

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 56 (2005)

Heft: 1: Kunst und Liturgie im Mittelalter = Art et liturgie au Moyen Age = Arte et liturgia nel Medioevo

Artikel: Pittura esterna e liturgia : il caso dell'antica diocesi di Coira

Autor: Boscani Leoni, Simona

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394292>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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

Pittura esterna e liturgia

Il caso dell'antica diocesi di Coira

La pittura esterna, fenomeno che si diffonde in modo massiccio in area alpina tra il XIII e i primi del XVI secolo, è un aspetto ancora poco indagato nei suoi molteplici significati e nelle sue diverse funzioni. Il presente contributo propone alcune riflessioni sul rapporto tra pittura esterna e liturgia, prendendo come punto di partenza l'analisi di una fonte liturgica della diocesi di Coira, il *Directorium pro clero* del 1490.

L'analisi di un *corpus* di dipinti esterni medievali situati nell'antica diocesi di Coira¹ ha mostrato come essi rispondano a delle modalità particolari, che li distinguono dalla decorazione interna dell'edificio sacro, dalla quale non possono comunque prescindere, contribuendo entrambi a dar forma, insieme agli altri elementi ornamentali, a quel "luogo rituale" che è la chiesa stessa². I dipinti esterni sono delle presenze visibili costanti all'interno della vita della parrocchia (anche al di là delle celebrazioni liturgiche): essi assumono un ruolo di primo piano come *medium* della dimensione del sacro nel villaggio, proteggendo i fedeli e fungendo anche da *trait d'union* tra il mondo dei vivi e i defunti seppelliti presso la chiesa parrocchiale. Lo studio di queste pitture murali ha anche potuto evidenziare il loro ruolo all'interno dei conflitti politici e religiosi che hanno animato la diocesi alla fine del Medioevo³: grazie alla loro visibilità, diventavano dei veri e propri "manifesti pubblicitari" in favore dei committenti (fossero essi il signore feudale, il vescovo, il comune).

Nel presente contributo vorrei proporre delle riflessioni sul rapporto tra pittura esterna e liturgia, partendo dall'analisi di una fonte liturgica della diocesi di Coira, il *Directorium pro clero* del 1490: seguendo le osservazioni metodologiche di Eric Palazzo, non si tratta tanto di leggere le decorazioni pittoriche come elementi direttamente "funzionali" alla liturgia, ma piuttosto di considerare l'aspetto liturgico come uno degli elementi per comprendere la complessità dell'immagine medievale⁴. Nel capitolo che segue mi concentrerò sulle festività pasquali, che prevedevano naturalmente anche processioni all'aria aperta (apparentemente

molto amate dalla popolazione locale⁵), tentando di mostrare come i dipinti esterni potessero diventare co-protagonisti di tali riti, arricchendoli di un aspetto visuale importante.

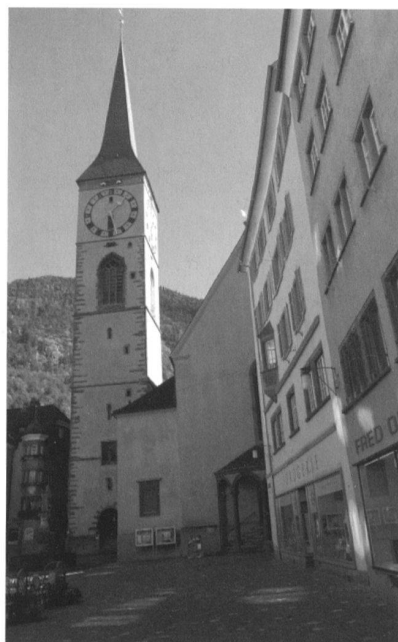
La Settimana Santa e la Pasqua

Una fonte fondamentale per la ricostruzione delle festività religiose nella diocesi di Coira è il *Directorium pro clero* del vescovo Ortlieb von Brandis (1458–1491), di cui una copia è conservata nell'Archivio diocesano di Coira⁶. Il vescovo Brandis, così come il suo successore Heinrich von Hewen (1491–1505), è una figura centrale all'interno della storia della diocesi e delle Leghe grigioni della fine del Medioevo, in particolare per la sua volontà di riorganizzare la vita religiosa diocesana secondo un modello centralistico. Il *Directorium* aveva proprio la funzione di fornire al clero una guida che permettesse di uniformare la liturgia e il calendario delle feste in tutte le parrocchie, informando precisamente anche sulle vesti da indossare, sugli oggetti liturgici da utilizzare, ecc.⁷

