

più bel messaggio che ci trasmette questa novità editoriale di Casagrande (del quale, in limine, va segnalata la perizia e l'eleganza tipografica). Il libro di p. Callisto non chiude, apre; non conchiude ma inizia.

Giovanni Pozzi OFMCap

*Chiara Frugoni: Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto. Torino, editore Giulio Einaudi, 1993, XXII, 431 pp., ind., ill.*

Notre époque, voire notre siècle, a certainement étudié la figure de Saint-François avec une passion rare. Une passion qui l'a rendu familier dans des domaines du savoir où la religiosité ne constitue pas l'objet formel: la philologie romane et l'histoire de l'art ont été, entre autres, en première ligne. Si avec Cimabue et Giotto et les Primitifs en général, l'histoire de l'art s'est toujours intéressée au sujet franciscain, aujourd'hui l'image même de François est redessinée sur le document iconographique, observé dans une perspective qui n'est plus complémentaire au document écrit. Il s'agit d'une nouveauté méthodologique qui dépasse le cas François, même s'il en est, et pas par hasard, le sujet immédiat: c'est le cas de Chiara Frugoni.

La passion pour François inscrit celle-ci dans la ligne des historiens franciscains étrangers à l'institut minoritique qui va de Sabatier et Thode jusqu'à Manselli, Leonardi, Merlo, Miccoli - mais suivant un parcours personnel qui fera réfléchir encore longtemps. Dans le livre de C. Frugoni il y a différents registres qui se superposent et dont il faut tenir compte afin d'en comprendre la véritable dimension: une histoire où surgissent des points importants; une thèse sur la nature du sujet traité, les stigmates du saint; une hypothèse concernant le développe-

ment d'une opinion des contemporains sur les mêmes faits; un contexte historique concernant les débuts de l'ordre minoritique; une prémisse d'ordre théologique qui se réfère à la conception du mystère du Christ propre à François.

Une histoire peut être lue bien au recto qu'au verso. Au verso, nous voyons se nouer la trame de témoignages écrits et iconographiques; au recto, le dessin d'une broderie qui révèle une composition irréprochable. La trame de l'auteur évolue selon une directive prévoyant la constitution graduelle d'une opinion des contemporains de François au sujet de l'événement de l'Alverne et des blessures visibles sur le corps du saint. Cette évolution est étudiée par l'auteur à partir des sources écrites. Il s'agit de: 1. la notice du frère Léon (chartula): sur le côté droit du parchemin qui contient les autographes des *Laudes Dei*, une autre main, celle du destinataire frère Léon, précise que durant un séjour du saint à l'Alverne, «la main de Dieu fut sur lui par la vision et les paroles du séraphin, ainsi que par l'impression des stigmates du Christ dans son corps». 2. La lettre encyclique du frère Elie, général de l'ordre dans laquelle les stigmates sont décrits comme cinq plaies, avec une remarque à part pour celle du côté. 3. Les témoignages du premier biographe de François, Tommaso de Celano, dans les deux *Vies*, dans le traité sur les miracles et dans la légende «ad usum chori»: non moins de quatre témoignages successifs.

L'auteur souligne d'abord les divergences qui existent entre la rédaction de Léon et celle de Elie. Léon parle de vision et de paroles du séraphin, de paroles de consolation lorsque le saint fut dans un état de grave prostration, et seulement après il fait allusion aux stigmates. Elie ne situe pas l'événement au moment de l'Alverne, mais à peu de temps avant la mort, et il décrit les stigmates comme des blessures, dues à des clous enfoncés dans les extrémités du corps, apparais-

sant comme des cicatrices noires, et une perforation sanglante du côté.

Celano essaie de composer les différences entre Leon et Elie: l'événement est fixé à l'Alverne; le séraphin ne parle pas; des clous charnels apparaissent. L'auteur montre ainsi comment se profile une harmonisation des divergences. Elie a dit que les stigmates apparurent peu avant la mort sans spécifier le moment exact; Tommaso résoud ce moment de silence en indiquant l'Alverne, se rangeant de conséquence du côté de Leon. Ainsi, peu à peu, deux faits différents se rejoignent: le colloque avec le séraphin et l'apparition des stigmates. Dans la *Vie seconde*, Celano ne parle pas du fait des stigmates, mais, selon une hypothèse aiguë de l'auteur, il transpose la substance de l'événement de l'Alverne dans le colloque de François avec le crucifix de Saint-Damien; ce qui était conclusif, est placé au début de l'évolution de François. Dans le *De miraculis*, le regard vigilant et pénétrant de l'auteur découvre des différences symptomatiques, bien que minimes: le séraphin a plus de consistance; il est cloué; les clous de chair sont liés plus étroitement à la vision; toutefois, le séraphin n'est pas encore le Christ. Dans la *Legenda ad usum chori* le séraphin se dirige vers François et lui imprime les signes de la passion. Ne restent que les modes de la transfixion; ceux-ci seront progressivement déterminés dans les sources successives.

