

L'ORATORIO DI MOCCHIROLO E I SUOI AFFRESCHI

Seconda metà del XIV Secolo

Laura Moja



SOMMARIO

Introduzione	pag. 2
Il committente	pag. 3
Gli affreschi	pag. 7
La crocefissione	pag. 10
Il conte Porro con i familiari che offre alla Vergine il modellino della chiesa	pag. 13
Lo sposalizio di Santa Caterina e Sant'ambrogio che scaccia gli eretici	pag. 20
Il Redentore e il tetramorfo	pag. 23
Le altre decorazioni	pag. 25
Lo strappo	pag. 28
Bibliografia e sitografica	pag. 30
Vocabolario	pag. 37

INTRODUZIONE

L'oratorio di Mocchirolo, oggi nel Comune di Lentate sul Seveso, è una piccola architettura religiosa che tuttavia testimonia la ricchezza e la potenza della famiglia Porro che, nel lontano Trecento, ne commissionò la sua realizzazione.

Pur essendo stato spogliato dei suoi meravigliosi affreschi, questo oratorio è fondamentale per comprendere l'evoluzione artistica, politica e sociale della regione, in un periodo storico caratterizzato dal passaggio dai Comuni alle Signorie. Le famiglie nobiliari, spesso legate ai Visconti di Milano, ostentavano, infatti, l'importanza del proprio casato attraverso la realizzazione di opere d'arte, anche al di fuori dei contesti urbani.

Le testimonianze del Trecento, nell'area viscontea, dimostrano infatti caratteristiche comuni non solo dal punto di vista architettonico ma soprattutto da quello pittorico. Lo stile dei pittori lombardi che lavorarono per l'aristocrazia milanese risulta infatti aggiornato sulla scia della pittura di Giotto, chiamato a lavorare proprio a Milano da Azzone Visconti che fu il primo signore ad usare l'arte per elevare la città al pari delle grandi capitali culturali. Azzone Visconti commissionò difatti al pittore fiorentino una "gloria mondana", oggi perduta, per celebrare la propria famiglia nel suo palazzo che si trovava dove oggi sorge il Palazzo Reale. Tuttavia, lacerti di una Crocifissione nella vicina chiesa di San Gottardo in Corte, realizzati da pittori vicini a Giotto e recentemente restaurati, confermano l'impatto che la pittura del pittore toscano ebbe a Milano.

In questo contesto si inseriscono anche l'oratorio e gli affreschi di Mocchirolo, che era sotto il controllo della potente famiglia Porro. La loro ascesa, grazie alle capacità diplomatiche, politiche, militari ed economiche dei suoi membri, li portò a erigere oratori a Mocchirolo e Lentate per esaltare la propria influenza nei territori d'origine. Gli oratori, pur essendo piccoli luoghi di preghiera in contesti agricoli, a volte anche senza diritti parrocchiali ma spesso con un prete officiante, come nel caso di Mocchirolo, rientrano in una tradizione lombarda.

A differenza delle cappelle palatine o private milanesi, gli oratori nel contado erano aperti anche agli abitanti del borgo. Ciò permetteva ai committenti di ostentare non solo la loro devozione ma anche la loro ricchezza ed effigie come testimoniano i ritratti presenti sulle pareti. Mentre l'Oratorio di S. Stefano a Lentate conserva tuttora gli affreschi originali, quello di Mocchirolo, dedicato a Santa Maria Nascente, è stato invece completamente spogliato nel 1949. I suoi affreschi infatti, nonostante non siano più in loco, sono però fortunatamente ancora oggi visibili presso la Pinacoteca di Brera.

IL COMMITTENTE



Foto 1 - L'offerta dell'Oratorio



Foto A



Foto B



Foto 2

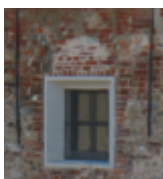


Foto 3

Sebbene l'identità del committente dell'Oratorio di Mocchirolo non sia stata ancora del tutto certa, è probabile che l'attuale edificio sorga su una struttura preesistente risalente forse al Duecento che venne poi rimaneggiata nel Trecento, acquisendo maggiore importanza. Successivi interventi tra il XVII e il XVIII secolo, in particolare quelli relativi alla copertura, hanno purtroppo causato danni significativi agli affreschi che un tempo adornavano le pareti della navata. La struttura, a navata unica, è edificata con un apparato murario composto da ciottoli di fiume disposti a spina di pesce, laterizio, serizzo e intonaco.

La facciata, dalla struttura semplice e a capanna, con un portone rettangolare preceduto da gradini e sormontato da un'ampia finestra, doveva apparire diversamente all'epoca della realizzazione dei dipinti. Come rivela il modellino dell'edificio nelle mani del donatore (*Foto 1*) raffigurato negli affreschi, la facciata originaria presentava un rivestimento in intonaco bianco, un portone ad arco e un oculo di dimensioni più ridotte in corrispondenza dell'attuale timpano, come quella dell'oratorio di Solaro (*Foto a - a sinistra*) e di Albizzate (*Foto b - a destra*).

Il campanile (*Foto 2*), attualmente sul lato destro e con una sezione triangolare, era posizionato in modo differente, più vicino alla facciata, un dettaglio questo confermato dalla medesima rappresentazione pittorica. L'attendibilità di questi modellini come riferimen-

to per la forma originale delle cappelle è dimostrata da numerosi esempi in altri dipinti o mosaici, oltre che dalla corrispondenza con alcuni elementi strutturali odierni dell'oratorio, come le diverse dimensioni dei due corpi principali e la presenza di una finestra sul lato sinistro (oggi tamponata) (*Foto 3*). Una planimetria cinquecentesca (*Foto 4*) rivela una struttura iniziale di due corpi quadrangolari di dimensioni diverse la navata e il presbiterio collegati da un arco ribassato, tipico degli oratori lombardi.

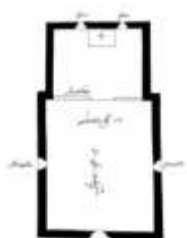


Foto 4

La navata, oggi, presenta una volta a botte lunettata ma in origine ave-

va una copertura a capriate; tale modifica in epoca barocca danneggiò irrimediabilmente gli affreschi che decoravano tale ambiente, probabilmente con scene narrative. Fortunatamente, il coro non subì invece dei rimaneggiamenti; conservando infatti la sua copertura originaria a botte, i suoi dipinti con una Crocifissione, i ritratti dei donatori e due scene con santi sono giunti fino a noi, anche se nel 1949 vennero strappati per essere custoditi nella Pinacoteca di Brera.

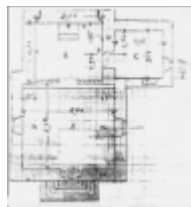


Foto 5

Un ambiente aggiuntivo, probabilmente una sagrestia come attestano i rilievi del 1932 (*Foto 5*), fu successivamente realizzato a ridosso del coro, sulla destra, ma venne rimosso contestualmente allo strappo degli affreschi nel 1949, ripristinando così la configurazione originaria dell'edificio. Questa aggiunta architettonica comportò l'apertura della porta di accesso al locale, determinando danni agli affreschi della parete di destra raffiguranti “Il conte Porro con i familiari che offre alla Vergine il modellino della chiesa”.

Allo stesso modo, una porta sulla parete sinistra, murata prima dell'esecuzione dei dipinti e resa nuovamente visibile quando vennero rimossi nel 1949, doveva forse collegare l'oratorio al palazzo di famiglia, di cui oggi non rimane traccia.

Nonostante l'iniziale attribuzione della committenza al conte Stefano Porro, studi più recenti hanno proposto Lanfranco Porro o, con maggiore convinzione, Giovanni Angelo detto Giovannolo Porro come richiedente di tali lavori.

La famiglia Porro, strettamente legata ai Visconti di Milano, accrebbe la propria influenza nel XIV secolo grazie alle proprie capacità diplomatiche, politiche, militari ed economiche. Per questo, membri della famiglia, anche se di rami differenti, vollero edificare oratori a Mocchirolo e a Lentate, non solo per celebrare la propria posizione nel territorio di origine, nonostante la loro dimora principale fosse a Milano, ma anche per ricordare alla gente del luogo la loro autorità sulle terre, come evidenziato dai ritratti non idealizzati della famiglia all'interno dell'oratorio. Questo luogo di preghiera, come detto precedentemente, non era probabilmente un'entità isolata, ma costituiva una cappella palatina collegata alla residenza familiare, sulla falsariga della Chiesa di San Gottardo in Corte a Milano.

Mocchirolo stesso, grazie all'influenza dei Porro, si trasformò in pochi decenni da modesta “cassinaz” a “castro”, un'evoluzione favorita dalla disponibilità di materiali da costruzione locali, dalla crescente potenza economica della famiglia (derivante da mulini, allevamento e produzione di laterizi) e dal loro ruolo politico e militare a servizio dei Visconti.

In particolare, il ruolo di Lanfranco Porro, contemporaneo di Stefano Porro, che ricoprì incarichi di prestigio per i Visconti e per Regina Scala a Bergamo, potrebbe essere stato determinante per la storia dell'oratorio, come committente diretto, qualora si sostenga questa tesi, o più probabilmente come intermediario per Giovannolo.

Documenti riferiscono infatti che l'artista Pecino o Pacino da Nova interruppe i suoi lavori a Bergamo nel 1378 per recarsi a “Moncayrolum” (probabilmente Mocchirolo) come “magister”, precisamente dal 3 luglio al 6 novembre. Studi più recenti, basati su approfondite indagini archivistiche sulla famiglia Porro, portano a suggerire infatti la committenza della piccola architettura e delle sue splendide pitture a Giovannolo Porro, figlio di Stefano.

Si ritiene che nel 1378 l'oratorio subì un rimaneggiamento che incluse l'utilizzo di por-



Foto 6 - Santa Casa di Nazaret a Loreto.

che fosse stata inizialmente ospitata

teoria è supportata dalla storia di Giovannolo Porro che, dopo aver partecipato alla Crociata Sabauda (1366-67) a fianco di Amedeo VI, noto come il “Conte verde” e cognato di Galeazzo II Visconti, decise di visitare i luoghi santi sul territorio italiano. Durante la visita a Loreto dove si custodivano dal 1294 le pietre della casa di Nazareth, Giovannolo ne avrebbe quindi prelevata una pietra.

La scelta di portarla a Mocchirolo anziché a Milano fu dettata presumibilmente dalla diffusione della peste nella città; ciò avrebbe spinto Giovannolo, insieme al suo compagno d’arme Manfredone, a costruire una cappella nel luogo di origine della sua famiglia. Successivamente, sopravvissuto a una seconda ondata di peste (1372-74), Giovannolo avrebbe ampliato e decorato la cappella per onorare la Madonna e la reliquia della Santa Casa di Nazareth, un dettaglio che potrebbe



Foto 7 - Dettaglio del donatore inginocchiato davanti alla Madonna con il bambino e notare il nodo sulla cintura del committante degli affreschi dell’oratorio di Mocchirolo.

zioni di un edificio preesistente, come suggerito dalla non omogenea disposizione del materiale costruttivo. Questi lavori furono presumibilmente necessari non solo per accogliere gli affreschi celebrativi della famiglia Porro, ma anche per dare degna esposizione a una significativa reliquia: una delle pietre prelevate dalla Santa Casa di Maria a Loreto.

Sebbene un documento del 1581 attesti la presenza di questa “pietra santa” nell’oratorio di S. Stefano a Lentate, si ipotizza a Mocchirolo a partire dal 1367. Questa teoria è supportata dalla storia di Giovannolo Porro che, dopo aver partecipato alla Crociata Sabauda (1366-67) a fianco di Amedeo VI, noto come il “Conte verde” e cognato di Galeazzo II Visconti, decise di visitare i luoghi santi sul territorio italiano. Durante la visita a Loreto dove si custodivano dal 1294 le pietre della casa di Nazareth, Giovannolo ne avrebbe quindi prelevata una pietra. La scelta di portarla a Mocchirolo anziché a Milano fu dettata presumibilmente dalla diffusione della peste nella città; ciò avrebbe spinto Giovannolo, insieme al suo compagno d’arme Manfredone, a costruire una cappella nel luogo di origine della sua famiglia. Successivamente, sopravvissuto a una seconda ondata di peste (1372-74), Giovannolo avrebbe ampliato e decorato la cappella per onorare la Madonna e la reliquia della Santa Casa di Nazareth, un dettaglio che potrebbe essere raffigurato nel corteo angelico sopra la famiglia Porro negli affreschi, dove due angeli reggono una casa probabilmente simile a quella di Loreto nel Trecento (Foto 6).

La profonda venerazione di Giovannolo per la Vergine è evidente anche dalla sua adesione all’ordine cavalleresco-religioso dei “Nodi del vero amore” (o del “Collare dell’Annunziata”), fondato da Amedeo VI di Savoia. La sua appartenenza a questo ordine potrebbe essere



Foto 8 - Corteo degli Angeli con lance e spade rivolte verso l’alto.

confermata anche da un particolare visibile nell'abito del donatore nell'affresco: il committente, nella tipica rappresentazione del donatore, cioè con in mano il modellino della cappella, indossa infatti una veste stretta in vita con una cintura in cuoio annodata sul fianco (*Foto 7*).

Questo nodo simboleggiava l'unità morale, religiosa e materiale dei cavalieri in un'epoca di grandi difficoltà politiche, inclusa la crociata sabauda.

Successivamente, nel 1378, sarebbero sorti dei contrasti politici che sarebbero sfociati in diversi conflitti quali le guerre viscontee contro Verona e uno Scisma religioso, il cosiddetto scisma d'Occidente che segnarono ulteriormente il Nord-Italia. La tensione militare del 1378, anno in cui si ipotizza la realizzazione degli affreschi, è rievocata ancora una volta dalla rappresentazione degli angeli del corteo, poiché tengono strette in mano spade e lance con la punta rivolta verso l'alto, ad indicare che il periodo era caratterizzato da uno stato di guerra (*Foto 8*). Pertanto, l'oratorio fu verosimilmente concepito per celebrare la devozione del conte Giovannolo Porro e della sua famiglia alla Madonna, in segno di gratitudine per la loro protezione durante conflitti ed epidemie, e come invocazione di protezione in un periodo storico-politico così travagliato. Allo stesso tempo, l'oratorio assolveva al ruolo di celebrazione del lignaggio familiare, un fenomeno diffuso nella nobiltà milanese del Trecento e legato alla corte dei Visconti, che vedeva la "nascita" di documentazioni scritte e ritratti murali per affermare l'importanza del proprio casato.

GLI AFFRESCHI

Gli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo rappresentano una straordinaria testimonianza della pittura lombarda della seconda metà del Trecento, profondamente influenzata dalle innovazioni introdotte da Giotto e dai suoi allievi.

Per lungo tempo, queste opere pittoriche furono attribuite a un generico "Maestro di Mocchirolo" e, per un certo periodo, anche a Giovanni da Milano.

Tuttavia, grazie a ricerche più recenti e all'analisi di documenti d'archivio, in particolare di quelli della Fabbrica di Santa Maria Maggiore di Bergamo, si è giunti a identificare con ragionevole certezza l'artista in Pietro o Pietrino da Nova, più noto come Pecino o Pacino da Nova. Le prove decisive sono state le sue numerose commissioni in Lombardia, spesso legate a personaggi della corte dei Visconti, e soprattutto un documento che attesta il suo spostamento da Bergamo a "Moncayrolum" (presumibilmente Mocchirolo) nel 1378, proprio in concomitanza con la realizzazione degli affreschi.

Nonostante molte sue opere siano andate perdute, la raffinatezza e l'aggiornamento stilistico evidenti a Mocchirolo confermano la sua maestria, che in questo oratorio raggiunge un livello qualitativo superiore rispetto ad altre sue realizzazioni.



Foto 9 - A destra lo stemma della famiglia Porro nella cappella di Mocchirolo. A sinistra lo stemma Visconti presente in una delle sale della Rocchetta di Campomorto presso Sizzano.

Il committente degli affreschi è quasi certamente un membro della famiglia Porro, come testimoniato dagli stemmi araldici dipinti nel presbiterio, all'interno di una cornice a stella a otto punte, del tutto identica a quella degli stemmi contemporanei viscontei, a sottolineare il legame con i Signori di Milano (Foto 9). Molto probabilmente il committente va identificato in Giovannolo Porro, sia per alcuni elementi storici sia per la raffigurazione del donatore sulla parete destra del presbiterio: l'età dell'uomo ritratto, di circa trent'anni, coinciderebbe infatti con quella di Giovannolo nel 1378, anno stimato per la realizzazione degli affreschi.

Le pitture più significative dell'oratorio si trovavano nel presbiterio, la parte più sacra della struttura, realizzate in pochi mesi. Si ipotizza che anche le pareti dell'arco trionfale fossero affrescate, come dimostrano frammenti giunti fino ad oggi. Ancora oggi visibili, anche se in cattivo stato di conservazione e ora esposte alla Pinacoteca di Brera, sono due figure ai lati dell'arco d'accesso al coro: un Cristo Redentore e un santo militare (Foto 10).

Il Redentore, (Foto 11) posto sulla sinistra dell'arco d'accesso al coro, è rappresentato in maniera solenne, secondo la consueta iconografia bizantina: è disposto frontalmente e sostiene con la mano destra un libro aperto, quello della Bibbia, che un tempo doveva presentare delle scritte, mentre con l'altra compie il gesto di benedizione. Quanto resta della figura, ben caratterizzata dal punto di vista plastico-espressivo, ci consente di affermare che l'artista abbia aggiornato il proprio stile giottesco attraverso le influenze del realismo espressivo tipico dei pittori attivi nelle abbazie di Chiaravalle e Viboldone.