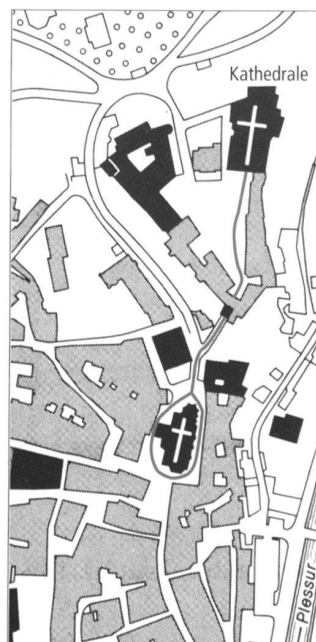
Interessante per l'argomento di cui si sta trattando è la minuziosa descrizione che viene fornita delle celebrazioni della Settimana Santa e della Pasqua, che hanno come punto focale la città di Coira, sede della curia vescovile⁸. Momenti drammaticamente intensi erano la rievocazione della lavanda dei piedi fatta da Gesù agli Apostoli durante l'Ultima Cena (Gv 13, 1–20), che aveva luogo in cattedrale il Giovedì Santo, nonché la venerazione e deposizione della Santa Croce il Venerdì Santo (la croce veniva portata in processione all'interno della cattedrale e deposta nel sepolcro, situato probabilmente nella navata meridionale). Il giorno di Pasqua era poi caratterizzato dalla processione festosa guidata dal clero verso il tombale di Cristo, presso il quale veniva messo in scena l'arrivo delle pie donne e il loro dialogo con l'angelo davanti al sepolcro vuoto (Mc 16); la croce veniva riportata verso l'altare maggiore, simbolizzando così la resurrezione di Gesù.

Per il tema del rapporto tra pittura esterna e liturgia è utile concentrarsi sulla processione della Domenica delle Palme che apre la Settimana Santa. Ricordando come già nella testimo-

1 Coira, chiesa riformata (antica chiesa di San Martino). – La chiesa di San Martino è parte importante del percorso processionale della Domenica delle Palme che aveva luogo in città.



1



2

2 Ricostruzione del possibile percorso della processione della Domenica delle Palme a Coira secondo il *Directorium* pro clero del vescovo Ortlieb von Brandis. La processione partiva dalla cattedrale, situata accanto al Palazzo vescovile, e si fermava una prima volta presso la cappella di San Lorenzo (ora scomparsa, ma che doveva trovarsi vicino all'Hofbrunnen, all'interno del cosiddetto Hof, sulla piazza antistante la cattedrale). Il corteo proseguiva probabilmente passando attraverso la Torturm e raggiungeva la chiesa di San Martino (ora riformata). Il percorso veniva poi rifatto in direzione opposta. Vista la non precisa descrizione dell'itinerario, la processione poteva costeggiare San Martino da un lato o dall'altro (o eventualmente anche seguire un cammino meno diretto).

3 Coira, sagrato della cattedrale e cattedrale. – Qui avveniva l'adorazione della Croce durante la processione della Domenica delle Palme.



3

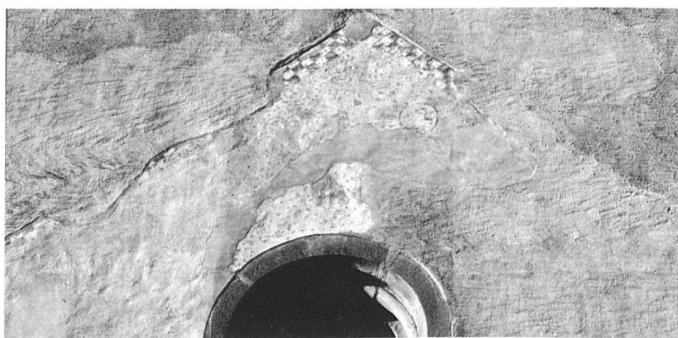
nianza fornita nel IV secolo da Egeria, pellegrina in Terra Santa, fosse presente una vera e propria drammatizzazione di questa festività (durante la quale i fedeli si riunivano sul Monte degli Ulivi, dove era stato catturato Gesù, muovendosi poi in corteo verso Gerusalemme)⁹, vediamo che anche nel *Directorium* è prevista una processione con la messa in scena degli avvenimenti commemorati in quel giorno. Il corteo processionale, composto dal clero e dalla popolazione, si svolgeva nella città di Coira, ripercorrendo simbolicamente gli spostamenti di Gesù da Betania a Gerusalemme¹⁰ (ill. 2). L'itinerario stazionario partiva dalla cattedrale: i partecipanti, con un ramo d'ulivo in mano e preceduti dalla croce e dalla raffigurazione lignea di Gesù sul dorso di un asino (di solito trascinata su rotelle), raggiungevano la vicina cappella di San Lorenzo (ora scomparsa), nella quale due canonici (a porte chiuse) e il coro (fuori dall'edificio) mettevano in scena il dialogo tra il sommo sacerdote Caifa e il sinedrio, durante il quale veniva decisa la morte di Gesù (Gv 11, 47–57). La processione continuava fino alla chiesa di San Martino (ad ovest della cattedrale; ill. 1), dove avveniva la benedizione delle palme. Qui veniva

