

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 39 (1988)

Heft: 3

Artikel: "Guilielmus notarius fil. Antoniulli Bicchigiulli de Zornigo Vallis Leventine"

Autor: Pini-Legobbe, Angela

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393754>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANGELA PINI-LEGOBBE

«Guilielmus notarius fil. Antonioli Bicchigioli de Zornigo Vallis Leventine»

Attraverso una microricerca intesa a profilare un committente valligiano, riusciamo a penetrare con una certa chiarezza i comportamenti sociali, religiosi e artistici di un ceto abbiente locale della metà del secolo e implicitamente le aspettative di parte del suo pubblico. A ciò concorrono fonti documentarie specifiche e soprattutto elementi formali deducibili dal dipinto stesso e verificati tra le consuetudini di una maestranza molto attiva nella regione. Dal caso singolo, giungiamo così indirettamente a qualificare un gruppo più ampio di episodi analoghi, per i quali possediamo soltanto dati figurativi. Di riflesso, otteniamo preziosi parametri per valutare la produzione artistica di un periodo particolarmente prolifico.

Dietro a questa scarna indicazione, che appare in una manciata di atti notarili tre e quattrocenteschi, per designare il notaio, il proprietario o la parte in causa, si nasconde una figura che merita tutta la nostra attenzione poiché toglie dall'anonimato uno dei rari committenti a noi noti per questo periodo. Vuoi per avarizia delle fonti, vuoi per altre ragioni, pochi sono gli strumenti rogati da Guglielmo Bichignoli in qualità di notaio. Fortunatamente egli appare in altri documenti, in vesti diverse, cosicché sommando le indicazioni tratte dagli uni e dagli altri, se non riusciamo a delineare l'intera sua personalità, possiamo almeno tracciarne un succinto profilo.

Ser Guglielmo, figlio di Antoniolo Bichignoli, è attestato per cinquantacinque anni, tra il 1396 ed il 1451, il che lascia supporre una lunga esistenza, condivisa in parte con la moglie Caterina, che pure concorre a precisare il suo ritratto, poiché discendente di una potente famiglia leventinese, quella dei giudici *da Sobrio*, presente per due secoli almeno con ruoli importanti nella vita pubblica e politica della valle¹. Insieme al padre Roberto di Airolo, Caterina eredita un cospicuo patrimonio dalla nonna materna Gariofora, moglie del giudice e avogadro Ughino, un altro illustre personaggio nel contesto valligiano, e certo grazie a tali sostanziali apporti la vediamo implicata in investimenti fondiari. In particolare, nel 1419, ella acquista un terreno per 50 lire terz., fra Giornico e Altirolo, e l'atto di vendita è sufficientemente loquace da svelarci i nomi del padre e del marito; vi si specifica inoltre che lo strumento fu rogato sulla strada «iusta domus suprascripti Guilielmi notarii» e implicitamente sappiamo che i Bichignoli avevano la casa a Giornico², accanto o dentro la quale forse possiamo situare anche la cantina per il vino, ricordata in uno degli strumenti rogati dal Bichignoli stesso: «Actum Zornici in canepa a vino mey Guilielmi notarii»³.

