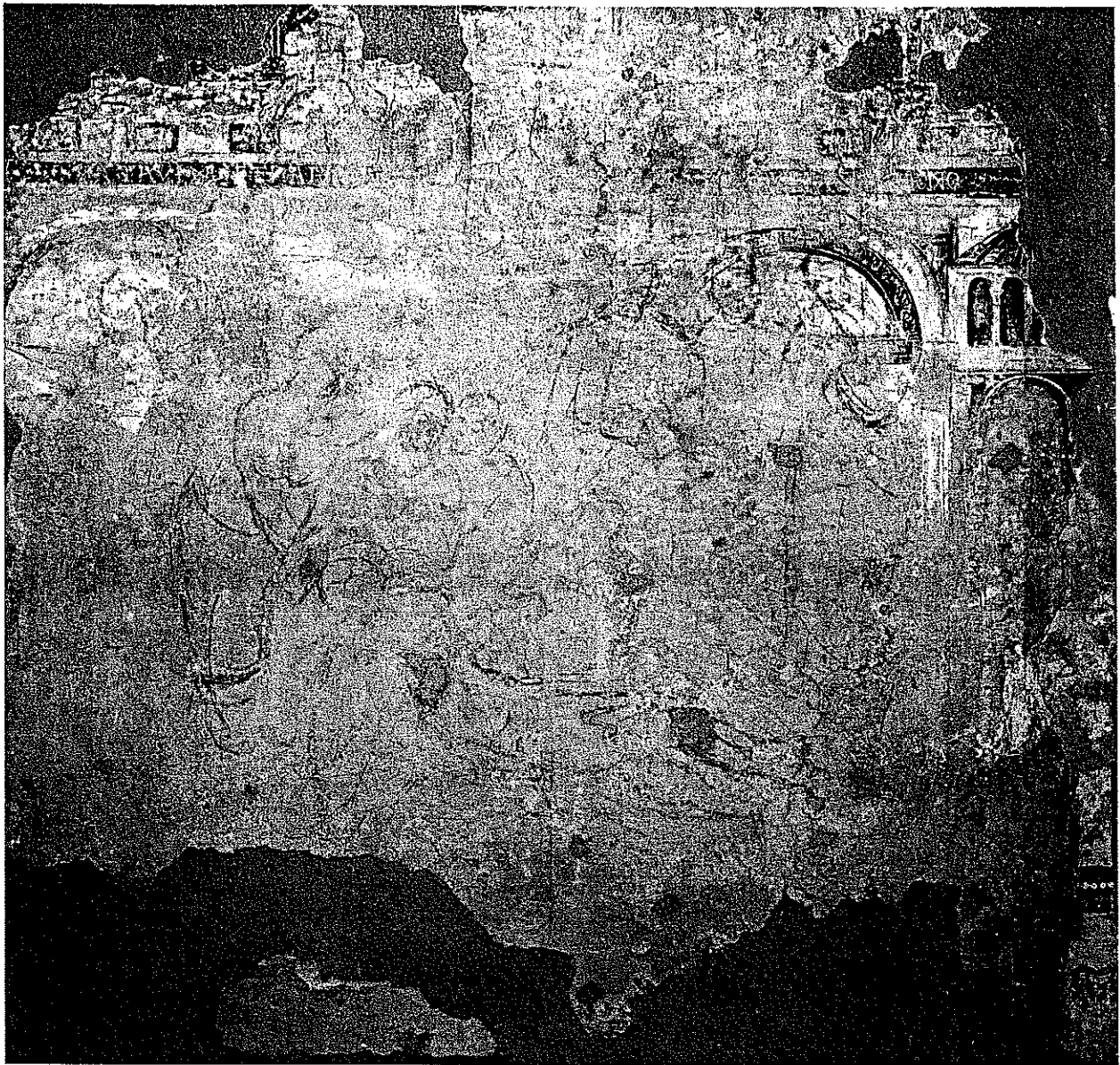
SCAFARIA

SCA  
VE  
L

SABU

IN RE DEVS SEPT STAT PRINCE VEN





riposava in origine la mensa dell'altare<sup>6</sup>.