letto il brano del Vangelo di Matteo (Mt 21, 1–11) che narra dell'entrata trionfale di Gesù a Gerusalemme. I fedeli ritornavano in seguito alla cattedrale, fermandosi presso il portale principale, non lontano dalla cappella di San Lorenzo. Una volta disposti in semicerchio, gli astanti si inginocchiavano e, intonando inni in onore di Cristo (*Gloria laus*) e della croce stessa (*O crux ave spes unica*), procedevano alla venerazione di quest'ultima. Al canto del versetto biblico «Scriptum est enim: Percutiam pastorem et dispergentur oves gregis» (Mc 14, 27)¹¹, il cantore colpiva poi il vescovo con una verga o un ramo di palma, simbolizzando così la persecuzione che si apprestavano a vivere Gesù e i suoi fedeli. Cantando il *Benedictus* (Lc 1, 68–79), i partecipanti entravano infine in chiesa, sempre passando dal portale principale (punto di partenza del corteo). All'interno veniva officiata la messa.

La precisa descrizione dell'itinerario della processione e delle diverse stazioni permette di includere nel percorso rituale anche alcuni dipinti che ornavano le pareti esterne della cattedrale.



4



5

4 Coira, cattedrale, portale principale: anonimo, lunetta con i due donatori inginocchiati e il cartiglio con la preghiera alla Vergine, 1250 ca. – La posa dei due committenti ricorda quella che dovevano assumere i partecipanti alla processione della Domenica delle Palme durante l'adorazione della Croce secondo le prescrizioni del *Directorium*.

5 Coira, cattedrale, abside esterna: anonimo, Crocifissione, inizio del XIV secolo. – L'immagine (ora poco leggibile) di Gesù crocifisso, accompagnato dalla Vergine e da san Giovanni, era sempre presente ai fedeli durante le festività pasquali.

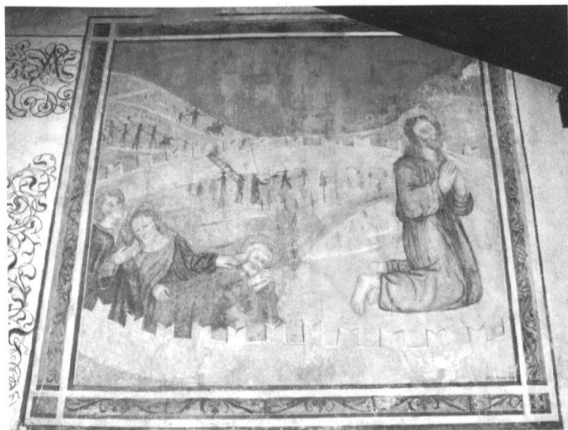
6 Santa Maria in Val Monastero, chiesa evangelica (antica parrocchia), facciata: anonimo, Preghiera di Gesù nel Getsemani, 1513 ca. – Anche in questo caso, la raffigurazione era ben visibile per i fedeli che si recavano alla messa e durante i riti all'aperto.

7 Ludesch (Vorarlberg), antica chiesa parrocchiale di San Martino, facciata: anonimo, Preghiera di Gesù nel Getsemani, inizio del XVI secolo. – La raffigurazione, in uno stato di conservazione mediocre, mostra al centro Gesù, davanti al quale si presenta Giuda accompagnato dai soldati romani. In alto si scorgono l'angelo e una città, mentre dietro Gesù si vede un discepolo addormentato.