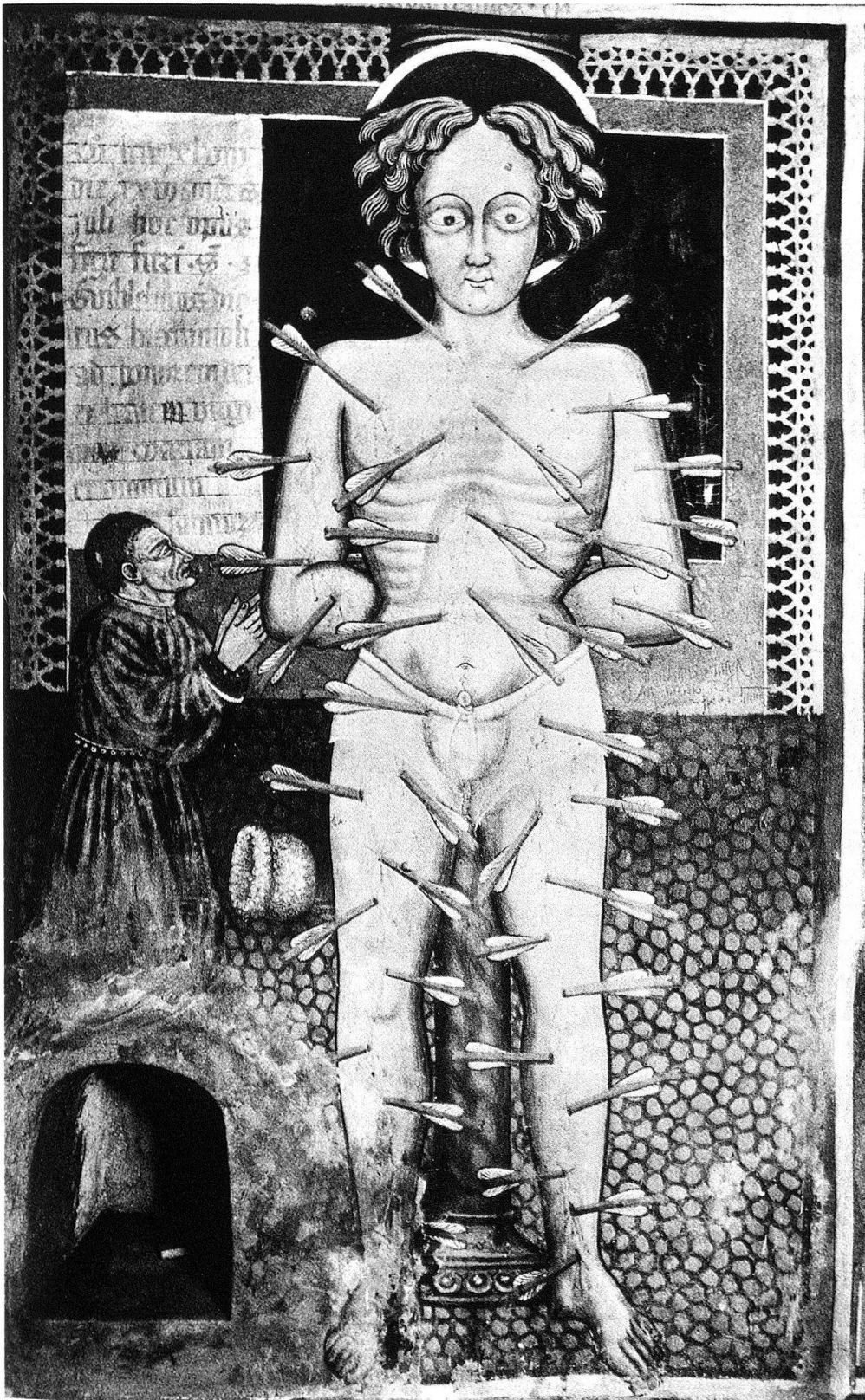
Da questi elementi si deduce che egli non fosse soltanto notaio, il che potrebbe spiegare parzialmente la rarità degli atti di suo pugno, ma che dividesse il suo tempo in un'attività plurima, fatta di nota-

riato e incarichi pubblici, commercio di vino e agricoltura. A suffragare quest'ultima componente giungono altre indicazioni, perse nella folta documentazione concernente una tormentata vicenda, che vide a confronto i vicini di Giornico ed i vicini di Bodio, per diritti di pascolo e di saltaria⁴. A turbare la pace campestre, nel territorio a confine tra i due vicinati – dove i testimoni ci dicono che il Bichignoli era presente come proprietario di terreni e pascoli assegnati a mezzadria, oltre che con la funzione di saltario – la fase più esplosiva della vertenza vede un gruppo di vicini di Giornico armati di spade e forche aggredire quelli di Bodio, per scacciarli dai territori contestati e nell'intento di pignorar loro un vitello. A prescindere dagli aspetti sportivi, l'episodio merita un cenno poiché con le forche in mano troviamo il figlio e rispettivamente il genero di Guglielmo, Roberto e Zanino, e dunque – sapendo che gli interessi terreni erano quelli del padre e suocero – ci è facile immaginare quest'ultimo in veste di *eminenza grigia*, ovvero una posizione più confacente al suo statuto di notaio e di futuro devoto committente⁵.

Questa sommaria caratterizzazione, certo lacunosa, ma sufficientemente indicativa, profila un personaggio e nel contempo un episodio di committenza sinora noto solo dal nome e dal ritratto, verosimilmente fedele, tramandato da un dipinto del 1448 che si ammira nella chiesa di Santa Maria del Castello a Giornico⁶. Di fatto, la dobbiamo dunque considerare un inatteso omaggio del paziente lavoro di ricognizione svolto dal «Centro di ricerca per la storia e l'onomatica ticinese» dell'Università di Zurigo e una riprova dell'interesse interdisciplinare intrinseco a tali ricerche.

«Mccccxlviji/die xxvi mensis/juli hoc opus/fecjt fieri Ser/Guihlemus dic/tus bicchinioli/ad honorem dei/et beate m[sic] virgi/n[.] Mariam/et omnium/sanctorum». L'iscrizione, leggibile accanto al ritratto fisico del donatore, crea il nesso documentario indispensabile e ci consente di riferire senza equivoci la committenza al Ser Bichignoli che abbiamo testé conosciuto, completandone la fisionomia morale. La figura ritratta in ginocchio di fianco al santo invocato a protettore, corrisponde ai dati che abbiamo evocato: nel 1448 il nostro notaio è manifestamente un uomo maturo, avviato al tramonto della sua esistenza – già menzionato come notaio nel 1396, possiamo considerarlo circa settantenne – e la lunga tunica nera stretta in vita da una cintura decorata, suggerisce la sua funzione notarile, ancorché in merito non si posseggano indicazioni certe sull'osservanza periferica di consuetudini vestimentarie corporative, maggiormente codificate in altri ambienti⁷. Un ampio berretto, posato poco lontano, integra ostensivamente il suo abbigliamento.