Guardando sulla parete Nord la sequenza narrativa degli episodi, si ha l'impressione che di quest'asse trasversale si fosse tenuto conto anche allora, forse collocando lungo questa linea ideale la *Crocefissione*. Ma purtroppo, con l'esecuzione dell'affresco di Giorgio da Saronno, fu completamente distrutto l'intonaco antico di questa zona.

In quanto collocata di fronte alla porta di accesso, tutta la parete assumeva particolare importanza. In effetti, non abbiamo alcun indizio per sapere se le storie cristologiche che la occupavano interamente, disposte su due registri, si estendessero anche alla parete Sud, dove lo strato più antico rinvenuto non è sufficiente a dedurre l'esistenza di un intero ciclo.

Tuttavia, poichè le storie identificate sulla parete Nord si riferiscono alla Passione di Gesù, mentre

quelle sull'altra narrano episodi dell'infanzia, è evidente che i due cicli s'integrano fra loro. Non sapremo mai se l'intenzione di coloro che intervennero, a distanza di molti anni, sulla parete Sud, rinnovandola con un intero ciclo di affreschi, fosse stata di ricoprire anche la parete opposta servendosi della stessa maestranza. Se mai questo programma vi fu, certo non venne realizzato.

### **Le storie cristologiche affrescate sulle pareti della chiesa**

Per secoli i muri di San Salvatore furono ricoperti di storie cristologiche, con un insieme imponente di forse più di quindici episodi.

Purtroppo si verificarono gravi manomissioni. Tutta



Nella pagina precedente:

20. Sinopia della *Deposizione* (1522) sovrastante un più antico affresco (XI-XII sec.) rappresentante un supposto *Incontro con Afrodisio*.

21. La *Circoncisione* (XI-XII sec.)

la zona basamentale è distrutta, mentre l'apertura delle grandi finestre rettangolari ha comportato la scomparsa di tratti assai importanti di affreschi. Altre mutilazioni vennero dall'esecuzione di pitture murali isolate, già nel tardo Duecento e, soprattutto, nel 1522.

Anche la costruzione del presbiterio portò alla distruzione di una parte, sia pur piccola, degli affreschi medioevali, come si è già osservato sull'angolo fra il muro Ovest e la parete Sud. A Est, il muro di facciata mutila la prima scena nella serie di quest'ultima parete Sud. Non si tratta però di un

muro recente, ma dello stesso in cui si apriva l'abside. Dunque la scena doveva risvoltare sulla parete dell'arco.

### Le scene della parete sud

La parete Sud ha conservato ampi brani di un ciclo dell'infanzia di Gesù disposto su due registri. La scena frammentaria sopra citata si conclude a destra con una fascia bianca. Sembra, infatti, che un'inquadratura bianca, senza ornamenti, circondasse ciascun episodio, separando l'uno dall'altro e dalla lunga striscia rossa, ininterrotta, occupata da un'iscrizione bianca, che separava i due registri. In alto la serie evangelica era coronata da una greca, di cui resta un solo frammento, che raccordava la pare-

te alla copertura, allora più bassa, che è facile accertare. Non sappiamo se un'identica striscia rossa chiudesse le scene anche in basso, verosimilmente iscritta con le didascalie relative alle scene sovrastanti. Nessuna congettura è possibile sullo zoccolo, che è da supporre fosse occupato da un velario.

Quanto rimane della prima scena è soltanto una caraffa bianca appoggiata su di un muretto, ma la collocazione del pannello all'inizio della serie dell'infanzia di Gesù consente ugualmente di ravvisare qui l'*Annunciazione alla fonte*, una rara iconografia dedotta dal cosiddetto *Protovangelo di Giacomo*, che già aveva trovato espressione iconografica nel dittico d'avorio, d'origine romana e del V secolo, nel duomo di Milano<sup>7</sup> e negli affreschi di Castelseprio<sup>8</sup>.

