

ARTI FIGURATIVE

A BIELLA E A VERCELLI

IL DUECENTO E IL TRECENTO

ARTI FIGURATIVE
A BIELLA E A VERCELLI
IL DUECENTO E IL TRECENTO

A CURA DI VITTORIO NATALE E ADA QUAZZA

con i contributi di

Marco Aimone

Gian Luca Bovenzi

Massimiliano Caldera

Simonetta Castronovo

Fulvio Cervini

Andrea Degrandi

Saverio Lomartire

Laura Marino

Gabriella Pantò

Simone Riccardi

Elena Rossetti Brezzi

© Novembre 2007

Eventi & Progetti Editore - Biella

www.eventieprogetti.it

ISBN 978-88-89280-41-6

Progetto editoriale

Fabrizio Lava e Vittorio Natale

Ringraziamenti

Don Albertazzi
Antonella Affronti
Francesco Alberti Della Marmora
Paola Astrua
Mino Barberis
Nicola Bernini
Graziana Bolengo
Don Adriano Bregolin
Luca Brusotto
Monsignor Mario Capellino
Anna Cerutti Garlanda
Antonella Chioldo
Mario Coda
Amedeo Corio
Danilo Craveia
Chiara Cusanno
Domenica D'Ambrosio
Laura De Luca
Maria Grazia Ferrari
Francesca Flores d'Arcais
Manuela Fornara
Elena Gallo
Luisa Clotilde Gentile
Don Gianluca Gonzino
Franco Gualano
Alessandra Guerrini
Cinzia Lacchia
Timoty Leonardi

Santino Mammola
Alessandra Montanera
Don Vittorino Pasquin
Linda Pisani
Franca Porticelli
Elena Ragusa
Elena Rizzato
Pier Carlo Robiolio
Anna Maria Rosso
Carlo Rosso
Daniele Sanguineti
Ornella Savarino
Maria Grazia Seccia
Costanza Segre Montel
Ludovico Sella
Francesca Tasso
Giorgio Tibaldeschi
Maria Teresa Torrione
Manuela Villani

In collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.



Direzione Generale
per i Beni Librari
e gli Istituti Culturali

Indice dei nomi

Roberta Musso e Giulia Enrico

Coordinamento campagna fotografica

Sara Molon

Riproduzioni fotografiche

Damiano Andreotti in collaborazione con
Fabrizio Lava

e inoltre:

- Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei (pp. 14, 15, 16, 46, 47, 48)
- Universitäts und Landesbibliothek Darmstadt (p. 37)
- Durham University Library (p. 28)
- Università di Torino, Dipartimento di Storia dell'Arte (pp. 40-41)
- © Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo di Antichità Egizie (pp. 124-128)
- © Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Piemonte (p. 123)
- Nedi Bardone (pp. 13, 43)

Progetto grafico

Eventi&ProgettiComunicazione

Impaginazione

Michele Tolu

Fotolito

OnTime - Borgomanero

Stampa

Arti Grafiche Biellesi - Candelo

Arti Figurative a Biella e a Vercelli, con il volume sul *Quattrocento* edito lo scorso anno, ha assunto a tutti gli effetti il carattere di una collana. Quest'ultima op.....

Fabrizio Lava
Eventi & Progetti Editore

PRESENTAZIONE

Nel Due e nel Trecento, l'intreccio fra le città di Biella e di Vercelli e il loro territorio, nonostante le molte differenze, si presenta densissimo di reciproche interdipendenze. Vercelli si sviluppa come Comune in cui hanno ruolo determinante le grandi famiglie, a Biella invece le corporazioni degli artigiani conquistano un peso maggiore dell'aristocrazia, che appare meno conflittuale ma anche meno determinante; eppure sarebbe impossibile comprendere le vicende, anche figurative, di un territorio senza tenere conto dell'altro: gli spostamenti di sede dei vescovi, da Aimone di Challant a Lombardo della Torre, e di famiglie aristocratiche come gli Avogadro lo dimostrano in modo esemplare.

Gli studi che pubblichiamo hanno potuto giovare non solo della bibliografia storica ed archivistica degli studiosi vercellesi e della indagine territoriale di Lebole sul Biellese, ma anche di insostituibili indagini sul campo - in particolare quelle curate da Giovanni Romano nel 1992 e nel 1997 e dedicate al "Gotico in Piemonte" e alla "Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte". Questo solido retroterra ha permesso ad alcuni contributi di rivolgere un'attenzione privilegiata ad opere particolarmente significative, come quelle legate alla committenza di Guala Bicchieri, o di ricomporre da un punto di vista meno consueto temi già visitati, come il patrimonio di testi miniati della Biblioteca Capitolare di Vercelli; ad altri di offrire una panoramica più libera e ricca di suggestioni, come nel caso della scultura lapidea. Soprattutto ha permesso di esplorare con esiti sorprendenti ambiti fino a oggi poco frequentati, come la scultura lignea, i tessuti e i rari esempi di bacini islamici. Infine, ha sostenuto l'inchiesta accurata e capillare sulle pitture duecentesche, che ora ci offre un inedito repertorio pressoché esaustivo di quanto è sopravvissuto sul territorio.

Dai saggi qui raccolti emerge dunque un quadro ricco di indicazioni e di prospettive. Nel Duecento, con una personalità come il cardinale Guala Bicchieri giunge a Vercelli quanto di meglio e più prezioso si poteva trovare in Europa, tra smalti limosini - che arricchirono poi anche Biella, dove sui medaglioni di San Sebastiano viene fatta nuova luce - e miniature, ma anche sculture e tessuti. Percorsi internazionali seguono anche i bacini che ornano campanili e facciate, che tracciano però rotte opposte, decisamente mediterranee e non nordeuropee.

La scultura di Sant'Andrea, in particolare, appare nobilissima e lascia intravedere, tra dirette connessioni internazionali, il formarsi di un peculiare linguaggio vercellese, in dialogo con la produzione minore diffusa nel territorio. Per la pittura, al contrario, è soprattutto nel Biellese che si incontrano rare e a volte frammentarie testimonianze: ma quanto resta è solo parzialmente in grado di restituirci l'immagine di uno straordinario patrimonio perduto, come documenta il *Rotulo* di Vercelli, o ancor più l'incredibile vicenda della *Vergine* di Santa Maria Maggiore a Vercelli, la cui distruzione (o dispersione) risalirebbe solo al 1942.

Fra le molte novità, una, forse quella più succosa, deve essere evocata solo a parole: per la *Madonna col Bambino*, scultura lapidea recentemente individuata nella chiesa dei Cappuccini di Vercelli, abbiamo infatti deciso di rispettare la richiesta della direzione restauri e di non sottrarre nulla al desiderio della stessa di realizzare quanto prima una specifica iniziativa editoriale. In impaziente attesa di ciò, ultimato il restauro, il capolavoro è tuttavia tornato al suo altare, dove fa bella mostra di sé e dove chiunque può recarsi per completare idealmente l'apparato illustrativo del volume.

Nel Trecento, la lotta fra le fazioni a Vercelli sembra favorire la crescita di Biella, almeno se guardiamo alle arti figurative e all'attività di un artista come il Maestro di Oropa - per il quale si propongono date leggermente posticipate che non ne sminuiscono l'originalità -, ma anche ai tesori di Oropa e alla scultura lignea, che apre una finestra di sorprendente qualità e varietà sul territorio.

Molto di questo patrimonio insostituibile è stato sottoposto negli ultimi anni a restauri oculati, ma molto attende ancora di essere salvato e valorizzato. Si pensi alle condizioni deprecabili degli affreschi, frammentari ma di grande interesse, del Battistero di Biella, o ad alcune sculture lignee orrendamente e recentemente ridipinte; ma anche alla sezione medievale del Museo del Territorio di Biella, che espone solo parzialmente e in modo poco comprensibile il suo patrimonio, o a un monumento eccezionale come la chiesa del castello di Valdengo, interamente affrescata dal Maestro di Oropa, che meriterebbe di essere messa a disposizione della fruizione del pubblico.

Con ciò si entra nel merito del futuro e delle belle intenzioni, che comprendono anche possibili approfondimenti che da questa opera editoriale potranno essere stimolati.

La collana che la Biverbanaca e le Fondazioni delle Casse di Risparmio di Biella e Vercelli hanno voluto dedicare alle arti figurative nel territorio elettivo della loro attività è giunta, oseremmo dire felicemente, al quinto volume. Essa ci ha regalato un repertorio del patrimonio artistico locale che ci appare straordinario per completezza e qualità divulgativa, anche nel panorama dell'editoria internazionale.

La collana copre ormai il periodo dal Due all'Ottocento, che se non può definirsi esaustivo delle vicende figurative locali, certo è molto ampio e coerente nel suo insieme. Essa ha dato, ci auguriamo, un contributo alla riscoperta e alla valorizzazione delle ricchezze locali, che mai come in questo volume dialogano a un livello di parità con i momenti più alti della storia dell'arte europea.

Vittorio Natale e Ada Quazza

VERCELLI E BIELLA NEL DUE E TRECENTO

Andrea Degrandi



Scultore vercellese, chiave di volta con *Agnus Dei*, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea

Introduzione

La storia di Vercelli e di Biella nei secoli centrali del medioevo è per molti versi una storia esemplare dell'evoluzione che ebbero le città e i borghi nell'Italia settentrionale di quegli anni. L'ampia circolazione di modelli culturali, politici e istituzionali, l'esplosione di conflitti internazionali, che coinvolsero praticamente l'intera Italia centro-settentrionale, e il conseguente formarsi di schieramenti intercittadini, lo sviluppo, infine, a partire dalla seconda metà del secolo XIII e soprattutto nel XIV, degli stati regionali - il Vercellese e il Biellese furono interessati dalla mira dei Monferrato, dei Visconti e dei Savoia - devono pertanto spingere a considerare gli eventi studiati per le singole città come appartenenti a un insieme più ampio, in cui il fatto locale è fortemente influenzato dal complessivo clima politico, culturale e istituzionale¹.

È bene tuttavia aggiungere che, se da un lato non si deve mai dimenticare il contesto generale, dall'altro bisogna sempre mettere in luce le differenze, spesso sostanziali, che pure esistevano tra le singole realtà insediative. In particolare, quando parliamo di Vercelli e Biella negli anni del loro pieno sviluppo comunale (secolo XIII) e del successivo assoggettamento a una signoria regionale (secolo XIV), è necessario abbandonare il punto di vista dell'uomo contemporaneo, che riconosce nelle due città realtà per molti versi simili, per assumere quello delle fonti medievali, da cui emerge con forza la diversità tra le due comunità.

In primo luogo, benchè anche Biella abbia conosciuto un notevole sviluppo istituzionale, economico e demografico, non bisogna dimenticare che Vercelli era una *civitas*, Biella non lo era. Nel medioevo il titolo di *civitas* era infatti attribuito solo ai centri urbani che erano sede di una diocesi, e Biella fu eretta a sede vescovile solo nel 1772. Non si tratta di una

sottile distinzione lessicale; l'essere o meno *civitas* introduceva differenze giuridiche e culturali che erano ricche di conseguenze.

Inoltre, benchè Vercelli e Biella fossero entrambe soggette al potere spirituale dell'arcivescovo eusebiano, il ruolo temporale che il presule deteneva nei due centri era profondamente diverso. A Vercelli il potere esercitato dal vescovo si configurava come un'autorità di tipo pubblico, riconosciuta dall'impero fin dalla fine del X secolo e suggerita dalla natura giuridica della *civitas* e dei suoi cittadini: poiché costoro erano pari al vescovo per libertà personale, il potere civile di questo era inteso come funzione al servizio degli interessi collettivi². A Biella il potere del presule era invece basato sul possesso di ampie proprietà e sull'esercizio di prerogative pubbliche, detenute in forma allodiale e legate alle proprietà stesse: si trattava in definitiva di un potere di tipo signorile, simile a quello esercitato dalle più importanti famiglie dell'aristocrazia rurale, come i conti Biandrate e quelli del Canavese o i signori di Casalvolone e quelli di Robbio³.

Ciò nonostante entrambi i centri svilupparono a partire dalla metà del secolo XII un ordinamento di tipo comunale. Vercelli tuttavia raggiunse per più di cento anni una reale autonomia politica e amministrativa, tanto da poter essere definita una vera città stato⁴; il comune di Biella, invece, ebbe sempre un referente superiore: di volta in volta il vescovo, il comune di Vercelli, i Visconti e infine i Savoia. Entrambi i comuni, poi, esercitarono un controllo sul territorio rurale⁵. L'orizzonte di espansione nel contado di Vercelli fu ampio e prevedeva, almeno teoricamente, l'assoggettamento giurisdizionale, fiscale e militare di tutti i territori dei tradizionali distretti pubblici del comitato e della diocesi, un'area compresa a grandi linee tra la Dora Baltea, il Po e la Sesia⁶. Il comune di Biella estese invece il



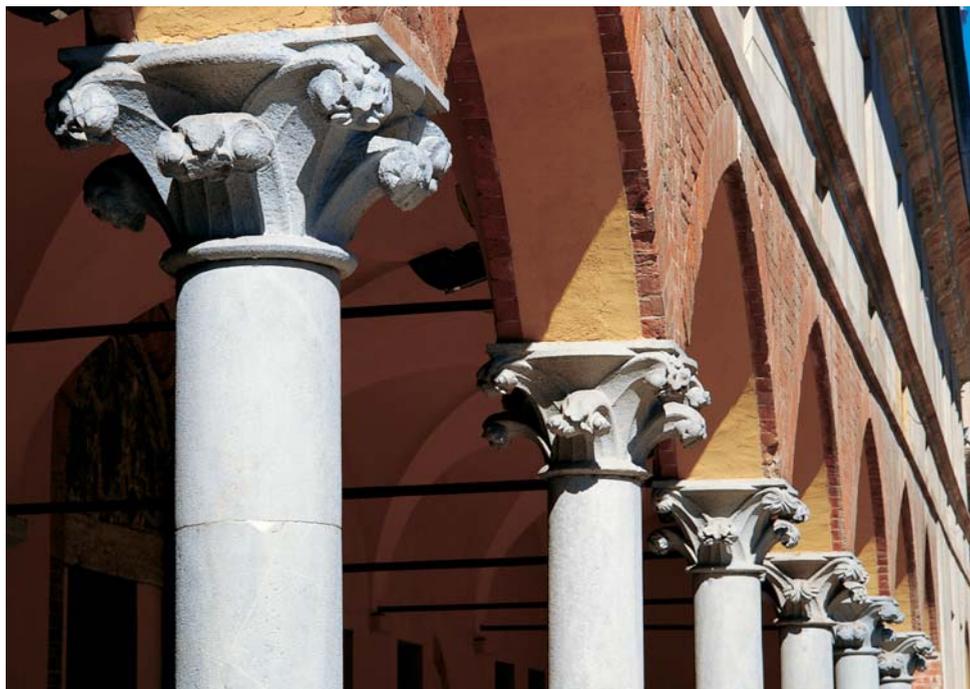
proprio controllo su pochi insediamenti sparsi nel suo circondario: Andorno, Bioglio, Mosso, Ronco, Chiavazza, Occhieppo, Sordevolo, Pollone e Tollengo⁷.

Differente era infine la composizione sociale del ceto dirigente. A Vercelli la presenza aristocratica nei centri di potere era notevolissima, sia per la capacità della città di attrarre la grande nobiltà rurale sia per la capacità delle maggiori famiglie cittadine, come quelle dei Bicchieri, degli Avogadro, dei Dal Pozzo, dei Vialardi e dei Bondoni, di costruire ampie signorie nel contado. Non mancavano negli organi del comune esponenti del mondo degli artigiani e dei mercanti, il loro ruolo, tuttavia, se si escludono due decenni intorno alla metà del XIII secolo, fu sempre subalterno a quello delle famiglie maggioranti⁸. A Biella, invece, pur annoverando la presenza di famiglie signorili come i Collocapra, i consigli comunali erano composti in gran parte dai membri delle maggiori corporazioni di mestiere, quelle dei macellai e dei mercanti di pelli e panni; la cittadina, inoltre, non seppe o forse non volle attrarre le maggiori famiglie signorili operanti in quell'area, i Mongrando, i Bulgaro, i Biandrate, i Cerrione e gli Avogadro⁹.

Visto il quadro appena delineato è pertanto evidente la necessità di ripercorre separatamente lunghi tratti della storia delle due comunità, cercando però di mettere in luce i non sporadici punti di contatto che tra Vercelli e Biella ci furono.

La popolazione

Prima di intraprendere un percorso nella storia di Vercelli e Biella è utile dare un'immagine di com'erano le due città nel basso medioevo. Per Vercelli da sempre si afferma che era città di prima grandezza, probabilmente la più importante, insieme con Asti, del Piemonte medievale. Per Biella si usa la definizione di "quasi-città", attribuita a quei centri, come Chieri e Vigevano, che, pur non essendo *civitates*, riuscirono ad avere uno sviluppo demografico, economico e istituzionale tale da poter essere paragonate alle città vere e proprie. Queste definizioni tuttavia non devono ingannare, la realtà dei centri urbani



Maestranza vercellese, capitelli a foglie uncinatate, 1220-1230, Vercelli, Ospedale di Sant'Andrea

del Piemonte medievale era molto diversa da quella delle città sviluppatesi dopo la rivoluzione industriale, così come era diversa dalla realtà delle più grandi città europee e italiane del medioevo. Vercelli al culmine della sua crescita demografica, attorno alla metà del Duecento, superò di poco i diecimila abitanti, come Asti, ma un secolo dopo la sua popolazione, a causa delle continue guerre e della peste, era ridotta quasi della metà¹⁰. Il numero degli abitanti di Biella oscillò probabilmente nella prima metà del XIII secolo tra i tre e i cinquemila¹¹, lo stesso numero di abitanti di Torino. Erano quindi grandi città, ma solo nel contesto regionale in cui si trovavano, che comunque continuò a lungo a essere un'area geografica periferica. I veri grandi centri urbani erano altri: Parigi, la più popolosa città europea, alla fine del Duecento contava più di 200.000 abitanti; in Italia, Milano, Firenze, Venezia e Genova oscillavano attorno ai 100.000, Bologna e Pisa attorno ai 50.000¹².

Il Duecento, un secolo di cambiamenti istituzionali

L'evoluzione degli ordinamenti comunali a Vercelli

Le prime attestazioni del comune di Vercelli risalgono al 1141. Da quell'anno fino al 1168 il governo fu retto dai soli *consules*

communis che, benchè agissero a nome dell'intera cittadinanza, appartenevano tutti a un'aristocrazia militare urbana legata al vescovo da vincolo vassallatico¹³. Fin dalla sua comparsa il governo comunale appare impegnato in operazioni di varia natura giuridica che avevano lo scopo di sottomettere il contado alla città. Da principio l'attenzione fu rivolta al controllo delle fortificazioni situate lungo le più importanti vie di comunicazione: quelle di Bollengo e Sant'Urbano, lungo la strada che collegava Vercelli alla Valle d'Aosta e ai valichi alpini, e quella di Bulgaro, l'attuale Borgovercelli, sulla strada per Novara e Milano. Ben presto, tuttavia, le mire territoriali di Vercelli divennero più ambiziose e furono rivolte all'assoggettamento di molte aree controllate dalle famiglie signorili del contado¹⁴. Il controllo del territorio, d'altra parte, era forse il più importante degli strumenti che le città avevano per garantire autonomia politica, sicurezza e benessere ai propri abitanti.

Lo sviluppo territoriale fu accompagnato nel corso del XII secolo da una forte crescita demica della città - che portò alla costruzione di una nuova e più ampia cerchia muraria, iniziata tra il 1162 e il 1164 e ultimata quasi un secolo dopo¹⁵ - e da uno sviluppo delle istituzioni comunali finalizzato a rendere più efficiente la macchina governativa. Nell'ultimo trentennio del secolo consoli di giustizia affiancarono stabilmente i consoli del comune,

Vercelli, Sant'Andrea, facciata

attuando in tal modo la separazione del potere esecutivo da quello giudiziario, e fece la sua comparsa la società di Santo Stefano, un'organizzazione che consentiva l'accesso al potere dei più ricchi rappresentanti del mondo degli artigiani. Inoltre, la *concio*, l'assemblea di tutti i cittadini maschi adulti, convocata ora solo in casi straordinari, fu sostituita da un'assemblea più ristretta, il consiglio di credenza, una sorta di parlamento delle città medievali¹⁶.

La crescita politica e istituzionale dei comuni italiani fu accelerata anche dal conflitto che dagli anni Cinquanta contrappose Milano e le città alleate a Federico Barbarossa, a sua volta sostenuto da un nutrito gruppo di città fedeli capeggiate da Cremona e Pavia. Vercelli si schierò in un primo momento dalla parte dell'impero, guidata dal vescovo Ugucione, uomo vicino a Federico, ma all'inizio del 1168 la città aderì allo schieramento opposto, entrando a far parte della Lega Lombarda¹⁷. È noto che il conflitto si esaurì senza il netto prevalere di una o dell'altra parte: nel 1177 a Venezia fu firmata una tregua e nel 1183, allo scadere di questa, fu siglato l'accordo conosciuto come pace di Costanza. Nel diploma era ribadita la superiorità dell'impero sugli altri poteri emergenti dal territorio, ma al tempo stesso era riconosciuto il diritto dei comuni cittadini a una larga autonomia - non all'indipendenza, si badi bene - e al controllo sul contado¹⁸. L'esperienza della Lega Lombarda e il confronto con l'impero sul piano della cultura giuridica avevano inoltre messo in circolazione una serie di modelli istituzionali, che anche Vercelli adottò, e avevano fatto crescere la coscienza di sé delle città italiane¹⁹.

Alla fine del XII secolo il comune vercellese era dunque molto cresciuto per ciò che riguarda il numero di abitanti, il territorio sottomesso e l'economia e, con la crescita economica, era aumentata l'importanza dei commercianti e degli artigiani. Si trattava di cambiamenti che necessitavano anche di una riforma costituzionale. La città iniziava a farsi troppo complessa per essere dominata da una forma di governo, quella consolare, strutturalmente aperta alla competizione continua fra le famiglie maggioranti. Si sentiva la necessità di un cambiamento che andasse nella direzione di un esecutivo agile e accentrato e che consentisse al tempo stesso la partecipazione al potere di una parte più ampia della cittadinanza²⁰. Il governo di Vercelli, ma lo stesso avvenne in



Maestro di Oropa, *gli ambasciatori dell'imperatore convocano santa Caterina*, 1335-1345, Valdenigo, castello, SS. Eusebio e Caterina

tutte le città dell'Italia centro-settentrionale, fu allora affidato a un podestà, in modo saltuario a partire dal 1184 e in modo stabile a partire dal 1208. Il podestà di Vercelli fu fin dall'inizio un forestiero, per lo più un Milanese, un professionista della politica, un funzionario itinerante che rimaneva in carica per un anno e che aveva il compito di garantire il ripristino di norme collettivamente accettate e il buon funzionamento della macchina di governo²¹.

L'avvento del governo podestarile segnò l'inizio di un periodo di profondi cambiamenti nella politica vercellese. Da un lato si chiuse la fase in cui il vertice esecutivo della città era occupato da un ristretto numero di gruppi parentali ed ebbero accesso al potere famiglie provenienti dai ceti artigiani. Dall'altro il sistema di governo si andò articolando in senso statutale, imponendo regole a quanti nella fase precedente avevano conosciuto quasi solamente ripartizioni del potere basate sul confronto diretto delle forze. Nella prima metà del Duecento, dunque, l'accesso al potere passò attraverso nuovi itinerari politici: la presenza nei consigli, l'assunzione di incarichi funziona-

riali di primo piano e, soprattutto, attraverso le *societates*. Queste ultime, che ebbero probabilmente origine nell'associazionismo rurale, si trasformarono in qualcosa di simile ai moderni partiti, in associazioni capaci di rappresentare le diverse componenti della società. È così che dal 1209 si confrontarono sul piano politico la *societas Sancti Stefani*, i cui consoli erano prevalentemente di estrazione "popolare", e la *societas Sancti Eusebii*, che rappresentava le più importanti famiglie dell'aristocrazia militare²².

Il XIII è anche il secolo in cui si afferma un sistema di gestione della cosa pubblica che fino a poco tempo fa si riteneva proprio solo degli stati di epoca moderna, e questo avvenne soprattutto grazie a un'imponente affermazione dell'uso della scrittura da parte dei detentori del potere laico. Tra il 1229 e il 1241 a Vercelli furono redatti tre codici degli statuti cittadini, sempre più completi e sempre più ordinati, e nel corso del secolo si moltiplicarono in modo impressionante gli uffici comunali. Tutti gli aspetti più importanti della vita cittadina, dalla giustizia alle imposte, dall'annona ai mercati, erano controllati da ufficiali comunali che dove-

vano tenere in appositi registri un resoconto scritto della propria attività. Tali registri erano poi raccolti in un archivio comunale sempre più ampio e organizzato²³.

Un'immagine del Duecento come periodo di continua crescita non è tuttavia corretta. Vercelli, così come quasi tutte le città dell'Italia centro-settentrionale, conobbe infatti anche conflitti interni tra le fazioni. Questi divennero particolarmente aspri durante il regno di Federico II e lo scontro tra papato e impero. In questa fase ai contrasti tra la parte aristocratica e quella popolare si sovrappose il conflitto fra filoimperiali, guidati dalla famiglia Bicchieri, e filopapali, guidati dagli Avogadro. In quegli anni in città i contrasti politici si trasformarono in conflitto armato e nel Vercellese si combattè una vera guerra civile. Di volta in volta la parte che aveva il sopravvento costringeva gli avversari, con lo strumento del bando, a uscire dalla città, ritirarsi nei propri possedimenti rurali e da lì organizzare la guerra. Questa situazione ebbe il suo culmine negli anni Quaranta del Duecento, ma si ripeté più volte nei decenni successivi²⁴.

Gli anni dei contrasti interni al comune videro anche l'affermazione politica dei paratici, nome con cui erano chiamati i membri delle corporazioni di mestiere: duecento membri delle più importanti corporazioni vercellesi furono ammessi tra il 1236 e il 1247 al consiglio di credenza, inizialmente solo nelle sedute più importanti, dal 1243 in modo stabile. Nella seconda metà del Duecento i paratici si diedero un'organizzazione unitaria, che era alla base dell'organizzazione del Popolo, guidato da un *potestas populi* o *paraticorum*; quest'ultimo costituiva il vertice di una sorta di governo parallelo a quello del comune. Il podestà del popolo era tuttavia un membro dell'aristocrazia e, d'altra parte, il popolo stesso, da espressione di un gruppo sociale, era diventato qualcosa di più simile a un partito politico²⁵. Gli anni della forte presenza degli artigiani negli organi istituzionali erano ormai passati e le corporazioni di mestiere tornarono a svolgere la loro attività originaria, cioè l'organizzazione della professione²⁶.

Il comune di Biella

Le dinamiche politiche e l'evoluzione istituzionale che sono state messe in luce per il comune di Vercelli interessarono solo in parte il comune di Biella. Fin dalle origini del

governo comunale le differenze appaiono infatti marcate. Momento centrale per la storia biellese è la fondazione, da parte del vescovo di Vercelli, del Piazzo, avvenuta nel 1160 e interpretata come l'avvenimento che diede l'avvio alla costruzione del comune. Il distretto biellese era detenuto dai presuli eusebiani fin dalla fine del X secolo e ancora nel 1152 l'imperatore Federico I aveva confermato tale possesso, sul quale il vescovo esercitava un potere di tipo signorile. Fu in virtù di tale potere che nel 1160 il vescovo Uguccione investì il monte chiamato Piazzo a quegli uomini di Biella Piano che avrebbero voluto trasferirsi nel nuovo insediamento per risiedervi stabilmente, a condizione che gli giurassero fedeltà come vassalli. Il vescovo concesse inoltre l'esercizio della bassa giustizia, riservando ai propri giudici le cause per adulterio, spregiuro, furto, omicidio e ferite gravi. Infine gli uomini di Biella avrebbero dovuto difendere il vescovo e far guerra ai suoi nemici e il presule, in cambio di tale fedeltà, si impegnava a non nominare alcun castellano del luogo senza il loro consenso²⁷.

La fondazione del Piazzo determinò lo spostamento del centro della vita pubblica di Biella, e proprio questo fu, secondo Ferdinando Gabotto, il principale motivo che spinse Uguccione a intraprendere l'azione. Creando un rapporto più diretto tra sé e gli abitanti della zona, il vescovo intendeva infatti ridurre l'influenza sulla società locale della canonica di Santo Stefano, che era animata da spirito di indipendenza e da tempo cercava di sostituirsi alla chiesa eusebiana nella signoria temporale di Biella²⁸.

Fin dalle sue origini il governo comunale di Biella ebbe quindi un'autonomia limitata e questa situazione caratterizzò tutta la sua storia medievale. Il controllo dei poteri superiori fu più o meno stretto a seconda dei momenti, ma in nessuna fase la città ebbe quella larghissima autonomia politica che caratterizzò la storia dei comuni cittadini nel corso del Duecento.

I limiti imposti all'autogoverno di Biella influenzarono l'evoluzione delle istituzioni. Se infatti da un lato anche a Biella avvennero quei cambiamenti costituzionali che portarono alla nascita dei consigli di credenza e alla diversificazione delle magistrature, dall'altro nell'intera documentazione della cittadina non è mai menzionata la figura del podestà forestiero,



Sigillo del comune di Biella, 18 agosto 1379, ratifica della dedizione del comune ad Amedeo VI, Torino, Archivio di Stato, Museo Storico

che, come abbiamo visto, nel resto dell'Italia centro-settentrionale diede grande impulso e determinò grandi cambiamenti nella macchina del governo comunale. In un documento biellese del 1260 è menzionato un podestà delle terre della Chiesa vercellese, si tratta tuttavia di una figura molto diversa dal podestà dei comuni cittadini; egli era infatti un uomo del vescovo e aveva il compito di gestire gli interessi di quest'ultimo nei suoi possedimenti, di controllare l'operato della cittadinanza, non era un funzionario scelto dal consiglio di credenza con l'intento di migliorare e far crescere il governo della città.

Come abbiamo anticipato, rispetto a Vercelli, era diversa anche l'estrazione sociale del ceto dirigente comunale. A Biella c'era una presenza signorile minore sia da un punto di vista quantitativo sia da un punto di vista qualitativo. Tra le famiglie che nel corso del Due e Trecento parteciparono alla vita del comune, solo il 10% erano signorili, una percentuale irrisoria se confrontata con quella delle altre città italiane. Gli stessi Collocapra, inoltre, identificati da Nicoletta Irico come i più importanti *domini* di Biella, non erano grandi signori rurali²⁹. Di gran lunga superiore era la presenza di famiglie appartenenti al mondo



Miniatore bolognese, *Ricorso al pontefice contro un'accusa illegittima*, 1320-1330, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Decretali di Gregorio IX*, cod. V, f. 208v (particolare)

dei mestieri: fabbri, drappieri e macellai. Soprattutto questi ultimi sembrano aver rappresentato il vertice della società cittadina: tutti i consoli del 1215 e del 1289 esercitavano l'*ars beccariorum* e le più importanti famiglie di macellai, i Gromo, i Sella, gli Artaldo, i de Retrua, i de San Pietro e i Borgesio, erano costantemente presenti nel consiglio di credenza e ne costituivano lo zoccolo duro³⁰.

Indubbiamente l'assenza di un forte ceto aristocratico creò a Biella una gerarchia sociale differente rispetto a quella di Vercelli, che in principio si doveva basare sulla rilevanza economica e che ben presto dovette trasformarsi in rilevanza familiare e di corporazione. In una zona montana come quella del Biellese, più adatta all'allevamento che all'agricoltura, i beccai costituirono, in assenza di una forte ari-

stocrazia militare, il naturale ceto egemone³¹.

Il predominio dei ceti medi negli organi di governo comunale portò a un notevole sviluppo delle attività artigianali e mercantili; ne sono testimonianza l'importanza assunta da Biella nel mercato regionale del bestiame e delle pelli e lo sviluppo che ebbero le corporazioni di mestiere: nella documentazione ne sono attestate dieci, per ben sette delle quali si conservano gli statuti del XIII e XIV secolo. I *collegia* delle arti tuttavia non assunsero mai un ruolo politico: gli stessi uomini che erano membri delle corporazioni partecipavano al governo comunale con un ruolo di grande importanza, ma formalmente la gestione politica e quella economica della città, pur condotte dalle stesse famiglie, rimanevano separate³².

Le istituzioni ecclesiastiche

A fianco del vescovo, le più importanti istituzioni religiose cittadine erano a Vercelli la canonica di Sant'Eusebio, vale a dire il capitolo della cattedrale, e a Biella la canonica di Santo Stefano. Tali enti rappresentavano il vertice del clero secolare ed erano dotate di ampi possedimenti nell'area urbana, tra cui settori dei mercati, e nel contado. Il loro ruolo non si limitava tuttavia all'ambito ecclesiastico ed economico, esse appaiono anzi profondamente legate alla società delle due città e capaci di incidere nelle vicende politiche dell'epoca. Tutte le più importanti famiglie dell'aristocrazia vercellese avevano qualche loro membro nelle posizioni di vertice del capitolo di Sant'Eusebio e intrattenevano con il capitolo rapporti di natura vassallatica ed economica. Il coinvolgimento nella vita del capitolo, insieme con i rapporti feudali con il vescovo e la partecipazione alla vita comunale, permetteva infatti ai maggiorenti della città di costruire vie privilegiate al controllo delle risorse e del potere³³.

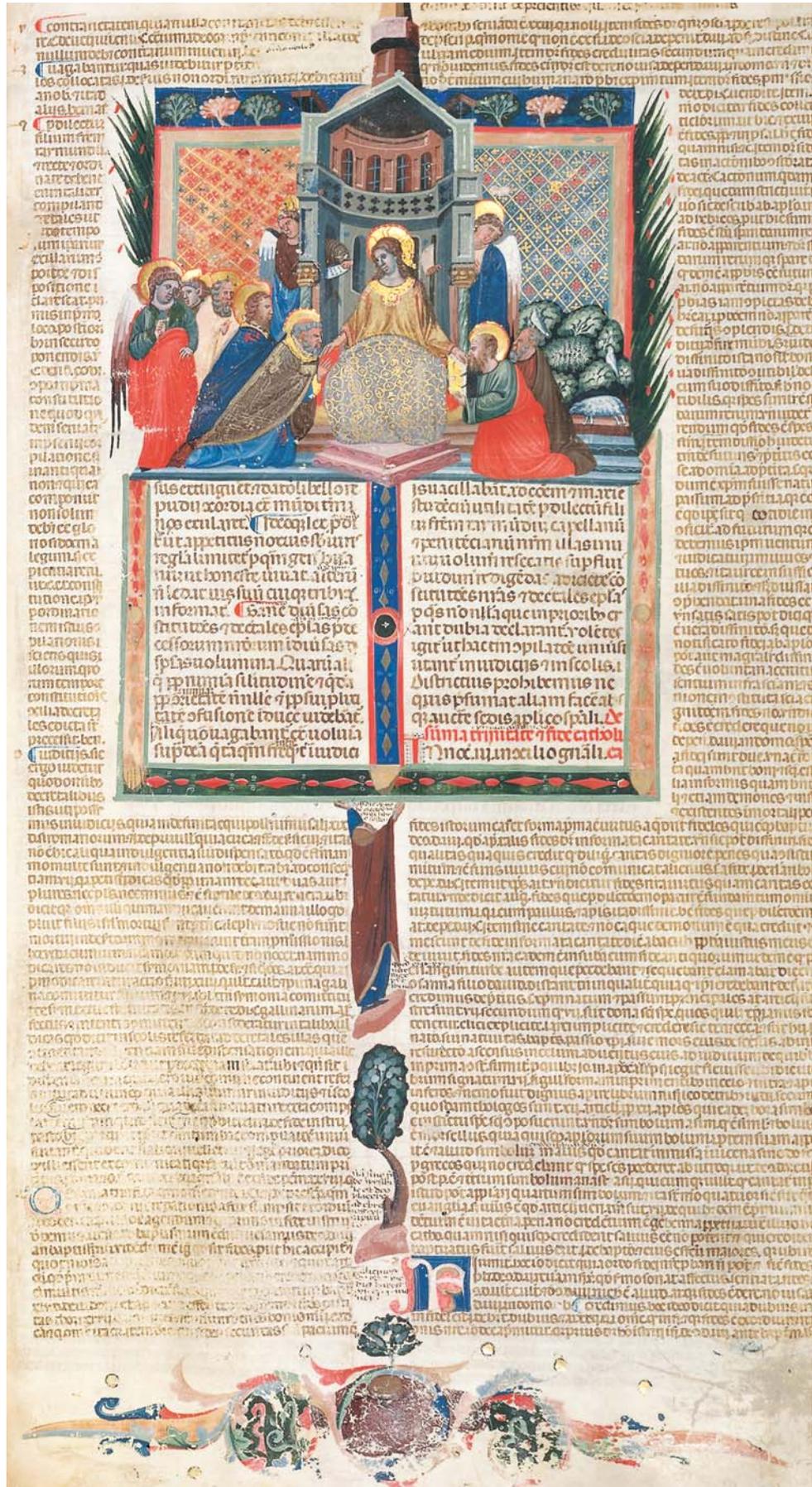
Ancora maggiore sembra essere stato il ruolo politico del capitolo di Santo Stefano di Biella. L'istituzione, alla cui vita partecipavano le famiglie egemoni della città, ebbe spesso un ruolo chiave, in positivo o in negativo, nel segnare i rapporti tra Biella e i vescovi di Vercelli, che avevano rispetto alla chiesa di Santo Stefano una funzione istituzionale. Basta pensare ai due avvenimenti che aprono e chiudono il periodo storico che viene qui presen-

tato: abbiamo già ricordato che nel 1160 il desiderio di Ugucione di instaurare un rapporto più diretto con i Biellesi, che scavalcasse la mediazione dei canonici di Santo Stefano, ebbe un ruolo decisivo nella fondazione del Piazzo; aggiungiamo che anche la dedizione della città ai Savoia, avvenuta nel 1379, fu largamente manovrata dal capitolo attraverso l'azione del canonico Ardizzone Collocapra³⁴.

Se le famiglie maggioranti tradizionalmente costruivano i propri itinerari politici occupando i centri del potere, anche quelli religiosi, i ceti medi trovavano i loro spazi negli ambiti rionali, in cui, a partire dalla seconda metà del XII secolo, si sviluppò un'intensa vita associativa. Le circoscrizioni territoriali laiche, le *vicinie*, in cui a Vercelli e Biella furono organizzate la riscossione fiscale, la polizia urbana e la difesa della città, furono precedute in ambito religioso dal decentramento di alcune funzioni alle parrocchie. Nella creazione di queste è da ricercare l'origine e il modello, per gli ambiti cittadini, di quell'ampio movimento che condusse alla localizzazione delle funzioni pubbliche e al radicamento degli uomini in ambiti territoriali ristretti e definiti con precisione che interessò tutto il basso medioevo³⁵.

La vita delle istituzioni ecclesiastiche è tuttavia segnata nella Vercelli del Duecento in primo luogo da avvenimenti legati al mondo del clero regolare. È infatti all'inizio del secolo che fu fondata l'abbazia di Sant'Andrea³⁶, che merita di essere ricordata qui con una certa precisione. La progettazione e la fondazione dell'abbazia, che avvennero tra il 1215 e il 1224, sono saldamente legate alle vicende personali del cardinale Guala Bicchieri³⁷, membro di una delle più importanti famiglie dell'aristocrazia urbana. Nel 1187 Guala entrò come canonico nel capitolo della cattedrale di Sant'Eusebio, dove intraprese lo studio del diritto seguendo l'insegnamento del maestro Cotta. Nel 1205 Guala fu creato cardinale da Innocenzo III e da quell'anno gli furono affidate importanti legazioni, dapprima in Toscana, poi in Francia e in Inghilterra, infine presso l'imperatore Federico II. I suoi rientri nella città natale furono rari, ma ognuno di essi segnò una tappa fondamentale nella realizzazione del progetto di fondazione della canonica di Sant'Andrea³⁸.

Il primo ritorno a Vercelli avvenne nel 1215, anno in cui è documentato per la prima volta il desiderio di Guala di fondare una



Miniatura bolognese, Dio, angeli, santi (Dio fonte di ogni autorità), 1320-1330, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Decretali di Gregorio IX*, cod. V, f. 3

nuova comunità religiosa in città. Il 22 marzo infatti, il vescovo Ugolino de Sesso concesse al cardinale l'antica chiesa di Sant'Andrea con lo scopo di «istituire e ordinare canonici per servire il culto di Dio». Nell'autunno di quello stesso anno il Bicchieri era di nuovo a Roma, per partecipare al Concilio lateranense IV, e anche dell'abbazia di Sant'Andrea si perdono le tracce nella documentazione. È solo nel 1219, di ritorno dalla legazione in Inghilterra, che il cardinale si fermò nuovamente a Vercelli per ultimare i preparativi della costruzione della nuova chiesa. Il 19 febbraio, insieme con il vescovo Ugolino, eresse una croce e pose a fondamento della costruzione due pietre benedette. Negli stessi giorni il cardinale si preoccupò di assegnare alla nuova fondazione un superiore, Giacomo, canonico di Santa Croce di Mortara, già priore di Santa Maria de Priano. Predisposti i preparativi per la costruzione dell'abbazia Guala abbandonò nuovamente Vercelli affidando ad alcuni procuratori l'incarico di incrementare la base patrimoniale della canonica³⁹.

Guala rientrò per l'ultima volta a Vercelli nel 1223 per rimanervi alcuni mesi. Questa volta era accompagnato da alcuni canonici vittorini di Parigi, che si insediarono nell'abbazia e presero possesso dei suoi beni. Tra questi compare nel 1224 Tommaso Gallo⁴⁰, che da lì a poco divenne il primo abate di Sant'Andrea. Non è facile stabilire quando il cardinale si orientò verso i canonici di San Vittore, di certo lo stile di vita e la regola della canonica parigina dovettero apparire al Bicchieri corrispondenti alla propria sensibilità culturale e religiosa. Nell'abbazia parigina c'era infatti una delle più celebri scuole di filosofia e teologia del mondo cristiano, e al contempo la regola della congregazione dedicava ampio spazio alle norme relative all'ospitalità e alla carità verso i poveri. Non sembra quindi casuale che proprio nei documenti in cui per la prima volta si parla di canonici vittorini, sia anche esplicitato il desiderio del cardinale di costruire accanto all'abbazia di Sant'Andrea un ospedale per il ricovero dei pellegrini e dei malati⁴¹.

L'ultimo atto che dimostra l'inscindibile legame tra il cardinale e l'abbazia è il testamento del 1227, in cui si trovano tradotte sul piano strettamente giuridico e formale, con la creazione dell'elemosina di Sant'Andrea, quell'identificazione con i poveri e quella simbolica conversione alla povertà che sembrano

aver coinvolto fin nel profondo lo spirito del cardinale vercellese⁴².

Alla morte del cardinale, avvenuta il 30 maggio 1227, il suo progetto appare dunque realizzato. A Vercelli era sorto un nuovo centro di spiritualità, con annesso un grande e ricco ospedale. Istituito l'abbazia Guala aveva legato ad essa anche un ambizioso progetto culturale: lo prova la scelta del suo primo superiore, Tommaso Gallo, che contribuì a creare nell'abbazia un vivace centro culturale. Tommaso, in verità, non aprì mai le porte del suo insegnamento alla città, riservandolo a pochi autorevoli studenti che si rivolgevano a lui, tra i quali è menzionato anche Antonio da Padova. Non bisogna tuttavia dimenticare che proprio negli anni della sua permanenza vercellese Tommaso scrisse le sue maggiori opere filosofiche, in particolare i commenti al *corpus* dello pseudo-Dionigi, che circolarono in ogni parte d'Europa e che dettero fama non solo all'abate ma anche alla canonica che questi dirigeva⁴³.

L'abbazia di Sant'Andrea non fu tuttavia solo un centro di spiritualità e cultura. L'enorme ricchezza della canonica e dell'ospedale faceva dell'ente religioso uno dei più grandi possessori fondiari del Vercellese e, di conseguenza, uno dei protagonisti della vita economica. Inoltre nei suoi domini nel contado l'abbazia esercitava anche un potere di tipo signorile che implicava un controllo giurisdizionale sugli uomini che abitavano i villaggi. I privilegi e i poteri connessi all'esercizio del potere signorile posero l'abbazia in contrasto con il comune di Vercelli, nei cui organi istituzionali si stava affermando, non senza fatica, una politica di orientamento popolare che aveva come obiettivo principale quello di condurre sotto la giurisdizione comunale il contado, anche le aree controllate dagli enti ecclesiastici. Tali contrasti rimasero a lungo nei limiti della normale dialettica tra poteri diversi, ma lo scontro si aggravò quando a essi si sovrappose il conflitto "internazionale" che contrapponeva l'imperatore Federico II ai comuni della Lega lombarda e al papa. L'abbazia di Sant'Andrea, facendo propria la posizione politica filoimperiale dei Bicchieri, fu coinvolta fino alle estreme conseguenze nella guerra di quegli anni, diventando, nel momento cruciale dello scontro, luogo di raccolta per i ghibellini vercellesi. Quando, dopo alcuni anni di fedeltà all'impero, il comune si schierò su posizioni guelfe, alcuni membri del consiglio di credenza,

infatti, si ribellarono e si ritirarono, sotto la guida di Pietro Bicchieri nei loro castelli nel contado, decisi a lottare ad oltranza contro il comune. L'abbazia si schierò a fianco dei ribelli e ne seguì la sorte. Lo stesso abate Tommaso Gallo, intorno alla metà del 1243, era uscito dalla città e aveva messo a disposizione dei ghibellini le sue fortificazioni. Quando il bando colpì Pietro Bicchieri e i suoi seguaci, la stessa sorte toccò all'abate di Sant'Andrea. Lo si accusava di aver consegnato a Pietro le proprie terre e di aver mandato lettere «al re e al conte delle Fiandre affinché soccorressero i ribelli con i loro eserciti e occupassero la città di Vercelli»; l'accusa era quella gravissima di tradimento. Il successore di Tommaso Gallo, l'abate Anfosso, conobbe anche la scomunica, da cui fu sciolto per ordine del papa Innocenzo IV solo nel 1254⁴⁴.

Da quel momento la situazione sembrò normalizzarsi e la canonica e l'ospedale rientrarono nel normale circuito ecclesiastico. Le vicende degli anni Quaranta sembrano tuttavia aver lasciato un segno. La base fondiaria non aveva subito un reale ridimensionamento, ma dalla seconda metà del secolo XIII, l'abbazia dovette fare i conti con nuovi "concorrenti", gli ordini mendicanti⁴⁵.

Questi seppero incarnare maggiormente le esigenze di spiritualità della società cittadina e proposero un diverso rapporto con la cittadinanza, fatto di predicazione nelle piazze e di collaborazione con le istituzioni comunali. Negli anni Trenta del Duecento al francescano Enrico fu affidata la riforma degli statuti, ma, più in generale, la riflessione teologica condotta da Francescani e Domenicani su molti temi di stretta attualità - da quelli legati alla morale e all'economia a quelli della giustizia e del potere - fornì alle istituzioni laiche un nuovo modello culturale per affrontare i problemi più pressanti della società cittadina⁴⁶.

L'economia

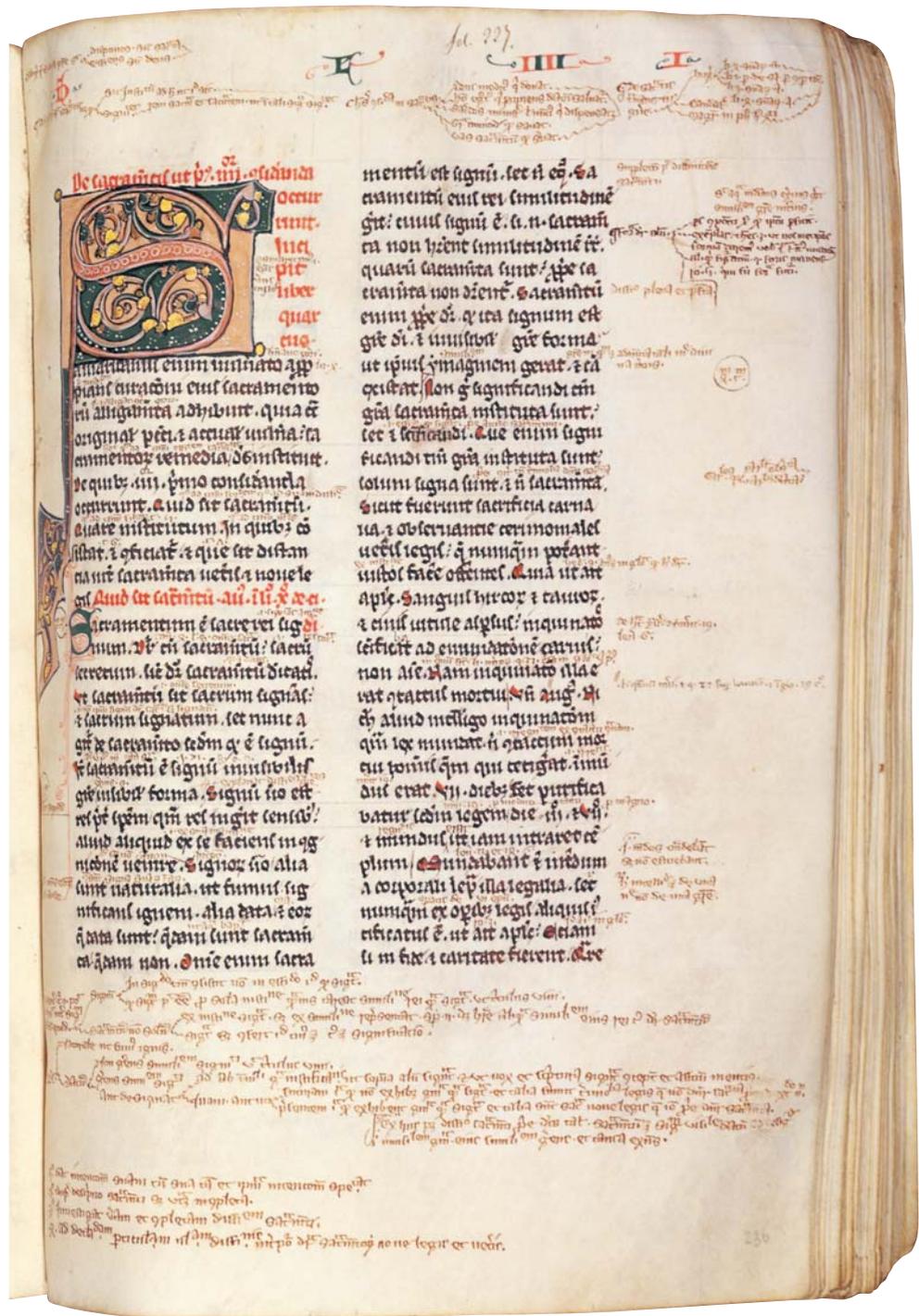
Le città medievali avevano ereditato dall'antichità non solo la centralità politico-amministrativa e religiosa, ma anche la centralità economica che consentì il forte sviluppo della popolazione e delle attività produttive tipico del basso medioevo. I governi comunali dovettero quindi confrontarsi da un lato con il problema dell'approvvigionamento della città, dall'altro con quello dell'organizzazione delle atti-

vità produttive e della commercializzazione dei manufatti locali. Il problema dell'annona trovò la soluzione con la politica espansionistica delle città, che portò all'assoggettamento di ampie aree del contado, e con una politica protezionistica che faceva confluire sul mercato urbano i prodotti di prima necessità del contado, in particolare quelli alimentari e le materie prime. Per ciò che riguarda l'organizzazione del mondo del lavoro, il comune si fece promotore delle corporazioni di mestiere, a cui veniva delegata la regolamentazione delle attività professionali. Nei confronti della produzione artigianale furono adottate di volta in volta politiche diverse: erano protetti quegli ambiti già sviluppati in città, che erano sostenuti anche con l'immissione di forza lavoro forestiera, ed era promossa l'apertura da parte di artigiani forestieri di botteghe per quegli ambiti poco presenti a Vercelli, come, per esempio, la produzione delle armi. I rapporti commerciali regionali e quelli tra la città e il suo contado avvenivano durante le fiere, che a Vercelli si svolgevano due volte all'anno e a Biella una volta, e nei mercati settimanali.

Grande sviluppo ebbero le attività produttive a Biella, dove il predominio dei ceti popolari negli organi di governo favorì una politica volta al potenziamento dei mestieri legati all'allevamento. Fu così che, se Vercelli non fu mai conosciuta nel medioevo per qualche manufatto tipico, Biella seppe valorizzare la propria produzione e divenne un importante centro regionale del commercio del bestiame e della lavorazione di tessuti e pelli⁴⁷.

La cultura

La centralità delle città rispetto al territorio era anche una centralità culturale, e Vercelli fu, almeno nel XII e XIII secolo, il più importante luogo di studi del Piemonte. La scuola più attiva all'inizio del Duecento era indubbiamente quella del capitolo eusebiano. Vi insegnarono maestri di varie discipline, dalla grammatica alla fisica, dalla medicina alla dialettica; le materie più importanti erano tuttavia indubbiamente il diritto canonico, quello civile e la teologia, insegnamento, quest'ultimo, voluto alla fine del XII secolo dal vescovo Alberto. Nella scuola capitolare avevano condotto almeno parte della loro formazione grandi personaggi dell'epoca - Giacomo de Carisio,



Miniatura parigina, inizio di capitolo con note e appunti, 1230 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, Pietro Lombardo, *Summa Sententiarum*, cod. CXXV, f. 236

vescovo di Torino all'inizio del Duecento, il già ricordato cardinale Guala Bicchieri e Giacomo de Carnario, vescovo di Vercelli - e la sua importanza è testimoniata dalla ricchissima biblioteca, dove ancora oggi sono conservati numerosi codici duecenteschi.

Nel corso del Duecento, a fianco della scuola capitolare, fiorirono altri centri di cultura. Abbiamo già ricordato l'insegnamento e la produzione intellettuale di Tommaso Gallo

presso l'abbazia di Sant'Andrea, dobbiamo aggiungere che scuole e biblioteche si trovavano presso la canonica di San Bartolomeo e, soprattutto, presso il convento dei Domenicani⁴⁸.

In tale fervore di studi si colloca l'iniziativa del comune di aprire a Vercelli, prima città piemontese, uno Studio Generale. Fondato nel 1228, lo *Studium* vercellese doveva sostituire per otto anni quello di Padova. Il comune si impegnò a garantire l'accoglienza

degli studenti, dei rettori e dei maestri, mettendo a disposizione ospizi e alloggi e garantendo prestiti e l'approvvigionamento alimentare. Gli scolari e i maestri sarebbero giunti a Vercelli da tutta l'Europa occidentale, presero infatti parte all'atto di fondazione i rettori degli studenti francesi, inglesi, normanni, italiani, provenzali, spagnoli e catalani. Le materie insegnate sarebbero state quelle tradizionali delle arti e del diritto, accanto a cui, tuttavia, si introduceva, per la prima volta nelle Università italiane, la teologia, forse con l'intento di valorizzare una tradizione di studi radicata nella città al fine di formare un ceto dirigente preparato ad affrontare le eresie, così temute in quegli anni⁴⁹.

Della vita dello Studio successiva alla fondazione si hanno poche e sporadiche notizie. Di certo dovettero influire negativamente su esso i continui scontri tra fazioni che, a partire dagli anni Quaranta del Duecento, interessarono quasi ininterrottamente il Vercellese per circa un secolo. Negli statuti del 1341 si fa ancora riferimento a uno *Studium* in città e si stabilisce che il comune avrebbe dovuto stipendiare due dottori ordinari in leggi. Nonostante queste disposizioni, lo Studio non ebbe vita lunga, se già nel 1372 in un documento si parlava di Vercelli come della città dove un tempo c'era lo Studio generale di diritto canonico e civile⁵⁰.

La seconda metà del Duecento e il Trecento: la crisi dei regimi comunali e l'assoggettamento alle signorie regionali

Vercelli e Biella, che a partire dalla metà del XII erano state capaci di sviluppare governi comunali sempre più complessi ed efficienti, a partire dagli anni Quaranta del Duecento furono attraversate da continui conflitti di fazioni che dapprima indebolirono le città e, infine, le condussero all'assoggettamento alla signoria regionale dei Visconti.

Come abbiamo ricordato, negli anni compresi fra il 1242 e il 1285 si alternarono periodi di pace e di scontro armato tra la fazione capeggiata prima dai Bicchieri e dopo dai Tizzoni, di orientamento filoimperiale e conservatore, e quella guidata dagli Avogadro, di orientamento "popolare". Furono proprio i

popolari che si fecero portatori della richiesta di un "uomo forte", che fu riconosciuto in Guglielmo di Monferrato. Questi aveva ottenuto nel 1278 la funzione di "capitano della città, degli uomini e del distretto con mero e misto impero e ogni giurisdizione per i dieci anni successivi"; e tale incarico gli fu confermato a vita nel 1285. L'aver affidato a un signore il governo della città non portò tuttavia alla pace, le fazioni continuarono a scontrarsi in città e nel territorio e Vercelli fu coinvolta nei conflitti regionali di quegli anni. Così, sconfitto Guglielmo di Monferrato, la città fu retta negli anni Novanta dai Visconti, ma, all'inizio del Trecento nuovi scontri infiammarono la città. Anche il tentativo del 1310 dell'imperatore Arrigo VII di pacificare Vercelli diede risultati effimeri. Nel 1312 vi furono nuovi violenti scontri tra le fazioni, che negli anni successivi ancora una volta si intrecciarono con la guerra combattuta tra Angioini e Visconti, tra papato e impero e, infine, tra Visconti e Monferrato⁵¹.