Per dar sede al suo dipinto devozionale il Bichignoli scelse, come detto, Santa Maria del Castello, ossia una chiesa che occupava una posizione singolare nel contesto locale, oltre che una situazione topografica tuttora molto suggestiva, seppur avvilita dal tracciato autostradale. La costruzione primitiva, romanica, addossata al castello, ha con ogni probabilità un'origine gentilizia, ricondotta dal Meyer alla famiglia dei da Giornico⁸. Ricordata già agli inizi del Duecento da Goffredo da Bussero⁹, essa appare nei documenti locali del secolo



1 Giornico. Chiesa di Santa Maria del Castello (1448).

seguinte e subisce un ampliamento a settentrione, con l'aggiunta di una seconda navata ad abside quadrangolare. Nel frattempo, i legami con i da Giornico ci sfuggono, come del resto ogni indicazione chiaramente interpretabile sulla costruzione e sui suoi utenti. Di certo possiamo supporre una funzione attiva del castello nel panorama locale, tale da giustificare la sua distruzione da parte degli Sviz-



2 Prugiasco. Chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo di Negrentino.

zeri, e comunque dobbiamo constatare la vitalità della chiesa, attraverso le opere che vi furono compiute. La lettura dei dipinti presenti nell'absidiola aggiunta rivela infatti due fasi decorative distinte: due figure, san Bernardo e san Biagio, sul lato settentrionale, riferibili alla fine del Trecento o agli inizi del secolo seguente e il ciclo del 1448, che diede al coro una veste completa, integrando armoniosamente le pitture precedenti¹⁰. Lo schema scelto si adegua ad un impianto convenzionale, verificabile anche nella regione su tempi lunghi¹¹. La volta accoglie il Cristo in maestà, entro la consueta mandorla iridata, e i simboli degli Evangelisti; nella parte alta della parete di fondo si svolge su tutta la superficie disponibile la lotta di san Giorgio contro il drago, che delimita nel registro inferiore un ampio riquadro centrale con la Crocefissione – parzialmente occultato da un altare posteriore – e due riquadri minori, ai lati, con le figure integrali di san Vittore, a sinistra, e san Defendente sulla destra. La decorazione prosegue allo stesso livello sulle pareti laterali: una terna di santi a nord, comprendente san Naborre, san Felice e san Lucio, patrono degli alpighiani, raffigurato con il nome di «S luguzonus»¹²; san Sebastiano e il donatore che qui ci occupa, Cristo nel sepolcro e san Placido sulla parete di fronte.

L'intera decorazione è d'autore anonimo, ma tradisce la presenza di due mani e reca l'inconfondibile impronta di una maestranza molto fertile nella seconda metà del secolo, di cui conosciamo per ora soltanto tre nomi: Cristoforo da Seregno di Lugano, Lombardo figlio di Antonio da Giubiasco, pure luganese, e Nicolao da Seregno,



nipote del primo, che nel 1448 era verosimilmente un ragazzino¹³. Quella di Santa Maria di Castello è la prima opera datata attribuibile senza indugio a questa bottega e la cifra stilistica che vi constatiamo, suffragata da affreschi datati e firmati di poco posteriori (Lottigna, 1455), ci induce ad assegnarla a Cristoforo e Lombardo, rilevando che a Lottigna l'iscrizione designa in priorità il secondo. Sulla scorta di uno schedario pressoché completo delle opere certe ed attribuibili a questo gruppo di artisti e considerato il materiale documentario, complessivamente eloquente, che li riguarda, possiamo affermare che i committenti, o il committente, di Giornico si rivolgevano ad una maestranza già sufficientemente affermata entro parametri locali – con tutto quanto implica questa limitazione per il loro carattere periferico – tale da meritare commissioni pubbliche importanti negli anni immediatamente seguenti (Bellinzona, 1455–1456¹⁴), benché come detto quella di Giornico sia la loro prima opera a noi nota.

Tornando all'angolazione prescelta per questa microricerca centrata su un singolo episodio, è bene rilevare una volta ancora l'assenza di indicazioni sullo statuto preciso della chiesa nell'assetto ecclesiastico locale, l'assenza di indizi che permettano di coinvolgere una committenza più ampia, una confraternita, l'intero vicinato o gli eventuali detentori del castello, e quindi la necessità di restare vincolati ai dati evidenti: la presenza della scritta sopra ricordata, confinata all'interno del riquadro contenente il ritratto del donatore e san Sebastiano, e l'assenza di iscrizioni riferibili ad altri donatori. In altri termini, possiamo assegnare con certezza al Bichignoli la commis-