Anche della seconda scena rimane ben poco; soltanto un frammento con parte di un trono gemmato sul cui sedile è posato un cuscino sollevato alle estremità dal peso della persona seduta. Siamo di fronte alla seconda *Annunciazione* che, stando allo stesso apocrifo, ha luogo mentre Maria è intenta a filare la porpora. Segue il vuoto provocato dall'apertura della finestra rettangolare.

La terza scena, posta subito dopo la finestra medievale in parte distrutta dall'apertura di quella moderna, fortunatamente è conservata per intero. Raffigura la *Visitazione*. L'incontro fra Maria ed Elisabetta avviene sotto un arco color ruggine classicamente decorato a ovoli e astragali. A sinistra, scostando una tenda intessuta a motivi ornamentali, una fanciulla si affaccia sulla porta di un edificio a timpano triangolare, evidentemente la casa di Maria. Indossa una lunga tunica verde e apre la sinistra in un gesto di ammirazione. E' la testimone, così come una sua compagna nell'affresco dello stesso soggetto a Castelseprio. Dalla parte opposta un diacono, definito dalla tunica bianca, sulla quale un ampio clavo rosso scende dal bordo dello scollo triangolare, con larghe maniche da cui spuntano quelle, strette ai polsi, della camicia, scosta anche lui una tenda con ornati leggermente differenti, per assistere all'incontro. La casa da cui esce il diacono è sormontata da una cupola, come se anche con la differenza tra i due edifici si fosse voluto sottolineare il rango sacerdotale della famiglia di Elisabetta.

I nomi delle due donne sono indicati in lettere capitali:

SCA MARIA

S C A

E

L

I

SABET

Mentre in alto, alla quota del soffitto primitivo, la parete si concludeva con una greca, i due registri erano separati da una lunga banda rossa sulla quale correva un'iscrizione tracciata in ben proporzionate lettere capitali bianche elegantemente apicate. Il tratto d'iscrizione conservato al di sotto della Visitazione recita: ... ATRE DEVS SEMPER STAT PRINCIPE VERV ...; forse da integrarsi: (*p*)*atre deus semper stat principe(m), ver(um)*. Evidentemente più che del titolo della singola scena si tratta dei frammenti di due proposizioni che sembra improponibile di completare. La cesura dovrebbe stare fra *stat e principem*. Si potrebbe congetturare una prima fase che affermasse la divinità del Figlio benché sia nato dal Padre, per esempio *natus a patre semper deus stat*, come a dire che il fanciullo, nato dal padre (che è Dio) è da sempre Dio. Segue uno spazio vuoto fra le altre due finestre.

Alcune testimonianze indicano in questo settore della parete una scena con un asino, supposta rappresentare la *Fuga in Egitto*. Questa avrebbe dovuto trovarsi, in successione, nel registro inferiore, dove però era la porta d'ingresso laterale. Se invece la rappresentazione fosse stata in alto, si sarebbe trattato del *Viaggio a Betlemme*, cui doveva seguire la *Natività*, a meno che quest'ultima scena non occupasse da sola tutto lo spazio disponibile.

Subito dopo la terza finestra sono alcuni grandi frammenti che si riferiscono all'*Adorazione dei Magi*. Giuseppe inquadrato da una porta rettangolare, è in piedi dietro Maria, seduta con il Bambino in grembo. La Vergine e il Figlio s'inclinano verso uno dei Magi, cui forse appartiene un frammento posto in basso a sinistra che sembrerebbe corrispondere alle dita di una mano, come se il re si fosse prostrato e toccasse la terra con la sinistra.