Come prima cosa, si può notare la presenza sulla lunetta del portale principale di un'immagine di due donatori inginocchiati. Il dipinto in questione, risalente al 1250 circa, raffigura un uomo e una donna che recano un cartiglio con una preghiera indirizzata alla Vergine, patrona del santuario, nella quale la si invoca come soccorritrice («Mater Virgo pia nobis succurre Maria»; ill. 3, 4)¹². Il gesto di venerazione dei fedeli davanti alla croce, che avveniva sul sagrato della cattedrale, trovava così un'eco in quello dei due donatori, trasformandosi quest'ultimo in una sorta di "ricordo" sempre presente di tale prostrazione. Nei pressi del portale era visibile anche una scena, ormai pressoché illeggibile, della *Preghiera di Gesù nell'Orto degli Ulivi* risalente al XV secolo¹³. Allo stato attuale sono ancora riconoscibili le teste recanti l'aureola di due personaggi, i cui corpi sembrerebbero giacere a terra e riposare (si tratta con ogni probabilità degli Apostoli che hanno accompagnato Cristo nel *Getsemani*); dall'altra parte si scorge l'immagine di un terzo personaggio in preghiera (Gesù) mentre una mano che discende dal cielo gli porge il calice. I partecipanti alla

processione, che al ritorno dalla chiesa di San Martino si fermavano proprio nei pressi di questo dipinto, potevano così contemplare l'immagine della sofferenza di Gesù prima della Crocifissione, una tematica in rapporto stretto con quelle svolte nei canti processionali e ripetute durante la messa. Il martirio di Cristo era anche riproposto ai fedeli attraverso i colpi inferti al vescovo proprio durante quest'ultima stazione. Di questa dimensione "visiva" del rituale doveva far parte anche la *Crocifissione* trecentesca dipinta sulla parete esterna dell'abside della cattedrale che, pur non direttamente visibile, doveva essere impressa nella memoria dei fedeli al momento di procedere alla venerazione della Santa Croce (ill. 5)¹⁴.

Tra i temi iconografici menzionati, quello della *Preghiera nel Getsemani* è particolarmente interessante, perché è ripetuto con una certa frequenza sulle pareti esterne di altre chiese parrocchiali diocesane. A titolo d'esempio possiamo menzionare il dipinto dell'antica parrocchia di San Martino a Ilanz (la cui immagine parzialmente scomparsa è accompagnata dalla *Crocifissione*,



6



7

opere entrambe di un pittore anonimo del XV secolo), e quello della chiesa riformata di Santa Maria in Val Monastero risalente al 1513 circa (ill. 6). Nel primo caso, si tratta di due scene inquadrare dalla stessa semplice cornice, una fascia rossa e bianca, che segnala l'unità (di concezione e di esecuzione) dell'insieme. *La preghiera di Gesù nell'orto degli Ulivi* è ormai poco leggibile: si vedono tre uomini vestiti di una tunica, due accovacciati, il terzo sdraiato a terra (col gomito appoggiato su di un libro). La figura di Gesù è quasi scomparsa, ma si riconoscono ancora davanti a lui le ali dell'angelo che gli offre il calice della Passione. Accanto a questa scena, la *Crocifissione* raffigura Gesù in croce (il cui corpo è sofferente ed emaciato), accompagnato da Maria (che è rappresentata mentre prega, il capo avvolto da un velo) e da san Giovanni (il quale, per esplicitare il suo dolore, tiene le mani appoggiate sul petto). Il dipinto di Santa Maria in Val Monastero è invece ancora perfettamente conservato. Alla destra dello spettatore è riconoscibile Cristo inginocchiato in preghiera mentre contempla il calice dorato che si trova davanti a lui. Lì accanto, i tre discepoli