La presenza del santo militare è probabilmente legata al ruolo ricoperto da Giovannolo contro gli infedeli. Potrebbe trattarsi di San Giorgio o San Maurizio (Foto 12), due santi molto venerati all'epoca. San Giorgio, patrono dei soldati e protettore dalla peste, potrebbe richiamare vicende personali di Giovannolo, inclusa la sua prigionia con Giorgio Visconti. San Maurizio, invece, era venerato dalla casata dei Savoia, per la quale Giovannolo aveva combattuto durante la Crociata Sabauda, e il cui culto era diffuso anche nelle terre viscontee, con cui i Porro avevano stretti legami diplomatici. La sua raffigurazione potrebbe quindi celebrare il valore militare di Giovannolo e la sua devozione cristiana. Un tempo, l'oratorio doveva essere un tripudio di bellezza: esternamente semplice, ma preziosamente affrescato all'interno, una sorta di "Cappella degli Scrovegni" in miniatura. Oltre al presbiterio, anche le pareti della navata dovevano risultare affrescate; alcuni lacerti sono la testimonianza di queste decorazioni. Oggi di quanto doveva impreziosire le pareti rimangono solo la cornice e le sue sinopie rinvenute durante lo "strappo" degli affreschi nel 1949. La presenza di questi elementi pittorici conferma che i lavori furono concepiti e realizzati come un'opera unitaria dal medesimo artista, con probabili scene figurative lungo le pareti della navata, come in altri oratori lombardi dell'epoca.



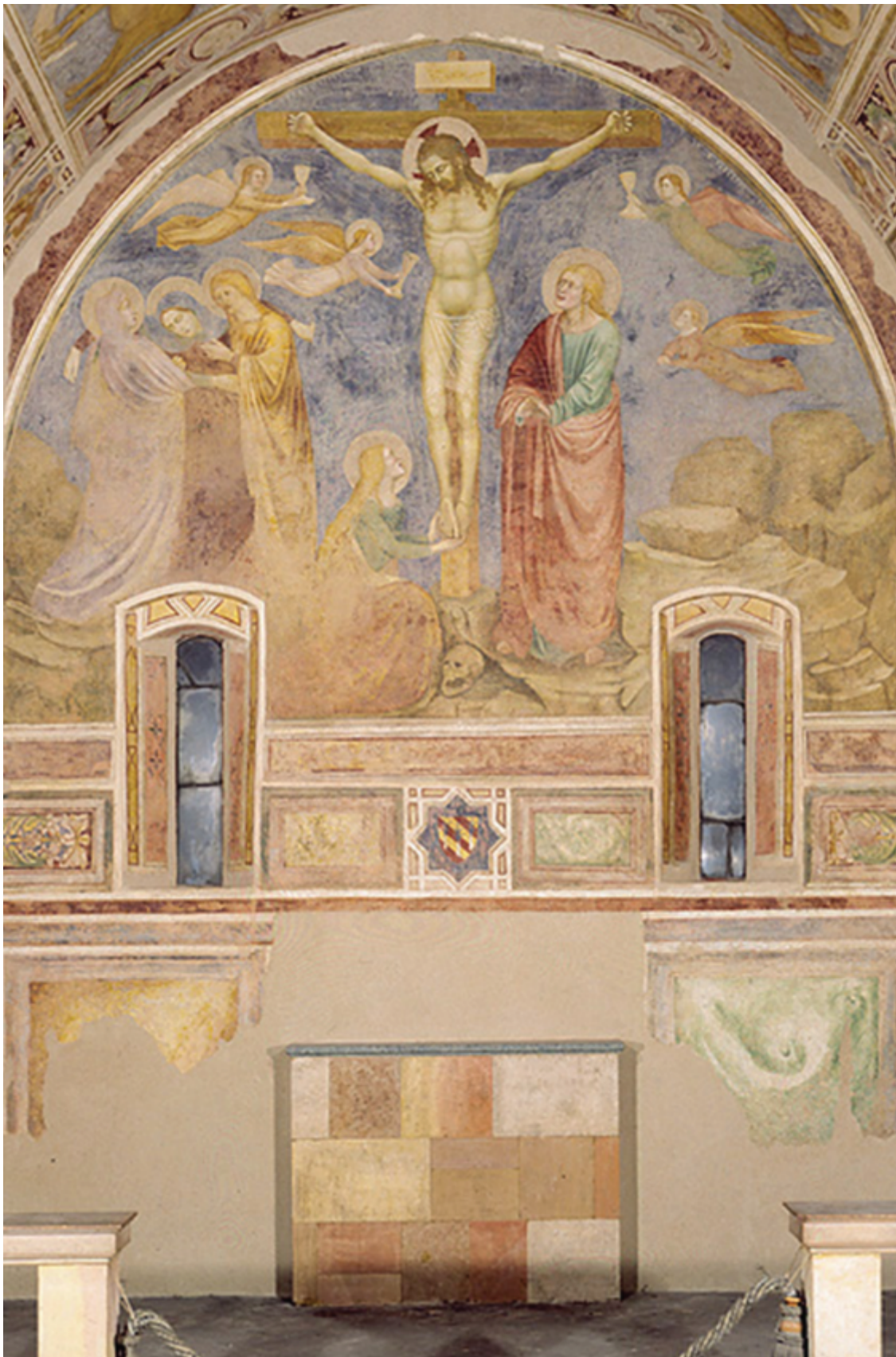
Foto 10 - La volta dell'Oratorio in una visione d'insieme. Sulla sinistra il Redentore. A destra Santo con armatura.



Foto 11 - Il Redentore sulla parete sinistra.



Foto 12 - Santo con armatura sulla parete destra.



LA CROCEFISSIONE

Parete di fondo

All'interno dell'Oratorio di Mocchirolo, superato l'ingresso e l'arco trionfale, il fedele si trovava dinanzi a una suggestiva Crocifissione. Nonostante le dimensioni ridotte rispetto ad altre rappresentazioni trecentesche, la scena, pur presentando solo le figure principali, non risulta per questo meno espressiva o di qualità pittorica inferiore. Di certo rispecchia per molti aspetti l'arte di Giotto e dei suoi allievi.

L'iconografia riflette la tradizione gotica, con un "Christus patiens" al centro della parete, su uno sfondo blu oltremare. Questa rappresentazione, che enfatizza la sofferenza fisica e spirituale di Gesù nel momento del trapasso, si diffuse in Italia tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, grazie anche alla spinta dell'ordine francescano, desideroso di coinvolgere i fedeli attraverso immagini più emotive e umane. Tuttavia, a differenza di altre crocifissioni dell'epoca, in quella di Mocchirolo la sofferenza nel volto di Gesù è meno marcata. Questo perché, anche sull'esempio del Crocifisso di Santa Maria Novella di Giotto (Foto 13), la morte di Gesù era intesa come prefigurazione della Resurrezione,

seguendo le indicazioni dell'ordine domenicano: l'opera doveva invitare alla riflessione "sulla morte e sulla sua vittoria da parte di Cristo, a significare una promessa di vita e dignità dell'uomo", quest'ultima rappresentata a Mocchirolo dalla figura della Maddalena, icona del peccatore redento (Foto 14). Il corpo di Gesù, sebbene sia meno slanciato rispetto agli esempi giotteschi, è comunque proporzionato; presenta un incarnato giallo-verdastro che suggerisce l'ultimo respiro.

Il perizoma trasparente, che lascia intravedere il pube, e la quasi frontalità del corpo sottolineano la natura umana del Figlio di Dio e alludono alla sua imminente vittoria sulla morte attraverso la Resurrezione. La resa anatomica, con il torace e l'addome ben definiti tramite passaggi chiaroscurali, evidenzia il naturalismo e l'espressività tipica dei pittori lombardi. La scena è ambientata sul Monte Golgota, riconoscibile dal terreno roccioso e dal teschio di Adamo posto ai piedi della croce. Nella "Storia della Vera Croce" di Jacopo da Varazze, infatti, è narrata la vicenda che precede il calvario di Gesù sulla croce ovvero la storia del legno con il quale venne realizzato lo strumento del martirio. Secondo la "Legenda Aurea", il Figlio di Dio sarà difatti crocifisso non solo dove fu sepolto Adamo, il primo peccatore della storia dell'umanità, ma anche con il legno generato dai semi messi nella bocca del primo uomo al momento della sua morte, come per rimarcare che, grazie al sacrificio e alla morte di Cristo, noto anche



Foto 13 - Crocifisso di Giotto (1290 ca) nella chiesa di S. Maria Novella di Firenze.



Foto 14 - Dettaglio della Crocifissione: Maddalena ai piedi della Croce con il teschio in evidenza.



Foto 15 - Pulpito di Nicola Pisano a Pisa.



Foto 16 - Crocifissione di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova. (inizio del XIV secolo)

evangelico in cui viene narrato il momento in cui asciuga i piedi di Gesù con i propri capelli bagnati dalle lacrime, in quanto consapevole di avere molto peccato nella vita precedente.

Il suo sguardo rivolto a Cristo, che sembra ricambiare pur essendo già esame, rafforza il messaggio di conforto, speranza di perdono e salvezza per ogni peccatore che si pente, in qualsiasi momento della propria esistenza. Maria Maddalena è in ginocchio, simbolo dell'umiltà con cui ci si deve avvicinare a Cristo e, allo stesso tempo, emblema della peccatrice redenta per eccellenza, in cui ogni fedele poteva identificarsi.



Foto 17- San Giovanni Evangelista.

come Nuovo Adamo, tutti gli uomini, dall'inizio dei tempi, saranno redenti e quindi destinatari della vita vera, della vita eterna. Il teschio, inizialmente introdotto nella scultura alla metà del Duecento (come nel Pulpito di Nicola Pisano a Pisa foto 15) e poi adottato da Giotto, divenne un elemento ricorrente nelle Crocifissioni.

Un altro dettaglio che rimarca la tradizione gotica è la presenza di un solo chiodo per i piedi incrociati di Gesù, e non più separati come avveniva precedentemente; questo dettaglio si diffuse in Italia dalla seconda metà del Duecento, influenzata dalle innovazioni artistiche del Nord Europa giunte attraverso le vie commerciali e di pellegrinaggio.

Sotto la croce, a sinistra, si trova Maria Maddalena, ritratta mentre grida di dolore e accarezza i piedi di Gesù, così come era già stata rappresentata in precedenza dallo stesso Giotto nella Crocifissione della Cappella degli Scrovegni, a Padova, agli inizi del XIV secolo (Foto 16).

La sua postura in ginocchio e i capelli sciolti simboleggiano la penitenza e il perdono, richiamando il passo

I suoi abiti, una veste verde, colore della speranza, e un mantello rosso, a simboleggiare l'amore di Dio, sottolineano il tema della salvezza.

Alla destra di Cristo, in piedi, c'è San Giovanni Evangelista, l'apostolo prediletto di Gesù (Foto 17). Il suo volto delicato riflette la sua giovane età e purezza, e la sua espressione denota sofferenza e disorientamento ma in maniera più contenuta rispetto a quella della Maddalena, a cui somiglia sia per i tratti somatici sia per il colore delle vesti sebbene con i colori invertiti, per richiamare lo stesso significato.



Foto 18 - Dettaglio della Crocifissione con le pie donne.

Le sue mani incrociate simboleggiano il pianto disperato e l'incapacità di reagire di fronte a un dolore così grande.

San Giovanni rappresenta il discepolo che farà della sua vita un'espressione autentica dell'amore divino: secondo il suo stesso Vangelo, alla morte di Gesù, egli sarà affidato alle cure della Vergine Maria; con Pietro sarà il primo degli apostoli ad annunciare la Resurrezione di Gesù dopo aver trovato vuoto il sepolcro.

Sarà presente in tutte le apparizioni del Cristo risorto, fino all'Ascensione, e sarà colui che profetizzerà l'Apocalisse ossia la Rivelazione della seconda venuta del Messia. Questo conferma come la Crocifissione avesse un significato di prefigurazione della Resurrezione di Cristo e della conseguente salvezza umana.

La composizione, sebbene non sia perfettamente simmetrica, si presenta bilanciata; alla durezza delle rocce del monte Golgota si contrappone la sofferenza del gruppo delle Pie Donne a sinistra (Foto 18), dove spicca lo "Spasimo della Vergine".

Questo motivo, diffusissimo nel tardo Medioevo, mette in risalto lo struggimento di Maria che perde i sensi di fronte al calvario del Figlio, soccorsa dalle altre Marie. Questa iconografia, pur differendo dalle rappresentazioni di Giotto in alcuni dettagli, trova analogie con affreschi milanesi del Trecento, come ad esempio nella Crocifissione presente nella chiesa di S.Marco (Foto 19 a e b), attribuita ad Anovelo da Imbonate a cui sono state recentemente attribuite anche alcune pitture del vicino oratorio di S.Stefano a Lentate, a dimostrazione di un clima culturale e figurativo comune nel territorio visconteo del Trecento.

La scelta di rappresentare la sofferenza della Madonna enfatizza sia l'umanità dei sentimenti tra madre e figlio, sia la maternità spirituale di Maria verso i cristiani.

Purtroppo, la scena delle Pie Donne e la veste della Maddalena nell'affresco hanno subito gravi danni a causa delle infiltrazioni d'acqua. Per questo motivo, i loro colori originali sono sbiaditi o completamente perduti. Non è più possibile ammirare il tradizionale e vivace rosso della veste della Madonna, un colore simbolicamente associato all'umanità, all'amore e al sacrificio di Maria, che con devozione e forza seguì suo figlio fino alla Croce per la salvezza del mondo. Come di consueto, la Vergine indossa anche un velo azzurro, colore che rappresenta il cielo e il divino, "a simboleggiare il suo ruolo di portatrice della divinità (Gesù) nell'umanità".

Infine, la presenza degli angeli che si disperano e raccolgono il sangue di Gesù in calici, un elemento ripreso dall'iconografia giottesca (Foto 16), sottolinea il dolore divino e il legame tra la natura umana e divina di Cristo. L'intera Crocifissione, quindi, allude alla salvezza eterna invocata dal committente per sé e la sua famiglia, e per tutti i fedeli che entravano nell'oratorio, mettendo in risalto il ruolo fondamentale della morte e resurrezione di Gesù nella dottrina cristiana.

IL CONTE PORRO CON I FAMILIARI CHE OFFRE ALLA VERGINE IL MODELLINO DELLA CHIESA

Parete destra

La parete destra dell'oratorio è completamente occupata da un'unica scena, quella raffigurante la famiglia Porro in ginocchio, di profilo, davanti alla Madonna con Bambino in maestà (Foto 21).



Foto 22 Madonna con bambino, San Francesco, Santa Caterina d'Alessandria con i devoti Bartolomeo e Francesco de Cazzani oppure Giovanni e Giacomo Suardi di Pacino da Nova, affresco oggi conservato nei depositi del Palazzo della Ragione di Bergamo (1382).



Foto 23 Madonna con bambino con le Sante Caterina, Orsola e S. Giorgio e il devoto Teodorico da Coira di Simone da Corbetta, affresco realizzato per la chiesa di Santa Maria dei Servi di Milano e oggi conservato nella Pinacoteca di Brera, di fronte agli affreschi della Cappella di Mocchirolo (1382).

Questa tipologia iconografica, con i committenti ritratti davanti a figure sacre, era comune nel XIII e XIV secolo, come testimoniano altre opere di Pacino da Nova stesso, come l'affresco raffigurante la “Madonna con bambino, San Francesco, Santa Caterina d'Alessandria con i devoti Bartolomeo e Francesco Cazzani”, oggi conservato nei depositi del Palazzo della Ragione di Bergamo (Collezione dell'Accademia di Carrara della medesima città) (Foto 22) e di altri artisti dell'epoca (Foto 23).

Tuttavia, l'eccezionalità dei ritratti dei Porro a Mocchirolo si distingue per diverse ragioni; in primis per l'ampiezza orizzontale della composizione che enfatizza l'importanza acquisita dalla famiglia dei Porro; in secondo luogo, per la presenza di un corteo di angeli che “accompagna” l'intera famiglia verso la dedicataria dell'oratorio ossia la Madonna; infine, per i personaggi ritratti.

Qui infatti viene raffigurato l'intero nucleo familiare e non la sola componente maschile introdotta da santi, e ciò è davvero insolito per l'epoca. Questa scelta potrebbe essere stata ispirata dai racconti dei viaggi di Stefano Porro nel Nord Europa. È possibile, infatti, che Giovannolo sia rimasto colpito da ciò che vide il padre, Stefano Porro, nel castello di Karlstejn, cioè una rappresentazione dell'imperatore Carlo IV con la consorte ai lati della Madonna, oppure da quanto veniva raffigurato nei codici miniati della corte viscontea, nota per la sua fiorente produzione artistica.

Il ritratto di famiglia a Mocchirolo ha però un duplice significato: rappresenta la donazione dell'oratorio da parte del capofamiglia alla Vergine Maria, a cui l'oratorio è dedicato, come Santa Maria Nascente così come il Duomo di Milano che verrà eretto per volontà di Gian Galeazzo Visconti a partire dal 1386 ma assolve anche la funzione di invocazione alla protezione divina per tutti i membri della famiglia Porro, in un periodo storico segnato da epidemie e incertezze politiche.



Foto 21 Particolare della parete destra del coro dell'Oratorio di Mocchirolo con la rappresentazione del donatore e famiglia inginocchiati davanti alla Madonna con il bambino e oggi conservato nella Pinacoteca di Brera, Milano (1378).

Il donatore, probabilmente il conte Giovannolo Porro, tiene in mano il modellino dell'oratorio, una preziosa testimonianza della sua forma originale prima delle modifiche subite nei secoli. Gli abiti indossati dalla famiglia riflettono la moda dell'epoca, confermando la datazione degli affreschi al 1378 circa. L'abito di Giovannolo, in particolare, presenta un nodo sulla cintura che richiama l'ordine dei Cavalieri dei Nodi d'Amore, a cui apparteneva e a cui probabilmente si sentiva legato per la sua partecipazione alla crociata sabauda.