Gesù ha il nimbo crocesignato ed è dichiarato re dall'iscrizione verticale sopra di lui:

R

E

X



22. Marie al Sepolcro: le donne sono due, stanti, distinte dal colore dei grandi nimbi circolari, uno rosso e l'altro giallo. Fra l'angelo e il gruppo è la scritta, bianca sul fondo scuro.

Altre iscrizioni accompagnano i restanti personaggi, sempre disposte in aggregazione di lettere secondo una procedura ben nota a Roma e a Montecassino e che ha in Italia Settentrionale un esempio famoso a Novalesa. Si noterà, anche qui a Casorezzo, la tendenza a formare croci.

IO	—
S E P	S
(H)	C
	A
	M A
	R
	I
	A

L'iscrizione in lettere bianche sul bordo rosso al di sotto della scena non è più leggibile, tranne che per le lettere finali, seguite da un segno decorativo: ...GNO, da integrarsi in regno, per cui tutta la lunga iscrizione sembrerebbe esaltare la regalità del Cristo.

Del registro inferiore non restano che due scene. La prima, che forma un solo grande frammento con la *Visitazione*, rappresenta la *Circoncisione*. Lo sfondo è costituito da un grande arco, che inquadra la figura di Giuseppe, che reca le due colombe sulle mani velate, e di Maria con in braccio il piccolo Gesù; seguono un ciborio sormontato da una cupola e da cui pende una corona votiva, e infine l'esterno di una chiesa absidata con la porta aperta verso il mar-

gine destro del dipinto. La profetessa Anna, ammantata, è inquadrata dal vano della porta.

Grazie alla calcolata corrispondenza tra le figure e le architetture del fondo, il pittore ha saputo sottolineare il gesto del piccolo Gesù, il quale, al di qua della colonna del ciborio, protende le braccia verso Simeone. Il sacerdote accoglie il Bambino inchinandosi profondamente con le mani, velate, protese.

Il principio di non toccare con le mani nude un corpo, oppure un oggetto sacro di per sè o perchè offerto alla sacralità (è quest'ultimo il caso delle colombe che Giuseppe offre sulle mani velate al Tempio) è radicato nel cerimoniale tardoantico e ha ricevuto un'abbondante testimonianza iconografica. Nell'affresco di Casorezzo si coglie però una deviazione dalla norma, poiché la mano sinistra del sacerdote è di fatto a metà scoperta. Soltanto un lembo del velo ne copre il dorso fra il pollice divaricato e le altre dita.

E' un'anomalia che ci rinvia immediatamente ad un esempio famoso, l'affresco dello stesso soggetto trattato in Santa Maria *foris portas* a Castelseprio. In questo ciclo pittorico, risalente al IX secolo, la sinistra nuda di Simeone ha una probabile giustificazione teologica. Toccando infatti direttamente il corpo del Bambino il sacerdote constata fisicamente la realtà dell'Incarnazione, che è il tema di fondo di tutte le pitture della misteriosa chiesa lombarda<sup>9</sup>. Non è improbabile che anche negli affreschi di

Casorezzo vi fosse stata la stessa intenzione di sottolineare la realtà fisica di Gesù che con la sua prima ferita che sta per essergli inflitta dimostra la necessità e la verità storica del proprio sacrificio. Dietro il Bambino doveva infatti essere visibile l'altare. Tutta la zona inferiore dell'affresco è purtroppo scomparsa.

Sembra inevitabile collegare questo riferimento all'insolita iconografia di Castelseprio agli altri indizi che dimostrano l'attenzione del frescante di Casorezzo verso il più illustre ciclo pittorico dell'alto medioevo. A Castelseprio rimandano infatti la rappresentazione delle due *Annunciazioni*, l'iconografia della *Visitazione* con l'importanza assegnata alla testimone e al suo gesto d'ammirazione, per non dire di come la mano di Elisabetta tocchi il ventre di Maria per "sentire" la presenza del Bambino. Se davvero a Casorezzo fosse stato rappresentato il *Viaggio a Betlemme*, anziché la *Fuga in Egitto*, i due cicli marcherebbero ancora un altro punto in comune. La testimonianza di Giovanni Zari, in queste stesse pagine, rammenta l'affresco perduto con l'immagine di un asino al di sopra della porta, e dunque nella collocazione giusta per un episodio che precede la *Natività*.