Dans une bulle diffusée trente ans après la mort de François, le pape Alexandre IV ne fait plus la description du saint stigmatisé, mais de l'intervention divine qui a produit les blessures: celles-ci deviennent les signes de la passion imprimés sur le corps du saint par une opération céleste; «*manus caelestis operationis impressit*», où le verbe «imprimer» apparaît pour la première fois.

Avec la *Legenda maior* de Saint-Bonaventure, de 1263, apparaît le Christ crucifié; la participation de François aux dou-

leurs du Christ produit, à cause des stigmates, une ressemblance totale avec lui.

Celui qui accomplira le pas ultérieur et définitif n'est plus un écrivain, mais bien un peintre, Giotto, autour de 1290, dans le grand cycle de la basilique supérieure d'Assise. Il s'agissait de relier trois choses: la vision de François, l'action divine d'imprimer, l'apparition des stigmates. Giotto résoud le problème en reliant les membres du séraphin devenu un Christ crucifié à ceux du saint par des rayons. Les rayons représentent aussi bien le rapport de cause à effet que la simultanéité de vision et stigmatisation. Les blessures ne sont plus vues comme issues de la chair de François sous forme de clous charnels, mais infligées à François de l'extérieur par une véritable transfixion.

Voici donc le développement de l'histoire tel que le propose Mme Frugoni, en tissant les fils offerts par les sources. A la base, nous avons deux traditions: une qui remonte au frère Léon, le compagnon proche à François, et une autre qui remonte au frère Elie, l'homme préposé par lui en qualité de guide de l'ordre; l'un, objet de son affection, l'autre de sa confiance; tous les deux divergeants sur des points importants. Ensuite, nous avons une tentative de concordances accomplies péniblement, en plusieurs étapes, par Tommaso de Celano, premier biographe de François. Puis nous assistons à une évolution des données de Celano, accomplie définitivement par Bonaventure. Ainsi, en travaillant surtout sur les divergences, l'auteur donne une forme à son propos initial: décrire l'évolution des interprétations originaires du phénomène. Un examen que l'auteur poursuit avec tenacité en liant les divergeances et en laissant les convergeances dans l'ombre: un chemin inverse de celui poursuivi par la plupart des historiographes franciscains.

A partir de là, Mme Frugoni suit l'évolution des images où elle constate une mo-

dification analogue: au début, il n'y a que des clous poussés sur la chair-même de François, à la fin, de réelles blessures imprimées dans sa chair. Elle reconnaît le point de départ dans le tableau de Bonaventure Borlinghieri à Saint-François de Pescia, peint en 1235, le point final dans la fresque de Giotto à la chapelle des Bardi de Florence.

Sur le retable de Pescia, les mains et les pieds portent un signe noir et pas rouge: ce sont bien les clous de Celano, pas les blessures de l'issue finale. La figure de la vision représente bien un séraphin au visage d'adolescent, entouré d'ailes couvrant entièrement le corps, sauf les pieds, et pas un Christ crucifié. Aucun rayon lumineux ne relie les membres des personnages, même si un faisceau lumineux descend de l'ange. Le saint est en train de parler. Nous avons donc des éléments de la tradition de Léon qui confluent dans celle de Celano de la *Vie I*. Dans la chapelle des Bardi à Santa Croce, Giotto se confronta une troisième fois au thème des stigmates. Les ailes du séraphin se sont écartées pour mettre en vue le corps qui est celui du Christ cloué à la croix. Le Christ est relié par des rayons à un François peint presque de dos dans un mouvement du corps représentant un individu en train de se lever. Mais les rayons ont une trajectoire nouvelle par rapport aux représentations précédentes: tandis qu'avant ils passaient directement de la main droite du Christ à la main gauche de François, et ainsi de suite, maintenant ils se croisent, en passant de droite à droite et ainsi de suite. Les deux personnages face à face s'identifient l'un dans l'autre; la blessure droite de François est la blessure droite du Christ. On passe de la rédaction de Léon-Celano à la rédaction de Bonaventure.