Dietro al donatore, sono rappresentati gli altri membri della famiglia Porro, disposti secondo la rigida gerarchia sociale medievale che privilegiava gli uomini: infatti, dopo la moglie del donatore, vi sono i figli maschi in ordine di età, seguiti da un'altra donna e infine le figlie femmine. Quell'ulteriore figura femminile, che indossa un abito simile a quello della moglie del committente, potrebbe essere la figlia maggiore del conte, già sposata. Tuttavia, alcune ricerche portano ad identificare questa donna con la moglie di Manfredone, il compagno d'armi di Giovannolo. Anche se Manfredone era deceduto prima della realizzazione degli affreschi, il suo ruolo nella fondazione dell'oratorio era stato fondamentale, motivo per cui il conte Porro volle immortale qui la moglie del suo amico d'avventure.

La Madonna con il Bambino, al centro della scena, mostra una posa che ricorda altre opere di Pacino da Nova, come la "Madonna con bambino, S.Francesco, S.Caterina d'Alessandria con i devoti" (Foto 24). La Vergine indossa le tradizionali vesti rosse e blu, con preziosi dettagli dorati, mentre il Bambino Gesù, completamente nudo, è raffigurato con un realismo sorprendente: si avvicina verso il donatore, che gli offre il model-



Foto 24 - Particolari delle due rappresentazioni di Madonna con Bambino e donatori attribuite a Pacino da Nova.



Foto 25 - Dettaglio del ciborio di Arnolfo di Cambio nella Basilica di S. Paolo fuori le mura, Roma (fine XIII secolo).

Sulla volta celeste, sopra la Madonna e il Bambino, si trovano cherubini e serafini, mentre ai piedi della Vergine, sul basamento, appaiono dettagli simbolici: tre uccellini, tra cui un pettirosso, e alcune ciliegie. Gli uccellini, in particolare il pettirosso con il suo piumaggio rosso, simboleggiano la Passione e la Resurrezione di Cristo, richiamando una leggenda che associa il colore del piumaggio al sangue di Gesù. Il colore rosso inoltre è anche quello del fuoco, che è l'unico elemento che non subisce corruzioni, proprio come Maria, poiché nacque senza peccato, di conseguenza,



Foto 27 - Dettaglio con i Serafini e Cherubini sopra la Madonna; a seguire i Troni e le Dominazioni.



Foto 28 - Dettaglio, a partire da sinistra, dei Troni, delle Dominazioni, delle Virtù, delle Potestà, dei Principati, degli Arcangeli e degli angeli musicanti.

lino dell'oratorio, con una gioia che ricorda quella di un bambino vero quando riceve un dono, compiendo contemporaneamente anche un gesto benedicente. Il sorriso dolce e la resa naturalistica della Madonna testimoniano il virtuosismo e la ricerca di realismo dell'artista.

Il trono su cui siedono la Madonna e il Bambino è un elaborato esempio di architettura gotica, con marmi policromi, pinnacoli, colonnine e bifore trilobate, che ricorda, per alcuni elementi, non solo i cibori romani della fine del

XIII secolo realizzati da Arnolfo di Cambio per le chiese di S. Paolo fuori le mura (Foto 25) o di S. Cecilia ma anche i monumenti funerari della metà del Trecento lombardo, come ad esempio quello per Stefano e Valentina Visconti in Sant'Eustorgio, a Milano, del 1359 (Foto 26). La sua struttura solida e tridimensionale rivela la comprensione da parte di Pacino da Nova del chiaroscuro plastico e della prospettiva empirica di Giotto.

Sulla volta celeste, sopra la Madonna e il Bambino, si trovano cherubini e serafini, mentre ai piedi della Vergine, sul basamento, appaiono dettagli simbolici: tre uccellini, tra cui un pettirosso, e alcune ciliegie. Gli uccellini, in particolare il pettirosso con il suo piumaggio rosso, simboleggiano la Passione e la Resurrezione di Cristo, richiamando una leggenda che associa il colore del piumaggio al sangue di Gesù. Il colore rosso inoltre è anche quello del fuoco, che è l'unico elemento che non subisce corruzioni, proprio come Maria, poiché nacque senza peccato, di conseguenza,

“la presenza del cardellino e dicasi anche per la presenza del pettirosso accanto alla coppia Madre-Figlio rappresenterebbe due accezioni antitetiche: innocenza e purezza da un lato, sofferenza e sacrificio dall'altro”.

Le ciliegie, simili a cuori, rappresentano l'amore di Cristo e il suo sangue versato, prefigurando la sofferenza ma anche la redenzione. Sopra i membri della famiglia Porro, su uno sfondo azzurro che un tempo era costellato di stelle, si trova un corteo angelico (Foto 27 e 28), in processione, si muove verso la Vergine e il Bambino. Questa rappresentazione non è un semplice ornamento, ma raffigura tutte e tre le



Foto 26 - Monumento funerario di Stefano e Valentina Visconti in Sant'Eustorgio, Milano, attribuito alla bottega di Bonino Da Campione (1359).

Le ciliegie, simili a cuori, rappresentano l'amore di Cristo e il suo sangue versato, prefigurando la sofferenza ma anche la redenzione. Sopra i membri della famiglia Porro, su uno sfondo azzurro che un tempo era costellato di stelle, si trova un corteo angelico (Foto 27 e 28), in processione, si muove verso la Vergine e il Bambino. Questa rappresentazione non è un semplice ornamento, ma raffigura tutte e tre le

Le ciliegie, simili a cuori, rappresentano l'amore di Cristo e il suo sangue versato, prefigurando la sofferenza ma anche la redenzione. Sopra i membri della famiglia Porro, su uno sfondo azzurro che un tempo era costellato di stelle, si trova un corteo angelico (Foto 27 e 28), in processione, si muove verso la Vergine e il Bambino. Questa rappresentazione non è un semplice ornamento, ma raffigura tutte e tre le

gerarchie angeliche, riflettendo la complessa teologia dell'epoca che è alla base anche di diverse opere letterarie come la Divina Commedia di Dante.

Subito sopra il trono della Madonna, Regina Coeli, si riconoscono i Serafini e i Cherubini, appartenenti alla prima sfera celeste. I Serafini, con le loro sei ali e il colore rosso fuoco, a cui richiama anche la loro capigliatura, rimandano all'amore ardente di Dio. Accanto a loro, due splendidi Cherubini dorati, sfoggiano quattro ali.



Foto 29 - Dettaglio dell'affresco con la raffigurazione della Santa Casa di Nazaret a Loreto.

A seguire, due Troni, gli ultimi angeli della prima gerarchia, raffigurati con spade in mano e posizionati proprio sopra il conte. Dietro di loro, la seconda gerarchia angelica si manifesta con le Dominazioni, che reggono globi, le Virtù, che sorreggono stendardi, e le Potestà, che mostrano il modellino di una costruzione. Il corteo si conclude con gli angeli della terza gerarchia: i Principati, con ruote, e gli Arcangeli, dotati di corazza e lance. A chiudere il corteo, sopra

i Principati e gli Arcangeli, vi sono alcuni angeli che suonano un liuto, un richiamo alla bellezza della sfera celeste e all'armonia divina. Tra gli angeli, sono soprattutto le Potestà (Foto 29) ad avere un ruolo particolare, poiché sorreggono un piccolo edificio che alcuni studiosi hanno identificato con la Casa dell'Annunciazione di Loreto, miracolosamente trasportata dagli angeli. Questo dettaglio, forse l'unica raffigurazione trecentesca della Santa Casa, rimanderebbe quindi alla reliquia della "pietra santa" portata a Mocchirolo da Giovannolo e Manfredone dopo la crociata sabauda. La scelta di raffigurare gli angeli in una sorta di esercito non è casuale. Questa iconografia degli angeli armati si collega non solo alle vicende personali di Giovannolo, ma simboleggia la Chiesa militante e la protezione divina per i "soldati della fede" come Giovannolo stesso.

La particolare composizione del ritratto della famiglia Porro con gli angeli potrebbe derivare dagli affreschi veneti di Guariento e avere un significato escatologico, evidente anche nella volta del coro di Mocchirolo. Qui il Cristo è dipinto in maestà all'interno di una mandorla, seduto su un arcobaleno, e circondato dal tetramorfo. Ai suoi piedi, sulla cornice, in una stella a otto punte, si trova un agnello su un libro da cui pendono dei sigilli che rimanda quindi alla Visione dell'Agnello sul trono di Dio nel capitolo V dell'Apocalisse. L'allusione al Giudizio universale è evidente non solo a Mocchirolo, ma anche in



Foto 30 - La controfacciata della Cappella degli Scrovegni a Padova, con la rappresentazione del Giudizio Universale di Giotto (inizi XIV secolo).

Foto 31 - Dettaglio della Donazione della Cappella alla Madonna da parte di Enrico Scrovegni.

un'opera di riferimento fondamentale per tutti gli artisti del Trecento, l'affresco di Giotto alla Cappella degli Scrovegni: nella controfacciata della cappella padovana è difatti raffigurato il Giudizio universale e ai piedi della croce si può osservare il committente Enrico Scrovegni (Foto 30 e 31) mentre dona il modellino della propria cappella alla Vergine, accompagnata da san Giovanni Evangelista e da santa Caterina d'Alessandria. Inoltre, la rappresentazione completa della famiglia, la presenza degli angeli e la composizione non centrata dimostrano una combinazione innovativa di



Foto 32 Esempio di Commendatio animae nel Frontale del sarcofago di Giacomo Bossi, opera di uno scultore campionesse (1355), Milano, Chiesa di S.Marco

diverse tradizioni figurative.

Tra le possibili fonti di ispirazione vi sono i rilievi funerari che raffiguravano la “Commendatio animae” (Foto 32), una preghiera del defunto alla Madonna per l’accoglienza dell’anima nel regno dei cieli. Un esempio è il bassorilievo nella chiesa di San Marco a Milano, dove il defunto Giacomo Bossi è inginocchiato davanti alla Vergine con Gesù, offrendo un modellino di un edificio che ricorda quello di un oratorio. Sebbene il ritratto dei Porro a Mocchirolo non avesse una funzione funeraria o politica, la sua composizione innovativa ne sottolinea la dimensione individuale e devozionale.

Altre fonti per questo tipo di raffigurazione, accanto a una Crocifissione, potrebbero essere state le cappelle gentilizie milanesi, dove i committenti erano ritratti accanto alle spose sotto la scena della Passione. Di queste testimonianze purtroppo non rimane traccia se non in alcuni testi scritti; un esempio ancora in parte visibile con queste caratteristiche si trova nella Cappella del Crocifisso, nella chiesa dei SS.Gervasio e Protasio a Trezzo sull’Adda. Sulla parete di sinistra della cappella vi è difatti un affresco lacunoso in cui è dipinto il ritratto del solo committente maschile, in ginocchio, presentato da una santa in piedi, presumibilmente S.Maria di Magdala, vicino a una scena della Crocifissione.

Infine, l’iconografia della donazione della famiglia Porro potrebbe essere stata influenzata dalle raffigurazioni dell’Adorazione dei Magi, molto diffuse in Lombardia a partire dalla metà del Trecento, anche in relazione alla processione dei Magi istituita a Milano da Giovanni Visconti nel 1336 e descritta dal domenicano Galvano Fiamma nel suo “Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomintibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII”.

In tale testo lo storiografo domenicano di S.Eustorgio descrive l’istituzione della festa dei Re magi, così dicendo: “In quel tempo fu introdotta la festa dei tre Re nel giorno dell’Epifania nel convento dei frati Predicatori. E furono incoronati tre re su grandi cavalli, circondati da scudieri, vestiti, con molti svariati giumenti e con un seguito veramente grande. E c’era una stella d’oro che percorreva l’aria e precedeva questi tre re. Giunsero alle colonne di San Lorenzo, dove alcuni rappresentavano re Erode con gli scribi e i dottori. Il copione prevedeva che chiedessero a re Erode dove fosse nato il Cristo. E dopo aver fatto passare molti libri, risposero che doveva nascere nella città di Betlemme alla distanza di cinque miglia da Gerusalemme.

Udito ciò questi tre re coronati con corone d’oro, tenendo in mano scrigni dorati con oro, incenso e mirra, con i giumenti e uno straordinario seguito di servi, preceduti dalla stella in aria, annunciati dal suono squillante delle trombe, con scimmie, babbuini e diversi generi di animali, con un meraviglioso tumultuare di popoli, giunsero alla chiesa di Sant’Eustorgio, dove al lato dell’altare maggiore vi era un presepio con il bue e l’asino e nel presepio vi era il piccolo Gesù fra le braccia della Vergine Madre.

E questi re offrirono a Cristo i loro doni; poi finsero di dormire e un angelo alato disse loro di non tornare per la contrada di San Lorenzo ma per Porta Romana: e così fecero.

E vi fu così grande concorso di popolo, di soldati, di signore e di chierici che uno simile quasi non lo si vide mai. E fu emanato l'ordine che ogni anno fosse celebrata questa festa”.

Da quanto risulta dal resoconto, questa processione, alla quale partecipavano sia il popolo che la nobiltà milanese, partiva dalla piazza dove oggi sorge il Duomo e che all'epoca era occupata

da due chiese ambrosiane, quella di Santa Maria Maggiore e quella di Santa Tecla e dei rispettivi battisteri. Passava poi davanti alle colonne di San Lorenzo e si concludeva nella chiesa di Sant'Eustorgio, dove erano state custodite le reliquie dei magi, fino al 1164, quando vennero trafugate da Federico Barbarossa, per portarle a Colonia.

Qui, vicino all'altare maggiore, vi era un presepe con Gesù Bambino tra le braccia della Vergine a cui tre nobili, che rappresentavano i “re magi”, offrivano i loro doni. È plausibile che questa tradizione processionale abbia ispirato gli artisti dell'entourage visconteo a creare rappresentazioni di donazione che richiamassero l'iconografia dell'Adorazione dei Magi, come dimostrano diversi affreschi dell'epoca.

Ad esempio, nella Cappella della famiglia Rivalba nella chiesa di Santa Maria a Vezzolano (Foto 33), il Maestro di Montiglio dal Monferrato ritrasse i committenti nelle vesti dei re magi. Analogamente, nell'Oratorio di Solaro, un'imponente scena dell'Adorazione (Foto 34), oggi a malapena visibile, si trovava sempre sulla parete destra del coro (la stessa posizione della scena di donazione negli oratori di Mocchirolo e Lentate) a sottolinearne l'importanza.

L'adozione di questa iconografia per scopi ufficiali fu inizialmente promossa dai Visconti e poi da altre illustri famiglie, come i Medici, per ostentare la propria nobiltà e prestigio.

I chiari riferimenti all'Adorazione dei Magi permettevano di veicolare messaggi politici e sociali in puro stile cortese del Gotico Internazionale: i donatori, riccamente abbigliati come i Magi, si accostavano alla Madonna e al Bambino, riaffermando il loro ruolo come voluto dalla volontà divina.

La diffusione della rappresentazione del committente in ginocchio nel Trecento, anche al di fuori del contesto strettamente religioso, è ulteriormente testimoniata dal “Libro delle ore e Messale” commissionato da Bertrando de' Rossi, diplomatico visconteo, intorno agli anni '80 del XIV secolo. In questo prezioso



Foto 33 - Maestro di Montiglio dal Monferrato, Adorazione dei Magi, nella cappella Rivalba nella chiesa di S. Maria a Vezzolano (1354 ca).



Foto 34 - Adorazione dei Magi di autore anonimo, nell'oratorio di Solaro



Foto 35 - Libro delle ore e Messale, commissionato da Bertrando de' Rossi ad alcuni artisti della corte viscontea, negli anni '80 del XIV secolo.

manoscritto (Foto 35), Bertrando de' Rossi venne raffigurato in ginocchio davanti alla Madonna, sovrastato da angeli, proprio come negli affreschi di donazione di Mocchirolo e Lentate. Questo manoscritto, richiesto ai più importanti miniaturisti della corte viscontea, costituisce uno degli esempi più preziosi di tale produzione per le sue ricche illustrazioni realizzate non solo da Giovanni di Benedetto da Como, dal Maestro del Lancelot e dai Maestri della Passione ma anche da altri artisti, fra cui Anovelo da Imbonate, a cui sono stati attribuiti, anche se non in maniera unanime, gli affreschi della Crocifissione e quelli sulla volta dell'oratorio di S.Stefano in Lentate, oltre la già menzionata Crocifissione della chiesa milanese di San Marco e gli affreschi della Gloria di

LO SPOSALIZIO DI S.CATERINA E S.AMBROGIO SCACCIA GLI ERETICI

Parete sinistra



Foto 36 - Lo sposalizio mistico di S.Caterina e Sant'Ambrogio che scaccia i malvagi.

Sulla parete sinistra del presbiterio, si possono osservare due scene apparentemente slegate dal ritratto della famiglia Porro sulla parete opposta. In realtà esse rivelano un profondo legame con le vicende personali di Giovannolo Porro e, in particolare, di sua moglie, Caterina Capapisto. Gli affreschi rappresentano "Lo sposalizio mistico di Santa Caterina" e "Sant'Ambrogio che scaccia i malvagi" (Foto 36). Secondo recenti studi, queste opere furono realizzate circa dieci anni dopo gli affreschi della famiglia, precisamente intorno al 1387, in concomitanza con eventi significativi nella vita della coppia. In quell'anno, Giovannolo Porro aveva ricevuto in feudo metà di Dovera, vicino Lodi, e per ringraziare la Madonna, aveva deciso di erigere un oratorio dedicato alla Beata Vergine del Pilastrello, nel luogo dove l'anno precedente (1386) la Vergine era apparsa a una giovane muta e storpiata di nome Caterina. Contemporaneamente, Caterina Capapisto si trovò coinvolta in una disputa ereditaria contro la madre, Antoniola de Zutis, che, dopo essersi risposata e aver avuto un figlio, tentava di ostacolare la sua eredità; la causa, come risulta da ricerche archivistiche, si risolse positivamente proprio nel dicembre del 1387.