Per la popolazione era ormai diventata insostenibile questa situazione di guerra civile continua, perciò per i Tizzoni fu facile sostenere la causa della dedizione di Vercelli ad Azzone Visconti, avvenuta nel 1335. Questi otteneva ogni giurisdizione e potere coercitivo sulla città. Ogni decreto visconteo avrebbe avuto da quel momento lo stesso valore degli statuti comunali, ma la parità di importanza era solo formale. La piena libertà riconosciuta ad Azzone di promulgare leggi e statuti equivaleva infatti a una preminenza signorile sul comune. Il comune continuava a esistere, le sue istituzioni continuavano a funzionare, le sue leggi continuavano a essere valide, ma fu stabilita una gerarchia del potere, che prevedeva che le decisioni del signore avessero maggior valore di quelle del comune. È l'inizio del governo signorile dei Visconti a Vercelli, che garantì comunque alla città un quarantennio di relativa pace, anche se al costo della perdita di parte dell'autonomia politica⁵².

Negli anni Settanta ripresero i conflitti. Le forze avverse ai Visconti, guidate dagli Avogadro e dal vescovo Giovanni Fieschi, portarono a un allontanamento dei signori del Biscione da Vercelli e Biella nel 1374. Vercelli fu retta da un podestà inviato da "santa Romana Chiesa" fino al 1376. L'anno succes-

sivo i Visconti ritornarono nella città eusebiana, mentre alcune località del Biellese e nel 1379 Biella stessa passavano definitivamente ai Savoia. È l'inizio della svolta decisiva delle dominazioni signorili nel Vercellese, quella che all'inizio del 1427 avrebbe portato alla definitiva sottomissione di Vercelli alla dominazione Sabauda⁵³.

Note

1. Bordone 1987; Artifoni 1986; Milani 2005.
2. Bordone 1987.
3. Barbero 2005.
4. Panero 1994.
5. Gandino 1990.
6. Degrandi 2005.
7. Irico 1971.
8. Degrandi 1997, pp. 55-69.
9. Irico 1971; Degrandi 1997, pp. 78-79.
10. Panero 1996.
11. Negro 2004.
12. Ginatempo-Sandri 1990.
13. Degrandi 1993.
14. Degrandi 2005.
15. Gullino 1978.
16. Panero 1994.
17. Degrandi 2005.
18. Haverkamp 1987.
19. Vismara 1970.
20. Artifoni 1982.
21. Artifoni 1982.
22. Degrandi 1997.
23. Baietto 2000.
24. Panero 1996.
25. Artifoni 1982.
26. Degrandi 1997.
27. Irico 1971.
28. Gabotto 1896.
29. Irico 1971.
30. Degrandi 1997.
31. Degrandi 1997.
32. Degrandi 1997.
33. Degrandi 1993.
34. Irico 1971.
35. Degrandi 1997; Degrandi 2001.
36. Ferraris 2003; Degrandi 2002.
37. Fonseca 1968.
38. Fonseca 1968; Ferraris 2003.
39. Ferraris 2003.
40. Capellino 1978b.
41. Ferraris 2003.
42. Ferraris 2003.
43. Ferraris 2003.
44. Degrandi 2002.
45. Ferraris 2003.
46. Le Goff-Schmitt 1985; Merlo 1985.
47. Degrandi 1997.
48. Capellino 1982a.
49. Ordano 1994.
50. Ordano 1982, p. 170.
51. Panero 1996; Ordano 1982, pp. 171-202.
52. Panero 1996; Ordano 1982, pp. 203-210.
53. Ordano 1982, pp. 211-213.

UN PRECEDENTE: SOPRAVVIVENZE SCULTOREE DELLA PIEVE DI S. STEFANO A BIELLA

Marco Aimone

Il quadro della scultura preromanica e romanica nel territorio biellese si presenta frammentario e di non facile lettura, sia per la distruzione di tanti monumenti e la dispersione dei manufatti, sia per la difficoltà a fissarne le cronologie, anche a causa dell'attardamento delle forme in un'area marginale rispetto alle maggiori vie padane di comunicazione; finora solo Paolo Verzone, Daria De Bernardi Ferrero e Anna Chiara Giachino, in lavori risalenti a molti decenni addietro, hanno tentato una prima catalogazione e interpretazione delle decorazioni architettoniche e degli arredi scolpiti superstiti¹.

Soltanto due edifici romanici, tra quelli noti, presentavano apparati decorativi scolpiti: la pieve di S. Stefano di Biella e la chiesa del priorato cluniacense dei SS. Pietro e Paolo presso Castelletto Cervo. La prima fu completamente demolita nel 1872, e in quell'occasione furono raccolti alcuni frammenti del portale e delle cornici ad archetti pensili, confluiti poi in varie collezioni cittadine; la seconda esiste ancora, ma nei decenni scorsi sono state rubate le colonnine a stampella delle bifore in facciata, ornate da motivi a intreccio, e una preziosa acquasantiera dalle superfici scolpite a bassorilievo, che un *Albertus sculptor* aveva decorato con figure umane, animali fantastici e motivi vegetali². Per la chiesa di Castelletto, tuttavia, non si trattava di elementi scolpiti appositamente, bensì di pezzi di epoche diverse, raccolti assieme a manufatti lapidei romani e messi in opera nell'edificio, che a sua volta presenta più fasi, dall'XI secolo in poi: le colonnine della facciata e quelle (ancora conservate) nelle trifore del campanile potrebbero risalire al IX, mentre l'acquasantiera, in origine vasca di una fontana con getto centrale e bocche laterali, presentava i caratteri del romanico maturo; invece, tutti i frammenti del S. Stefano mostrano caratteri stilistici sostanzialmente omogenei, che suggeriscono una datazione comune al XII secolo³. Oltre a questi manufatti, si può solo citare qualche pezzo erratico inserito in edifici medievali o posteriori: una colonnina scolpita in marmo venato, forse del X secolo, reimpiegata in una bifora del campanile della stessa pieve di S. Stefano, edificato tra l'XI e il XII⁴; un leone stiloforo murato nelle strutture della facciata cinquecentesca del S. Germano di Tollegno, forse già impiegato nella fase della chiesa di fine XI⁵; una mensola scolpita con un volto umano molto semplificato, inserita in una cornice ad archetti del campanile di Mortigliengo, dell'inizio del XIII⁶; e soprattutto una coppia di leoni stilofori in pietra verde della valle di Oropa, genericamente datati al XII-XIII secolo, già usati per sostenere una fontana nel giardino di un'antica dimora di Vigliano Biellese, detta "il Torrione", e ora esposti al Museo del Territorio di Biella⁷.

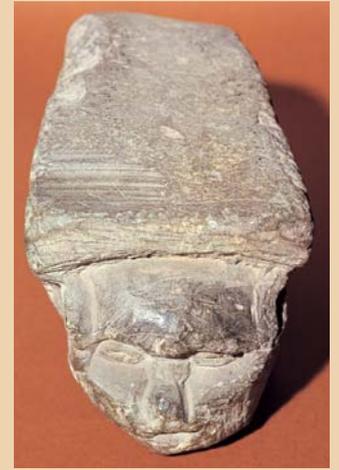
Solo nel caso della pieve di S. Stefano, quindi, sembra possibile una pur parziale ricostruzione del ciclo decorativo scultoreo, nei suoi programmi figurativi e nei suoi caratteri formali, attraverso il piccolo ma

omogeneo *corpus* delle sculture romaniche superstiti: precisamente due blocchi di un grande archivolt in pietra verde di Oropa, decorati con un tralcio ondulato e foglie trilobate tra cornici a fasce; otto mensole nello stesso materiale, che reggevano gli archetti pensili dei cornicioni raffiguranti soggetti vari: quattro volti umani, due protomi di animali, il viso di un demone e una fronda d'albero. I blocchi di archivolt sono ora conservati al Museo del Territorio, mentre le mensole sono divise tra l'Archivio di Stato di Biella (quattro), la cosiddetta sala delle Corporazione nel Duomo (tre) e la Fondazione Sella (una): sono accomunati da un rilievo fortemente appiattito e dalla resa dei particolari mediante fitte e sottili linee incise⁸.

La pieve di S. Stefano sembra avesse origini remote: benchè menzionata per la prima volta solo nel X secolo, il ritrovamento di materiali tardoantichi e altomedievali durante la sua demolizione e in scavi archeologici degli anni Novanta ne anticiperebbe la fondazione già verso il VI⁹; nonostante ciò, tre fotografie scattate prima del 1872



Scultore lombardo-piemontese, due blocchi di archivolt, metà-seconda metà del sec. XII, Biella, Museo del Territorio, da S. Stefano



Scultore lombardo-piemontese, quattro mensole scolpite, metà-seconda metà del sec. XII, Biella, Archivio di Stato, da S. Stefano



Scultore lombardo-piemontese, tre mensole scolpite, metà-seconda metà del sec. XII, Biella, Duomo, sala delle Corporazioni, da S. Stefano

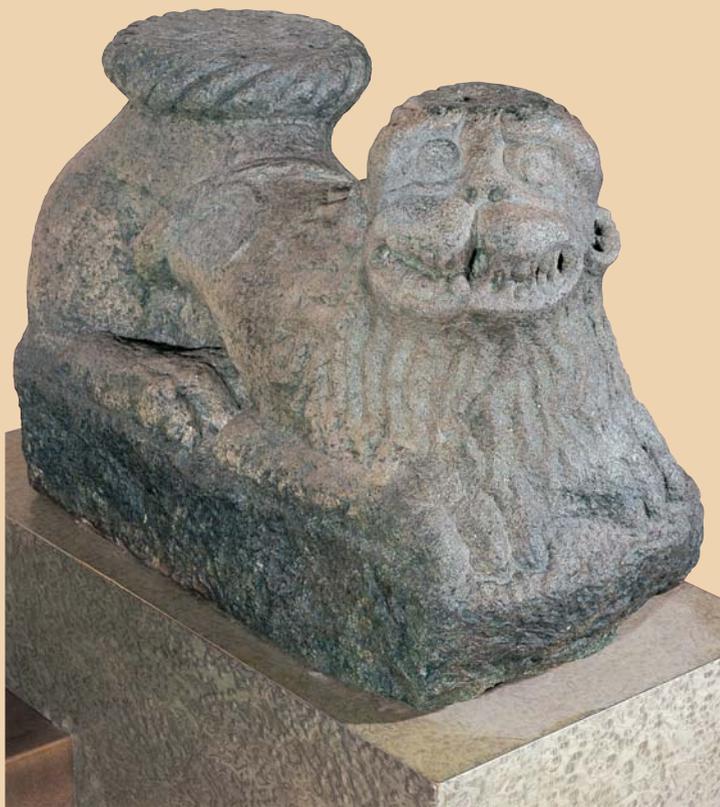
mostrano un edificio dalle forme architettoniche assegnabili al XII secolo piuttosto inoltrato: una facciata a capanna con doppio spiovente, movimentata da lesene agli angoli e ai lati del portale centrale, con archetti pensili lungo i cornicioni e lungo una fascia orizzontale sopra l'ingresso, e con una finestra cruciforme subito sotto il culmine del tetto¹⁰. Nel loro insieme, tali caratteri appaiono ricorrenti nell'architettura piemontese di questo secolo, specialmente nei territori della vicina diocesi di Novara; anche la pianta a tre navate concluse da absidi e separate da pilastri, ricostruibile come le dimensioni orizzontali attraverso una planimetria del XVIII secolo e alcune descrizioni, è perfettamente confrontabile con quelle delle altre maggiori pievi romaniche della diocesi vercellese¹¹. Essendo i caratteri stilistici delle sculture e le forme architettoniche della facciata assegnabili, indipendentemente, al medesimo arco cronologico, si può ipotizzare che la chiesa altomedievale sia stata totalmente ricostruita allora, dopo che già erano stati riedificati - o edificati per la prima volta - il battistero (prima metà dell'XI secolo), il campanile e altri edifici del *Clastrum* dei canonici di S. Stefano, cui la pieve era affidata forse già prima del Mille¹². Nonostante trasformazioni e ampliamenti a partire dal XVI secolo, la facciata e le pareti del cleristorio erano sopravvissute fino al XIX secolo, quando sono state fotografate, consentendo così di studiarne la struttura e di determinare con buona precisione la posizione dei frammenti scolpiti: per fare questo, nell'ambito di una ricerca più vasta sull'edificio, ci si è avvalsi di programmi informatici per ottenere, dalle vecchie fotografie, ingrandimenti dei particolari e un raddrizzamento del prospetto, che ha permesso di stabilirne con esattezza le misure¹³.

Grazie a tali metodologie di indagine, si è avuta la conferma che le mensole scolpite reggevano effettivamente gli archetti pensili in facciata, dato che gli ingrandimenti delle cornici consentono di distin-

guerne chiaramente le forme, specialmente nei punti dove l'intonaco posteriore era caduto: in un caso poi, si riconosce un motivo decorativo di tipo geometrico diverso da quelli antropomorfi, zoomorfi e vegetali degli esemplari conservati; inoltre, è stato possibile verificare che l'archivolto, di cui i due blocchi superstiti facevano parte, in origine probabilmente era composto da sette o nove blocchi, troppo ampio quindi per corrispondere alla lunetta sopra il portale centrale, ma perfettamente di misura per inserirsi fra le due lesene poste sui lati a breve distanza: dunque questo ingresso, il principale della pieve, sembra fosse monumentalizzato da un grande arco scolpito, concentrico alla lunetta¹⁴. È anche verosimile che, come in altre chiese piemontesi coeve, lo spazio tra le lesene e gli stipiti del portale fosse ulteriormente ornato da elementi scolpiti: a questo proposito, si è osservato che le dimensioni dei due leoni stilofori provenienti da Vigliano hanno misure perfettamente compatibili con tali spazi, per cui avrebbero potuto originariamente inserirsi in questo ingresso monumentale, paralleli alla facciata. Altri elementi sembrano confermare una loro provenienza dalla pieve: la loro prima attestazione risale solo all'inizio del XX secolo (pochi anni cioè dopo la demolizione del S. Stefano); il materiale è quella stessa pietra verde della valle di Oropa in cui sono scolpiti le mensole e i blocchi di archivolto; i caratteri stilistici sono del tutto confrontabili con quelli delle altre sculture sicuramente provenienti dalla pieve; a ciò si aggiunga che la chiesa dell'Assunta di Vigliano (da cui si era supposto provenissero) ha sì origini romaniche, ma era stata costruita nell'XI secolo ed aveva un carattere troppo modesto per elementi decorativi di simile impegno¹⁵.

Scultore lombardo-piemontese, mensola scolpita, metà-seconda metà del sec. XII, Biella, Fondazione Sella, da S. Stefano





Scultore lombardo-piemontese, coppia di leoni stilofori, metà-seconda metà del sec. XII, Biella, Museo del Territorio, da S. Stefano (?)

I motivi decorativi dell'archivolto e i soggetti scolpiti sulle mensole sono del tutto consueti nel repertorio del romanico padano, per cui non sono di grande aiuto per stabilire l'origine delle maestranze che hanno lavorato in questo antico cantiere biellese; invece, i leoni presentano confronti iconografici e stilistici piuttosto puntuali non entro la diocesi di Vercelli, bensì nel Novarese e più a est, tra la Val d'Ossola, il Canton Ticino e il Comasco: in particolare, si sono osservate strette somiglianze con i leoni stilofori reimpiegati, assieme agli altri elementi scolpiti coevi, nel portale nell'attuale chiesa di S. Biagio a Nonio, sul lago d'Orta (XVI secolo): solo i tratti appena meno arcaici rispetto a quelli biellesi abbasserebbero la datazione alla prima metà del XIII secolo¹⁶. Si può allora ipotizzare che mastri scultori provenienti dall'area della diocesi di Novara siano giunti e abbiano operato nel Biellese, forse seguendo antichi itinerari lungo le pendici delle montagne¹⁷.

Anche tenendo conto dell'importanza del S. Stefano nel quadro delle pievi vercellesi, sorprendono la ricchezza e la relativa complessità delle decorazioni eseguite al momento della ricostruzione romanica, essendo simili apparati del tutto assenti negli altri pur rilevanti edifici superstiti del *Clastrum*, il battistero e il campanile, così come nelle chiese sorte sul territorio tra XI e XII secolo; meno sorprendente appare la ricchezza dell'arredo scultoreo della chiesa di Castelletto, in quanto appartenente ad un ordine religioso allora ricco e potente. A questo punto si sarebbe tentati di attribuire ai canonici di S. Stefano, al momento di far ricostruire la loro pieve, uno specifico desiderio di magnificenza, quasi avessero voluto realizzare l'edificio più sontuoso fra quelli del circondario, tanto da chiamare maestranze esperte nella scultura fin dal confinante Novarese; a una decisione così ambiziosa, per il contesto, potrebbe non essere stata estranea la fondazione del Piazzo, avvenuta nel 1160, da parte

del vescovo di Vercelli Ugucione, finalizzata principalmente a rafforzare il controllo su questa parte della diocesi. Tale atto rischiava infatti di indebolire il potere che da secoli esercitava il clero della pieve, composto da membri delle più potenti famiglie locali¹⁸; se davvero le cose fossero andate così, la nuova pieve, riccamente decorata, avrebbe ribadito anche visivamente la forza, il prestigio e diritti secolari dei suoi canonici.

Note

1. Verzone 1934; De Bernardi Ferrero 1959; Giachino 1970-1971.
2. Vedi rispettivamente Lebole 1984, pp. 219-227 e Aimone 2007, pp. 23-31; Verzone 1934, pp. 52-56 e Piva 1998, pp. 74-79.
3. Sulle sculture di Castelletto, vedi Verzone 1934, pp. 52-54. Su quelle del S. Stefano, De Bernardi Ferrero 1959, pp. 3-8 e 179; Giachino 1970-1971, pp. 34-36; Aimone 2007, pp. 26-31.
4. De Bernardi Ferrero 1959, pp. 32-34; Aimone 2004, pp. 38-44.
5. Lebole 1987, pp. 176-193; Sola 1990-1991, p. 245.
6. De Bernardi Ferrero 1959, pp. 91-92.
7. Giachino 1970-1971, pp. 82-85; Sola 1990-1991; Banfo-Sola 2004, pp. 493-496.
8. De Bernardi Ferrero 1959, pp. 3-4; Aimone 2007, pp. 26-30.
9. Pantò 1990-1991, pp. 73-81; Pantò 1993, pp. 103-109; Pantò 2003, p. 100.
10. De Bernardi Ferrero 1959, p. 3; Aimone 2007, pp. 28-31 e 35-37.
11. Sulla pianta del XVIII secolo (Archivio di Stato di Torino, sezione Corte: *Provincia di Biella*, mazzo I, fasc. 23), vedi Sciolla 1980, p. 16. Le dimensioni della pieve di S. Stefano erano confrontabili, per esempio, con quelle della pieve di S. Maria di Rado, presso Gattinara, databile alla fine dell'XI secolo: Verzone 1934, pp. 41-44.
12. Sugli edifici medievali del *Clastrum S. Stephani*, vedi Lebole 1984, pp. 193-197; Aimone 2004, pp. 26-30. Sulle remote origini del capitolo, vedi Gorino-Causa 1939.
13. Prima sintesi dei risultati di questa ricerca in Aimone 2007. Analisi al computer curate dall'architetto Davide Caligaris.
14. Aimone 2007, pp. 35-37 e fig. a p. 38.
15. Per le notizie sui due leoni, Banfo-Sola 2004, pp. 493-496; sulla probabile provenienza dalla pieve di S. Stefano, Aimone 2007, pp. 35-37 e 39-40.
16. Vedi Cusa 1993, pp. 13-15 e 99-101.
17. Vedi Di Giovanni 1980, Cusa 1993, pp. 13-30 e Aimone 2007, pp. 39-40.
18. Gandino 1990, pp. 74-78.

GUALA BICCHIERI, LEGATO PAPALE E REGGENTE DEL REGNO D'INGHILTERRA

Simonetta Castronovo

Guala Bicchieri nasce a Vercelli intorno al 1150-1160 e compie i suoi studi presso lo *Studium* della cattedrale di Sant'Eusebio, verosimilmente con l'illustre *magister* Cotta, docente di teologia, formatosi all'Università di Parigi¹. Nel 1187 entra nella comunità canonica di Sant'Eusebio, ed è probabile che negli anni immediatamente successivi si sia recato a Bologna per perfezionare la propria cultura giuridica, in materia di diritto canonico. Nel 1205 è creato cardinale da papa Innocenzo III con il titolo diaconale di S. Maria in Portico. A partire dal 1207 ha inizio la sua attività di legato papale, uomo di fiducia del pontefice che lo incaricherà di missioni politico-diplomatiche di particolare importanza in Italia e in Europa. Nel giugno del 1208 si reca come legato in Francia, con tre incarichi principali: predicare la crociata e riformare i costumi del clero francese, attraverso alcuni provvedimenti disciplinari specifici (nei confronti degli abati di Corbie e di Clairvaux), e soprattutto con l'emanazione di una costituzione in dieci articoli - la cosiddetta *Constitutio Gale* - che mirava alla restaurazione della disciplina ecclesiastica. Nell'ambito di quest'azione riformatrice si reca anche a Limoges, per imporre ai canonici della cattedrale di Saint-Etienne di assegnare i benefici vacanti del Capitolo. Il terzo incarico, che lo trattiene in Francia fino a novembre del 1209, riguarda la causa di divorzio intentata dal re di Francia Filippo Augusto contro Ingeborga di Danimarca, ripudiata dal sovrano nel 1193. Nel 1211 il pontefice gli conferisce il titolo presbiteriale della chiesa dei SS. Silvestro e Martino ai Monti. Nel 1215 è a Vercelli per realizzare il progetto di dar vita ad una comunità di canonici regolari; a novembre dello stesso anno rientra a Roma per partecipare, quale padre conciliare tra i cardinali preti, al IV Concilio Lateranense. Il 20 maggio del 1216 si imbarca per l'Inghilterra. La nuova legazione ha l'obiettivo di frenare le aspirazioni del principe Luigi VIII, figlio del re di Francia, alla corona inglese. Nella nazione inglese era infatti esplosa una rivolta nelle file dell'aristocrazia: i baroni ribelli si rifiutavano di riconoscere la sovranità di Giovanni Senza Terra - colpevole di aver dichiarato nulla la *Magna Carta* e di esazioni fiscali esasperate nei loro confronti - e si erano schierati a favore dell'invasione dell'Inghilterra da parte di Luigi VIII, che sosteneva il proprio diritto al trono inglese sulla base dei legami di parentela tra la sua sposa, Bianca di Castiglia, e Giovanni Senza Terra, fratello della madre di Bianca. Il pontefice aveva reagito con la scomunica dei baroni inglesi e l'interdetto sulla città di Londra. Giunto in Inghilterra il cardinale attraversa le città di Romney, Canterbury, Winchester, Bristol, Worcester, incontrando i rappresentanti del clero ancora fedeli alla monarchia plantageneta. Lo sbarco e l'avanzata vittoriosa delle truppe di Luigi VIII, seguiti dalla morte improvvisa di Giovanni Senza Terra (19 ottobre 1216), precipitano la situazione e

fanno di Guala un personaggio chiave del nuovo scenario politico. Su designazione dello stesso Giovanni Senza Terra - data la minore età del futuro re Enrico III Plantageneto - Guala assume la reggenza del regno insieme a William conte di Pembroke, mantenendola per più di due anni e contribuendo in maniera determinante al rafforzamento dei poteri del giovane principe. Il 28 ottobre 1216 a Gloucester incorona Enrico III; il 12 novembre dello stesso anno convoca a Bristol un'assemblea di tutti i baroni e i prelati che appoggiano il giovane Enrico III: in questa occasione viene promulgato, a nome del futuro re ma su iniziativa dei due reggenti, un documento che conferma gli articoli della *Magna Carta libertatum* del 1215 (che re Giovanni aveva dichiarato nulla), cui appongono il loro sigillo il cardinale Bicchieri e William of Pembroke²; lungo tutto il 1217 e il 1218, combatte contro i nobili inglesi alleatisi alle truppe di Luigi VIII, infligge pesanti pene pecuniarie ai religiosi che sostengono l'invasione francese, giungendo in alcuni casi a privarli delle loro prebende e a scomunicarli. Dopo numerose sconfitte militari delle truppe francesi, si giunge, il 18 settembre del 1217, al trattato di Lambeth e alla pace di Merton, che sancisce la fine delle mire espansionistiche della Francia. Due mesi dopo Enrico III, in segno di riconoscenza per il sostegno ricevuto, dona in perpetuo a Guala le rendite della chiesa di Sant'Andrea di Chesterton (nella diocesi di Ely), rendite che continueranno ad essere percepite dall'abbazia di Sant'Andrea di Vercelli, la fondazione del cardinale, fino alla metà del XV secolo. Alla fine del 1218 Guala lascia l'Inghilterra e sosta a Parigi, presso l'abbazia di Saint-Victor, per circa un mese. Sappiamo che il cardinale possedeva delle rendite in Francia - lo attesta una lettera di salvaguardia emanata da Gregorio IX subito dopo la sua morte e che riguarda, tra gli altri, i beni del cardinale situati "in Regno Francie" -, ed è possibile che la loro acquisizione vada ricondotta ai buoni uffici svolti da Guala in questo paese in occasione della legazione del 1208-1209 e successivamente a favore dell'abbazia di Saint-Victor. Il 19 febbraio 1219 viene posta la prima pietra della nuova abbazia di Sant'Andrea di Vercelli, una fondazione di canonici regolari agostiniani, come i Vittorini di Parigi, che avrà come primo abate il francese Tommaso Gallo, nominato nel 1224. Le fortune economiche risultate dalle importanti legazioni di Guala in Francia e in Inghilterra (dalle rendite di Chesterton alle terre o benefici in Francia), sono tra gli elementi che permisero verosimilmente al cardinale di intraprendere questa grossa impresa costruttiva, un cantiere ambizioso - la prima fabbrica gotica edificata in Italia - nel quale verranno coinvolte maestranze antelamiche e maestranze nordiche, e che sarà completamente concluso dopo la morte del cardinale, intorno al 1235. Tra il 1219 e il 1224 Guala è documentato a Roma presso il nuovo pontefice Onorio III,

successo a Innocenzo III nel 1217. Nella capitale il cardinale possiede un palazzo presso la chiesa di Santa Maria Maggiore, dove erano conservati il suo tesoro di oreficerie sacre e profane e la sua biblioteca. In questi stessi anni fa eseguire degli affreschi nella cappella di San Silvestro nel convento di San Martino ai Monti, di cui è titolare dal 1211: il ciclo è andato distrutto, ma ne esiste una copia seicentesca ad acquarello di Marco Tullio Montagna, che mette bene in evidenza il linguaggio bizantineggiante di queste pitture, in contrasto con gli orientamenti moderni delle committenze vercellesi¹. Nel 1225 si reca a San Germano, in Campania, per incontrare Federico II e recargli una lettera del pontefice che esorta l'imperatore ad adoperarsi per organizzare una nuova spedizione in Terrasanta. Nel 1227 partecipa al conclave per l'elezione del nuovo pontefice, Gregorio IX. Lo stesso anno redige un testamento in cui nomina erede universale dei suoi beni la chiesa di Sant'Andrea di Vercelli, stabilendo tuttavia diversi legati alle altre chiese e monasteri vercellesi, ad alcune chiese di Roma. Muore il 30 maggio del 1227. La salma, in un primo tempo sepolta a San Giovanni in Laterano in Roma, verrà poi traslata a Vercelli nella chiesa di Sant'Andrea.

Note

1. Per la biografia del cardinale i due riferimenti principali sono: Frova 1767 e Fonseca 1968. Ho presentato la stessa sintesi in Castronovo 2004, pp.77-80.
2. Il documento, conservato a Durham (University Library, DCM 1.2 Reg. 3), non reca più i sigilli dei due reggenti (originariamente fissati a due striscette in pergamena, ancora presenti); nell'ultima riga del documento si specifica che quanto dichiarato nel testo (a nome di Enrico III), è confermato, tramite apposizione dei rispettivi sigilli, da "nostri domini Gualo sancti martini presbiteri cardinalis apostolice sedis legati et...marescialli comitis Pembroke nostri...".
3. Il ciclo, datato tra 1219 e 1227, presentava nel catino absidale la Vergine tra Pietro e Paolo e i pontefici Martino e Silvestro; nella fascia inferiore dell'abside erano raffigurati, da sinistra a destra, santa Cecilia, sant'Eusebio, Thomas Becket e sant'Agnese; sul piano stilistico, è stato ricollegato alla corrente tardo-commena della pittura romana di primissimo Duecento: Matthiae 1966, p.164. Un commento più ampio, accompagnato dalla pubblicazione dei disegni di Marco Tullio Montagna, si trova in Jacobini 1991, pp. 260-261. Il disegno di Montagna, autore tra l'ultimo decennio del Cinquecento e i primi anni del Seicento di diverse copie da affreschi medievali e mosaici paleocristiani di Roma, è discusso anche da Previtali 1989, pp. 38-39 e figg. 3-14.



Orafo limosino, cofano del cardinale Guala Bicchieri, 1220-1225, Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama

IL TESORO E LA BIBLIOTECA DI GUALA BICCHIERI: IL GOTICO SETTENTRIONALE A VERCELLI

Simonetta Castronovo



Orafo limosino, medaglione con figura di falconiere, 1220-1225, cofano del cardinale Guala Bicchieri (particolare), Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama

La biografia di Guala Bicchieri è alla radice, per buona parte, della collezione eccezionale di oreficerie e libri miniati del cardinale. Una raccolta costituita quasi esclusivamente da opere realizzate in Europa settentrionale: manoscritti normanni, inglesi, parigini e renani, smalti “de opere lemovicensi”, bacili di produzione germanica, oreficerie mosane (non sopravvissute, ma riconoscibili come tali dagli inventari), reliquie e matrici di sigilli inglesi. Pesarono, sulla formazione delle raccolte d'arte di Guala Bicchieri, i contatti con Filippo Augusto, Giovanni Senza Terra e Enrico III d'Inghilterra, Federico II di Svevia, tutti committenti di primo piano; quindi, il passaggio nei centri artistici cruciali, alle soglie del Duecento, nell'elaborazione del gotico (Parigi, Limoges, l'East-Anglia), la permanenza presso monasteri sedi di *scriptoria* e biblioteche particolarmente ricche (Saint-Victor, Corbie, Clairvaux); e per ultimo, l'appartenenza ad un collegio cardinalizio con molti stranieri, cardinali nordici informati sui fatti figurativi delle proprie terre d'origine e propensi a diffonderli nella capitale (si pensi alle illustrazioni marginali, con fregi vegetali, animali e ritratti, dei *Registri vaticani* di questi anni, tutte fortemente francesizzanti; o alla chiamata a Roma, nei primi anni del Duecento da parte di Innocenzo III, di orafi limosini incaricati di decorare il frontale della Confessione di San Pietro)¹. Il ruolo di Guala fu quindi determinante (soprattutto se a questi dati su codici e arti suntuarie si affiancano quelli forniti dal cantiere di Sant'Andrea) nella diffusione del gotico nordico in Piemonte, dove le collezioni del cardinale ebbero una puntuale eco sulla produzione figurativa locale (dal fregio della cappella antica di San Paolo a Vercelli, al ciclo dei Mesi della Casa dei Canonici di Susa oggi al Museo Diocesano). Non solo, i medesimi oggetti, a distanza di diversi secoli, sono stati protagonisti in molti casi del recupero e studio dell'arte

medievale in Piemonte: si pensi ai medaglioni limosini di Guala reimpiegati nel coro di San Sebastiano a Biella nel 1546, ai manoscritti duecenteschi del cardinale contesi all'inizio del Seicento tra il duca di Savoia e Carlo Borromeo per le loro biblioteche, al cofano del Museo Civico, ritrovato dentro un muro cavo del presbiterio di Sant'Andrea da Carlo Emanuele Arborio Mella nel 1823, successivamente restaurato a sua cura, e alcuni decenni più tardi oggetto di diversi articoli di mano dell'architetto storicista Edoardo Arborio Mella (che certo contribuirono alla fama del cofano, poi richiesto per la *Mostra di Arte Antica* all'interno della IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino del 1880), e infine al centro della corrispondenza del Mella, corredata da disegni, con studiosi tedeschi specialisti di oreficeria medievale tra il 1880 e il 1882².

Gli smalti limosini

A distanza di quindici anni dalla prima trattazione del tesoro di oreficerie di Guala Bicchieri, è certo utile fare oggi delle nuove precisazioni e aggiornare, dove necessario, le ricerche svolte allora per la tesi di laurea e il volume *Gotico in Piemonte* del 1992³. Valutando ciò che è sopravvissuto, il segmento più rilevante della collezione del cardinale risulta certo quello degli smalti di Limoges. I documenti che descrivono le sue raccolte registrano due “cophini” (piccole cassette) e un turibolo donati a Tommaso Gallo nel 1224; tre “scrinei” (cofani abbastanza grandi, utilizzati come contenitori per gli arredi della cappella, denaro, documenti), tutti decorati da medaglioni in smalto champlevè, conservati nel palazzo di Guala a Roma e passati all'abbazia di Sant'Andrea - insieme a tutti gli altri beni mobili del cardinale - per legato testamentario nel 1227; e ancora due candelabri donati al



Orafo limosino, serratura con i due battitori a forma di drago, 1220-1225, cofano del cardinale Guala Bicchieri (particolare del coperchio), Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama



Orafo limosino, serratura con due uomini-aquila che combattono, 1220-1225, cofano del cardinale Guala Bicchieri (particolare), Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama

monastero vercellese nel 1226 e consegnati a Tommaso Gallo da un certo Pietro di Bourges. Di questo patrimonio si è conservato, caso raro per un tesoro del Duecento, più del 50 per cento, se contiamo - oltre al cofano oggi a Palazzo Madama e al cofanetto del Museo Leone di Vercelli -, anche i 29 medaglioni con animali reali e fantastici provenienti dalle altre cassette del cardinale, staccati da queste ultime nel XV secolo, utilizzati per decorare il coro di San Sebastiano a Biella, e oggi conservati in vari musei europei e americani (una vicenda ripercorsa in questi stesso volume). Di fatto, mancano all'appello solo le tre cassette lignee di pertinenza dei medaglioni di Biella, il turibolo e i candelabri. L'altra considerazione da fare riguardo a questo nucleo, prima di affrontarlo nel dettaglio, riguarda la notevole fortuna critica di cui hanno goduto gli smalti di Guala in questi ultimi anni: nel 1995 il cofano, conservato in collezione privata, all'interno della stessa famiglia, dal 1823 e conosciuto direttamente da pochissimi studiosi (a monte delle

mie ricerche, solo quelle di un altro conservatore del Museo Civico di Torino, Luigi Mallè), è stato prestato al Louvre, in occasione della mostra *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, poi riproposta l'anno successivo al Metropolitan Museum di New York⁴; sulla scia dell'interesse suscitato da quest'opera negli specialisti di oreficeria medievale intervenuti alle due esposizioni, è nato il dibattito relativo al suo acquisto, fino al felice approdo presso il Museo Civico d'Arte Antica nel 2004, con relativa mostra a Palazzo Reale e a Vercelli. In parallelo, all'interno dei rispettivi musei, sia il cofanetto del Museo Leone (1997-98), che il cofano di Torino (2006), sono stati oggetto di un intervento di restauro⁵; mentre sulla serie di medaglioni confluiti a Biella, è in corso un progetto di ricerca incrociato, che coinvolge il Museo Civico di Torino e il Musée du Louvre sotto il profilo storico-artistico, insieme al Dipartimento di Chimica dell'Università del Piemonte Orientale per le analisi scientifiche sugli smalti e sul metallo.

La tipologia cui appartengono tanto il cofano del Museo Civico che il cofanetto di Vercelli, ha radici antiche, nella produzione di Conques e Limoges dell'inizio del XII secolo. La disposizione dei medaglioni in smalto *champlevé* sulle diverse facce di questi oggetti, le staffe e i cantonali con decoro astratto, la serratura con battitori a forma di rettili schiacciati e i soggetti iconografici profani, tratti in parte dal mondo romanico dei capitelli e dei mosaici e dai tessuti islamici, sono tutti elementi che si trovano già in alcuni cofanetti lignei d'uso profano realizzati a Conques, Silos (in Castiglia) e Limoges tra il 1110 e il 1190. Tale tipologia, evidentemente di successo, continuò ad essere adottata dagli orafi di Limoges anche dopo il 1220-1225 - gli anni di esecuzione del cofano Bicchieri e della cassetta del Museo Leone -, come attestano alcuni esemplari databili fino al terzo quarto del Duecento (*Cofanetto di San Luigi*, 1234-37, Parigi, Musée du Louvre; *Cofano di Riccardo di Cornovaglia*, 1258 ca., Aquisgrana, Tesoro della Cattedrale;



Orafo limosino, cofanetto profano, 1220-1225, Vercelli, Museo Leone

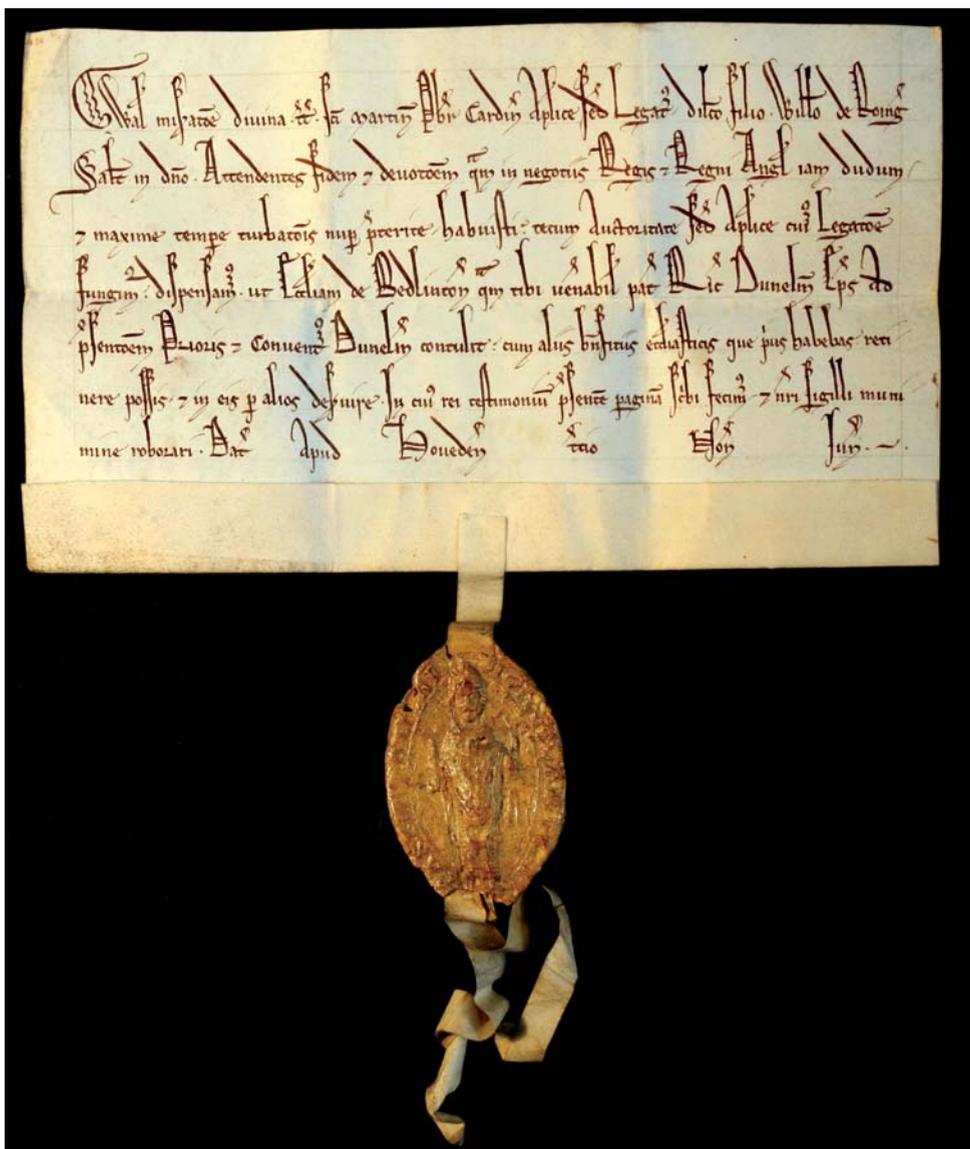
Cofanetto di Jean de Montmirail, 1270 circa, Longpont, chiesa di Saint-Sébastien⁶. Sul cofano ora a Torino i sette medaglioni sulla fronte mostrano aquile, pesci e draghi realizzati in rame lavorato a sbalzo, traforato, inciso a bulino e infine dorato; il bordo è in smalto *champlevé* blu, turchese e bianco, con racemi in rame dorato risparmiato. Il bestiario fantastico di questi medaglioni (combattimenti tra piccoli draghi e aquile) è di origine romanica, e si ritrova quasi identico (per esempio il motivo dell'aquila che artiglia il pesce) in alcuni smalti realizzati in Aquitania nella prima metà del XII secolo. La qualità di questi medaglioni, a cui va accostata per tipologia la serratura circolare con due leoni del cofanetto del museo vercellese, è notevole: dettagli come l'accuratissima granitura dei corpi dei draghi e l'inserimento di paste vitree nere a simulare gli occhi degli animali, verranno presto abbandonati dagli orafi limosini, che dal 1250 in avanti opteranno per una sorta di produzione in serie di questi pezzi, ricavati sempre più spesso da matrici in metallo e caratterizzati quindi da un rilievo più debole e sommario. Proprio la qualità - insieme alla coincidenza di misure, tipologia, caratteri del bordo (con identico motivo, assai raro, delle margherite in smalto bianco)

e stile - permette di ipotizzare che due medaglioni limosini entrati nel Museo Civico di Torino nel 1868 (rispettivamente inv. 21/S e 22/S), appartenessero originariamente al cofano di Guala Bicchieri e ne decorassero la fronte. Si tratterebbe cioè di due dei quindici medaglioni andati dispersi o rubati da quest'oggetto tra il XIII secolo e il momento dello scoprimento del cofano nel presbiterio di Sant'Andrea. Ma il pezzo in oreficeria che fa del cofano un capolavoro è la serratura, che raffigura due creature ibride, degli uomini-aquila che si affrontano con clave e scudi bombati; le code di questi due esseri terminano con un fiorone esotico a tre petali, un motivo ornamentale che va fatto risalire al "*gout plantagenêt*", cioè al gusto raffinato della corte dei sovrani Plantageneti - i re d'Inghilterra -, che dal 1154 al 1214 esercitarono il loro dominio sulla regione dell'Aquitania nel sud-ovest della Francia (portata in dote a Enrico II Plantageneto da Eleonora d'Aquitania), entro i cui confini si trovavano sia Conques che Limoges. Il finissimo lavoro di incisione sui corpi di queste creature - ad evocare la presenza di una tunichetta sottile e molto aderente -, la morbida torsione dei corpi, fanno di quest'opera di microscultura una preziosa testimo-



Orafo limosino, medaglione con *allegoria del mese di Aprile*, 1220-1225, cofanetto profano (particolare), Vercelli, Museo Leone

nianza dello "stile 1200", quel momento artistico di brevissima durata, nato e diffusosi in Europa settentrionale nei primi anni del XIII secolo e caratterizzato in scultura ed in oreficeria dallo studio e dalla ripresa di modelli classici e carolingi, nel tentativo di infondere naturalezza alle proprie creazioni. Il sistema di chiusura della serratura - tramite due battitori in rame dorato costituiti dai corpi di tre rettili, salamandre o serpenti, schiacciati a nastro e agganciati in verticale a formare una catena (al Museo Leone: un solo battitore, formato da due rettili) - è anch'esso un'invenzione di epoca romanica, che si ritrova nelle cassette limosine del 1190 circa sopravvissute fino ad oggi (New York, The Metropolitan Museum of Art; Londra, British Museum; Bryn Athyn, The Glencairn Museum). Nel cofano di New York i due battenti sono in rame dorato con decoro *vermiculé*, mentre nella cassetta Glencairn (1200-1210), è già adottata una soluzione simile a quella del cofano Bicchieri, con ricco utilizzo di smalto *champlevé* per colorare i dorsi di queste creature fantastiche. L'idea di utilizzare per le serrature dei cofani delle figure di rettili muniti di ali realizzati in rame a tutto tondo, discende a sua volta, in tutti questi esempi, da un prototipo all'incirca coevo (1190), il pastorale del vescovo Ayrard (Carpentras, Vaucluse, Musée Bernus), in cui il riccio a spirale fuoriesce e si sviluppa dalla bocca di un rettile con ali in smalto multicolore, identico a quelli sul cofano di Guala: una figura mostruosa derivata, secondo Marie-Madeleine Gauthier, dall'Anfisbena di origine mesopotamica, un rettile a due teste (la seconda collocata sulla coda), già repertoriato nell'*Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio⁷. I



Sigillo del cardinale Guala Bicchieri, 1217, Durham, University Library, 1.3 Spec. 9

medaglioni posti sui fianchi del cofano e su tutte le facce del cofanetto del Museo Leone sono stati invece realizzati secondo un procedimento tecnico nuovo, in uso a Limoges solo a partire dai primi anni del Duecento: lo smalto *champlevé* è utilizzato esclusivamente per i fondi, mentre le figure umane e gli animali sono in rame dorato *reservé* inciso a bulino con grande ricchezza di dettagli. In queste due opere, si incontrano sia scene tradizionali, ereditate da modelli romanici (i combattimenti con gli animali, i lavori dei mesi), sia soggetti iconografici nuovi, legati al tema dell'amor cortese e alla poesia trobadorica, particolarmente apprezzata presso la corte d'Aquitania all'inizio del Duecento; o ancora soggetti dettati dall'attenzione nuova, tipica del linguaggio gotico nascente, per il mondo naturale, come ad esempio la scena, quasi ripresa dal vero, del

cacciatore di lepri che porta sulle spalle la trappola di legno e i bastoni che gli sono appena serviti per catturare e uccidere la lepre che tiene nella mano sinistra (cofano di Torino), o quella del contadino a cavallo di un toro (Vercelli). Il naturalismo è di fatto la cifra stilistica dominante di questi smalti. La descrizione precisa dei panneggi, degli oggetti comuni (come la bardatura del cavallo del falconiere), degli animali e dei gesti degli amanti, sono tutte testimonianze di un nuovo atteggiamento mentale che influenzerà la produzione artistica lungo tutto il Duecento, tanto in Francia come in Italia. Medaglioni di questa seconda tipologia sono piuttosto rari: ci restano soltanto le serie superstiti sul cofanetto di San Luigi del Louvre, sul cofano di Aquisgrana; più un gruppo di dodici medaglioni provenienti da una cassetta perduta, oggi conservati presso



Scultore dell'Italia settentrionale, coltello eucaristico di Guala Bicchieri, 1220-1224, Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata

il Metropolitan Museum di New York (1240-1260), caratterizzati tuttavia da un linguaggio piuttosto corsivo e schematico⁸. Sono invece possibili confronti con certa miniatura di questi anni. In particolare con il celebre *Taccuino* di disegni dell'architetto Villard de Honnecourt (1230 ca.), e con i Bestiari inglesi di fine XII-inizio XIII secolo, che presentano animali come umanizzati, dall'espressione addolcita, probabile modello (visti i legami di Limoges con la corte plantageneta) per gli animali delle formelle del cofano di Guala e per i bellissimi draghi sorridenti incisi sui cantonali in rame dorato del cofanetto del Museo Leone.

A fianco degli smalti limosini sicuramente appartenuti a Guala Bicchieri, va ricordato un altro gruppo di 38 medaglioni, quasi tutti con stemma centrale in smalto *champlevé* e bordo traforato con figure di draghetti, acquistati presso un calderaio di Vercelli da Carlo Emanuele Arborio Mella verso la metà del XIX secolo. Riferiti tradizionalmente "all'antica cassa che conteneva le ossa del Beato Amedeo IX di Savoia" in Sant'Eusebio a Vercelli, sono stati interrogativamente messi in rapporto con il tesoro di Guala nei miei studi

Scultore dell'Italia settentrionale, *allegoria del mese di Dicembre*, 1220-1224, coltello eucaristico di Guala Bicchieri (particolare dell'impugnatura), Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata





Scultore dell'Italia settentrionale, *allegoria dei mesi di marzo (potatura di una pianta) e agosto (falciatura del grano)*, 1220-1224, coltello eucaristico di Guala Bicchieri (particolari dell'impugnatura), Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata

del 1992, in cui avanzavo l'ipotesi che provenissero da uno dei cofani perduti del cardinale, dal momento che le descrizioni antiche del sepolcro di Amedeo IX, non fanno cenno alcuno di una cassa lignea decorata da smalti⁹. La questione era rimasta aperta, anche perché nella produzione limosina, il gusto per la decorazione di tipo araldico sopraggiunge solo verso la metà del XIII secolo, troppo tardi per poter riferire i medaglioni Mella a Guala, che muore nel 1227. Sono quindi di particolare importanza, le identificazioni dei singoli stemmi proposte recentemente da Ugo Barzini (per il tramite di Luisa Gentile), che paiono risolvere l'attribuzione di questi pezzi. Tra gli stemmi, infatti, ve ne sarebbero diversi riferibili con certezza a personaggi della corte di Francia vissuti nella seconda metà del XIII secolo (Carlo d'Angiò, Giovanni Tristano conte di Valois, Giovanni I conte di Bretagna, e soprattutto Alfonso di Poitiers, fratello di re Luigi IX, che assume le armi rappresentate sui medaglioni vercellesi solo a partire dal 1241, quando riceve il titolo di conte di Poitou e Auvergne)¹⁰; il che esclude la provenienza di questo gruppo di formelle da un scrigno di

Guala, ma nulla toglie all'interesse della vicenda, dato che siamo di fronte ad un ennesimo prodotto, del 1250-1260 circa, delle botteghe di Limoges, giunto a Vercelli nel tardo Medioevo, forse tramite Yolanda di Francia, sposa di Amedeo IX (potrebbe cioè trattarsi di medaglioni fissati originariamente ad un cassone antico, portato in dote in Piemonte da Yolanda di Francia, in occasione del matrimonio con il duca di Savoia nel 1452).

Altre oreficerie, reliquiari, sigilli

Tra le oreficerie di Guala ci sono pervenuti anche due bacili in bronzo, originariamente argentati, oggi nel Museo del Duomo di Vercelli. Il testamento del cardinale aveva infatti disposto una consistente donazione, di paramenti e vasellame sacro, alla sua prima chiesa. Di forma emisferica, presentano incise sul fondo e sulla tesa le storie apocriefe di San Tommaso in India, ed appartengono alla tipologia dei cosiddetti "bacili dell'Hansa", prodotti in area tedesca tra XI e XIII secolo. La larga diffusione di questi manufatti in Europa

centrale e settentrionale permette di ipotizzare che Guala li abbia potuti acquisire durante una delle sue legazioni nordiche. Della raccolta di reliquie e reliquiari del cardinale - già donati a Sant'Andrea quando era ancora in vita, nel 1224 - è sopravvissuto soltanto il coltello eucaristico di Thomas Becket, oggi a Milano nelle Civiche Raccolte di Arte Applicata, senza dubbio un dono del periodo inglese, forse - dato il suo carattere straordinario - dello stesso Enrico III Plantageneto. Gli inventari medievali del tesoro di Sant'Andrea lo identificano con la spada - è descritto come "*gladius*" - servita per assassinare l'arcivescovo di Canterbury Thomas Becket, un santo verso il quale il cardinale Bicchieri volle esprimere la sua devozione facendone inserire l'immagine nel ciclo di affreschi della cappella di San Silvestro in San Martino ai Monti a Roma. Si tratta in realtà di un coltello eucaristico che serviva per apporre il simbolo trinitario al pane eucaristico: la lama - tradizionalmente riferita a Thomas Becket e donata a Guala al tempo della legazione inglese - venne riportata in patria dal cardinale, e quindi innestata ad un manico in legno di bosso magistralmente intagliato con le figure dei mesi.

L'autore, uno scultore dell'Italia settentrionale, è un maestro di formazione romanico-gotica, probabilmente proveniente dall'area padana e arrivato a Vercelli con gli scultori chiamati da Guala a decorare le lunette della facciata di Sant'Andrea¹¹.

Questi sono, al momento, gli oggetti superstiti a noi noti del tesoro di Guala Bicchieri. Altri, altrettanto significativi, sono documentati nelle fonti ma sono andati perduti: il vaso in diaspro con montatura in argento dorato e pietre preziose (che evoca i celebri vasi e le coppe in pietre dure dell'abate Suger di Saint-Denis realizzati nella prima metà del XII secolo), un altare portatile in porfido con decorazione in argento ("consecratum", specifica l'inventario, quindi un altare che poteva essere utilizzato dal cardinale per le messe celebrate fuori Roma e Vercelli, durante i suoi numerosi viaggi), forse di fattura mosana; quindi, due notevolioreficerie lavorate a sbalzo, un fermaglio di piviale in argento "cum ymaginibus", e una coppa in argento dorato "cum historia Salvatoris" (ricordata nel testamento di Guala e destinata a papa Gregorio IX); infine, tutti i paramenti sacri, tra cui piviali in sciamito rosso, pianete in seta, tappeti, tovaglie d'altare "de opere Remensi", "de opere Teutonice", "de opere Apulie" e "Lombardie", e preziosi dossali d'altare ricamati con fili d'oro, oppure viola, rossi e bianchi a "rotae" con figure di grifoni e leoni¹².

Per ultimo, costituisce un frammento a sé il sigillo di Guala Bicchieri, recentemente individuato presso la University Library di Durham, in Inghilterra. Esso è apposto ad un documento contenente la conferma da parte del cardinale dell'assegnazione del Vicariato di Bedlington a Walter de Roeng, presentato dal priore di Durham (1217, segnato l.3. Spec. 9): di forma ovale e in cera gialla, presenta l'immagine di un vescovo mitrato, in piedi e rigidamente frontale, con barba e baffi lunghi e un manto che gli va dietro alle spalle con pieghe fluenti e all'antica, mentre impugna nella mano sinistra un pastorale (o una croce astile ?) e benedice con la destra (mentre non è leggibile la legenda)¹³. Il sigillo di Guala pare appartenere alla tipologia dei sigilli ecclesiastici a effigie, più rari nel XIII secolo - in base agli studi di Julian Gardner - rispetto a quelli di tipo agiografico (con una scena tratta dai Vangeli o un personaggio sacro) e di tipo emblematico. Dal repertorio di Gardner risultano due dati interessanti: prima di tutto il sigillo a effigie è diffuso soprattutto



Miniature renano ("Secondo maestro"), frontespizio con *Ambrogio vescovo*, 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 1

nella prima metà del Duecento (poi sostituito da una nuova tipologia, quella del cardinale raffigurato stante, ma sotto un baldacchino gotico, oppure inginocchiato e orante nella parte inferiore di un'edicola molto elaborata, a più nicchie, occupate da figure di santi); in secondo luogo, sono soprattutto i cardinali inglesi, o quelli italiani con esperienza di legazioni in Inghilterra (come Ottobono Fieschi, legato papale dal 1237 al 1243) ad adottare il tipo a effigie, che è caratteristico dei sigilli vescovili inglesi del XII e XIII secolo. In questo contesto

si inserisce quindi particolarmente bene il sigillo sopravvissuto di Guala Bicchieri: se non si può escludere che il cardinale, nella seconda parte della sua carriera, una volta fisso a Roma, ne abbia poi fatto realizzare un secondo, magari di carattere diverso, è certo che quello di Durham aderisce a ciò che Gardner definisce "english seal design", tanto che si può ipotizzare che la matrice originale sia stata realizzata in Inghilterra, dopo la nomina del cardinale a reggente del regno. Anche il carattere classicheggiante delle pieghe della dalmatica, mollemente



Miniature renano ("Secondo maestro"), iniziale con *Cristo benedicente*, 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 3 v. (particolare)

ricascanti dietro le braccia del personaggio mitrato, trova diversi paralleli nei sigilli vescovili inglesi datati tra 1180 e 1260. Infine, poiché nel 1211, prima della legazione inglese, Guala era stato nominato cardinale prete della chiesa dei santi Silvestro e Martino ai Monti di Roma, il personaggio ritratto sul sigillo dovrebbe essere (in base alle convenzioni illustrate da Bascapè), non tanto il cardinale Bicchieri, ma il santo del suo titolo cardinalizio, cioè Silvestro o Martino, il che forse spiegherebbe la presenza di baffi e barba (dal disegno di Marco Tullio Montagna, apprendiamo infatti che nell'affresco dell'abside di San Martino ai Monti entrambi questi santi erano raffigurati barbati)¹⁴.

La biblioteca

Guala Bicchieri possedeva una biblioteca di 118 volumi, donati a Sant'Andrea tra il 1224 (atto di donazione di venticinque manoscritti, più paramenti e oreficerie) e il 1227 (inventario



Miniature renano ("Maestro dei Profeti"), iniziale con *Adamo*, 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 117 (particolare)

dei libri consegnati da Giacomo de Carnario, esecutore testamentario di Guala, a Tommaso Gallo abate di Sant'Andrea in osservanza delle disposizioni testamentarie del cardinale)¹⁵. Nei contenuti, si tratta di una tipica biblioteca ecclesiastica del XII secolo, con 26 tra bibbie complete e libri biblici singoli, 13 manoscritti di diritto canonico, 7 codici liturgici, 25 testi patristici e 21 volumi contenenti epistole, omelie e sermoni¹⁶. L'eccezionalità di questa raccolta risiede in due fattori. Da una parte, la sopravvivenza di otto dei centodiciotto volumi originali del cardinale, identificati da Costanza Segre Montel all'interno dei fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino nel 1980. Si tratta dei seguenti codici:

1. Riccardo di Pratellis, *Commentarius in Ecclesiasticum* (ms. H IV 33), anglo-normanno, fine XI secolo (con iniziali a motivi zoomorfi e vegetali);
2. *Biblia Sacra* (ms. E VI 1), Renania, primo quarto XIII secolo (tredici iniziali figurate e numerosissime iniziali decorate);

3. *Homiliarium* (ms. D I 22), Inghilterra, fine XII secolo (solo iniziali a pennello rosso e blu con svolazzi grafici);
4. Agostino, *De Doctrina Christiana* (ms. I V 5), XII secolo, senza decorazioni;
5. Ambrogio, *De Virginitate libri III* (ms. I V 7), dall'abbazia di Fécamp in Normandia, metà XII secolo (iniziali a inchiostro colorato con motivi vegetali e zoomorfi);
6. Rufino d'Aquileia, *Apologia contra Hieronymum et alia* (ms. E IV 16), Inghilterra, seconda metà XII secolo (iniziali a pennello rosso, blu e verde);
7. Arnolfo di Lisieux, *Epistulae et Carmina* (ms. D IV 32) Inghilterra (?), fine XII secolo (solo iniziali decorate);
8. Pietro Comestore, *Sermones*, inizio XIII secolo (solo iniziali a pennello rosso); e Anonimo, *Sermones*, seconda metà XII secolo (ms. E V 26), a cui vanno aggiunti tre codici ancora attestati nel catalogo di Pasini del 1749, ma andati distrutti nell'incendio della Biblioteca Nazionale torinese del 1904: Ambrogio, *Expositio super Lucam* (era il ms. I V 30), il *Sermo de dignitate clericorum* (già ms. K V 4) e Brunone, *Commentarii in Evangelia* (già ms. K IV 26)¹⁷.