che l'hanno scortato si sono ormai appisolati. In lontananza fanno capolino dei soldati: alcuni scendono dalle colline che circondano il luogo dove si trova Gesù (il cui spazio è delimitato da mura merlate). Altri uomini, grazie all'aiuto di una scala, sono riusciti ad oltrepassare la muraglia e si stanno dirigendo verso Cristo. Un'altra scena di questo tipo si trova sulla facciata dell'antica parrocchia di San Martino a Ludesch (Vorarlberg), anch'essa dell'inizio del XVI secolo e di mano anonima (ill. 7). La raffigurazione – in uno stato di conservazione mediocre – mostra Gesù (punto focale dell'azione) mentre prega; anche in questo caso, i discepoli che l'hanno accompagnato giacciono addormentati. Davanti a lui, Giuda guida il corteo dei soldati romani, mentre in cielo appare l'angelo che porta a Cristo il calice. La scena si svolge all'interno di un giardino delimitato da una palizzata: in alto è visibile una città con torri, case e chiese. Dello stesso periodo è la *Pregiera nel Getsemani* sulla parete esterna della navata settentrionale della parrocchia di Glorenza (Alto Adige; ill. 8). L'immagine è piuttosto rovinata: da un lato si può però ancora riconoscere la figura di Giuda (vestito in giallo e coi capelli rossi, tratti negativi per eccellenza) che guida i soldati romani e si appresta a tradire Gesù, mentre dall'altra parte si vedono delle montagne, l'aureola di Cristo e il calice portato dall'angelo, che prefigura la sua morte e resurrezione.

A queste raffigurazioni esterne che rappresentano la preghiera nell'orto degli Ulivi si deve aggiungere la scena della *Salita al Calvario* che orna la facciata della parrocchia di Merano, nella quale sono ancora in parte leggibili dei versetti che profetizzano la futura Passione di Cristo (ill. 9). Il dipinto, di lettura non facile, mostra un insieme con molti personaggi, la cui parte centrale è occupata da Gesù che trasporta la Croce verso il Calvario. Dietro di lui, la Vergine sembra svenire: il suo corpo è sostenuto dalle pie donne che l'accompagnano. Il polo d'attrazione dell'immagine è comunque il velo della Veronica sul quale resterà impresso il viso di Cristo, prova inconfutabile della veridicità del racconto biblico (la famosa *vera icona*). In alto, i Profeti ritratti a mezza figura recano cartigli con iscrizioni che prefigurano il sacrificio di Cristo.

Come a Coira, anche in queste parrocchie decentrate gli affreschi esterni raffiguranti scene isolate della Passione dovevano essere presenti ai fedeli durante la rievocazione dei misteri pasquali, e divenire parte integrante della scenografia dei rituali all'aria aperta, fungendo quasi da "catalizzatore" drammatico di tali avvenimenti. Questi dipinti dovevano inoltre imprimere nella memoria dei partecipanti un'immagine significativa che facesse da *pendant* visivo alla liturgia, permettendo anche una sorta di empatia con la sofferenza di Gesù¹⁵.

Conclusioni

In questo breve intervento ho cercato di mettere in evidenza i molteplici rapporti esistenti tra pittura esterna e liturgia. Nel caso della diocesi di Coira, grazie alle informazioni fornite dal *Directorium pro clero* del vescovo Ortlieb von Brandis, si sono potuti rico-



8



9

struire i diversi momenti delle festività pasquali e indicare una possibile relazione tra l'itinerario della processione della Domenica delle Palme e le decorazioni pittoriche che ornavano le pareti esterne della cattedrale. Si è visto che i dipinti esterni potevano tradurre in immagine un gesto rituale specifico che contraddistingueva la liturgia di una particolare festività, amplificandone così il significato religioso e devozionale. Nel caso in questione, la raffigurazione dei donatori inginocchiati sulla lunetta del portale principale doveva richiamare l'adorazione della Croce da parte dei fedeli. A loro volta, le scene isolate della Passione (presenti a Coira e in alcune parrocchie periferiche) non si limitavano a essere una rappresentazione bidimensionale degli avvenimenti commemorati durante la Settimana Santa e la Pasqua, ma erano parte integrante dello "spazio rituale" cittadino (o del villaggio), arricchendo la liturgia di una dimensione visuale importante. In questo senso, anche l'immagine (non direttamente visibile) della *Crocifissione* sull'abside esterna della cattedrale di Coira deve essere considerata un elemento di primo piano all'interno della scenografia di questi riti all'aperto.

Se durante l'anno liturgico tali raffigurazioni facevano rivivere ai credenti i contenuti della loro fede, durante la settimana di Pasqua esse diventavano co-protagoniste di rituali estremamente complessi che servivano, non da ultimo, a mettere in mostra il potere del vescovo (a Coira), o la coesione delle comunità parrocchiali.