3 Torre. Cappella di San Francesco (1455).

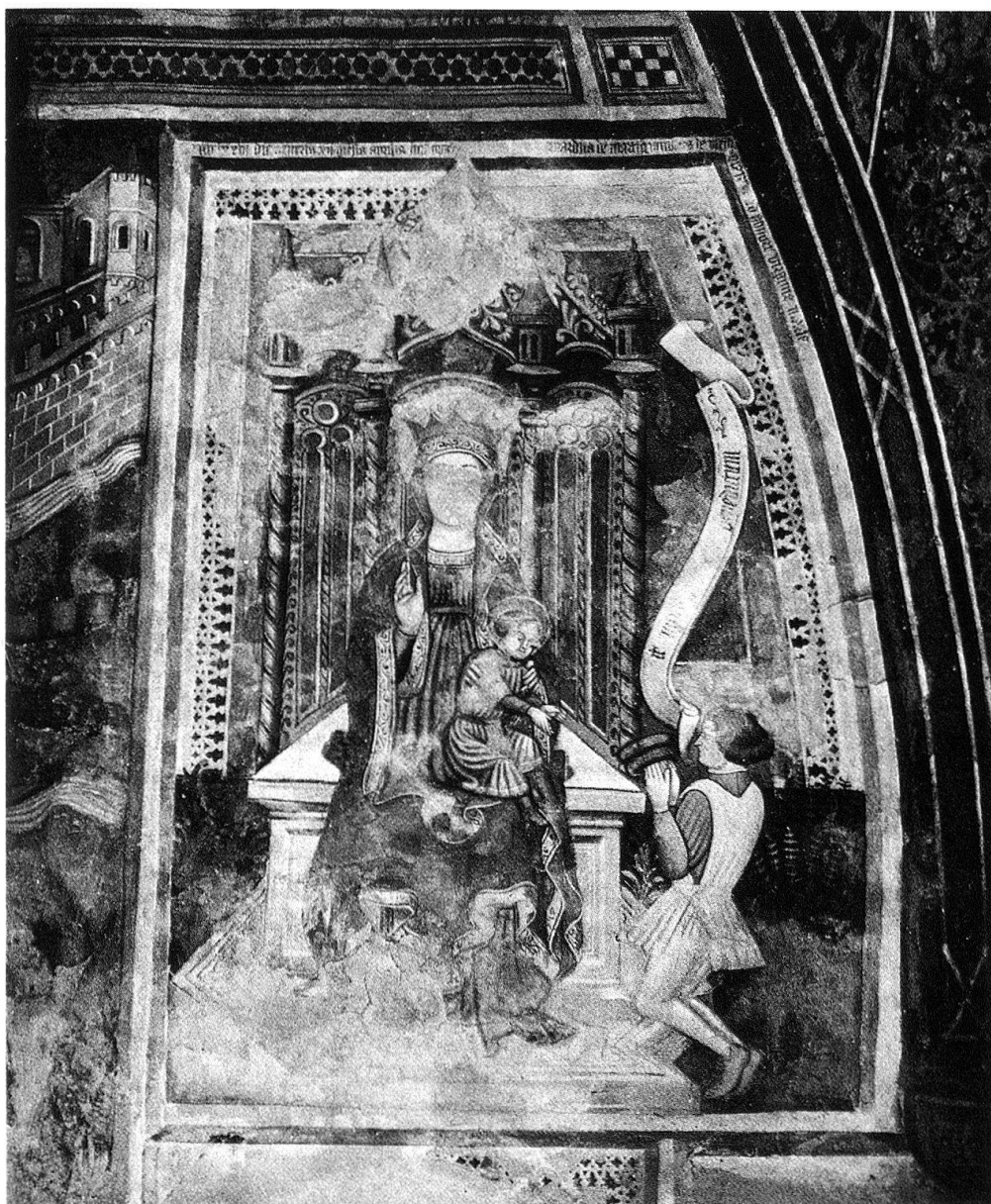
III.5

sione del san Sebastiano, senza tuttavia poter affermare che la sua donazione fosse estesa alla decorazione restante, e questo malgrado il tenore della scritta che annovera tra i destinatari Dio, la Vergine e tutti gli altri santi¹⁵.

Giunti a questo punto è indispensabile evadere dai limiti riduttivi di una descrizione circoscritta e situare gli elementi accertati in una dimensione leggermente più vasta, capace di connotare con colori più vivi l'orizzonte mentale del nostro notaio. Per inginocchiarsi egli vuole san Sebastiano, rivelandoci implicitamente la sua preoccupazione maggiore, per altro largamente condivisa dai contemporanei. Il santo è infatti oggetto di un culto profilattico che rimane tristemente in auge nella speciale classifica delle immagini taumaturgiche per tre secoli almeno, dalla «morte nera» alla peste manzoniana, e le pagine insuperate che Millard Meiss ha dedicato all'arte toscana del secondo Trecento, condizionata dalla grande peste, sono estensibili anche alle nostre regioni e offrono un commento ideale al clima ideologico che accompagna e motiva queste scelte iconografiche¹⁶. Circostanziando le osservazioni del Meiss, possiamo facilmente immaginare la forza delle esperienze dirette legate alla presenza endemica del morbo¹⁷, rinvigorite dalle descrizioni dei viandanti e dalla traduzione nella realtà locale delle più diverse e virulente interpretazioni religiose che caratterizzano l'universo collettivo del tempo¹⁸. A dissipare l'impressione che si stia esagerando concorre l'accento posto dall'artista sulle ferite del santo, letteralmente crivellato da oltre trenta frecce. Ciò facendo egli mostra di prediligere una variante iconografica eccessiva e tormentata – che ritorna sistematicamente nelle sue opere dei decenni seguenti, sebbene mai con questa intensità – e al suo pubblico, oltre che al Bichignoli consenziente, presenta un san Sebastiano martire sicuramente assai vicino all'immagine che i predicatori suggerivano dal pulpito per ricordare ai fedeli la minaccia della peste¹⁹.