In secondo luogo, per i codici della biblioteca di Guala perduti e dispersi, si dispone di un prezioso strumento di studio, rappresentato dagli inventari del 1224 e 1227: infatti, la ricchezza di dettagli e la precisione di questi due documenti (dei singoli manoscritti si specificano dimensioni, tipo di legatura, lingua, caratteri della glossa, eventuale presenza di illustrazioni), fa emergere una messe di dati che, letti in tralice alla biografia del cardinale, attestano come quasi ad ogni tappa e ad ogni spostamento del prelato attraverso l'Europa sia corrisposto l'acquisto di uno o più libri da portare via, per la cappella della residenza romana presso Santa Maria Maggiore o a Vercelli, realizzati di volta in volta negli *scriptoria* di Bologna, Parigi, in Francia settentrionale ed in Inghilterra. Si delinea così una seconda mappa dei centri artistici frequentati dal cardinale, parallela e per certi versi quasi sovrapponibile a quella che si ricava scorrendo l'elenco delle oreficerie e degli smalti legati da Guala Bicchieri nei medesimi anni all'abbazia di Sant'Andrea.

Miniature renano ("Maestro dei Profeti"), iniziali decorate (*figura di drago e Tobia che seppellisce un morto*), 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 147 v. (particolare)

Nel periodo di soggiorno a Bologna, dove compì i propri studi giuridici (verso il 1190-95), Guala acquisì probabilmente la “*bibliothecam [bibbia] de littera boloniensi coperta corio glauco*” e quella “*de littera boloniensi cum corio rubeo*”; i volumi di Decretali, compilazioni di diritto canonico, registrati nell’inventario del 1227, entrarono nella sua raccolta qualche anno dopo, dal momento che si tratta di testi redatti a Bologna tra il 1210 e il 1226. Da Parigi, dove si recò in occasione della legazione presso Filippo Augusto (1208-1209), proviene invece un lussuoso codice descritto come “*bibliotheca magna de littera parisiensi cooperta purpura et ornata floribus aureis, et littere capitales auree, quam dedit d. episcopus Beluacensis*”, cioè una bibbia ricca di iniziali in foglia d’oro donata al cardinale vercellese da Philippe de Dreux, vescovo di Beauvais dal 1176 al 1217 e cugino primo del sovrano capetingio; un personaggio che Guala potè incontrare a corte, e che appare singolarmente omologo del cardinale sul fronte del collezionismo, dal momento che nel suo testamento sono descritti paramenti liturgici e oreficerie sacre di estrema raffinatezza che evocano i pezzi del tesoro di Guala, come ad esempio la “*scutellam cristallinam ligatam argento*”, o la tavoletta in avorio intagliato dono al vescovo dell’abate di Corbie. A Parigi, oltre alla corte, l’altro luogo in cui Guala potè acquisire nuovi codici per la propria raccolta è rappresentato dall’abbazia di Saint-Victor, dove sostò nel 1218 di ritorno dall’Inghilterra, mettendo a punto il suo progetto di fondare, proprio l’anno successivo, una canonica agostiniana a Vercelli intitolata a Sant’Andrea, cui avrebbe posto come abate uno dei canonici di Saint-Victor di Parigi, il teologo Tommaso Gallo. Allo *scriptorium* di Sain-Victor, ed in particolare alla sua attività nell’ultimo quarto del XII secolo, la critica recente riconduce i cosiddetti *Becket books*, cioè quei manoscritti biblici con glossa di Pietro Lombardo, di Gilbert de la Porrèe o di Herbert di Bosham (e altri esegeti, tutti attivi a Parigi nel corso del XII secolo), redatti nella capitale francese alla fine del XII secolo e caratterizzati da una decorazione costituita da iniziali con spirali vegetali di colori brillanti (arancio, verde, blu, turchese), in cui sono aggrovigliati piccoli animali simili a leoncini. Gli otto manoscritti biblici con glossa di Guala Bicchieri, tutti da riferire a Parigi in quanto “*de bona littera parisiensi*”, erano verosimilmente un prodotto dello *scriptorium* di Saint-Victor, con le tipiche



Miniature renana (“Maestro dei Profeti”), iniziale con *la regina Esther*, 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 154 (particolare)

iniziali miniate in *channel style*. Un linguaggio, quest’ultimo, ben noto a Vercelli già trent’anni prima dell’arrivo della biblioteca di Guala a Sant’Andrea, grazie al *magister* Cotta, teologo nello *Studium* della cattedrale (e primo insegnante del cardinale). Questi infatti, formatosi alla facoltà di Teologia della capitale francese, nel 1194 aveva donato al Capitolo la sua raccolta di quattordici manoscritti biblici con glossa superbamente miniate e acquistati a Parigi, oggi conservati presso la Biblioteca Capitolare di Vercelli, un patrimonio cui i miniatori dello *scriptorium* di Sant’Eusebio attinsero per decorare alcuni codici liturgici locali (come il *Sacramentario* segnato XLII)¹⁸.

Negli anni della legazione francese, anche il passaggio di Guala nel monastero di Corbie, per interventi disciplinari nei confronti dell’abate Walter, potè avere qualche conseguenza nella costituzione della sua raccolta di libri, e potrebbero provenire dalla ricca biblioteca abbaziale il *Commento all’Ecclesiaste* di Riccardo de Pratellis e il *De Virginitate* di Ambrogio, entrambi di gusto anglo-normanno. Infine, la lunga frequentazione della chiesa inglese e i contatti con i diversi vescovi del regno plantageneto (1216-1218), sono certo all’origine della presenza nella biblioteca del cardinale, della “*bibliotheca de lit-*

tera anglicana” in uso nella cappella privata della sua residenza romana (opera perduta) e dei cinque codici romani attualmente conservati in Biblioteca Nazionale e ricondotti all’Inghilterra da Costanza Segre Montel.

Come per le oreficerie, anche per il fondo dei libri si sono succedute tra il XIII e il XIX secolo perdite e dispersioni, in parte ricostruite negli studi di Giorgio Tibaldeschi. Nel 1459, l’abbandono di Sant’Andrea da parte dei Vittorini, sostituiti d’ufficio dal pontefice con i Canonici Lateranensi, comportò una prima perdita di manoscritti, carte dell’archivio e oggetti preziosi del tesoro; quindi, intorno al 1600, il collezionismo di manoscritti medievali e rinascimentali di pregio da parte di Carlo Emanuele I di Savoia e del vescovo Carlo Borromeo per le rispettive biblioteche segnò un ulteriore impoverimento del fondo di Sant’Andrea (che in parte passò nella biblioteca ducale e quindi confluitò nel 1723 nella Biblioteca Universitaria di Torino). Il terzo momento critico è nel 1798, dopo la soppressione dell’ordine dei canonici lateranensi, quando il monastero venne posto sotto la tutela di un economo, don Giuseppe Provana, che vendette pergamene dell’archivio abbaziale (e probabilmente anche libri antichi) a un antiquario di Vercelli¹⁹.



Miniatore renano ("Secondo maestro"), iniziale con *Giobbe*, 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 157 v. (particolare)



Miniatore renano ("Maestro dei Profeti"), iniziale con *il profeta Geremia*, 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 217 v. (particolare)

La Bibbia di Maulbronn

Rimasta inedita fino al 1992²⁰, la *Bibbia di Maulbronn* della Biblioteca Nazionale di Torino (ms. E VI 1), è il manoscritto più importante tra quelli attribuiti a Guala Bicchieri. Costanza Segre Montel, nel suo studio sui fondi monastici pervenuti in Nazionale, propose di identificarla con la "bibliotheca parva pretiosissima de littera parisiensi cum litteris aureis et ornamento purpureo" citata nell'inventario dei libri del cardinale del 1227. L'appartenenza di questo codice alla biblioteca di Guala si fonda anche sulla presenza, al foglio 1, di una scritta di possesso quattrocentesca, apposta a Sant'Andrea, che indica in Guala l'originario proprietario del manoscritto. Tuttavia, una scritta più antica (XIII secolo ?), coperta con un fregio nero a racemi dorati, riconduce il codice all'abbazia cistercense di Santa Maria a Maulbronn, nella diocesi di Spira (fol. 1v.). È difficile stabilire come un manoscritto conservato originariamente a Maulbronn nella Renania settentrionale, sia pervenuto nella biblioteca di Guala. Le legazioni di quest'ultimo presso Federico II di

Svevia, dedicate al tema della crociata (1225, a San Germano in Campania), potrebbero essere all'origine di questo passaggio: l'imperatore dimostrò il suo favore al prelado vercellese emanando nel 1226 un diploma di protezione imperiale per il monastero di Sant'Andrea, e non si può escludere in tale contesto il dono al cardinale di un piccolo codice prezioso, da parte di un sovrano noto per il suo collezionismo ed interessato a tutte le arti, glittica e miniatura comprese. Peraltro sono documentate, per la fine del XII secolo, relazioni privilegiate tra Maulbronn e la dinastia sveva (donazione al monastero, da parte di Federico I, di terre e vigneti in prossimità di Spira ed esonero dal pagamento alle casse imperiali della decima), che potrebbero spiegare il dono, questa volta da parte del monastero all'imperatore, di un manoscritto importante. L'attribuzione del manoscritto alla raccolta di Guala deve però mantenere, per il momento, un carattere interrogativo, perché dagli studi e confronti effettuati, la datazione del codice si situa intorno al 1225-1235, cioè ai limiti della vita e della carriera di Guala Bicchieri (che muore a Roma nel 1227). Tra XIII e XV secolo

a Sant'Andrea - dove il manoscritto è sicuramente documentato nel Quattrocento quando viene apposto l'ex-libris dell'abbazia -, l'unico altro personaggio, dopo Guala, di grandi aperture internazionali e contatti con fondazioni religiose dell'Europa settentrionale è l'abate Tommaso Gallo, che va quindi considerato, accanto al cardinale Bicchieri, l'altro possibile proprietario della Bibbia in questione.

Di piccole dimensioni (110 x 116 mm), il codice appartiene alla tipologia delle bibbie universitarie, di formato tascabile, da viaggio, che cominciarono a prodursi nel primo quarto del XIII secolo nell'ambito del mercato librario legato alla celebre facoltà di Teologia di Parigi. Esso presenta tredici iniziali figurate, poste all'inizio dei principali libri in cui è suddivisa la bibbia (Prologo di San Gerolamo, Genesi, 22° paragrafo della Genesi, Paralipomeni, Tobia, Esther, Giobbe, Prologo del Libro dei Proverbi, Proverbi, Geremia, Daniele, Prologo del Libro di Osea, Osea), e numerose iniziali decorate più semplici, con draghi dal muso canino e tralci vegetali su fondo in foglia d'oro rilevata, in corrispondenza degli altri libri e relativi prologhi. La dominante cromatica è data dal rosso e dal



Miniatore renano ("Maestro dei Profeti"), iniziali decorate (figure di draghi, un giovane, e il profeta Osea), 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 252 v. (particolare)

rosa acceso (è l'"ornamento purpureo" di cui si fa cenno nell'inventario del 1227). Tutte le iniziali sono racchiuse entro cornici squadrate, di disegno geometrico, listate di blu, rosa o rosso. Particolarmente ricco il decoro a filigrane che caratterizza alcune iniziali minori, ma soprattutto i titoli dei libri nel margine superiore della pagina e le cifre romane indicanti i paragrafi in cui i libri sono suddivisi. Notevoli da questo punto di vista le due carte iniziali del codice: al fol. 1, con il Prologo di san Gerolamo, un disegno a filigrana con il tipico motivo a pettine (invenzione parigina che viene fatta risalire al 1215 circa) corre tutt'attorno alla pagina; mentre al fol. 3v., con l'Incipit della Genesi, il rubricatore verosimilmente ispirandosi alle numerose iniziali con figure di draghi alati presenti nella Bibbia, ha realizzato a sua volta nel margine superiore della pagina due lunghi draghi accucciati con code terminanti a *fleuron*, l'uno dal corpo rosso, ali, zampe e pupille blu, l'altro dal corpo blu, ali, zampe e pupille rosse.

A questo codice hanno probabilmente lavorato contemporaneamente due miniatori, entrambi di origine germanica ma di cultura e formazione differente. Al miniatore che si è scelto di chiamare "Maestro dei Profeti" (è autore infatti di tutte le iniziali con i ritratti dei profeti) si devono le iniziali più gotiche e naturalistiche del codice (iniziali con Tobia, Abramo, Adamo, Salomone, Esther, Geremia, Daniele, Osea, oltre a quelle poste in apertura dei prologhi del primo Libro dei Paralipomeni e del Libro di Osea). A un cosiddetto "Secondo Maestro", invece, vanno ricondotte le altre iniziali figurate presenti nella *Bibbia* (viste in successione quelle con Ambrogio, il Cristo benedicente e Giobbe) caratterizzate da un linguaggio complesso che sta tra romanico e primo *Zackenstil*. Per quanto riguarda le numerose iniziali decorate con il motivo del tralcio abitato presenti nel codice, esse vanno attribuite al "Maestro dei Profeti" data la forte affinità esistente tra di esse e i fondi a spirali vegetali e



Miniatore renano ("Maestro dei Profeti"), iniziale con Salomone, 1225-1235, Torino, Biblioteca Nazionale, *Bibbia di Maulbronn*, ms. E VI 1, fol. 182 v. (particolare)

draghi nelle iniziali di questo miniatore. In tutte le iniziali di questo maestro infatti, i draghi si confondono con la vegetazione e l'uso alternato del blu e del rosso per le diverse parti del loro corpo (collo blu e testa rossa; ali blu e zampe rosse e così via) serve al miniatore per enfatizzare il medesimo contrasto di blu e di rossi nell'abbigliamento dei suoi personaggi. La valenza, quindi, di queste figure mostruose è puramente decorativa, al contrario di quanto si vede nelle due miniature principali del "Secondo Maestro" (fol. 1 e fol. 3) dove i draghi che attorniano il vescovo *Ambrogio* e il *Cristo benedicente* sono vere e proprie creature fantastiche descritte con grande minuzia di dettagli, e vanno considerate sicura espressione della cultura romanica dell'artista. Ritroviamo inoltre, dentro la vegetazione dell'iniziale al fol. 3, una testa maschile raffigurata di profilo, quasi un mascherone, motivo che non compare in nessuna delle altre iniziali del codice. In entrambe le iniziali del "Secondo Maestro" poi, i draghi non sono mai colorati

di blu o rosso ma di grigio, con occhi profondamente scavati e cerchiati di rosso (particolarità del tutto assente nei draghi delle restanti iniziali della Bibbia), e presentano lumeggiature bianche sul corpo, altra caratteristica tipica soltanto degli animali di queste due iniziali.

Il “Secondo Maestro” appare legato alla tradizione romanica locale fortemente influenzata per tutto il corso del XII secolo e fino al 1230 circa da modelli bizantini. La penetrazione dell’arte bizantina in area tedesca, tra la fine del XII e l’inizio del XIII secolo, è stata ricollegata da una parte ad alcuni importanti matrimoni tra la dinastia sveva, quella comnena e quella normanna; dall’altra al Sacco di Costantinopoli del 1204, che riversò in tutte le regioni della Germania numerosissimi reliquiari ed opere d’arte trafugate a Bisanzio²¹. Nella *Bibbia di Maulbronn* le figure ritratte dal “Secondo Maestro” hanno carnagioni scure, color giallo-marrone, illuminate in alcuni punti da tratti di bianca; tali lumeggiature (sopra le sopracciglia, sotto gli occhi, sul mento e lungo il naso) insieme al rosso impiegato per colorare labbra e gote, rendono particolarmente caricati e espressivi i volti dei personaggi e trovano paralleli in molti esempi della miniatura tedesca bizantineggiante della seconda metà del XII secolo, a fondo indagata da Gérard Cames. Ma anche sul versante stilistico, oltre che su quello tecnico, il “Secondo Maestro” sembra guardare alla miniatura romanica bizantineggiante, e in particolare a quella di origine alsaziana. Ciò risulta in primo luogo dal confronto tra le sue iniziali figurate e le illustrazioni dell’*Hortus Deliciarum* di Herrade von Landsberg prodotto nell’abbazia di Sant’Odilia in Alsazia verso il 1175-1185. Tale manoscritto, andato distrutto nel 1871 durante i bombardamenti della città di Strasburgo, ci è tuttavia noto grazie alle copie delle miniature realizzate all’inizio del XIX secolo. Il raffronto proposto riguarda in primo luogo la tipologia dei volti: il volto del Cristo benedicente al fol. 3v. nella *Bibbia di Maulbronn* richiama infatti da vicino quello del *Cristo portato alla Croce* nell’*Hortus Deliciarum* (fol. 150); altrettante consonanze tra il volto di Giobbe e quello del personaggio maschile barbuto raffigurato vicino alla *Donna dell’Apocalisse* nel manoscritto di Herrade. Ulteriori confronti per i volti dei personaggi ritratti dal “Secondo Maestro” si trovano in un altro prodotto del monastero di Sant’Odilia, il *Flabellum* o ventaglio liturgico



Miniatore renano, iniziale con *san Paolo che predica ai Corinzi*, 1238-1241, Darmstadt, Landesbibliothek, *Bibbia di Bredelar*, hs 824, fol. 142

(Londra, British Museum) decorato con scene della vita del Battista su fondi dorati. Anch’esso datato alla fine del XII secolo, presenta alcune figure, in particolare il Cristo nella scena del *Battesimo nel Giordano* e la figura stessa del Battista, ben raffrontabili alle figure della *Bibbia di Maulbronn*, e cioè rispettivamente al Cristo benedicente e a Giobbe. L’altra componente del linguaggio di questo miniatore è segno ulteriore del suo radicamento in Germania (in contrasto con la formazione francese, verosimilmente parigina, del “Maestro dei Profeti”). In parti-

colare sono i panneggi del Cristo benedicente, con profondi orli a linee spezzate (ma si notino anche le pieghe della manica destra del manto di Ambrogio), a mostrare l’adesione del “Secondo Maestro” al nuovo *Zackenstil* (che nacque proprio come rilettura, in senso accentuatamente grafico, dei modelli bizantini circolanti in Germania), e di cui si hanno le prime testimonianze nel *Salterio del Landgravio Hermann di Turingia* (Stoccarda, Landesbibliothek, cod. HB II) e nel *Salterio di Sant’Elisabetta* (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale), entrambi



Miniatore mosano, iniziale decorata con aquilotto, secondo quarto del sec. XIII, Vercelli, Biblioteca Capitolare, Salterio, cod. CLXX/188, fol. 155 v. (particolare)

prodotti in Sassonia verso il 1210-15; di questo nuovo linguaggio si incontrano tuttavia delle anticipazioni anche in miniature un po' più antiche come la *Crocifissione* nell'*Evangelario* di Treviri analizzato da Hans Belting nel suo studio sulla miniatura sassone del Duecento (Treviri, Domschatz, ms. 142), e risalente alla fine del XII secolo. Il riferimento a questi manoscritti è importante per affrontare il problema cronologico relativo alla *Bibbia di Maulbronn*. Essi attestano infatti la diffusione, già nei primissimi anni del XIII secolo, del tipico trattamento spigoloso, zigzagante, delle vesti che andrà sempre più esasperandosi nella miniatura tedesca di metà secolo²².

Appartengono invece al mondo gotico francese le figure di profeti e personaggi biblici nelle miniature del "Maestro dei Profeti". Lo attesta da una parte l'abbigliamento profano di molte di esse (dal mantello ricamato annodato sul davanti come quello dei cavalieri portato da Geremia, alle corte tunichette al ginocchio con scollo quadrato di Tobia, Adamo, Daniele e Osea); dall'altra il naturalismo dei loro volti e atteggiamenti. Si noti a questo proposito la disinvoltura e la sicurezza con cui Osea (fol. 252v) e la figura maschile nell'iniziale che apre il Prologo al Libro di Osea (fol. 252v) stringono i tralci e i corpi dei serpenti che fanno da sfondo alle iniziali; e soprattutto la figura di Geremia (fol. 217v)

che per riuscire a mantenere l'equilibrio - nel suo ruolo di asta della lettera H - impugna come fosse cosa vera la cornice rosa, trasparente, dell'iniziale attraverso la quale il miniatore ci fa intravedere il polsino blu della veste del profeta. Per queste miniature è possibile parlare di quella "humanisation des visages" (dovuta all'influsso del linguaggio gotico) che François Avril ha riscontrato in un altro manoscritto tedesco cistercense dell'inizio del Duecento, il *Mattinale di Scheyern* in Baviera (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek). È un esempio che va citato perché anche in questo codice - significativamente datato al 1220-30 - si trovano a convivere miniature bizantineggianti già toccate dallo *Zackenstil* con miniature più moderne (in particolare l'illustrazione della *Donna dell'Apocalisse*), che mostrano nella resa dei panneggi contaminazioni da parte del gotico trasmesse in Baviera da modelli renani. È infatti la Renania la regione della Germania più aperta a quest'epoca, per evidenti ragioni geografiche, agli influssi artistici francesi, e cioè a quella che Avril definisce la "tentation gothique"²³. Ne è insigne testimonianza il celebre manoscritto dello *Speculum Virginum* prodotto a Treviri alla fine del XII secolo (oggi Bonn, Rheinische Landesmuseum) in cui la miniatura raffigurante scene di mietitura è ricca di personaggi quasi intercambiabili con le figure di profeti (in modo particolare Daniele) della *Bibbia di Maulbronn*. Nell'insieme, quindi, abbiamo di fronte un miniatore di origine renana che lavora copiando e ispirandosi a modelli francesi (e lo stesso vale per il rubricatore), reinterpretati tuttavia alla luce della tradizione figurativa locale, come risulta dai panneggi già in *Zackenstil* di alcune delle sue figure, come Esther e Geremia. Di fatto tale tendenza verso il naturalismo gotico francese del primo Duecento da parte della miniatura tedesca (e in particolare renana) ebbe breve vita perché subito arrestata, già verso il 1220, dall'affermazione generalizzata del locale *Zackenstil*. La *Bibbia di Maulbronn* sembra quindi appartenere a quel non folto gruppo di codici tedeschi caratterizzati da quello che Hans Belting ha definito "stile di transizione" dal romanico allo *Zackenstil* passando attraverso il gotico (o protogotico). È uno stile che trova riscontri anche fuori dalla Renania, per esempio in Sassonia, dove i tre manoscritti attribuiti da Belting al Maestro dell'*Evangelario di Heininger*, attivo intorno 1200 circa, presentano numerosi spunti naturalistici (non solo nella raffigurazione dei pan-

neggi ma anche in quella dello spazio) che non troveranno alcun seguito nella regione negli anni successivi²⁴. E dove idee come quella dei profeti rappresentati attorno all'*Allegoria della Sapienza* entro quattro scomparti angolari, i cui bordi richiamano veri davanzali o balaustre da cui affacciarsi (Brandeburgo, Domarchiv, Evangeliario di Brandeburgo), ci riportano al clima delle miniature, anch'esse protogotiche, del "Maestro dei Profeti".

Se l'analisi stilistica del manoscritto conferma l'origine renana suggerita dalla scritta di possesso del monastero di Maulbronn, non è facile determinare il luogo di produzione specifico del codice: lo *scriptorium* di Maulbronn, lo *scriptorium* di un'altra abbazia cistercense di area renana, o ancora un *atelier* cittadino, nelle sedi vescovili di Spira o Colonia, attivo per i monaci di Maulbronn? Certamente i goticismi presenti nella *Bibbia* giunta poi a Sant'Andrea di Vercelli troverebbero un'ulteriore giustificazione all'interno di un contesto cistercense. I monasteri cistercensi nati in Germania nel corso del XII secolo infatti, in quanto filiazioni di volta in volta di Cîteaux, Clairvaux, Morimond e Pontigny, furono particolarmente recettivi nei confronti dell'arte francese, soprattutto nel campo dell'architettura e della decorazione scultorea. A Maulbronn per esempio, fondata nel 1139 da monaci di Morimond, giunsero nel 1210 un architetto originario della Champagne e le sue maestranze per rinnovare gli edifici conventuali. Sul fronte della miniatura, poi, sappiamo che le case madri francesi fornivano alle nuove fondazioni alcuni codici liturgici che dovevano servire come modelli per dare impulso all'attività degli scriptoria appena istituiti²⁵. Per quanto riguarda Maulbronn, essa risulta dotata fin dalle origini di una biblioteca e di uno *scriptorium* a cui sono stati ricondotti diversi codici che vanno dal 1160 al 1260 circa. Tuttavia, il loro linguaggio è essenzialmente grafico e legato agli orientamenti della miniatura cistercense (iniziali a inchiostro colorato con motivi vegetali e zoomorfi sul fondo risparmiato della pergamena, nessun impiego di foglia d'oro) e non consente confronti con la *Bibbia* di Guala. Fa eccezione, però, la *Bibbia* oggi a Colmar (Bibliothèque Municipale, ms. 492, inizio XIII secolo), anch'essa priva di iniziali istoriate, ma con caratteristiche tali ("littera parisiensi", iniziali decorate dominate dal rosso, rosa acceso e blu), da presupporre a monte un modello



Miniatura parigina, frontespizio con il profeta Geremia, 1220-1225, Torino, Biblioteca Nazionale, *Commento al Libro di Geremia*, ms. E III 18, fol. 1

francese, a conferma del fatto che l'abbazia possedeva manoscritti di produzione parigina fin dall'inizio del Duecento. Le verifiche condotte sui codici prodotti a Maulbronn, Heilsbronn, Schöntal e Pairis (gli altri monasteri cistercensi della diocesi di Spira), non permettono di riferire con certezza a nessuna di queste fondazioni la *Bibbia* vercellese, troppo esuberante e di lusso, rispetto alla decorazione povera, a pennino, della maggior parte di questi manoscritti²⁶. Maggiori affinità, si riscontrano invece tra le iniziali del "Maestro dei Profeti" e la decorazione di alcuni codici usciti dai monasteri cistercensi di Altenberg e

Bredelar (ancora in Renania ma nella diocesi di Colonia), in particolare per Altenberg il *Codice Miscellaneo B 67* di Düsseldorf (1225-1250) e soprattutto la *Bibbia* di Bredelar (Darmstadt, Landesbibliothek, Hs. 1993, 825 e 824, con colophon che la data precisamente al 1238-1241)²⁷. I tre volumi di questa *bibbia*, nell'insieme più moderna della nostra per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio, presentano tuttavia personaggi quasi sovrapponibili a quelli della *Bibbia* di Maulbronn per la tipologia dei volti e dei panneggi, anche qui a metà strada tra naturalismo francese e *Zackenstil*.

vante dñi. et hoc
di. tua. do. q̄ sūt
st psonarum ac
cipit qui ad eū
mitt. qd̄ ceccas cō
tra. et q̄ q̄g.
subdit. **Om̄**
dñs. altissimus
tra. et hoc. s̄. om̄
ter. q̄ nō vide
m̄ deus et h̄ r̄gē
sequitur. et ō
s̄ exaltatus. et q̄
ut p̄h̄. s̄. sedm̄ o
et hoc sup̄ om̄nes
q̄. si modo sup̄
os deos. h̄ r̄ sup̄ bo
homines tan
s̄. ut p̄ terram et
peccatores. et iusto
e. cum imparet
t̄ḡ. **Q**uidi
do. odi. ma. dia
m̄ cum quo non
t̄ deus. Ne no
p̄test duob; dñs
re. s̄. iūo cum ce
disse malignum
tuntur. p̄secuti
ne timeas. q̄ do

Umm uuo. t
Umm uuo
memorie s̄a
ficacionis ēi.

me. s̄a. etus. i. lauda
te eum. q̄ memor
fuit s̄ficare uos.
Quia n̄ uellet non
gauderetis in illo.



Cantate
dño can

ticum. nouum. tytulul p̄s̄ od. tytulul iste pa
tet. p̄s̄ iste tertius ē eoz̄ quide utroq; ad uentū
agunt in quib; om̄ib; ē cā timoris et spei. spei.
p̄uiciā p̄m̄ ad uentū. timoris p̄ iudiciū.
sed ad uentū h̄c et si sepe uentur. cā semp̄
oua sunt uaria descriptione. **Inten.** monet.
ad laudem et exultationē. **Modus.** bipartitus ē
p̄s̄. primo agit de ostensione saluatricis dex
tere. **S**cd̄o dicit om̄ib; modis laudand̄ ē. tan
nuntiand̄ ibi. **Subilate deo.** **Inuitant** q̄ ad
audem att. ouos qui noui erāt in x̄o olim ue
teres in adam. **ooo**



Cantate. do. uita
et lingua canticum.
de incarnatione x̄pi.
et hominis redempti
one. nouum q̄ h̄c
tale in uobis audi
uit. **uñ. s̄. q̄. mira
bilia facta,** que mi
rabilia non solūt

antate dño
cantico no
que cōmuna sunt h̄ r̄ hoc siḡlare. s̄. qd̄. **ooo**

ra dual it admittē
solū. p̄. unū se. ut dñi oiā uentū. s̄. uoy. s̄. s̄. t
uñ. s̄. q̄. mira
bilia facta, que mi
rabilia non solūt

I libri di Giacomo de Carnario e Giovanni da Vercelli

Nel corso del XIII secolo, dopo il legato di Guala Bicchieri, altri due personaggi vercellesi dotarono le biblioteche monastiche cittadine di importanti codici miniati Oltralpe. Il primo è Giacomo de Carnario, canonico di Santa Maria Maggiore, prevosto di Sant'Eusebio, quindi al seguito del cardinale Bicchieri nella legazione in Inghilterra e tra i suoi esecutori testamentari, infine vescovo di Vercelli dal 1236 al 1241. Anche il suo testamento, come quello di Guala, illumina sulla rete di relazioni intessute dal vescovo nel corso della propria carriera con chiese del nord Europa: i lasciti “pro libris et ornamentis emendis” a comunità di Oxford, Salisbury e al Capitolo di Santa Croce di Liegi (dove il Carnario aveva insegnato teologia) sono tasselli importanti per spiegare la presenza a Vercelli di codici nordici. Proprio dall'area mosana, infatti, proviene un bel *Salterio* di sua proprietà (destinato originariamente al convento francescano di San Matteo, ma poi pervenuto nel XV secolo alla Biblioteca Capitolare di Vercelli, dove si trova oggi con segnatura CLXX). Se l'*Officio dei santi* che occupa la prima parte del manoscritto, presenta solo disegni a inchiostro raffiguranti ritratti spiritosi di giovani e vecchi, animali e teste fogliate, il *Salterio* ha una decorazione particolarmente ricca, costituita da iniziali in foglia d'oro campite entro riquadri rosa vinaccia e blu e racchiuse entro cornici dorate con prolungamenti esterni, come tralci d'oro, su cui stanno appollaiati aquilotti e falchetti fortemente naturalistici. Anche gli uccelli sono in foglia d'oro molto rilevata, circoscritti da un bordo nero, quasi giungendo ad evocare un'oreficeria a sbalzo. Il manoscritto fa parte di un gruppo di codici prodotti nella diocesi di Liegi nella prima metà del XIII secolo (il più importante dei quali è il *Salterio* di Lambert le Bègue, ms. Add 21114 della British Library di Londra), caratterizzati da *lettrines* in foglia d'oro e iniziali più importanti, con i tralci a spirale esterni che ospitano uccelli e dragoni in foglia d'oro, con un gusto per l'oro che si dovrebbe al persistente influsso, in quest'area, da parte della miniatura ottoniana delle vicine Colonia e Treviri²⁸. Facevano parte

Miniature parigino, iniziali decorate con *gifo* e *monaci che cantano*, 1230-1235, Vercelli, Biblioteca Agnesiana-DioCESANA, *Salterio* con glossa di Pietro Lombardo e Hugo di Saint-Cher, Salmo LXXX, codice senza segnatura, fol. 210 v. (particolare)



Miniature parigino, iniziale con *Davide che suona i campanelli*, 1230-1235, Vercelli, Biblioteca Agnesiana-DioCESANA, *Salterio* con glossa di Pietro Lombardo e Hugo di Saint-Cher, Salmo LXXX, codice senza segnatura, fol. 180 (particolare)

della biblioteca di Giacomo de Carnario anche una serie di manoscritti di teologia donati al convento domenicano di San Paolo, una bibbia “parisiensem” con fermagli d'argento destinata a Sant'Andrea, un'altra bibbia per il monastero di Lucedio, una bibbia e un Levitico con glossa per San Matteo e un gruppo di manoscritti giuridici lasciati al canonico Giovanni da Raddo. Tutti questi codici risultano perduti, con l'unica eccezione del *Commento al Libro di Geremia* destinato a San Paolo (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. E III 18), che reca un'unica grande iniziale in foglia d'oro con il ritratto del profeta Geremia, stante ed elegantemente vestito con calzari da cavaliere color arancio. Un

codice interessante in questo excursus su Vercelli “francese”, perché ancora una volta si tratta di un'opera prodotta a Parigi e uscita da uno *scriptorium* particolarmente raffinato (l'*atelier* battezzato “Almagest”, attivo tra 1210 e 1230), in cui lavoravano miniatori già attivi per la celebre *Bibbia Moralizzata* della Biblioteca Nazionale di Vienna (ms. 1179), come denunciano le tinte cromatiche dominanti blu e rosa salmone, il grafismo del volto chiarissimo e le pieghe della veste, evocate attraverso una serie di striature scure, cifra caratteristica del cosiddetto “Muldenfaltenstil”, lo stile dei manoscritti parigini realizzati negli ateliers legati alla corte nel primo terzo del XIII secolo²⁹.

Si hanno meno notizie per il momento sulla consistenza della biblioteca, verosimilmente importante, di Giovanni da Vercelli, nato a Mosso nel Biellese, formatosi tra Parigi e Bologna, priore di San Paolo dal 1245 al 1256 e Maestro Generale dell'Ordine Domenicano dal 1264 alla morte (1283). L'unico codice riferibile con certezza a questo illustre personaggio è un *Salterio* con glossa di Pietro Lombardo (Vercelli, Biblioteca Agnesiana, con ex-libris che richiama Giovanni da Vercelli), ancora una volta un manoscritto parigino, ma legato ai codici del "Dominican group" indagato da Robert Branner, caratterizzati da uno stile pittorico e vivace per quanto riguarda i volti delle figure³⁰.

Note

1. Sui *Registri vaticani*: Jacobini 1991, 298-305 e Pace 1985, pp. 255-262. Sulla *tabula* in rame dorato e smalti champlevè, raffigurante la Gerusalemme Celeste, destinata a San Pietro: Vitali 1980, pp. 159-172.
2. Sulla vicenda dello scoprimento del cofano in Sant'Andrea, si rimanda a: Arborio Mella 1856; Castronovo 1992c, nota 21 p. 170 e Castronovo 2004, pp. 11-12; gli articoli citati sono: Arborio Mella 1872, pp. 36-39; e Arborio Mella 1880-1882, pp. 256-262. All'interno del *Catalogo...* 1880 troviamo alcune incisioni di particolari del cofano (la serratura e due medaglioni), utilizzate come motivi decorativi alla fine delle diverse sezioni del catalogo (pp. 14, 34, 147). Per il carteggio di Edoardo Arborio Mella: Vercelli, Archivio di Stato, Fam. 188.
3. Castronovo 1992c.
4. Mallè 1950-1951, pp. 39-70 (1950); pp. 54-136 (1951). Mallè 1950, pp. 8-21. Sia il cofano di Guala che altri smalti limosini della raccolta del cardinale, sono presentati all'interno del catalogo della mostra citata: Taburet-Delahaye-Drake Boehm (a cura di) 1995.
5. Il restauro del cofanetto del Museo Leone di Vercelli si deve a Sante Guido (Roma); il cofano del Museo Civico di Torino è stato restaurato da Valeria Borgianni (Candia Canavese) per quanto riguarda le parti metalliche, e da Gianluigi Terreni (Parabiago) per il supporto ligneo.
6. Una più ampia analisi dell'iconografia, stile e tecnica esecutiva di queste due opere in Castronovo 1992c, pp. 169-214 pp. 234-236. Per i cofanetti di San Luigi e di Longpont, si vedano rispettivamente le schede di Taburet-Delahaye-Drake Boehm (a cura di) 1995, pp. 360-363 e 376-378; e Dionnet 1997, pp. 89-107.
7. Il pastorale è pubblicato da Gauthier 1987, scheda 288, pp. 228-229, figg. 786-787.
8. Per la serie del Metropolitan, la scheda di Drake Boehm 1995, pp. 364-365.
9. Il problema è discusso in Castronovo 1992c, pp. 214-221.
10. Le recenti identificazioni degli stemmi si devono a Ugo Barzini (Saint-Julien en Genevois), contattato da Luisa Gentile, che ringrazio per la collaborazione.
11. Per queste opere si rinvia a Castronovo 1992c, pp. 224-232 (bacili), pp. 221-224 (coltello eucaristico); l'elenco delle reliquie donate da Guala alla abbazia di Sant'Andrea nel 1224 oggi risulta irreperibile, ma è stato trascritto dall'abate Frova 1767, p. 117.
12. I tre documenti che descrivono il tesoro del cardinale sono l'inventario dei beni donati a Tommaso Gallo nel 1224 (Frova 1767, pp. 142-143), l'inventario dei beni di Guala Bicchieri rinvenuti nella sua residenza presso Santa Maria Maggiore a Roma dopo la morte nel 1227 (Frova 1767, pp. 173-174); e il testamento del 1227 (una copia duecentesca dell'originale è conservata a Vercelli, Archivio di Stato, Ospedale di Sant'Andrea di Vercelli, pergamene, senza numero; oppure Frova 1767, pp. 163-171).
13. Se non è stato possibile rintracciare il sigillo di Guala, nè all'interno dei fondi archivistici di Vercelli (dove non risulta essere sopravvissuto: Castronovo 1992c, pp. 238-239), nè, per il momento, a Roma (basandosi sui controlli svolti sui volumi di Sella 1937), si sono invece rivelati assai utili i contatti con la biblioteca di Durham, dove sono conservati ben due esemplari del sigillo del cardinale: oltre a quello citato, un secondo, anch'esso ovale e in cera gialla, fissato ad un atto di conferma della *Chart of Forest* (1217); purtroppo è scarsamente leggibile in quanto roso dai topi nella parte superiore (Durham, University Library, DCM 1.2. Reg.4).
14. Gardner 1975, pp. 72-96; e Bascapè 1978. Per i sigilli inglesi: Zarnecki (a cura di) 1984, pp. 298-319; e Alexander-Binski (a cura di) 1987, pp. 317-318.
15. Il documento del 1224 si conserva nella Biblioteca Reale di Torino, pergamena XIII, scatola 2, n. 64. La parte relativa ai manoscritti donati da Guala Bicchieri all'abbazia di Sant'Andrea nel 1224 è stata pubblicata per la prima volta da Segre Montel 1980, pp. 168-169. Una scheda e due foto del documento anche nel volume di Giacobello Bernard (a cura di) 1990, p. 40. Per l'inventario del 1227: Frova 1767, pp. 174-177; e Lampugnani 1842, pp. 125-130.
16. Per l'analisi della biblioteca da un punto di vista testuale: Hessel-Bulst 1932, pp. 772-794; e Segre Montel 1980, pp. 169-170.
17. Sul fondo manoscritto di Sant'Andrea confluito presso la Biblioteca Nazionale di Torino: Segre Montel 1980, pp. 165-171; sui singoli codici sopravvissuti, si vedano le schede relative ancora in Segre Montel 1980, pp. 44-45 (n.1 del mio elenco nel testo), 111 (n. 3), 95-96 (n. 4), 68 (n. 5), 97 (n. 6), 102 (n. 7), 170 (n. 8). Per i tre codici perduti nell'incendio Segre Montel 1980, p. 170.
18. Ho affrontato nel dettaglio il tema della costituzione della biblioteca di Guala nella mia tesi di dottorato, cui rimando anche per la bibliografia di riferimento: Castronovo 1991-1995, pp. 1-38. I manoscritti del *magister* Cotta e il *Sacramentario* XLII della Capitolare di Vercelli sono pubblicati in Castronovo 1994, pp. 322-329.
19. Sulla dispersione della biblioteca, oltre alle pagine già citate di Segre Montel: Tibaldeschi 1988, pp. 61-106. Per i vari passaggi: Vercelli, Archivio di Stato, Ospedale di Sant'Andrea, Archivio Storico, mazzo 584 (stato della biblioteca in base all'inventario dei beni mobili dell'abbazia all'anno 1432); sui libri e oreficerie usciti con i Vittorini: Widloecher 1924, pp. 311-351. Sulla situazione di Sant'Andrea al momento dell'ingresso dei Lateranensi vedi Pastè-Arborio Mella 1907, pp. 145-160; sulla donazione di codici a Carlo Emanuele I: Pennotto 1624, libro III, pp. 788-789; e *Indice ovvero Sommario categorico dell'Archivio della Reverenda Abbazia et Monastero di Sant'Andrea di Vercelli ordinato l'anno 1769*, Vercelli, Archivio della Curia Arcivescovile (consultabile su microfilm nell'Archivio di Stato di Vercelli).
20. La prima presentazione del codice (con campagna fotografica relativa) in Castronovo 1992a.
21. Sul tema dell'influenza dell'arte bizantina sulla pittura e sulla miniatura in Germania nel XIII secolo si veda: Cames 1966, pp. 1-25, 28-32; e la recensione relativa di Lafontaine-Dosogne 1970, pp. 95-101. In particolare, per l'area che ci interessa va segnalato il matrimonio nel 1197 tra Filippo di Svevia, fratello dell'imperatore Enrico VI, e Irene figlia del *basileus* Isacco II; Irene risiederà quasi sempre in Renania e alla sua morte, nel 1208, donerà paramenti e oreficerie alla cattedrale di Spira. Vedi Cames 1966, pp. 22-23. Sull'*Hortus Deliciarum* di Herrade lo studio più importante è quello di Green (a cura di) 1979. A monte della penetrazione dell'arte bizantina in Alsazia vi fu probabilmente anche l'importante donazione di reliquiari bizantini all'abbazia cistercense di Lucelle da parte del suo abate, Martin, che aveva partecipato alla IV Crociata. Vedi Cames 1989, pp. 66-67 (per il *Flabellum* di Londra, pp. 41-43).
22. Su questi due manoscritti e sugli inizi dello "Zackenstil": Belting 1978, pp. 217-220.
23. Sul *Mattinale* di Scheyern: Barral i Altet-Avril-Gaborit-Chopin 1982, pp. 222-223. Robert Suckale (Berlino, Technische

Universitat), ritiene che il manoscritto qui in esame sia alto-renano e databile in un arco cronologico compreso tra il 1225 il 1240 (comunicazione scritta, 11 febbraio 1993). L'ipotesi di un'origine renana - poi confermata da François Avril (comunicazione orale, 18 novembre 1995) - è stata suggerita oltre che dal *colophon* dell'abbazia di Maulbronn, anche dall'impossibilità di trovare confronti convincenti per le miniature della *Bibbia* nell'ambito della produzione del primo quarto del XIII secolo delle altre regioni della Germania (Svevia, Baviera, Sassonia). Pochi, fino a questo momento, gli studi sulla miniatura del XIII secolo in Germania; il punto di partenza della mia indagine è stato: Swarzenski 1936. Nell'ambito dei contributi più recenti si vedano: Muterich 1973, pp. 47-50 e schede relative; Plotzek 1973, pp. 305-332; *Die Zeit der Staufer...* 1977 (in particolare gli interventi di W. Irtrenkauf e di R. Kroos); e *Regensburger...* 1983.
- 24. Per lo *Speculum*: Barral i Altet-Avril-Gaborit-Chopin 1982, p. 222. Secondo Belting, la miniatura sassone di primo Duecento conteneva in nuce numerosi elementi che preannunciavano il gotico; tuttavia nel giro di pochi anni da tali tendenze (protogotiche) si passò allo *Zackenstil*. Secondo Belting questo fenomeno si spiega con l'arrivo in Sassonia - dopo il Sacco di Costantinopoli - di moltissimi reliquiari bizantini, in primo luogo quelli raccolti da Konrad vescovo di Halberstadt e donati nel 1205 al duomo della sua città. Tale avvenimento agì cioè da cesura rispetto al processo, avviato nella miniatura sassone, verso il gotico, e lo *Zackenstil* si configurò come risposta e interpretazione locale delle opere bizantine giunte nella regione dopo il 1204: Belting 1978, pp. 220-232; la miniatura con l'*Allegoria della Sapienza* nell'*Evangelario di Brandeburgo* è riprodotta in *ibidem*, fig. 8. All'interno della discussione sulla *Bibbia di Maulbronn* il richiamo a codici come questi non vuole significare un accostamento stilistico tra questi manoscritti (si tratta infatti di codici assai differenti); piuttosto si vuole sottolineare l'esistenza di problemi affini in Renania e in Sassonia nel primo quarto del XIII secolo, nel difficile equilibrio tra "tentation gothique" di radice francese e inglese, e attenzione alle proprie tradizioni.
- 25. La notizia si trova in Plotzek-Wederhake 1980, pp. 359-360. Tale pratica è attestata da alcuni *colophon* lasciati dai monaci sui manoscritti imprestati; si veda il caso - segnalato dalla Plotzek - di un *Graduale* di Morimond del 1115 passato in Germania nel monastero di Kamp am Niederrhein, filiazione di Morimond, e quindi ritornato alla casa madre francese. Sulla storia dell'abbazia di Maulbronn: Paulus 1889, che dedica anche ampio spazio alla descrizione degli edifici del monastero; il testo è ricco di belle incisioni raffiguranti i capitelli, le mensole e gli elementi architettonici dell'abbazia. Più completo però: Irtrenkauf (a cura di) 1978. Alcune notizie, e bibliografia storica, anche in Cottineau 1935, p. 1791.
- 26. Sigrid Kramer, autrice di un importante repertorio delle biblioteche monastiche medievali in Germania è riuscita a ricondurre all'abbazia di Maulbronn - grazie ai *colophon* - 23 codici oggi dispersi tra varie biblioteche tedesche e datati tra XII e XV secolo: Kramer 1989, pp. 562-563. Per i codici di Heilsbronn e Schöntal: Kramer 1989, pp. 329-340 (Heilsbronn), 717-718 (Schöntal); per Pairis (oggi in Alsazia): Cames 1989, pp. 44-47.
- 27. Sul codice di Altenberg e la *Bibbia di Bredelar* si vedano le schede relative in Plotzek 1980, pp. 360, 565-566 e 577-578; e Staub-Knaus 1979, pp. 69-73.
- 28. Per la figura di Giacomo de Carnario e la sua biblioteca: Castronovo 1991-1995, pp. 182-187. Per il *Salterio*: Castronovo 1991-1995, pp. 154-160 e p. 232; i testi principali sulla miniatura mosana di confronto sono: Oliver 1988, pp. 211-231; e Lapierre 1981, in particolare pp. 292-293 e 340-351.
- 29. Sul *Commento al Libro di Geremia*: Castronovo 1991-1995, pp. 192-195 e 241; la produzione dell'"Almagest atelier" è presentata e discussa da Branner 1977, pp. 22-49.
- 30. Castronovo 1991-1995, pp. 187-189 (Giovanni da Vercelli), pp. 195-197 e 242 (il *Salterio*). Per l'appartenenza al "Dominican group", ancora Branner 1977, pp. 59-60. Una prima descrizione del codice si deve a Capellino 1978b; poi ripresa in Capellino 1994, pp. 359-360.

I MEDAGLIONI LIMOSINI DI SAN SEBASTIANO E LA FORTUNA DEL GOTICO A BIELLA

Simonetta Castronovo

La storia dei medaglioni con figure di animali e creature fantastiche oggi nella chiesa di San Sebastiano a Biella è piuttosto complessa¹. Nel 1546 Egidio da Santhià, prevosto dei Canonici Lateranensi di San Sebastiano - una fondazione risalente al 1504 - commissionò a Gerolamo de Mellis da Vespolate un coro nuovo, ad imitazione di quello di Sant'Andrea di Vercelli²; nel contratto non si fa cenno degli smalti, ma gli incavi circolari intagliati appositamente nei dossali del nuovo coro per ospitarli attestano che il loro inserimento era previsto fin dall'inizio. Gli smalti provenivano con ogni verosimiglianza da uno degli scrigni di Limoges del cardinale Guala Bicchieri, confluiti alla sua morte nel tesoro di Sant'Andrea di Vercelli (1227). Quest'ultimo - nato come monastero di canonici agostiniani -, nel 1459 era divenuto sede di canonici lateranensi e proprio da questa comunità, nel 1504, si erano staccati i primi monaci destinati a San Sebastiano di Biella, recando con sé - si può ipotizzare - qualche oggetto prezioso dell'abbazia di provenienza³. La scelta del prevosto di decorare il nuovo coro con una serie di medaglioni medievali di soggetto profano è significativa: non tanto per le iconografie dei tondi, dal momento che molti cori lignei di area piemontese e lombarda tra Quattro e Cinquecento, recano figurazioni "laiche" sui dossali, dalle tarsie con scene di interni e nature morte del coro di Staffarda oggi al Museo Civico di Torino (1520-1530), alle rappresentazioni botaniche intagliate sui dossali del coro della cattedrale di Ivrea (circa 1467) e su quelli del coro di Santo Stefano a Biella (poi rimontati su due cantorie, 1468-1478), entrambe opera del pavese Baldino da Surso e bottega⁴. Piuttosto, è inedito l'inserimento sui dossali di un coro ligneo di opere in oreficeria, e soprattutto il recupero di pezzi medievali del XIII secolo, in anni in cui si aprivano a Biella, e a San Sebastiano stessa, cantieri pittorici legati ai modelli leonardeschi e al classicismo lombardo. A monte di questa scelta ci furono, probabilmente, tanto la qualità esecutiva e la ricchezza cromatica degli smalti in questione, che il prestigio della collezione di provenienza (la figura di Guala Bicchieri, privo di una biografia ufficiale fino al 1767, era però già circondata da una notevole fama in area vercellese, in quanto fondatore dell'abbazia e dell'Ospedale di Sant'Andrea). Di fatto, l'episodio anticipa di qualche decennio quel primo momento di fortuna del Medioevo in Piemonte che contrassegnerà il ducato di Carlo Emanuele I di Savoia.

La serie originale comprendeva ventinove medaglioni, tutti pezzi unici, con differenti soggetti iconografici: ventitre sugli stalli e sei sul leggio, realizzato insieme al coro. Tale serie rimase integra *in situ* per circa trecento anni, fino alla metà del XIX secolo. A partire da questa data, si riescono a ricostruire le varie fasi di una graduale dispersione protrattasi fino agli inizi del Novecento. Dopo la soppressione dei Canonici Lateranensi nel 1798, San Sebastiano venne adibito a caserma,

quindi - dal 1829 al 1855 -, ospitò una comunità di francescani. Dal 1860 al 1919 il possesso del monastero passò al Municipio di Biella, che provvide a dotare la chiesa di un cappellano, a cominciare da un certo don Francesco Servo (in carica dal 1861 al 1872). Un personaggio che dai documenti appare poco rispettoso degli arredi sacri della chiesa: lo attestano il dono di un crocifisso ligneo al conte Edoardo Ferrero Della Marmora (1870) e la vendita di diversi *ex-voto* della chiesa a orafi della città (1868)⁵.

Va certamente collocata in questo giro di anni, tra il 1861 e il 1865, anche la vendita di almeno sette medaglioni del coro: si tratta di quelli approdati al Museo Civico di Torino già nel 1868 (inv. 23/S-29/S). Un'alienazione ricordata anche da Roccavilla nel 1923 e che venne imputata alla necessità di reperire fondi per riparare i tetti della chiesa. A pochi anni di distanza, nel 1869, le Scuole Professionali di Biella si stabilirono nei locali del convento di San Sebastiano⁶: vanno probabilmente fatti risalire al decennio 1870-1880 - e all'iniziativa di un docente delle Scuole - gli undici calchi in gesso che riproducono i medaglioni del coro di San Sebastiano oggi conservati in una bacheca del Liceo Classico di Biella. Si tratta di calchi positivi, realizzati a scopo didattico dagli allievi della Scuola, e ricavati a partire da un'impronta in cera dei medaglioni duecenteschi, ancora fissati ai dossali del coro tramite chiodini circondati da fascette in metallo *estampillé*, perfettamente leggibili nel risultato finale. Nessuno di questi calchi riproduce



Gerolamo de Mellis da Vespolate, coro e leggio, 1546-1550, Biella, San Sebastiano



Artigiani delle Scuole Professionali di Biella (?), dodici medaglioni con *animali e figure fantastiche*, 1880-1885, Biella, San Sebastiano, coro (particolari)

i medaglioni ora a Palazzo Madama, che a queste date non si trovavano già più a San Sebastiano, bensì presso il Museo Civico torinese che li aveva acquistati da Francesco Podio nel 1868.

Pochi anni dopo, intorno al 1880-1885, e sempre attraverso il coinvolgimento del personale docente delle Scuole di Arti e Mestieri di Biella, si dovette decidere il distacco dei medaglioni originali rimasti *in situ* (ventidue), allo scopo questa volta di realizzare delle vere e proprie copie. L'obiettivo era duplice: da una parte alle Scuole interessava lo studio e l'esercizio delle tecniche di lavorazione del metallo e dello smalto medievale, un'iniziativa in linea con i numerosi episodi di fortuna del Medioevo documentati in quegli anni in Piemonte, a partire innanzitutto dall'impresa del Borgo Medievale del 1884 (e in questo senso le copie di Biella si possono accostare a tutta quella serie di oggetti d'uso prodotti per arredare la Rocca - oreficerie, ceramiche, ferri battuti e mobili - realizzati da artigiani piemontesi a diretta imitazione di opere medievali originali, conservate proprio nel Museo Civico torinese); dall'altra, il Municipio di Biella intendeva ricorrere all'alienazione dei medaglioni originali sopravvissuti per far fronte alle spese di manutenzione della chiesa, e in quest'ottica diventavano indispensabili delle copie, da far eseguire a regola d'arte dalle Scuole per sostituire i pezzi mancanti venduti a privati ed antiquari.

Possiamo ipotizzare che le copie, tutte in ottone e ottenute per fusione (come hanno rivelato le analisi condotte quest'anno dall'Università del Piemonte Orientale), siano state ricavate con la fusione cosiddetta a staffa, o in sabbia, e quindi lavorate sul *recto* con particolari strumenti per riprodurre i dettagli degli animali reali e fantastici, come la granulazione dei corpi dei draghi, le zampe leonine, i piumaggi delle ali, le diverse fisionomie e capigliature delle creature ibride. Nelle copie, lo smalto *champlevé* dei bordi riproduce fedelmente i colori e gli accostamenti cromatici degli smalti originali, ma le ana-

lisi di Maurizio Aceto e Angelo Agostino (Dipartimento di Scienze dell'Ambiente e della Vita dell'Università del Piemonte Orientale e Dipartimento di Chimica Generale e Applicata dell'Università di Torino) hanno evidenziato una composizione chimica dei vetri differente da quella caratteristica degli smalti limosini del Duecento (per i quali esiste una significativa campionatura di analisi, condotte nel laboratorio parigino del Louvre nelle fasi preparatorie della mostra *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age* del 1995). In particolare, è stata rilevata negli smalti blu dei medaglioni ora a Biella la consistente presenza di arsenico, un componente impiegato come opacizzante solo a partire dal XVIII secolo, mentre nel Medioevo si utilizzava lo stagno⁷. Nei medaglioni di San Sebastiano, la lavorazione piuttosto sommaria del metallo e l'assenza di dettagli raffinati - a lungo attribuite all'imperizia degli anonimi orafi piemontesi che avrebbero realizzato questi pezzi intorno al 1250 ispirandosi alla produzione limosina più antica -, vanno quindi ricondotte al procedimento tecnico impiegato per la loro realizzazione (la fusione), che rispetto al martellamento a freddo della lamina in rame - poi lavorata a giorno, cesellata e incisa -, praticato nel Medioevo, non consente di ottenere i livelli di rifinitura degli esemplari duecenteschi.