Le due scene sarebbero state commissionate quindi da Giovannolo o, più probabilmente, da Caterina Capapisto per un duplice motivo: ringraziare la Madonna e la santa di cui portava il nome per averla protetta dalla peste e dalle avversità familiari, anche



Foto 37 - Sposalizio mistico di Santa Caterina.

grazie al supporto della suocera, Caterina Figini; commemorare suo padre, Ambrogio Capapisto, deceduto a causa della peste.

La qualità pittorica di queste scene è notevolmente superiore all'affresco antistante, tanto da far ipotizzare in passato mani diverse; tuttavia, recentemente, si è giunti alla conclusione che tutte le opere siano di mano di Pacino da Nova, sebbene realizzate in tempi differenti.

Appena entrati nel coro, sulla sinistra, la scena più vicina alla Crocifissione raffigura Santa Caterina, una santa molto venerata sin dal XIII secolo, specialmente nei conventi femminili. L'affresco mostra lo "Sposalizio mistico di Santa Caterina" (Foto 37), un'iconografia nata nel XIII secolo e narrata nella "Legenda Aurea" di Jacopo da Varazze. Caterina è inginocchiata di fronte alla Madonna, mentre Gesù Bambino le infila un anello al dito, simboleggiando l'unione

spirituale. La santa tiene in mano la palma del martirio, anche se poco visibile a causa dello stato di conservazione, anziché il suo tipico attributo della ruota dentata. La sua raffigurazione di profilo, in ginocchio, e la somiglianza con i membri della famiglia Porro creano un evidente richiamo figurativo e un parallelismo nella devozione.

Santa Caterina (Foto 38) è vestita sontuosamente, con una corona preziosa e un abito dorato decorato con fiori e pelliccia di ermellino. Questa ricchezza e bellezza riflettono le sue nobili origini e la moda cortese dell'epoca, tipica della seconda metà del Trecento. Inoltre l'eleganza degli abiti dei santi, in questo periodo, non era solo simbolica, ma serviva anche a creare un'identificazione tra la nobiltà terrena e quella celeste, dato che molti committenti e santi venerati appartenevano all'aristocrazia.

La Madonna, seduta quasi frontalmente, tiene il Bambino Gesù in braccio. Gesù, a differenza del vivace fanciullo nella scena della famiglia Porro, ha qui un atteggiamento composto e solenne, benedicente, e indossa una ricchissima veste di broccato bianco con decorazioni floreali dorate. Il trono della Madonna è un raffinato esempio di gotico fiorito, realizzato in marmo bianco e rosa di Verona, con intarsi policromi, pinnacoli e decorazioni floreali, che riflette il gusto sfarzoso dell'epoca.

La seconda scena, la prima che si incontrava entrando nel presbiterio a sinistra, è quella di Sant'Ambrogio che scaccia i malvagi. Sant'Ambrogio, venerato in Lombardia e simbolo di ortodossia contro le eresie, era un uomo forte, saggio e giusto. La sua presenza nell'oratorio è significativa non solo per il richiamo al nome del padre di Caterina Ca-

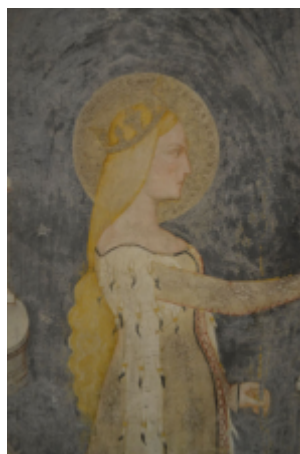


Foto 38 - Particolare di Santa Caterina che indossa un abito decorato con pelliccia di ermellino e una preziosa corona.



Foto 39 - Sant'Ambrogio che scaccia gli eretici

papisto, ma anche come augurio per una giusta risoluzione delle sue vicende giudiziarie. Sant'Ambrogio è raffigurato alla sinistra della Vergine, forse a sottolineare la sua devozione mariana.

Il santo è riconoscibile dalle sue ricche vesti rosse, dalla mitra e dalla barba bianca, simboli di saggezza e maturità. Seduto su un trono solido e squadrato, con un libro e un calamaio davanti, allude alla sua funzione di vescovo e studioso di teologia. Tuttavia, Ambrogio non fu solo un uomo di pensiero, ma anche di azione: impugna con veemenza un flagello per colpire quattro uomini che, per il copricapo che hanno in testa, rimandano probabilmente ai musulmani (Foto 39), gli "infedeli" contro i quali Giovannolo Porro aveva combattuto nella crociata sabauda.

La cura dell'artista nel rendere la fisionomia, l'espressione e il carattere dei personaggi è notevole, sia in Sant'Ambrogio che negli "empi", caratterizzati da una forte individualizzazione e da un naturalismo espressivo. Questo conferma Pacino da Nova come uno dei maggiori artisti lombardi del tardo Trecento, erede dell'arte giottesca. La scelta di raffigurare Sant'Ambrogio sotto la porta che un tempo dava accesso ai palazzi della famiglia Porro potrebbe essere stata motivata dalla felice conclusione del processo di Caterina contro la madre, e un modo per onorare la memoria del padre Ambrogio Capapisto, deceduto per la peste.

IL REDENTORE E IL TETRAMORFO

La volta



Sulla volta dell'oratorio, al centro, si staglia la figura del Redentore (Foto a lato), racchiusa in una mandorla, simbolo cristiano della Resurrezione e della duplice natura, divina e umana, di Cristo.

Cristo è raffigurato secondo la tradizione bizantina, con la mano destra levata in un gesto benedicente: le dita indicano la sua doppia natura, mentre le tre dita unite simboleggiano la Trinità. Nella mano sinistra tiene una Bibbia aperta, i cui testi un tempo leggibili sono ormai sbiaditi, come in altre rappresentazioni coeve o precedenti. Il Redentore indossa vesti simili a quelle della Vergine Maria, impreziosite da decorazioni dorate ora quasi invisibili. Siede su un arcobaleno, che non solo rappresenta l'alleanza tra Dio e gli uomini, ma anche la Sua Gloria, un motivo iconografico comune nell'arte romanica, come testimo-

niano molte raffigurazioni scultoree e soprattutto pittoriche. Ad esempio, nell'abside della Basilica di San Bassiano a Lodi Vecchio, della prima metà del Trecento, si può vedere un arcobaleno, dipinto con gli stessi colori rosso, bianco e verde, richiamando così la Trinità e le tre virtù teologali: Carità, Fede e Speranza.

La posizione di Cristo sull'arcobaleno come trono allude anche in questo caso alle visioni di San Giovanni nell'Apocalisse e di Ezechiele, enfatizzando il concetto di Resurrezione.

Il Cristo è circondato dal tetramorfo, ovvero i simboli dei quattro evangelisti con i loro rispettivi Vangeli (Foto 38). In alto a sinistra, l'aquila simboleggia San Giovanni, con il suo Vangelo; alla sua destra, l'angelo rappresenta San Matteo; in basso a sinistra, un bue

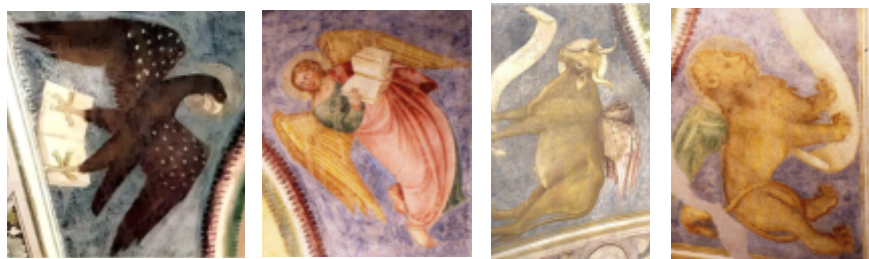


Foto 38 - I simboli dei quattro evangelisti. Da sinistra l'aquila simboleggia San Giovanni, l'angelo San Matteo, il bue alato San Luca e il leone San Marco.

alato è il simbolo di San Luca, mentre a destra, in modo speculare, il leone alato rappresenta San Marco.

Questi animali, citati nei testi sacri, secondo Sant'Ire-

neo di Leone, incarnavano le qualità più nobili della creazione: la saggezza, l'agilità, la forza e la nobiltà. San Gregorio Magno, in seguito, attribuì loro significati teologici legati alla vita di Cristo: l'angelo per l'Incarnazione, il bue per la Passione, il leone per la Resurrezione e l'aquila per l'Ascensione.

Tutti gli evangelisti simbolici, con aureole e ali piene di occhi, rimandano alle visioni del profeta Ezechiele e dell'Apocalisse di San Giovanni, dove gli occhi simboleggiano la scienza universale e la provvidenza divina, e le ali la prontezza nel rispondere alla volontà di Dio.

Il numero quattro, simbolo cosmico nel Medioevo, sottolinea l'importanza di questi "angeli che presiedono al governo del mondo fisico". Essi sono sempre rappresentati attorno a Dio, a significare la loro eterna adorazione e glorificazione.

Questo affresco, rispetto agli altri dipinti dell'oratorio, si presenta con un'impostazione iconografica più severa e meno innovativa. L'artista si attenne qui a modelli antichi di reminiscenza bizantina proprio per trasmettere la solennità e la grandezza eterna del Redentore.

La possibilità di ammirare questa volta è un vero miracolo, dato che la figura di Cristo ha subito gravi danni a causa delle infiltrazioni dal soffitto. Tuttavia, grazie ai restauri di Pinin Brambilla Barcilon, è stato possibile recuperarne la bellezza complessiva e i colori originali, che erano stati celati anche da interventi precedenti.

LE ALTRE DECORAZIONI

Le scene dell'oratorio sono incorniciate da elementi decorativi che richiamano lo stile diffuso in Toscana e Lombardia dalla fine del Duecento. Queste cornici presentano motivi vegetali intrecciati a decorazioni geometriche che simulano trafori gotici o intarsi marmorei (Foto 39). All'interno di stelle a otto punte, elementi figurativi arricchiscono



Foto 39



Foto 40

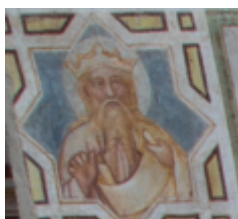


Foto 41



Foto 42

La composizione. Nella fascia mediana risaltano gli stemmi della famiglia Porro (Foto 40), a riaffermare la loro committenza per questo prezioso oratorio, che forse un tempo custodiva una importante reliquia mariana. Lungo il sottoarco, nelle fasce orizzontali che separano le scene laterali dalla volta e lungo il perimetro delle falde del tetto nell'arco trionfale, erano raffigurati Profeti e Apostoli a mezzobusto, con cartigli svolazzanti (Foto 41), alcuni dei quali purtroppo perduti. Questa scelta iconografica, radicata nella tradizione paleocristiana, simboleggia l'Antico e il Nuovo Testamento: i Profeti prefiguravano la venuta del Messia, mentre gli Apostoli ne furono testimoni con la loro vita e il loro sacrificio. Cristo è il "cardine" di questa dottrina ed è quindi posizionato all'interno di una stella a otto punte, al vertice della cornice della volta (Foto 42). Di questa figura, fortemente compromessa, è rimasto solo il mezzobusto, una tipica rappresentazione della "Imago Pietatis" o "Vir Dolorum" (Uomo dei Dolori), di derivazione bizantina, che non deve essere confusa con la rappresentazione dell'Ecce Homo, iconografia nata solo a metà del XV secolo. La raffigurazione dell'Imago Pietatis è evidente nella testa reclinata, nel busto scoperto e nelle braccia incrociate di Gesù, che appare come appena deposto dalla Croce, a simboleggiare l'intera Passione.

Sulla cornice di fondo, sopra la Crocifissione, una stella geometrica racchiude un agnello



Foto 43

adagiato su un libro con sigilli (Foto 43). Questo dettaglio richiama sia il sacrificio di Cristo sia la Visione dell'Agnello sul trono di Dio nell'Apocalisse, alludendo al Giudizio Universale. L'allineamento dell'agnello, del Cristo Crocifisso, del Redentore e del Vir Dolorum enfatizza il concetto della Passione e della salvezza degli

uomini, profetizzata fin dall'Antico Testamento.



Foto 44

La fascia inferiore della cappella è più semplice, con affreschi che simulano specchiature marmoree preziose nei colori giallo Siena e verde Serpentino (Foto 44). Al centro della parete di fondo, sotto la Crocifissione, una leggera sporgenza (oggi coperta in Pinacoteca da una lastra marmorea, non pertinente con l'oratorio, con la rappresentazione di San Giorgio e il drago)

doveva servire da semplice altare. Questa sporgenza è decorata con sagome quadrate che simulano lastre marmoree policrome. (Foto 45-46).

Gli affreschi sono stati realizzati con una tecnica tradizionale, senza grandi innovazioni. Pacino da Nova, dopo aver preparato la parete, tracciava il disegno con la sinopia (Foto 47 e 48), probabilmente usando dei cartoni, per poi dipingere ad affresco sull'intonachino umido. Il fatto che Pacino da Nova abbia utilizzato la tecnica del "buon fresco" è testimoniato dalla buona conservazione dei colori nelle sezioni dei volti e delle vesti.

Tuttavia, gli sfondi azzurri, le stelle e alcune decorazioni delle vesti del Redentore e della

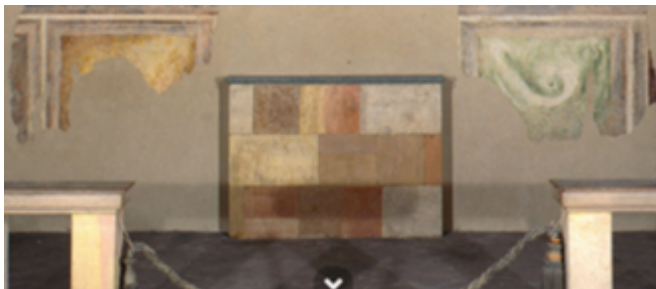


Foto 45 - 46



Foto 47



Foto 48

Vergine, così come le scritte sui libri, sono molto compromessi, suggerendo che queste parti siano state realizzate a secco.

Le rifiniture a secco e

il cattivo stato di conservazione degli affreschi nel corso dei secoli hanno purtroppo causato la perdita di alcuni dettagli preziosi.

Durante l'esecuzione, il pittore ha apportato piccole modifiche rispetto alla sinopia per migliorare l'effetto complessivo. Ad esempio, nella scena della "Donazione", sul modellino dell'oratorio tenuto dal conte Porro si vedono due occhi, questo perché è riemerso uno dei due, ad indicare lo studio e le modifiche del pittore, per una migliore resa prospettica dell'edificio in mano al conte Porro. Anche la mano del donatore rivela uno studio approfondito: la presenza di più dita indica il tentativo di Pacino da Nova di rendere l'atto dell'offerta il più naturale e realistico possibile, dimostrando che nulla fu lasciato al caso.

L'artista utilizzò anche la tecnica dell'incisione diretta, tracciando linee di contorno con una punta metallica sull'intonachino fresco. Per dettagli come stelle e aureole, fu impiegata la pastiglia in rilievo, probabilmente arricchita da elementi colorati che simulavano gemme preziose e dall'applicazione di foglia d'oro a secco, oggi non più visibile.

È evidente che l'oratorio di Mocchirolo doveva brillare con uno splendore maggiore di quello attuale, a testimonianza dell'importanza che questo luogo rivestiva per la famiglia committente e per la sua immagine nel territorio d'origine, riflettendo lo stile predominante nella corte viscontea alla fine del Trecento.

LO STRAPPO



Gli affreschi che un tempo adornavano il piccolo Oratorio di Mocchirolo sono oggi un vanto della Pinacoteca di Brera a Milano. Essi rappresentano una preziosa testimonianza della pittura lombarda della seconda metà del Trecento, profondamente influenzata dalle innovazioni giottesche introdotte in Lombardia a partire dal 1335. La decisione di trasferire queste opere nella Pinacoteca di Brera, avvenuta nel 1949, fu motivata dalle pessime condizioni strutturali dell'oratorio, gravemente danneggiato prima e durante il secondo conflitto mondiale (Foto 49).

Nonostante un restauro conservativo della struttura nel 1943 (Foto 50 e 51), sotto la supervisione della Soprintendenza ai Monumenti di Milano e per volere dei

proprietari, Luigi e Renato Passardi, gli affreschi furono poi donati a Brera. La direttrice della Pinacoteca, Fernanda Wittgens, ne fu la principale promotrice, considerandoli "il più alto esempio della pittura lombarda del Trecento in rapporto con Giovanni da Milano e il mondo toscano".

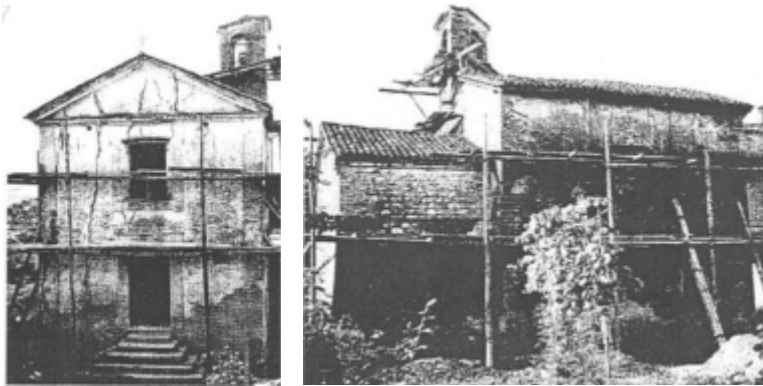


Foto 49/50/51 - Immagini scattate prima dei restauri, alla facciata, sopra come si presentavano gli affreschi, sotto lavori di restauro conservativo della struttura. Tratte da E. Autelli, op.cit. pp.154-156

L'obiettivo era farne il "fiore all'occhiello" del museo alla sua riapertura nel 1950.