Entre ces deux extrêmes, Mme Frugoni regroupe les autres représentations de François en deux catégories: François représenté sans narration et François raconté.

A l'exception de l'image de Subiaco, en tout et pour tout exceptionnelle et donc considérée comme étant hors série, l'auteur classe les autres tableaux franciscains primitifs en deux genres pour ce qui a trait au sujet des stigmates: le genre comportant quatre petits cercles noirs sans la blessure de la côte, et le genre proposé à Assise, comportant la nouveauté de la blessure du côté; celle-ci a été fixée par une intervention de Grégoire IX contre l'évêque bohémien d'Olomouc qui avait soutenu que l'icône du saint avec les stigmates (là, le pape insiste particulièrement sur la blessure de la poitrine) était intolérable, et a été affirmée définitivement par l'intervention du successeur, Alexandre IV, qui définit la vérité de la blessure. Quelques-uns des premiers grands monuments iconographiques du saint en dérivent directement, comme le vitrail de la basilique supérieure d'Assise.

Une variante importante du second genre remonte à Cimabue où la représentation des blessures ne varie pas, sauf dans la plus grande évidence de la blessure à la poitrine, visible derrière une ample déchirure de la soutane rendue plus manifeste grâce à une différente position des mains. Dans la séquence des deux genres, le modèle de Saint-Bonaventure devient de plus en plus évident. On remarque la même évolution dans la série d'histoires qui entourent la figure du saint.

Jusqu'ici j'ai illustré la tissure des argumentations de l'auteur au sujet des stigmates. La façon dont l'auteur a disposé les analyses des témoignages prouve l'hypothèse de l'évolution des opinions des contemporains sur le sujet de l'Alverne.

Je passe maintenant au point relatif au contexte historique et social. Ici, l'auteur ne se borne pas à l'unique sujet des stigmates, mais elle tourne son regard vers un monde plus vaste, celui de la vie de l'ordre minoritique et ses implications

avec la vie de l'église et de la papauté. Ainsi, sans quitter le sujet central des stigmates, elle dédie une grande attention à d'autres épisodes de la vie du saint qui apparaissent dans les mêmes retables représentant l'événement de l'Alverne. Elle privilégie l'épisode du sermon aux oiseaux de Bevagna. L'auteur dédie au sujet un chapitre entier, le VIe. L'attention de Mme Frugoni se concentre surtout, comme d'habitude, sur les divergeances entre les différentes sources. Ce qui l'attire surtout, c'est un détail qui concerne les oiseaux attentifs au sermon du saint: les colombes, les corneilles et les moineaux. Dans les documents contemporains, ces espèces d'oiseaux désignent les adeptes aux travaux manuels. A travers ces distinctions, Tommaso de Celano veut dire, selon l'interprétation de Mme Frugoni, que François s'adresse aux classes les plus basses de la société. Il n'y a pas besoin de souligner que cela correspond parfaitement au programme originaire de la prédication franciscaine. Bonaventure ne fait aucune distinction entre les différentes espèces d'oiseaux qui écoutent le saint; il veut effacer ainsi toute identification hasardeuse entre les espèces ornithologiques et les représentants des couches sociales correspondantes. Dans les représentations antiques, c'est-à-dire, dans le retable Bardi à Santa Croce et celui de Colle Val d'Elsa, on voit des oiseaux de différentes espèces; mais ces différences disparaissent dans beaucoup de tableaux plus tardifs. Le passage de Celano à Bonaventure y est évident.

En poursuivant de la même façon et en prenant comme point de référence l'évolution et les déchirures de l'ordre mineur, l'auteur arrive, dans le dernier chapitre, à un examen comparatif de trois cycles narratifs entiers: les retables de Pise, Orte, Sienne. Celui de Pise présente un François réconcilié, le François des miracles, objet d'une dévotion qui cherchait un consensus universel. C'est le François des moines, inséré pleinement dans le milieu clérical. Le retable d'Orte

renverse la perspective. Il accueille les épisodes des stigmates et du sermon aux oiseaux, supprimés dans celui de Pise, et ajoute des épisodes contestés. C'est le François des franges les plus opposées à la configuration cléricale et monacale de l'ordre. Le retable de Sienne offre une perspective encore différente, puisqu'on y voit des épisodes qui conviennent tout à fait à la perspective de Bonaventure: c'est le saint ultraterrestre, plongé dans la contemplation et l'extase. Dans un examen précédent qui occupe tout le chapitre IX, l'auteur avait décrit le tableau des Bardi comme l'expression du mouvement des spirituels.