A commento del gesto devozionale, il committente volle due elementi supplementari, capaci di palesare le sue intenzioni alle diverse categorie di destinatari: un'iscrizione e il proprio ritratto dal naturale. La loro funzione identificatoria è evidente e non necessita ampie digressioni, tuttavia se situati sullo sfondo delle consuetudini artistiche regionali, anche nella semplicità della formula scelta, essi acquistano una connotazione interpretabile con profitto.

È bene innanzitutto ricordare che la presenza di un'iscrizione, di per sé ovvia, riguarda una parte soltanto dei dipinti devozionali del nostro schedario; buona parte rimane invece confinata in forme di religiosità più intime e prive di ostentazione, come ad esempio nella chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo di Negrentino, in Val di Blenio, dove ritroviamo preponderante la mano di Lombardo da Giubiasco²⁰. Si aggiunga che solo una parte esigua delle iscrizioni esistenti ottiene un rilievo paragonabile alla nostra, con espedienti diversi, volti ad evidenziarle: si tratterà talora di un cartellino, talora di un quadro dipinto o di un riquadro integrato nella decorazione, mentre nei casi più frequenti essa rimane in margine, sopra o sotto il dipinto, e propone la formula consueta: «Hoc opus fecit fieri...», seguita



4 Locarno. Santa Maria in Selva (1476).

o meno dalla data, dal nome del donatore, e in genere muta sul nome dell'artista, come avviene in Santa Maria in Selva a Locarno²¹.

III.4

Nel caso che qui ci occupa restiamo ben inteso nella stessa categoria di iscrizioni, volte ad identificare il donatore e precisare la data del dipinto²², tuttavia è chiara la volontà di porre in risalto il messaggio rivolto ai destinatari terreni. Quanto al tenore della scritta, svolta in minuscola gotica e senza particolarità paleografiche degne di rilievo, possiamo ricondurlo al committente, senza però sottovalutare l'intervento dell'artista che, *mutatis mutandis*, riutilizza e suggerisce la stessa formula ai committenti di Lottigna: «Guielmus andrioli et zaninus/francini et ianelus fillius quendam/zanoli pontij omnes tres abi/tat [sic] in Lotinia fecerunt fie/ri hoc opus ad honorem/dei et sancti michaellis et [...] /MccccLv de mense septembris/lombardus et cristoforus de lu/gano pincserunt».

III.5

Come accennato, il nostro accorto notaio pensò anche a chi leggere non sapeva; pertanto, oltre alla scritta che lo designa, decise di farsi ritrarre nella consueta postura del devoto donatore, in ginoc-

III.1 chio accanto al santo venerato, rispettando come d'uopo le diverse proporzioni tra le due figure. Ciò facendo, il suo gesto devozionale diviene per noi ancora più significativo e questo per varie ragioni. In primo luogo esso ci permette di quantificare la commissione rispetto alle consuetudini, alle disponibilità e ai gusti locali e di situarla nel drappello molto esiguo – circa un decimo nel nostro corpus – delle comande superiori alla media, o comunque caratterizzate dalla presenza di un ritratto dal naturale, rilevando nel contempo la corrispondenza con uno statuto sociale elevato. D'altro lato esso lascia trasparire con chiarezza la preoccupazione di amplificare la donazione non solo agli occhi di colui che, onnipotente, poteva leggere anche nell'animo del Bichignoli, ma soprattutto agli occhi di un pubblico che la poteva valutare in termini di prestigio.

Per meglio capire questo aspetto basta riflettere un istante sul meccanismo dell'immagine devozionale, che di fatto racchiude un messaggio tripolare più complesso di quanto si possa pensare al cospetto della sua semplicità iconica. Da un lato abbiamo infatti il committente, qui visibile anche fisicamente, che con il suo gesto instaura, o sancisce a posteriori, un dialogo privilegiato con un primo tipo di destinatario, il protettore, san Sebastiano, cui annette esplicitamente Dio, la Vergine e gli altri santi. Le sue motivazioni reali ci sfuggono, tuttavia la presenza di Sebastiano rende plausibile ipotizzare un ringraziamento per la protezione avuta contro la peste, una richiesta di protezione per il futuro o semplicemente un tacito impegno a meritare tale protezione con una dichiarazione di fede. D'altro lato, la semplice decisione di concretizzare la devozione, di per sé intima e privata, in un dipinto e per di più di esporlo ad un consumo collettivo, designa una seconda cerchia di destinatari, non più celesti, ma terreni, ovvero il pubblico dei fedeli. A loro il Bichignoli presenta la sua vicenda come esempio; implicitamente li incita a fare altrettanto e in ogni caso la funzione parentetica che si cela nella sua offerta devozionale induce lo spettatore a percorrere lo stesso iter e quindi tornare a san Sebastiano e agli altri destinatari celesti, chiudendo idealmente lo svolgimento comunicativo tripolare di cui si è parlato. L'approccio semiologico dell'immagine votiva, qui succintamente esposto in analogia a quanto è stato fatto per gli ex voto dipinti, ha il pregio di definire senza equivoci la funzione essenziale del pubblico, anche nel dipinto più semplice, privo di donatore, di scritte o di altre componenti ostentatorie²³. A maggior ragione, quando tali componenti sono manifeste, come nel nostro caso, possiamo prestare al committente intenzionalità più complesse: la volontà di affermare uno statuto sociale e di curare la propria immagine, seguendo strategie eloquenti per i suoi concittadini²⁴.