Tuttavia, questa operazione generò accese polemiche. Fernanda Wittgens dovette affrontare le opposizioni del Soprintendente Luigi Crema e di numerosi critici d'arte, tra cui G.C. Argan. Argan contestò lo strappo dei dipinti su più fronti: sosteneva che le condizioni dell'oratorio non ne rendevano necessario il distacco; che l'oratorio avrebbe perso ogni interesse artistico e sarebbe caduto nell'abbandono; che il distacco avrebbe inevitabilmente compromesso il valore artistico delle pitture, snervando un complesso unitario e alterando la visione delle figure pensate per una superficie curva. Egli sottolineò anche che il trasferimento avrebbe privato il territorio di un bene culturale di primario interesse, soprattutto considerando la vicinanza del ciclo di affreschi di Lentate.

Nonostante le obiezioni e le proteste degli abitanti di Mocchirolo, personalità influenti come Roberto Longhi e Pietro Toesca sostennero la rimozione. Così, lo strappo fu eseguito da Mauro Pelliccioli, uno dei maggiori esperti di questa tecnica. Tali lavori furono

approvati in via eccezionale dal Consiglio, tenendo in considerazione alcuni aspetti, quali il degrado dell'edificio e la carenza di opere del Trecento a Brera.

Il delicato intervento di Pelliccioli fu condotto con meticolosa professionalità. La pellicola pittorica superficiale e l'intonachino furono staccati e incollati su diverse tele di dimensioni simili, utilizzando colle di origine animale. Successivamente, il retro degli affreschi fu fatto aderire a una seconda tela con un legante più resistente (caseato di calcio), per poi essere incollato a un supporto piano delle stesse dimensioni dell'originale. Una volta fissati, la prima tela fu rimossa con acqua calda.

A Brera, gli affreschi furono ricollocati in un'architettura che riproduce fedelmente quella dell'oratorio di Mocchirolo, completa di finestre, gradino e balaustra. Le pareti della "nuova cappella" furono realizzate in muratura, mentre la volta in compensato ligneo per ricreare la curvatura originale. Le integrazioni delle parti pittoriche perdute furono eseguite con tempera, acquerello e gomma arabica, o lasciando a vista le lacune su una base neutra. Tra il 1989 e il 1990, gli affreschi furono sottoposti a ulteriori restauri da Pinin Brambilla Barcilon, colei che aveva lavorato per anni al restauro del Cenacolo Vinciano. La celebre restauratrice decise di non rimuovere le integrazioni precedenti, ma si concentrò sul ripristino del colore originale, sulla pulitura dalla polvere e dalla gomma arabica, e sulla rimozione di ridipinture successive, utilizzando tecniche come il rigatino. Un'ultima velatura ad acquerello fu applicata per uniformare le cromie.

La complessità maggiore fu la riadesione della pellicola pittorica alle superfici murarie, talvolta con puntellamenti nelle zone lacunose. Il lavoro di Pinin Brambilla Barcilon è stato fondamentale per recuperare la cromia originale e preservare questa preziosa testimonianza artistica, che continua ad accogliere i visitatori di Brera in modo spettacolare. La collocazione attuale garantisce a un vasto pubblico la fruizione di questo bene culturale, sottoposto a monitoraggio costante per temperatura, umidità, tensione delle tele e aderenza della pellicola pittorica.

Gli affreschi rimangono un punto di riferimento per lo studio dell'arte e della cultura trecentesca lombarda. Al contrario, l'Oratorio di Mocchirolo, come previsto da G.C. Argan, è stato in parte dimenticato.

Le riproduzioni fotografiche applicate sulle pareti sono ormai sgranate e alterate. Per tale ragione l'Associazione dell'Oratorio di Mocchirolo, grazie all'instancabile Ing. Angelo Bosco, ha cercato i fondi per una degna riproduzione che ha poi consegnato al Comune di Lentate, nel 2023. L'Amministrazione comunale di Lentate sul Seveso, durante il convegno "Terza giornata di studi sul territorio: castelli, torri e altre novità" del 23 novembre 2024, ha informato la collettività che saranno realizzate nuove riproduzioni per restituire almeno parzialmente l'idea dell'originaria decorazione.

Questo non potrà rimediare completamente al "doloroso strappo" del 1949, ma permetterà una "fruizione immersiva" a chi vorrà visitare il contesto originale, comprendendo meglio la dimensione religiosa e culturale del bene.

Si auspica una futura collaborazione tra Milano e il territorio circostante, riconoscendo l'oratorio di Mocchirolo come una risorsa storica e artistica per lo sviluppo sostenibile, in linea con la Convenzione di Faro. Gli sforzi recenti dell'Amministrazione comunale e dell'Associazione dell'Oratorio, culminati nei restauri architettonici conclusi nel 2021, dimostrano la volontà di preservare questo sito per le generazioni future.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Il testo è la sintesi dello studio pubblicato in AAVV, 3° giornata di studi sul territorio: castelli, torri e altre novità, pp.

- Galvano Fiamma, nel suo *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, riportato parzialmente in <https://www.chiesadimilano.it/news/arte-cultura/il-corteo-dei-magi-a-milano-32170.html>

- C.Renchetti, *Memorie storiche della città di Bergamo fino al 1428, 1818*, p.162 citato in G.Carotti, op.cit.

- C.Romussi, *Milano, né i suoi monumenti*. Milano, Brigola editore, 1875, pag.237 citato in G.Carotti, op.cit

- V. Rossi, *Alberto da Giussano Capitano della Compagnia della Morte. Festeggiato nel settimo centenario della battaglia di Legnano*, Milano, Bortolotti editore, 1876, pag.49, nota 1, citato in G.Carotti, op.cit

- G.Carotti: *Pitture giottesche nell'Oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso in "Estratto dall'Archivio storico lombardo"*, anno XIV, fasc. IV, dicembre, 1887, consultabile in http://emeroteca.braidense.it/eva/sfoglia_articolo.php?IDTestata=&CodScheda=&CodVolume=776&CodFascicolo=5870&CodArticolo=60668

- W.Suida, *Opere di Giovanni da Milano* in "Rassegna d'arte", numero I, anno VI, 1906, pp.11-14

- E. Novarese, *Monumenti artistici trecenteschi a Lentate sul Seveso*, Italia Sacra, 1929, pp.1-14

- M.Bianchi, nella sua Tesi di Laurea dal titolo "Fonti e sviluppi dell'iconografia di santo Stefano pm, A.A.1970-71 Università Cattolica Del Sacro Cuore di Milano _ Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di Laurea in Storia dell'Arte e Archeologia. Relatore: M.L.Gatti Perer

- Don C.Carettoni, *Lentate sul Seveso: il capoluogo e le frazioni nella storia civica, nella religione e nell'arte*, Saronno, 1975

- K.Sutton, *The original patron of the Lombard manuscript 757 in the bibliothèque Nationale, Paris*, in "The Burlington Magazine. CXXIV, 1982, pp.88-94 citato in D.Zuru, op.cit., in merito alla figura di Bertrando de' Rossi

- P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino, Einaudi, 1987, pp.101-127

- A.Benvenuti Papi, *La santità al femminile: funzioni e rappresentazioni tra medioevo ed età moderna*, in "Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)", Actes du colloque organisé par École Française de Rome, 27-29 octobre 1988, Collection de École Française de Rome, n. 149, Roma 1991, pp.469-470 consultabile in https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1991_act_149_1_4212

- F. Autelli, *Pitture murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica*. Catalogo ragionato, 1989, ed. Istituto per la Storia dell'arte lombarda; nello specifico,

sulla Cappella di Mocchirolo si vedano pp. 152-157

- C.Travi, Maestro di Mocchirolo in “Pinacoteca di Brera. Scuola Lombarda e piemontese 1300-1535”, Milano, 1989, Scheda 70, pp.68-78

- E. Mattavelli, Lentate sul Seveso, Lentate, Graffiti Edizioni, 1991

- L.M.Galli, Restauro e ritrovamento: novità sugli affreschi dell’oratorio di Mocchirolo, in “Arte Cristiana”, 745, 1991, pp.310-312

- C. Quattrini, Monza e Brianza, in “La pittura in Lombardia. Il Trecento”, Milano, 1993, p.67

- C. Maggioni, Culto e pietà mariana nel medioevo (secoli XI-XV) in “La Madre del Signore dal medioevo al rinascimento” a cura di E.M. TONIOLO, Centro di cultura mariana “Madre della Chiesa”, Roma, 1998, 81-129

- P. Strada, Affreschi dell’Oratorio Porro di Mocchirolo in ‘Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000’, Quaderni di Brera, 2004, n.10, pp. 164-167

- N. Penny, The Sixteenth Century Italian Paintings, Volume I, National Gallery Publications Ltd, 2004, p.26, Gertrud Schiller, Iconography of Christian Art, Vol. II, Lund Humphries, London, 1972, pp.152-153, citato da https://www.wikiwand.com/it/articles/Spasimo_della_Vergine in merito all’iconografia dello Spasimo della Vergine.

- M.Bacci, La nuova iconografia religiosa, in M.Seidel, “Storia delle arti in Toscana. Il Trecento, 2004, pp.147-169 consultabile in <https://folia.unifr.ch/unifr/documents/306476>:

- F.Scirea, Un contributo al Trecento lombardo. I dipinti murali della Cappella del Crocifisso nella prepositurale di Trezzo sull’Adda, “Arte Lombarda”, Nuova serie, n. 144 (2), 2005, pp. 16-27 consultabile in https://www.academia.edu/2585141/2005_Un_contributo_al_Trecento_lombardo_i_dipinti_murali_della_Cappella_del_Crocifisso_nella_prepositurale_di_Trezzo_sullAdda_Trecento_in_Lombardy_the_holy_cross_chapel_frescoes_in_the_parish_church_of_Trezzo_sullAdda_Milan

- T. Suarez-Nani (Friburgo), Tommaso d'Aquino e l'angelologia: ipotesi sul suo significato storico e la sua rilevanza filosofica, in “Tommaso d'Aquino. Cantieri aperti” a cura di A.Ghisalberti, 2006, p. 11-29, consultabile in https://sonar.ch/documents/300498/files/T.d_Aquino_-_angelologia_-_Milano_2005.pdf

- AAVV, L’oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Silvana Editoriale, 2007 in particolare i contributi di

_ L.M.Galli Michiero, Storia della committenza e della decorazione pittorica, pp.11-28

_ V.Pracchi, “Il restauratore principe: Mauro Pelliccioli”, pp.79-100

- C.Sartori, Tesi di Laurea dal titolo “Le decorazioni architettoniche nella pittura del Trecento in Brianza”. A.A.2006-2007, Università Cattolica Del Sacro Cuore di Milano_Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di Laurea in Storia dell’Arte e Archeologia. Relatore: Prof. M.Rossi, pp.115-195

- C.Metelli, Tesi di Dottorato dal titolo “La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni cinquanta e sessanta del xx secolo” A.A 2006-7, Università degli Studi Roma Tre. Dottorato in Storia e Conservazione dell’oggetto d’arte e d’architettura. XX Ciclo Dottorale. Relatore Prof. Daniele Manacorda; Tutor: Prof. Mario Micheli pp.113-118 consultabile in <https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/86/1/LA%20RIMOZIONE%20DELLA%20PITTURA%20MURALE%20di%20Cecilia%20Metelli>.

pdf

- M. Bianchi Carpeggiani, Nuove proposte per l'iconografia e la committenza degli affreschi negli oratori Porro di Lentate sul Seveso e Mocchirolo, in "Arte Lombarda", 2008, 3 (n. 154), ed. Vita e pensiero, pp.30-67 consultabile in <https://www.jstor.org/stable/43132960>
- U. Longo, L'abito e il corpo dei religiosi nelle fonti agiografiche. Il mantello come simbolo di identità in "Przeglad Historyczny", 2009, pp. 475-494.p.485 consultabile in https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przeglad_Historyczny/Przeglad_Historyczny-r2009-t100-n3/Przeglad_Historyczny-r2009-t100-n3-s475-494/Przeglad_Historyczny-r2009-t100-n3-s475-494.pdf
- F.Cengarle, I Visconti e il culto della Vergine (XIV secolo): qualche osservazione negli atti di Convegno dal titolo "Images, cultes, liturgies. Les connotations politiques du message religieux", a cura di P.Ventrone e L. Gaffuri in "Annales de l'histoire moderne et contemporaine", pp. 111-124, 2009
- N. Matteuzzi, Tesi di dottorato di Storia dell'Arte _CICLO XXV_ dal titolo "Affreschi agiografici iconico 'In ipso pariete expressere memoriam ". Università degli Studi di Firenze, A.A. 2010-2012, Coordinatore Prof. Antonio Pinelli; Tutori Prof.ssa Sonia Chiodo e Prof. Andrea De Marchi consultabile in <https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/829127/27526/TESI.pdf>
- C Romano, Tesi di dottorato di Storia dell'Arte _Ciclo XV_ dal titolo "Matteo da Milano, miniatore (e pittore?). Gli esordi e l'affermazione nel contesto della corte sforzesca con alcune precisazioni e approfondimenti sulle vicende biografiche e sull'evoluzione stilistica dell'artista". Università degli Studi di Udine, A.A. 2012-2013, Relatori Prof.sse Caterina Furlan e Federica Toniolo consultabile in https://air.uniud.it/bitstream/11390/1132778/1/10990_522_TesiCristinaRomano.pdf
- M.G.Albertini Ottolenghi, Note sulla Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria" vol. 113 (2013) p. 35-68 https://www.academia.edu/11885099/NOTE_SULLA_BIBLIOTECA_DEI_VISCONTI_E_DEGLI_SFORZA_NEL_CASTELLO_DI_PAVIA
- D.Zaru, Lignage noble et devotion familiale. Les systèmes décoratifs des oratoires lombards dans l'entourage des Visconti in "Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.) a cura di S.Romano e D.Zaru in "Studi lombardi, 2, settembre 2013, pp.275-293
- Gregorini, Tesi di Laurea Il Lignum vitae di S. Maria Maggiore a Bergamo Un'analisi iconografica e funzionale, A.A.2013-14, Università Ca' Foscari di Venezia. Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici. Relatore: Prof. Stefano Riccioni, Correlatrice: Prof.ssa Michela Agazzi, consultabile in <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/5742/987521-1176481.pdf>
- L. Cavazzini, Trecento lombardo e visconteo, in "Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza", Skira, 2015, pp. 47-109
- S.Paglioli, Il modello della Santa Casa di Loreto. Tipologie architettoniche e devozionali fra Lombardia e Veneto nella prima metà del XVII secolo, A.A 2015-2016, Università Ca' Foscari di Venezia, Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, XXVII ciclo. Coordinatore: Giuseppe Barbieri; Tutor: Prof.ssa Paola Lanaro, Co-tutori Prof.sse L.Corti e M.Visioli pp.113-118 consultabile in <https://iris.unive.it/retrieve/2b040f8f-06->

be-4a07-9352-c704f9ed176e/955948-1171172.pdf

- E. Caffarelli, Le «Madonne col bambino» nella pittura italiana (secc. XII-XIX). Per un primo approccio alla denominazione delle raffigurazioni mariane, in “Il Nome nel testo”, Rivista internazionale di onomastica letteraria, n.18, 2016 consultabile in <https://innt.it/innt/article/download/660/600/787#:~:text=Analogamente%2C%20il%20passero%20del%20Guercino,Cristo%3B%20quale%20espres%2D%20sione%20di>
- Caterina Zaira Laskaris, La biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia: gloria di una dinastia, in “Pavia visconteo-sforzesca. Il Castello, la città, la Certosa, Pavia, Musei Civici di Pavia”, 2016, pp. 37-43 CONSULTABILE IN https://www.academia.edu/26247312/La_Biblioteca_dei_Visconti_e_degli_Sforza_nel_Castello_di_Pavia_gloria_di_una_dinastia_in_Pavia_visconteo_sforzesca._Il_Castello_la_citt%C3%A0_la_Certosa_Milano_Skira_2016_pp._37-43
- E. Eccher, Tesi di Dottorato dal titolo “Attorno al Maestro di Viboldone. Scultura gotica lombarda tra le province di Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza” A.A 2017-18, Università degli Studi di Trento. Dottorato in “Culture d’Europa. Ambiente, spazi, storie, arti, idee”. XXXI Ciclo Dottorale. Relatore Prof.ssa L.Cavazzini; Coordinatore: Diego E.Angelucci consultabile in http://eprints-phd.biblio.unitn.it/3784/1/TESI_PHD_ECCHER_ELISA.pdf
- E. Daffra, “Per Brera, 1947–1957” in “Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera” a cura di G.Ginex, Milano, Skira, 2018, pp. 105–14
- D.Sbacchi, Tesi di Dottorato dal titolo “La corte celeste” A.A 2018-19, Università degli Studi di Berna. Dottorato in Lettere.. Relatore Prof. Stefano Prandi e Johannes Bartuschat, consultabile in [https://boristheses.unibe.ch/1674/19/La%20corte%20celeste%20di%20Dante%20finale%20\(6\).pdf](https://boristheses.unibe.ch/1674/19/La%20corte%20celeste%20di%20Dante%20finale%20(6).pdf)
- (L.Marcozzi, La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco, in Marco Ariani, a cura di, La metafora in Dante, Firenze, Olschki, 2009, pp. 59-112 citato in D.Sbacchi, op.cit)
- S.Colombo, L’arte di vedere. Dall’Alto Medioevo al Gotico internazionale. Vol.2, Pearson, 2019, pp.334, 394-398, 408-411
- T.Mattei, Tesi di Laurea dal titolo “Tollo Deus: pro te plasmate factus homo. L’iconografia dell’Ecce Homo in Italia tra la metà del XV e l’inizio del XVI secolo” A.A.2019-20 Università degli Studi di Verona_ Corso di Laurea Triennale in Beni Culturali. Relatore: Enrico Dal Pozzolo p.14 Consultabile in https://www.academia.edu/62559367/Tollo_Deus_pro_te_plasmate_factus_Homo_Liconografia_dellEcce_Homo_in_Italia_tra_la_met%C3%A0_del_XV_e_linizio_del_XVI_secolo
- AA.VV., L’arte a Lentate, Mocchirolo e Copreno nel Tre-Quattrocento: le opere commissionate dai Porro. Oggiono-Lecco, 2021, in particolare i contributi di
- _ G.Longhi, L’Oratorio di Mocchirolo. Montechayrolo: uomini e pietre. Incipit pp. 75-105
- _ M.Turconi Sormani, L’arte a Lentate, Mocchirolo e Copreno nel Tre-Quattrocento: le opere commissionate dai Porro.Oggiono-Lecco, 2021, pp.107-112
- <https://www.chiesadimilano.it/senza-categoria/quando-giotto-venne-a-milano-e-fu-rivoluzione-32484.html>
- https://www.storiadimilano.it/citta/Piazza_Duomo/palazzo_reale.htm