Subito dopo la realizzazione delle copie, gli originali vennero immessi nel mercato antiquario: questi presero strade diverse, ma passando quasi tutti per Parigi, il principale centro in quegli anni, insieme a Londra, del mercato artistico delle arti applicate di età medievale e rinascimentale. Per il momento conosciamo con relativa certezza le sorti di sedici di questi medaglioni (rispetto ai ventidue che decoravano il coro dopo l'alienazione del primo gruppo, pervenuto al Museo Civico di Torino). Un primo lotto compatto è costituito dai quattordici medaglioni confluiti all'inizio del Novecento nella raccolta del barone Edouard Larcade: vennero acquisiti dal collezionista parigino dopo essere rimasti per un certo tempo presso la Maison André di Parigi, specializzata dal 1859 nel restauro di mobili, sculture e oggetti preziosi, soprattutto oreficerie, gioielli, coralli, vetri e ceramiche; qui venne realizzata una nuova serie di calchi (anche questi sopravvissuti e ancora conservati nei depositi della ditta André, dove li ha individuati e riconosciuti Barbara Boehm nel 1994)⁸; dopo il passaggio nella collezione Larcade, dodici entrarono al Louvre per donazione nel 1949 (oggi con inv. OA 9468-9479), mentre due vennero venduti a Ernst Koflër-Truniger di Lucerna (nella collezione svizzera fino al 1971). Si tratta dei due tondi che presentano all'interno rispettivamente una scimmia alata e una scimmia con scudo e bastone, poi passati nella cosiddetta collezione Keir (proprietà di Edmund de Unger) e battuti all'asta a New York da Sotheby's nel 1997 (oggi di ubicazione ignota)⁹. Altri due medaglioni - quello con centauro (di cui esiste il calco a Biella, ma non più la copia a San Sebastiano) e quello con figura ibrida che indossa un copricapo a punta (perduto il calco biellese, c'è però la copia, in due esemplari, a San Sebastiano) - entrarono nella prestigiosa collezione dell'architetto parigino Georges Hoentschel, comprendente sculture, tappezzerie, avori e smalti di età gotica, poi acquistata integralmente da John Pierpont Morgan nel 1906 e confluita al Metropolitan Museum di New York nel 1917 (i medaglioni sono esposti e hanno n. di inventario 17.190.795 e 796)¹⁰. Più incerto il destino dei rimanenti originali: uno potrebbe forse riconoscersi in quello - raffigurante due draghetti che si mordono reciprocamente la coda - già di



Orafo limosino (?), Medaglione con centauro, 1225 (?), Biella, San Sebastiano, coro (particolare)



Orafo limosino, quattro medaglioni con *cavaliere in lotta contro un drago* e *figure di animali*, 1220-1225, Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, da Biella, S. Sebastiano

proprietà di Alfred André e venduto all'asta presso l'Hotel Druot a Parigi nel 1920 (abbiamo il calco a Biella e due esemplari a San Sebastiano); un altro - con un leone sopra la schiena di un drago - si può forse identificare, come propone Barbara Boehm, con un medaglione del Musée Picardie di Amiens (inv.1876 a 49)¹¹.

Infine, in base alle analisi chimiche prima citate, almeno uno dei medaglioni attualmente a San Sebastiano sarebbe un originale del XIII secolo, dal momento che - a differenza di tutti gli altri del coro - non presenta arsenico bensì stagno nelle parti a smalto, ed è risultato essere di rame puro e non prodotto di una lega rame/zinco (cioè in ottone)

come le copie ottocentesche; da un punto di vista chimico, cioè, i suoi componenti sono coerenti e compatibili con quelli di smalti limosini sicuramente duecenteschi, come quelli del cofanetto del Museo Leone di Vercelli (1220-1225), altro pezzo della collezione Bicchieri, e quelli della cassetta-reliquiario di Santa Caterina del tesoro del Duomo di Vercelli (ora Museo Diocesano), tutti analizzati da Maurizio Aceto contestualmente al progetto dell'Università del Piemonte Orientale e dell'Università di Torino. Questi dati sono abbastanza interessanti, perché il medaglione in questione è tipologicamente differente dai suoi compagni, a causa delle dimensioni più piccole (7,9 cm contro i 9 cm



Orafo limosino, tre medaglioni con *creature fantastiche e figure di animali*, 1220-1225, Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, da Biella, S. Sebastiano

circa degli originali provenienti da Biella conservati al Louvre e a Torino), che lo pongono piuttosto in rapporto con i due tondi del Metropolitan, con un diametro di 8,6: ciò potrebbe significare che a Biella, nel XVI secolo, si utilizzarono medaglioni di due serie diverse per decorare il coro, provenienti non da uno, ma da due cofanetti differenti del cardinale Guala Bicchieri (che ne aveva donati ben cinque a Sant'Andrea, di cui solo due sopravvissuti integri).

Ulteriore testimonianza della fortuna del gotico in Piemonte, ed in particolare dell'interesse in seno al gruppo di studiosi legati a D'Andrade per le arti applicate del XIII-XV secolo, è la fotografia di

Carlo Nigra, datata 1888, relativa a un medaglione con figura ibrida e spada del coro di Biella (Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici, Fondo D'Andrade, cartella 5/6/7, f. 475). Essa costituisce anche un prezioso documento, perché mi sembra attesti già la sostituzione degli originali con le copie, le quali presentano ancora come sistema di fissaggio i chiodini antichi con fascetta *estampillè* visibili sui calchi del Liceo Classico e non le viti bombate in opera oggi, inserite in un momento imprecisato della prima metà del Novecento. Anche questo ultimo dato, le nuove viti, è testimonianza degli ulteriori rimaneggiamenti subiti dal coro nello scorso secolo, quando sono documentate altre perdite e furti delle stesse copie (oramai non più riconosciute come tali?). Un dato certo è per esempio rappresentato dal medaglione con figura di arpia (di cui c'è il calco al Liceo Classico e ancora un esemplare a San Sebastiano), attualmente conservato in Marocco, a Casablanca, dove è arrivato con la famiglia di origine biellese dei Vercellone; secondo quanto raccontato a Ludovico Sella (autore di questa segnalazione e che ringrazio), avrebbero ereditato il medaglione da un nonno attivo come falegname a San Sebastiano all'inizio del secolo, ed è infatti da riferire al 1920 circa la cornicetta in stile Liberty in cui il medaglione risulta oggi inserito in base a quanto si può vedere nella foto del medaglione riportata da Sella dal Marocco. Al momento attuale delle conoscenze, si può affermare che, dei diciotto medaglioni attualmente a Biella, uno solo è originale contro diciassette copie, e che rispetto alla situazione di fine Ottocento, quando le copie vennero concepite e realizzate (in tutto ventuno), ben quattro medaglioni sono andati dispersi, di cui uno è quello finito a Casablanca, mentre per gli altri tre non mi sentirei di escludere un loro collegamento con l'antiquario Pietro Accorsi, il quale - ben consapevole dell'interesse del Museo Civico per questo genere di manufatti - vendette al Museo nel 1938, come autentici, due medaglioni del XIX secolo (due draghetti che si mordono la coda e ibrido con copricapo a punta, inv. 20/S e 32/S), che potrebbero provenire anch'essi da San Sebastiano¹².



Artigiani delle Scuole Professionali di Biella, undici calchi in gesso dei medaglioni del coro di San Sebastiano a Biella, 1870-1880, Biella, Liceo Classico G. e Q. Sella



Carlo Nigra, foto di un medaglione del coro di San Sebastiano a Biella, 1888, Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici, Fondo D'Andrade

Note

1. I medaglioni di San Sebastiano sono stati presentati la prima volta da Torrione 1949, tav. XXIII; quindi discussi da Mallè 1951, pp. 113-115; Gauthier 1972, pp. 191 e 376; Sciolla 1980, pp. 72-73; e infine da Castronovo 1998, pp. 341-383; e Castronovo 1999, pp. 46-54.
2. Torrione 1947, pp. 21-27.
3. Castronovo 1992c.
4. Per il coro di Staffarda: Gentile 2002a, pp. 249-282; per i cori di Ivrea e Biella, la scheda di P. Venturoli, in Pagella (a cura di) 2001, pp. 108-111; e Piretta 2002, pp. 93-166.
5. Sulle vicende storiche dell'abbazia: Torrione 1949. Per la donazione del crocifisso da parte di Don Servo: Archivio di Stato di Biella, inventario Ferrero, scatola LXXXI, 124/364; per gli ex-voto: Archivio Storico del Comune di Biella, fascicolo su San Sebastiano (documento senza segnatura).
6. Sulle Scuole Professionali: Quazza-Gulmini 1990, pp. 15-39.
7. L'interesse scientifico per gli smalti limosini ha preso l'avvio in modo particolare in occasione della grande mostra parigina sugli smalti di Limoges di età medievale. Le riflessioni sulle tecniche di lavorazione della smalto praticate nel Duecento a Limoges, e i risultati delle analisi chimiche condotte al Louvre su diversi pezzi di proprietà del museo sono stati pubblicati da Biron-Dandridge-Wypiski 1995, pp. 48-62; un testo poi approfondito dagli stessi autori negli atti del convegno parallelo alla mostra: Biron-Wypiski 1998, pp. 83-105. Le analisi condotte sui medaglioni di Biella dall'Università di Torino e Università del Piemonte Orientale sono state già presentate ad un convegno internazionale dedicato alla diagnostica dei beni culturali, tenutosi a Lisbona il 25-28 aprile 2007 (vedi Agostino in corso di stampa); esse sono un primo tassello di un progetto più ampio che prevede l'esame di tutti gli smalti limosini conservati in musei e chiese del Piemonte, a cominciare da quelli del Museo Civico d'Arte Antica di Torino che saranno affrontati nel 2007-2008. A Biella, lo smalto blu dei medaglioni presenta quantità elevate di piombo, potassio e tracce di cromo: tutti elementi presenti in misura molto minore, o assenti (il cromo), negli smalti di colore blu sicuramente attribuibili al XIII secolo.
8. Verlet 1950, pp. 6-7; e Drake Boehm 1995, pp. 288-291.
9. Gauthier-François 1981, p. 25, tav. 7; *The Keir Collection...* 1997, pp. 58 e 201 (lot 41 e 42).
10. Sul collezionismo di John Pierpont Morgan, centrato sull'arte dell'antico Egitto, arti suntuarie di epoca medievale, manoscritti miniati e arti decorative francesi del XVIII secolo, si veda la sintesi di Strouse 2000, pp. 3-64; anche John Pierpont Morgan acquistava buona parte delle

sue opere d'arte a Parigi (da Charles Sedelmayer e Jacques Seligmann) e le conservava nella sua residenza londinese (sarebbero state trasferite a New York solo nel 1912). I due medaglioni sono presentati da Drake Boehm 1995, f. 288.

11. Per il medaglione di André passato all'asta nel 1920: Drake Boehm 1995, nota 8 p. 291; si conoscono diverse formelle limosine con questo soggetto iconografico, ma manca ancora una ricognizione che permetta di assegnarle con certezza al Medioevo: una è al Museo Civico di Torino (20/S), altre due a Barcellona (Museu des Artes, inv. 12.094) e a Parigi (Musée de Cluny, inv. 14699), due in collezioni private, rispettivamente ad Aquisgrana (collezione Franz Monheim) e a Londra (collezione Scharf). A parte il primo, si tratta di opere inedite, di cui ho potuto esaminare le riproduzioni fotografiche nella fototeca del centro studi dedicato al "Corpus des Emaux Meridionaux", un progetto di catalogazione dell'intera produzione di Limoges (secoli XII-XIV) avviato da Marie-Madeleine Gauthier circa vent'anni fa e finanziato dal CNRS francese. Dal momento che tra i medaglioni del XIX secolo attualmente a San Sebastiano, uno raffigura Sansone che spalana le fauci al leone, è gioco forza che vi fosse, originariamente, anche un medaglione duecentesco con questa iconografia, da cui venne derivata la copia che vediamo oggi; in base ai materiali raccolti negli schedari del "Corpus", l'unico medaglione finora noto con Sansone, si trova al Museo Nazionale di Varsavia, ma la riproduzione non consente di comprendere se si tratti di un pezzo medievale o di una copia. Un altro interrogativo riguarda il medaglione con due draghetti con i corpi intrecciati ad anello (è il decimo da sinistra nel coro), che manca - per il momento - di un originale corrispondente.

12. Il Museo Civico di Torino conserva alti due medaglioni irrisolti, il 30/S (con un centauro in lotta contro un drago) e il 31/S (leone e drago); entrati in museo nel 1884 per acquisto da Abramo Foà, vennero pochi anni dopo dichiarati falsi dal museo stesso, quando - in base ad un documento del 1901 - si prese addirittura in considerazione di vendere i due medaglioni in questione (allora con n. di inventario generale 2573), perché trattavasi di "borchie smaltate imitazione Limoges XIII secolo", con la previsione di ricavarne £ 20 (Torino, Archivio Storico dei Musei Civici, CAA - 32.1, 1901, pratica n.3). Tuttavia, le abbondanti tracce di cuprite rossa in corrispondenza delle lacune dello smalto nel bordo del medaglione 31/S - cuprite che si forma solo dopo lunga esposizione all'aria del metallo (e che non avrebbe fatto in tempo a formarsi per una caduta di smalto inserito appena cento anni fa) -, lascia aperta per ora, in attesa delle analisi dell'anno prossimo, la possibilità che si tratti non di un falso, bensì di un altro originale proveniente da Biella.

MINIATURE A VERCELLI NEL XIII E XIV SECOLO

Ada Quazza



Miniature vercellese, *Papa Gregorio detta il suo testo a Pietro Levita*, 1190-1200, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Vita di santi monaci egiziani e Dialoghi di S. Gregorio*, cod. LX, f. 142v.

Nel XIII secolo a Vercelli allo studio e allo scriptorio eusebiano, di antica e, com'è ben noto, nobilissima tradizione per scrittura e illustrazione di testi di uso liturgico e di studio, si aggiungono le attività del nuovo Studio di Sant'Andrea voluto dal cardinal Guala Bicchieri, quelle della sia pur breve esperienza dell'Università e quelle degli insediamenti nuovi degli ordini mendicanti, in particolare dei domenicani.

La fioritura più intensa di quelle iniziative supera di poco l'inizio e non va oltre la metà del nuovo secolo, ma, per quanto ci è noto, l'aspetto di esse che in questa sede più ci interessa - e cioè il legame tra scrittura, impaginazione e illustrazione dei testi da un lato e tra questi aspetti tecnici e il contenuto dei testi, vale a dire tra argomento del testo e soluzioni editoriali - ci offre un quadro articolato e in un certo senso estremamente indicativo della produzione e della circolazione libraria del tempo.

Il patrimonio di testi legati alle attività e alle personalità vercellesi di quest'arco di tempo (a Guala Bicchieri sono dedicati, in questo volume, due interventi di Simonetta Castronovo) ci permette infatti alcune considerazioni. In primo luogo, osserviamo nei volumi prodotti in ambito vercellese dal XII secolo in poi una continuità esemplare di scrittura, impaginazione e decorazione, per quanto riguarda i testi di uso liturgico ed ecclesiastico (sacramentari, messali, breviari...). In secondo luogo, constatiamo l'arrivo a Vercelli di libri trascritti nei maggiori centri di studio e di produzione libraria del tempo - Parigi, l'Inghilterra, Bologna, Montpellier o Tolosa o Avignone: il che, alla nostra percezione di osservatori a distanza, appare una concreta testimonianza della qualità e del livello culturale degli intellettuali vercellesi, a conferma, se ce ne fosse bisogno, dell'importanza e vitalità della città in ambito non solo «regionale».

Infine, e non è il dato meno interessante,

possiamo constatare non solo che a Vercelli è rimasta una consistente testimonianza di manoscritti prodotti in loco e giunti da fuori risalenti al periodo che qui ci interessa, ma anche che si è conservata una notevole quantità di documenti d'archivio che attestano sia la ricchezza delle antiche biblioteche del Capitolo e di alcuni conventi, sia l'esistenza di biblioteche personali¹, accuratamente indicate, come bene prezioso, nei testamenti dei possessori. Inventari e lasciti² ci restituiscono anche caratteri, necessità professionali, preferenze e in qualche caso preoccupazioni e attitudini personali: e quando incontriamo uno dei volumi che vi sono elencati, non di rado incontriamo anche, nei fogli di guardia e nei margini, le tracce precise del possessore, talora le sue note, le prove di scrittura, gli appunti e i promemoria della sua vita quotidiana.

Queste tracce, di individui e di chiese o conventi, hanno permesso di identificare in altri luoghi manoscritti appartenuti a persone e istituzioni vercellesi³.

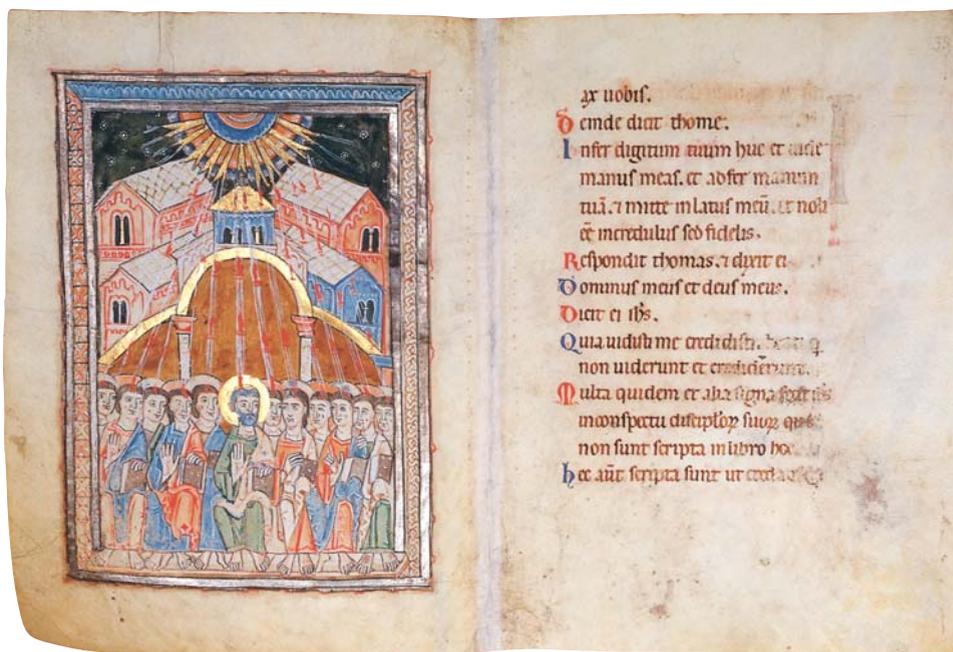
Mi limiterò qui a presentare alcuni esempi di questo patrimonio, scegliendoli fra i manoscritti miniati e/o decorati conservati nella Biblioteca Capitolare di Vercelli, il cui fondo per quantità, qualità e distribuzione nel tempo ci offre un panorama sufficientemente ampio di quanto si produsse e di quanto arrivò a Vercelli tra la fine del XII secolo e la fine del XIV.

All'ultimo decennio del XII secolo risalgono, verosimilmente⁴, tre opere conservate nella Biblioteca Capitolare di Vercelli che ci mostrano quale fosse la qualità degli artisti che lavoravano per il Capitolo di Sant'Eusebio e quanto raffinata la sensibilità dei committenti. Sono l'*Evangelario* senza numero, indicato con la lettera C, il volume miscelaneo con le *Vite di santi monaci egiziani* e i *Dialoghi di san Gregorio papa*, cod. LX, e il *Rotulo di Vercelli*⁵. Tutte e tre ben note, seppure con differente fortuna critica nel tempo, esse sono accomu-

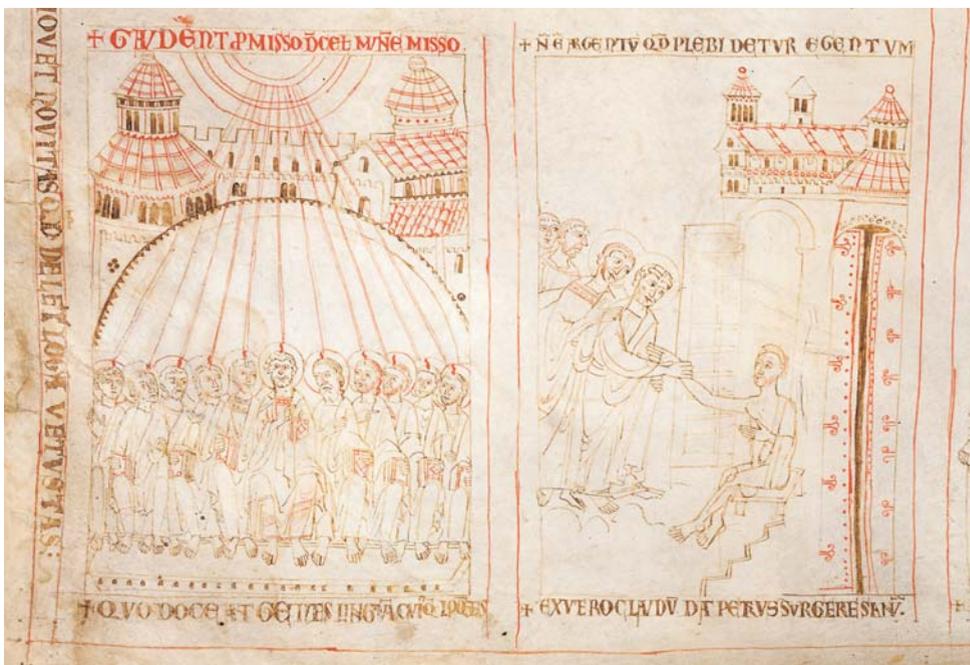
nate da una affinità di stile - nel tratto nero ben marcato del contorno, nell'attenzione alle architetture, arcate, quinte di torri e palazzi, nella capacità narrativa - che farebbe supporre la presenza stabile di un maestro e un atelier attivi per il Capitolo, se non direttamente per il vescovo⁶. Se infatti l'unica miniatura del cod. LX (san Gregorio, ispirato dallo Spirito Santo in forma di colomba, detta le sue opere a Pietro Levita, f. 142v) potrebbe essere frutto di una scelta personale del possessore del volume, le altre due opere sono certamente prodotti di carattere ufficiale, risultato di un programma che potremmo chiamare «politico-celebrativo», pubblico.

L'*Evangelario*, più correttamente un *Evangelistario*⁷, è noto soprattutto per la splendida legatura della prima metà dell'XI secolo che lo custodiva, coperta in metallo sbalzato, ornata di pietre e smalti⁸. Segnalato dal Toesca nel 1927, poi dalla Brizio nel 1935, illustrato dal Viale nel 1967⁹, l'insieme costituisce uno dei pezzi più preziosi del patrimonio vercellese. Il manoscritto, oggi conservato a fogli separati¹⁰, è un testo breve, che illustra le tappe fondamentali del racconto evangelico, secondo l'ordine annuale delle festività della Chiesa aggiungendovi quelle specifiche della chiesa vercellese, in particolare la celebrazione di sant'Eusebio, vescovo di Vercelli e martire¹¹. Ogni festività è accompagnata dall'illustrazione miniata dell'evento, a pagina intera, talora accostando due miniature nella stessa pagina e la successione degli avvenimenti di un episodio nello stesso riquadro, scandendo le tappe per mezzo di cornici o di sottili quinte architettoniche. I contorni marcati, i colori tenui ma vivaci (spiccano il rosso, il verde e l'azzurro), l'espressione affidata al gesto delle braccia e delle mani troppo grandi, suggeriscono un'intenzione narrativa, che ricorda i testi della grande miniatura ottoniana, così come li ricorda la profusione dell'oro a sfondo dei riquadri¹². Si può quasi immaginare che il committente abbia scelto il modello per il suo *Evangelistario* perché fosse coerente con la legatura antica che aveva a disposizione.

È molto probabile che il miniatore avesse sotto gli occhi un testo illustrato del X secolo, da cui attingere non solo i soggetti, ma anche l'esempio di uno stile, di un modo d'intendere la rappresentazione della storia sacra. La scelta stessa del modello, in ogni caso, testimonia l'adesione dell'artista (e del committente) alla



Miniatore vercellese, *Pentecoste* e pagina di testo, 1185-1191, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Evangelistario* senza numero, segnato lettera C, ff. 38v-39



Miniatore vercellese, *Pentecoste* e *Pietro guarisce lo storpio alla porta del tempio*, 1200 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Rotulo di Vercelli, Atti degli Apostoli*

ripresa cosciente degli «antichi», splendidi per materia preziosa, e soprattutto per la sintesi di solennità e naturalezza di racconto, ripresa che accomuna, con qualche variante nei modelli di riferimento, l'intera area lombardo-padana¹³ nell'ultimo quarto del XII secolo. A Vercelli, una situazione favorevole ad iniziative di tale prestigio si verifica, secondo l'analisi di Irmgard Siede, nei primi anni del vescovato di Alberto (1185-1204), entro il 1191.

Agli stessi anni potrebbero risalire gli episodi degli *Atti degli Apostoli* che leggiamo, spiegate da scritte e disegnate con leggeri suggerimenti di colore in alcune scene su due registri contrapposti, nel *Rotulo di Vercelli*¹⁴. Tipologie, architetture, caratteristiche del disegno e della presentazione delle scene e perfino i leggeri

Miniatore vercellese, *Ascensione*, 1185-1191, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Evangelistario* senza numero, segnato lettera C, f. 37

Et quocumq; petieris patrem
in nomine meo hoc faciam.





Miniatore vercellese, *Crocifissione, Te igitur*, 1290-1300, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Messale*, cod. CCXVI, f. 6v.



Miniatore vercellese, *Crocifissione*, 1310 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Messale*, cod. XC VII, f. 6, dalla chiesa di S. Pietro della Ferla (?)

tocchi di colore, li avvicinano in modo indiscutibile all' *Evangelistario* e all'unica illustrazione dei *Dialoghi di san Gregorio*, tanto da non lasciare dubbi sulla loro collocazione nell'ambito dell' *atelier* che lavorò per Sant'Eusebio tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII.

Dibattuta è invece ancora la funzione di quei disegni (ciascuno accompagnato da scritte esplicative dell'episodio raffigurato), che costituiscono un caso piuttosto raro: la tradizione vercellese inaugurata dal Ranza nel 1784, forse sulla base della descrizione del Modena (ante 1630)¹⁵, che ricorda la navata centrale della basilica di S. Eusebio dipinta con scene dagli Atti degli Apostoli, ha considerato i disegni del *Rotulo* copia di quegli affreschi fino alle osservazioni critiche espresse dal Ferraris¹⁶. Questi avanzò la proposta di considerare il *Rotulo* uno degli strumenti didattici dello *Studium* eusebiano, alla pari di altri quattro *rotuli*, conservati nella Biblioteca Capitolare¹⁷. Gli studi storico-artistici, invece, a partire da quelli di Scheller, del Viale, di Luba Eleen, fino agli interventi di Hélène Toubert, di Costanza Segre Montel, di Giovanni Romano e di Simonetta Castronovo

e all'ultima scheda ancora di Scheller¹⁸, accettano la derivazione diretta dei disegni dagli *Atti* dipinti sulle pareti della navata dell'antica cattedrale vercellese e affiancano il *Rotulo* alla tradizione degli *exempla*, vale a dire dei modelli in uso negli *ateliers* dei frescantì e dei mosaicisti come traccia iconografica su cui organizzare le imprese narrative loro affidate. Alle due estremità del *Rotulo*, infatti, una scritta coeva in distici latini dichiara da una parte «*Hoc notat exemplum media testudine templum / ut renovet novitas quod delet longa vetustas*»; e dall'altra «*Hic est descriptum media testudine pictum / ecclesiae signans ibi que sunt figurans*»¹⁹. La funzione dei disegni vi è esplicitamente dichiarata: *exempla* che costituiscano pro-memoria per restaurare o meglio, dar nuova vita (ut *novitas renovet*) a ciò che il tempo cancella (quod *longa vetustas delet*). Un impegno e un progetto di questa natura, del resto, poteva ben corrispondere, sul finire del XII secolo, o nei primissimi anni del XIII, alle intenzioni di rinascita religiosa e di crescita culturale degli ecclesiastici diocesani, che pare ispirassero il progetto del vescovo Alberto.

Fra i manoscritti con miniature o iniziali ornate scritti ad uso della Cattedrale e dei suoi canonici nello stesso torno di anni, nessuno è paragonabile a quelli finora descritti, per tipologia e ricchezza della decorazione²⁰. Uno, in particolare, il *Liber ordo faciendi cathecumenorum cum variis ritibus ecclesiae Vercellensis*, cod. CLXXIX, finito di scrivere all'inizio di settembre del 1216²¹, pare significativo dell'uso corrente interno allo scriptorio eusebiano, poiché nel calendario ricorda tutti i principali santi venerati in cattedrale. Sia le numerose iniziali che accompagnano il testo sia le due pagine affiancate con il *Vere dignum* e la *Crocifissione* all'inizio del Canone (ff. 94v-95) paiono infatti riproporre disegno, motivi e colori (giallo, rosso, azzurro) di un secolo anteriori alla data dichiarata, accanto a motivi grafici sicuramente di gusto contemporaneo, che ritroviamo nelle cornici degli affreschi di primo Duecento. Può servirci come esempio, per renderci conto di come in un ambiente di lunga tradizione operativa convivano novità e consuetudini.

Su questo terreno, è quasi immediata una constatazione: l'impaginazione dei testi desti-



Miniature lombardo emiliano, inizio del libro II, 1260-1270 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, Avicenna, *Trattato di medicina*, cod. XCVI, f. 87v.



Miniature vercellese, inizio del Breviario per l'intero anno, 1300 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Breviario*, cod. CXCI, f. 69

nati alla lettura liturgica rimane costante per secoli: a piena pagina, con larghi margini, righe ben distanziate, poche abbreviazioni, com'è utile per leggere a distanza.

Di questa continuità è uno splendido esempio il *Sacramentario* cod. LXVIII²², che, poco oltre il 1290, riprende puntualmente l'impaginazione del *Sacramentario* cod. XLII (databile tra il 1173 e il 1194)²³ e la successione delle iniziali miniate a capo delle singole messe festive, traducendola nei modi ammorbiditi e quotidiani che caratterizzano il racconto sacro sul finire del secolo e all'inizio del successivo. Vi si legge, come in alcuni affreschi in San Paolo a Vercelli e, con altre forme, nel sacello di Oropa²⁴, una sensibilità nuova, che coinvolge in modo simile due miniatori di formazione diversa, presenti fianco a fianco nel volume, ma anche la conoscenza di quanto negli stessi anni veniva prodotto sia in area lombarda sia nell'oltralpe francese. Lo testimoniano il modello ampio delle foglie che accompagnano le iniziali, l'accento naturali-

stico dei volti dai colori chiari, il disegno delle stoffe negli abiti di alcuni santi (Bartolomeo, f. 114v), l'iconografia degli affetti (la Madonna con il Bambino che la abbraccia, f. 84).

Più smilzo e apparentemente modesto, ma anch'esso testimone della costanza dei moduli compositivi è, negli stessi anni, il *Messale* cod. CCXVI²⁵, ornato di grandi iniziali a foglie, molto composte, e di un riquadro a mezza pagina, sopra l'inizio del *Te igitur*, che riproduce in sintesi un piccolo calvario con la grande croce che accoglie, sotto di sé, Maria, Giovanni e le mura e i tetti di Gerusalemme contro un cielo stellato. L'autore è certamente fratello dei miniatori del *Sacramentario*, cod. LXVIII, del tutto simili la gamma cromatica, il disegno attento e un po' sghembo, l'umana simpatia.

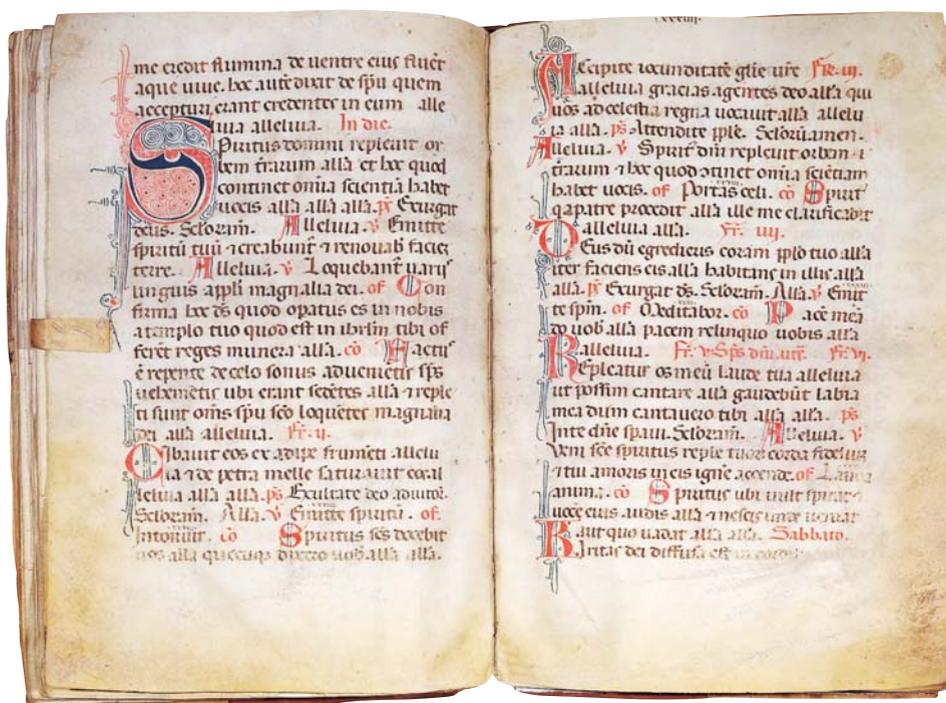
Un modello diverso, benché scritto a piena pagina, segue invece un *Messale*, cod. CXL²⁶, con grandi iniziali rosse e blu ornate di filigrane a spirale, più vicino ai libri di studio che ai testi di uso liturgico. È un testo della metà circa del XIII secolo, molto «usato», con

note e disegni di mano non professionale, aggiunti nei margini in alcune pagine del testo, e i fogli di guardia letteralmente zeppi di appunti, note di possesso in grafie risalenti a date diverse, prove di scrittura, disegni (fra cui un bel cavallo con cavaliere), in mezzo ai quali una nota più volte ripetuta ci informa che il libro era appartenuto allo studente Jacopo de Bulgaro. Di lui sappiamo che fu crociato in oriente al tempo di Luigi IX e che fra i suoi figli ci fu Martino Bulgaro, arcidiacono del Duomo e donatore di libri e di oreficerie al Capitolo, una delle figure a noi più note del pieno Trecento vercellese²⁷.

L'impaginazione del testo cambia in un altro *Messale*, cod. XCVII²⁸, scritto su due colonne, con piccole, fitte iniziali ornate di filigrane e un'unica miniatura nella metà inferiore di f. 6, ai piedi del testo del *Vere dignum*. Fortemente patetica e coinvolgente, mostra un Cristo smagrito e quasi senza forme, le braccia lunghissime, schiacciato contro una croce dai legni inconsuetamente larghi, al centro di un



Miniatore lombardo emiliano, *iniziali miniate e a filigrana*, 1260-1270 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Bibbia*, cod. CXCI, ff. 365v-366



Rubricatore vercellese (?), *iniziali a filigrana: lettera S maiuscola; serie di iniziali a pennello*, 1250 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Messale*, cod. CXL (Messale di Jacopo de Bulgaro), ff. 33v-34 (*Spiritus domini replevit orbem*)

riquadro incorniciato di blu e rosso, contro il fondo naturale della pergamena; ai lati, Maria e Giovanni, e in alto due angeli dalle ali posticce, incongrue a tal punto da far pensare ad un effetto volutamente surreale. Il manoscritto è interessante anche per un altro motivo: da f. 44 in poi la scrittura cambia, ed è di qualche decennio posteriore, di pieno '300, dal tratto spesso e irregolare, sicuramente di persona abituata a scrivere, ma non allenata alla regolarità pacata del professionista. Mons.

Ferraris²⁹ la identifica come di mano di Antonio Rasino, rettore di San Pietro della Ferla, che «firma» nel *colophon* il *Breviario* cod. XLIII nel 1389, e forse ne curò anche la scombinata, vivacissima decorazione delle iniziali, a lunghe grandi foglie, figure sommarie, umane e grottesche, colorite ad acquerelli verdino e gialli, con risultati di simpatica e debordante allegria. Due libri, questi ultimi, nati fuori dallo *scriptorium* eusebiano, e pervenuti alla Biblioteca Capitolare in seguito alla chiusura

o addirittura alla demolizione della chiesa cui appartenevano e per cui erano stati scritti.

Alla Biblioteca del Capitolo eusebiano giungono infatti, nel corso del tempo, sia libri appartenuti a chiese diocesane demolite, sia doni isolati, sia lasciti testamentari. Particolarmente ricca e significativa per la cultura vercellese è stata la ben nota e studiata donazione del canonico Cotta (testamento del 1194), il più importante testimone delle intense relazioni culturali di Vercelli con le grandi scuole europee di teologia nella seconda metà del XII secolo³⁰. Tuttavia gli esempi, di singoli testi o di gruppi di libri di studio, di teologia, di medicina, di diritto, donati da ecclesiastici a vario titolo in rapporto con lo *Studium* e con il Capitolo eusebiano, sono numerosi nel corso del XIII, XIV, XV secolo³¹. In qualche caso i testi sono di scrittura contemporanea al donatore, ma per la maggior parte l'arrivo è di molti decenni posteriore alla scrittura e illustrazione del volume, a testimoniare quanto fosse prezioso quel materiale e, al contempo, quanto fossero stabili nel tempo gli strumenti della conoscenza professionale³².

Per esempio, il monumentale cod. V con le *Decretali di Gregorio IX*, riccamente miniato secondo modi e iconografie bolognesi tra il 1320 e il 1330, fu donato dall'arcidiacono del Duomo Martino Bulgaro poco oltre il 1350³³, forse più come oggetto di valore che come testo di studio.

Invece, un bell'esemplare parigino della *Summa Sententiarum* di Pietro Lombardo cod. CXXV, scritto e ornato di eleganti iniziali a filigrana e di poche ma raffinate iniziali miniate a tralci intrecciati, intorno al 1230, viene donato al Capitolo da Pietro da Mosso, «dottore in decreti», nel 1353³⁴, ma il numero impressionante di note e richiami a margine, in minute e chiarissime grafie diverse, e di diversa età, indica che il testo fu usato con continuità nei decenni fra l'edizione e il dono, e molto probabilmente ancora a lungo anche dopo.

È interessante, in ogni caso, provare a vedere in che modo i testi acquisiti fuori da Vercelli possono aver interferito con la pratica e il gusto editoriale locale, almeno entro i limiti cronologici di cui si occupa questo volume.

Un paio di arrivi significativi riguardano manoscritti di cultura vicina a quanto viene prodotto a Bologna o più probabilmente in Lombardia poco oltre la metà del '200, tra 1260 e 1270. Uno è la *Bibbia* cod. CXCI³⁵, con minia-



Miniatore vercellese, *Orante in iniziale D(eus)*, 1290-1300 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Sacramentario*, cod. LXVIII, f. 141 (particolare)



Miniatore vercellese, *S. Bartolomeo in iniziale O(mnipotens)*, 1290-1300 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Sacramentario*, cod. LXVIII, f. 114v. (particolare)



Miniatore vercellese, *Madonna con il Bambino in iniziale O(mnipotens)*, 1290-1300 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Sacramentario*, cod. LXVIII, f. 84 (particolare)

ture di grande qualità, ma di cui non sappiamo né la data né il modo; l'altro riguarda due volumi, un Avicenna, *Trattato di medicina*, cod. XCVI e una *Summa* di Tommaso d'Aquino, cod. LXXII, donati dal *magister* Venturino da Bergamo, canonico di Sant'Eusebio, con testamento del 1354³⁶. Questi ultimi sono testi con note e rimandi, scritti su due colonne, a larghi margini, come conviene a libri di studio, nei quali bisogna lasciare spazio a note e appunti: La *Summa* ha una sola lettera miniata, all'inizio, una P la cui gamba scorre a nastro lungo la colonna dello scritto, ornata di anelli e cordino come se tenesse legati i fogli. Il *Trattato di medicina* ha invece un maggior numero di pagine ornate di bellissime filigrane che invadono i margini e di iniziali miniate che accompagnano complesse tabelle blu con le prime parole del capitolo. Nell'iniziale del primo foglio, l'autore in cattedra è in atto di insegnare e nel margine inferiore due animali (un cane e un'aquila) sono dipinti entro i rami che escono dall'iniziale.

La data tarda del testamento non esclude che i due volumi fossero nelle mani del *magister* Venturino, o in quelle di qualche altro maestro vercellese già da molti anni, forse decenni, poiché né l'uno né l'altro sono testi che «invecchiano». Non esclude neppure che altri volumi dello stesso tipo circolassero nello studio eusebiano e fra i numerosi *magistri* ricordati a Vercelli dalle fonti.

Quelli che abbiamo servono tuttavia come esempio per suggerire le fonti figurative di altri testi presenti nella Biblioteca Capitolare, il cui aspetto denuncia la conoscenza diretta dei modi «padani» del secondo Duecento.

Questi ultimi sono libri «vercellesi» di scrittura e di decorazione, il *Breviario* cod. CXCIII³⁷ e il *Rationale divinarum officiorum* cod. XXXI³⁸: il primo sicuramente posteriore al 1297, poiché il calendario registra san Luigi re di Francia, canonizzato in quell'anno, il secondo scritto e completato «*per me presbiterum Johannem, capellanum et mensalem Ecclesiae Vercellensis. Anno Dominice Nativitatis m°ccc°lvii° die secundo mensis novembris*». Scritti entrambi su due colonne, hanno iniziali miniate e frontespizio con cornice a tralci sottili a nodi e fogliette. Nel primo il miniatore costruisce le iniziali intorno a piccole figure un po' grottesche, gli occhi sgranati, i tratti sghembi, vivacissime e approssimative. Nel secondo, stende colori compatti, con prevalenza di blu luminosi, allungando ampie let-

tere lungo l'intera colonna dello scritto o allargandone le forme con geometriche foglie nel margine. Sono molto diversi l'uno dall'altro, ma entrambi hanno precisa intenzione non di raccontare, ma di abbellire la pagina, di rendere le colonne dello scritto più leggere e gradevoli. Con altra qualità, ma con intenzione analoga a quella che sul finire del secolo ispirerà i disegni grossolani ma vivacissimi del *Breviario* di Antonio Rasino.

Note

1. Oltre alla biblioteca di Guala Bicchieri, e a quella di Sant'Andrea (per cui vedi Castronovo in questo volume, Segre Montel 1980 e 2000; Tibaldeschi 1988, pp. 61-106), è stato studiato il fondo dei libri del canonico Cotta, conservato nella Biblioteca Capitolare, vedi Frova 1994 (1992), pp. 311-333; Castronovo 1994, pp. 323-325. Indicazioni e documenti molto importanti sono segnalati in Ferraris-Tibaldeschi 1995.
2. Fondamentale il lavoro di raccolta e pubblicazione dei necrologi eusebiani compiuto dal Colombo e dal Pasté, vedi Colombo-Pasté 1897-1923; vedi anche Pasté 1915, pp. 211-212.
3. Alcuni sono conservati nelle Biblioteche Agnesiana e Diocesana di Vercelli, vedi Capellino 1978a, Capellino 1984, Capellino 1994; altri sono stati identificati a Torino in Biblioteca Nazionale, vedi Segre Montel 1980, pp. 165-171; Castronovo 1992a, pp. 256-280; a Milano nella Biblioteca Ambrosiana, a Parigi, nella Bibliothèque Nationale, vedi Castronovo 1997a, pp. 351-352 e 356-357; a Ginevra, Biblioteca Universitaria, vedi Segre-Amar 1978, pp. 137-143 e Quazza 2005, pp. 89-98; in collezione privata, vedi Segre Montel 2000, pp. 29-43.
4. L'ipotesi cronologica è di Romano 1992, p. 16-17, formulata sui dati di stile delle miniature.
5. *Evangelistario festivo*, ff. 53, mm 286x215; *Vite di santi monaci egiziani e i Dialoghi di san Gregorio papa*, cod. LX, ff. 190, mm 370x270; *Rotulo di Vercelli*, cm 180x58, 18 scene disegnate a penna su due ordini, con rare tracce di colore.
6. Questo maestro compare forse fra i miniatori del *Sacramentario* cod. XLII, eseguito fra il 1173 e il 1180, vedi Brizio 1935, p. 105; Ferraris 1976, pp. 61-62, e Ferraris-Tibaldeschi 1995, n. 341 p. 224; Quazza-Castronovo 1992, pp. 276-277; Castronovo 1994, p. 326.
7. Il volume non contiene il testo completo dei Vangeli, ma i passi relativi alle festività che la chiesa celebra seguendo la narrazione degli Evangelisti e che vengono letti durante la Messa, perciò l'indicazione corretta è *Evangelistario*.
8. Per la legatura, ora separata dal testo, vedi Viale 1967, testo e scheda 12, pp. 26-27; Pignone 1994, pp. 431-435 e tavv. 33-34, con bibliografia precedente.
9. Pasté 1925, p. 4; Toesca 1927, pp. 1058, e nota 10 p. 1133, legatura a p. 1111 e n. 62 p. 1147; Brizio 1935, p. 103; Muzzioli 1953, cat. n. 141; Bernardi 1955, p. 32; Grégoire 1968, p. 570; Viale 1967, pp. 18 e 29-30; Segre Montel 1986, I, p. 41; Calendario diocesano di Vercelli (Ferraris) 1992; Romano 1992, pp. 16-17; Castronovo 1994, pp. 326-329, tavv. 63-64.
10. Restaurato a cura della Biblioteca Apostolica Vaticana, è conservato in scatola, i fogli minati distesi aperti.
11. Viene ricordato, ma senza immagini, anche sant'Emiliano, altro vescovo di Vercelli, di cui la chiesa vercellese celebra il ricordo l'11 settembre.
12. Vedi la puntuale lettura di Irmgard Siede 1997, pp. 143-195, nel suo studio sulla ricezione dei modelli ottoniani nella illustrazione dei libri liturgici in Italia tra XI e XII secolo. Sulla base di elementi di grafia, di decorazione delle iniziali, di liturgia vercellese, Siede circoscrive l'esecuzione del testo e delle illustrazioni agli anni del vescovo Alberto, 1185-1204, e suggerisce una data intorno al 1191.

1 **G**regorius eps in beati spiritus lib: principio quo appo
pue hinc pueno inca uict que sic mencia que uita
que uita que cu pamp brio p bre suppona tuc qui no
agend: qm siba tuc ius in neno dmi ppe gregori

quibus... deo... cogitatio...

huic...

hac pueno p uita...
fuit...
et...

Deo...



episcop
us feruus tenozum...
lertis filis doctoribus...
sis bonone commoza...
bns saltem et apostoli...
ben eoz eozm.

Et paf
ais p
mifate
disposat
sibi s
tos fore
puoicos
paficos

b
c
d
e
f
g
h
i
k

p
q
r
s
t
u
v
x

2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100



13. Romano 1992, pp. 16-20; Siede 1997, pp. 162 e segg.
14. Sono tre pergamene incollate l'una all'altra, formanti una fascia di cm 180x60, sulla quale sono disegnate, con qualche traccia di colore, 18 scene della vita degli apostoli Pietro, Paolo e Filippo, tratte dagli *Atti degli Apostoli*, disposte su due fasce contrapposte (testa contro testa), circondate da scritte esplicative. Vedi Cipolla 1901, pp. 3-12; Muzzioli 1953, n. 144, pp. 103-104; Viale 1967, pp. 28-29, con bibliografia precedente; Ferraris 1976, pp. 14-15; Ferraris-Tibaldeschi 1995, pp. 67-69, 231-232 n. 366; Romano 1992, pp. 16-17; Castronovo 1994, pp. 329-332.
15. G. B. Modena, *Dell'antichità e della nobiltà della città di Vercelli*, ms., Vercelli Biblioteca Civica; G. A. Ranza, *Delle monache di S. Eusebio*, Vercelli 1784.
16. Vedi la ricapitolazione del problema in Ferraris-Tibaldeschi 1995, pp. 67-69 e n. 366 pp. 231-232 e il dubbio ribadito da Tibaldeschi 1993, p. 120.
17. Ferraris-Tibaldeschi 1995, n. 366 p. 232, elenca i cinque ancora esistenti e ricorda che l'*Inventarium scripturarum* del 1426, al f. 165r, ne segnala sette, dipinti «*varijs et diversis modis et cum aliquibus figuris*». Gli altri quattro rotoli rimasti hanno peraltro un modo di presentare la materia e di sviluppare l'argomento completamente diverso dal *Rotulo degli Atti*.
18. Scheller 1963, pp. 94-96; Viale 1967, pp. 28-29; Eleen 1977, pp. 253-278; Toubert 1989, pp. 160 e segg.; Segre Montel 1991, pp. 75-96, passim; Romano 1992, pp. 16-17; Castronovo 1994, pp. 329-332; ancora Scheller 1995, pp. 155-160.
19. A proposito del termine «*media testudine*», che nel lessico rimanda correntemente all'immagine di una «volta», Scheller (1995, n. 6 p. 160) ricorda che Vitruvio usa il termine «*testudo*» non solo nel significato di tetto, copertura, volta, ma anche come «navata», usando anche il termine «*testudo mediana*», vicinissimo all'espressione usata nei distici vercellesi. Vale forse la pena, a proposito dei due distici latini, ricordare anche la tradizione aulica delle iscrizioni latine vercellesi, legata direttamente alla tradizione dello *Studium* eusebiano (Roda 1985).
20. Ripropongono con dignità i modelli più diffusi della decorazione della seconda metà del secolo XII due *Antifonari*, cod. LXIV e cod. LXX, il *Breviario* cod. CXIV e i codici XX e XIX, che contengono un *Commento al Libro di Giobbe*: vedi Castronovo 1991-1995, pp. 108-121; Castronovo 1994, pp. 316-333.
21. Di ff. 141, mm 250x170; vedi Castronovo 1991-1995, pp. 111-117; Castronovo 1994, pp. 332-333.
22. Cod. LXVIII, ff. 200, mm 370x270; vedi Quazza-Castronovo 1992a, pp. 278-280; Castronovo 1991-1995, pp. 125-130; Castronovo 1997a, pp. 344-345.
23. Vi è ricordato san Tommaso di Canterbury, canonizzato nel 1173 e reca la data 1194 in cui fu donato alla cattedrale da un sacerdote. Vedi Castronovo 1992a, p. 278 con bibliografia precedente.
24. Vedi, in questo volume, i saggi di Riccardi e di Natale.
25. Cod. CCXVI, ff. 36, mm 300x220; vedi Castronovo 1991-1995, pp. 137-139; Castronovo 1997a, p. 345.
26. Cod. CXL, ff. II+47+II, mm 292x198. Pasté 1925, p. 127; Castronovo 1997a, p. 247.
27. Vedi il saggio di Laura Marino in questo volume; Pasté 1915, pp. 211-212; Ferraris-Tibaldeschi 1995, n. 78 p. 128, n. 38 pp. 221-223; Castronovo 1997a, pp. 347-350.
28. Messale cod. XCVII, ff. I+74+I, mm 340x270, dal f. 44 scrittura di mano diversa e posteriore; restaurato nel 1910 presso la Biblioteca Vaticana. Vedi Pasté 1925, p. 101; Brizio 1935, p. 106; Ferraris-Tibaldeschi 1995, pp. 144 e n. 129 p. 148; Castronovo 1997a, pp. 346-347.
29. Ferraris-Tibaldeschi 1995, nota 129 p. 148. *Breviario* cod. XLIII scritto nel 1389, ff. 321, mm 360 ca.x258.

Miniature bolognese, *Gregorio IX emana le Decretali*, 1320-1330, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Decretali di Gregorio IX*, cod. V, f. 2v.



Miniature vercellese, *Intercolonna decorata, Sermo Beati Augustini*, 1389, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Breviario* di Antonio Rasino, cod. XLIII, f. 234

30. Vedi Ferraris 1976, ora in Ferraris-Tibaldeschi 1995, pp. 62-63, n. 341 p. 223-224, n. 514 p. 258; Frova 1994, pp. 311-333; per i manoscritti miniati, vedi Castronovo 1994, pp. 323-325, tutti con bibliografia precedente.
31. Fonte indispensabile sono i necrologi eusebiani: vedi Colombo-Pasté 1997-1923. Vedi S. Castronovo in Quazza-Castronovo 1992, pp. 267-280; Castronovo 1997a, pp. 344-357.
32. La durata nel tempo dei testi di studio vale per tutte le discipline, ma è particolarmente documentata per i testi di diritto e riguarda, oggi, i patrimoni manoscritti di tutte le grandi biblioteche. Un rapido *excursus* su questo tema in Quazza-Segre Montel 2004, pp. 269-306.
33. Pasté 1915, pp. 211-212; Ferraris-Tibaldeschi 1995, p. 221; Castronovo 1997a, pp. 347-350.
34. Pasté 1925, p. 108; S. Castronovo in Quazza-Castronovo 1992, p. 276, cod. CXXV, ff. 331, mm 317x210.
35. Bibbia, cod. CXCI, ff. III + 399, mm 260x190. Nel foglio

di guardia Aimone Nicolai provinciale dei Predicatori scrive di averla comprata nel 1407 dal milite e dottore in leggi fiorentino Filippo Corsini, ma non dice dove e non sappiamo come sia pervenuta alla Biblioteca del Capitolo, né quando. È però di cultura affine all'Avicenna, cod. XCVI, il che indica quantomeno una sensibilità dei canonici vercellesi per questo tipo di illustrazione dei testi.

36. Pasté 1915, pp. 210-211; Pasté 1925, pp. 95 e 100-101; Castronovo 1991-1995, pp. 166-168; Castronovo 1997a, pp. 350-351. Avicenna, cod. XCVI, ff. I+175+I, mm 360x260; Tommaso, *Summa*, cod. LXXII, ff. I+273, mm 360x260.

37. *Breviario* cod. CXCI, ff. 296, mm 240x180. Castronovo 1991-1995, p. 222; Castronovo 1997a, p. 345.

38. *Rationale* cod. XXXI, ff. 238, mm 411x273. Castronovo 1997a, pp. 350-351.



TESTIMONIANZE TESSILI DEL XII E XIII SECOLO A VERCELLI

Gian Luca Bovenzi

In una regione come il Piemonte, estremamente povera di testimonianze tessili anteriori al XV secolo, appaiono come preziose eccezioni i due frammenti rinvenuti all'interno di due casse reliquiario conservate presso il Museo del Tesoro del Duomo di Vercelli.

Il primo manufatto è stato reperito all'interno della cassetta reliquiario di santa Caterina¹, lavoro di ambito limosino messo in relazione da Vittorio Viale con l'istituzione di una cappella dedicata in Duomo a santa Caterina, fatta dal vescovo Lotario nel 1205², da datare, come suggerisce il confronto con la cassetta proveniente da Saint-Denis e conservata presso il Museo del Louvre di Parigi, collocata verso il 1215-1220³. Le minute dimensioni e lo stato frammentario del tessuto⁴ non permettono di leggere nella sua complessità il partito decorativo che, dal quello che si può intuire, doveva presentare un'impaginazione a "rotae" non tangenti; una struttura compositiva, che trae le sue origini dal mondo persiano-sassanide, ereditata da Bisanzio e quindi adottata da tutte le manifatture medievali, per essere prodotta ancora nel corso del XIV secolo. Gli orbicoli sono bordati da due bande rosse contornate di blu, su cui si stagliano perline blu, che delimitano un motivo a girali stilizzati rossi campiti in blu. Lo spazio fra i medaglioni è occupato da una palmetta stilizzata bordata di blu che sovrasta due animali blu, con la testa da rapace dagli occhi rossi, colore impiegato anche per il collare, addossati col capo retroverso. Appare impossibile indicare cosa fosse rappresentato nelle "rotae", forse uno o più grandi animali secondo modelli ampiamente diffusi ed apprezzati per un ampio arco cronologico. Sebbene non sia possibile istituire confronti precisi, il frammento di Vercelli non sembra essere troppo lontano da alcuni manufatti conservati presso l'Abegg-Stiftung di Riggisberg, come il frammento, datato fra la fine del XI e la prima metà del XII secolo, proveniente dal paramentale del vescovo di Vic Bernard Calvò⁵, oppure il frammento della casula di Juan de Ortega, datato fra il 1107 e il 1143, entrambi ricondotti alla Spagna⁶. Un gusto simile contraddistingue un altro frammento proveniente da un reliquiario, sempre conservato nel medesimo museo, ricondotto in modo dubitativo a Bisanzio o alla Siria e datato al XII secolo⁷. L'impossibilità di ricostruire, anche solo idealmente, il decoro del prezioso sciamito, unitamente alla circolazione di opere e di modelli⁸, non permette di proporre un'attribuzione ad una specifica manifattura, da identificare, in modo dubitativo, in Bisanzio o nella Spagna, due fra i centri tessili più noti ed affermati durante il XII secolo. Rimane senza risposta anche la domanda relativa all'impiego originale del frammento che potrebbe essere legato alla consuetudine di utilizzare preziose sete, per il loro intrinseco valore, per avvolgere, proteggere e magni-

ficare le reliquie, la cui sacralità si trasmetteva all'involucro, trasformandolo a sua volta in reliquia⁹.

Dubbi simili suscita anche il secondo frammento che presenta un decoro formato da teorie di coppie di gazzelle affrontate, che poggiano su una grande palmetta, con il collo serrato da aquile bicipiti ad ali spiegate, sulla quale è una scritta in caratteri naskhi che recita "sia lode ad Allah"¹⁰. Rinvenuto nel 1938 all'interno della cassetta reliquiario di san Giovanni Battista e dei ss. apostoli, è stato ascritto da Vittorio Viale ad ambito siciliano e datato al XII secolo, basandosi sulla letteratura critica che aveva formulato ipotesi identiche per tessuti contraddistinti dal medesimo lessico ornamentale¹¹. Donata Devoti, invece, nell'avvicinarlo ad un pannello del Tesoro della Cattedrale di Siegburg, propende per una manifattura spagnola attiva nel XIII secolo¹²; ipotesi che trova conferma nel confronto con un frammento conservato presso il Staatliche Museen di Berlino, collocato da Leonie von Wilckens, alla prima metà del secolo¹³. Nel manufatto, di altissimo livello tecnico¹⁴, l'aquila, soggetto ampiamente attestato nell'arte tessile, carico di significati simbolici sia religiosi che profani¹⁵, è tradotta in forme astratte e ieratiche ed è interamente ricoperta da ornati che traducono ogni particolare naturalistico in elemento decorativo, rivestendo il corpo, le ali e la coda di motivi geometrici, secondo modelli ampiamente diffusi in ambito spagnolo¹⁶, ispirati, molto probabilmente, alla più pregiata produzione bizantina, come si evince, ad



Orafo limosino, cassetta reliquiario di s. Caterina, 1215-1220, Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo

Manifattura spagnola, lampasso broccato lanciato, prima metà del sec. XIII, Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo, dalla cassetta reliquiario di s. Caterina



Manifattura bizantina o spagnola, sciamito, sec. XIII, Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo, dalla cassetta reliquiario di san Giovanni Battista e dei ss. Apostoli

esempio, dal confronto con la “Casula delle aquile” di Bressanone, collocabile fra la fine del X e l’inizio del XI secolo, una fra le massime espressioni degli *atelier* bizantini¹⁷, contraddistinta da grandi aquile ad una testa, con le ali spiegate e la coda a ventaglio. Ma il riferimento per il frammento in esame dovrebbe essere ricercato in opere più tarde, dal momento che la versione bicefala venne introdotta, durante il periodo dei Comneni (1057-1187)¹⁸. Deriva probabilmente da modelli sassanidi e bizantini anche il soggetto delle gazzelle assalite da aquile, probabile riferimento alla lotta fra il Bene e il Male, che si ritrova, ad esempio, nel taffetas operato a doppia faccia, ascritto ad ambito ispano-moresco e datato al XIII secolo, che in origine rivestiva una cassetta eburnea degli inizi del XIII secolo, ricondotta ad una bottega ispano-moresca, del Museo Civico d’Arte Antica di Torino¹⁹. Disegni che sicuramente dovevano circolare fra le diverse manifatture, come illustra il raffronto con alcune sete, ricondotte all’Italia ed in particolare a Lucca²⁰.