La fondatezza di queste affermazioni scaturisce, ci sembra, dal ritratto economico e sociale del committente – si tenga presente che dati di questo tipo sono rari, per non dire eccezionali, nel panorama artistico locale del periodo – e nel contempo dagli elementi ridondanti dell'immagine in esame, il ritratto del donatore e la relativa iscrizione, che sottolineano il desiderio di tradurre in prestigio una devozione verosimilmente onerosa anche dal punto di vista finan-



5 Lottigna. Cappella (1455).

ziario. Nello stesso ordine di idee possiamo situare un altro significativo episodio che completa e giustifica il termine di strategia utilizzato poch'anzi, rivelandoci lo stesso felice connubio di devozione e autoaffermazione sociale che caratterizza le committenze di questo ceto dirigente. Trent'anni più tardi – l'anno del celebre scontro tra gli Svizzeri e le milizie ducali – vediamo infatti operare il nipote del Bicchignoli, lui pure notaio, e il nipote di Cristoforo da Seregno, quindi *la stessa famiglia di committenti* – qui forse affiancata dalla collettività – e *la stessa bottega d'artisti*, nel coro della chiesa di San Nicola, sempre a Giornico, per l'esecuzione di un vasto ciclo di affreschi. Due iscrizioni certificano questa collaborazione: «Mccccxxviiij/die ultimo mensis/maii(?) hoc opus/finitus fuit nicola[...]/seregno de luglano/pinsit» e sotto «Mccccxxviiij/[t]ales fuerunt actores/Ser Magninus de iudicibus/et [p]etrus bichignio[li]/notarius huius ecclesie et bonorum/procuratores»²⁵. Specularmente e seppur circoscritti tra le minuzie locali, i due episodi ci offrono così un prezioso spiraglio per valutare la fisionomia, non solo culturale, di questi gruppi committenti e valutare, sullo sfondo di una produzione artistica sufficientemente ampia e probante, le loro inclinazioni, le loro attese e lo spessore della loro presenza sociale, anche al di là di quanto avrebbe potuto suggerire lo statuto di notaio²⁶.

Eine Untersuchung, die sich mit der Person eines Auftraggebers in der Leventina befasst, erhellt das gesellschaftliche, religiöse und künstlerische Gebaren einer lokalen Oberschicht um die Mitte des 15. Jahrhunderts und zeigt auf, was das Publikum von dieser besitzenden Klasse erwartet. Als Quellen dienen entsprechende Schrift-dokumente und vor allem formale Elemente, die man aus dem Gemälde selbst ableiten kann. Diese Elemente treten ausserdem im Repertoire einer Werkstatt auf, welche in der Gegend eine rege Tätigkeit entwickelt hat. Damit gelingt es, über den Einzelfall eine grössere Gruppe ähnlicher Szenen zu erklären, bei welcher einzig die Darstellung selbst überliefert ist. Auf diese Weise erhalten wir (indirekt) wertvolle Massstäbe, um die Kunstproduktion einer besonders fruchtbaren Zeitspanne zu bewerten.

Zusammenfassung

Résumé Grâce à une recherche, entreprise dans le but d'esquisser le portrait d'un commanditaire de la vallée, nous avons pu comprendre avec une certaine clarté les comportements sociaux, religieux et artistiques d'un milieu local aisé de la moitié du 15^e siècle, et implicitement, les aspirations d'une partie de son public. Nous avons rassemblé ces données à l'aide de l'analyse de sources documentaires spécifiques, et surtout, d'éléments formels déduisibles de la fresque elle-même – qui, par ailleurs, ont été confirmés par les habitudes d'un atelier très actif dans la région. Par l'étude d'un cas particulier, on parvient ainsi indirectement à caractériser un ensemble plus large d'épisodes analogues, dont nous ne disposons que de données figuratives. Par contrecoup, nous avons obtenu des paramètres précieux nous permettant d'évaluer la production artistique d'une période spécialement féconde.