Prima dello strappo dell'affresco con la *Pietà*, qui illustrato da Pietro Marani, dell'ultima scena si scorgeva soltanto l'estremità destra, con una torre in cui si aprono una polifora e, al di sotto, un arco da cui si affaccia un personaggio.

Si sperava molto che dallo strappo dell'affresco cinquecentesco emergesse in buone condizioni la composizione medioevale sottostante. Il risultato non è stato quello sperato. Forse una prolungata esposizione agli agenti atmosferici, già prima del 1522, che è la data dell'affresco sovrapposto, aveva corroso un'ampia zona che va dalla scena superiore a quasi tutta la superficie di quest'ultimo. Così il frescante del 1522 si trovò di fronte una parete rugosa, piena di asperità come un arriccio, sulla quale poté schizzare direttamente la sinopia.

Della decorazione più antica restano minime scaglie del colore antico e la traccia di un arco, sulla sinistra, contrapposto a quello della destra. Stando alla sequenza delle immagini, ci si attendeva di trovare qui l'*Incontro con Afrodizio*, un episodio tratto dallo stesso Protovangelo di Giacomo, e ripreso pure nel Vangelo dello Pseudo Matteo nel quale rifulge la regalità del piccolo Gesù sui sovrani della terra.

Non è improbabile che si tratti qui dell'episodio atteso. L'arco a destra può rappresentare la porta della città di Afrodizia, da cui gli abitanti più illustri escono per rendere omaggio al re dei re. L'arco

opposto potrebbe rappresentare l'Egitto esemplificato, secondo una convenzione che rimonta almeno al V secolo, da una città, come quella, cinta da mura, che nei mosaici di Santa Maria Maggiore viene abbandonata da Mosè e dal suo popolo.

## Le scene della parete nord

Anche la parete Nord recava scene dipinte su due registri. Quasi sicuramente le pitture erano delimitate in alto da una greca; un'altra greca, in verde, rosso, bianco, spartiva orizzontalmente i due registri. Una cornice rossa ornata sulla mezzeria di perline bianche inquadrava sui quattro lati ogni scena. A sinistra la decorazione si conclude con un pannello che presenta una scacchiera con lunette all'interno dei quadrati, evidentemente parte di un motivo decorativo particolarmente elaborato, cui sembra fare specchio - ma il frammento non conserva lo stesso motivo - lo strato più profondo all'estremità Ovest della parete Sud.

Troppo poco resta delle scene effigiate nel registro superiore per poterne arguire il tema. Non si vedono che il terreno e i piedi di figure scomparse. Nel pannello immediatamente a sinistra dell'affresco di Giorgio da Saronno, una figura ammantata, in sandali, sosta presso un mobile rivestito di un panno bianco che ricade con un disegno regolare di pieghe che si congiungono formando rombi. Potrebbe trattarsi della tavola apparecchiata dell'*Ultima Cena*. Della scena a destra della composizione cinquecentesca non resta che il terreno, costituito da un fondo ocre su cui si susseguono, entro bande orizzontali, segnate da orli verdi ondulati, rari elementi di vegetazione.