Résumé

Cet article traite du rapport entre la peinture murale extérieure – un phénomène répandu au Moyen Âge dans les zones alpines – et la liturgie. Il se concentre sur l'ancien diocèse de Coire: grâce aux indications concernant les célébrations liturgiques fournies par le *Directorium pro clero* de l'évêque Ortlieb von Brandis (1458–1491), une sorte de manuel à l'usage du clergé, on a pu reconstituer les principales phases des fêtes de Pâques dans le diocèse, ainsi que l'itinéraire des processions qui parcouraient la ville de Coire à cette époque et devaient être également typiques des autres paroisses. Cela a permis de mettre en relief le rôle de la peinture murale extérieure, sorte de complément «visuel» aux rites se déroulant en plein air.

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Beziehung zwischen Wandmalerei an Aussenmauern – einem im Mittelalter verbreiteten Phänomen im Alpenraum – und Liturgie. Der Artikel konzentriert sich auf die ehemalige Diözese von Chur: Dank den Angaben über die liturgischen Feierlichkeiten im *Directorium pro clero* des Bischofs Ortlieb von Brandis (1458–1491), einer Art Handbuch für den Klerus, konnte man die wichtigen Phasen der Osterfeiern der Diözese sowie die damalige Route der Prozessionen durch die Stadt Chur, die auch für die übrigen Pfarreien typisch sein mussten, rekonstruieren. Dies erlaubte es, die Rolle der Wandmalerei an Aussenmauern als eine Art «sichtbare» Ergänzung der Riten im Freien hervorzuheben.

8 Glorenza / Glurns (Alto Adige), chiesa parrocchiale di San Pancrazio, navata settentrionale: anonimo, Preghiera di Gesù nel Getsemani (particolare), primo XVI secolo. – Si riconosce la figura di Giuda (vestito in giallo e coi capelli rossi, tratti negativi per eccellenza) che si appresta a tradire Gesù.

9 Merano (Alto Adige), chiesa parrocchiale di San Nicolao, facciata: anonimo, Salita al Calvario (particolare), ca. 1500. – Si notano le profezie di Isaia e Davide che prevedono la futura Passione di Cristo.

NOTE

- 1 Per le osservazioni che seguono, mi permetto di rimandare a: Simona Boscani Leoni, *Essor et fonctions de la peinture murale dans les Alpes. L'exemple de l'ancien diocèse de Coire (1250–1530 ca.)*, Grenoble 2005 (Tesi di dottorato, EHESS, Parigi 2003). Il progetto è stato finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica. Mi permetto di segnalare anche: *Ead.*, «“Messaggi silenziosi”. La pittura esterna come strumento di affermazione religiosa e politica in area alpina (Svizzera-Italia, XV–XVI secolo)», *Società e storia*, n. 107, 1, 2005. L'antica diocesi di Coira comprendeva, oltre a quasi l'intero Canton Grigioni, parte del Canton San Gallo, del Canton Glarona, il Principato del Liechtenstein, il Vorarlberg meridionale e la Valle Venosta fino alla regione intorno alla città di Merano.
- 2 Per l'idea di una lettura d'insieme delle immagini di un edificio sacro e per il concetto di “luogo rituale” cfr. Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Roma/Parigi 1991.
- 3 Per questi problemi mi limito a rimandare a Immacolata Saulle Hippenmeyer, *Nachbarschaft, Pfarrei und Gemeinde in Graubünden, 1400–1600*, Coira 1997 (Quellen und Forschungen zur Bündner Geschichte, 7) e a Roger Sablonier, «Politica e statalità nella Rezia del tardo Medioevo», in *Storia dei Grigioni*, 3 voll., Coira/Bellinzona 2000, vol. 1, p. 243–290.
- 4 Per queste considerazioni metodologiche cfr. Eric Palazzo, «Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises

du Moyen Age», in *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Age, Actes du 5^e séminaire international d'art mural (Saint-Savin, 1992)*, Saint-Savin 1995, p. 45–56; *Id.*, *Liturgie et société au Moyen Age*, Parigi 2000, part. p. 150–176. Sul rapporto arte-liturgia cfr. ad esempio Staale Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo 1984; Art, *cérémonial et liturgie au Moyen Age, Actes du colloque de 3^e Cycle Romand de Lettres* (sotto la direzione di Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano, Jean-Michel Spieser), Roma 2002 (Etudes lausannoises d'histoire de l'art, 1). Sulla complessità dell'immagine medievale (*imago*) cfr. Jean-Claude Schmitt, «La culture de l'imago», *Annales HSS*, 1996, 1, p. 3–36.