L'histoire, ses motifs saillants et le contexte historique et social confluent ainsi vers la formulation d'une thèse focalisée sur le thème principal, celui des stigmates. Celle-ci peut se préciser comme une résistance (si ce n'est un refus apodictique) à une interprétation physique et matérielle des stigmates, au moins dans leur aspect de plaies spécifiques et distinctes d'autres qui marquaient le corps du saint. C'est pour cette raison que Mme Frugoni ne reconnaît pas, dans les stigmates, un fait pouvant être reconnu par de propres caractéristiques.

La mise à feu des divergeances entre les sources écrites primitives tend progressivement à prouver cette opinion. Sur ce point, Mme Frugoni est en accord avec le frère Léon et en désaccord avec le frère Elie. Elie est sujet de polémique, Léon d'interprétation; un comportement analogue concerne Bonaventure et Celano, objet, ce dernier, d'une adhésion vigilante, l'autre de refus, posé mais déterminé.

A la base des divergeances entre Léon et Elie, l'auteur y voit une attitude mentale différente à l'égard de François souffrant, le François des dernières années de vie: le François déçu de l'orientation prise par son institut, avec la renonciation consécutive d'être le guide du mouvement; le François solitaire et sauvage; le François opprimé par les nombreuses

infirmités. Mais dans ce tableau, Elie, censé guider et renforcer l'institut, aurait privilégié la souffrance physique, et non la souffrance morale et intérieure de l'homme incertain et déçu, à l'aggravation de laquelle lui-même n'était pas étranger. Léon aurait privilégié, par contre, la souffrance intérieure et spirituelle. Les stigmates comportent fatalement une association aux douleurs du Christ: Elie associe celles de François aux douleurs physiques de Jésus, une association rendue visible dans les plaies considérées comme étant différentes de celles qui se sont formées par les maladies contractées. Mme Frugoni tend à éliminer l'aspect de l'association de François aux douleurs physiques du Christ et pour cette raison elle lit en Léon trois moments psychiques, non physiques: désolation spirituelle, consolation liée à l'apparition de l'ange, convergence des deux dans les stigmates au sens paolinien. Pour Léon, épilogue de l'imitation (ou mieux sequelle) du Christ, sceaux exprimés par l'esprit (abandon total à la volonté du Père); pour Elie, signes de conformité au crucifix et pour cette raison, de nature corporelle. Selon Léon, l'Alverne indiquerait le franchissement d'une crise et devrait être vue, par conséquent, en rapport au passé immédiat et au futur de la vie de François qui accepte dans sa créature, sa fraternité, une situation non voulue par lui. Pour Elie, les stigmates apaisent la stupeur des frères face à la retraite et à l'obscurcissement spirituel du fondateur, en proposant de lui une image inhabituelle.

Pour soutenir cette interprétation, Mme Frugoni trace une base théologique où inscrire un phénomène sans précédents, tel que celui de la stigmatisation: dans quels termes François pouvait-il se figurer, et se figura-t-il effectivement l'image du Christ? Des trois aspects sous lesquels la théologie propose sa figure, création, incarnation, rédemption, François privilégie, selon Chiara Frugoni, le motif du milieu, l'incarnation. Le Christ est pensé par lui comme le Verbe

du Père; il est créateur de l'homme à l'image divine, il est restaurateur de cette image dans la rédemption du moment où il se fit chair. Le moment essentiel pour François est l'incarnation, élaborée d'après l'Évangile de Jean. Parmi les écrits de François, l'*Officium Passionis LUI* sert de point de référence. Dans ce texte, aussi bref que capital, François place le supplice de la croix en second plan et met en premier plan l'appel à la volonté du Père. Cela prouve que dans la vision franciscaine de François, le sujet primaire est l'incarnation, pas la passion. C'est pour cette raison que dans la perspective de Mme Frugoni, la mort du Christ perd son importance dans l'esprit de François en faveur de l'agonie du Gethsémani. Le sacrifice du Christ comme adhésion à la volonté du Père se serait consommé sur le Mont des Oliviers: et sur ce sujet les comparaisons entre l'iconographie de l'agonie dans le verger et l'apparition de l'Alverne ne manquent pas. C'est ainsi que le cercle se reterme; la souffrance de l'Alverne est spirituelle, pas physique, et elle doit être lue de cette façon dans le rapport de Léon.