Cassetta reliquiario di san Giovanni Battista e dei ss. Apostoli, Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo

Note

1. Il reliquiario (cm 13,5 x 15,8 x 6) è formato da una cassa rettangolare poggiante su quattro alti piedi e da copertura a due spioventi in legno. Sulla faccia anteriore la struttura è ricoperta da lastre in rame dorato inciso a cerchietti impreziosite da 16 pietre dure incastonate di vario colore, interposte a cinque, in origine sei, figure di santi in parte. Sui fianchi, dai fondi smaltati, emergono altre due figure in rame dorato inciso, identificate ipoteticamente in santa Caterina e santa Barbara. Il retro presenta una decorazione a losanghe in smalto, incorniciata da bande in rame dorato. I piedi sono rivestiti in lastre di rame dorato inciso con un motivo a rete (Mallè 1950-1951, pp. 122-123; Viale 1973, scheda 13 p. 33).
2. Viale 1973, scheda 13 p. 33.
3. D. Gaborit Chopin, *scheda 42*, in *Le Trésor...* 1991, pp. 226-227.
4. Il frammento di sciamito (cm 15 x 17,5) è formato da trama e ordito di fondo color crema, un ordito di legatura color crema e trame supplementari tinte in rosso e blu. Dal momento che, in occasione del restauro, effettuato nel 2000, il manufatto è stato cucito su un pannello di tessuto, non è stato possibile visionare il retro. Sullo sciamito si veda Cuoghi Costantini 1981, pp. 24-29. Martiniani Reber ricorda che nei tessuti spagnoli generalmente l’ordito supplementare lega le trame in saia 3 lega 1, mentre in quelli bizantini in saia 2 lega 1 (Martiniani Reber 2000, p. 144).
5. Otavsky-Salim 1995, scheda 89 pp. 161-162.
6. Otavsky-Salim 1995, scheda 87 pp. 156-158.
7. Schmedding 1978, scheda 239 pp. 255-256.
8. Si veda, ad esempio, Stauffer 1992.
9. Martiniani-Reber 1992; Muthesius 1997, pp. 119-120; Cuoghi Costantini 2005, p. 52. Un raro esempio, in ambito piemontese, è offerto dal frammento di sciamito, rinvenuto nella cassa reliquiario di sant’Eldrado, conservata presso la chiesa parrocchiale di Novalesa, datato intorno al 802-811 ed ascritto a Bisanzio (A. M. Colombo, *scheda III.11*, in Crivelli-Segre Montel (a cura di) 2006, pp. 100-101).
10. Sull’impiego di tessuti con scritte simili Senra Gabriel y Galán 2004, p. 337.
11. Viale (Viale 1967, scheda n. 10 p. 25) cita come confronto il testo di Schmidt (Schmidt 1958, pp. 202-203); per la bibliografia inerente tessuti contraddistinti dallo stesso partito decorativo vedi Devoti 1974, tav. 8 e Von Wilckens 1992, scheda 111 pp. 64-65.
12. Devoti 1974, tav. 8.
13. Von Wilckens 1992, scheda 111 pp. 64-65.
14. Il frammento (cm 27,5 x 12) è un lampasso con fondo in luisina creato da ordito e trama di fondo in seta verde; il decoro è dato da ordito supplementare di legatura che lega una trama supplementare lanciata in seta bianca e una trama supplementare in metallo dorato filato (anima in seta ecru). Rapporto di disegno: larghezza cm 14.
15. Lucchesi - Palli 1991; Mihályi 1994.
16. Si veda ad esempio M. G. Chiappori, *schede 89-90*, in Lucidi (a cura di) 1994, pp. 183-184.
17. Flury-Lemberg, Vial 2005.
18. Suriano-Carboni (a cura di) 1999, p. 30.
19. G. Boschini, D. Devoti, *scheda 11*, in Cuoghi Costantino-Silvestri (a cura di) 1991, pp. 86-88; T. Boccherini, *scheda* in Boccherini-Marabelli, 1995, p. 26; G. Boschini, *scheda 387B*, in Pettenati, Romano (a cura di) 1996, p. 191.
20. D. Devoti, *scheda 4*, in Devoti (a cura di) 1989, p. 34; Suriano-Carboni (a cura di) 1999, pp. 34-36, scheda 8; si veda anche Peri 2006, p. 31.

SCULTURA A VERCELLI NEL XIII SECOLO

Fulvio Cervini



Scultore vercellese, *Leone, simbolo di san Marco*, 1220-1230, Vercelli, Museo Leone

Grazie al Sant'Andrea e molto secondariamente ad alcune sculture raccolte nel Museo Leone, Vercelli è una delle poche città italiane a godere di buona considerazione nella bibliografia internazionale sull'architettura e la scultura del Duecento europeo; e l'unico sito piemontese, secondo la vulgata storiografica nazionale, che sembri contribuire alle sorti del Duecento italiano. L'originalità del Sant'Andrea, ancor meglio apprezzabile in virtù dell'omogeneità del complesso e del suo stato di conservazione, ha finito per impadronirsi della scena relegando nell'ombra il tessuto vivacissimo e policentrico di una città - e di un vasto e operoso contado - che non può esaurirsi nella sola parabola di Guala Bicchieri e della sua pur eccezionale creatura. Poco padana e molto europea almeno per ampie frazioni del secolo XIII, Vercelli rappresenta uno dei fronti più avanzati di sperimentazione di forme e modelli settentrionali a sud delle Alpi e sembra aver fatto sua in prospettiva urbana l'attitudine centripeta degli uomini delle "terre d'acqua", come Alessandro Barbero ha efficacemente battezzato la piana attorno a Trino e Lucedio¹.

Larghe ferite nel cuore del suo patrimonio rendono tuttavia distorta e sbilanciata la percezione delle opere e dei loro contesti originali, che davvero rischia di avvitarci intorno alla chiesa vittoriana confinando il dibattito critico al riconoscimento del tasso di "italianità" dell'architettura e della sua decorazione, ovvero alla presenza reale o supposta di Benedetto Antelami in città; e invece misconoscendo una rete di interferenze e una varietà di accenti piuttosto sfaccettate. La lezione che anzi sembra di dover trarre dallo studio del Duecento a Vercelli, e soprattutto della sua scultura, è che qui il localismo tende sempre a compenetrarsi con l'internazionalismo.

La formidabile integrità di Sant'Andrea compensa rinnovamenti profondi come quello

subito dalla cattedrale a partire dal 1570², o distruzioni sciagurate come quella patita da Santa Maria Maggiore nel 1777. Per nostra fortuna l'erudizione e il collezionismo dell'Otto e del primo Novecento hanno garantito una gestione oculata dei materiali superstiti soprattutto grazie al lapidario allestito da Luigi Bruzza in Sant'Andrea, presupposto delle collezioni romana e medievale del Museo Leone³. Ma qualcosa si è comunque smarrito e altro resta forse ancora da recuperare. Proprio Camillo Leone scrive nel 1879 a Bruzza di aver rinvenuto, negli scavi che conduceva in casa propria, un torso in pietra acefalo colto nell'atto di impugnare un lungo giglio (o ramo di palma, o scettro). Il pezzo non è stato ancora individuato, ma dal disegno allegato e riprodotto da Giovanni Sommo si direbbe cosa medievale, presumibilmente databile ancora entro il XII secolo (e magari pertinente alla vicina chiesa di San Michele)⁴. Non molto invece si può dire di "tre piccole statue, cioè, una Vergine seduta col Celeste Bambino sopra le ginocchia, S. Eusebio e S. Dionisio" che "si vedevano ancora, non sono molti anni, sopra la porta dell'atrio" di Sant'Andrea, cioè del recinto che ne chiudeva il sagrato fin nel primo Ottocento: "ma esse, quando fu atterrato l'atrio, per vergognosa e deplorevole trascuranza dei demolitori, vennero gittate a terra e miserabilmente infrante". La possibilità che si trattasse di sculture duecentesche in fase con quelle note di Sant'Andrea è indimostrabile, ma accattivante. E sempre del XIII secolo il Colombo giudicava tre mutile "statuette d'alto rilievo (...) che si osservano dietro il coro della chiesa di S. Francesco", oggi parimenti irrimediabili⁵.

Ma le perdite possono venir sanate da risarcimenti tanto insperati da avere quasi dell'incredibile, come dimostra la straordinaria e inedita *Madonna col Bambino* in pietra largamente policromata nella chiesa dei



Scultore biellese, *cavaliere*, sec. XIII, Masserano



Scultore biellese, *gallo*, sec. XIII, Masserano



Scultore biellese, *gallo*, sec. XIII, Valle San Nicolao

Cappuccini, restituita a godibile leggibilità da un restauro recentissimo compiuto a Vercelli da Roberta Degrandi e diretto da Paola Astrua. Un'opera che arricchisce considerevolmente la prospettiva storica del maturo medioevo vercellese (e norditalico), e di cui non possiamo dar conto qui poiché si annuncia un ampio studio sull'argomento a cura della stessa Astrua. Memore della constatazione che il serbatoio territoriale è tutt'altro che esaurito, la nostra ricognizione dovrà invece prendere avvio un po' lontano dalla città - a Castelletto Monastero - e misurarsi ancora una volta con un'assenza dolorosa e illecita: che ci auguriamo, un giorno, rimediabile.

Nel 1982, quando venne trafugato, il bacino di Castelletto fungeva da acquasantiera, ma si trattava in origine di una vasca da fontana claustrale, tutt'altro che pleonastica in

quell'insediamento cluniacense (fondato tra il 1083 e il 1092) che Castelletto era⁶. Lo confermano le dodici protomi leonine distribuite lungo i bordi per mascherare le cannelle da cui l'acqua, sgorgata da un fusto centrale, ricadeva in una vasca inferiore. Ma lo ribadisce anche il ricco e fantasioso bestiario a rilievo che corre tra le maschere ferine, dove esseri in prevalenza acquatici ovvero anfibi (a quanto è dato intendere dalle immagini disponibili) sfilano sul bordo quasi inseguendosi, e denunciando un apprezzabile senso del volume e del profilo non così frequente nelle fontane del XII secolo, in genere votate a una decorazione aniconica fatta di elementi architettonici e meno sofisticata per iconografia⁷. Il confronto non suoni irriverente, ma il pensiero non può non correre a un'altra vasca da fontana di ben diversa qualità plastica, eppure dall'affine impaginazione

ornamentale, giusto temperata da una maggiore razionalità nella distribuzione delle figure, tutte entro clipei: il bacino di Saint-Denis, caposaldo della scultura all'antica intorno al 1200 eseguito con ogni probabilità da un'officina proveniente da Sens⁸. Poiché la fontana parigina venne scolpita quasi certamente al tempo dell'abate Ugo da Milano, morto nel 1204, è suggestivo credere che il committente avesse negli occhi, se non proprio la vasca di Castelletto (il che sarebbe onestamente chiedere troppo), qualche congegno simile visto nelle terre patrie; e ciò senza nulla togliere alla carica propositiva e alla superba qualità formale dei rilievi di Saint-Denis, ove l'intaglio si mantiene basso e fine nel rilievo per gareggiare con l'oreficeria. Cosa che non avviene nella vasca biellese, che par semmai travasare le sue più toste figurazioni dal fregio capitellare di un portale romanico. L'epigrafe con il nome di un *Albertus sculptor* evoca immediatamente l'omonimo che si firma nel 1183 nella lunetta del portale e in un capitello erratico dei Santi Pietro e Paolo a Castelnuovo Scrivia, e attende a molte delle sculture di San Giacomo a Gavi⁹. Per quanto il confronto vada imbastito con tutte le cautele del caso, la scultura animalistica della bottega di Albertus, un poco greve e schematica nelle lunette ma felicemente riuscita nei capitelli (con quei leoni eleganti che distendono le infinite zampe), non sembra così distante da impedirci di credere che a Castelletto sia in gioco la medesima maestranza, magari in una fase lievemente più tarda della sua attività: suggestivo è pensare a un raggio d'azione che si sposta dall'Oltregiogo alle Prealpi, a una formazione lombardo-genovese - quale Albertus denuncia - che accoglie strada facendo un minimo di suggestioni anticheggianti senza rinnegarsi, e ancora una discreta flessibilità operativa che conduce a diversificare gli interventi (un portale per tutti non è una vasca per pochi, e per giunta monaci). Mancando per ora il riscontro diretto dell'opera, converrà sospendere il giudizio; ma considerando la plausibilità di una datazione all'ultimo quarto del XII secolo, a mezza strada tra quelle finora avanzate.

Valutazioni del genere sono compromesse da una forte rarefazione dell'orizzonte territoriale, dove la scultura architettonica sembra

Scultore vercellese, *Madonna col Bambino*, detta "dello sciaffo", 1220-1230, Vercelli, Cattedrale di Sant'Eusebio





Scultore vercellese, *sant'Eusebio*, 1220-1230, Vercelli, Museo Leone

segnare il passo una volta trascorse le gloriose stagioni di Santa Maria Maggiore e San Bernardo a Vercelli. Questa almeno è l'impressione che si ricava davanti ad alcune sculture erratiche di cui è arduo discernere il contesto architettonico d'origine, forse addirittura edifici civili; ed è non meno difficoltoso azzardare una cronologia, vista la strenua sintesi volumetrica che parrebbe suggerire un Duecento inoltrato e attardato. È il caso a Masserano di un cavaliere al galoppo in sella a un animale tanto brevilineo nelle zampe quanto dilatato nel corpo, e di un sodo gallo murato con rotazione di novanta gradi. Il fatto che a Valle San Nicolao si trovi un altro gallo passante parimenti erratico, e parecchio simile al precedente, lascia intravedere un tessuto di lapicidi di seconda fascia operosi ai piedi delle Alpi: che magari potevano aver meditato davanti a episodi come la vasca di Castelletto, ma per ricavarne una stilizzazione stereometrica facile da riproporre in complessi verosimilmente poco ambiziosi¹⁰. Un tessuto da non perdere di vista per valutare la straordinaria qualità internazionale dei cantieri urbani - e segnatamente vercellesi - della prima metà del Duecento: laddove non è pacifico decidere se i rilievi di Masserano documentino un fenomeno di persistenza culturale e di povertà creativa in un'area provinciale, o non piuttosto un dato di cultura diffuso, proprio di un gusto edilizio che non richiedeva una decorazione particolarmente abbondante e raffinata in senso figurativo. Sia come sia, nel secondo decennio del Duecento prende corpo a Vercelli un'idea di architettura e di scultura decisamente antitetica, capace di spazzar via ogni residuo di tradizionalismo.

Forse la città non era refrattaria ad aperture figurative "moderne" già alcuni anni prima di Sant'Andrea e del pulpito della Cattedrale. Almeno, ci piace pensare che le cancellate degli altari di Sant'Eusebio e Sant'Emiliano in Duomo, opera di uno *Zilibertus* sul 1180¹¹, avessero morbidi tralci flessuosi di quelli che tornano con vigore di accenti naturalistici in oreficerie e metalli impregnati dello "stile internazionale all'antica" o "stile 1200" che dir si voglia; e dunque che sul declinare del XII secolo esistesse a Vercelli una scultura in metallo di qualità raffinata, e magari più avanzata della scultura architettonica.

In assenza di opere sicure, qualche indizio documentario allude a una certa presenza con-

tinuativa per buona parte del Duecento di artigiani del metallo, sia pure impegnati a produrre manufatti che non dovremo immaginare di caratura figurativa propriamente detta. Due spadai, Bonifacio e Arduino, possiedono una casa a Vercelli nel 1167, e uno spadaio Omodeo è documentato da atti del 1209 e del 1211. Nella Società di Santo Stefano sono attestati lo *spatarius* Michele nel 1224 e il *coltellarius* Pietro nel 1246. Tutti costoro sono quasi certamente vercellesi, e comunque residenti e ben acclimatati in città¹². E per quanto le menzioni degli spadai siano piuttosto sporadiche a fronte di altre categorie artigianali, esse provano se non altro che a Vercelli le officine metallurgiche c'erano¹³.

Se l'aggiornamento formale di Ziliberto può solo essere ragionevolmente immaginato, i frammenti oggi conservati al Museo Leone lasciano intendere che qualche decennio dopo dovette fare una certa impressione il pulpito marmoreo fabbricato con le sostanze di una nobile originaria di Parma, Mabilia (Cusano la chiama Susanna), in segno di riconoscenza per essere stata liberata da cinque demoni che la possedevano grazie all'intercessione di sant'Eusebio e agli esorcismi praticati dal beato Alberto, vescovo di Vercelli. La forbice cronologica entro cui collocare l'esecuzione del pulpito è per una volta inoppugnabile, ma tremendamente ampia: il miracolo si compie l'8 agosto 1189, e Mabilia muore il 28 ottobre 1237 dopo aver vissuto presso la Cattedrale come "reclusa di sant'Eusebio"¹⁴. Smembrato nel 1570, il pulpito fu descritto nel secolo seguente dal Cusano - ancora una volta debitore di descrizioni più antiche o di raffigurazioni del complesso - che lo ricordava come una cassa marmorea istoriata con a) la *Natività di Gesù*, con angeli e pastori adoranti; b) l'*Adorazione dei Magi*; c) i quattro *Evangelisti*; d) l'esorcismo di Mabilia praticato da Alberto, alla presenza di Eusebio e della Vergine col Bimbo.

Alcuni di questi rilievi sopravvissero alla dispersione, e da quasi un secolo e mezzo la critica discute sulla loro appartenenza al pulpito¹⁵. In Duomo rimase la *Madonna col Bambino*, ribattezzata *Madonna dello schiaffo* in seguito a un miracolo che avrebbe visto la guancia sinistra arrossire dopo essere stata colpita. Meno protetto da riguardi devozionali, il *sant'Eusebio* benedicente finì invece in un mulino tra Stroppiana e Pezzana, detto da basso o della Bona, che apparteneva alla



Scultore vercellese, *san Michele*, 1220-1230, Vercelli, Museo Leone

Cattedrale: vi fu ritrovato nel 1979 e quindi trasferito al Museo Leone, dove intanto si erano radunati altri frammenti già passati dal Lapidario Bruzza¹⁶. Riconducibili al pulpito con buoni margini di sicurezza sono un *Mago* genuflesso, un *San Michele* acefalo (ma ben identificabile perché conculca il drago), un *Angelo* adorante che potrebbe essere il simbolo dell'evangelista Matteo; e un leone, simbolo di san Marco. Di solito si riferisce al pergamo eusebiano anche un semicapitello con draghi dai colli intrecciati, che per la sua configurazione dovremo tuttavia riferire a una

struttura diversa: almeno se la cassa poggiava su colonne con capitelli liberi, e dunque scolpiti su tutti i lati. Valore indiziario ha inoltre il fatto che gli occhi dei draghi siano incavati per accogliere pupille di piombo, secondo un partito che non si ritrova nelle altre figure. Lascerei dunque aperta la possibilità che il capitello con draghi, pur linguisticamente affine, provenga da un altro congegno della cattedrale o di un altro edificio, mentre probabilità più corpose di venir dal pulpito hanno due più piccoli capitelli (sempre nel Museo Leone) con coppie di figure mostruose che

denunciano un trattamento affine a quello dei brani "sicuri" del pergamo. Questi mettono in risalto la strepitosa dignità di figure quasi a tondo completo definite da piani larghi e torniti, concepite come corpi solidi vestiti di panni in tensione, i volti disegnati con una nobiltà che assume toni fieri nel Mago e diventa dolcezza nell'angelo e nell'Eusebio: il quale, avendo vissuto una storia conservativa diversa, ha mantenuto tracce importanti della policromia antica.

La più morbida figura del santo vescovo costituisce un buon elemento di mediazione



Scultore vercellese, *re Mago*, 1220-1230, Vercelli, Museo Leone



Scultore vercellese, *angelo, simbolo di san Matteo*, 1220-1230, Vercelli, Museo Leone

tra la severità del Michele e del Mago e l'esuberanza decorativa della *Madonna col Bambino*, che molti studiosi hanno preferito dissociare dal resto del gruppo, talvolta con argomentazioni brillanti ma affatto artificiose. Emblematica la posizione di Gèza de Francovich, cui peraltro si deve uno degli interventi più calibrati sul pulpito vercellese: la *Madonna dello schiaffo* sarebbe una copia antica dell'effigie originaria, evidentemente guasta perché esposta alla venerazione dei fedeli. Dunque non può essere riferita alla mano di Benedetto Antelami, che lo studioso crede autore del pulpito (sia pure con aiuti), ma si dovrà datare nel terzo quarto del Duecento, meglio giustificando il tono quasi manierato di quei panni ridondanti e di quei sorrisi "gotici". Francovich non può tuttavia svincolare del tutto l'effigie dal pulpito, giacché vede benissimo come essa sia stata il modello per la Vergine dell'*Adorazione dei Magi* della lunetta di San Mercuriale a Forlì (giustamente datata già da lui non oltre il 1230), che dal pulpito di Vercelli riprende anche il dettaglio di manto, corona e guanti del Mago in ginocchio, appoggiati a una specie di attaccapanni. Egli suggerisce così che lo scultore di San Mercuriale, oggi concordemente identificato col Maestro dei Mesi di Ferrara, avesse visto direttamente l'originale, di cui il pezzo ora esistente sarebbe un patinato riflesso¹⁷.

Ferma restando l'utilità di un'analisi petrografica, il marmo della *Madonna dello schiaffo* presenta in verità le medesime striature grigie che si rilevano negli altri frammenti del pulpito; mentre l'effetto di politezza è legato certo alla conservazione permanente in luogo chiuso, e alle attenzioni che vi furono dedicate. E tra queste attenzioni converrà non trascurare quelle prove di levigatura che furono eseguite da Francesco Rusca nel 1646 per accertare il miracolo e verificare se la macchia sul volto non fosse stata prodotta artificialmente¹⁸: procedure che devono aver alterato (e in certo senso "ammodernato") l'epidermide della scultura esasperandone quell'aura leccata e algida, quasi refrattaria a una policromia che invece di certo aveva. Non vi sono dunque elementi davvero risolutivi per scorporare il miracoloso simulacro dal resto del pulpito.

Per attribuire il complesso all'Antelami, Francovich doveva ritenerla l'ultima opera dell'artista: solo in questi termini si sarebbe potuto giustificare un orientamento transal-



Scultore vercellese, capitello con *mostruosi alati*, 1220-1230, Vercelli, Museo Leone



Scultore vercellese, capitello con *sirene-uccello*, 1220-1230, Vercelli, Museo Leone

pino così pronunciato da presupporre una conoscenza diretta della scultura francese di ultima generazione, che lo studioso ravvisava soprattutto nelle facciate di Laon e Notre-Dame a Parigi e nei transetti di Chartres. Ma così facendo ammetteva implicitamente che il pergamo vercellese era molto più vicino alla lingua dell'Ile-de-France che a quella parlata fino ad allora da Benedetto. Se l'attribuzione

antelamica ora più non regge, e gli accenti oltremontani sono balzati in primo piano (né si crede a un tardo Antelami così intimamente "francese" come lo voleva il Francovich), non è nondimeno pacifico in quale direzione si debba guardare. Non credo valga la pena distinguere tra almeno due distinte personalità, come vogliono Romano e Pagella nel 1992, e cioè una francese, più severa (Mago e



Michele) e una “piemontese-emiliana”, più dolce (Eusebio, Madonna, Evangelisti), poiché le differenze stilistiche (altro è il panneggio fluente della Madonna da quello teso dell’Arcangelo), sembrano piuttosto riconducibili a una logica di bottega che attinge a modelli differenti, ma non al punto da infrangere l’omogeneità dell’insieme. La ricerca di addentellati transalpini può convenientemente orientarsi su Parigi e il riferimento a Notre-Dame resta senza dubbio importante. Sarà tuttavia conveniente leggerli in parallelo non tanto a esperienze degli anni attorno al 1210, quanto piuttosto attorno al 1220 e poco oltre, sul tipo del portale di Saint-Germain l’Auxerrois o del *Clotario I* di Saint-Denis¹⁹. Ne dovrà conseguire una cronologia al terzo decennio abbondante, e insieme la consapevolezza che non siamo di fronte a una citazione più o meno fedele da modelli parigini, quanto a una rivisitazione oculata di quei modelli che introduce cifre stilistiche peculiari di questo complesso - come la caratterizzazione delle maschere facciali o l’enfasi nei drappaggi - e a loro volta impossibili da spiegare in una chiave esclusivamente italo-settentrionale. La maestranza del pulpito, insomma, è stata a Parigi, e magari vi si è formata. Ma poi ha dato della scultura parigina una sua originale interpretazione, forse non ignara di oreficerie e sculture lignee che potevano circolare sui due versanti delle Alpi, ovvero che già si trovavano a Vercelli. Oziosa mi sembra la questione se ci si trovi di fronte a scultori francesi emigrati e acclimatati a Vercelli o a vercellesi che hanno fatto esperienze all’estero. Non altrettanto rilevare il contributo locale a una cultura che già si stava internazionalizzando, ma che ancora stentava a incontrare una ricezione così convinta fuori dal *Domaine Royal*. I modelli oltremontani vengono comunque filtrati da una sorta di negoziato²⁰, per cui si adattano a una forma d’arredo più familiare nella Pianura Padana che nel Nord - il pulpito a cassa - e probabilmente desumono formule iconografiche da modelli propriamente locali: a parte la scena dell’esorcismo di Mabilia, è sintomatico che il dettaglio della corona e dei guanti del Mago genuflesso compaia in termini analoghi nello splendido *Evangelario C* del Museo del Duomo, che quasi certamente

venne visto dallo scultore del pulpito. A differenza di quel che avviene più o meno negli stessi anni a Vezzolano sul *jubè*²¹, la concertazione produce esiti di notevole forza propositiva: non siamo davanti a una traduzione addomesticata e magari banalizzata di modelli altri e alti, ma alla ricerca di una propria e originale “via al gotico”. Vale così la pena azzardare un’ipotesi critica che potrebbe aiutarci a uscire dalla tradizionale dicotomia interpretativa “forestieri *versus* nostrani”: nella prima metà del Duecento Vercelli è stata non solo o non tanto una città dove potevano arrivare artisti stranieri e opere d’importazione, ma anche e soprattutto uno dei centri di elaborazione di una cultura moderna, naturalistica e classicistica di intonazione francesizzante²².

Questa prospettiva di visione aiuta a leggere sotto una luce più ferma anche i molti episodi plastici del Sant’Andrea, malgrado gli indubbi elementi di eterogeneità. L’edificio meriterebbe una revisione monografica, laddove ci dobbiamo limitare a poche considerazioni assai mirate²³. Alcune coordinate storico-documentarie e qualche cenno sul sistema architettonico debbono tuttavia essere richiamati. In primo luogo la figura del committente Guala Bicchieri, che qui evocheremo giusto per il raggio ampio delle sue relazioni internazionali, perfettamente commisurato a una cultura che doveva comprendere anche una ragguardevole attitudine a meditare sugli edifici visti in Francia e in Inghilterra; quindi la volontà di insediare a Vercelli una comunità di canonici regolari di Saint-Victor, che ci riconduce a Parigi, ma anche a un fronte culturale avanzato che nel secolo precedente aveva raggiunto (con Andrea, Ugo e Riccardo) vertici di eccellenza nel campo dell’esegesi biblica; e poi i tempi veloci del cantiere, inaugurato il 19 febbraio 1219 con la posa della pietra di fondazione ma già a buon punto nel 1224, quando sono registrati cospicui arrivi di reliquie e suppellettili liturgiche, segno che si poteva officiare. Nell’ottobre di quell’anno è citato come *prior* il futuro abate Tommaso Gallo (cioè francese)²⁴, ma due canonici vittorini compaiono già nei documenti locali l’anno precedente. Guala muore il 30 maggio 1227, facendo principale destinataria dei suoi beni un’abbazia che doveva a questo punto essere già edificata in buona sostanza.

Lo dice anche la magnifica unitarietà del complesso, gratificato da una continuità di let-

tura che ha ben pochi termini di paragone nell’architettura gotica, almeno tra edifici di queste dimensioni: se escludiamo i piani superiori del chiostro, rifatti mantenendo le sequenze colonnari; il campanile esterno, innalzato (o terminato) solo al principio del XV secolo; la perdita del recinto porticato esterno che serrava il sagrato attuale e dell’adiacente chiesa parrocchiale di San Luca, costruita nel 1235; e tolti ovviamente alcuni arredi interni, Sant’Andrea si presenta oggi in uno stato non troppo lontano da quello che doveva aver assunto verso il 1230-40. Delle sue peculiarità architettoniche, più volte sottolineate anche per dar corpo a opposti nazionalismi (e dimostrare quindi che l’edificio era “francese” piuttosto che “inglese” piuttosto che “italiano”), dovremo ribadire il carattere ibrido, sottolineato anche dal ricorso a una policromia materica che prevede oculte alternanze di cotto, arenaria e marmi e per questo rimanda semmai, più che a Inghilterra o Ile-de-France, a certe soluzioni del tardoromanico tedesco (Neuss, Limburg an der Lahn): ma qualche suggerimento poteva venire anche dalla più vicina abbazia di Lucedio, se consideriamo il superstite campanile prismatico²⁵. L’impianto a tre navate con cappelle sui bracci del transetto e parete articolata su due livelli senza triforio (ma in compenso varcata da una luce assai diffusa) è in quegli anni dato ricorrente negli edifici monastici di nuova concezione. Soluzioni planimetrico-spaziali (come il coro rettilineo solcato da alte monofore) e forma dei sostegni (fusti circolari rivestiti di colonnine in controvena, *en délit*) comportano un ventaglio di confronti tali da chiamare in causa le cattedrali di Canterbury, Laon, Bourges e Losanna; ma il tiburio con trombe, la *Zweiturmfassade* a capanna con doppia loggia (che piace pensare come una risposta moderna al Sant’Evasio di Casale), e lo stesso uso generalizzato del cotto esprimono la continuità e l’aggiornamento di una tradizione molto ben ambientata fra Emilia e Piemonte orientale. A guardare la facciata, si potrebbe anzi presumere di avere davanti un edificio abbastanza diverso da quello che si percepisce entrando o girandovi intorno (non solo perché il prospetto è un illusorio alto paravento). Ma il ricorso alla tradizione serve anche a congegnare sorprese molto riuscite, come quella che riguarda la posizione della loggia esterna, eccezionalmente collocata sopra e non sotto le fine-

Scultore vercellese, capitello con *mostri alati*, 1220-1230, Vercelli, Museo Leone



Seguace di Benedetto Antelami, *martirio di Sant'Andrea*, 1225-1230, Vercelli, Sant'Andrea, facciata, portale maggiore

stre della navata centrale (come invece, proprio in quegli anni, si vede nel Duomo di Trento), si da suggerire l'idea di una navata assai più alta di quella reale. Le torri scalari recuperano persino gli archetti pensili come la lanterna del tiburio, nè le logge disegnano profili ogivali se non, come sui fianchi, attraverso intrecci delle archeggiature. E i tre portali profondi, dilatati fin quasi a coprire tutto lo spazio libero fra le torri di una continua serie di colonnine lisce, mantengono la stessa tipologia ad arco a tutto sesto che connota il Duomo di Fidenza o il Battistero di Parma, davvero i precedenti più tipici per la facciata di Vercelli.

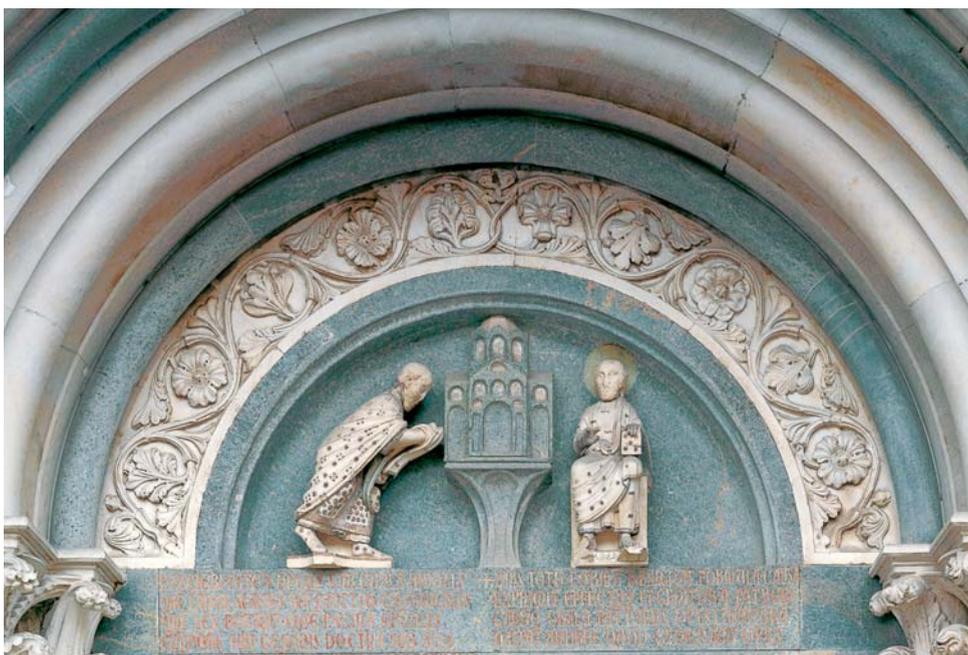
Sant'Andrea porta tuttavia alle conseguenze estreme il razionalismo della partitura ornamentale, perché rispetto ai monumenti emiliani riduce ulteriormente il ruolo della scultura, confinandola alle lunette e omologando i fregi capitellari a una teoria di carnose foglie uncinata e ricadenti, pur eseguite con grande raffinatezza. Le stesse lunette sono così esigue, in rapporto alla grandiosità dell'insieme, che potrebbero venire tranquillamente eliminate senza menomare la qualità di una grande pagina di pietra articolata quasi total-

mente dagli elementi architettonici. Soltanto la maggiore, col *Martirio di sant'Andrea*, esibisce una compiutezza che trova sponda efficace nella sottostante iscrizione di commento sull'architrave. Quella sinistra raffigura Guala Bicchieri nell'atto di offrire il modello della chiesa al santo titolare, ma si vede subito che parecchie cose non tornano: le teste sono state rifatte malamente nel XIX secolo, e le figure poggiano su basi così debordanti da suggerire che fossero previste per altre collocazioni, mentre il gigantesco modello farebbe pensare a un'infinità di edifici, meno che al Sant'Andrea. L'iscrizione sull'architrave è ancora pertinente, trattandosi di una celebrazione di Guala, ma l'impressione è di una messa in opera non rispondente alla progettazione iniziale. La lunetta destra, poi, è aniconica, risolta in forma di semirosone avvolto da fogliami, e sembra collocata in quella posizione addirittura dopo il 1822 (che venisse da uno dei portali che davano sul chiostro?)²⁶. Non credo tuttavia che la facciata prevedesse molte altre sculture: il curato trattamento epigrafico degli architravi lascia ad esempio poche *chances* a stipiti figurati, in sintonia

con quanto accade nel resto dell'edificio. Posto che ci si trova in una chiesa abbaziale, quindi non necessariamente votata all'enciclopedismo ecumenico di una cattedrale, sorprende in effetti trovare in opera poche sculture nei luoghi a portata d'occhio, e in compenso una ragguardevole (ma non pletorica) frequenza di figurazioni disseminate in posti inaccessibili, o comunque faticosi per lo sguardo: le chiavi di volta; le trombe del tiburio con i simboli degli Evangelisti, retti da colonnine che nascono dalla schiena di simpatici telamoni acquattati dietro foglie lisce; e soprattutto la formidabile teoria di mensole fitomorfe e protomi in forte oggetto - alcune ferine e mostruose, altre antropomorfe - che corre alla base degli archi pensili intrecciati sopra la galleria esterna e sopra le finestre delle navatelle. Più comoda è la percezione della lunetta del portale di comunicazione fra chiesa e chiostro - rimontata da Verzone nel 1937-38 con una buona percentuale di plausibilità²⁷ - e dell'adiacente lavabo. E dei capitelli del chiostro, naturalmente: che tuttavia, compresi quelli del portale con l'*Agnus*, appartengono tutti a una medesima tipologia a *crochets* con

foglie molto gonfie e chiaroscurate. Anche all'interno i capitelli non sono figurati, ma l'evidente ricerca di una modulata *varietas* spinge ad alternare soluzioni rigoriste con foglie lunghe e lisce ad altre più movimentate, dove la foglia definisce un volume omogeneo e quasi sferocubico. La crisi internazionale del capitello figurato è sancita a Sant'Andrea in termini perentori: il capitello a fogliami asseconda il ritmo della partitura e garantisce il perseguimento di razionalità e chiarezza: sicchè non dovremo stupirci di ritrovare capitelli analoghi e seriali, del tipo a foglie lisce e nervate, nella loggia dell'adiacente Ospedale. Molti di questi brani non costituivano novità di pretta matrice nordica: una delle ragioni per cui Vercelli è stata spesso confrontata con Fidenza, oltre alla morfologia dei portali, è proprio la presenza in entrambi i cantieri di capitelli uncinati a foglie lisce, che nella zona absidale del San Donnino si trovano per giunta in associazione a modanature architettoniche e colonnine addossate che permettono di corroborare il paragone. Ma certo la chiamata in causa dell'Antelami ha sempre fatto perno soprattutto sull'indubbio carattere emiliano delle lunette centrale e sinistra, impensabili prima del Battistero di Parma; tanto più che il recente restauro di Antonio Rava ha riportato alla luce un'antica policromia raffinatissima, che proprio all'Emilia riconduce. Gli stessi fregi a tralci rappresentano lo sviluppo di una vegetazione cara a Benedetto fin dalla *Deposizione* del 1178. Ma l'Antelami del Battistero consegue una sintesi volumetrica ben più rigorosa, che a Vercelli sembra spezzarsi a tutto vantaggio di un approccio quasi manierista alla forma, dove un pannello fluido e franto par mascherare qualche incertezza nella costruzione delle figure. Le similitudini con Parma e Fidenza non bastano a suffragare l'attribuzione a Benedetto dell'architettura di Sant'Andrea, a meno di non pensare a un intervento circoscritto alla progettazione della facciata: ma è proprio la qualità delle poche sculture sicuramente antelamiche (dignitosa ma non eccelsa, se commisurata al catalogo di Benedetto) a rendere improbabile sia la diretta paternità dell'Antelami dell'architettura e di quelle sculture, sia, dunque, la sua stessa presenza a Vercelli.

Invece vi lavora una maestranza di educazione emiliana che proviene verosimilmente da Fidenza, dove era stato prevosto di San



Seguace di Benedetto Antelami, *Guala Bicchieri dona la chiesa a sant'Andrea*, 1225-1230, Vercelli, Sant'Andrea, facciata, portale sinistro



Maestranza vercellese, lunetta, 1225-1230, Vercelli, Sant'Andrea, facciata, portale destro

Donnino il vescovo Ugolino da Sesso, colui che insieme a Guala pone la prima pietra dell'edificio; guarda caso pure Guidotto, fratello di Ugolino e come lui prevosto a Fidenza, diventa vescovo a Vercelli nel 1235²⁸. Uno scultore fedele al verbo di Benedetto scolpisce le due lunette, che a buon diritto entreranno in quel che si è definito il *corpus antelamicum*²⁹; ma alla taglia fidentina si possono riferire anche diversi capitelli (soprattutto quelli a foglie lisce), e forse l'apparecchiatura dei por-

tali. Di questa maestranza doveva far parte quello che sarebbe diventato il Maestro dei Mesi di Ferrara, perché la lunetta di San Mercuriale a Forlì discende pure, come già ricordato, da un attento studio del pergamo di Sant'Eusebio³⁰. Costui non aveva dunque bisogno di viaggiare sin nell'Ile-de-France per imprimere una svolta "gotica" alla sua formazione antelamica: poteva bastargli e avanzargli quel che si riusciva a vedere in Vercelli; e magari il contatto diretto con scultori di edu-



Scultore vercellese, *Cristo benedicente e angeli*, chiave di volta, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea, coro

cazione diversa dalla sua, sullo stesso cantiere di Sant'Andrea (e chissà che guardando il coltello liturgico del Castello Sforzesco, se già era stato intagliato, non gli siano venute delle idee circa l'iconografia dei Mesi). Tolle le lunette, mi riesce onestamente arduo distinguere tra chiavi e mensole una maestranza "francese" da una "campionese" che per questo dovrebbe essere ricondotta ancora all'Emilia antelamica³¹, ma che a quella data produce, come si vede proprio a Vercelli, frutti ben diversi. Posto che tutte le sculture andrebbero ristudiate con il conforto di un esame davvero ravvicinato (non fosse altro che per circoscrivere il contributo dei restauri ottocenteschi, specie sulle mensole esterne), il vigoroso plasticismo delle parti di figura e il naturalismo chiaroscurato di tanto apparato vegetale (portale e lavabo del chiostro) sembrano ancora una volta diffondere una certa aura oltremontana nata fra Chartres e Parigi, ma filtrata da quella capacità di rielaborazione di modelli francesi che abbiamo visto essere peculiare del pulpito di Sant'Eusebio, e che ribadisce come a Vercelli ci fossero maestranze capaci di dare una propria interpretazione di Parigi e Chartres. Ciò significa accentuare di tanto in tanto caratteri grotteschi, ma senza indulgere a stilizzazioni insistenti; e puntare semmai, anche nel piccolo formato, a una solennità ottenuta per larghi piani luminosi smussando le asprezze, come nella chiave di volta del coro, col Cristo benedicente. Il cantiere rimane composito, ma addensato attorno a due maestranze fondamentali: quella emiliana e quella "vercellese", ma di cultura settentrionale. Che non è - o almeno non sembra - la stessa del pulpito. Ma l'eclettismo dell'architettura rende comunque aperto il problema della biografia del progettista: rilevante anche per ragionare di scultura, poiché il ruolo degli inserimenti plastici, previa intesa con il committente, deve averlo stabilito lui.

Il pulpito di Sant'Eusebio è stato guardato e meditato anche dall'autore della sensazionale *Adorazione dei Magi* in Nostra Signora di Babilone presso Cavaglià. Sensazionale perché fatta in stucco, quindi per via di porre; e per una qualità molto alta che al momento va soprattutto indovinata dietro la chiassosa e improbabile policromia novecentesca che ha aggiunto volume al modellato e alterato le fisionomie. A ben guardare non è tuttavia la sola rinfrescatrice più o meno pesante a impe-



Scultore vercellese, *Toro*, simbolo di san Luca, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea, tiburio



Scultore vercellese, *Angelo*, simbolo di san Matteo, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea, tiburio



Scultore vercellese, *Leone*, simbolo di san Marco, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea, tiburio



dirci di giudicare l'opera con approfondita cognizione. Il gruppo è solidale con la parete di fondo della nicchia in cui ora si trova (il tutto racchiuso entro un'ancona lignea seicentesca), ma l'attuale chiesa del Babilone è stata completamente ricostruita nel XVII secolo: quando dunque avvengono con certezza un primo distacco e una prima ricollocazione. Per buon peso, fino al terzo decennio del XX secolo, gruppo e ancona stavano al centro di un coro rettilineo che venne poi sostituito dall'attuale abside a emiciclo, ritenuta più rispettosa delle volumetrie originarie. Di passaggio in passaggio non è stato solo il colore ad essere rinnovato, come rivela un esame autoptico anche sommario: sembrano aver risentito di queste traversie soprattutto i piedi, tanto da mostrarsi informi, quando non affondati nel piano di calpestio. Le figure non sono lavorate a vero tutto tondo, ma presentano una morfologia quasi bidimensionale ben riconoscibile nei Magi stanti, raccordati al fondo da abbondante stucco e malta. Dopo le acute osservazioni di Giovanni Romano³² non è ancora venuto il tempo di quel restauro già da allora auspicato, mentre quel che scriviamo non può giovare nemmeno del conforto di un sondaggio stratigrafico. Solo un intervento meticoloso, accompagnato da un'esauriente campagna diagnostica, potrà aiutarci a capire quel che abbiamo davanti, e soprattutto quanto di originale vi sia. Ma anche ad affermare la composizione del materiale, la profondità del modellato, l'estensione e la tavolozza della policromia. E a inserire l'opera nel canone delle opere alte del Duecento italiano, come crediamo che meriti.

Nell'attesa rileveremo che lo scultore di Cavaglia riprende dal pulpito di Vercelli i panneggi forti e taglienti, che fanno volume con la loro tensione, ma bilanciando la solennità con una *verve* narrativa più sciolta, come denuncia il Mago genuflesso se comparato al suo omologo vercellese. Il percorso inverso sembra invece compiersi nella Vergine col Bambino, forse perché dipendente da un diverso modello: la dolcezza colloquiale della *Madonna dello Schiaffo*, sottolineata da panni ridondanti e addolciti, cede il passo a una *Sedes Sapientiae* dall'aria matronale, come avrebbe potuto renderla un corrispondente



Maestranza vercellese, *leone e fregio capitellare*, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea, tiburio



Maestranza vercellese, *Agnus Dei*, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea, lunetta del portale di comunicazione tra chiesa e chiostro

padano del Maestro delle statue antiche di Reims. Condivisa dai Magi in piedi, calmi come togati romani, l'opzione anticheggiante è anzi ancor più accentuata che nelle figure del pulpito o nei diversi episodi plastici del Sant'Andrea: non si tratta però della classicità fluida dello "stile 1200", ma di una solenne e seconda fase che non può prescindere dalla

svolta linearistica in atto dopo il 1220 nei grandi cantieri francosettentrionali, da Amiens a Reims, e visualizzata da panneggi più spezzati e meno aderenti, e da una seconda ondata naturalistica che può conoscere, come negli episodi federiciani, citazioni dall'antico quasi archeologiche. Viene anzi da cogliervi un'intonazione severa più sassone che francese, e

Maestranza vercellese, *Telamone* e fregio capitellare, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea, tiburio



Maestranza vercellese, mensole a *protomi e fogliami*, 1220-1230, Vercelli, Sant'Andrea, fianco meridionale



Vercelli, Sant'Andrea, fianco meridionale, particolare

forse non solo perché nella Germania del Nord esisteva una buona tradizione di stucchi figurativi. A Cavaglià tutto ciò dovrebbe accadere fra il 1230 e il 1240, per mano di uno scultore dalle notevoli risorse che lavora un materiale affatto inconsueto a queste latitudini; e che, come il maestro del pulpito, mescola e traduce suggestioni internazionali in una declinazione linguistica di forte individualità, che non somiglia puntualmente a nessun'altra perché "vercellese" o, se vogliamo, "subalpina".

Il rilievo stava all'altare privilegiato dei conti di Cavaglià, che donano un podere alla chiesa nel 1224 e risultano avere intrattenuto rapporti con Sant'Andrea a Vercelli almeno negli anni 1228-35: a favore dell'abbazia essi vendono per esempio beni in Alice, Tronzano e San Germano nel 1229³³. Partigiani dei ghibellini e di Federico II accanto ai Bicchieri, perdono smalto dopo il 1250, sì da riconoscere la supremazia del Comune di Vercelli (1254) e accettare la rifondazione di Cavaglià come borgo franco. Lo scenario corrobora la cronologia del gruppo e getta un ponte tra la caratura internazionale dello scultore e le aspirazioni dei suoi committenti. Tema tradizionalmente aristocratico, l'*Adorazione* esalta la dignità dei sovrani terreni e al tempo stesso la legittima. Non sarà il caso di dilungarsi sul rapporto tra Ottone IV di Braunschweig e la Cassa dei Magi nel Duomo di Colonia, ma un verosimile passaggio per Vercelli o comunque per l'area piemontese delle reliquie dei tre Re da Milano a Colonia nel 1164 potrebbe corroborare la particolare fortuna locale del soggetto³⁴. A Cavaglià si segue un canovaccio narrativo collaudato, in cui la Vergine col Bimbo viene trattata meno come il personaggio di un'azione corale che come una statua indipendente. La discrasia è addirittura esasperata nel gruppo in legno policromo del Musée Cantonal di Sion proveniente da Saint-Sylve di Vex, dove la frontale *Madonna col Bambino* non è solo distinta dal terzetto dei Magi, ma è decisamente più grande³⁵. Vi spira, intorno al 1240, un'aria di famiglia che riconduce a Cavaglià: però la statua mariana (i Magi lignei non hanno termini di confronto superstiti sulle Alpi nordoccidentali) appartiene a un filone tipologico di solide effigi impregnate di umori classicistici franco-mosani, rappresentate ad esempio dall'esemplare del Museo della Cattedrale di Aosta, proveniente da Aymavilles. E lo diciamo non per il gusto di



Scultore vercellese, *Adorazione dei Magi*, 1230-1240, Cavaglià, Nostra Signora di Babilone

moltiplicare i confronti, ma per meglio ambientare un gruppo che malgrado la rarità del materiale potrebbe aver detto qualcosa di significativo a parecchi scultori in legno, e da loro aver recepito³⁶.

Una certa declinazione “federiciana” è condivisa da tre formelle in pietra arenaria, con interessanti tracce di policromia, che raffigurano un falconiere a cavallo, uno stemma gentilizio inquartato con leoni rampanti e mura turrette (come uno stemma di Castiglia e León a campi invertiti) e un *Agnus Dei* passante. Il rilievo con lo scudo è lavorato anche sulla faccia laterale sinistra, dove si distingue una coda di pesce impugnata da una mano: il concio si trovava dunque in posizione angolare e raffigurava una sirena-pesce vista di fronte, con due code divaricate speculari. I pezzi si trovano ora al Museo Leone, ma provengono da Santa Maria di Lucedio, dove erano murate al piano terreno del campanile, in una situazione di recupero antiquariale di frammenti forse già erratici al momento in cui la chiesa venne drasticamente ricostruita in forme tardobarocche (1766-69). Francesco Negri attesta nel 1914 la presenza di un quarto

rilievo con un’aquila (non è chiaro se immagine araldica o allegorica) a tutt’oggi irreperibile. Il concio con l’*Agnus* clipeato, leggermente più grande degli altri, si addice a una chiave d’arco; gli altri due dovevano trovare posto sulla fronte o sui fianchi di un congegno parallelepipedale, come un monumento funerario. Non vi sono elementi decisivi per negare che tutti i pezzi appartenessero a un medesimo insieme. Materia, policromia e tecnica esecutiva parlano in favore di una stessa maestranza, e solo in apparenza l’Agnello risulta più schematico del cavallino passante: volumi e postura degli animali sono correttamente comparabili, mentre la netta incisione chiaroscurata che approfondisce il vello dell’*Agnus* e la sua croce astile è la medesima che disegna con freschezza le movenze di un agghindato cavaliere come quelli che potrebbe disegnare Villard de Honnecourt o che ritroveremmo nella personificazione del Maggio di un ciclo dei Mesi (o ancora, con movenze più concitate, nel fregio del Broletto di Novara). Proprio il falconiere costituisce l’appiglio più seducente per datare la serie verso il 1240-50 e guardarla in relazione a una cultura “cor-

tese” che nell’*entourage* di Federico II doveva cercare i suoi modelli di riferimento, e non certo solo perché l’imperatore aveva scritto un trattato sulla caccia col falcone³⁷. La puntualità naturalistica con cui sono descritte le vesti del cavaliere e la bardatura del cavallo e la sicurezza con cui le figure si muovono nello spazio erano esaltate dal colore, conservato in frammenti di rosso e blu ancora apprezzabili, che virava tuttavia verso una dimensione più propriamente simbolica nell’Agnello, coperto da un folgorante manto dorato. Se ricostruire la sequenza delle immagini e il suo senso rimane arduo, i lacerti bastano a comunicarci un’idea attendibile della sua preziosità epidermica, più vicina all’oreficeria, alla glittica e alla pittura che alla statuaria architettonica.

La presenza di sculture figurate in una chiesa cistercense può apparire anomala, e a maggior ragione se alcune di esse propongono immagini profane (cavaliere) e mostruose (sirena), di quelle tanto bistrattate (ma acutamente osservate) da Bernardo di Chiaravalle. Non così anomala, però, se i rilievi appartenevano a un monumento funerario, e a maggior ragione se il monumento era posteriore al XII



Scultore vercellese, *falconiere*, 1240-1250, Vercelli, Museo Leone, da Lucedio



Scultore vercellese, *Agnus Dei*, 1240-1250, Vercelli, Museo Leone, da Lucedio



Scultore vercellese, *Stemma gentilizio*, 1240-1250 (?), Vercelli, Museo Leone, da Lucedio

secolo, cioè al momento eroico e più intenso del rigore aniconico propugnato dai monaci bianchi. Prima del 1745 Giovanni Andrea Irico poteva ancora vedere un sarcofago lapideo entro un'edicola ad arco, sormontato da un'immagine dipinta - quasi certamente un affresco - ove due "principi" si genuflettevano davanti alla Vergine. C'è una suggestiva possibilità che fosse il sepolcro - magari più tardo - di Ranieri e Ardizzone, sottoscrittori della donazione del

1126 che segna l'avvio della prosperità di Lucedio. Ma resta il fatto, come ha dimostrato Aldo Settia, che la chiesa abbaziale tende a diventare un *pantheon* dei marchesi del Monferrato solo più avanti, e per un lasso di tempo non troppo lungo. Il primo marchese di cui si abbia notizia al riguardo è Bonifacio II, che nel 1253 lascia disposizioni per esservi sepolto. Lo seguono su questa strada Guglielmo VII, morto in cattività ad

Alessandria nel 1292, Giovanni I, morto nel 1305, e Teodoro I Paleologo (morto nel 1338). Di sicuro, almeno dal testamento di Giovanni II (1372), i marchesi cambiano orientamento, preferendo chiese mendicanti urbane come San Francesco a Casale³⁸. Ma in tutti questi casi avremmo visto sullo scudo la balzana dei Monferrato: a meno di non pensare a due monumenti diversi, ma scolpiti in forme simili, da una stessa bottega e a stretto giro.

A Lucedio fu tuttavia sepolto anche un altro personaggio di prim'ordine, il vescovo di Vercelli Giacomo de Carnario, morto a Santhià il 15 febbraio 1241 e già collaboratore ed esecutore testamentario di Guala Bicchieri³⁹. Diventa vescovo nel 1236, fronteggia l'avversa linea politica del Comune, che volge a favore di Federico II, e deve trascorrere buona parte del suo episcopato fuori da Vercelli. Ugo Rozzo rileva la verosimile assenza di Giacomo da Vercelli l'11 febbraio 1238, quando vi arriva lo stesso imperatore, ma anche la presenza come teste in un diploma rilasciato a Torino dal sovrano svevo nell'aprile seguente. Un momento forse conciliatorio, propizio al riconoscimento delle prerogative vescovili da parte del Comune che non sembra essere poi avvenuto (nel 1239 la scomunica papale all'imperatore viene di fatto estesa alla città). La biografia conferma lo spessore di un ecclesiastico colto che deve avere condiviso il gusto figurativo di Guala, ma non basta a delinearne una fisionomia di committente diretto e autonomo. Suggestivo è credere che le formelle del Museo Leone appartenessero alla sua tomba, ma non si conosce lo stemma di Giacomo; ed è poco verosimile vedervi un falconiere che più sensatamente saremmo portati a cercare sul sepolcro di un fedele del suo antagonista. Peraltro la tipologia dello stemma inquartato si afferma solo nel corso del Trecento, e le sue attestazioni duecentesche sono rare e tarde⁴⁰. Non può escludersi la possibilità di una raffinata rilavorazione posteriore, ma il problema va saggiamente lasciato aperto.