- https://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/2016/04/2016.cat_.17.pdf
- <https://sigecweb.beniculturali.it/sigec/item/print/ICCD13909784>
- <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MI100-03754/>
- <https://mmg.inera.it/frontend/pinacoteca-di-brera-2/oggetti-esposti/affreschi-dalloratorio-porro-di-mocchiolo>
- https://museid.culturaitalia.it/dettaglio/?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_28763
- <https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/affreschi-dalloratorio-porro-di-mocchiolo/>
- <https://www.museionline.info/tipologie-museo/oratorio-di-mocchiolo>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Crociata_sabauda#:~:text=La%20crociata%20sabauda%20fu%20una,impero%20ottomano%20nell'Europa%20orientale.
- <https://www.santuarioloreto.va/it/storia/la-santa-casa-da-nazareth-a-loreto.html>
- <https://www.santodelgiorno.it/san-giorgio/>
- <https://www.vaticannews.va/it/santo-del-giorno/04/23/san-giorgio--martire.html>
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/dal-christus-triumphans-al-christus-patiens_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/dal-christus-triumphans-al-christus-patiens_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco))
- <https://www.smn.it/it/opere/il-crocifisso-di-giotto/>
- <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/giotto-il-crocifisso-di-santa-maria-novella>
- <https://gallerie-estensi.beniculturali.it/storia-nei-particolari/teschio-nella-crocifissione/#:~:text=Il%20teschio%20di%20Adamo%20rappresenta,dal%20primo%20uomo%20peccatore%2C%20Adamo>
- <https://www.holyart.it/blog/santi-e-beati/tommaso-daquino-e-la-gerarchia-degli-angeli/#:~:text=Le%20tre%20Gerarchie%20angeliche&text=Prima%20gerarchia%3A%20Serafini%2C%20Cherubini%2C,%3A%20Principati%2C%20Arcangeli%2C%20Angeli>
- <https://museiarezzo.it/wp-content/uploads/2023/04/guida-affreschi-IT.pdf>
- <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/78718/Pisano%20Nicola%2C%20Crocifissione%20di%20Cristo>
- <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900013029-4-#lg=1&slide=0>
- https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Giotto._the-crucifix-1290-1300_Florence,_Santa_Maria_Novella.jpg
- <https://www.artesvelata.it/crocifissioni-giotto/>
- <https://museiarezzo.it/wp-content/uploads/2023/04/guida-affreschi-IT.pdf>
- https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2224
- <https://www.artesvelata.it/crocifissioni-giotto/>
- <https://cappellascrovegni.padovamusei.it/it/collezioni/vita-cristo/crocifissione>
- <https://www.chieseromaniche.it/SchedeAgiografia/52-Maria-Maddalena.htm>
- <https://www.youtube.com/watch?v=5qcKY-Leuyw>
- <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/download/3110/2481/>
- <https://www.artesvelata.it/crocifissioni-giotto/>
- <https://cappellascrovegni.padovamusei.it/it/collezioni/vita-cristo/crocifissione>
- <https://www.ruvochannel.com/mani-comunicanti-nella-statuarie-processionale-ruba->

stina/

- <https://www.aldomariavalli.it/2019/12/20/il-valore-corredentivo-della-compassio-di-maria/>
- https://www.wikiwand.com/it/Spasimo_della_Vergine
- <https://it.aleteia.org/2017/06/28/perche-beata-vergine-maria-vestire-blu>
- <https://www.fraticanepanova.it/22-formazione/633-icona-dell-annunciazione.html>
- <https://speranzaxmilano.it/significato/madonna-vestita-di-rosso-significato/>
- <https://www.artesvelata.it/crocifissioni-giotto/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=5qcKY-Leuyw>
- <https://it.cathopedia.org/wiki/Calice#:~:text=Il%20termine%20deriva%20dal%20latino,significa%20%22tazza%2C%20coppa%22.&text=A%20livello%20simbolico%2C%20il%20calice,sorte%20toccata%20per%20il%20peccato>
- <https://www.chiesadimilano.it/news/arte-cultura/loratorio-di-santo-stefano-a-lentate-tempio-della-pittura-lombarda-del-300-32278.html>
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/8/80/20211004191253%21Lentate_sul_Seveso%2C_Oratorio_di_Santo_Stefano_012.JPG
- <https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/madonna-con-il-bambino-santa-caterina-santorsola-san-giorgio-ed-il-devoto-teodorico-da-coira/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Monumento_funebre_di_Stefano_e_Valentina_Visconti
- <http://www.milanofotografo.it/FotografiaFotoFullResolution.aspx?ID=3274&Luogo=Milano>
- <https://www.yumpu.com/it/document/read/16205716/gesu-bambino-e-il-cardellino-a-cura-di-paolo-pieve-di-piobesi>
- <https://www.atuttarte.it/simboli/cardellino.html>
- <https://diariodellarte.wordpress.com/2017/04/06/la-madonna-con-il-bambino-i-simboli-della-passione/>
- <https://gallerie-estensi.beniculturali.it/storia-nei-particolari/ciliegie/#:~:text=Le%20ciliegie%20simboleggiano%20inoltre%20la,o%20della%20Cena%20in%20Emmaus>
- <https://www.atuttarte.it/simboli/cardellino.html>
- <https://www.cemeteryart.net/it/cemetery-symbolism-part-3-heavenly-music/>
- <https://milanofree.it/eventi/mostre/gli-angeli-musicanti-nella-pittura.html>
- <https://artsandculture.google.com/asset/sarcophagus-front-known-as-tomb-of-rebaldo-aliprandi-sculptor-from-campione/FAHffVx39Zk1oA?hl=it>
- <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/011514/2011-03-23/>
- https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Altichiero,_la_vergine_adorata_dai_mebri_della_famiglia_Cavalli,_sant%27anastasia,_verona_1370.jpg
- <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00004/>
- <https://cultura.gov.it/luogo/abbazia-di-vezzolano>
- <https://www.storiadimilano.it/Arte/miniatori.htm>
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovannino-de-grassi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovannino-de-grassi_(Dizionario-Biografico)/)
- https://it.wikipedia.org/wiki/Caterina_d%27Alessandria
- <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/santa-caterina-dalessandria-degitto>
- <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3o190-00227/#:~:text=Secondo%20questa%20celebre%20iconografia%20la,suo%20lungo%20>

e%20sofferto%20martirio.

- https://it.wikipedia.org/wiki/Palma_del_martirio#:~:text=La%20simbologia%20cristiana%2C%20presente%20fin,la%20loro%20ricompensa%20in%20paradiso
- <https://www.ifda.it/i-bottoni-qual-e-la-vera-storia/>
- <https://www.santiebeati.it/dettaglio/25500>
- <https://www.uninetcom.it/oggi-scopriamo-il-significato-del-nome-ambrogio/>
- <https://www.famigliacristiana.it/articolo/sant-ambrogio-il-brillante-politico-non-ancora-battezzato-acclamato-vescovo-dal-popolo.aspx>
- <https://www.santiebeati.it/dettaglio/25500>
- <https://www.vaticannews.va/it/chiesa/news/2020-12/sant-ambrogio-milano-diocesi-frigerio-arte-chiesa-7-dicembre.html#:~:text=%E2%80%9CNell'iconografia%20antica%20egli%20stringe,e%20sulla%20divinit%C3%A0%20di%20Cristo>
- <https://www.paoline.it/blog/bibbia/il-mandorlo.html#:~:text=Questo%20frutto%20%C3%A8%20simbolo%20del,15%2C%2020%2D23>
- <https://www.bottegadelmonastero.it/la-mandorla-nell'iconografia-cristiana/>
- <https://www.cerm-ts.org/iconografia-del-cristo-benedicente-tra-oriente-ed-occidente-nell'alto-medioevo/>
- <https://www.paoline.it/blog/bibbia/l-arcobaleno-bibbia.html>
- [https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/i-colori-dell'arcobaleno-antico-patrimonio-cristiano#:~:text=Tra%20i%20grandi%20valori%20simbolici,\(%20Genesi%209%2C16\)](https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/i-colori-dell'arcobaleno-antico-patrimonio-cristiano#:~:text=Tra%20i%20grandi%20valori%20simbolici,(%20Genesi%209%2C16))
- <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900235588>
- <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/T0010-00216/>
- https://notedipastoralegiovanile.it/images/ARTE/le_tre_virtu_teologali_nell_arte.pdf
- <https://www.artefede.com/flash/articolo.php?file=CRISTO%20IN%20MA-FLASH5.htm>
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Tetramorfo>
- <https://www.holyart.it/blog/santi-e-beati/i-simboli-degli-evangelisti-e-il-loro-significato/>
- [https://www.parrocchiasantarosalia.it/?p=2701#:~:text=Secondo%20altri%20autori%2C%20come%20Ambrogio,e%20l'Ascensione%20\(l'](https://www.parrocchiasantarosalia.it/?p=2701#:~:text=Secondo%20altri%20autori%2C%20come%20Ambrogio,e%20l'Ascensione%20(l')
- <https://www.santuariosanmichele.it/wp-content/uploads/2017/01/I-simboli-degli-evangelisti.pdf>
- <https://www.holyart.it/blog/santi-e-beati/i-simboli-degli-evangelisti-e-il-loro-significato/>
- <https://it.churchpop.com/ti-sei-mai-chiesto-cosa-significano-i-simboli-degli-evangelisti/>
- https://cb51-16.omeka.fas.harvard.edu/exhibits/show/man_of_sorrows_evolution/gerusalemme
- https://cb51-16.omeka.fas.harvard.edu/exhibits/show/man_of_sorrows_evolution/illuminated_o
- https://cb51-16.omeka.fas.harvard.edu/exhibits/show/man_of_sorrows_evolution/karahissar
- <https://www.antiquanuovaserie.it/iconografia-dell'immagine-pietatis/>
- <https://www.andreaconcas.com/affresco-come-si-realizza/>

- <https://www.scuolainternazionaleaffresco.eu/files/Dispensa.pdf>
- <https://sabrinal957.wordpress.com/tag/tecnica-a-pontate/>
- <https://www.corsi.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid030518.pdf>
- <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Convenzione-di-Faro.pdf>
- <https://primamonza.it/attualita/loratorio-di-mocchiolo-rinasce-dopo-il-restauro/>

VOCABOLARIO

**Termini e iconografie citate nel testo,
in ordine alfabetico, tratte dalle fonti citate.**

Affresco: termine generico con il quale si intende impropriamente tutta la pittura murale. La pittura a “buon fresco”, in uso dal XIII secolo in poi, è una tecnica di pittura su supporto murale che utilizza come legante la calce dell’intonaco con cui il muro è preparato. I pigmenti, diluiti in acqua, si fissano sulla superficie muraria durante il processo di carbonatazione dell’idrossido di calcio, che avviene quando questo, asciugandosi, si combina con l’anidride carbonica presente nell’aria. Si produce una pellicola dura e compatta di carbonato di calcio che ingloba il colore. Ricordato da Cennino Cennini perché “lavorare in muro è ’l più dolce e ’l più vago lavorare che ci sia”, l’affresco richiede particolare esperienza in quanto non consente correzioni, né permette di apprezzare immediatamente il tono dei colori, percepibile solo ad asciugatura completa dell’intonaco. L’esecuzione su intonaco fresco è requisito imprescindibile; ne consegue un’attenta valutazione dell’estensione dell’intonaco da stendere in relazione ai tempi di lavoro (metodi della giornata e pontata). Giorgio Vasari (1568) sostiene che “il dipingere in muro è più maestrevole e bello, perché consiste nel fare in un giorno solo quello che negli altri modi si può in molti ritoccare dopo lavorato”; il processo di carbonatazione che si innescava fra colore e malte crea un saldo legame fra i due componenti con straordinari effetti di trasparenza e luminosità. (https://www.academia.edu/24940276/Dizionario_del_restau-ro_Tecniche_Diagnostica_Conservazione)

Agnello adagiato su un libro con sigilli: i Sette sigilli simbolici che tengono un libro chiuso sono quelli che l’apostolo ed evangelista Giovanni dichiara di aver scorto in una visione descritta nell’ultimo libro della Bibbia, l’Apocalisse (Apocalisse 5,1. L’apertura dei sigilli è descritta nei versetti di Apocalisse 5,5-8 e l’unico degno di aprirli è colui che viene appellato come Leone della tribù di Giuda e agnello con sette corna e sette occhi Apocalisse 5,5-6.

Il libro con i sette sigilli di cui parla l’Apocalisse contiene il progetto definitivo di Dio per la storia del mondo che è eterno e immutabile. Visto che la morte e resurrezione di Cristo hanno deciso il destino di tutti gli uomini, Gesù è l’unico che possa aprirlo.

(https://it.wikipedia.org/wiki/Sette_sigilli

<https://it.aleteia.org/2022/11/05/perche-solo-gesu-puo-aprire-il-libro-con-i-7-sigilli-del-lapocalisse/>)

Arcobaleno: rappresenta l’alleanza tra Dio e gli uomini, ma anche la Sua Gloria. Infatti

nella Bibbia l'arcobaleno appare, per la prima volta, dopo il diluvio universale che purifica e ricrea l'umanità peccatrice (Gen 9,8-12). Esso è il segno della prima alleanza (berit) - descritta nella Bibbia in forma esplicita - che Dio tramite Noè (Gen 9, 8- 12) stipula con tutta l'umanità. L'arcobaleno pur apparendo dopo la tempesta che provoca terrore e anche morte, è sempre simbolo positivo che manifesta che Dio ama gli uomini e affronta gli aspetti negativi della realtà e del cuore dell'uomo. Se necessario purifica, ma prendendosi cura della creature cui dona la vita. Inoltre l'arcobaleno impegna Dio a favore dell'umanità: «L'arco sarà sulle nubi, e io lo guarderò per ricordare l'alleanza eterna tra Dio e ogni essere che vive in ogni carne che sulla terra» (cfr. Gen 9,13-15).

L'arcobaleno è anche simbolo dello splendore e della gloria di Dio. Con questo simbolo si apre il libro del profeta Ezechiele, il quale vede uno splendore simile a quello dell'arcobaleno fra le nubi di un giorno di pioggia: «Era circondato da uno splendore simile a quello dell'arcobaleno fra le nubi in un giorno di pioggia. Così percepii in visione la gloria del Signore» (cfr.1,27-28)

L'arcobaleno, a volte, non è però rappresentato con tanti colori ma solo con tre, cioè il rosso, il bianco e il verde a richiamare la Trinità ma anche le tre virtù teologali, rispettivamente la Carità, la Fede e la Speranza

(<https://www.paoline.it/blog/bibbia/l-arcobaleno-bibbia.html#:~:text=Nella%20Bibbia%20l'arcobaleno%20appare,stipula%20con%20tutta%20l'umanit%C3%A0>.

https://notedipastoralegiovanile.it/images/ARTE/le_tre_virtu_teologali_nell_arte.pdf)

Arco trionfale: con questo termine, s'intende l'arco che connette la navata delle chiese con lo spazio absidale o con il transetto; è solitamente supporto di raffigurazioni dipinte o mosaicate (<https://www.beweb.chiesacattolica.it/glossario/voce/420/Arco+trionfale>)

Benedizione: la mano destra di Cristo accenna quasi sempre a un gesto di benedizione, disponendo le dita come usano i sacerdoti bizantini: la punta del pollice tocca quella dell'anulare. Talvolta le dita di Cristo raffigurano il suo monogramma: il mignolo per la I, l'anulare per la C, il medio e il pollice incrociati per la X, infine l'indice per la seconda C (IC XC = Gesù Cristo). Sull'icona deve infatti essere scritto il nome della figura rappresentata. Per Gesù Cristo, si usa mettere in alto l'abbreviazione greca IC XC, e questo anche nelle scritte in Russia.

Talvolta la disposizione delle dita della mano destra benedicente è a gruppi di tre e due dita, che richiamano rispettivamente le tre Persone della Santissima Trinità e le due nature di Gesù Cristo: è da Dio trino che viene ogni benedizione attraverso il Cristo fatto uomo.

(<http://www.internetica.it/maestro.htm>

<https://www.bibbiafrancescana.org/2019/06/il-pollice-lindice-e-il-medio-sono-uniti-mentre-lanulare-e-il-mignolo-raccolti-nel-palmo-della-mano/>)

Buon fresco: si veda affresco

Calice: a. bicchiere di forma caratteristica, con bocca larga, che si va restringendo verso il fondo, ed è fornito di un gambo lungo e sottile poggiante su una base circolare (differisce dalla coppa, che ha la concavità più larga, a calotta sferica, e il piede più corto). In

locuzioni fig. (di reminiscenza evangelica), per indicare esperienze dolorose: bere il c. dell'amarezza, l'amaro c.; assaggiare il c. dell'esilio; bere il c. sino alla feccia, provare tutte le amarezze sino all'ultima. b. In partic., vaso liturgico in cui si consacra l'Eucarestia sotto le specie del vino: l'elevazione del calice.

<https://www.treccani.it/vocabolario/calice1/>

Il calice rimanda all'Ultima Cena e alla Passione, ma è altresì simbolo "dell'unione della natura divina e di quella umana di Gesù, figlio di Dio" e della comunione con il Dio dell'alleanza e quindi simbolo, attraverso essa, della salvezza.