En passant au contexte culturel, Mme Frugoni remarque qu'à l'horizon de la culture médiévale dans laquelle s'inscrit François, on ne trouve pas le thème de l'humanité du Christ; ainsi il manquerait la base même de la participation aux douleurs physiques de la passion d'où devrait dériver une interprétation des stigmates comme phénomène physique. L'image du crucifix qui aida François, comme nous le savons du colloque avec celui de Saint-Damien, est l'image du Christ royal et radieux. D'autre part, comme le veut Léon, le protagoniste de la vision à l'Alverne revêt l'aspect d'un séraphin, pas d'un crucifix; le Christ est le Christ ange, messenger de la volonté du Père. C'est seulement plus tard qu'il a été transformé progressivement en la figure du crucifix pour ajuster l'effet (les plaies physiques) à la cause qui les a provoquées. Dans son développement,

l'iconographie propose le fait de façon inéquivoque: du séraphin ailé on passe au séraphin à la croix, pour le substituer enfin par le Christ crucifié.

J'ai essayé jusqu'ici de démontrer la construction complexe de l'ouvrage de Chiara Frugoni sans aucun jugement au sujet de la substance de ses propositions, car je crois que présenter un livre équivaut à l'observer dans ses parties essentielles et à en dévoiler les connections. L'excellente disposition des parties, la profondeur dans les différents domaines et la clarté des détails facilitent la synthèse d'un discours qui s'étend de façon homogène pendant plus de 400 pages. L'observation que j'ai proposée ici, a été conduite au télescope et pas au microscope. Voilà pourquoi les suggestions de beaucoup de détails se sont perdues comme aussi les finesses de beaucoup de rapports. Mais une fois le dessin général établi, il sera plus facile au lecteur d'admirer le détail; une admiration qui vaut aussi pour l'appareil des notes. Ne pouvant le rendre par les mots, je n'ai pas pu présenter l'autre élément fondamental du livre, l'appareil iconographique, riche, pas excessif, mais toujours fonctionnel au discours; pas complémentaire à la démonstration verbale, mais élément nécessaire, comme le veut la structuration méthodologique de l'auteur.

Un livre touchant des points neuralgiques d'une telle portée, non seulement d'ordre historique, mais doctrinal, non seulement de portée spéculative, mais aussi sentimentale, ne peut pas échapper à des confrontations serrées, à des débats passionnés. A part quelques points, ce sera surtout l'attitude ambiguë de l'auteur face à l'ancienne question des sources franciscaines qui donnera lieu à des discussions: le fait de se soustraire délibérément sans pouvoir s'en faire entièrement. En effet, depuis qu'elle reconnaît dans l'épisode de l'Alverne le noeud central pour une évaluation entière de la figure historique (et pas seule-

ment légendaire) de François, l'auteur ne peut éviter de se référer au *Speculum* et aux sources primitives. Mais à partir de là, cette question ambiguë se place au coeur même de l'argumentation de l'auteur, créant ainsi pas mal d'oscillations de jugement. Celles-ci ne manquent même pas dans les points le plus directement liés à la démonstration: par exemple, dans les fréquentes reprises consacrées à éclaircir l'attitude mentale de Celano dans les *Vies* et les *Additamenti*, aussi bien pris séparément que dans leur succession. Même l'accentuation sur la vision pessimiste et catastrophique du second Celano, ne peut échapper à des réserves; de même la dramatisation des contrefaçons et des distorsions dont aurait fait l'objet la figure du saint pendant les dernières années de sa vie. La même évidence avec laquelle l'auteur dessine la connection entre l'épisode des stigmatés et le sermon aux oiseaux, ne sera pas escomptée à tout le monde, ni prouvée de façon incontestable. De même, la re-composition en un dessin général des différentes pièces documentant le fait des stigmatés, de l'apparition angélique du frère Léon à la transfixion de Bonaventure, pourra certainement paraître ingénieuse, mais en même temps, à un oeil critique, plutôt proposée avec passion que développée avec la distance nécessaire. En réalité, personne ne peut lui contester une passion intellectuellement limpide, affectivement jamais exténuée qui l'a effectivement poussée à affronter un sujet aussi ardu et qui l'a constamment accompagné. On la voit réfléchie dans sa prose, animée et transparente, profondément sereine parce qu'elle sait saisir l'aspect mystérieux du sacré dans les événements. L'importance du livre est moins dans la solution du cas des stigmatés que dans la valeur attribuée à un aspect fondamental de la personnalité de François: la conception qu'il avait du mystère du Christ. Le Christ rayonnant dans l'humanité divinisée plus que le Christ souffrant; tout au plus le Christ souffrant mentalement et moins physiquement, plus ange du nouveau pacte