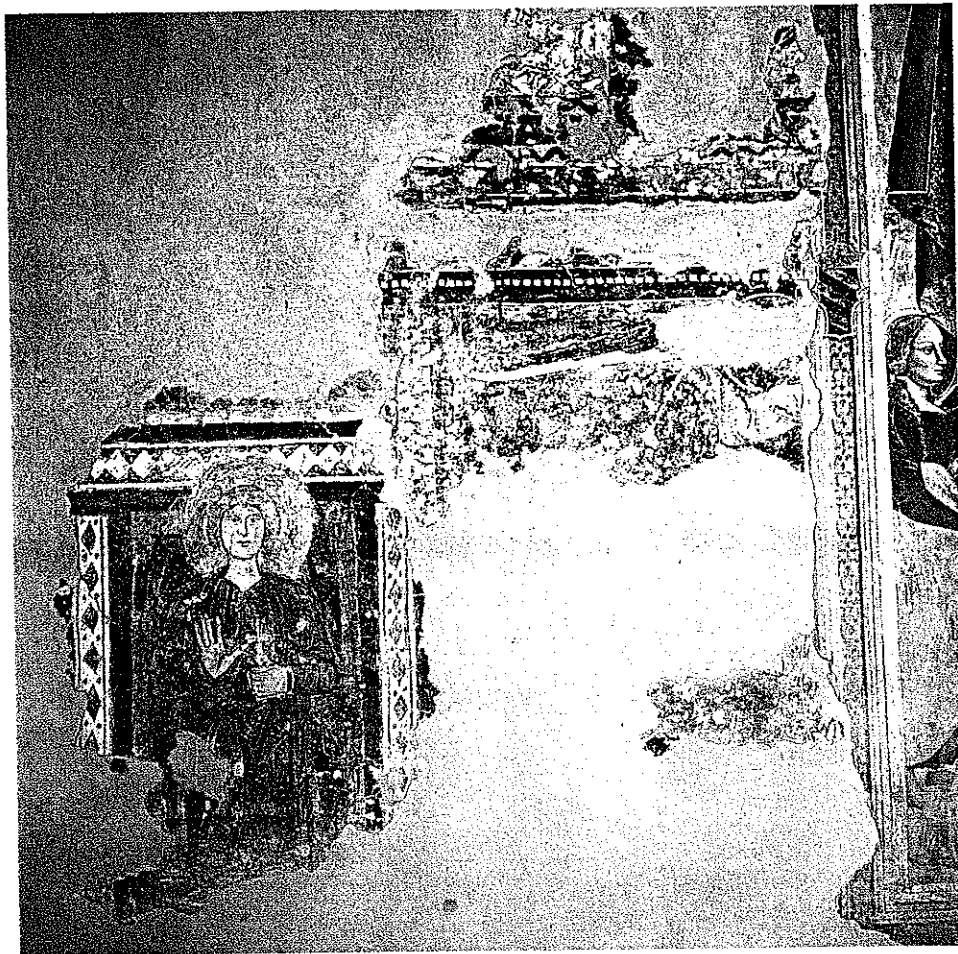
In basso, a destra dello stesso affresco del 1522, il restauro ha riscoperto quasi per intero la scena delle *Marie al Sepolcro*. Le donne sono due, stanti, distinte dal colore dei grandi nimbi circolari, uno rosso e l'altro giallo. Fra l'angelo e il gruppo è la scritta, bianca sul fondo scuro,

... R  
I  
A

per *Maria*.

L'angelo siede sul sarcofago vuoto e guarda direttamente le donne, verso le quali tende il braccio destro, mentre nella sinistra, stretta ad artiglio, avrebbe dovuto tenere il baculo, che forse era stato dipinto a calce sull'intonaco ormai asciutto e di conseguenza è andato perduto. Una delle donne, quella più vicina all'altare, agita un turibolo dalla lunga catena.





23. *La discesa agli Inferi*, secondo il racconto del Pseudo Nicodemo, che aveva trovato espressione figurativa a Milano sin dal X secolo.

A sinistra, *Il Santo Giovinetto (?)* sec. XIII - XIV.

Molto elaborata è la cornice che chiude sulla sinistra la composizione, con una duplice banda rossa e nera sulla quale corre una successione di due perle alternate a una fuserola.