Il naturalismo anticheggiante che si addensa intorno alla figura di Federico non è poi così lontano dalle aperture internazionali praticate da Guala e dal suo *entourage*. Incrociare i movimenti di Federico con quelli di Giacomo de Carnario non basta certo a fare storia dell'arte. Ma forse aiuta a giustificare la possibilità di contatti propizi alla circola-



Maestranze vercellesi, chiostro, 1240-1260, Vercelli, San Graziano

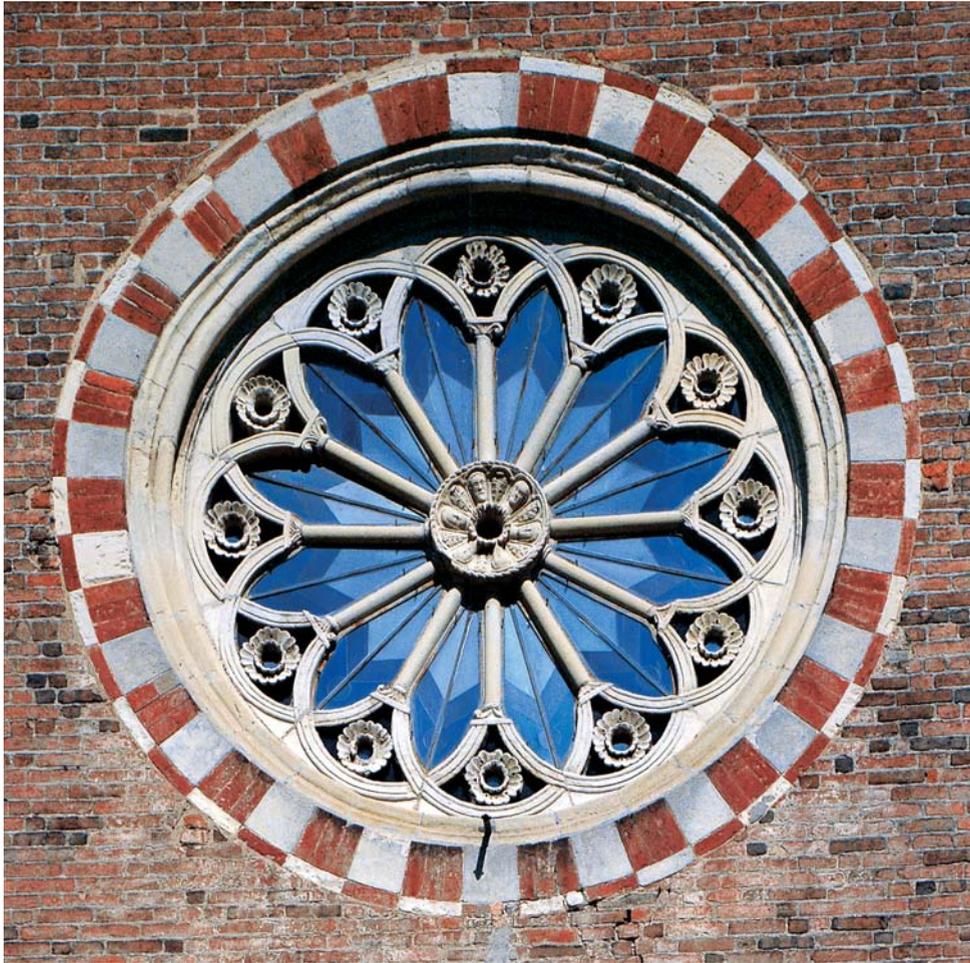
zione di forme, idee e modelli oltre la recrudescenza della lotta politica. Nessuno vuol sostenere che lo svevo sia venuto in Piemonte portandosi appresso busti all'antica da esibire per indottrinare le folle. Ma è plausibile credere che certi orientamenti di gusto venissero divulgati anche e soprattutto attraverso oggetti piccoli e aulici, come monete, cammei, matrici e impronte di sigilli, e che la presenza fisica dell'imperatore recasse linfa a questa circolazione. Il rapporto tra macro e micro oggetti spiega la diffusione di accenti di classicismo cortese, evidenti nella *Madonna del Babilone*⁴¹; ma anche il trattamento miniaturistico delle formelle di Lucedio, che ravvivate dall'oro e dal colore dovevano far l'effetto di oreficerie o smalti, alludendo a una scultura funeraria in metallo (con smalti e gemme) che in quegli anni non era meno vivacemente colorata di quella in pietra. Il gruppo di Cavaglia e le formelle da Lucedio costituiscono varianti appena più tardive di quel pronunciamento in favore di un naturalismo francesizzante all'antica che rappresenta la nota dominante della

scultura vercellese tra Sant'Andrea e il pulpito della cattedrale.

Forse non è un caso che dopo il 1250 per un pezzo non si recuperi in zona traccia di una scultura figurata di quel livello, come se la spinta si fosse affievolita con la morte di Federico II e il declino del partito imperiale, e in parallelo si fosse spento l'afflato naturalistico. La stagnazione riguarda in verità tutta l'Italia settentrionale nel secondo Duecento, dove, malgrado alcune interessanti esperienze di scultura lignea, in campo lapideo non c'è nulla di neanche lontanamente paragonabile a Nicola e Giovanni Pisano. Si assiste invece - e Vercelli non fa eccezione, è anzi paradigmatica al riguardo - a un metodico travaso nella *routine* di un lessico plastico-decorativo moderno: come se passati gli anni del fervore creativo si guardasse a Sant'Andrea non come a un modello di scultura architettonica figurata, ma piuttosto come a un repertorio di capitelli e motivi ornamentali.

Risucchiato dalle trasformazioni barocche del complesso conventuale di Santa Chiara,

e pertanto assai modificato nell'elevazione e nelle coperture, il chiostro di San Graziano rappresenta così una sorta di filiazione tipologica del chiostro di Sant'Andrea. Ne differisce ovviamente per le dimensioni contenute e per la pianta, un rettangolo molto accentuato (non sapremmo dire, tuttavia, se così concepito fin dall'origine o non piuttosto derivato dai successivi rimaneggiamenti). Ma da Sant'Andrea viene senz'altro l'idea dei sostegni fatti da doppie coppie di esili colonnine lisce sormontate da capitelli a foglie uncinati (alcuni di restauro, ma il materiale antico è comunque abbondante) qui riproposto con sensibili variazioni che movimentano un repertorio sostanzialmente omogeneo grazie alle venature delle foglie e la carnosità di alcune volute. Le clarisse rilevano intorno al 1480 chiesa e convento, che nel 1458 Pio II aveva concesso ai canonici lateranensi, e che prima ancora apparteneva ai canonici di Santa Croce a Mortara, committenti del chiostro. Mancando una data sicura per San Graziano, sembra ragionevole non scendere troppo oltre la metà del Duecento⁴².



Maestranza vercellese, rosone, 1270-1290, Vercelli, San Paolo

Sono tempi in cui si attende alle grandi fabbriche degli ordini mendicanti, che non dovevano comportare grandi corredi plastici, ma che ci sono comunque pervenute attraverso non pochi rifacimenti e menomazioni. Le avvertenze valgono soprattutto per San Francesco (in costruzione dal 1292), il cui restauro-ripristino in forme neogotiche di fine Ottocento⁴³ ha come mascherato un impianto che pure si lascia ancora apprezzare nell'insieme, introducendo elementi scultorei affatto nuovi, ma calibrati su modelli tardoduecenteschi plausibili e salvaguardando alcuni brani antichi - qualche chiave e qualche fregio capitellare a fogliami ricadenti - che propongono un modello di ornato vegetale moderno interpretato in termini rigorosi e quasi "pauperistici", come in effetti conveniva alla spiritualità dell'Ordine. Peraltro non siamo di fronte a una chiesa intenzionalmente "povera", viste le dimensioni e il respiro del congegno a tre navate con crociere e sostegni alternati, quanto a un'architettura definita più dal razioicinio dei sostegni che dall'esuberanza dell'ornato pla-

stico: il quale, anzi, proprio quell'asciuttezza doveva ribadire.

Caratteri analoghi distinguono le rade presenze scultoree che spiccano sul cotto di San Paolo, chiesa domenicana in costruzione dal 1253-55 circa, quando i frati si insediano entro le mura⁴⁴. Stavolta il corredo lapideo presenta una maggiore varietà di tipologie, specie in facciata. Vi spicca infatti il rosone, definito come una ruota ad archi intrecciati, con rosette nei pennacchi e un clipeo centrale ove piatte protomi antropomorfe si alternano a foglioline frastagliate. Se l'esecuzione ostenta passaggi rigidi, il lessico esplicitamente moderno (vedi anche i capitellini a *crochets*) tradisce una concezione della scultura di tono architettonico anziché plastico, non diversamente da quanto accade nei capitelli delle polifore di facciata, che sarei portato a considerare originali: dal *bouquet* di foglie uncinatè sboccia sulla fronte di ogni capitello una robusta protome, espressione di una stereometria che non manca di addentellati di pieno Duecento in area culturale campionesa, dalle Prealpi comasche a



Scultore dell'Ile-de-France, lastra tombale di Jehan de Soisy, 1260-1275, Vercelli, Museo Leone

Genova. Nel fregio capitellare del portale le teste sembrano invece fruttificare tra foglie spinose come di cardo o agrifoglio, secondo partiti che già sembrano convenire al Trecento: cosa che può sorprendere, visto l'arcaismo morfologico del portale a leggero avancorpo con lunetta costolonata a tutto sesto. Ma il portale è uno dei settori della chiesa che più ha risentito di rifacimenti e restauri; la stessa qualità plastica dei capitelli risulta al momento ingiudicabile perché attutita da verosimili abrasioni e da una massiccia ridipintura.

Da San Paolo viene un interessante ma assai guasto sarcofago in pietra del Museo Leone, ove sulla fronte una teoria di santi presenta il defunto alla Vergine col Bambino, mentre sui lati brevi compare uno scudo ovale con blasone a bande verticali. Il monumento era murato in un ambiente annesso alla chiesa, ma gli abbondanti graffiti sul retro liscio rivelano che a lungo la cassa è rimasta accessibile anche dal lato posteriore. La memoria in San Paolo di un sepolcro del maestro di grammatica Syon può ingannare, perché sembra che

l'effigie del personaggio vi fosse dipinta anziché scolpita. Ma un certo irrigidimento delle figure, le pieghe secche e profonde e alcuni dettagli di moda, come la corazza aderente del san Michele o la combinazione corona-velo nella Vergine, inducono a una cronologia già al secondo quarto del Trecento, forse in leggera precedenza sulla tomba di Tommaso Gallo che a questo rilievo si collega⁴⁵.

Sia in San Francesco che in San Paolo affiorano comunque coordinate culturali analoghe, nel segno di un'adesione a partiti gotici ormai digeriti e normalizzati, funzionali ad accentuare la dignità geometrica e lineare dell'architettura animandola giusto in termini coloristici: vi prosperano semplificazioni dal sapore di arcaismi, opzioni minimaliste ben accreditate dal sistema di forme del tempo. Forme che sarà corretto vedere interpretate da maestranze locali, o comunque educate su modelli lombardo-campionesi: l'*exploit* di Sant'Andrea non deve aver impedito - ma, anzi, favorito - la formazione e l'alimentazione di una solida base operativa in grado di risolvere in prevalenza sul posto il problema dell'ornamentazione scultorea degli edifici.

Segni internazionali sono al contrario quelli che distinguono la lastra tombale di un cavaliere francese morto e sepolto a Vercelli. Il pezzo è approdato al Museo Leone dal Lapidario Bruzza, ma venne ritrovato entro il 1879 in corso Carlo Alberto 25, "ove serviva di pavimento ad un ripiano di scale"⁴⁶; non è inverosimile che provenisse da una scomparsa chiesa di quei paraggi, come Santa Maria del Carmine (o San Salvatore nell'edizione medievale): merita uno studio approfondito, che dobbiamo rimandare. Non senza averne rilevato la ragguardevole qualità grafica, e l'eccezionalità nel panorama italiano. La nitida incisione disegna la figura frontale di un uomo ancor giovane con le mani giunte, posta entro un'edicola cuspidata ad arco lobato, sulla quale volano due vivaci angeli turiferari. Che l'uomo, vestito di tunica e mantello, sia un cavaliere è suggerito dall'evidenza attribuita alla spada, nonché all'arma gentilizia riportata sullo scudo; e confermato dalla lacunosa iscrizione, che tramanda appunto il nome di un *Miles Johannes*, proveniente da un luogo della diocesi di Parigi il cui nome può essere letto, con qualche difficoltà, *Susini*, centro che corrisponde all'odierna Soisy-sous-Montmorency. A sciogliere ogni dubbio giunge lo stemma



Scultore vercellese, sarcofago, 1325-40, Vercelli, Museo Leone, da San Paolo

bandato d'argento e di rosso al capo d'oro, con lambello d'azzurro a cinque pendenti, che corrisponde (tolta la variante del ramo sul capo, verosimile brisura personale) al blasone di Jehan de Soisy come lo riporta lo *Stemmario Wijnbergen*, del 1270-1285 circa, tra i vassalli di Luigi IX⁴⁷.

La scelta della lastra figurata in luogo di una mera iscrizione doveva corroborare la memoria del trapassato e insieme documentare l'abbondanza delle sue risorse e il passo della sua cultura figurativa. Entrambi questi fattori giustificano la presenza di un artista di valore, evidente nella sicurezza con cui pochi tratti efficaci delineano fisionomia e abbigliamento o schizzano il movimento degli angeli, nella pulizia degli accessori e degli elementi architettonici, nella dignità grafica di una scrittura quasi opulenta. Per nostra sfortuna l'epigrafe è lacunosa proprio dove ci aspetteremmo la data; pertanto la cronologia, in attesa di un approfondimento delle ricerche sulla famiglia, andrà determinata per via stilistica e resterà comunque approssimativa. Il confronto già avanzato con la lastra tombale dell'architetto Hugues Libergier (morto nel 1263) a Reims è in tal senso assai pertinente e trova una notevole varietà di ulteriori addentellati transalpini (anche evocati nelle tavole di Roger de Gaignières)⁴⁸. Dunque non solo è al momento ragionevole datare la lastra vercellese tra il 1260 e il 1270-75 (epoca che non contraddice la foggia dell'elsa della spada), ma è fuor di dubbio che il suo disegno spetti a

un artista oltremontano, presumibilmente conterraneo di Jehan e dunque originario dell'Ile-de-France.

Le lastre tombali con figura intera del defunto erano per contro ancora così rare in Italia (laddove Oltralpe erano consuete almeno da più di un secolo) che quella del Museo Leone risulta essere la più antica lastra funeraria con figura intera di un cavaliere documentata a sud delle Alpi⁴⁹. Se consideriamo inoltre che il monumento di Guglielmo de La Chambre alla Sacra di San Michele (morto tra il 1258 e il 1261)⁵⁰ è probabilmente la prima tomba italiana con *gisant* a rilievo sotto un baldacchino (laddove il dibattito sull'argomento, fatta la tara alla diversa qualità, comincia in genere dalla tomba di Clemente IV in San Francesco a Viterbo⁵¹), ne esce ulteriormente confortata l'immagine di un Piemonte poco "italiano" e parecchio "francese", aperto a innovazioni che certo potevano arrivare anche per vie accidentali, ma dovevano incontrare un buon terreno su cui attecchire. Jehan poteva morire anche da un'altra parte, ma chissà se da un'altra parte sarebbe stato possibile architettare quella tomba. Per fabbricarla intervenne un maestro transalpino, perché in loco non usava farne di simili; e la lastra rimase comunque un paradigma, non sapremmo dire con quanta curiosità guardato e con quanta applicazione imitato.

In ogni caso, oltre il cantiere di Sant'Andrea seguitano a diffondersi parole forestiere. Quando vuole guardare lontano in

termini figurativi la Vercelli del Duecento mira non al resto della Penisola e magari al Mediterraneo, ma oltre le Alpi. E guardare con più attenzione al Piemonte e soprattutto a Vercelli aiuterebbe invece noi ad arricchire di molte fresche inflessioni il dibattito sui rapporti tra gotico italiano e gotico d'Oltralpe; e dunque a interpretare entro un più variegato scenario europeo una città e una regione che non possono ridursi alla pur ammaliante epifania di Sant'Andrea.

Note

1. Barbero 2007.
2. Per l'architettura e l'arredo dell'antico Sant'Eusebio si vedano Ferraris 1976 e Aimone 2006.
3. Sommo 1982, pp. 171-190; *Luigi Bruzza...* 1984; Sommo 1994; Lacchia in corso di stampa.
4. Sommo 1994, p. 230.
5. Colombo 1883, p. 35.
6. Verzone 1934, pp. 53-54; Viale 1939, p. 197 (la riferisce con cautela al secolo XIII); Romano 1994, p. 164 (vi scorge, pure con dubbi, una possibile influenza di Nicolò, intorno al 1150); Piva 1998, pp. 74-79, da leggere anche per un aggiornato profilo storico-critico del complesso.
7. Vedi Barral I Altet 1976.
8. Sauerländer 1961; Sauerländer 1972, pp. 100-101.
9. Sull'*Albertus* di Castelnuovo e Gavi (dove però non si firma, ma la sua presenza è verificabile per via stilistica), vedi Arena 1994 e Brunetti 2005 (in entrambi i casi con ulteriore bibliografia).
10. Devo la prima segnalazione di questi tre pezzi - a mia conoscenza inediti - alla cortesia di Vittorio Natale.
11. Induce a crederlo la descrizione che della cancellata dell'altare di Sant'Eusebio fa Marco Antonio Cusano, che pure scrive quasi un secolo dopo (ma forse ancora poteva vederla da qualche parte, o ne aveva una descrizione attendibile): "formata con nobil artificio, e vaga inventione, sendo contessuti di fogliami, tralci, pampini e grappi d'uva, che aviticchiati con mirabil arte, obligavano ciascuno ad esservi attento con insatiabile rimiro". Il *Necrologio Eusebiano* ricorda *Zilibertus optimus faber* come colui che *fecit grates circa altare beati Eusebii et Beati Emiliani*. Poiché le reliquie di Emiliano vennero sistemate nel 1181 in un nuovo altare, è plausibile che la transenna venisse fabbricata in quel torno di tempo, come forse anche quella eusebiana (Ferraris 1976, pp. 16-19; Romano 1992b, pp. 17-18; Romano 1994, p. 164; Aimone 2006, p. 30). L'indizio cronologico non ci aiuta peraltro a capire quanto ampio nel tempo sia stato l'arco operativo di Ziliberto. Da rimpiangere è certo anche la perdita del paliotto dell'altar maggiore, decorato da figure d'Apostoli con corone d'argento: non è chiaro però se le effigi fossero in pietra o in metallo, nè a che periodo risalisse l'insieme.
12. Degrandi 1996, pp. 73-74, 151-152.
13. Molto più tardi la fabbricazione di armi non sarà cosa esclusivamente cittadina, se il Comune pagherà nel 1392 un Simone da Siena per impennare i verrettoni delle balestre. Ma la fabbricazione della campana del Comune ad opera di un Giovanni da Casale *magister campanarum* dimostra nel 1386 la presenza in zona di almeno un fonditore di vaglia. Lavori minori alla stessa campana del Comune sono compiuti sempre nel 1386 da un calderai Viali o Viale, che è da credere vercellese; e locali dovevano essere i mastri Ferraio e Bartolomeo *de Nagio* che nel 1391, sempre su incarico della comunità, riparano bombarde (Angelucci 1869, pp. 23-25).
14. Sulla vicenda della *domina parmensis*: Pastè 1913, pp. 702-703; Avonto 1980, pp. 8-9.
15. La bibliografia sul pulpito del Duomo e sulle sculture ad esso ricondotte è compendiata in A. Calzona, scheda 36 abcd, in Quintavalle 1990, pp. 376-377, da aggiornare almeno con Romano 1992b, pp. 24-26; Pagella 1992, pp. 152-157; Sommo 1994, pp. 83-84; Sauerländer 1994, p. 14; Williamson 1995, p. 128; Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, pp. 36-37 (qui con datazione spinta sul 1240 e attribuzione di tutti i pezzi del Museo Leone a un solo scultore francese). Calzona propone una cronologia sul 1230, escludendo giustamente la paternità di Antelami in favore dei prevalenti spunti oltralpini; esclude però dal gruppo la *Madonna dello schiaffo*, "copia seriore dell'originale perduto".
16. Avonto 1980.
17. De Francovich 1952, pp. 419-422.
18. Viale 1967, pp. 30-31.
19. Sauerländer 1972, tavv. 157, 159; Sauerländer 1994, pp. 11-14.
20. Su questi processi vedi Zuliani 1998.
21. Per cui vedi i saggi raccolti in Salerno (a cura di) 1997; e ancora, sulle sculture, Pagella 1992 e 1994.
22. Probabilmente ha visto il pulpito eusebiano lo scultore di un *Simbolo di san Luca* pure nel Museo Leone, ma di provenienza ignota (Pagella 1992, pp. 152, 156): non mi sembra inverosimile pensare a una ricezione locale dell'aulico modello, sia pure in termini più sordi e appiattiti.
23. In generale, su Sant'Andrea e le sue sculture, si vedano Pastè-Arborio Mella 1907; Marangoni 1910; Verzone 1936; Verzone 1939; Chierici 1968; Mallè 1971, pp. 67-68; Cassetti (a cura di) 1982; Carità 1992, pp. 114-127; Pagella 1992, pp. 142-152; Romano 1992b, pp. 23-28; Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, pp. 30-35; Schilling 2003; Schilling 2004; Ordano 2006. Sul restauro delle lunette: Rava 2002; Rava 2007.
24. Un accurato profilo biografico del personaggio in Ferraris 1996.
25. Tosco 1999.
26. Lo nota Schilling 2003, p. 127.
27. Verzone 1939, pp. 24-25.
28. Vedi Kojima 2006, soprattutto p. 80. Affinità tra Vercelli, Parma e Fidenza sul piano dei capitelli sono rilevate anche da Woelk 1995, pp. 200-202, che ritiene il 1219 di Vercelli un significativo *ante quem* per i capitelli del Battistero. A Vercelli doveva essere giunta da tempo l'eco delle sculture antelamiche e campionesi eseguite a partire dai tardi anni Ottanta del XII secolo per la Santa Maria Maggiore di Milano (vedi Romano 1992a).
29. Sauerländer 1995, pp. 6-7, 66; un contributo commendevole anche per l'impostazione decostruttivista della biografia dell'Antelami.
30. Su questa personalità rimando agli atti di un convegno monografico (Giovannucci Vigi-Sassu (a cura di) 2007), e in particolare ai contributi di Tigler 2007 e Giorgini 2007. Non riesco a seguire Romano 2007, p. 14, quando sostiene che la facciata del Duomo di Fermo sarebbe "in rapporto indubbio con Vercelli": l'edificio marchigiano non somiglia proprio per nulla al Sant'Andrea, se non per il fatto che aveva in antico tre portali sul fianco meridionale, trattato come una facciata (li documenta un dipinto seicentesco nella locale Pinacoteca Civica, uno solo è sopravvissuto ai rifacimenti neoclassici). Ma l'unica cosa che quegli ingressi sembrano avere in comune con Vercelli è il loro numero.
31. Pagella 1992, pp. 142-152, che peraltro mi sembra propensa a sfumare e problematizzare le distinzioni.
32. Romano 1990-91, con bibliografia precedente; Romano 1992b, pp. 24-26.
33. Cassetti (a cura di) 1982, *passim*; Romano 1990-91, p. 231.
34. Sul culto medievale dei Magi, in generale, si vedano Kehrer 1908, Cardini 1993 e Félix 2000.
35. Golay 2000, pp. 80-91.
36. Un singolare parallelo del gruppo di Cavaglia era rappresentato fino al 1944 - quando finì sotto le bombe - da un monumentale altorilievo in stucco, raffigurante Cristo tra due monaci, che campeggiava all'esterno di una torre della badia cistercense di Settimo, alle porte di Firenze (Cervini 1999). La comparazione non mira a dimostrare la possibilità (piuttosto remota) di un contatto tra le due officine di plasticatori, ma sottolineare la coincidenza tra uso dello stucco e un linguaggio figurativo che reinterpreta la coeva statuaria monumentale francese: in Toscana, però, verso il 1240-50, e con più spiccati accenti tedeschi.
37. La proposta cronologica è di Romano 1992b, pp. 24-26, mentre P. Astrua, *Lapicida casalese*, in Astrua (a cura di) 1991, p. 1, aveva riferito i pezzi alla metà del Quattrocento.
38. Settia 1999, pp. 64-67.
39. Un profilo biografico in Rozzo 1977.
40. Per esempio sulla spada di Sancho IV di Castiglia, morto nel 1298, nella Cattedrale di Toledo (Oakeshott 2004, pp. 72-73). Ringrazio Luisa Gentile per la preziosa consulenza araldica su questo stemma e su quello di Jehan de Soisy (*infra*).
41. Romano 1990-91, pp. 237-238, n. 28.
42. Si sente la mancanza di uno studio puntuale e filologico su questo chiostro, rimasto finora in penombra malgrado la citazione della Brizio (1935, p. 50). Un cenno in Orsenigo 1909, p. 121; per la fase moderna vedi Corio 1967; Cassetti (a cura di) 1976, pp. 177-194.
43. Per cui si veda Morgantini 1985. L'intervento di Edoardo Arborio Mella risale al 1868, ma i capitelli vengono riproposti in stile nel 1903 dallo stuccatore Bagliani, sotto la direzione del vercellese Vincenzo Canetti. Notizie generali sulla chiesa in Orsenigo 1909, pp. 91-95, e Brizio 1935, pp. 112-113.
44. Orsenigo 1909, pp. 100-101; Brizio 1935, pp. 130-131; Cassetti (a cura di) 1976, pp. 51-87.
45. Romano 1992b, p. 43, già allude al rapporto con la tomba di Tommaso, ma sembra suggerire una data più alta per l'opera del Leone. Una foto non datata del sarcofago ancora murato "nel corridoio laterale" di San Paolo è pubblicata da Bussi 1975, ma senza commenti nel testo. Sui graffiti: Massola 1999.
46. Così Faccio 1924, p. 31, cat. 182 (fornisce anche una prima trascrizione dell'epigrafe, che andrà verificata sul rilievo eseguito in occasione del restauro appena eseguito da Doneux con direzione di Paola Astrua). In una lettera di Francesco Marocchino a Luigi Bruzza, del 1879, la lastra risulta ancora presso il proprietario, l'avvocato Giovanni Chirio, e la si dice reimpiegata come soglia di un balcone (Sommo 1994, p. 239).
47. Consultato nell'edizione web (<http://perso.numerique.fr/~briantimms/wijnbergen/wnfrancois4.htm>), grazie a una decisiva indicazione di Luisa Gentile.
48. La comparazione è in Pagella 1992, p. 152. Vedi i disegni di Gaignières (1642-1715) in Adhémar 1974.
49. Per riscontri, Hurtig 1979.
50. Vedila in Pagella 1992, p. 163.
51. Vedi a titolo di esempio una pietra miliare come Herklotz 2001, o gli atti del convegno *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien* (a cura di Garms-Romanini 1990).

FRAMMENTI DUECENTESCHI NELLA CHIESA DEL CASTELLO DEGLI AVOGADRO A QUINTO VERCELLESE

Massimiliano Caldera

I lavori di restauro, eseguiti fra il 2002 e il 2005 nella cappella castrense di San Pietro a Quinto Verellese, hanno rivelato una stratificazione così fitta e serrata d'interventi decorativi da trovare immediato confronto nella successione delle campagne pittoriche nella chiesa parrocchiale della stessa località¹: in entrambi gli edifici sacri, lungo tutto l'arco del XV secolo e fino all'inizio del Cinquecento, si assiste, infatti, a una serie di rinnovamenti che, di volta in volta, vedono l'intervento di differenti maestranze ora legate al tardogotico, ora riconducibili alla lunga stagione di transizione fra la cultura internazionale e il rinnovamento quattrocentesco, ora influenzate dal Rinascimento dell'età sforzesca, ora, infine, condizionate dalla nuova maniera gaudenziana². Dobbiamo ammettere come, ad oggi, sia molto lontano dall'essere risolto il nodale problema della committenza che permetterebbe un chiarimento e una puntualizzazione delle fasi cronologiche³. D'altro canto si può comunque registrare come, verso la metà del XVI secolo, l'interno delle due chiese presentasse un aspetto quanto mai composito ed eterogeneo in cui trovavano posto, affiancandosi o sovrapponendosi, decorazioni molto diverse per periodo e per indizzi figurativi.

Per quanto riguarda la cappella di San Pietro, che sorge all'interno del cortile del castello degli Avogadro, le testimonianze sopravvissute dei dipinti murali più antichi sono emerse in seguito alle cadute e ai deterioramenti degli strati d'intonaco quattrocentesco e, per quanto esse siano numericamente limitate, rappresentano comunque un documento di alto interesse nel rarefatto panorama della pittura medievale del territorio vercellese.

La più importante è senz'altro la monumentale figura di *san Cristoforo*, sulla parete sinistra della navata, che affiora al di sotto degli affreschi quattrocenteschi dello Pseudo-Domenico della Marca d'Ancona e, precisamente, sopra la scena frammentaria della *Natività*, subito accanto alla grande nicchia secentesca che interrompe la muratura medievale: rimane, nella parte alta, il capo e un'ampia porzione del Gesù Bambino, mentre, in basso, si riconoscono poche tracce di colore e, soprattutto, la cornice laterale, vistosamente decorata. Il personaggio, riconoscibile sia per le dimensioni gigantesche, sia per l'immagine del Redentore appoggiata sulla spalla destra, sia, infine, per la palma del martirio che tiene con la mano sinistra, è rappresentato secondo la tradizionale consuetudine del *Christusträger* diffusa nell'Occidente europeo a partire dal XII secolo⁴. I lineamenti del volto, presentato in modo assolutamente frontale, sono delineati da uno spesso segno color rosso scuro che, per quanto risulti marcato e consistente, riesce ugualmente ad essere energico e modulato: le labbra forti e tornite, il naso ampio e solido, gli occhi enormi e spalancati sono



Pittore vercellese, *san Cristoforo*, sec. XIII, e altri affreschi quattrocenteschi, Quinto Verellese, castello, S. Pietro

rilevati da larghe pennellate d'un grigio bruno, che indicano le ombre e suggeriscono una grave e risentita plasticità, conferendo così un'espressione di malinconica e stupefatta fissità. Più delicato e sottile è il tracciato che definisce sia il viso di Gesù, sia le mani: il Bambino, che veste una corta tunichetta giallo ocra, attraversata sul petto da un regolare partito di pieghe, è sostenuto con gentile fermezza dalle dita affusolate del Santo. Assai poco resta a testimoniare sull'abbigliamento di Cristoforo, d'una sontuosa ricchezza: i polsini e lo scollo della tunica chiara, a piegoline sottili lumeggiate di bianco, sono ornati da un ampio ricamo dorato e tempestato di perle; anche il mantello è profilato da un bordo ricamato con un decoro a losanghe. L'immagine è riquadrata da una cornice che alterna bande rosse e ocra a un motivo ornamentale con profili di foglie in bianco su fondo blu.

Proprio il ricorrere delle incorniciature ci permette d'individuare le tracce di questa stessa campagna decorativa sulla parete opposta, ancora una volta immediatamente sotto gli affreschi dello Pseudo-Domenico della Marca d'Ancona: nella zona centrale, verso la controfacciata, s'individua la fascia decorativa, interrotta in un punto dalla sagoma, ora illeggibile, di una figura aureolata; più oltre, in direzione del presbiterio, quasi in corrispondenza della portina laterale, si riconosce un riquadro in cui è rappresentata un'altra figura nimbatata, vestita di rosso e rivolta verso sinistra, mentre prega una donna, velata d'azzurro e ritratta di fronte, anch'essa provvista d'aureola. Ella tiene in grembo una bambina bionda che, a sua volta, stringe a sè, guancia a



Pittore vercellese, *santo in preghiera e sant'Anna Metterza*, sec. XIII, Quinto Vercellese, castello, S. Pietro



Pittore vercellese, *santo vescovo*, terzo quarto del sec. XIV, Quinto Vercellese, castello, S. Pietro

guancia, un bambino: in quest'ultimo, infine, la presenza del nimbo crociato, ancora leggibile nonostante le estese e profonde lacune che interessano le figure e principalmente i volti, consente d'identificare tutto il gruppo come una *sant'Anna Metterza*. Scarsi sono ormai gli elementi di lettura ma si ritrovano qui il gusto decorativo fastoso ancora ben riconoscibile nei nimbi e nelle riquadrature, la predilezione accordata per una gamma cromatica d'accesa vitalità, l'impaginazione monumentale della scena e, infine, il particolare delle sottili mani arcuate dell'orante, in tutto e per tutto simili a quelle del San Cristoforo.

Il San Cristoforo di Quinto trova un diretto richiamo in due affreschi ancor oggi esistenti nel territorio dell'antica diocesi vercellese e, in modo particolare, con quello raffigurante la *Virgo lactans* e un *santo cavaliere*, conservato nell'abside del Battistero di Biella e databile intorno al settimo decennio del Duecento⁵: i lineamenti del volto, indicati da uno spesso segno nero, la dignitosa solennità dell'impostazione, l'espressione di composto stupore, il gusto per le stoffe preziose ed ornate, il ricorrere degli stessi vivaci partiti decorativi nelle incorniciature saldano l'immagine di Biella a quella appena riemersa nella cappella di San Pietro. Questi stessi caratteri stilistici affiorano anche in un altro affresco riconducibile a una stessa bottega, se non a una stessa mano: si tratta dell'immagine della *Madonna delle Grazie* sul primo altare a destra nella chiesa di San Bernardo a Vercelli, un'opera contraddistinta da un'esecuzione più sommaria e meno attenta soprattutto alla modulazione dei colori⁶.

Quest'omogeneo *corpus* di dipinti sembra porsi in diretta continuità con le fasi più recenti delle campagne d'affreschi nella chiesa di Santa Maria a Mongrando, inserendosi, come ha fatto notare Giovanni Romano, all'interno di quel consistente *revival* "neoeellenico" che, nella seconda metà del Duecento, interessa la pittura nella Valle Padana "individuabile soprattutto nell'improvviso arricchimento della gamma cromatica, nell'esecuzione pittorica a brillanti lumeggiature, nel recedere del semplice disegno a contorno" e, per quanto riguarda l'area piemontese, potrebbe configurarsi come un fenomeno di resistenza alle

incalzanti fortune del gotico lineare⁷. L'attività dei maestri presenti a Biella, a Quinto e a Vercelli si colloca dunque in stretto parallelo all'esperienza del pittore duecentesco attivo, in quegli stessi anni, nella chiesa di San Giovanni al Monte a Quarona, dove si riconosce un grandioso *san Cristoforo* stilisticamente e iconograficamente confrontabile a quello ritrovato nella cappella di San Pietro, o all'autore della frammentaria *Crocifissione* nella chiesa di San Secondo a Magnano, di più intensa tensione qualitativa⁸.

Al XIV secolo appartengono altri due lacerti di affreschi recuperati, in seguito alla demolizione della volta ottocentesca in muratura che copriva la navata, sulle sezioni dei muri perimetrali comprese fra la volta stessa e le capriate lignee dell'antica copertura: sulla parete sinistra riconosciamo il margine inferiore di una scena, dove compare un breve praticello fiorito su cui si stagliano alcune figure; sulla cornice, a due bande alternate bianche e rosse, si trova una didascalia in capitale gotica maiuscola d'interpretazione e di lettura non chiare ("*s. maria d. abazella*"). Un'identica riquadratura si ritrova, sull'altro lato dell'edificio, intorno ad un'immagine frammentaria di *santo vescovo* (Eusebio?), per il quale avevo inizialmente pensato a una datazione troppo tarda, già quattrocentesca, proprio per l'eleganza forbita delle decorazioni e degli abiti e per la vellutata delicatezza della gamma cromatica, sottilmente rialzata di lumeggiature bianche, da miniatore⁹. Riconsiderando oggi l'opera, mi sembra che essa possa meglio rientrare nel clima raffinato e cosmopolita della Vercelli trecentesca: la figura di Quinto, con il suo volto dilatato e rotondo dove si distendono, con un tratto pungente e sottile, i riccioli della barba, le narici, le rughe, le arcate sopracciliari e gli occhi, trova un riscontro nel ritratto di Tommaso Gallo, al centro del suo mausoleo nella basilica di Sant'Andrea e nel *santo vescovo* affrescato nella cappella dell'Annunciata nella chiesa di San Paolo, opera convincentemente riferita ad un collaboratore del Maestro di Montiglio¹⁰: se così fosse, l'esecuzione della figura nella cappella di San Pietro dovrebbe dunque cadere intorno al penultimo quarto del secolo.

Note

1. L'intervento sulle decorazioni affrescate della chiesa di San Pietro a Quinto è parte di un più esteso intervento di recupero del Castello degli Avogadro, finanziato dalla Comunità Europea, con i fondi gestiti dal Consorzio dei Comuni per lo sviluppo del Vercellese: il progetto è stato eseguito da Carlo Rosso e da Manuela Fornara, mentre il restauro delle decorazioni affrescate spetta a Maria Grazia Ferrari, in collaborazione con Maria Grazia Seccia: a tutti loro va la mia riconoscenza. Per la Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte i lavori sono stati impostati e seguiti da Daniele Sanguineti, cui è succeduto, nel corso del 2005, chi scrive: un grazie, di cuore, al collega che, con grande generosità professionale e umana, mi ha consentito di pubblicare gli importanti risultati di un cantiere di restauro avviato e portato avanti sotto la sua direzione.
2. Per un primo bilancio sugli affreschi quattrocenteschi della cappella di San Pietro si veda Caldera 2005, pp. 85-88. Per le decorazioni della chiesa parrocchiale, che attendono ancora uno studio soddisfacente, si veda per ora Santanera 1979, pp. 99-117; Ravizza 1992.
3. Sulle chiese di Quinto è ancora utile Orsenigo 1909, pp. 179-180 (la citazione più antica della cappella di San Pietro risale al 1219).
4. Kaftal 1985, p. 56: il tema del san Cristoforo si ritrova in altri affreschi duecenteschi presenti nel territorio delle diocesi di Vercelli e di Novara (Sant' Alessandro al Cimitero a Briona, Santa Maria ad Armeno, San Leonardo a Borgomanero, San Giovanni al Monte a Quarona, Sant' Ambrogio d' Antoliva a Intra e l'abbazia di San Giacomo della Bessa a Sala Biellese: Gabrielli 1944, pp. 20, 62, tavv. XVIII, LXXXI; Giacobino 1991, p. 161 nota 13).
5. Roccaavilla 1905, p. 28; Gabrielli 1938, p. 176; Gabrielli 1944, pp. 9-10, 87, tav. VIII; Lebole 1984, p. 385; Romano 1992a, p. 41; una riproduzione a colori in Sciolla 1980, p. 38; vedi anche Lomartire in questo stesso volume.
6. Per il collegamento fra i due affreschi si veda Gabrielli 1944, p. 70 e tav. XC; Romano 1992a, nota 60 p. 40 e p. 41. Ai dipinti di Biella e di Vercelli se ne può aggiungere un terzo alla chiesa di San Gaudenzio a Lessona, accostato da Delmo Lebole (Signaroli 1990-1991, pp. 60-75); vedi anche Lomartire in questo stesso volume.
7. Romano 1992a, p. 41-42. Più in generale, per il fenomeno della ripresa neobizantina nella pittura del secondo Duecento in Italia settentrionale, si veda Romano 1985, pp. 10-16; Boskovits 1988-1989, pp. 102-108; Romano 2000, pp. XVII-XVII. Per la situazione a Vercelli dopo la metà del secolo si veda: G. Romano, in *Opere d'arte...* 1976, p. 3; Romano 1992a, pp. 42-43; Castronovo 1997b, pp. 174-209; e il saggio di Saverio Lomartire in questo stesso volume.
8. Per le fasi di XIII secolo dell'arredo pittorico della chiesa di San Giovanni al Monte si veda Gabrielli 1961, pp. 10-11; Segre Montel 1986, p. 45; Giacobino 1991, pp. 119-124. Romano (1992, p. 42) adombra la possibilità che la bottega attiva a Quarona sia responsabile degli affreschi di Sant' Ambrogio d' Antoliva. Per la *Crocifissione* di Magnano si veda Gabrielli 1975, p. 98; Astrua-Romano 1979, p. 95; Romano 1987, p. 7; vedi anche Lomartire in questo stesso volume.
9. Caldera 2005, p. 85.
10. Per gli affreschi della tomba di Tommaso Gallo si veda Astrua 1987, pp. 42-45; Castronovo 1997b, pp. 227-236 (con bibliografia precedente) e il saggio di Ada Quazza in questo stesso volume. Sugli affreschi in San Paolo e la presenza a Vercelli di un pittore strettamente legato al Maestro di Montiglio si veda sempre Astrua 1987, pp. 46-47; Castronovo 1997b, pp. 239-242 (con bibliografia precedente) e il saggio di Simone Riccardi in questo stesso volume. È da tener presente, anche per quanto riguarda il Vercellese, come il raggio d'attività del pittore non sia circoscritto al Monferrato ma si allarghi fino alla Valle da Aosta, come ha dimostrato il recente, importante ritrovamento di suoi frammenti di affreschi nel castello di Quart (Rossetti Brezzi 2003, pp. 16-18; E. Ragusa in Rossetti Brezzi (a cura di) 2003, pp. 24-27).



PITTURA DEL DUECENTO NEI TERRITORI DI VERCELLI E BIELLA

Saverio Lomartire



Pittore vercellese (?), *personaggi con cartigli*, fine del sec. XII, Vercelli, Palazzo Arcivescovile

Le testimonianze di pittura duecentesca nell'area vercellese e biellese assommano oggi a pochi episodi, sparsi in un'area piuttosto vasta e limitati a resti quasi sempre frammentari, raramente riconducibili a cicli organici e invece soprattutto relativi a raffigurazioni di carattere sostanzialmente votivo. La dislocazione di tali testimonianze vede prevalere edifici - quasi esclusivamente religiosi - "minori", sebbene per alcuni di essi si possa riconoscere, per l'epoca che qui ci interessa, un'importanza legata all'antichità della fondazione o alla collocazione lungo importanti tracciati stradali.

Mancano invece, a parte casi eccezionali, resti riconducibili ai cicli pittorici degli edifici più importanti, a causa delle complesse vicende che interessarono molti degli edifici stessi: basti pensare alle cattedrali vercellesi di Santa Maria Maggiore e di Sant'Eusebio.

La frammentazione delle testimonianze residuali delle diverse epoche, la loro stratificazione e giustapposizione, che l'entità delle perdite rende casuale, non ci consentono dunque, se non per via deduttiva, la percezione del complesso tessuto di influenze e richiami, di presenze e persino di assenze, di espressioni dell'attività di botteghe itineranti che caratterizzava il panorama artistico duecentesco nell'area qui considerata: ciò vale, beninteso, su un piano generale e non solo per l'ambito territoriale e cronologico qui esaminato, nè è da restringersi alle sole testimonianze della pittura, e coinvolge in misura non meno importante anche la rete delle committenze¹. A ciò si aggiunga la singolare situazione del Piemonte, dove si constata una continua tensione tra le suggestioni (e talora ben più che suggestioni) provenienti dal mondo nordico, in particolare dalla Francia, e la vitalità della cultura artistica lombarda intesa nel senso più ampio del termine e con tutte le contraddizioni che in quel termine risiedono.

In qualche caso è possibile constatare la

sopravvivenza di singoli dipinti sotto più tardi rifacimenti che ne abbiano mantenuto, come in un vero restauro, i contenuti rappresentativi solo riparandone e contestualmente rinnovandone la veste formale; nel San Gaudenzio di Lessona (esaminato più oltre nel testo) ad esempio, antichi dipinti furono assai più tardi aggiornati al nuovo gusto nel sostanziale rispetto tuttavia dell'antica raffigurazione. Tale potè essere il caso, più in generale, delle numerose raffigurazioni absidali, pervenuteci in edizioni tre o quattrocentesche che hanno certamente obliterato più antiche raffigurazioni andate distrutte, o nascoste dall'intonaco successivo, e che solo in rari casi si sono conservate. Nè in passato la situazione dovette essere diversa, se si pensa al caso dei frammenti pittorici inediti del San Vittore di Vercelli, dove un doppio strato di dipinti murali assai interessanti databili tra XI e XII secolo seguì le vicende di riconfigurazione edilizia dell'antico edificio²; il secondo strato di pitture, collocabile probabilmente intorno alla metà del secolo XII o poco oltre, riprese sostanzialmente la decorazione più antica, apportando alcune varianti soprattutto nella zona dell'arco trionfale³; nondimeno, le campagne pittoriche in altre zone nella chiesa proseguirono ancora nel Duecento e nel Trecento.

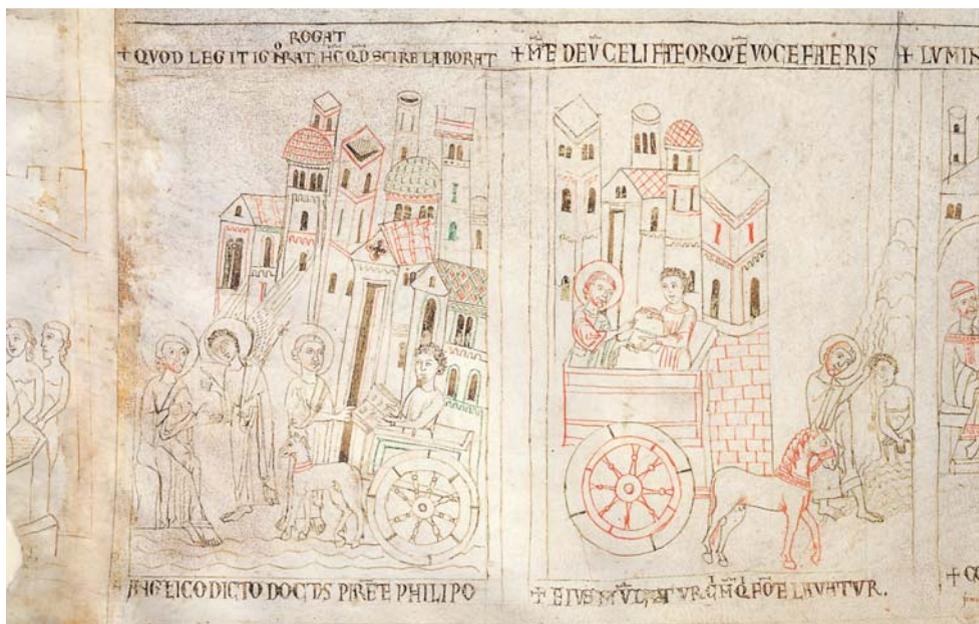
Nell'ottica di quanto abbiamo fino ad ora considerato va ricondotta una delle più importanti testimonianze relative alla pittura monumentale vercellese del pieno medioevo: il già citato *Rotulo* dell'archivio capitolare della Cattedrale eusebiana⁴, un documento di eccezionale importanza e paragonabile a pochissimi altri esempi dello stesso tipo, allestito probabilmente nell'ultimo decennio del XII secolo allo scopo, dichiarato da una annotazione in esametri sulla pergamena, di trarre copia delle pitture, e delle relative iscrizioni, che si trovavano nella chiesa cattedrale, "in media testudine". Non è improbabile che la

Vercelli, Sant'Andrea, interno del tiburio

copia fosse fatta anche in vista di una progettata ridipintura del ciclo, come potrebbe forse anche intendersi dal contenuto del secondo esametro: “ut renovet novitas quod delet longa vetustas”. I dipinti murali originari, raffiguranti scene dagli *Atti degli Apostoli*, e che sappiamo da altre fonti essere anticamente integrati da una serie di medaglioni con i ritratti dei vescovi vercellesi⁵, erano databili forse all’XI secolo o al massimo agli inizi del XII⁶; essi dovevano all’epoca risultare già deteriorati e comunque in stato di conservazione tale da far temere che ben presto ne restasse compromessa la leggibilità. Si è discusso sulla effettiva origine vercellese di questo documento straordinario⁷, ma alcuni elementi esecutivi permettono, come è stato osservato⁸, di istituire confronti con altri prodotti dello *scriptorium* eusebiano. Il *Rotulo* vercellese è dunque una chiara testimonianza della riconoscenza, all’aprirsi del Duecento, del valore narrativo e storico di taluni importanti cicli pittorici più antichi, dei quali dobbiamo credere che venisse in qualche modo implicitamente apprezzato anche il valore formale.

Una datazione molto vicina a quella del *Rotulo* è da riferire al frammento di dipinto murale che resta sulla parete occidentale nel salone dei Vescovi nel Palazzo Arcivescovile; i dipinti dovettero rimanere in vista fino al 1452, quando, durante lavori effettuati sotto il vescovo Guglielmo Didier, furono aperte nuove ampie finestre sulla parete verso strada⁹. Supponendo, come sembra indicare la quota delle finestre antiche, che il piano pavimentale attuale corrisponda grosso modo a quello originario, si può pensare che sotto il frammento conservato vi fosse una zoccolatura dipinta a finto velario e la cornice superiore profilasse la quota della copertura lignea della sala.

Nella parte centrale figurata si osservano chiaramente sette personaggi stanti, a gruppi di due e di tre, ad indicare verosimilmente una moltitudine. Mancano ulteriori elementi per l’identificazione dei personaggi, che sono tutti privi di aureola. Quanto rimane di questi dipinti lascia intravedere un notevole livello qualitativo del ciclo, il quale forse rappresentava non già una schiera di santi, apostoli o profeti, come si sarebbe a prima vista indotti a credere, ma piuttosto una serie di personaggi rappresentativi laici, in qualche modo correlati al ruolo civico del vescovo. Se il frammento non è giudicabile compiutamente a causa delle



Miniature vercellese, l'angelo compare a Filippo, che su suo consiglio incontra l'Etiope che sta leggendo il profeta Isaia e Filippo istruisce l'Etiope e poi lo battezza, 1200 circa, Vercelli, Biblioteca Capitolare, *Rotulo di Vercelli*, *Atti degli Apostoli*

perdite della pellicola pittorica, tuttavia gli elementi formali riconoscibili in base al disegno preparatorio e alle prime stesure di colore conducono a confronti con esempi databili a cavallo tra XII e XIII secolo.

Nell’ambito della pittura murale, per il frammento dell’arcivescovado si può istituire un confronto, ancorchè generico, con i pressochè coevi resti pittorici di San Michele in Insula a Trino¹⁰, dove i dipinti nell’imbotte dell’arco trionfale e il frammento di *Crocefissione* nel cilindro absidale, residuo di un’ampia campagna pittorica che si estendeva a tutta la chiesa, mostrano talune affinità nell’impianto dei corpi e dei volti, mentre per il resto (tenuto conto di quanto rimane dopo due successive campagne di restauro, la prima delle quali, negli anni Sessanta del XX secolo, piuttosto invasiva) sono caratterizzati da una componente bizantineggiante, pur molto affievolita, che a Vercelli è invece assente.

Rimanendo nell’ambito delle premesse alla pittura duecentesca a Vercelli, va infine considerata almeno la possibilità che l’antica cattedrale di Santa Maria Maggiore conservasse un raro esempio di antica pittura su tavola. L’icona della *Vergine* che oggi si conserva nella sacrestia della chiesa gesuita della Trinità, che assunse il titolo di Santa Maria Maggiore quasi immediatamente dopo il suo completamento e in concomitanza con la distruzione della cattedrale omonima negli anni Settanta del XVIII secolo, dovrebbe costituire uno dei lasciti più preziosi

dell’antico edificio al nuovo. La tavola è da sempre considerata come un dono fatto da sant’Elena, secondo una tradizione locale che vuole un diretto intervento costantiniano alle origini della comunità cristiana vercellese¹¹, tradizione peraltro che accomuna Vercelli ad altri casi ben noti, ma che qui ha una sua precisa ragione nel ruolo cardine che l’episcopato vercellese avrà soprattutto nei secoli dell’altomedioevo¹². In virtù di una tale tradizione la tavola è stata nel tempo considerata come una reliquia, e come tale è stata protetta, verosimilmente agli inizi del XVI secolo, da una ricopertura in tessuto in parte dipinto; la preziosa immagine fu infine racchiusa nel 1734 in una costosa teca lignea con vetro¹³.

Indagini relative a una ricerca ancora in corso hanno potuto reperire la traccia almeno di due successivi interventi, il secondo dei quali ha purtroppo comportato la perdita del supporto originale, sostituito nell’agosto 1942 e rimpiazzato con una sottile lastra di compensato sulla quale l’immagine in stoffa dipinta è stata riportata con numerosi chiodini da tappezziere¹⁴. La perdita è gravissima, dal momento che sappiamo con certezza che la figura in tela e tessuto era sovrapposta, a scopo protettivo, ad una più antica immagine dipinta sulla tavola, come potè constatare l’erudito vercellese Giovanni Antonio Ranza che esaminò il dipinto alla fine degli anni ’80 del XVIII secolo¹⁵.

L’unico elemento sul quale basarsi per una pur vaga percezione del dipinto originario è

dunque costituito oggi dalle figure in tessuto; le quali, per ragioni che si possono ben comprendere, non dovevano discostarsi di molto dalla impostazione generale dell'antico dipinto, considerato come una reliquia. Dall'esame effettuato dal Ranza di quanto si trovava sotto gli elementi in tessuto risulta che sulla tavola era dipinta «a colla su fondo di gesso» una *Madonna in trono con il Bambino*, «nella più rozza e sconcia maniera del più infelice pennello de' tempi barbari, di modo che il volto della Madonna mette paura». L'erudito poi descrive l'immagine: la Madonna, che ha un'aureola lignea in rilievo, «è seduta sopra una sedia di non so quale materia soda, con picciolo appoggio, sostenuta ai due lati da due pilastretti, e in mezzo da una colonna scannellata [...]». Il Bambino ha una sottovesta di color cinericcio, legata con cordoncino come la superiore: ha il manto di color rosa sbiavato, con alcune stellette qua e colà, ma senza sigle. Il libro che tiene, ha la forma lunga dei nostri: le parole *ego sum lux mundi* sono scritte con caratteri gotici moderni, e le iniziali di ciascuna son rabescate, e a diversi colori»; Ranza descrive poi accuratamente il supporto ligneo e aggiunge infine che «Le figure [...] con la loro goffaggine, e con l'uso della tela ingessata per coprire le commessure delle tavole, ci rammentano la barbarie, e il ritrovato di quel buon Margaritone di Arezzo [...]»¹⁶. Al di là dell'interpretazione del Ranza, l'impianto rigidamente frontale e l'impostazione solenne, che appartengono al tipo iconografico dell'*Hodegbitria*, lasciano facilmente intuire una datazione medievale della tavola originaria, datazione che al momento non può essere meglio precisata, ma che nella seconda metà del XIII secolo troverebbe il suo estremo limite cronologico, sebbene si possa pure immaginare una datazione anteriore.

Sempre in territorio vercellese, nella chiesa pievana di Santo Stefano a Lenta, la raffigurazione della *Vergine in trono con il Bambino* ed un santo con cartiglio per la quale è stata dubitativamente proposta una datazione alla fine del Duecento¹⁷ va riferita invece alla prima metà del secolo successivo; nello stesso edificio potrebbe invece sollevare qualche dubbio circa una datazione al XIII secolo il frammento, sfuggito mi pare all'attenzione degli studiosi, riportante un grande cristogramma con inscritta una colomba dello Spirito Santo e forse un altare addobbato, dipinto al colmo della volta a botte che precede l'abside del vano di destra; il dipinto doveva far



Pittore vercellese, *Guala Bicchieri offre la chiesa di Sant'Andrea a Cristo in maestà tra i santi Andrea e Pietro*, prima metà del sec. XIII, Vercelli, Ospedale di Sant'Andrea, lunetta del portale

parte di una più ampia composizione pittorica, occultata completamente da un tardo intonaco rosato; i caratteri esecutivi del frammento consigliano tuttavia di ricondurne l'esecuzione ad un momento non troppo distante dalla campagna decorativa che in età romanica interessò l'edificio, e della quale si conservano frammenti di grande qualità¹⁸.

Nel panorama delle più precoci testimonianze di pittura di pieno Duecento a Vercelli si devono invece annoverare i resti della decorazione pittorica della basilica di Sant'Andrea. Ad una serena leggibilità dell'insieme ostano le incertezze riguardanti innanzitutto le vicende dell'edificio, in particolare relative a interventi decorativi fatti eseguire agli inizi del XVI secolo dall'abate Gaspare Pettenati¹⁹, ma soprattutto quelle connesse ai restauri condotti negli anni 1822-1823 da Carlo Emanuele Arborio Mella, durante i quali sappiamo con certezza che i fregi furono oggetto di una generale ridipintura, documentata dalle tavole approntate all'epoca dallo stesso Mella²⁰. I restauri all'insieme delle decorazioni effettuati dal Verdoja negli anni Quaranta del Novecento cercarono, secondo quanto testimoniato da Noemi Gabrielli, di ripristinare le tenui cromie originarie liberandole dalle accese tinte ottocentesche²¹. Gli interventi del Mella non paiono tuttavia aver sostanzialmente mutato il lessico della decorazione duecentesca.

Il repertorio in tal modo esibito è stato giustamente ricondotto anche alle suggestioni che potevano derivare dalle decorazioni marginali

della coeva miniatura, soprattutto nordeuropea²², che pure a Vercelli non mancavano, se oltretutto si riflette sui risvolti della presenza dell'importante *Studium* istituito nel 1228, e che, proprio in ragione dell'architettura della chiesa fondata dal cardinale Guala Bicchieri e anche delle numerose suppellettili e dei libri da lui donati, facevano della città un'avanguardia del gusto moderno aggiornato sulle novità d'oltralpe²³.

Che poi tale gusto si riversi sostanzialmente nel Sant'Andrea e abbia tutto sommato pochi riscontri nel resto della coeva pittura monumentale vercellese - se si eccettua, almeno in parte l'esempio delle pitture del San Paolo a cui si accennerà più oltre - è fatto accidentale forse legato, come si è detto, all'entità delle perdite. Ma è anche, occorre sottolinearlo, un dato necessariamente connesso al carattere internazionale del cantiere del cenobio fondato da Guala Bicchieri, come d'altra parte architettura e arredo scultoreo de se soli già mostrano largamente. Giovanni Romano ha richiamato l'attenzione sulla probabile presenza di pittori centro-italiani attivi nella decorazione del Sant'Andrea, presenza segnalata da taluni dettagli, come i mascheroni da cui originano parti dei tralci²⁴, che in anni non lontani saranno presenti ad esempio nella decorazione della basilica francescana di Assisi, altro ragguardevole cantiere internazionale del quale in fondo quello vercellese può essere considerato una ideale premessa.

Non a caso Jürgen Michler, nel suo impor-



Pittore biellese (?), porzione destra di arco trionfale, seconda metà-fine del sec. XII sec., Biella, Museo del Territorio, da Mongrando, S. Maria di Castelvecchio

tante studio sulla ornamentazione architettonica gotica, considera proprio Vercelli e Assisi tra gli esempi di apparati decorativi più articolati e meglio confrontabili con la casistica europea²⁵. La complessità e allo stesso tempo la finezza dell'interazione tra architettura e apparato decorativo diversamente perseguita - frutto di una volontà ben definita indubbiamente già a livello della progettazione che può essere colta a tutti i livelli nel cantiere vercellese, a partire dalla cura applicata all'apparecchiatura lapidea e laterizia e al complemento scultoreo - meglio può essere intesa se si riconduce la serie delle fasce dipinte al suo valore non già di addizione, ma di naturale complemento alla compagine strutturale. Le decorazioni concorrono infatti alla definizione e alla percezione dell'architettura non meno che gli elementi strutturali e scultorei e si affiancano alla policromia dei materiali e all'attenzione massima data alla rifinitura accurata dei paramenti. Anche all'esterno dell'edificio la pittura si integra all'articolazione architettonica e alla policromia dei materiali: deboli tracce di profilature e di figurette di volatili è dato ancora di percepire ad esempio nella cornice ad archetti intrecciati sul lato sud della navata maggiore, in prossimità dell'innesto del transetto. Altri fregi dipinti, simili a quelli nelle trombe del tiburio, si osservano poi nel chiostro, nell'intradosso di due archi.