- Note ¹ Sul Bichignoli e sul casato della moglie si vedano il contributo di C. JOHNER-PAGNANI. Figure dominanti nella Leventina tra il XIII e il XV secolo. La famiglia dei giudici da Sobrio e Iragna, in «Materiali e documenti ticinesi» («MDT»), s.I, Regesti di Leventina (RL), fasc. 25, 1984, pp. 1163–1176, in particolare p. 1176 e i relativi documenti. La prima menzione del Bichignoli (1396) ci ha dato il pretesto per il titolo, cfr. «MDT», s.I, RL, fasc. 12, 1977, doc. 411.
- ² Chi volesse avere un'idea più precisa dell'entità del patrimonio ereditato da «domina Gariofora», ne legga il testamento, del 10 settembre 1384, in «MDT», s.I, RL, fasc. 10, 1977, doc. 355; si vedano inoltre le pp. 1174–1176 del citato articolo della Johner-Pagnani ed i documenti n. 578 e 579, sempre in «MDT», s.I, RL, fasc. 20, 1981.
- ³ Cfr. «MDT», s.I, RL, fasc. 18, 1980, doc. 509, n. 1.
- ⁴ Cfr. «MDT», s.I, RL, fasc. 26, 1984, 678, pp. 1215, 1217, 1220 e 1228. Da vari testi statuari del tempo possiamo dedurre che il saltario, letteralmente guardaboschi, fosse un incaricato del comune, giurato, preposto all'ispezione nel settore agricolo.
- ⁵ L'intricata vicenda è regestata in «MDT», s.I, RL, fasc. 25, 1984, 675 e fasc. 26, 1984, 678, 679 e 681.
- ⁶ Per le descrizioni d'inventario si vedano G. R. RAHN. I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino, Bellinzona 1894, pp. 109–112; P. BIANCONI. Inventario delle cose d'arte e di antichità, vol. I: Le tre valli superiori, Bellinzona 1948, pp. 89–91.
- ⁷ In merito al costume notarile si vedano le considerazioni di W. N. HARGREAVES-MAWD-SLEY. A History of Legal Dress in Europe, Oxford 1963, pp. 7–8.
- ⁸ Sulla storia dell'edificio e rispettivamente sulla sua parte romanica si vedano K. MEYER. Blenio e Leventina da Barbarossa a Enrico VII, Bellinzona 1977, pp. 75–76 e V. GILARDONI. Il Romanico, Bellinzona 1967, pp. 355–360.
- ⁹ [G. DA BUSSERO]. Liber Notitiae Sanctorum Mediolani, a c. di M. Magistretti e U. Monneret de Villard, Milano 1917; ristampa anastatica, Milano 1974, 255 A.
- ¹⁰ Per altri dettagli descrittivi cfr. P. BIANCONI. Inventario... cit., e ID. La Pittura Medievale nel Cantone Ticino, parte I: Il Sopraceneri, Bellinzona 1936, p. 28.
- ¹¹ Cfr. H. SARTORIUS. Die mittelalterlichen Chorausmalungen in den Kirchen des Tessins, Basel 1955.
- ¹² Su questa figura e il rilievo particolare che essa ottenne nelle regioni alpine si veda E. A. STÜCKELBERG. Die Schweizerischen Heiligen des Mittelalters, Zürich 1903, pp. 69–73.
- ¹³ I dati documentari essenziali sono riuniti in L. BRENTANI. Miscellanea storica ticinese, Como 1926, vol. I, pp. 296–307 per Cristoforo e Nicolao da Seregno e pp. 105–107 per Lombardo da Giubiasco; sempre al Brentani dobbiamo il primo ritratto artistico pertinente della bottega: ID. La pittura quattrocentesca nel Canton Ticino. Cristoforo e Nicolao da Seregno detti da Lugano, in «Rassegna d'arte antica e moderna», II, 1915, pp. 265–276. Le conclusioni ed i documenti del Brentani sono confluiti con poche aggiunte nel recente volume di F. CAJANI. La bottega dei Seregnesi nell'ambito della pittura del Quattrocento lombardo, Seregno 1986.
- ¹⁴ Cfr. L. BRENTANI. Miscellanea... cit., p. 296; ID., La pittura quattrocentesca... cit., p. 265 e eventualmente V. GILARDONI. Inventario delle cose d'arte e di antichità, vol. II: Distretto di Bellinzona, Bellinzona, 1955, p. 52. Purtroppo in entrambi i casi si tratta di commissioni che ci sono note unicamente da documenti, come del resto ulteriori commissioni, sempre a Bellinzona, nel 1470, cfr. G. POMETTA, Pitture nella vecchia Collegiata, e Trovine a S. Biagio (1469–1570), in «Briciole di storia bellinzonese», VI, n° 5, 1945, pp. 42–44.
- ¹⁵ Talune indicazioni di K. MEYER. op. cit., p. 75, che purtroppo non si son potute verificare, consentirebbero forse di appurare un legame tra i da Giornico, già detentori del castello,

e la famiglia dei giudici da Sobrio. Se così fosse, attraverso la moglie il Bichignoli potrebbe avere un nesso più preciso con la chiesa e la situazione assumerebbe una luce leggermente diversa, pur senza modificare sostanzialmente il carattere delle nostre congetture sull'estensione della committenza.

¹⁶ M. MEISS. *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, Torino 1982, in particolare il cap. III, *Senso di colpa, penitenza e estasi religiosa*, pp. 115–146, dal titolo di per sé eloquente.