que chair éprouvée. Dans cet autre François, d'ailleurs que partiellement autre, nous rencontrons contre toute détérioration, aussi bien piétiste qu'esthétique, un fait qui a été si bien formulé par Contini: «sont en lui puissantes et dominantes les valeurs de l'intellect et les déterminations de la volonté».

Giovanni Pozzi OFM Cap

(traduction de l'italien de Monique Courbat)

*Riccardo Quadri OFM Cap: Il primo Bigorio. Dai probabili inizi al 1760. Bellinzona, Archivio Storico Ticinese, 1995 (Estratto da «Archivio Storico Ticinese», anno XXXII, numero 117, giugno 1995).*

Vor uns liegt eine Studie von Riccardo Quadri, die die Vorzeit eines der attraktivsten Monumente des Tessiner Territoriums, oder besser, seine unbeachtete Geschichte erzählt. Ich spreche von Santa Maria del Bigorio. Der Beobachter, der dessen Form von jedem luganesischen Punkt aus sieht, der Besucher, der sich ihm der Capriasca entlang nähert, bewundert die «sanft strenge» Masse (wie sie Quadri treffend definiert), aber dieser stellt sich kaum vor, daß dahinter das Dasein von andern hochwürdigen Mauern, falls sie überlebt hätten, eine noch lebhaftere Bewunderung ausgelöst hätte.

Man wußte, daß die ersten Kapuziner, die 1535 dort ankamen, sich in der Nähe einer kleinen Kirche niedergelassen hatten, was ganz ihrem heremitischen Ideal entsprach. Dank den Chroniken des Klosters wußte man, daß 1608 ein alter Kirchturm auf dem Dach der Kirche zusammengebrochen war. Während der Aufbauarbeiten, die nach der Feuersbrunst von 1987 notwendigerweise aus-

geführt wurden, entdeckte man alte Mauernüberreste; aber weder Chroniken noch Ausgrabungen hatten je deren genaue, frühere architektonische Struktur wiedergegeben. Nun enthüllt sie Quadri.

Das Resultat führt uns unweigerlich zu neuer Erkenntnis. Da existierte nämlich seit der langobardischen Zeit ein heiliges Gebäude, wahrscheinlich ein adeliges Kirchlein, neben dem ein Wachturm stand. Dies ermöglicht uns, auf datierbare Atteste ums erste Jahrtausend, ungefähr zwischen dem achten und neunten Jahrhundert und mehr, zurückzugreifen. Der Autor gelangt zu diesem Schluß, indem er Analysen sehr unterschiedlicher Herkunft verbindet. Er vermischt mutig Intuition mit sorgfältiger Überlegung, bezieht die Arbeiten bereits bestehender Kritiken ein, und bringt damit verschiedene Elemente in Übereinstimmung, die, obwohl bereits veröffentlicht, noch niemand vorher in einen Zusammenhang hatte bringen können: Diplome und notarielle Schriften einerseits, topografische Elemente und die Rekonstruktion des mittelalterlichen Straßenverzeichnisses andererseits. Er verbindet noch andere heterogene Zeugnisse und bringt so ein Bild der verschwundenen Konstruktion zustande.

Es existiert tatsächlich eine detaillierte Darstellung dieser Kirche, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts von San Carlo beschrieben wurde. Obwohl sehr gewissenhaft geführt, gelingt es dem Bericht nicht, ein greifbares Bild der Kirche zu liefern. Mit seiner sprunghaften Strategie verbindet Quadri die Elemente dieses Berichtes mit den Daten, die aus den Ausgrabungen der nahegelegenen Kirche San Pietro in Sureggio gewonnen wurden, da sich unter den romanischen Grundrissen letzterer ebenfalls eine oder zwei ältere Bauten verstecken. Dazu die Folgerung: die ursprüngliche Kirche von Bigorio war sehr alt, sie war mit anderen Kirchen, die die Capriasca umgeben, verwandt, hatte wahrscheinlich einen romanischen Aspekt und viel ältere Teile, die