L'esempio del Sant'Andrea permette di cogliere l'entità del contributo della pittura nella definizione dell'architettura; un contributo che si sbaglierebbe però nel considerare, proprio per le modalità in cui si esplica, quale risultato di un semplice processo accumulativo. Alla *varietas* esibita nell'applicazione alle compagini murarie corrisponde un dosaggio, una calibratura e una dislocazione del multiforme repertorio di ornamenti che lasciano intuire l'obbedienza ad un preciso progetto decorativo; in tal modo vanno intese talune particolarità distributive, come ad esempio la presenza di mascheroni a tre facce, uno con sembianze umane e uno con teste di drago, solo nell'ultima campata del presbiterio, o la collocazione di figure animali nella parte dei fregi prossimi ai capitelli solo nelle due campate centrali della navata maggiore, dove si collocano alternativamente pesci e draghi, o la prosecuzione del fregio dipinto sul fusto dei sostegni sotto i capitelli solo nelle semicolonne in laterizio del presbiterio. Va da sè che in tal

modo può intendersi, almeno nel concepimento, anche la collocazione cronologica del ciclo in stretta relazione con il cantiere dell'architettura, probabilmente nel quarto o quinto decennio del Duecento, come d'altra parte conferma anche la policromia applicata alle sculture della facciata, e segnatamente a quelle della lunetta del portale nord, dove è effigiata l'offerta da parte di Guala Bicchieri al santo titolare del modello della chiesa.

A poca distanza dalla basilica, in quello che resta dell'ospedale fondato intorno al 1224 dallo stesso cardinale, un'altra raffigurazione perpetua il ricordo del fondatore sulla lunetta dipinta del portale di ingresso, preceduto da un portico che nell'uso dei materiali e nei connotati formali mostra la sua stretta parentela con il Sant'Andrea²⁶. È stato opportunamente osservato che il dipinto dovette essere eseguito dopo la morte del cardinale²⁷: una data che potrebbe persino convenire alle sculture della facciata, in particolare alla lunetta del portale nord²⁸.

Il dipinto, assai consunto e oggetto di un restauro nel 1930²⁹ e forse anche più di recente, raffigura al centro il Cristo troneggiante, affiancato a sinistra da sant'Andrea, che presenta Guala Bicchieri inginocchiato mentre offre anche qui il modellino della chiesa, e a destra da san Pietro con le chiavi. L'intonaco dipinto si estendeva oltre la cornice sull'intero archivolt del portale, come mostrano alcuni resti ancora conservati. Sotto la scena è iscritto un lungo testo in esametri, tracciato in eleganti lettere gotiche sull'architrave in granito intonato e scialbato, che celebra le imprese di Guala Bicchieri e sembra corroborare una datazione del dipinto ad un momento anche di poco successivo alla morte del prelado nel 1227³⁰.

La sostanza pittorica, pur assai deteriorata a causa della esecuzione prevalentemente a secco, mostra la volontà di pervenire ad una stesura raffinata, con toni verdi per le ombre e una fitta sovrapposizione di velature e lumeggiature, tutte perdute³¹. È stato osservato che il dipinto fu realizzato obliterandone uno più antico, le cui tracce affiorano soprattutto nelle zone marginali³². Si potrebbe provare a ricostruire una originaria configurazione nella quale, all'incirca come si osserva nella lunetta di analogo soggetto nel portale del Sant'Andrea, il cardinale, rappresentato sulla sinistra, offre il modello della chiesa a Cristo, oltre che all'apostolo Andrea che sta

sul lato opposto. Ci si può chiedere perché una simile immagine fu replicata, pur con mezzi diversi, a poca distanza dalla facciata della chiesa e perché il modellino della chiesa stessa, e non eventualmente dell'ospedale, sia rappresentato ancora una volta; una delle possibili spiegazioni potrebbe essere tentativamente ricercata nella volontà di risarcire l'assenza, nella lunetta scolpita, della figura di Cristo, peraltro assente nelle sculture della facciata. Ad ogni modo, la lunetta dipinta costituiva un *pendant* di quella scolpita, anche per la presenza dell'iscrizione encomiastica; ad una osservazione attenta è chiaro infatti che l'intonachino scialbato steso sull'architrave per ospitare il testo dipinto è contestuale al più vecchio affresco. La versione del dipinto successivamente intervenuta si limitò per così dire all'aggiunta della figura di san Pietro; per questo motivo le figure, almeno le tre ai lati del Cristo, furono dipinte in formato minore (cosa che forse suggerì l'introduzione di una fascia ornamentale nella parte superiore). La sovrapposizione della nuova immagine dovette avvenire comunque dopo breve tempo, come pare suggerire il "reimpiego" dell'iscrizione sull'architrave. Se appare verosimile la proposta cronologica avanzata da Costanza Segre Montel al 1227³³ per l'esecuzione del primo dipinto, si sarebbe tentati di riconoscere un termine, quanto meno *post quem*, nel 1231, anno in cui papa Gregorio IX prese sotto tutela l'ospedale di Sant'Andrea³⁴: risulterebbe così spiegata in modo soddisfacente la presumibile aggiunta della figura di san Pietro alla composizione originaria.

All'interno dell'ampio vano a campate (con volte più tarde) - l'attuale "Salone dugentesco", che costituisce oggi l'unico ambiente conservato dell'antico ospedale, in origine adibito a locale per l'accoglienza di pellegrini e malati - è probabile si trovassero estese decorazioni dipinte sulle pareti perimetrali della sala, a carattere prevalentemente devozionale, ma che possiamo immaginare includessero anche scene didascaliche riguardanti la carità e la cura dei bisognosi; unico resto pittorico oggi in vista databile al XIII secolo, e dunque alla prima fase decorativa dell'ambiente, è la figura frammentaria di un santo vescovo benedizionale, del quale si riconosce solo parte della casula e del pastorale, rinvenuta in epoca moderna sulla parete occidentale. In corrispondenza della parte inferiore della figura si individua, a sinistra, la presenza di una figurina



Pittore biellese (?), *san Cristoforo*, ultimo quarto del sec. XII, Sala Biellese, chiesa del monastero di San Giacomo della Bessa

di offerente in abito rosso e giallo, le braccia protese a congiungere le mani, non conservate ma che forse recavano un'offerta. In alto, in parte obliterata dal peduccio della volta, corre un frammento di iscrizione dipinta in nero, certamente riferita al santo³⁵. I pochi dati stilistici che emergono dall'esame della figura sembrano indicare una direzione alquanto diversa rispetto alle testimonianze pittoriche fino ad ora esami-

nate; nondimeno a questa figura, segnalata da Giovanni Romano che vi riconosce legami con esempi di gotico «lineare»³⁶, conviene pur sempre una datazione verso la metà del XIII secolo, o poco prima, e un generico riferimento ad esempi dell'area lombarda, come alcune delle figure dipinte sui pilastri delle chiese pavese di San Teodoro e di Santa Maria del Popolo (queste ultime ora nei Musei Civici di Pavia)³⁷.



Nell'area biellese, in base ai dati attualmente a disposizione, non paiono essersi conservate testimonianze pittoriche riferibili alla prima metà del Duecento. Vanno ricondotti ad ambito ancora romanico (seconda metà - fine del XII secolo) i resti pittorici raffiguranti frammenti di una *Annunciazione* e delle figure dei *Progenitori*, già sull'arco trionfale di Santa Maria di Castelvechio a Mongrando, nei quali è stata giustamente riconosciuta una fase decorativa più tarda rispetto ai resti, ora ricomposto al Museo del Territorio di Biella, del noto ciclo pittorico concordemente attribuito al secolo XI³⁸.

Al secolo XIII inoltrato Noemi Gabrielli proponeva invece di datare il dipinto lacunoso con *san Cristoforo* sul primo pilastro di sinistra del vano, oggi parte di un'abitazione civile, che un tempo fu la chiesa abbaziale di San Giacomo (e in precedenza San Salvatore) nel monastero della Bessa a Sala Biellese³⁹. La figura si presenta fortemente intaccata da un maldestro restauro, già menzionato dalla Gabrielli, che ha ricostruito ampie parti del dipinto⁴⁰, le cui parti originarie possono a loro volta aver sofferto di integrazioni pittoriche, in modo tale che resta difficile una determinazione stilistica e cronologica; gli elementi riconoscibili indicherebbero piuttosto una datazione al secolo XII. A questo proposito va ricordato che nella stessa chiesa, sul terzo pilastro destro, rimane un altro dipinto, assai più lacunoso e oggi quasi del tutto perduto, al punto che può meglio essere giudicato in base alla immagine pubblicata a suo tempo dalla Gabrielli⁴¹. Esso rappresenta la figura di un santo vescovo benedicente, i cui caratteri possono, pur con qualche esitazione e tenuto conto di apparenti discrepanze formali, accostarsi a quelli del *san Cristoforo*; e forse è proprio l'assenza di rifacimenti e ritocchi a consentire di riconoscere ancora una certa qualità esecutiva. Il fatto che il vescovo sia sprovvisto di mitria, che viene rappresentata nei dipinti prevalentemente dal XIII secolo, potrebbe corroborare una datazione entro l'ultimo quarto del XII secolo⁴². In tal senso risulterebbe assai difficile accogliere il riferimento, proposto dalla Gabrielli, con la *Madonna delle Grazie* in San Bernardo a Vercelli (vedi oltre nel testo); allo stesso modo, appare problematico il confronto

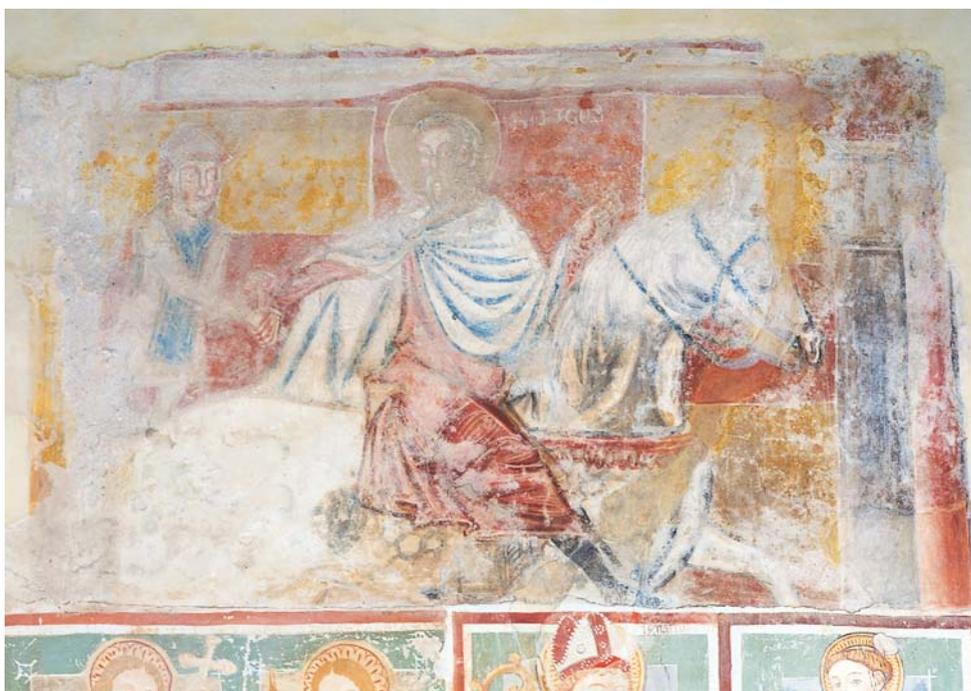


Pittore vercellese (?), *san Cristoforo*, metà del sec. XIII, Quarona, San Giovanni al Monte

Pittore vercellese (?), *l'arcangelo Michele*, metà del sec. XIII, Quarona, San Giovanni al Monte



Pittore vercellese (?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Pietro*, metà del sec. XIII, Quarona, San Giovanni al Monte



Pittore vercellese (?), *san Giacomo a cavallo appare ad un pellegrino e lo conduce a Santiago di Compostella*, metà del sec. XIII, Quarona, San Giovanni al Monte

anche con i dipinti tardoduecenteschi del Battistero di Biella e persino con il *san Cristoforo* di Antoliva, pure proposto dalla stessa studiosa in due successivi interventi⁴³.

Allo stesso modo, risultano pure ingiudicabili, per l'estrema lacunosità dei frammenti, i resti di decorazione pittorica nel presbitero della piccola chiesa diroccata di San Pietro di Sugliaco a Piverone, più nota localmente come

Giesiùn: Delmo Lebole vi ha riconosciuto i resti di una figura di *san Pietro*⁴⁴. La campitura a superfici piatte della figura e la delineazione dei contorni con una spessa linea scura sono elementi troppo generici, che non contraddicono tuttavia una eventuale datazione al Duecento, probabilmente verso la fine del secolo.

A Quarona, all'imbocco dalla Val Sesia, l'ampia chiesa a doppia navata di San

Giovanni al Monte, conserva, quasi sommerse dalla copiosa veste di dipinti votivi dei secoli successivi, ben cinque episodi di pittura duecentesca⁴⁵. Essi sono tutti riferibili con certezza ad uno stesso pittore, o ad una stessa bottega, sebbene in almeno tre casi mantengano un deciso valore devozionale e dunque non siano riconducibili ad un ciclo unitario; negli altri due casi si tratta di scene narrative, ma anche qui nessun elemento indica che esse facessero parte di più ampi cicli relativi a storie di santi⁴⁶.

Ad eccezione di una scena, che si trova sul muro perimetrale nord della navata sinistra, un tempo destinata ad area battesimale⁴⁷, i dipinti si trovano collocati quasi tutti nella navata destra; qui, sul secondo arco trasverso procedendo dalla facciata, è collocata la figura gigantesca di *san Cristoforo*, occultata nella parte inferiore da affreschi del XVI secolo. Il dipinto si sovrapponeva ad una elegante finitura architettonica, databile forse agli interventi del XII secolo o ai primi del secolo successivo⁴⁸; anzi ad essa doveva probabilmente integrarsi, dal momento che su questa parete la cornice superiore, ora interrotta da una lacuna, sembra che almeno in parte proseguisse.

Sulla faccia meridionale del pilastro sottostante il *san Cristoforo*, sta la figura dell'*arcangelo Michele*; resta dubbio se alla stessa epoca in cui fu eseguito questo riquadro debba datarsi anche una piccola figura di quadrupede (forse un cavallo), oggi ormai quasi del tutto abrasa sullo stesso pilastro verso la navata di sinistra, sotto l'immagine quattrocentesca di *san Biagio*.

Sulla parte sinistra dell'arco trionfale appare una *Maestà della Vergine tra i santi Giovanni Battista e Pietro*, quasi interamente conservata. Le figure, identificate da iscrizioni, sono poste su un fondo azzurro e giallo bordato in verde, come nelle due altre scene descritte, soprattutto quella con *san Michele*.

I tre dipinti presentano identici caratteri stilistici ed esecutivi, così da rendere indubitabile che siano stati eseguiti dal medesimo artista; lo stato di conservazione di ciò che rimane, anche sulla base del confronto con la documentazione fotografica prima dei restauri, mostra che la superficie pittorica si è spesso mantenuta eccezionalmente integra, così da lasciare riconoscere le varie tappe dell'esecuzione, soprattutto nei volti: dalla stesura dei fondi alle ombreggiature in verde-terra, ai toni dell'incarnato, alle luci finali,

quale risultato di una tecnica esecutiva di notevole sicurezza e rapidità che assai spesso perviene ad effetti di pittura compendiaria. Così, ad esempio, avviene per la trama delle lumeggiature dei panneggi, che solo apparentemente potrebbero richiamare i composti e convenzionali schemi ereditati dalla pittura bizantineggiante, e invece rivelano una condotta fantasiosa e quasi illusionistica, anche più di quanto sia dato di constatare, ad esempio, in taluni dettagli dei panneggi nei pur tanto diversi apostoli dipinti nell'abside maggiore di San Remigio a Pallanza⁴⁹; tra le altre cifre caratterizzanti del pittore si potrebbe citare poi soprattutto la particolare resa delle mani dei personaggi, descritte spesso attraverso le guizzanti lumeggiature che definiscono le nocche e i nervi del dorso.

Sulla scorta di queste osservazioni possono essere avvicinati ai primi tre dipinti esaminati altri due episodi pittorici nella chiesa, già acutamente riconosciuti da Cristina Giacobino come parte integrante del gruppo di opere eseguite da questo abile maestro. Si tratta in primo luogo della scena collocata sulla parete settentrionale della navata nord, e raffigurante, in una iconografia non consueta nel nostro ambito territoriale, *san Giacomo*, identificato dalla scritta *S(anctus) Iacus*, su un cavallo bianco che appare ad un pellegrino e lo conduce a Santiago⁵⁰. Allo stesso gruppo andrà infine ricondotto anche un altro dipinto frammentario disposto sulla parete settentrionale del presbiterio della navata destra, dove si distinguono i resti di una scena di martirio, verosimilmente di *san Bartolomeo*⁵¹.

In questo cospicuo gruppo di affreschi, pur nel suo carattere vivace e immediato, l'impronta "neellenistica" è indubitabile, ed è stata avvicinata ad alcune espressioni della pittura veneto-padana della seconda metà del XIII secolo⁵²; essa appare tuttavia filtrata dalla continuità con la tradizione formale preromanica e romanica ad opera di un artista assai abile e tecnicamente preparato, capace di condurre le opere con quella rapidità che si riconosce nel tratto sicuro e veloce, quasi compendiario appunto, che ha consentito una esecuzione sostanzialmente a "buon fresco" e la conseguente conservazione nel tempo delle diverse stesure di colore. In ragione di queste osservazioni, la datazione al terzo quarto del XIII secolo concordemente attribuita a queste pitture⁵³ non perde certo attendibilità, anche



Pittore Biellese, *Crocifissione*, metà del sec. XIII, Magnano, San Secondo

in considerazione tutto sommato delle ben note dinamiche tra centro e periferia; tuttavia si può considerare plausibile anche una loro collocazione intorno alla metà del secolo.

Elementi bizantineggianti sono stati da tempo riconosciuti anche nella *Crocifissione* della chiesa di San Secondo a Magnano⁵⁴. Il dipinto, rinvenuto insieme ad altri frammenti nei radicali restauri che hanno interessato l'edificio negli anni 1967-1970⁵⁵, si colloca sulla parete orientale della navata meridionale a imitare una terminazione absidale, non esistente in realtà a causa della presenza del campanile. L'edificio, databile al terzo quarto dell'XI secolo⁵⁶, ebbe certamente un'antica fase decorativa, testimoniata da tracce ancora visibili sull'arco trionfale dell'abside maggiore, con frammenti di incorniciature, e nel giro dell'abside minore nord, con tracce di una cornice orizzontale e forse di una figura; altri frammenti di intonaco rinvenuti durante i restauri e oggi collocati lungo il perimetrale nord portano resti di decorazioni pittoriche a cornici e a racemi in bianco e rosso su fondo scuro; uno di questi frammenti rivela però la sovrapposizione di una decorazione geometrica a losanghe in pro-

spettiva che appare propria della tradizione duecentesca, così da indicare una nuova veste pittorica del secolo XIII che occultò almeno in parte i precedenti dipinti murali. A tale campagna deve datarsi anche la *Crocifissione* citata, che rappresenta il resto pittorico più esteso conservato nella chiesa.

Cristo ha il capo piegato a sinistra e gli occhi chiusi, secondo l'iconografia del Cristo morente, certamente diffusa in ambito culturale bizantineggiante, ma rintracciabile nell'iconografia occidentale almeno dall'età carolingia e d'altra parte presente già dall'XI secolo in ambito piemontese orientale, se si pensa ad esempio al *Messale 35/LIV* della biblioteca Capitolare di Novara⁵⁷ o al *Sacramentario 201/XLII* (1180 ca) della Biblioteca Capitolare di Vercelli⁵⁸; piuttosto, elementi anche più significativi collegabili a modelli bizantini si individuano in certi dettagli, come i tratti somatici della Vergine, o le orecchie "a goccia" del Cristo, o ancora nelle sigle in lettere greche del cartiglio sopra la croce: *IC [XC]*; si tratta di dati tutto sommato generici, e tuttavia significativi di un certo indirizzo della pittura lombardo-piemontese



Pittore biellese, *Madonna allattante e santo martire*, terzo quarto del sec. XIII, Biella, Battistero

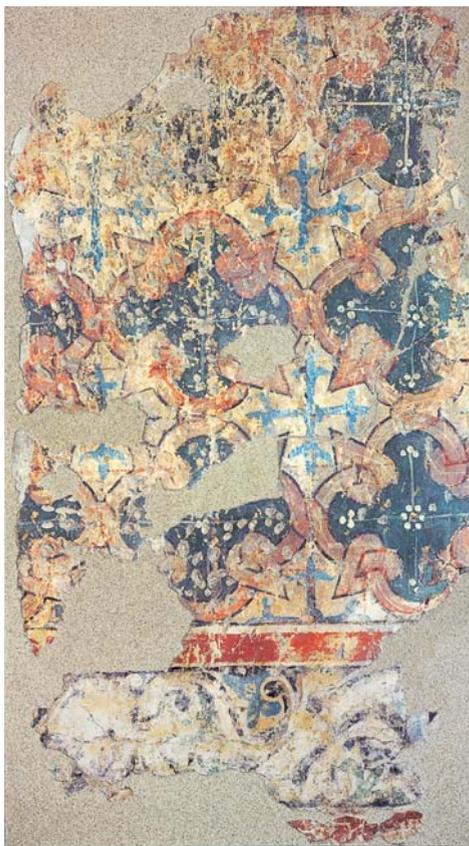
tra XII e XIII secolo, se ad esempio si pensa alla situazione milanese⁵⁹, o alle pitture duecentesche del San Teodoro di Pavia⁶⁰, alla *Deposizione dalla croce* nella Cappella Cittadini in San Lorenzo a Milano⁶¹ o alla *Crocifissione* aggiunta nell'ultimo decennio del XIII secolo nella cappella di San Siro nel Duomo di Novara⁶².

Pur nel suo aspetto impoverito dalle vicende conservative, la sostanza pittorica vede il netto prevalere della linea di contorno, che definisce profili e tratti somatici; gli incarnati modulano invece in diverse ampie stesure gli elementi di definizione volumetrica, senza però il ricorso, sembra, a ombreggiature verdi, mentre i rilievi hanno apparentemente perduto quasi del tutto la tradizionale trama delle lumeggiature in bianco. Con l'eccezione di una prima proposta di datazione da parte di Noemi

Gabrielli nell'ambito della pittura dell'XI secolo derivante dal ciclo di Galliano⁶³, la vicenda critica del dipinto vede la sua collocazione nel solco della pittura di cultura lombardo-piemontese del XIII secolo già a partire dalla scoperta nel 1968⁶⁴, e poi più decisamente negli interventi successivi, che hanno espresso il duplice orientamento cronologico verso la prima parte del secolo⁶⁵ o verso la fine⁶⁶, pur sempre riconoscendo il ruolo del dipinto nell'ambito della coeva pittura biellese, che in un certo senso fa della *Crocifissione* di Magnano, plausibilmente databile verso la metà del secolo XIII⁶⁷, un episodio concettualmente affine a quello rappresentato dalle pitture di Quarona: opere tra loro tanto diverse, ma complementari nella comune propensione alla declinazione locale delle formule più convenzionali e largamente vulgate della pittura bizantineggiante.

L'esigua serie di pitture duecentesche nel territorio biellese non dispone nel capoluogo che di testimonianze ancora più scarse e in parte di interpretazione problematica. Tra i numerosi resti pittorici, tutti più o meno frammentari, del Battistero di Biella pochi sono quelli riferibili al Duecento; le pareti dell'edificio costruito tra X e XI secolo⁶⁸ non paiono aver conservato tracce di una eventuale veste decorativa originaria, o comunque precedente il secolo XIII. Poiché è altamente improbabile che le superfici interne del vano siano rimaste per due secoli prive di decorazione, anche sotto forma di pitture e forse perfino di stucchi, resta il quesito circa l'originario corredo decorativo; bisogna dedurre che l'edificio fu oggetto, nel corso del XIII secolo, di una generale reintonacatura, forse conseguente a qualche evento, del quale non rimane però testimonianza.

Nella porzione sinistra del cilindro absidale orientale si trova l'immagine della *Vergine allattante* affiancata da un santo martire, che rappresenta il dipinto più noto riferibile al secolo XIII nel Battistero, e anche quello tutto sommato in migliore stato di conservazione. Sulla tunica del santo, che è stato proposto di identificare come santo Stefano⁶⁹, si riconosce un elemento verticale, simile ad un fodero di spada, che indica nel personaggio un cavaliere, motivo per cui è stata proposta una identificazione alternativa in san Defendente⁷⁰; nessuna iscrizione, o altro elemento, permette tuttavia una chiara identificazione. Tra i dati esterni che possano risultare di supporto ad una definizione cronologica di questo dipinto, e forse di altri in questa zona dell'edificio, va ricordata la fondazione, nel 1277, di una cappellania dedicata alla Vergine e ai santi Giovanni Battista e Stefano⁷¹; il dato parrebbe confermare la proposta di datazione "non oltre il 1280" avanzata da Giovanni Romano⁷² che è venuta precisando le precedenti datazioni alla fine del secolo⁷³. Nel dipinto sono state individuate componenti formali assai diverse, dal ricorrere di formule descrittive - tra le quali l'aureola a lobature - proprie dell'arte vetraria in particolare transalpina⁷⁴, ad assonanze con la coeva pittura lombarda di gusto bizantineggiante, come segnalato da Sciolla⁷⁵, fino a riconoscerci, come suggerito da Romano, gli echi dell'"onda neoellenistica" della pittura padana del Duecento i cui tratti salienti, individuabili



Pittore biellese, decorazioni a tappezzeria, fine del sec. XIII (?), Biella, Museo del Territorio, da Casa Masserano al Piazzo



Pittore biellese (?), *Madonna col Bambino e san Gaudenzio*, terzo quarto del sec. XIII, Lessona, San Gaudenzio

«nell'improvviso arricchimento della gamma cromatica, nell'esecuzione pittorica a brillanti lumeggiature, nel recedere del semplice disegno a contorno»⁷⁶, sono in vario modo riconoscibili in area piemontese negli affreschi di Bassignana, nell'Alessandrino (1266), e, nell'ambito geografico che qui ci interessa, a Quarona, a Biella, e poi a Lessona e a San Bernardo di Vercelli (vedi oltre nel testo). Più recentemente Valagussa ha cercato di ricomporre un quadro di insieme che connette il dipinto biellese alla produzione pittorica di marca lombarda che dall'area del Lago Maggiore arriva al Canton Ticino e al Lago di Como, proponendo anche l'attribuzione al pittore attivo al Battistero biellese di dipinti murali sulle sponde del lago di Como⁷⁷. Alla serie potrebbero essere aggiunti i dipinti raffiguranti la *Madonna del latte* in San Miro a Rovasco di Pognana o l'affresco con la *Tentazione di san Benedetto* nel chiostro di San Nicolò a Olgiasca di Piona, ma per quest'ultimo limitatamente all'impiego dell'aureola a lobature⁷⁸.

Biella non conserva, allo stato attuale delle conoscenze, altre testimonianze di pittura duecentesca; nel Museo del Territorio sono oggi

esposti due frammenti di decorazione profana da Casa Masserano al Piazzo consistenti in ornati a tappezzeria con compassi di nodi intrecciati contenenti, su campi alternativamente grigi e bianchi, sottili ornati floreali e croci gigliate azzurre, il tutto delimitato da larghe fasce a girari; la datazione alla fine del secolo XIII proposta nell'allestimento espositivo sulla base della scheda di catalogo del museo risulta plausibile, sebbene la mancanza di ulteriori dati lasci aperto il problema della loro definizione cronologica⁷⁹.

Affinità con il dipinto con la *Vergine allattante e santo* nel Battistero di Biella sono state riconosciute nella *Vergine con il Bambino* e un santo vescovo, probabilmente san Gaudenzio, conservati nell'abside della piccola chiesa campestre di San Gaudenzio a Lessona⁸⁰. Il dipinto ha subito una singolare vicenda conservativa, essendo stato rinnovato nel corso del XVI secolo da un rifacimento che ha sostanzialmente lasciato immutata la raffigurazione, aggiornandola solo sotto l'aspetto formale. Interventi di restauro effettuati a metà degli anni Settanta del Novecento hanno permesso una pressochè completa percezione del dipinto medievale, riquadrato da un'ampia

cornice, alla quale, come nell'analogo dipinto del Battistero di Biella, le figure che occupano la scena si sovrappongono. Nonostante le vicende del dipinto, in alcuni punti è ancora possibile osservare la stesura pittorica, pur semplificata, soprattutto negli incarnati modulati anche qui senza l'uso di ombreggiature in verdeterra e senza lumeggiature, dove la linea di contorno ha invece ruolo determinante per la definizione della figura, come abbiamo visto a Biella. Nel dipinto di Lessona, ma in fondo nella serie accostabile ai dipinti del Battistero di Biella e finanche nella *Crocifissione* di Magnano, la rinuncia ad una pronunciata, ancorchè convenzionale, resa volumetrica in favore del connotato disegnativo va intesa nel senso di un preciso indirizzo formale, che sarebbe fuorviante e antistorico giudicare sia come consapevole abbandono di connotati di ascendenza bizantina, sia come frutto di un percorso evolutivo, tantomeno se inteso in senso cronologico. Questi elementi formali si inseriscono anch'essi, al pari di quelli "bizantini" riscontrabili in altri esempi anche coevi, nel solco di una tradizione figurativa più antica, a suo modo rappresentata ad esempio, come abbiamo visto, dai citati resti di pitture



Pittore vercellese, *Madonna col Bambino* ("Madonna delle Grazie"), seconda metà sec. XIII, Vercelli, San Bernardo

nel palazzo vescovile di Vercelli, o, per ricordare alcune testimonianze in area lombarda, da importanti esempi "romanici" milanesi come la *Madonna* di Lambrate o quella di San Celso, per arrivare a quelli pienamente duecenteschi delle *Madonne* di San Satiro e di San Lorenzo (cappella Cittadini), della *Madonna* di Sant'Eustorgio, datata di recente intorno al 1280; ad un tale indirizzo d'altra parte partecipano anche, intorno al 1270, le già citate pitture della tomba Cotta a Sant'Ambrogio di Milano⁸¹. Al culmine di questa tendenza, che caratterizzerà, indipendentemente dagli inevitabili scarti qualitativi tra opere di diversa collocazione e funzione, molta parte della produzione pittorica in un'area piuttosto ampia nella Valle Padana e nell'area dei laghi, staranno gli affreschi della Rocca di Angera, che la critica più recente considera elemento importante per la comprensione di alcuni fatti figurativi anche dell'area piemontese⁸², confermando ancora una volta il deciso orientamento di parte della pittura dell'area qui in esame verso l'area lombarda, come dimostra una trama di collegamenti che pare indicare l'attività di botteghe di pittori di qua e di là dal Lago Maggiore⁸³.

È in quest'ottica che i caratteri formali espressi dal dipinto del San Gaudenzio di Lessona permettono, come ha proposto Delmo Lebole, di porre quest'opera in relazione con la *Madonna allattante* nel Battistero

di Biella⁸⁴. Ad un simile indirizzo, pienamente condivisibile, Giovanni Romano⁸⁵ ha aggiunto anche il confronto con il dipinto raffigurante la *Vergine in trono col Bambino*, indicata localmente come Santa Maria delle Grazie, posto nella prima cappella destra della chiesa di San Bernardo a Vercelli, costruita a partire dal 1164⁸⁶. Il dipinto risulta attualmente ingiudicabile a causa di una serie cospicua di ridipinture, segno della devozione di cui l'immagine fu a lungo oggetto, oltre che di interventi conseguenti i restauri ottocenteschi che portarono anche all'allungamento della chiesa⁸⁷. L'unica immagine che permetta di riconoscere tratti della stesura pittorica originaria è stata pubblicata da Noemi Gabrielli nel 1944⁸⁸, ma riporta uno stato della pittura anteriore a restauri già effettuati al momento della pubblicazione, nel 1935, del catalogo di opere d'arte vercellesi di Anna Maria Brizio⁸⁹. Prima del rifacimento l'immagine mancava di ampie porzioni nella zona destra e in quella inferiore, completamente ricostruite dal restauro, che ha anche abbondantemente ridipinto la figura della Vergine e del Bambino; l'aureola rilevata e raggiata corrisponde invece allo stato originario del dipinto. Dopo la datazione proposta da Anna Maria Brizio al tardo XII secolo, una datazione al Duecento avanzato è stata indicata da Noemi Gabrielli, che confronta il dipinto con le pitture duecentesche del Battistero di Biella⁹⁰. Ad una più precisa definizione cronologica si potrà pervenire nell'auspicabile occasione di un restauro (o meglio di un de-restauro) dell'opera; sulla base non già dello stato attuale del dipinto, ma di quanto si osserva nell'immagine pubblicata dalla Gabrielli, è tuttavia da accogliere senza troppe incertezze la collocazione temporale del dipinto alla seconda metà XIII secolo⁹¹.

Del tutto affine per gli aspetti stilistici alla *Madonna delle Grazie* (quali li si potevano cogliere prima delle ridipinture) è un altro frammento di pittura nella stessa chiesa di San Bernardo, sul secondo pilastro a sinistra, dove è raffigurato il busto aureolato di un santo, nel quale la morbida modulazione degli incarnati si accompagna alla definizione dei tratti somatici per mezzo di una spessa linea scura che definisce anche i contorni, elementi sufficienti a suggerire in questo caso una datazione un poco oltre la metà del XIII secolo; analoghe modalità descrittive si riscontrano in altri casi, a partire dalla *Madonna della Grazie* nella

stessa chiesa, o nella *Madonna* di Lessona, o persino nelle vivaci figurette del fregio del Broletto di Novara⁹².

Il frammento vercellese mostra una certa, pur generica, affinità con quanto resta della figura, che mi risulta inedita, dell'*Arcangelo Gabriele* (identificato dal *titulus* dipinto) in uno dei sottarchi superstiti dell'aula antica della già citata chiesa vercellese di San Vittore; che si tratti qui di una immagine votiva è chiarito dalla presenza della figuretta orante del committente. L'aspetto schematico degli elementi descrittivi della figura corrisponde forse all'intenzione iniziale del pittore, ma certamente è definito in maniera determinante dalla limitata tavolozza e più ancora dalle perdite subite dall'apparato di ampie lumeggiature o piuttosto velature a campiture chiare che definivano i volumi: risultato della vicenda travagliata dell'edificio, che accomuna il dipinto che abbiamo esaminato alla vicina immagine trecentesca della *Madonna in trono con il Bambino* dipinta nell'intradosso dell'arco adiacente.

Rimanendo in ambito vercellese, la proposta di datazione a suo tempo avanzata da Franco Mazzini di datare al tardo Duecento le pitture del catino absidale della pieve dei Santi Nazaro e Celso a Quinto Vercellese⁹³ non manca di suscitare dubbi, almeno a giudicare dallo stato attuale del dipinto; la grande *Majestas Domini* con il Cristo troneggiante tra i simboli dei Quattro Viventi, pur molto compromessa, mostra di appartenere almeno al secolo seguente, se non al secolo successivo; una datazione precedente, non necessariamente al secolo XIII, può invece essere accettata per il lacerto con i busti dei santi Paolo e Pietro nella parte destra del cilindro absidale, che sembrano dipinti su una stesura di intonaco sottostante a quella del catino absidale; lo stato di conservazione e l'esecuzione corsiva del dipinto rende assai difficile il giudizio; si può almeno rilevare una certa somiglianza, nella figura di Pietro, della mano che regge il libro e nell'impugnatura trapezoidale delle chiavi, con il frammento già esaminato in San Pietro di Sugliaco a Piverone⁹⁴.

Ancorchè frammentari, sono senza dubbio meglio conservati, sempre a Quinto Vercellese, alcuni dipinti murali duecenteschi, fino ad ora inediti, rinvenuti negli interventi di restauro conclusi nel 2005⁹⁵ che hanno interessato la cappella di San Pietro nel Castello Avogadro.

Prima di tali interventi erano note solo

alcune pitture quattrocentesche, già citate dal Verzone nella rapida descrizione dell'edificio romanico⁹⁶. Oltre a interessanti dipinti dei secoli XIV, XV e XVI sono oggi visibili due scene e alcuni brandelli di intonaco dipinto sulle pareti longitudinali; su quella settentrionale, in prossimità del presbiterio, spicca la porzione superiore di un riquadro con la figura imponente di *san Cristoforo*, ritagliata nella parte destra nel Cinquecento in occasione dell'apertura di una nicchia e occultata nella parte inferiore da un riquadro con una capanna riferibile ad una scena di *Natività* dipinta nel XV secolo. Posta entro un'incorniciatura, la figura del santo porta il Cristo ammantato di giallo sulla spalla destra, mentre con la sinistra tiene il bastone, in parte riconoscibile in una breve asta obliqua dipinta in verde. La descrizione dei tratti somatici del Bambino risulta piuttosto semplificata anche a causa della perdita delle velature sovrapposte, talchè affiorano principalmente i traccati in verdeterra di definizione dei contorni e delle ombre, come avviene anche per la mano destra del san Cristoforo; meglio conservata è la sostanza pittorica nel volto del santo, dove il forte tratto disegnativo è arricchito da sfumature in sinopia per gli occhi, la bocca e il naso e in verdeterra per i baffi, la barba e le ombre, con tenui lumeggiature per i rilievi. I dati stilistici riconducono in modo sommario all'ambiente culturale lombardo-piemontese al quale si è prima accennato, ma a ben vedere mostrano assonanze con quanto si può leggere ancora, pur con difficoltà, nella lunetta dipinta dell'ospedale di Sant'Andrea nella sua versione più tarda, e si riassumono nella delineazione dei tratti somatici e nella resa delle barbe; la presenza nei due casi della cornice a minuscoli archetti, eseguita, va detto, con le medesime modalità, rappresenta un dato certo di scarso rilievo, ma suggestivo e forse non accidentale. In ogni caso, mi pare che gli elementi esaminati indichino come ammissibile una datazione di questa figura verso la metà del secolo XIII.

Nella parte inferiore della stessa parete, a sinistra della figura di san Cristoforo, si scorgono, nei punti in cui è caduto l'intonaco relativo ad una *Madonna della Misericordia* quattrocentesca, altri resti pittorici riferibili verosimilmente al Duecento; si tratta di una cornice verticale, ad elementi fogliacei bianchi su fondo scuro, cui è accostata una fascia bicroma rossa



Pittore vercellese, *l'arcangelo Gabriele e offerente*, seconda metà del sec. XIII, Vercelli, San Vittore



Pittore vercellese, decorazioni architettoniche dipinte, metà e seconda metà del sec. XIII, Vercelli, San Paolo

e gialla, che racchiudeva un personaggio stante con abito verde, decorazioni circolari a perle e forse una stola frangiata; sul lato opposto resta una fascia verticale gialla di incorniciatura; non è possibile dire di più sulla figura rappresentata, se non un sommario richiamo alla figura frammentaria di vescovo nel Salone Dugentesco a Vercelli già sopra citata.

Sulla parete settentrionale della cappella, in prossimità dell'innesto del vano presbiteriale, resta infine un frammento di dipinto che raffigura un personaggio coronato. La figura isolata è incorniciata da un arco a ghiera perlinata cui è sottoposta una cornice fogliacea in bianco e giallo su fondo scuro, affiancata da bande rosse. Il personaggio, privo di aureola, è incoronato e rappresentato di tre quarti; porta un mantello con collo in pelliccia di vaio e ha il braccio destro proteso in avanti; sopra la sua testa, sul fondo originariamente azzurro, sta un disco con petali bianchi in campo rosso. Non è agevole l'identificazione, ma in questo caso si può almeno sostenere che si tratti di una scena narrativa: ad esempio di una *Adorazione dei Magi*, o i *Magi davanti ad Erode*, o ancora il martirio di un santo per ordine di un sovrano, cosa che spiegherebbe l'assenza dell'aureola. I dati esecutivi, che la generale consunzione della figura rende decifrabili a fatica, evidenziano ampie stesure di colore a calce cromaticamente modulate negli incarnati apparentemente senza il ricorso insistito a velature sovrapposte, e piuttosto applicando il colore a corpo; questo elemento, oltre che il profilo esile della figura e la resa dell'acconciatura, lascia intuire una datazione molto avanzata nel XIII secolo, forse verso la fine.

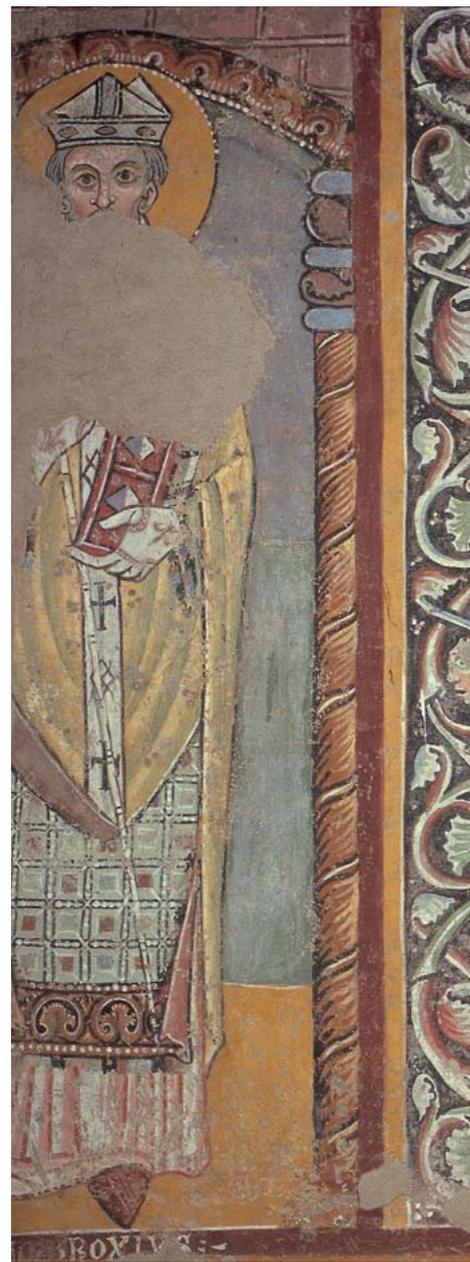
L'ultimo episodio di pittura sul volgare del secolo XIII riconduce a Vercelli, alla chiesa di San Paolo, dove è stato miracolosamente risparmiato dalle pesanti ristrutturazioni settecentesche un ampio stralcio della veste pittorica dell'edificio costruito dai Domenicani a partire dagli anni 1253-1255⁹⁷. Gli interventi di pressochè totale ricostruzione operati soprattutto nell'area presbiteriale lasciarono ancora in parte percepibile l'avancorpo a tre navate originariamente coperto a capriate e due vani voltati al termine della navata minore sud, in corrispondenza del campanile edificato nella prima metà del Quattrocento. Qui resta quasi per intero, con la perdita di alcune parti a causa di addossamenti di strutture (tra le quali soprattutto il muro di sostegno del cam-

panile, che taglia quasi a metà l'ultima campata) il complesso di dipinti databili tra XIII e XIV secolo, che ornava la cappella dell'Annunciata. L'insieme è stato oggetto di campagne di restauro negli anni 1971-1972⁹⁸ e poi negli anni 1975-1981⁹⁹. Giovanni Romano ha proposto di riconoscere nel rivestimento pittorico delle due campate, intese come ambiente unico, tre distinte e successive campagne¹⁰⁰, la prima delle quali di pura decorazione architettonica. Nella prima fase dovettero essere dipinte, quale complemento all'architettura, fasce con tralci multicolori e decorazioni a perle su fondo originariamente azzurro, che talora scaturiscono da vasi o da volatili, poste sulle pareti e sulle volte a crociera quali profilature dei costoloni, congiunte a cerchi con fondo azzurro stellato in corrispondenza delle chiavi di volta scolpite e dipinte; le unghie delle volte sono campite in bianco e ornate da stelle. È molto probabile che tale decorazione del vano, e forse di altre parti della chiesa, eseguita certo in stretta successione al termine dei lavori, e dunque già verso la fine del sesto decennio del Duecento, abbia preso esempio dall'analogia veste pittorica del Sant'Andrea, rispetto alla quale la maggiore finezza di ornato che si riscontra nel San Paolo va ricondotta anche alla più breve distanza di osservazione.

Ci si può chiedere se in questa fase non fossero già presenti elementi figurati; sulla parete terminale, sopra una finestra con profilo marcato da un paramento bicromo dipinto e al culmine dell'arco di appoggio della volta, si colloca, eseguita contestualmente alle fasce di incorniciatura, un clipeo a fondo azzurro entro il quale campeggia il busto del Cristo, tagliato nella parte inferiore dalla tardiva apertura di una finestra ad oculo. Se si osserva poi la situazione sulla parte inferiore della stessa parete si constata che l'intonaco su cui è dipinta la figura di un santo vescovo a sinistra della finestra sembra contestuale all'esecuzione del fregio tangente la volta; sulla parte opposta resta il frammento di un *san Nicola*, identificato da una iscrizione dipinta nella cornice superiore e di cui resta solo parte dell'aureola perlinata; allo stesso santo dovrebbe appartenere anche il frammento con la porzione inferiore della figura, che porta un abito, probabilmente una dalmatica, ricamato a motivi a cerchi che richiamano quelli sulle vesti di Guala Bicchieri nella lunetta dell'ospedale.

Un secondo intervento nella cappella è testimoniato dai resti pittorici sulla parete meridionale della campata di fondo, malamente interrotti dal muro di sostegno del campanile e dallo sfondamento della restante porzione di parete verso est. Sulla nuova stesura di intonachino, sovrapposta alle pareti rimaste fino a quel momento imbiancate e ritagliata sotto la cornice più antica, fu posta una figurazione su due registri, di cui resta solo una sottile porzione in prossimità della campata occidentale, sufficiente tuttavia per riconoscere nel registro superiore la rappresentazione di un edificio, forse di una città, e in quello inferiore la figura di *sant'Ambrogio*, identificata dall'iscrizione sulla cornice sottostante. Il volto, i cui tratti sono definiti da netti tracciati a pennello in rosso e bruno e con l'uso di sottili ombreggiature verdi, presenta l'accostamento delle varie tonalità dell'incarnato e di tenui lumeggiature quasi trasparenti, a perseguire effetti di unità che segnalano un linguaggio aggiornato sugli esempi di più alta qualità nell'Italia nord-occidentale nella seconda metà del Duecento, se si pensa ad esempio alle indubbie assonanze rilevate da Giovanni Romano con le pitture della tomba di Guglielmo Cotta (1267) a Sant'Ambrogio di Milano¹⁰¹, alle quali si potrebbero aggiungere taluni episodi della pressochè coeva pittura pavese, ad esempio rappresentati dalle figure di vescovi già in Santa Maria del Popolo (ora ai Musei Civici di Pavia) e in San Teodoro¹⁰².

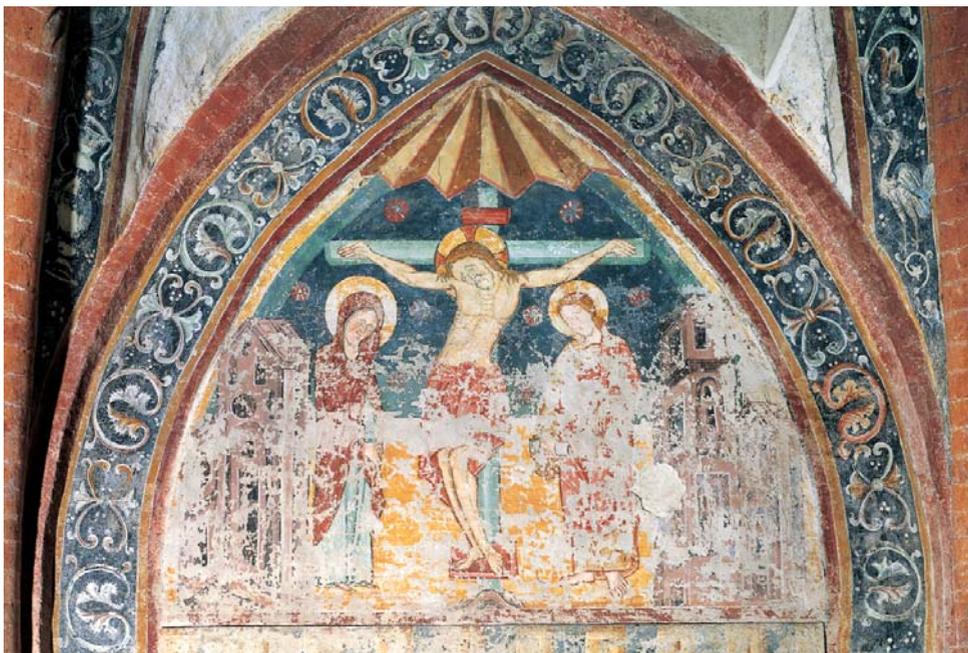
Anche le incorniciature evidenziano, rispetto a quelle preesistenti alle quali pure si coordinano, un discreto aggiornamento formale: la cornice destra a racemi, in cui è inclusa una terminazione a protome umana, vuole a suo modo proseguire la più antica cornice soprastante, ma assume una maggiore evidenza volumetrica, con tralci assai più carnosì. La cornice inferiore presenta un doppio nastro multicolore formante losanghe in prospettiva, evoluzione del meandro prospettico di tradizione altomedievale e romanica, mentre quella che suddivide i due registri pittorici si mostra rispetto alle altre anche più aggiornata sulle ricche decorazioni dei pressochè coevi codici miniati di lusso di provenienza transalpina, soprattutto francese, come a Vercelli potevano trovarsi nella Biblioteca di Sant'Andrea dopo le donazioni di Guala Bicchieri¹⁰³, o nella Biblioteca Capitolare del Duomo¹⁰⁴, ma anche



Pittore vercellese, *sant'Ambrogio*, seconda metà del sec. XIII, Vercelli, San Paolo

in quella dei Domenicani nello stesso convento di San Paolo¹⁰⁵. È significativo che tralci assai simili si osservino fra l'altro nell'archivolto della tomba Cotta a Milano, a corroborare una datazione di questi dipinti intorno all'ottavo decennio del Duecento.

Una terza campagna decorativa, prima delle aggiunte sulle restanti pareti di altri dipinti sempre di notevole qualità nel corso del Trecento¹⁰⁶, si individua nella parete meridionale della prima campata. Anche in questo caso la pittura si distribuisce su un doppio registro; sulla lunetta superiore, su un fondo a fasce sovrapposte azzurra (oggi scurita) con stelle e gialla trova posto un *Crocifisso tra la*



Pittore vercellese, *Crocifissione*, fine del sec. XIII, Vercelli, San Paolo



Pittore Vercellese, *i santi Pietro Martire, Leonardo, Giovanni Battista, Nicola e Caterina*, fine del sec. XIII, Vercelli, San Paolo

Vergine e san Giovanni, alle spalle dei quali stanno due edifici rappresentati in prospettiva. L'obbedienza a formule di derivazione bizantina nelle espressioni dei volti è un dato, come si è già osservato sopra, consueto nella seconda metà del Duecento, mentre per l'innarcatura del corpo di Cristo, pure già presente ad esempio nel citato *Sacramentario*

201/XLII della Biblioteca Capitolare di Vercelli (ma assente, o almeno non così pronunciato, nel *Crocifisso* di Magnano), il pensiero va alla straordinaria Croce lignea dipinta in Sant'Eustorgio a Milano, databile al 1288¹⁰⁷ e in un certo senso anche alla *Crocifissione* tardivamente aggiunta nella cappella di San Siro nel Duomo di Novara¹⁰⁸.

Nel registro inferiore la campitura pittorica travalica il limite della campata e si colloca sotto il peduccio dell'arco divisorio, occupando tutto lo spazio lasciato disponibile dal dipinto con *sant'Ambrogio*. D'altra parte, che questo ulteriore intervento pittorico sia stato inteso in stretta continuità, pur dopo un certo numero di anni, con le pitture della seconda campata e quale naturale completamento della precedente campagna decorativa è suggerito, oltre che da una simile impostazione delle figure¹⁰⁹ e dal tipo di sfondo e di presentazione sotto arcata già impiegato per la raffigurazione di *sant'Ambrogio*, dall'adozione di un identico schema tipologico e distributivo delle incorniciature, e infine dalla ripresa dello stesso motivo prospettico della cornice inferiore, solo ora modulato con tenui sfumature: sommo indizio questo di un ormai diverso modo di intendere il modellato.

Le figure sono disposte sotto strette arcature traforate da aperture di varia forma. Al centro sta la figura del *Battista*; a destra, nell'ordine, *san Nicola* e *santa Caterina*, e a sinistra *san Leonardo*, in veste diaconale¹¹⁰, e *san Pietro Martire* (canonizzato da Innocenzo VI nel 1253) raffigurato con un libro e un ramo fiorito nelle mani, e non ancora con il coltello conficcato nel cranio secondo l'iconografia ricorrente in epoca più tarda, la cui presenza assumerebbe anche un ruolo significativo se vista in relazione alle lotte antiereticali che all'epoca coinvolsero l'ordine domenicano, connesse alla presenza in zona di catari e valdesi nel XIII secolo e poi alla vicenda di Fra Dolcino nel territorio vercellese e biellese e in Valsesia conclusasi nei primi anni del secolo successivo¹¹¹.

La vivacità descrittiva e cromatica delle vesti dei personaggi è già stata messa in evidenza¹¹², e ha indotto a pensare a suggestioni della coeva miniatura transalpina, quale poteva essere trasmessa anche dai codici francesi o inglesi presenti, come già detto, nella biblioteca del convento di San Paolo¹¹³.

Le apparenti diversità esecutive, soprattutto nella consistenza degli incarnati, tra la *Crocifissione* e la teoria di santi del registro inferiore vanno ricondotte ad una perdita della sostanza pittorica nella scena superiore, che deve avere sofferto più dell'altra di infiltrazioni di umidità; tuttavia, la costruzione dei volti mostra una assoluta unità di concezione e di esecuzione; lo stesso può dirsi per la condotta dei panneggi, ad esempio nel perizoma del *Cristo* e nella veste del *Battista*.

Il notevole addolcimento degli incarnati, soprattutto rilevabile nei volti del registro inferiore, dove meglio si è conservata la consistenza della spessa stesura pittorica modernamente composta da sottili pennellate accostate più che dalla sovrapposizione di velature, ha portato in un primo tempo ad una datazione agli inizi del XIV secolo¹¹⁴, o anche al terzo-quarto decennio del secolo¹¹⁵. Tale datazione è stata in seguito ricondotta da Romano alla fine del Duecento per il ricorrere di tratti arcaizzanti, ad esempio nella figura del *Battista*¹¹⁶. Per la serie di figure sotto arcata e per una certa definizione plastica degli incarnati dei volti, ma anche per le aureole rese da pennellate stese a raggera, la serie potrebbe trovare qualche confronto retrospettivo con le figure di *Cristo* e della *Vergine* sulla controfacciata del San Giorgio di Conturbia, databile al 1280¹¹⁷, e chiamare in campo relazioni con altri contesti databili a cavallo tra Duecento e Trecento, come il ciclo delle sante Faustina e Liberata già nell'Oratorio di San Giovanni Battista a Como (ora presso la Pinacoteca Civica)¹¹⁸, la *Madonna con il Bambino* e vescovo offerente a Chiaravalle milanese¹¹⁹, o le pitture della cappella del campanile in San Marco a Milano¹²⁰ o quelle della cosiddetta Torre di Ansperto a Milano¹²¹, ma anche il complesso pittorico della assai poco studiata cappella Beccaria in San Francesco a Pavia¹²².

Il ciclo nel San Paolo di Vercelli, nel succedersi delle campagne pittoriche, conclude e un poco anche riassume la stagione del pittura duecentesca in questa parte di Piemonte, mostrando la vitalità di una rete di apporti culturali che coinvolgono diversi ambiti territoriali, proprio nel momento in cui nell'area di cui qui ci siamo occupati inizia l'attività del Maestro di Oropa (ovvero del gruppo di pittori raccolto sotto questo nome), che lascerà una serie di opere nettamente caratterizzate, segno del prosperoso impegno di una bottega locale per la quale finalmente a giusto titolo, come suggerisce Giovanni Romano¹²³, "poter usare per la prima volta con buona ragione il termine «pittore piemontese»"¹²⁴.