¹⁷ I dati riassuntivi sulle vicende locali, unitamente ai rinvii bibliografici essenziali sui lavori del Motta sono apparsi in questa stessa rivista pochi mesi or sono: G. LOOSE. *Zur Thematisierung der Pest in den Wandmalereien des Tessin von 1440 bis 1520* (I nostri monumenti storici 38, 1988, pp. 81–92).

¹⁸ Un approccio nuovo di questi fenomeni, ricco di suggerimenti metodologici estensibili per analogia anche a zone diverse, è offerto da: *Les Malheurs des temps. Histoire des fléaux et des calamités en France*, Paris 1987.

¹⁹ Tra le interpretazioni più diffuse sull'origine della peste figura una visione di san Domenico, raccontata da Jacopo da Voragine, al quale Cristo sarebbe apparso nell'atto di scagliare tre lance contro il genere umano, deciso a distruggerlo per il prevalere della superbia, dell'avarizia e della lussuria. Di qui il nesso con le frecce del martirio di san Sebastiano, intese come simboli di pestilenza volti a punire i peccatori. Nell'iconografia del martirio prevale tuttavia un numero di frecce ragionevole, per non dire ridotto, e meno diffusi sembrano essere i casi in cui esso supera la quindicina. Per il secondo Trecento, M. Meiss ricorda come eccezionale il dipinto di Giovanni del Biondo del Duomo di Firenze (op. cit., p. 118), dove il Santo è trafitto da più di trenta frecce, e la sua affermazione è confermata dal vastissimo repertorio riunito da D. VON HALDEN. *Die wichtigsten Darstellungsformen des heiligen Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento*. Strassburg 1906, in part. pp. 12–14 e 31–44 e il catalogo. Questo panorama, del tutto provvisorio, va probabilmente modificandosi nel Quattrocento inoltrato, dove ci sembra di cogliere una maggiore propensione al martirio esacerbato; in questo senso anche il dettaglio iconografico diviene forse un indizio per caratterizzare forme di religiosità apparentemente comuni alle zone rurali e periferiche. Sul santo e sulle diverse varianti iconografiche si consultino i repertori usuali: L. RÉAUX, *Iconographie de l'art chrétien*. Paris 1959; K. KÜNSTLE, *Iconographie der Heiligen*, Freiburg i. Breisgau 1926; G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978 e dello stesso autore il recente volume dedicato alla «North West Italy», Firenze 1985.

²⁰ Su questa decorazione rinviamo nuovamente a P. BIANCONI. *Inventario... cit.*, pp. 175–179 e A. CRIVELLI. *La chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo di Negrentino*, in «Rivista storica ticinese», VI, 1943, pp. 721–731.

²¹ In merito a questo edificio e in particolare al dipinto con donatore, datato 1476, abbiamo la descrizione di V. GILARDONI. *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino, vol. I: Locarno e il suo circolo*, Basilea 1972, pp. 272–276; questa l'iscrizione: «[M]ccccclxxvi die veneris xii me[n]sis aprilis hoc opus [fecit fieri] Bernardus de martignonibus de mediolano ad honorem virginis marie». *Ibid.*, p. 276.

²² Possiamo utilizzare come categorie di riferimento quelle offerte da D. A. COVI. *The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting*, New York–London 1986, pp. 20–21, in particolare la prima categoria pp. 44–56 e i relativi esempi.

²³ Su questo fondamentale aspetto del dipinto devozionale e le sue affinità con l'exvoto di pinto giova citare la lettura semiologica dell'exvoto proposta da J. ARROUYE. *Sémiotique de l'exvoto*, in «Semiotica», 31, 1980, pp. 35–44 ed eventualmente le nostre considerazioni in A. PINI. *Il corpus degli exvoto del Canton Ticino: riflessioni metodologiche per un'inventariazione elettronica*, in: *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Bellinzona, di imminente pubblicazione.

²⁴ Preziosi suggerimenti per la comprensione di questi comportamenti sono offerti da S. SETTIS. *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, in: *Storia d'Italia, Annali*, IV, Torino 1981, pp. 699–761.

²⁵ I sussidi descrittivi necessari per questa seconda chiesa di Giornico sono dati da G. R. RAHN. op. cit., pp. 106–108; P. BIANCONI. *Inventario... cit.*, pp. 82–89 e L. BRENTANI. *La pittura quattrocentesca... cit.*, pp. 269–270. La lettura delle iscrizioni, oggi meno agevole, è facilitata dal rilievo eseguito cinquant'anni or sono da E. CLEMENTE. *Iscrizioni in San Nicolao di Giornico*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana» IV, 1945, 1, p. 42.

²⁶ Per l'impostazione metodologica di questo breve contributo e i limiti di una microricerca, valgano quale riferimento costante le lucide considerazioni di E. CASTELNUOVO. *Arte, industria, rivoluzione. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino 1985, in particolare pp. 3–64, nonché i numerosi rinvii bibliografici ivi offerti.

Angela e Verio Dante Pini

Angela Pini, Thunstrasse 150, 3074 Muri/Berna

Fonte della fotografia

Indirizzo dell'autrice