<https://www.youtube.com/watch?v=5qcKY-Leuyw>

<https://it.cathopedia.org/wiki/Calice#:~:text=Il%20termine%20deriva%20dal%20latino,significa%20%22tazza%2C%20coppa%22.&text=A%20livello%20simbolico%2C%20il%20calice,sorte%20toccata%20per%20il%20peccato>

Cappella: piccolo edificio religioso, generalmente annesso a un altro edificio sacro o profano. Può essere anche ciascuna delle grandi nicchie che, nelle chiese, contengono altari minori. (<https://www.finestresullarte.info/glossario.php#s>)

Capriata: struttura in legno, ferro o cemento armato, che serve per reggere il tetto di un edificio. (<https://www.finestresullarte.info/glossario.php#s>)

Cassinaz: con cassinas si deve intendere "non un'unica unità abitativa, ma più edifici ad uso agricolo, dei quali probabilmente la maggior parte era in legno e col tetto di paglia. Ovviamente gli edifici più importanti come la residenza di Guidrate _ il capostipite della famiglia Porro a Mocchirolo _ e della sua famiglia li possiamo immaginare in mattoni e coperti di coppi, anche perché nelle immediate vicinanze delle Cassine de Mocchirolo, non mancavano le fornaci" (G.Longhi, L'Oratorio di Mocchirolo. Montechayrolo: uomini e pietre. p.80)

Castro: "la parola castrum è solitamente tradotta con "castello ", suscitando nella mente immagini di grandi fortificazioni, torri, cinte di mura eccetera. In realtà nella maggior parte dei casi il castrum comprendeva una serie di edifici, se possibile posti su un'altura o difesi da un corso d'acqua, circondati da diversi elementi difensivi come palizzate, siepi e fossati. All'interno della palizzata si trovavano l'abitazione del signore, spesso residente in una torre o palazzo fortificato, case per i coloni, magazzini e granai di un edificio religioso, una cappella o una piccola chiesa. Nel giro di una manciata di anni dunque anche sul colle di Mocchirolo si assistette ad un rinnovato fervore costruttivo." (G.Longhi, L'Oratorio di Mocchirolo. Montechayrolo: uomini e pietre. pp.89-90)

Christus patiens: La prima immagine del Cristo morto risale all'VIII secolo, come testimonia una tavola del Monte Sinai che raffigura il Nazareno col volto sereno e gli occhi chiusi. Ma è sul finire del XII e agli inizi del XIII secolo, nel momento di passaggio dalla fase tardoromanica al primo gotico, che si comincia a sottolineare la sofferenza fisica di Cristo. I due aspetti della mistica pasquale, morte e resurrezione, sembrano scindersi definitivamente a favore della morte. [...]

La mistica della sofferenza e della croce diviene, in seguito, un momento centrale del-

la riflessione cristiana, soprattutto per opera dei Francescani. Fautori di una religiosità umanizzata, in cui largo spazio è dato alla componente emotiva, i Francescani ricorrono con frequenza a immagini che, attraverso un linguaggio comprensibile, possano commuovere il fedele avvicinandolo alla Chiesa. Per questo le scene della passio terrena del Nazareno, o l'ampio risalto dato alle ferite[...]

In genere si fa risalire il primo esempio di croce monumentale con il *Christus patiens* a quella oggi conservata nel Museo di San Matteo a Pisa (inv. 5224). [...] Con ogni probabilità sempre in ambito francescano nasce la variante, poi di notevole divulgazione, del Cristo inchiodato con soli tre chiodi, uno solo per i piedi fra loro sovrapposti. Il Cristo sofferente ha la testa reclinata sulla spalla e gli occhi chiusi, mentre il corpo si abbandona al peso della morte. Forse uno dei primi a recepire questa novità iconografica è Giunta Pisano [...] Nel Crocifisso della Basilica di San Domenico a Bologna (1250 ca.), il corpo del Cristo è inarcato contro un tabellone privo di scene figurate. Accanto a questa tipologia persiste quella con quattro chiodi e con ampio spazio dato alle scene della Passione raffigurate lungo il corpo del Cristo (Maestro del San Francesco Bardi, prima metà XIII sec., Firenze, Uffizi).

Il maggior naturalismo nella resa del Cristo porta ad abbandonare, poco alla volta, le scene tratte dalla vita ante e post mortem poste ai lati del corpo, sostituite in un primo momento da una trama simile a un tappeto [...] In questo senso si pongono le croci di Giotto, in cui il *Christus patiens* trova declinazioni sempre più realistiche, di grande impatto visivo ed emozionale (Firenze, Santa Maria Novella (Foto 19)). Con verismo, fino a queste date impensato, Giotto rende con efficacia il momento drammatico della morte riuscendo tuttavia ad alludere, attraverso le proporzioni classiche della figura di Cristo, anche al Salvatore, vero uomo e vero Dio. In epoca moderna il mistero salvifico della croce disperde definitivamente l'unità dei due aspetti originari di morte e resurrezione a favore del primo, secondo scelte di volta in volta legate al contesto e all'artista. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/dal-christus-triumphans-al-christus-patients_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dal-christus-triumphans-al-christus-patients_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/))

Christus Triumphans: questa iconografia, che prevede Cristo eretto, inchiodato alla croce, con gli occhi aperti, mantiene uniti i due momenti essenziali e complementari del mistero salvifico pasquale: la morte e la resurrezione di Gesù. Croci di questo tipo (lignee, miniate o su tavola) mettono in primo piano la vittoria sulla morte e la speranza della resurrezione. Tipologicamente alcune raffigurazioni mostrano Cristo con un perizoma a fascia, eretto sulla croce con le mani spalancate nell'atteggiamento dell'orante e con gli occhi aperti (*Christus crucifixus vigilans*), segno della sua natura divina. In alcuni casi il Cristo triumphans è raffigurato su una croce di luce, secondo una consuetudine iconografica che unisce l'immagine del Cristo inchiodato sulla croce a quella del Redentore che torna nel giorno del Giudizio finale [...] A partire dal Mille tale tipologia si arricchisce agli estremi della croce con le immagini del Tetramorfo, i "quattro esseri viventi" citati dall'Apocalisse di Giovanni [...] La tradizione iconografica si precisa attraverso le interpretazioni benedettine che fanno capo all'abate Ruperto di Deutz, vissuto nel momento più drammatico del conflitto tra papato e impero, chiamato lotta alle investiture, per il quale la croce è il simbolo della vittoria di Cristo, e dunque del sacerdotium, purché Cristo sia raffigurato privo di segni di sofferenza e secondo i canoni di una bellezza ide-

ale. A partire dal XII secolo la croce di tipo latino si amplia sia alle estremità per mezzo di tabelloni, sia ai lati del Cristo per ospitare scene dipinte della Passione (Croce n. 432, Firenze, Uffizi).

([https://www.treccani.it/enciclopedia/dal-christus-triumphans-al-christus-patiens_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dal-christus-triumphans-al-christus-patiens_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/)).

Uno dei più noti esempi di Christus Triumphans di epoca romanica è il Crocifisso di Sarzana del Maestro Guglielmo (1138) (Foto 18)

Ciliegia: nella religione cristiana le ciliegie, per la loro forma simile al cuore e per il loro colore, sono simbolo dell'amore di Cristo e del suo sangue versato sulla croce. Le ciliegie simboleggiano inoltre la redenzione dell'uomo che avviene tramite il sangue di Gesù Cristo.

(<https://diariodellarte.wordpress.com/2017/04/06/la-madonna-con-il-bambino-i-simboli-della-passione/>

<https://gallerie-estensi.beniculturali.it/storia-nei-particolari/ciliegie/#:~:text=Le%20ciliegie%20simboleggiano%20inoltre%20la,%20della%20Cena%20in%20Emmaus.>)

Colori blu e rosso: Il colore rosso della veste di Cristo è tradizionale in tutte le icone e indica la sua divinità, mentre il manto blu è segno della sua vera umanità, a simboleggiare come la divinità rivesta la sua umanità. Di conseguenza, Maria è rappresentata con un abito esterno rosso e interno blu, a rappresentare il fatto che ha portato la divinità nell'umanità del suo grembo. Tuttavia in alcune immagini è vestita di blu sopra e di rosso sotto, per mostrare come viene investita della grazia divina per opera dello Spirito Santo (blu), donando "carne" al Verbo che diventa "sangue" (rosso) dentro di Lei.

(<http://www.internetica.it/maestro.htm>

<https://www.artesvelata.it/cristo-pantocratore/#:~:text=Sono%20colori%20che%20hanno%20un,ha%20assunto%20una%20natura%20umana.>

<https://shrines-of-europe.com/it/le-vesti-della-madonna-nei-santuari-mariani#:~:text=Cos%C3%AC%2C%20nelle%20icone%2C%20Ges%C3%B9%20%C3%A8,nell'umanit%C3%A0%20del%20suo%20grembo.>)

Committente: chi ordina un lavoro, una prestazione, o si impegna all'acquisto di una merce per conto proprio. (<https://www.vegaformazione.it/glossario/committente-g61.html#:~:text=Committente%3A%20per%20chi%20si%20%C3%A8,quella%20del%20Datore%20di%20Lavoro>)

Copertura: le coperture sono l'elemento strutturale che chiude in sommità il fabbricato e, costruite a difesa degli edifici contro le precipitazioni meteoriche, venti e insolazione, necessitano di una particolare attenzione nella loro esecuzione e manutenzione (https://e-l.unifi.it/pluginfile.php/965145/mod_resource/content/1/Lezione%20Van%20Riel%20n%C2%B9%20Le%20coperture%20e%20le%20capriate%20lignee.pdf)

Coro: nell'architettura cristiana è la zona della chiesa che originariamente era destinata ai cantori, e che successivamente è stata riservata ai prelati o comunque ai membri della comunità che officia la funzione religiosa ([https://it.wikipedia.org/wiki/Coro_\(architettura\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Coro_(architettura)))

Cranio di Adamo: il dettaglio del teschio, situato alla base della croce, è un elemento tipico nell'iconografia della Crocifissione. Il luogo della scena è il Monte Calvario o Monte Golgota (si veda Monte Calvario o Golgota)

Il teologo Origene, vissuto nel III secolo, ipotizzò che vi fosse stato sepolto Adamo, il primo uomo. Nella Legenda Aurea, redatta tra il 1260 e il 1298, il frate domenicano Jacopo da Varazze (Casanova, 1230 c. – Genova, 1298) ricostruisce la “Storia della vera croce”, riprendendo tale ipotesi.

Narra la leggenda che Adamo, ormai vicino alla fine dei suoi giorni, mandò suo figlio Seth in Paradiso a cercare l'olio della misericordia come viatico di morte serena. L'Arcangelo Michele gli diede, invece, un ramoscello dell'albero della vita (o tre semi secondo altri) perché lo mettesse nella bocca di Adamo al momento della sua sepoltura. Dalla pianta cresciuta sul corpo di Adamo fu poi ricavata la croce ove fu crocifisso Gesù.

Il teschio di Adamo rappresenta dunque tutta l'umanità ferita dal peccato, che porta alla morte spirituale di cui Adamo è simbolo. Cristo salvatore redime quindi gli uomini dal peccato iniziando proprio dal primo uomo peccatore, Adamo.”

<https://gallerie-estensi.beniculturali.it/storia-nei-particolari/teschio-nella-crocifissione/#:~:text=Il%20teschio%20di%20Adamo%20rappresenta,dal%20primo%20uomo%20peccatore%2C%20Adamo>

Facciata: In architettura la facciata, anche detta fronte, è una parete di un edificio rivolta verso l'esterno. Solitamente con tale termine s'intende la parete dove è collocato l'ingresso principale, ma in molti tipi di costruzioni sono presenti anche facciate laterali (ad esempio nelle cattedrali gotiche). (<https://it.wikipedia.org/wiki/Facciata>)

Gesto benedicente: vedi benedizione

Imago Pietatis o Vir Dolorum: è la cosiddetta rappresentazione de “l’Uomo dei dolori”, la cui immagine è di derivazione bizantina. Tale iconografia si diffuse in Europa tra l’XI e il XII secolo probabilmente come rappresentazione da usare durante la Settimana Santa, come una sorta di umanizzazione della Majestas Domini, ma presente già in alcuni manoscritti del XIII secolo anche in Italia a testimoniare una rapida diffusione; dall’altra il già citato Salvator Mundi”. si caratterizza per la raffigurazione di Gesù, con la barba, con la testa reclinata verso destra, con il busto scoperto e le braccia incrociate; il corpo presenta delle ferite da cui fuoriesce il sangue. Gesù in tale immagine viene quindi rappresentato come se fosse stato appena deposto dalla Croce e questo perché “l'iconografia dell'Uomo dei dolori nell'Impero bizantino e nell'Europa centrale del XIV secolo, intendeva simboleggiare l'intera Passione” e non era più relegata unicamente a immagine devozionale, come lo era stata inizialmente.

(T.Mattei, Tesi di Laurea dal titolo “Tollo Deus: pro te plasmate factus homo. L'iconografia dell'Ecce Homo in Italia tra la metà del XV e l'inizio del XVI secolo” A.A.2019-20 Università degli Studi di Verona_ Corso di Laurea Triennale in Beni Culturali. Relatore: Enrico Dal Pozzolo p.14 Consultabile in

https://www.academia.edu/62559367/Tollo_Deus_pro_te_plasmate_factus_Homo_Liconografia_dellEcce_Homo_in_Italia_tra_la_met%C3%A0_del_XV_e_linizio_del_XVI_secolo)

Incisione diretta: è una delle tecniche di riporto di un disegno su una parete da dipingere. L'incisione diretta o ricalco è così chiamata perché – dopo aver appoggiato il cartone sull'intonachino fresco – si ricalcavano i contorni del disegno con uno stilo, un punteruolo o la cazzuola impugnata di taglio, avendo cura di non strappare o forare il supporto. Il risultato è un disegno preparatorio inciso molto evidente e facilmente riconoscibile per i tipici segni larghi dai bordi arrotondati.

(<https://www.teknoring.com/guide/architettura/affreschi-sulle-facciate-come-riconoscerli-e-perche-e-importante/>)

In maestà: Con il termine “maestà” si indica genericamente un personaggio seduto in trono con gli attributi della regalità (per esempio la corona). Nell'arte sacra esso è riservato a Cristo e alla Madonna o a entrambi nella scena dell'Incoronazione della Vergine. Tuttavia, a partire all'incirca dalla fine del XIII secolo, esso passò a identificare le grandi tavole raffiguranti la Madonna in trono col Bambino in grembo circondata da angeli. Tale tema iconografico, nato probabilmente nell'Egitto copto, raffigura la Madonna come regina del paradiso protetta dalla milizia armata degli arcangeli. In tale contesto il trono sta a simboleggiare anche la Chiesa, che si identifica con la Vergine, che è “Sedes Sapientiae” (sede della Sapienza divina). Per Maestas Domini si intende inoltre l'immagine di Cristo in trono in gloria circondato da un alone multicolore - detto per la sua forma “mandorla” - e sostenuto da angeli. (<https://www.artedossier.it/it/art-history/work/2672/>)

Madonna dell'umiltà: La Madonna dell'Umiltà è un tema iconografico mariano in uso dall'inizio del XIV. Mostra la Vergine seduta in terra col Bambino, a differenza della Maestà che la raffigura in trono. All'inizio tali scelte iconografiche erano legate al ruolo della Chiesa (simboleggiata dalla Vergine), che gli ordini mendicanti volevano umile e al livello della gente.

La Madonna dell'umiltà era chiamata anticamente Beata Domina de Humilitate, ma comunemente veniva confusa con la Vergine del riposo (durante la Fuga in Egitto) o con la Vergine del latte (poiché quasi sempre appare nell'atteggiamento di dare il seno al Bambino). Altre volte, intorno alla Vergine seduta per terra c'è un muro o un recinto che indica che si tratta di un Hortus Conclusus, simbolo allusivo alla verginità di Maria. Il suo parallelo è nel Cristo dell'umiltà, che non è altro che il Vir dolorum.

(https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_dell%27Umilt%C3%A0

<https://www.artedossier.it/it/art-history/work/2671/>)

Magister e maestro: Originariamente, il magister era chi operava nelle diverse attività artistiche e architettoniche, come personalità di rilievo, e che, spesso a capo di una bottega, trasmetteva il suo insegnamento. Dalla seconda metà del XIX secolo, il termine maestro è stato usato da storici dell'arte tedeschi per la creazione di espressioni (Maestro di) mirate a definire personalità di artisti non identificati, individuate di solito dal nome di un artista già noto di cui si segnala la derivazione o la vicinanza, da un'opera, da un'iconografia di riferimento. Di uso corrente dall'inizio del XX secolo, la creazione di tali ipotetiche individuazioni di personalità artistiche, che ha risposto a necessità attributive, di collezionismo e di mercato, ha permesso di raggruppare sotto un nome un nucleo di opere più o meno consistente, giungendo a volte in un momento successivo a una più

precisa identificazione. (<https://www.treccani.it/enciclopedia/maestro/>)

Mandorla: simbolo cristiano della Resurrezione e della duplice natura, divina e umana, di Cristo. Infatti, la mandorla è detta pure “vesica piscis” (letteralmente, vescica di pesce in latino), si ottiene intersecando due cerchi dello stesso raggio, in modo tale che il centro di ogni cerchio si trovi sulla circonferenza dell’altro, creando la tipica forma a mandorla (detta anche “amigdala”). [...] Per la sua forma di seme allude alla Vita e quindi è normale associarla a Colui che è “Via, Verità e Vita”. Essendo ottenuta dall’intersezione di due cerchi, richiama sia la doppia natura di Cristo, che è Dio e Uomo allo stesso tempo, sia, più in generale, l’incontro fra due dimensioni differenti, quella terrena e quella spirituale.

https://www.artesvelata.it/iconografia-cristo/#La_mandorla

Nell'arte cristiana, Cristo risorto è raffigurato sui portali delle chiese e sugli amboni, dentro una forma ovoidale simile a una mandorla. Questo frutto è simbolo del mistero di Cristo che nasconde la natura divina in quella umana come il frutto della mandorla è racchiuso nel guscio.