Grazie al restauro è venuto alla luce anche un importante frammento dell'affresco posto a sinistra di quello del pittore di Saronno. Dall'orlo bianco d'un disco si affaccia un angelo nell'atto di scagliare il dardo contro la figura di Ade, della quale resta appena un minimo frammento scuro; all'interno della mandorla si è salvato un resto del lembo inferiore della veste rosa del Cristo.

Evidentemente si aveva qui la *Discesa agli inferi*, secondo il racconto del Pseudo Nicodemo, che aveva trovato espressione figurativa a Milano almeno sin dal X secolo<sup>10</sup>.

Il comparto decorativo che conclude il ciclo, e di cui si è già parlato, è in parte coperto da un affresco della fine del Duecento e dell'inizio del Trecento (il termine di confronto resta sempre il gruppo di pitture murali che sono genericamente ricondotte agli affreschi di Angera)<sup>11</sup>.

Poiché la sequenza cronologica impone prima la *Discesa agli Inferi* e poi le *Marie al Sepolcro*, la direzione del racconto è anche qui da sinistra a

destra. Questa lettura sembrerebbe confermare l'identificazione del frammento superiore a sinistra come l'*Ultima Cena*.

Una netta opposizione stilistica distingue le due pareti. Il maestro della serie a Nord usa un linguaggio aspro ed energico. Si avvale di stilemi bizantini, ripresi con esattezza metallica nelle forme a delta e a gamma delle vesti, ma ama azioni risolutive e dirette, lontane dalla mediazione bizantina. Ciò è particolarmente evidente nella scena delle *Marie al Sepolcro*, dove l'angelo non presenta quell'aggraziato contrapposto della figura, rivolgendosi alle donne, che è testimoniato per tempo nell'arte bizantina e cui fa eco già nel l'XI secolo il cod. 731 di San Gallo<sup>12</sup>. Anziché indicare dietro di sé il sepolcro vuoto, l'angelo di Casorezzo alza la destra verso il cielo, con tutto il corpo rivolto verso le Marie. Il braccio levato provoca la formazione di pieghe che assumono la forma astratta d'una uncinata palmetta, con ombre profonde orlate da lumeggiature bianche. La posa di sghebo sulla lastra scompone il manto rosa in un incastro di triangoli sovrapposti, mentre una rete di continuo spezzata di segni bianchi ritesse le zone più ampie del pannello. Il manto rosa,

la tunica gialla, risaltano contro il fondo spartito in due ampie zone orizzontali, nera la superiore e oca l'inferiore, e contro la lastra verde del sarcofago, con un contrasto netto di colori quasi puri.

Un forte principio decorativo domina l'insieme della composizione, che sembra risentire, nell'appiattimento dei volumi tradotti in strati sovrapposti, della presenza delle due fasce a meandri che inquadravano i due registri. In questo schiacciamento dei volumi il Maestro di Casorezzo si distingue dall'autore della composizione absidale di Galliano<sup>13</sup>, il quale si avvale delle formule bizantine e dell'interruzione delle forme plastiche per esaltare il volume. Si tratta di una distinzione tanto più interessante in quanto un'opera importante del Maestro di Galliano, purtroppo ridotta a pochi frammenti, si trova a pochi chilometri da qui, nella già ricordata Santo Stefano di Bizzozero<sup>14</sup>.

Entrambi i maestri tendono a scomporre la forma in unità aggregate e quasi indipendenti, ma procedono in modo diverso, l'uno appiattendo il volume per dare una specie di autonomia grafica al disegno delle lueggiate sulle zone più ampie emergenti dalla frammentazione geometrica; l'altro invece, non smarrendo mai il riferimento lessicale delle formule bizantine alla volontà di costruire un volume.