5 Che le processioni fossero particolarmente amate dalle comunità parrocchiali, che tendevano ad organizzarle in modo indipendente dall'autorità ecclesiastica, lo testimoniano le lamentele a questo proposito del vescovo Heinrich von Hwen: cfr. Johann G. Mayer, «Synodalstatuten des Bischofs von Chur, Heinrich VI. von Höwen (1491–1503)», *Anzeiger für Schweizerische Geschichte*, N.S., 4, 1882–1885, p. 198–203, p. 201.

6 Ortlieb von Brandis, *Directorium pro clero*, 1490, Coira, Archivio diocesano. Ringrazio il Dr. Bruno Hübscher, allora archivista, per aver potuto consultare l'opera. Sul *Directorium* cfr. Urban Affentranger, «Dramatische Elemente in der Karwochenliturgie an der Bischofskirche in Chur nach dem 1490 erschienenen Direktorium des Churer Bischofs Ortlieb von Brandis», *Bündner Monatsblatt*, 1979, p. 137–156.

7 Fin dall'incipit del *Directorium* il vescovo Ortlieb sottolinea come le membra della Chiesa non debbano agire in contrasto la “testa”, cioè le gerarchie ecclesiastiche (*Directorium pro clero* [cfr. nota 6], p. 1). Sul vescovo cfr. Pierre Surchat, «Brandis, Ortlieb von», in *Dizionario storico della Svizzera*, vol. 2, p. 606–607 (con bibliografia).

8 Altri esempi di messe in scena drammatiche durante la Settimana Santa e la Pasqua in Jürgen Bärsch, «Raum und Bewegung im mittelalterlichen Gottesdienst», in *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, a cura di Franz Kohlschein e Peter Wünsche, Münster 1998 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 82), p. 163–186; *Id.*, «Das Dramatische im Gottesdienst. Liturgiewissenschaftliche Aspekte zum Phänomen der Osterfeiern und Osterspiele im Mittelalter», *Liturgisches Jahrbuch*, 46, 1996, p. 41–66; Sabine Felbecker, *Die Prozession. Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckshandlung*, Altenberge 1995, part. p. 337–439. Sulla Pasqua cfr. Josef A. Jungmann, *Der Gottesdienst der Kirche*, Innsbruck/Vienna/Monaco 1962 (3^a ed.), p. 212–223.

9 Egérie (Aetheria), *Journal de voyage (Itinéraire)*, Parigi 1982 (Sources chrétiennes, 296), p. 270–274.

10 Per ciò che segue, *Directorium pro clero* (cfr. nota 6), p. 23; Affentranger 1979 (cfr. nota 6), p. 138–145. I passi evangelici corrispondenti sono: Mt 21, 1–11; Mc 11, 1–11; Gv 12, 12–19; Lc 19, 28–40.

11 «Infatti nella Bibbia è scritto: ucciderò il pastore e le pecore saranno disperse».

12 Nell'archivoltso sovrastante si trova anche la seguente iscrizione del XIII secolo: «O REGINA POLI TU CRISTO PER VIA SOLI POSCIMUS UT PER TE NOBIS PATEAT VIA VITAE». Cfr. Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, 7 voll., Basilea 1937–1948, vol. 7, p. 73.

13 *Ibidem*.

14 Per il dipinto cfr. Alfons Raimann, *Gotische Wandmalereien in Graubünden*, Disentis 1985 (2^a ed.), p. 211–212.

15 Occorre ricordare che proprio grazie alle sue qualità di immagine devozionale di forte impatto, il tema della preghiera nel Getsemani si diffonderà alla fine del Medioevo anche sotto forma di rappresentazioni scolpite situate presso chiese e cimiteri (soprattutto nell'area germanofona). Cfr. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, col. 342–349.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1: Carla Riedi Walzer, Coira. – 2: Cartina disegnata partendo dal Kunstführer durch die Schweiz, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 3 voll., Berna 1975 [6^a ed.], vol. 1, p. 127. – 3: Stephan Schenk, Lünen. – 4–9: Stefano Leoni, Dresda. Vorrei ringraziare Reto Furter per l'aiuto nel procurarmi alcune illustrazioni qui pubblicate

INDIRIZZO DELL'AUTRICE

Simona Boscani Leoni, Dr. phil., Istituto di Storia delle Alpi, Università della Svizzera italiana, via Lambertenghi 10 A, 6904 Lugano