L'albero di mandorlo, il primo a fiorire in primavera, ricorda ai cristiani la Risurrezione di Gesù, e che Egli è il primo dei risorti (cfr. 1 Cor 15, 20-23).

Per altri significati, si veda anche <https://www.bottegadelmonastero.it/la-mandorla-nel-liconografia-cristiana/>

<https://www.paoline.it/blog/bibbia/il-mandorlo.html#:~:text=Questo%20frutto%20%C3%A8%20simbolo%20del,15%2C%2020%2D23>

Modellino: per modellino s’intende la riproduzione in scala ridotta di una struttura esistente o che si intendeva costruire per volontà del committente, spesso rappresentato inginocchiato, davanti a un santo o alla Madonna con bambino, in segno di offerta.

Monte Calvario o Golgota: è il luogo della Crocifissione di Gesù, noto come Monte Calvario (dal latino “Calvariae locus” o “Calvarium”, luogo del cranio) o con il nome derivato dalla lingua aramaica di Monte Golgota, ovvero “teschio”, chiamato così perché era un luogo destinato alle esecuzioni capitali o per la sua forma tondeggiante e brulla che ricorda un cranio. E’ una piccola altura presso Gerusalemme (<https://gallerie-estensi.beniculturali.it/storia-nei-particolari/teschio-nella-crocifissione/#:~:text=Il%20teschio%20di%20Adamo%20rappresenta,dal%20primo%20uomo%20peccatore%2C%20Adamo>)

Navata: in architettura, ciascuna delle sezioni longitudinali di una chiesa, dalla porta all'altar maggiore, generalmente delimitate da file di pilastri o di colonne: una chiesa a una sola navata, a tre navate; la navata centrale, ecc (<https://dizionari.repubblica.it/Italiano/N/navata.html>)

Oculo: in archeologia e in architettura per indicare apertura o una finestra di forma circolare praticata in una parete o nella copertura di un edificio. (<https://www.treccani.it/vocabolario/oculo/>)

Pastiglia in rilievo: La decorazione a rilievo dorato delle aureole e di altri elementi negli

affreschi o nelle tavole lignee viene realizzata attraverso la modellazione dell'impasto per l'intonachino o gesso (pastiglia), a rilievo rispetto alla superficie pittorica. Questa scelta artistica fu dettata dalla necessità di sostituire in maniera più economica il rivestimento di questi dettagli che, inizialmente, erano rivestiti in metalli preziosi. La decorazione avveniva a pittura o a stampo. Successive fasi di doratura e verniciatura colorata rendevano la pastiglia un elemento decorativo che impreziosiva il supporto di applicazione. (<http://www.noteartistiche.it/traduzioni/page-11.html> e https://www.academia.edu/24940276/Dizionario_del_restauro_Tecniche_Diagnostica_Conservazione)

Pettirosso: gli uccellini, in particolare il pettirosso o il cardellino con il suo piumaggio rosso, simboleggiano la Passione e la Resurrezione di Cristo, richiamando una leggenda che associa il colore del piumaggio al sangue di Gesù. Il colore rosso inoltre è anche quello del fuoco, che è l'unico elemento che non subisce corruzioni, proprio come Maria, poiché nacque senza peccato, di conseguenza, “la presenza del cardellino o del pettirosso_ accanto alla coppia Madre-Figlio rappresenterebbe due accezioni antitetiche: innocenza e purezza da un lato, sofferenza e sacrificio dall'altro”.

E.Caffarelli, Le «Madonne col bambino» nella pittura italiana (secc. XII-XIX). Per un primo approccio alla denominazione delle raffigurazioni mariane in “Il Nome nel testo”, Rivista internazionale di onomastica letteraria, n.18, 2016, p.33 consultabile in <https://innt.it/innt/article/download/660/600/787#:~:text=Analogamente%2C%20il%20passero%20del%20Guercino,Cristo%3B%20quale%20espres%2D%20sione%20di>
<https://www.yumpu.com/it/document/read/16205716/gesu-bambino-e-il-cardellino-accura-di-paolo-pieve-di-piobesi> M.Bacci, La nuova iconografia religiosa, in M.Seidel, “Storia delle arti in Toscana. Il Trecento, 2004, pp.154-155 Consultabile in <https://folia.unifr.ch/unifr/documents/306476>

E' molto frequente nelle opere religiose che raffigurano l'infanzia di Gesù, la cui “umanizzazione fu favorita dalla diffusione di alcuni testi apocrifi, nella fattispecie il cosiddetto Vangelo dello pseudo-Matteo, che descrivevano con abbondanza di particolari i leggendari eventi dell'infanzia del Salvatore. La sua frequente rappresentazione nell'atto di giocare con un pettirosso costituisce da una parte un richiamo alla storia dei passeri modellati col fango su cui, un giorno, aveva insufflato la vita per lo stupore degli abitanti di Nazareth, dall'altra era condizionata dal mito secondo cui la macchia color cinabro che caratterizzava il pettirosso sarebbe stata provocata da una delle spine usate per confezionare la corona derisoria di Cristo. L'inserimento di segni evocativi degli episodi della Passione nell'immagine che celebrava la maternità di Maria fu un artificio retorico ampiamente sfruttato nel secolo XIV”.

Molto interessante notare come la presenza degli uccelli fosse ricorrente nelle miniature di tardo Trecento nell'ambito lombardo. Si legge infatti che “La presenza di uccelli lungo i margini nei libri d'ore italiani, francesi e fiamminghi si era molto diffusa a partire dall'inizio del XV secolo, ma in Lombardia erano stati prodotti celebri esempi già alla fine del XIV secolo, frutto ed espressione di uno spiccato interesse per la figurazione diretta della natura, che come chiarisce Otto Pächt, in Lombardia riguardava in particolare la rappresentazione di animali. Gli studi dal vero con uccelli, oltre ad essere presenti nel taccuino di Giovannino de Grassi, conosciuto anche come Taccuino di Bergamo (Bergamo, Biblioteca civica “Angelo Mai”, cassaf. 1.21)...” in C.Romano, Tesi di dottorato

di Storia dell'Arte_ Ciclo XV_ dal titolo "Matteo da Milano, miniatore (e pittore?). Gli esordi e l'affermazione nel contesto della corte sforzesca con alcune precisazioni e approfondimenti sulle vicende biografiche e sull'evoluzione stilistica dell'artista". Università degli Studi di Udine, A.A. 2012-2013, Relatori Prof.sse Caterina Furlan e Federica Toniolo, pp.235-236 consultabile in https://air.uniud.it/bitstream/11390/1132778/1/10990_522_TesiCristinaRomano.pdf
<https://www.atuttarte.it/simboli/cardellino.html>

Pie donne: Maria Vergine, Maria di Cleofa e Maria Maddalena sono le pie donne che assistettero alla morte di Gesù in Croce. [...] In particolare Giovanni nel suo Vangelo ci racconta delle pie donne che stavano sotto la Croce durante il supplizio di Gesù: "Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria di Cleofa e Maria di Màgdala" (Giovanni 19,25-27). (<https://www.holyart.it/blog/santi-e-beati/pie-donne-le-tre-marie-presenti-sotto-la-croce-di-gesu/>)

Presbiterio: parte della chiesa situata sul fondo della navata centrale, riservata al coro e alla collocazione dell'altare maggiore. E' quasi sempre leggermente rialzata rispetto al piano della chiesa (in numerose chiese medievali il presbiterio è notevolmente rialzato, perché sotto di esso trovava posto la cripta alla quale si accedeva direttamente dalle navate). Il presbiterio è spesso separato dalle navate mediante balaustra o simili. (<https://www.studiopetrillo.com/glossario-termini-edilizia.html>)

Prospettiva empirica o intuitiva: nelle prime opere figurative, per rappresentare uno spazio in prospettiva, lo si faceva in maniera intuitiva: le figure in primo piano venivano realizzate più grandi, mentre sullo sfondo più piccole. Anche Giotto utilizzava la prospettiva intuitiva, costruendo delle scene in cui collocare i suoi protagonisti. Ma è agli inizi del Quattrocento che Filippo Brunelleschi fa alcuni esperimenti, calcoli e misurazioni precise per tracciare le linee che si incontravano in un punto di fuga, determinando di fatto un cambiamento epocale nella resa prospettica delle rappresentazioni pittoriche. [...] Lo scopo della prospettiva era di rendere il dipinto come una finestra, con una sua cornice, che mostrava un'altra realtà, come se la parete fosse sfondata e non dipinta (<https://windowsonart.altervista.org/le-origini-e-le-tecniche-della-prospettiva/>)

Reliquia: nella religione, una reliquia (dal latino reliquiae che significa resti) è un oggetto o un articolo di significato religioso del passato. Di solito è costituito dalle spoglie fisiche di un santo o dagli effetti personali del santo o della persona venerata conservati a scopo di venerazione come memoriale tangibile.

Si parla di reliquie da contatto nel caso di oggetti che sono stati a contatto con altre reliquie del santo; quest'uso ha permesso di soddisfare il desiderio di molti fedeli di possedere un oggetto collegato al personaggio venerato senza la necessità di procedere al continuo frazionamento delle reliquie autentiche. (<https://it.wikipedia.org/wiki/Reliquia>)

Sacrestia o sagrestia: ambiente annesso alla chiesa per custodirvi i paramenti sacri. (<https://www.studiopetrillo.com/glossario-termini-edilizia.html>)

Sinopia: nella tecnica dell'affresco la sinopia è il disegno preparatorio eseguito sull'arriccio, che consente una precisa eliminazione degli spazi da coprire con l'intonachino della giornata. Il nome deriva dal pigmento usato, cioè il rosso di Sinope. Il disegno a sinopia poteva essere preceduto da una stesura a carboncino, facilmente cancellabile; la sopravvivenza della sinopia, anche laddove disegno finale e pittura siano compromessi, si deve alla sua realizzazione sull'arriccio fresco. Conseguentemente alle campagne di distacco degli affreschi, le sinopie, già apprezzate dal mercato antiquario, acquistarono un valore storico-artistico e diagnostico importante. La sinopia ha un precedente nell'arte musiva.

Spasimo della Vergine o Svenimento della Vergine Maria: è un tema iconografico sviluppatosi dall'idea tardo-medievale che la Vergine Maria sia svenuta vedendo il figlio Gesù crocifisso sul Golgota. Di questo fatto si fa menzione nel Vangelo apocrifo di Nicodemo, e specificatamente negli Atti di Pilato, dove si descrive lo svenimento di Maria. Il tema divenne popolare nell'arte tardo-medievale come pure nella letteratura teologica dell'epoca, ma di esso non si fa alcuna menzione nei vangeli canonici, motivo per cui vennero sollevate delle controversie e dal XVI secolo tale rappresentazione venne scoraggiata dai principali uomini di chiesa del tempo. L'episodio dello svenimento, da alcuni posto durante il percorso di Gesù lungo la Via Dolorosa di Gerusalemme, in realtà è per la maggior parte delle volte rappresentato nell'atto della crocifissione di Gesù [...] Il tema è presente anche nelle Deposizioni come pure nei vari Cristo deposto nella tomba, come nel tema del Congedo di Cristo dalla Madre del XV secolo [...] (https://it.wikipedia.org/wiki/Spasimo_della_Vergine#:~:text=Lo%20Spasimo%20della%20Vergine%20o,figlio%20Ges%C3%B9%20crocifisso%20sul%20Golgota.)

Spina di pesce o a spiga di grano (opus spicatum): le pietre lavorate o i mattoni vengono disposti inclinati di circa 45° rispetto all'orizzontale e fra loro di 90° invertendo l'inclinazione_ ora verso destra ora verso sinistra_ a ogni filare. Il disegno molto decorativo che si ottiene in questo modo assomiglia, per l'appunto, a una spiga di grano o anche a una lisca di pesce. (voce tratta da AA.VV. Itinerario nell'arte, p.204)

Sposalizio mistico di Santa Caterina: è una iconografia molto diffusa nei dipinti, a partire dal XIII secolo, quando vennero istituiti gli ordini mendicanti ed i movimenti religiosi femminili.

Caterina era una santa molto amata e quindi raffigurata frequentemente nelle pale devozionali presenti nei conventi femminili; soprattutto in tali contesti _ ma non solo_ era comprensibile che la santa, vista come esempio per le monache, venisse spesso "ritratta" nel momento in cui avveniva il matrimonio mistico con Gesù bambino, la cui iconografia nacque solo nel XIII secolo.

Secondo questa celebre iconografia la santa viene rappresentata in ginocchio al cospetto della Vergine, mentre Gesù Bambino la sposa simbolicamente infilandole un anello nuziale al dito; ai lati della santa spesso è presente la ruota, ricordo del suo lungo e sofferto martirio, o più semplicemente la palma simbolo del martirio. Secondo la Legenda Aurea di Jacopo da Varazze infatti, Caterina d'Alessandria era una giovane molto bella, figlia del re di Costa, che rifiutò di sposare l'imperatore Massenzio perché cristiana e votata

alla verginità: Massenzio, dopo aver tentato di dissuaderla mandandole dei filosofi che lei però aveva convertito, la condannò alla prigione senza cibo. Salva poiché nutrita da una colomba mandata da Dio venne condannata al supplizio della ruota, ma con un intervento divino questa si ruppe e lei fu salva; infine fu decapitata e dal suo collo sgorgò del latte.

La santa indossa sempre degli abiti sfarzosi e solitamente una corona preziosa, proprio per rimandare alle nobili origini della santa, essendo stata una principessa d'Alessandria d'Egitto. (https://it.wikipedia.org/wiki/Caterina_d%27Alessandria

<https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/santa-caterina-dalessandria-degitto>

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/30190-00227/#:~:text=Secondo%20questa%20celebre%20iconografia%20la,suo%20lungo%20e%20sofferto%20martirio.>

Sulla devozione dei santi e la loro rappresentazione, può essere interessante lo studio di N. Matteuzzi, op.cit. in bibliografia consultabile in <https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/829127/27526/TESI.pdf>)

Strappo: distacco della superficie cromatica di una pittura murale (ma anche di una tavola e di una tela) che, diversamente dallo stacco, implica la separazione della pellicola pittorica dall'intonaco. In questo caso la forza di adesione dell'intelaggio deve essere maggiore di quella esistente fra colore e intonaco sottostante. Nel caso di intonaci debolissimi l'adesione è comunque minima. Quando l'intelaggio è ben secco si comincia a tirare da un lato, gradatamente e con estrema cautela l'intelaggio, che si porta automaticamente dietro la pellicola pittorica. Questa viene distesa su un piano e da tergo rimosso ogni residuo di calcina rimasta aderente. Il film viene applicato sul nuovo supporto, e solo dopo la sua stabilizzazione si procede alla rimozione degli intelaggi. Lo stesso metodo viene applicato anche a dipinti in tavola e in tela. Sotto il profilo storico la sua elaborazione e sperimentazione si deve a Giovanni Secco Suardo (sec. XIX). Questo tipo di intervento è ormai impiegato solo in casi eccezionali, considerando il rischio per l'integrità della pittura e lo snaturamento dell'opera che comporta. (https://www.academia.edu/24940276/Dizionario_del_restauero_Tecniche_Diagnostica_Conservazione)

Tetramorfo: è la rappresentazione simbolica dei quattro evangelisti, mutuata da una visione veterotestamentaria del profeta Ezechiele, riproposta nella descrizione neotestamentaria dei "quattro esseri viventi" contenuta nell'Apocalisse di Giovanni. S. Ireneo di Lione fu il primo teologo a parlare dei quattro evangelisti in veste simbolica, anche se saranno altri grandi padri della Chiesa ad approfondirne e spiegarne il significato e ad attribuire definitivamente a ciascuno le rispettive rappresentazioni iconiche; infatti, inizialmente, secondo S.Ireneo, a S.Matteo corrispondeva l'essere vivente antropomorfo, a S.Marco l'aquila, a S.Luca il vitello e a S.Giovanni il leone. Sarà successivamente S.Girolamo ad assegnare ai vari evangelisti i simboli come sono comunemente rappresentati nell'iconografia cristiana, anche a Mocchirolo.

Solitamente i simboli degli Evangelisti sono dotati di aureole e ali piene di occhi, che rimandano alle visioni del profeta Ezechiele e dell'Apocalisse di San Giovanni. Gli occhi nelle ali degli evangelisti simboleggiano insieme il fatto che questi ultimi furono elevati

ed ispirati direttamente dallo Spirito divino per scrivere i loro sacri testi che rappresentano la scienza universale e la provvidenza di Dio; le ali esprimono non solo l'elevazione spirituale degli Evangelisti nel sentire e pensare, ma anche la prontezza e la celerità con cui hanno risposto alla volontà di Dio. Essi sono sempre rappresentati attorno all'immagine di Dio padre poiché la loro vita fu e sarà sempre dedicata alla Sua adorazione e alla Sua gloria per l'opera creatrice.

([https://www.parrocchiasantarosalia.it/?p=2701#:~:text=Secondo%20altri%20autori%2C%20come%20Ambrogio,e%20l'Ascensione%20\(l'](https://www.parrocchiasantarosalia.it/?p=2701#:~:text=Secondo%20altri%20autori%2C%20come%20Ambrogio,e%20l'Ascensione%20(l')

<https://www.santuariosanmichele.it/wp-content/uploads/2017/01/I-simboli-degli-evangelisti.pdf>)

Vir Dolorum: si veda Imago Pietatis

Volta a botte lunettata: volta a botte lunettata, ossia intersecata da volte a botte più piccole che danno vita a delle unghie e delle lunette lungo la superficie laterale dove si imposta la volta principale (<https://www.facebook.com/doctrinArchitecturae/posts/volta-a-botte-lunettata-ossia-intersecata-da-volte-a-botte-pi%C3%B9-piccole-che-danno/2476953665872432/>)