Chi opera in un senso non molto diverso dal Maestro di Casorezzo è l'autore degli affreschi di Sant'Ambrogio a Prugiasco una chiesa posta nella valle ambrosiana che sale al Lucomagno<sup>15</sup>. Questo maestro mantiene un contatto più fermo con il modello bizantino, alla cui dolcezza non sa rinunciare, forse trattenuto anche dal carattere, non narrativo, ma celebrativo, della composizione; tuttavia procede allo stesso modo nei grafismi che ridisegnano ogni zona dei panneggi così come delle membra nude.

Ancor più vicine alla violenza degli affreschi di Casorezzo sembrano alcune figure minori nelle scene del Nuovo Testamento affrescate nella chiesa di San Martino ad Aurogo, in Val Chiavenna<sup>16</sup>. Specialmente nell'episodio dell'Adultera<sup>17</sup> troviamo volti disegnati con la stessa energia. Infine, il medesimo vocabolario di Aurogo e di Casorezzo si riscontra in alcuni frammenti della chiesa ottoniana di Santa Maria di Torba<sup>18</sup>.

### **La datazione e la tecnica degli affreschi altomedioevali**

Di tutti gli affreschi citati, soltanto quelli di Galliano sono datati, ed esattamente al 1007. Le differenze che però si riscontrano fra i due esempi di

Galliano e Bizzozero e il gruppo di Casorezzo, Aurogo e Prugiasco non necessariamente comportano una sostanziale differenza di date, per cui tutte queste testimonianze della pittura lombarda possono essere collocate intorno al primo e al secondo decennio dell'XI secolo.

E' significativo che sulla parete sud vi sia una sovrapposizione di due strati che prova in maniera inequivoca una distanza cronologica. In effetti altro è l'animo con cui sono state dipinte le storie dell'infanzia su questa parete rispetto alla fastosità impietrita delle scene opposte. Qui la commozione trabocca nel contatto guancia a guancia tra Maria e Elisabetta, negli occhi spalancati ed umidi di tutti i personaggi come nei gesti misurati e scanditi sul ritmo del fondale architettonico. Le formule bizantine delle lueggiate ora accompagnano dolcemente i volumi e le poche varianti cromatiche contribuiscono all'unità delle scene.

Anche questi affreschi hanno riscontro nella regione, precisamente nel Martirio di San Giacomo che si trova nella cappella dedicata all'apostolo presso il castello di Jerago. Quest'ultimo presenta un pannello più disegnato e analitico, dimostrando di essere più arcaico rispetto al carattere fluido e unito della pittura di Casorezzo. Tuttavia è interessante notare come, adottando il motivo della ghirlanda rigida avvolta dal nastro, anche il maestro di Jerago si avviasse a riscoprire gli affreschi di Castelseprio. Non è così escluso che il secondo Maestro di Casorezzo, evidentemente incoraggiato dalle nuove ondate di pittura bizantina che giungono in regione con i frescanti dell'absidiola sinistra di Oleggio, trovasse un appoggio alla propria vena dolce e un po' trasognata proprio avvicinandosi a suo modo all'ellenismo di Castelseprio. Certamente il secondo Maestro di Casorezzo è estremamente consapevole della intimità raggiunta dalla pittura bizantina di icone ed imprime alle sue storie, dal ritmo lento e misurato, una sacralità che le distingue nel panorama lombardo.

Tanto i dipinti murali della parete Nord quanto quelli sulla parete opposta furono condotti con la tecnica altomedioevale detta delle "pontate", distinta da quella più tarda delle "giornate". Quest'ultima, detta "buon fresco", opera applicando via via sull'intonaco di base altre sezioni d'intonaco su cui il pittore opera finché sono umide. Il procedimento più antico consiste invece nell'inumidire il muro e su questo stendere uno strato sottile di calce su cui il pittore opera applicando il colore sia sullo strato umido sia stemperando i pigmenti nella calce.

A contatto con l'aria i colori applicati sugli strati