Note

- Romano 1992b, p. 21 n. 16.
- Pantò 1997, pp. 60-62.
- Rinvio ad una futura occasione la disamina dei resti pittorici di San Vittore, dei quali è in corso lo studio da parte dello scrivente.
- Cipolla 1901; Toesca 1912, pp. 1-12, p. 46; Viale 1939, pp. 37-38; De Bernardi Ferrero 1959, pp. 107-108; Viale 1967, pp. 28-29; Segre Montel 1986, pp. 41-42; Romano 1992b, pp. 16-

- Castronovo 1994, pp. 329-332; Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, p. 39.
- Picard 1988, pp. 511-514; Segre Montel 1994a, p. 258.
- Eleen 1977, pp. 255-278; Astrua-Romano 1979, p. 94; Segre Montel 1986, p. 41-42; Castronovo 1994, p. 330.
- Per una rassegna delle diverse posizioni: Castronovo 1994, nn. 169 e 170 p. 330.
- Segre Montel 1992, p. 42; Castronovo 1994, pp. 331-332; e Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, p. 39.
- Orsenigo 1909, p. 24; Conti 1990, p. 20.
- Gabrielli 1975, n. 2 p. 98; Segre Montel 1994a, p. 281; Segre Montel 1994b, p. 43.
- Ranza 1784, in part. pp. V-VII.
- Sulla questione della tradizione costantiniana a Vercelli, anche con riferimento a Santa Maria Maggiore, Gandino 2004, pp. 6-8 e *passim*.
- L'iscrizione con la data del 23 giugno 1734 è intagliata a rilievo nella parte interna della cornice superiore dell'anta con il vetro.
- Le informazioni sono riportate da foglietti manoscritti contenuti nella teca; la vicenda del dipinto è attualmente oggetto di uno studio da parte del sottoscritto nell'ambito di uno specifico progetto di ricerca.
- Ranza 1784, in part. pp. VIII-XI. Anche nel suo inventario di opere d'arte vercellesi pubblicato nel 1935 Anna Maria Brizio richiamava l'attenzione sul fatto che le figure in tessuto e tela coprissero verosimilmente un'antica immagine, che la studiosa giudicava probabilmente eseguita in epoca romana; Brizio 1935, pp. 125-126; per una breve descrizione della tavola vedi ora: Campisi 2002, pp. 146-148.
- Ranza 1784, p. X.
- Giacobino 1991, n. 15 p. 161.
- Nella chiesa restano solo porzioni lacunose di un velario dipinto e di un fregio a meandro prospettico sulla parete destra del vano absidale nord e alcuni frammenti con volti umani, di grande qualità esecutiva, recuperati dagli scavi e attualmente conservati a Torino, presso la Soprintendenza ai Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici; Romano 1987, p. 9; Segre Montel 1994a, pp. 270-277; Segre Montel 1994b, p. 36.
- Morgantini 2005, p. 19; vedi anche il saggio di Vittorio Natale in questo volume.
- Biancolini 1980, pp. 348-349; Morgantini 1988, pp. 15-23; Morgantini 2005, pp. 5-32, in part. p. 19.
- Gabrielli 1944, pp. 70-71; Autenrieth 1991, p. 385; Autenrieth 2002, pp. 13-14; l'osservazione dello stato attuale delle decorazioni, anche per il confronto con parti della documentazione fotografica (vedi ad es. Romano 1992b, fig. a p. 27), lascia intuire interventi di restauro più recenti rispetto a quelli del Verdoja. Non mi è stato però possibile, nella contingenza attuale, reperire informazioni più circostanziate al proposito.
- Castelnuovo 1961, n. 1 p. 108; Romano 1992b, pp. 26-27.
- Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, pp. 31-39.
- Romano 1992b, p. 26.
- Michler 1990, pp. 265-266.
- Sulla vicenda dell'ospedale di Sant'Andrea: Pastè 1935; Brizio 1935, pp. 144-146.
- Segre Montel 1986, p. 42.
- Vedi Pagella 1992, pp. 142-152; rinvio per una discussione in merito al saggio di Fulvio Cervini in questo volume.
- Gabrielli 1944, p. 72.
- L'iscrizione fu trascritta da Romualdo Pastè (1935, p. 158) e da Noemi Gabrielli (1944, p. 72).

Riporto qui il testo secondo quelle letture, ma verificato sull'originale per quanto resta ancor oggi leggibile, con la rettifica, rispetto alle trascrizioni già edite, della parola iniziale del v. 2

*Semita iusticie iudicari doctus Homeri + Inclite
Guala nequit tua splendida fama taceri
Vercellis natus Romanus cardo fuisti + Ad
Francos missus regnum bene disposuisti*

*Anglos legatus ex hostibus eripuisti +
Ecclesiamque [Petri devotam] restituisti
Templum Vercellis Andree constituisti +*

[Preceptoremque] ecclesie [Tomam] instituisti.

- Romano 1992b, p. 42 nota 65; sul dipinto e sul complesso del "Capitolino" santambrosiano, con la tomba Cotta: Tardito 1992; Valagussa 1997, pp. 197-198.
- Pastè 1935, p. 158; Brizio 1935, pp. 148-149; Gabrielli 1944, p. 72; Segre Montel 1986, p. 42; Romano 1992b, p. 28. Rinvio ad una successiva occasione alcune puntualizzazioni su questo aspetto.
- Segre Montel 1986, p. 42..
- Il documento fu redatto a Rieti il 12 giugno 1231; Archivio di Stato di Vercelli-Ospedale S. Andrea di Vercelli, per. 213, vedi Cassetti (a cura di) 1982, doc. n. 30 p. 20.
- Dove si legge forse [... ora] . pro . n[obis ...]; la lettura, che appare plausibile, è di Giovanni Romano; Romano 1992b, n. 30 p. 28.
- Romano 1992b, n. 30 p. 28.
- Vicini 1981, pp. 47-52, 142-143, Albertini Ottolenghi 1988, pp. 57-58; Segagni Malacart 1996, pp. 373-377.
- Romano 1992b, pp. 40-41 e n. 58; Signaroli 1994, *passim* e in part. pp. 160-161.
- Gabrielli 1944, p. 62; sull'edificio: De Bernardi Ferrero 1959, pp. 117-118; Sciollo 1980, pp. 33-34; Lebole 2000, pp. 48-49.
- Secondo Delmo Lebole il dipinto presenterebbe un doppio strato, da spiegare con un rifacimento effettuato sempre nel XIII secolo; Lebole 2000, p. 63. L'osservazione dell'intonaco tuttavia indica che il presunto secondo strato corrisponde invece all'intervento di rifacimento, i cui colori sono in parte virati. La Gabrielli, nel menzionare il vecchio restauro, segnala di aver proceduto lei stessa ad una ripulitura del dipinto, "di recente [...] ricoperta di orrende ridipinture a secco"; Gabrielli 1944, p. 62.
- Gabrielli 1944, p. 62, tav. LXXXI, fig. 170.
- Per questa datazione vedi anche Cucco 1996-1997, pp. 33-36. Non mi sento però di condividere il confronto istituito da Raffaella Cucco tra la figura di *san Cristoforo* a San Giacomo della Bessa e quella del *re David* nel Salterio polironiano di Mantova (Biblioteca Comunale, ms. 340 C III 20, fine del sec. XI).
- Gabrielli 1944, p. 11; Gabrielli 1975, p. 106 e n. 14; per Antoliva: Valagussa 1996, p. 226.
- Lebole 1979, p. 428.
- Gabrielli 1961, pp. 9-12; Giacobino 1990, pp. 119-124.
- I dipinti, insieme agli altri nell'edificio, furono restaurati nel 1951-1952 (Sitzi-Sitzi 1991, pp. 59-76; Giacobino 1991, pp. 117-118); per quanto riguarda in particolare le opere di cui qui ci occupiamo, gli interventi, in gran parte di risarcimento delle ampie lacune, sono oggi piuttosto ben riconoscibili, anche in considerazione del fatto che esistono immagini eseguite nel 1936 per conto della Frick Art Reference Library di New York, nelle quali è ben percepibile lo stato di conservazione delle pitture, e che si prestano pertanto ad un confronto con lo stato attuale delle opere; Giacobino 1991, pp. 117-118.
- Sulle vicende architettoniche dell'edificio: Sitzi-Sitzi 1991, in part. pp. 63-69.
- Sul problema delle finiture dipinte dell'architettura: Autenrieth 1987; Autenrieth 1991; Autenrieth 1993; Autenrieth 1997.
- Zocchi 1986, pp. 67-73; Valagussa 1996, pp. 226-227.
- Il riconoscimento dell'episodio si deve a Cristina Giacobino: Giacobino 1991, pp. 122-123; vedi anche Kaftal 1985, n. 122, col. 360.
- L'attribuzione, che appare corretta, è stata fatta da Cristina Giacobino; Giacobino 1991, p. 123.
- Segre Montel 1986, p. 45.
- Gabrielli 1961, pp. 9-12; Segre Montel 1986, p. 45; Giacobino 1991 p. 124; Romano 1992b, p. 41. Circa la datazione, nella stessa chiesa, dei resti pittorici con una serie di personaggi riconducibili a *storie del Battista*, collocata all'imposta della volta a botte del presbiterio della navata sinistra, riferita

- al secolo XIII dalla Giacobino 1991, p. 124, è invece da condividere la proposta, avanzata da Simonetta Castronovo, di assegnazione ai primi del Trecento e alla bottega del maestro responsabile dell'*Incoronazione della Vergine* nell'abside meridionale: Castronovo 1997b, pp. 222-224.
54. De Bernardi Ferrero 1959, pp. 72-82; Lebole 1979, pp. 435-452.
55. Lambrocco 1971, pp. 23 ss.
56. Sulle vicende dell'edificio: De Bernardi Ferrero 1959, pp. 72-82; Sciolla 1980, pp. 24-26.
57. Quazza 1994, pp. 335-336.
58. Castronovo 1994, pp. 327-329.
59. Si rimanda alle considerazioni di Boskovits 1989, *passim*.
60. Vicini 1981, pp. 47-52, 142-143; Albertini Ottolenghi 1988, pp. 57-58; Segagni Malacart 1996, pp. 373-377.
61. Valagussa 1997, pp. 196-197.
62. Segre Montel 1986, p. 46; Andenna 1988, pp. 84-89; Romano 1985, n. 18; Romano 1992b, p. 44.
63. Gabrielli 1975, p. 98.
64. Lambrocco 1971, p. 2.
65. Rossetti Brezzi 1992, p. 304.
66. Romano 1979, p. 95; Lebole 1979, pp. 460-461; Sciolla 1980, p. 31; Romano 1987, p. 7; Giacobino 1991, p. 124 e n. 22; Cucco 1996-1997, pp. 40-43.
67. Come d'altra parte già proposto da Romano 1987, p. 7; in proposito vedi anche Segre Montel 1994a, n. 3 p. 258.
68. Porter 1917, pp. 119-121; De Bernardi Ferrero 1959, pp. 3-47; Sciolla 1980, pp. 17-22; per gli aspetti storiografici: Caneparo 1999.
69. Romano 1992b, p. 41.
70. Cucco 1996-1997, p. 48.
71. Cucco 1996-1997, p. 46.
72. Romano 1992b, p. 41; Valagussa 1996, pp. 6-7.
73. Gabrielli 1944, p. 9-10, tav. VIII; Gabrielli 1961, pp. 11-12; Gabrielli 1975, p. 106 e n. 14.; Sciolla 1980, p. 31; Lebole 1984, I, pp. 385-386. Va ricordato che invece Porter 1917, p. 120 data il complesso al secolo XIV-XV e la Brizio 1942, pp. 23, 124, si orientava decisamente al secolo XV.
74. Gabrielli 1975, p. 106.
75. Sciolla 1980, p. 31.
76. Romano 1992b, p. 41.
77. Valagussa 1996, pp. 6-7; riferibili al maestro attivo a Biella sarebbero il *san Cristoforo* sulla facciata di Sant'Agata a Vignola di Moltrasio (Como), la figura della *Veronica* nella chiesa epo-
- nima di Santa Maria Hoè (Lecco). Per questi dipinti vedi anche: Zastrow 1983, pp. 236-237, 246-257.
78. Valagussa 1996, p. 7; per Rovasco di Pognana: Zastrow 1983, pp. 247-248; per San Nicolò di Piona: Zastrow 1983, pp. 241-243; Valagussa 1995, pp. 8, 215-216.
79. La didascalia per l'allestimento museale è stata redatta con riferimento alla Scheda museale Guarini compilata da Ada Quazza.
80. Lebole 1982, pp. 47-51 (con datazione al XIV sec.); Lebole 1994, p. 368; Signaroli 1990-1991, pp. 60-65; Romano 1992b, pp. 40-41 e n. 60; Valagussa 1996, p. 7; Cucco 1996-1997, pp. 62-65; Panuccio 2004-2005, pp. 36-38.
81. Vedi Valagussa 1997, pp. 192-193, 195-199.
82. Romano 1985, pp. 14-15, Segre Montel 1986, p. 46; Bellantoni 1987; Boskovits 1989, pp. 37-40; Romano 1992b, p. 42. Per una sintesi sul ciclo pittorico: Valagussa 1997, pp. 7-8, 227-229.
83. Romano 1992b, p. 42; Valagussa 1996, 5-9.
84. Lebole 1994, p. 368.
85. Romano 1992b, p. 41.
86. Meglio 2005.
87. Meglio 2005, pp. 101-137.
88. Gabrielli 1944, p. 70, tav. XC fig. 187.
89. Brizio 1935, p. 43.
90. Gabrielli 1944, p. 70.
91. In tal senso si esprime Romano 1992b, p. 41.
92. Per le pitture del Broletto di Novara: Segre Montel 1986, p. 45; Gavazzoli Tomea 1990; Romano 1992b, pp. 20-21.
93. Mazzini 1976, p. 105; ma vedi anche Simone Riccardi (2005, p. 42).
94. Vedi sopra nel testo.
95. Al proposito rimando al saggio di Massimiliano Caldera in questo volume.
96. Verzone 1934, p. 41. Utili rilievi dell'edificio in: De Luca Pensotti 1993-1994.
97. Brizio 1935, p. 134; Castronovo 1997b, p. 174 (e bibliografia ivi cit.).
98. Romano 1976, p. 3.
99. Romano 1992b, pp. 42-43, n. 63.
100. Romano 1992b, pp. 42-43.
101. Romano 1992b, p. 42, vedi anche Castronovo 1997b, p. 174.
102. Vicini 1981, pp. 47-52, 142-143; Albertini Ottolenghi 1988, pp. 57-58; Segagni Malacart 1996, pp. 373-377.
103. Castronovo 1992a, pp. 256-267; Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, pp. 20-28.
104. Quazza-Castronovo 1992, pp. 273-280.
105. Castronovo 1992b, pp. 271-273.
106. Per i quali rinvio al saggio di Simone Riccardi in questo volume.
107. Sulla *Croce* di Sant'Eustorgio: Valagussa 1997, pp. 199-200.
108. Segre Montel 1986, p. 46; Andenna 1988, pp. 84-89; Romano 1985, n. 18; Romano 1992b, p. 44.
109. Di tale avviso anche Castronovo 1997b, p. 176.
110. La figura viene sempre indicata con *san Bernardo d'Aosta*, ma un'esame puntuale dell'iscrizione sottostante, pur abrasa, permette l'identificazione in *san Leonardo*.
111. Castronovo 1997b, pp. 175-176.
112. Giovanni Romano parla di "iperdecorazione": Romano 1976, p. 3.
113. Romano 1992b, p. 43; Castronovo 1992b, pp. 271-273; Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, pp. 56-57.
114. Romano 1976, p. 3.
115. Astrua 1987, p. 46.
116. Romano 1992b, p. 43.
117. Romano 1992b, pp. 44-46; Valagussa 1996, p. 231.
118. Romano 1992b, p. 43; Pescarmona 1993, p. 109.
119. Cassanelli 1993, p. 16; Castronovo 1997b, p. 176.
120. Cassanelli 1993, pp. 15-19; Valagussa 1997, pp. 202-203.
121. Bisogni 1986; Cassanelli 1993, pp. 15-19; Valagussa 1997, p. 203.
122. Matalon 1966, pp. 51-55; Micrani 1996, p. 103; per aspetti della decorazione della cappella: Autenrieth 1993, p. 362 e n. 8 p. 387-389.
123. Romano 1992b, p. 46.
124. Nella stesura di queste pagine ho contratto debiti di gratitudine con molte persone, che ringrazio: don Gillio Ardissino, parroco di Lenta, don Bruno Capuano, parroco di Quinto Vercellese, don Osvaldo Carlino, parroco di San Paolo a Vercelli, don Mario Coppo, parroco di Roasio Sant'Eusebio, don Pietro Lupo, parroco di Vintebbio, don Gianluca Gonzino, responsabile dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Curia Arcivescovile di Vercelli, arch. Daniele De Luca, vice-direttore dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Curia Arcivescovile di Vercelli, avv. Andrea Corsaro, Sindaco di Vercelli, prof.ssa Alessandra Ticozzi, Sindaco di Quinto Vercellese. Ringrazio inoltre per la loro disponibilità la dott.ssa Anna Cerutti, la dott.ssa Sofia Uggè, il dott. Timoty Leonardi, il prof. Vittorio Natale, il dott. Gabriele Ardizio, il dott. Francesco Aguzzi.

GRANDI MECENATI E PICCOLE BOTTEGHE: LE ARTI PREZIOSE AL SERVIZIO DELLA FEDE

Laura Marino

Il Biellese, territorio ricco di luoghi di culto, santuari e pievi di antica fondazione, ci appare oggi in gran parte depauperato di suppellettili liturgiche ed oggetti sontuosi religiosi. Benchè dispersioni e lacune abbiano risparmiato solo una minima parte di quello che doveva essere un patrimonio ben più consistente, le opere pervenuteci e le notizie tramandate dalle fonti permettono di ricostruire uno scenario dinamico dal punto di vista della committenza e della produzione.

Prima della metà del secolo va collocato il prezioso pastorale in ebano e avorio del santuario di Oropa che, secondo la tradizione,

sarebbe appartenuto a Sant'Eusebio, vescovo di Vercelli¹. Il bastone termina con un elaborato riccio in avorio intagliato e traforato con la *Crocifissione* da un lato e la *Madonna con il Bambino* tra due angeli reggitorcia dall'altro; le scene sono inquadrate da una cornice con foglie a cinque punte, a sua volta sorretta da un angelo inginocchiato poggiante sul nodo ad anello del bastone. Sia gli elementi formali sia le iconografie qui presentate rimandano senza dubbio alla produzione parigina del secondo quarto del XIV secolo che tanto successo riscosse nell'Europa del tempo: nelle sacrestie delle grandi abbazie come nelle



Intagliatore francese, terminale di pastorale (recto e verso), 1325-1350, Oropa, Santuario





Orafo canavese, croce processionale (recto e verso), fine del sec. XIV, Occhieppo Superiore, parrocchiale

cappelle delle case regnanti non potevano mancare i delicati oggetti in avorio di provenienza francese come piccoli dittici per la devozione privata, cofanetti, croci e pastorali che oggi ritroviamo nei tesori e nei musei di tutto il mondo. La continuità della richiesta portò ad una produzione massiccia e ad una certa ripetitività dei moduli decorativi appositamente accostati per migliorare la simmetria del traforo e la grazia dell'ornato, fattori che hanno permesso agli studi moderni la classificazione sistematica dei lavori di questo tipo². Risulta ancora difficile rintracciare per quali vie il pastorale sia giunto ad Oropa, anche se le analisi degli ultimi anni hanno avanzato proposte interessanti riguardo la sua provenienza³. Tra il 1328 ed il 1343, in perfetto accordo cronologico con il gusto espresso dal nostro oggetto, sul seggio vescovile vercellese sedeva Lombardo della Torre, il quale fu costretto a rifugiarsi a vivere a Biella dal 1330. Proprio in favore di una chiesa biellese, la pieve di Santo Stefano, dove il vescovo deteneva il patronato su una cappella, le carte dell'archivio comunale registrano una cospicua donazione di suppellettili e paramenti liturgici in parte per la propria persona, in parte per la cappella: due calici e due candelabri in argento, cinque paramenti, due piviali, una pianeta, due cuscini, un frontale (vale a dire un paliotto) ed un drappo per l'altare, il tutto tessuto in

oro, più diverse vesti per la celebrazione (stole, manipoli, camici, amitti, cingoli) e due cofani adeguati a contenere il tutto⁴. Un oggetto tanto pregiato come il nostro riccio potrebbe essere stato acquistato sul mercato milanese, città di origine della famiglia del Della Torre dove, grazie all'aggiornata politica culturale viscontea, ebbero larga circolazione pezzi di provenienza francese, o direttamente Oltralpe, dato che il vescovo ebbe modo di soggiornare presso la corte papale di Avignone tra 1326 e 1328⁵. Per gli oggetti donati dal Della Torre, che risultano ancora conservati nel 1581, dovettero essere fatali gli spostamenti e gli eventi succedutisi tra XVIII e XIX secolo: l'abbandono di Santo Stefano da parte del Capitolo, trasferitosi nel 1771 nella nuova cattedrale di Santa Maria del Piano, e la successiva demolizione della pieve comportarono l'inevitabile dispersione degli arredi. Probabilmente in occasione di una delle vendite di beni che la pieve mise in atto in favore del santuario di Oropa (documentate secondo il Lebole a cavallo del periodo napoleonico, nel 1798 e nel 1826), il pastorale giunse alla sua collocazione attuale⁶.

Questo tipo di commissioni alte e preziose non aveva però messo a tacere, ed anzi aveva forse stimolato, l'attività delle botteghe locali che, verso la fine del Tre e poi per tutto il Quattrocento, si distinguono per la produzione di croci in lamina sbalzata. L'evoluzione delle tipologie a terminali gigliati, che fa riferimento ad uno schema di area

Orafo lombardo, statuetta di *sant'Eusebio*, 1350 circa, Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo



Orafo lombardo, braccio reliquiario di san Giacomo, 1365 circa, Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo

alpina, fa da contrappeso alla ripetizione dei motivi con foglie a cuore accartocciate lungo i bracci, derivante dall'utilizzo di matrici precostituite che rappresentano una sorta di firma di bottega. Un ornato decisamente apprezzato che accomuna, di fatto, croci prodotte in ambito canavese ed oggi disseminate in vari punti del nord ovest, con particolare addensamento in area biellese: Gaglianico, Zubiena, Occhieppo Superiore, Vico Canavese (oggi al Museo Civico d'Arte Antica di Torino) e Bard in Valle d'Aosta⁷.

Alle scintillanti donazioni di Lombardo Della Torre alla pieve di Santo Stefano, pochi decenni dopo, sembra quasi rispondere, sul versante vercellese, l'arcidiacono Martino Bulgaro, che non è da meno quanto a grandiosità e mecenatismo nei confronti del duomo di Sant'Eusebio. L'eccezionalità della vicenda sta tanto nella straordinaria donazione del generoso arcidiacono, quanto nell'abbondanza di fonti antiche che descrivono con dovizia di particolari i singoli oggetti nell'aspetto e nella funzione. In *primis*, una lunga scritta databile dopo il 1350 apposta sul foglio di guardia del Codice V della biblioteca capitolare riassume i tratti salienti del lascito: dall'elenco si riconoscono diversi codici miniati, molti degli oggetti preziosi ancora conservati nel Tesoro ed altri individuabili nelle descrizioni fornite dalle fonti successive, ma al momento perduti⁸. A questa fanno seguito il testamento dell'arcidiacono (1362), il dettagliato inventario della sacrestia del duomo (1426) e l'ampio e preciso necrologio redatto in occasione della morte di Martino, nel 1368⁹.

Le fonti tramandano l'immagine di una sede vescovile sfarzosa e ricca non solo di suppellettili in materiali preziosi, ma anche di reliquie prestigiose ed importanti, indiscutibile segno di prosperità nel mondo della devozione medievale. Ancora nel 1676, nel suo trattato sui vescovi vercellesi, Marco Aurelio Cusano impiega ben sette pagine per elencare le centinaia di reliquie possedute dalla cattedrale; alcune di queste, con i relativi reliquiari, sono quelle donate da Martino Bulgaro nel XIV secolo e giunte pressochè intatte fino a noi, indizio sì del valore degli oggetti e dei cimeli, ma anche della capacità della comunità di proteggerle, magari rimodernando di tanto in tanto i «contenitori», ma sempre nell'ottica della salvaguardia¹⁰.

Il pezzo più notevole è certamente la statuetta di *sant'Eusebio*, che dal 1733 campeggia sul colmo della seicentesca urna reliquiario del Beato Amedeo di Savoia¹¹. Fu commissionata in prima battuta, prima del 1268, dal canonico Gaspardo di Robbio che per la sua fattura stanziò 100 fiorini da riscuotere da certi mercanti «*de monte breto de Mediolano*», ma, per ragioni a noi sconosciute, non se ne fece nulla. Poco meno di un secolo più tardi, Martino Bulgaro riprese in mano la faccenda e si occupò di recuperare i fondi: poiché spese la metà del denaro nella lite, mise di tasca sua la cifra mancante, affinché «*dicta ymago sumptuosior operata fuit*»¹². I documenti sono in questo caso ancoraggi cronologici davvero preziosi, poiché la non comune tensione emotiva del santo e l'efficacia dell'intenso sbalzo a mano libera sembrano anticipare opere più tarde, nate all'ombra del cantiere del duomo di Milano, nella cerchia di Giacomo da Campione e Giovannino de Grassi. Austera e solenne nonostante le piccole dimensioni, la figura trova scarsi paralleli tra le più legate oreficerie coeve e si confronta apertamente più con la miglior miniatura e la statuaria monumentale, facendo quasi passare in secondo piano il suo ruolo di oggetto prezioso e relegando i «capricci» del cesello ai florellini a rilievo applicati alle



Orafo mosano (?) e orafino vercellese, reliquiario dei santi Giacomo, Teodoro e Demetrio, sec. XIII (testa e zampe del drago) - ultimo quarto del sec. XIV, Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo



Orafo vercellese, reliquiario della Beata Vergine, secondo quarto del sec. XIV (corallo con pendenti) - ultimo quarto del sec. XIV, Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo

vesti e forse al trono oggi perduto, che immaginiamo sveltante e traforato come quello di Tommaso Gallo negli affreschi di Sant'Andrea¹³.

Martino Bulgaro fu parte attiva anche nella commissione del braccio reliquiario di san Giacomo, alla cui fattura contribuì offrendo «*de suo proprio argento... medietatem*»¹⁴. Il confronto con il braccio di san Giuliano esposto nella stessa vetrina, di qualche decennio più tardo, evidenzia il maggior rigore nel modellato della mano dell'esemplare trecentesco, il quale però non sfigura affatto quanto a ricchezza di decorazione: le «*lapidibus diversorum colorum*» (in realtà paste vitree) impressionarono già Giovanni de Guidalardis, autore dell'inventario del 1426; le sferette finemente lavorate richiamano i bottoncini che chiudevano gli abiti alla moda a fine secolo, mentre gli smalti a losanga raffiguranti Gesù e gli apostoli (in parte rimontati in modo non coerente) rimandano ai ricchi paramentali indossati da vescovi e pontefici nelle celebrazioni solenni¹⁵. L'utilizzo di smalti traslucidi per fingere i tessuti realizzati con la tecnica dell'*or nuè* è piuttosto frequente nelle oreficerie medievali - si veda su tutti il busto di san Donato di Cividale del 1374 - e testimonia uno scambio di suggestioni e procedimenti tra le arti preziose, tutt'altro che «minori», che sembrano voler gareggiare in magnificenza e strabiliare il fedele in uno splendido gioco di rimandi e finzioni¹⁶.

Il reliquiario Beata Vergine e quello dei santi Giacomo, Demetrio e Teodoro, nella loro forma attuale, vanno riferiti ad una fase di rin-

novamento, da collocarsi a fine del Trecento, dopo la morte dell'arcidiacono. Ne è interprete una bottega locale che aggiorna, secondo le proprie capacità, oggetti più antichi presenti nel Tesoro come il ramo di corallo donato da Martino Bulgaro ed il dragone argenteo di provenienza forse mosana riconducibile al XIII secolo, inquadrandoli sotto stravaganti architetture merlettate e circondandoli di angeli dalle ali frastagliate che sembrano più *origami* che forme in metallo¹⁷. In particolare il corallo, a testimonianza della sua eccezionalità, è ricordato a più riprese dalle fonti trecentesche che tramandano l'immagine di una montatura con piede in argento dorato, su cui campeggia lo stemma dei Bulgaro, pietre preziose e lingue di serpente appese ai rametti tramite anellini¹⁸. Curiosamente, l'oggetto che più si avvicina a questa descrizione non è da ricercare nel campo della suppellettile ecclesiastica, ma tra i servizi da tavola: si tratta del *natternzungenbaum* o *languier*, un arredo ornamentale realizzato in materiale prezioso, simile ad un albero, dai cui rami pendevano, come frutti, denti di squalo o di serpente incastonati in oro o argento; esso veniva posato sulla tavola, accanto alle vivande, perché le lingue rivelassero la presenza del veleno in cibi e bevande¹⁹. Il fatto che *mirabilia* di questo tipo, dotate di virtù prodigiose ed in odor di magia, vengano riutilizzate in reliquiari ed addirittura esposte sugli altari della cattedrale dimostra quanto ancora siamo distanti dalle rigide imposizioni della Controriforma e testimonia

come il mondo cristiano e quello delle credenze popolari abbiano mantenuto con disinvoltura evidenti punti di contatto, che nel tardo Medioevo non sarebbero più stati ammessi così apertamente.

A questo già ricco patrimonio dobbiamo aggiungere l'elenco degli oggetti documentati, ma oggi perduti come l'«*anulum grossum ligatum de auro finissimo cum lapidibus carbunculis et saphirinis circumquaque positus*»²⁰, ed un calice, forse da identificare con uno di quelli d'argento poi citati nell'inventario del 1426²¹. I manufatti più interessanti di cui si è persa traccia, legati alla personalità di Martino Bulgaro, sembrano però essere due ricchi oggetti sontuosi destinati a contenere importantissime reliquie: due spine della corona di Cristo ed un frammento della santa Croce che, nell'elenco di Cusano del 1676, vengono nominate prima di tutto²². Le spine erano state donate nel 1344 al nostro arcivescovo da Aimerico Avogadro di Cerrione abate di San Benigno di Codifano, nel genovese, a cui erano giunte «*de Partibus Ultramarinis*»; per contenerle era stato realizzato un reliquiario in lega di rame, decorato da cristalli («*lapidibus vitrinis*»)²³. Secondo i *Necrologi*, Martino avrebbe fatto realizzare «*de suis etiam proprijs bonis*» anche la stauroteca in argento decorata da pietre rosse appese tramite catenelle ai bracci della croce («*lapides rubeos in brachijs...ad catenulas dependentes*»), riproponendo lo stesso gusto per decorazioni con pendenti che abbiamo già incontrato nella primitiva versione dell'alberello di corallo. Dalle fonti emerge in definitiva la figura di un committente versatile ed aperto, che si muove con accortezza e dedizione nell'elargire non solo libri ed oggetti preziosi, ma anche mobili per rendere più bella la basilica e più funzionali i locali ad essa annessi: intorno al 1345 fa realizzare i nuovi banchi per il coro decorati da tarsie ed intagli, la libreria per i codici miniati della biblioteca, un armadio da sacrestia per i paramenti ed un tabernacolo ligneo «*laboratum et depictum*» per l'altar maggiore²⁴.

Note

1. S. Castronovo, scheda n. 171, in *Castelnuovo-De Gramatica* (a cura di) 2002, pp. 780-781 (con bibliografia).
2. Koeklin 1924, pp. 266-277; *Les fastes...* 1981, pp. 189-193.
3. Astrua 1987, pp. 47-48.
4. Borello 1925.
5. Cavazzini 2004, pp. 1-16; S. Castronovo, scheda n. 171, in *Castelnuovo-De Gramatica* (a cura di) 2002, pp. 780-781.
6. Lebole 1962, vol. I, p. 216.
7. Per una trattazione più approfondita dell'argomento: Marino-Piglione 2005, pp. 145-147.
8. Per l'analisi del fondo manoscritti si rimanda al saggio di Ada Quazza in questo volume.

9. Vercelli, Archivio Capitolare, *Il testamento del Signor Canonico Arcidiacono Martino de Bulgaro*, Armadio G, cartella n. 41, *Testamenti e codicilli 1202-1598*; Ibidem, *Inventarium scripturarum existentium in Archivio Sancti Eusebii Vercellarum confectum de anno 1426*. Sotto il nome di *Necrologi Eusebiani* Colombo ha pubblicato a più riprese sul «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino» i necrologi dell'archivio capitolare di Vercelli (1897: n. I-II, pp. 81-96; n. III, pp. 210-221; n. IV-V, pp. 383-394; 1898: n. III-IV, pp. 190-208; n. V, pp. 279-297; 1899: n. IV-VI, pp. 349-364; 1901: n. I-II, pp. 1-15; 1902: n. V-VI, pp. 366-374); la serie viene terminata ad opera di Pastè nel 1923 (n. V-VI, pp. 332-355) e successivamente ripubblicata in Colombo-Pastè 1897-1923. Le sezioni relative al lascito di Martino Bulgaro sono quelle del 1899 e 1901. I tratti salienti delle fonti attinenti alla donazione in oggetto sono trascritti e parzialmente commentati in Ferraris 1995, nota 338 pp. 221-223.
10. Cusano 1676, pp. 345-351. Per una prima analisi del tesoro si rimanda a Brizio 1935, pp. 77-85; Viale 1939, passim e Viale 1973, pp. 33-35.
11. Romano 1995, pp. 34-36; Quazza-Castronovo 1997 (con bibliografia).
12. Colombo 1899, p. 362; la statuetta viene poi puntualmente descritta nell'*Inventarium* del 1426 (f. 163r): «*personalem formam persone sive figure beati Eusebii ubi dictus sanctus sedet chatedratus, que effigies et cathedra sunt de argento fino et retinet in manu sinistra baculum pastoralem argenteum et mitram argenteam in capite eius, cum quam stola argentea deaurata que durat usque ad pedes*».
13. Per il cantiere del duomo di Milano: Cavazzini 2004; per altre statuette trecentesche: M. Collareta, schede n. 13, 20, in Collareta-Mariani Canova-Spiazzi 1995, pp. 98-99, 105-106; Bergamini (a cura di) 1992, pp. 52-53; per gli affreschi in Sant'Andrea si rinvia all'intervento di Ada Quazza in questo volume.
14. Colombo 1899, p. 363.
15. «*Item brachium Sancti Iacobi minoris ornatum argento cum manu signante duobus digitis et certis ornamentis circum appositis et lapidibus diversorum colorum multis*» (*Inventarium*, 1426, f. 163v).
16. D. Magrin, scheda n. 134, in *Castelnuovo-De Gramatica* (a cura di) 2002, pp. 746-747.
17. C. Piglione, scheda n. 147, in *Castelnuovo-De Gramatica* (a cura di) 2002, pp. 772-773 (con bibliografia). Il reliquiario dei santi Giacomo, Demetrio e Teodoro è descritto accuratamente nell'*Inventarium* del 1426, f. 63 v. La fortuna di botteghe locali aggiornate su modelli prestigiosi, ma un po' incerte nella riproposizione degli schemi, sembra perdurare nel tempo, come testimonia il timido busto di san Pantaleone del duomo (Marino-Piglione 2005, pp. 152-153, con bibliografia).
18. «*Corralium unum cum pede de argento et lapidibus pendentibus et circumquaque et linguis serpentium ponendum super altare in festivitibus maioribus*» (Cod. V, f. 1v trascritto in Ferraris, 1995, p. 221); «*circularium cum pede de argento cum multis serpentibus super pede argenti et cum multis linguis serpentium et lapidibus preciosissis quem ponatum super altare beati Eusebii videlicet in festivitibus magnis ad honorem dei et beati Eusebii martiris*» (*Testamento...*, 1362); «*arborem unum corallii cum pede argenteo deaurato et ad eius insigne insignito cum linguis serpentium et lapillis preciosis cum annulis ad ramos dicte arboris dependentibus*» (Colombo 1901, p. 2).
19. Possiamo recuperare l'aspetto di questi singolari oggetti rifacendoci alle nature morte seicentesche (ad esempio l'*Allegoria del fuoco* dipinta nel 1608 da Jean Bruegel il Vecchio oggi alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano), ed ai rari esemplari conservati nei musei di Dresda, Vienna (Tesoro dell'Ordine Teutonico) e Malta (Mdina, Museo della Cattedrale): Zammit-Maempel, 1975 e Wetter 2002, pp. 330-331; per gli amuleti provenienti dal mondo animale: Bergamini (a cura di) 1992, pp. 448-449.
20. Cod. V, f. 1v, trascritto in Ferraris 1995, p. 221; l'anello non compare più nelle fonti successive.
21. *Inventarium* (1426), f. 164r.
22. Cusano 1676, p. 345.
23. Cusano 1676, p. 69; Colombo, 1899, p. 362; Ferraris 1995, p. 222.
24. *Inventarium* (1426), f. 163v; Colombo 1899, p. 222.

LA SCULTURA IN LEGNO

Elena Rossetti Brezzi



Scultore valdostano, *Madonna col Bambino*, 1270-1280, Biella Barazzetto, ufficio della parrocchiale di San Bernardo, dal monastero di Santa Caterina del Piano

“Opere [di scultura in legno] giacciono ancora ignorate in molte chiese di villaggi solitari e rese non di rado irriconoscibili, anche all’occhio dell’esperto studioso, perché trasfigurate da malaugurati restauri, o ricoperte di ricchi paramenti e di doni votivi offerti dalla reverente pietà dei fedeli”¹. Queste considerazioni, che aprono un saggio pubblicato nel 1904 sulla rivista l’*“Arte”* di Adolfo Venturi, sono ancora d’attualità, come sa chi studia la scultura in legno dipinta di età medioevale su cui non solo tacciono i documenti, ma che, ancor oggi, è in parte ignota e, se riconosciuta, è ben lungi, non dico dall’essere stata restaurata e ricondotta il più possibile vicino al suo stato originale, ma dall’essere stata fotografata senza i paramenti e i gioielli offerti dai fedeli nel corso dei secoli che spesso la nascondono quasi interamente. Ciò accade, in particolare, alle Madonne col Bambino che, se sono sfuggite alla distruzione, superati i cambiamenti del gusto, i dettami della Controriforma, l’ammodernamento dell’arredo dei luoghi di culto, lo sono in quanto ritenute dispensatrici di grazie, icone miracolose da rivestire di abiti regali che ne occultano l’antico aspetto, e da “rinfrescare”, ovvero ridipingere e magari rigessare, più e più volte nel corso del tempo. Sono immagini che rispondono a una funzione particolare, divenute memoria collettiva, e quindi il loro linguaggio figurativo e il loro legame con i fedeli sono indissolubilmente legati l’uno all’altro.

Un esempio emblematico è costituito dalla *Madonna in trono* del santuario di Crea, nell’astigiano, databile entro la metà del 1200; fino al 1981, quando venne restaurata, appariva eretta, avvolta da ricchi abiti (attestati già dal 1600), che ne nascondevano completamente il corpo lasciando visibili solo le teste delle figure; ciò aveva fatto nascere la credenza, smentita solo da un controllo di fine Ottocento, che l’icona fosse un’erma, ossia un

tronco terminante con due teste. Dopo il restauro, che aveva restituito all’immagine, venerata come una “Madonna nera”, anche l’antico incarnato nascosto da una spessa patina di fuliggine, quando il gruppo ritornò al Santuario nacque una feroce polemica poiché i devoti non lo riconoscevano più².

Situazioni simili a questa, meno isolate, come vedremo, di quanto si creda, spiegano, da una parte, la conservazione di questa particolare tipologia di simulacro e, dall’altra, la difficoltà dello storico dell’arte nell’affrontarne lo studio. Ma vi è ancora un’altra variabile: il totale rifacimento della scultura, a immagine e somiglianza di quella antica, quando questa è ritenuta troppo mal ridotta per continuare ad essere esposta alla devozione dei fedeli; la cosa non scandalizzava se fin dal 1700 si teorizzava che “più vale una bella copia che un mediocre originale”³. Questo accadde, per esempio, alla miracolosa *Madonna col Bambino* del Santuario della Madonna del Palazzo a Crescentino (Vercelli), a tutta evidenza copia di una scultura duecentesca: l’antico sacello in cui era conservata fin dalle origini fu distrutto dalle truppe francesi alla metà del 1500 e due secoli dopo venne ricostruito e ampliato per accogliere l’immagine che, probabilmente per l’occasione, fu rifatta sul modello di quella antica; Maria doveva aver perduto la mano sinistra che fu reinventata da chi la copiò costringendola a un gesto del tutto incongruo per un’immagine medioevale⁴.

Le Madonne col Bambino

L’esempio più antico nell’area che ci interessa (ma di cui purtroppo non conosciamo la specie legnosa, informazione che potrebbe esserci di un qualche aiuto circa la sua provenienza), è costituito dalla splendida



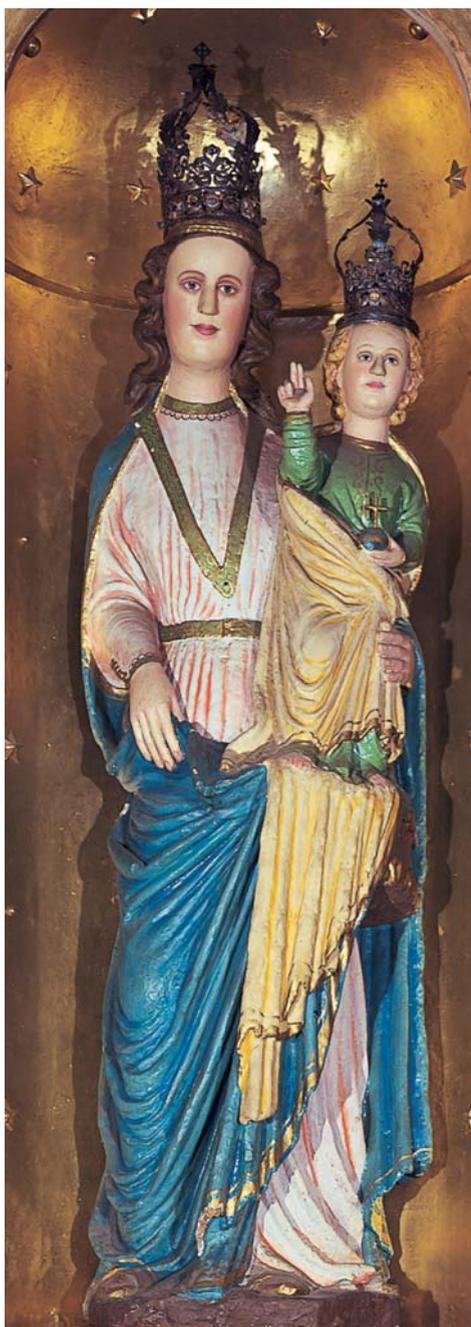
Scultore mosano (?), *Madonna col Bambino*, 1220-1230, Gattinara, San Pietro, da Santa Maria di Rado

Madonna col Bambino, che fino agli anni Settanta del secolo scorso, e probabilmente dalle origini, era nella chiesa romanica di Santa Maria di Rado, ora nella parrocchiale di San Pietro a Gattinara. È attestata come icona miracolosa, e oggetto di grandissima devozione, almeno dalla metà del Seicento quando, per il grande accorrere di popolo, fu deciso di ricostruire, con pesanti modificazioni, l'antica chiesa di Santa Maria, demolendone le absidi ed elevando un nuovo presbiterio al centro del quale, sull'altar maggiore, fu posta la statua⁵. In quell'occasione dovettero essere collocate sulla testa della madre e del Figlio le due corone metalliche presenti ancora oggi; quella di Maria maschera l'alta fascia della primitiva corona lignea, che era decorata da *fleurons* alternati a elementi triangolari (secondo un modello identico a quello che ritroviamo in alcune *Sedes Sapientiae* legate alla stessa cultura, ancora presenti in Valle d'Aosta e in Savoia⁶); per adattare la nuova corona al capo di Gesù si agì invece in maniera più drastica, eliminandone anche la capigliatura. A date imprecisabili fu sostituito il globo che il Bambino teneva nella sinistra e la scultura fu integralmente ridipinta con un pigmento lucido, di colore marrone scurissimo, che ancor oggi la ricopre tutta e la trasforma in una sorta di oreficeria di bronzo a misura monumentale. Romano, per primo, ne pubblicò una fotografia (in cui il gruppo appare senza le corone metalliche) e l'orientò in direzione mosana con un'interrogativa attribuzione a scultore novarese e una data legata al terzo decennio del XIII secolo⁷; cronologia che trova la sua giustificazione nella posizione non più frontale del vispo Bambino di cui la madre afferra saldamente il piccolo piede nudo, come accade in un analogo gruppo in avorio (Parigi, Louvre) ricondotto dalla Gaborit-Chopin all'area mosana e datato 1220-1230⁸.

Nonostante l'effetto straniante conferito dalla ridipintura, l'altissima qualità dell'intaglio, che descrive con controllata misura, ancora memore del verbo classicista, il complesso ripiegarsi dei panni sulle figure e sul cuscino (che ricopre il trono su cui siede la Vergine eretta in perfetta posizione frontale), ne fa un raro esempio legato a quel magico momento di trapasso dal romanico al gotico,

Scultore biellese, *Madonna col Bambino*, 1250-1270, Postua, parrocchiale della Beata Vergine Assunta





Scultore biellese, *Madonna col Bambino* (fronte e retro), 1250-1270, Anzasco (Piverone), Santuario di Santa Maria

definito “stile 1200”, che, nato negli *ateliers* orafi reno-mosani, si diffuse rapidamente in Europa e, al di qua delle Alpi, toccò la Valle d’Aosta fin dall’aprirsi del Duecento⁹. Sembra difficile immaginare che un’opera di questo livello sia stata eseguita in ambito novarese o vercellese, anche se qui erano esempi legati a questa direzione di gusto importati a Vercelli da Guala Bicchieri (nè va dimenticata la presenza, a Milano, se non del candelabro Trivulzio, di quello di cui si conserva la base nella Cattedrale di Praga¹⁰). Il suo linguaggio, così compiutamente settentrionale, suggerisce che possa essere stata importata, forse acqui-

stata dal vescovo di Vercelli Giacomo de Carnario che era in stretti rapporti con l’area mosana essendo canonico della chiesa di Santa Croce di Liegi (uno dei principali centri di produzione della zona) e amico di Giovanni Rado, *clericus* di Santa Maria, che viene nominato più volte nel suo testamento¹¹.

Sicuramente proveniente da fuori, e, in questo caso, dalla Valle d’Aosta, è la *Vergine stante col Bambino*, conservata in un locale adiacente alla parrocchiale di San Bernardo a Biella Barazzetto, scolpita in un blocco di pino cembro, essenza privilegiata dagli scultori valdostani. Lebole, sulla base di un docu-

mento conservato nell’archivio della chiesa, ritiene che si tratti della scultura donata alla parrocchiale nel 1810 da Innocenza Canova di Biella, ex monaca cistercense del soppresso monastero di Santa Caterina del Piano che, in origine, era dedicato a Maria Maddalena e alla Vergine, come attesta la Bolla del 1252 di Papa Innocenzo IV¹². Nella sua nuova sede venne dapprima venerata come *Madonna delle Grazie*, quindi come *Madonna del Rosario*. A una data ignota passò all’asilo del paese, fondato da Mauro Gariazzo nel 1887, per ritornare alla chiesa cento anni dopo quando un erede della famiglia la donò al parroco: a quel momento si presentava interamente rigessata e ridipinta, il capo di Maria coperto da capelli finti, rifatto il braccio destro (che in origine aderiva al corpo) per permetterle di reggere il rosario, come fu rifatto quello di Gesù che doveva essere stato danneggiato¹³.

Il restauro del 1999 ci ha restituito un’immagine legata a due momenti lontani nel tempo: le teste, integralmente rilavorate, rigessate e ridipinte nell’Ottocento, sono diventate “moderne”, mentre i corpi delle figure, dopo essere stati liberati dalle sovrapposizioni fino ad arrivare al primitivo intaglio (le tracce di cromia ancora presenti non sono tuttavia di primo strato), appaiono nel loro stato originale. Per poter leggere correttamente la scultura dobbiamo quindi cancellare idealmente le teste della Vergine e del Bambino; allora riconosciamo un’immagine di secondo Duecento che fa serie, in maniera palmare, con altri due gruppi: il primo nella parrocchiale di La Salle (Aosta) (ma proveniente dalla cappella dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista nel vicino borgo di Echarlod dove doveva essere fin dalle origini), il secondo in collezione privata¹⁴. Sono tutti caratterizzati, oltre che dalla postura, dall’identico andamento del panneggio, dalla particolare tipologia delle pieghe a trifoglio che solcano le ascelle (ormai leggibili a stento nel gruppo di Barazzetto) e dall’insolita posizione del Bambino che incrocia vistosamente le gambe: si tratta di un vezzo ripetuto con tale disinvoltura da suggerire che faccia parte del repertorio della bottega. Spiace aver perduto l’antico aspetto dei volti, che dovevano avere le gote rubizze e i grandi occhi sgranati, e delle

Bottega biellese, *Madonna col Bambino*, 1260-1280, Oropa, uffici del Santuario





acconciature dei capelli, che oggi possiamo immaginare solo per confronto e che l'Ottocento doveva ritenere così impresentabili da cancellarle per sempre.

Se questo esempio trova immediato riscontro in opere ancora presenti in area valdostana, ciò non avviene per la *Madonna in trono col Bambino* nella parrocchiale della Beata Vergine Assunta a Postua, dove fu collocata, dopo essere stata rinvenuta in un armadio di sacrestia a Roncole, nel 1969. Ricuperata alla critica dal restauro del 1998 che ha eliminato lo strato di gesso e le ridipinture che la sconciavano, ma ormai quasi del tutto priva dell'antica cromia, è stata oggetto di un'approfondita analisi della Astrua che l'attribuisce a uno scultore piemontese intorno al 1250-70¹⁵ e ne sottolinea i rapporti stilistici e iconografici con un gruppo di immagini miracolose, già segnalate dalla critica¹⁶, caratterizzate, oltre che dalla particolare tipologia della corona, dal "sigillo" o "bulla" che la madre porta appesa al petto, segno visibile della tutela del genitore sul figlio. Tra queste è l'imponente *Madonna stante col Bambino* del Santuario di Santa Maria di Anzasco (Piverone), l'unica, in territorio piemontese, legata a questa iconografia e con buona probabilità in sito fin dalle sue origini¹⁷. Purtroppo anche questa incappò, nel 1949, in uno sciagurato intervento che non solo ne eliminò alcuni dettagli, quali la "bulla" e i bottoni di legno in forma di sfera che ne decoravano la tunica (la corona era già perduta), ma la sconciò con un'improbabile ridipintura (basti controllare lo straniante volto di Maria)¹⁸. Entrambe queste sculture, vicinissime tra loro (ma leggere quella di Anzasco è una sorta di scommessa), non partecipano ancora delle incisive eleganze del gotico maturo di matrice francese che caratterizzò, sul chiudersi del secolo, la produzione della bottega del Maestro della Madonna d'Oropa, ma sono legate a suggestioni più antiche come denuncia il lento muoversi del panneggio che aderisce al corpo. È indubbio, come è stato sottolineato, che esista una serie di rimandi con un gruppo di sculture iconograficamente omogenee, ma, a mio avviso, non riconducibili a un'unica bottega e sulle quali bisognerà ancora riflettere, caratterizzate tutte da una



Scultore aostano, *Madonna col Bambino*, 1295, Oropa, Santuario

possente volumetria e da panneggi profondi e ossessivamente ridondanti non coincidenti con quelli delle due icone conservate in Piemonte¹⁹. È probabile che queste ultime siano riconducibili a una bottega biellese aggiornata sulle novità gotiche che filtravano dai territori valdostani, bottega che seppe proporre un venerato modello che non conosciamo più caratterizzato da nuove e particolari scelte iconografiche.

Che si tratti di una bottega biellese lo suggerisce la *Madonna in trono col Bambino* conservata al Santuario di Oropa (ora non esposta) che, quasi certamente, proviene da questo territorio ed è sorella alle Vergini di Postua e Anzasco²⁰: si vedano, a confronto, le corpose e vitali capigliature, la delicata maniera di costruire le mani, l'appena accennato sorriso dei volti, il lento aderire del panno sul ginocchio di Maria. La sua storia nota è abbastanza sorprendente: fu comperata dagli amministratori del Santuario nel 1942 da un antiquario torinese (di cui, ad oggi, ignoriamo il nome e le vie attraverso le quali ne era entrato in possesso) dopo che Vittorio Viale ne aveva garantita l'autenticità²¹; al momento dell'acquisto era completamente ridipinta e aveva gli incarnati neri²². Il suo ingresso al



Scultore aostano, *Madonna col Bambino*, 1295, Oropa, Santuario

Santuario, giustificato nel verbale della seduta del Consiglio d'Amministrazione dal fatto che si trattava di una "Madonna d'Oropa", fu tenuto a lungo nascosto e venne reso noto da Lebole solo nel 1996²³; tali circostanze suggeriscono la volontà di recuperare un'immagine di cui doveva essere nota la provenienza da una chiesa biellese. Il suo attento restauro ci ha restituito una splendida *Madonna col Bambino*: Lei, assisa su un trono scranno di colore verde e coperto da un cuscino, stringe ancora nella destra quanto resta del gambo di un fiore mentre, con la sinistra, tiene ritto sul suo ginocchio, rivolgendogli un tenero sguardo, un riccioluto Bambino benedicente vestito di una lunga camicia rossa da cui fuoriescono i piedini nudi. La corona di Maria, che trattiene un velo avorio decorato da strisce orizzontali rosse e blu e che fatica a coprire i folli boccoli castani, è costituita da un'alta

Scultore aostano, *Madonna col Bambino*, 1295, Oropa, Santuario (particolare)



Scultore dell'alto Reno, *Madonna col Bambino*, 1360-1370, Masserano, Annunziata, da San Teonesto

fascia, già decorata a pastiglia, e termina con una serie di dentelli; un grande bottone sferico di legno è al centro dello scollo della sua tunica azzurra, e di quella del Bambino, e una lunga cintura le stringe la vita formando un gioco di piegoline; i lembi del grande mantello, anch'esso avorio soppannato di verde, si raccolgono, aderendo, sulle ginocchia, e ricadono a terra in pieghe taglienti lasciando intravedere le punte delle scarpine. Possiamo leggere soluzioni non lontane da queste in due Madonne gotiche francesi, scolpite in avorio, che la Gaborit Chopin data al 1260 e al 1280 circa²⁴, anni che, come indicano anche le scelte cromatiche ancora leggibili, possono attagliarsi pure alla nostra icona, come alla Madonna già a Postua e a quella di Anzasco.

Lungo le vie di transito valdostane, a ribadire gli stretti legami tra le due regioni, dovette passare anche la miracolosa *Madonna col Bambino* conservata nella parrocchiale di Masserano; fin dalla sua origine era nell'antica parrocchiale romanica del paese, San Teonesto, dove la visita pastorale del 1573 la descrive in una cappella addossata allo *jubè*; nel 1592 la chiesa passò ai francescani che incrementarono il culto della Vergine e fondarono, per collocarne l'antico simulacro, una nuova cappella a lato del presbiterio; qui rimase fino alla soppressione del convento, avvenuta nel 1802 a seguito dell'editto napoleonico, e fu poi trasferita, per le forti sollecitazioni popolari, nella parrocchiale²⁵.

Ancora una volta la devozione dei fedeli occulta l'antico aspetto della scultura che oggi ci appare rivestita da un lungo mantello di raso che scende dal capo di Maria, ne nasconde l'acconciatura e il semplice trono su cui è assisa; sulla sua testa e su quella del figlio sono grandi corone metalliche ottocentesche (che non sappiamo se ne sostituiscono di più antiche) per collocare le quali sono state fortemente sminuite quelle lignee; gli incarnati sono molto scuri (è venerata come una "Madonna nera") e un'incongrua doratura ne "rinfresca" l'aspetto. Spogliata dagli orpelli, e nonostante la fantasiosa cromia, ritroviamo una deliziosa *Madonna con il Bambino* seduta su un semplice panchetto: il Figlio, eretto sul ginocchio sinistro, stringe con entrambe le mani le ali aperte di un uccellino, simbolo del sacrificio della Croce, mentre la Madre doveva avere nella destra un oggetto ora perduto (probabilmente un fiore). Maria porta il *krüsel*,

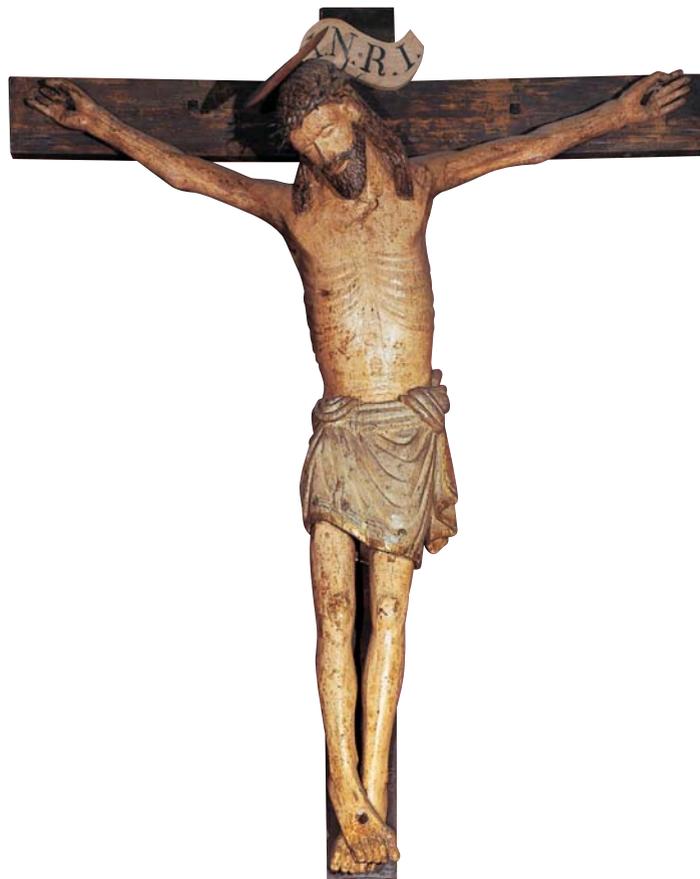
Bottega vercellese, *Cristo crocifisso*, 1270-1280, Mongrando, San LorenzoBottega vercellese, *Cristo crocifisso*, fine del sec. XIII, Agliano Terme (Asti), San Giacomo Maggiore

cioè il velo acconciato a fitte anse rincorrentesi, secondo un modello che si diffuse in area tedesca nella seconda metà del XIV secolo, toccò la Svizzera e giunse, con un esemplare vicinissimo al nostro, in Valle d'Aosta. Si tratta della Madonna assisa già a Moron (frazione di Saint Vincent), ora nel Museo della parrocchiale di questo centro, di cui possediamo una fotografia d'inizio '900 che la mostra priva della mano destra, della testa e della mano sinistra del Bambino e con la corona senza i *fleurons*²⁶; fu esposta ad Aosta nel 1936 in queste condizioni, e nel 1969 già reintegrata nelle parti mancanti, con una datazione al XV secolo²⁷. I rimandi al gruppo di Masserano sono tali da suggerire che entrambe le sculture provengano dalla stessa area geografica e che siano state importate d'oltre confine, più specificatamente dalla zona del Reno dove questa tipologia è assai diffusa. Un confronto particolarmente calzante è con la Madonna scrigno, datata intorno al 1360 (Treviri,

Bischöfliches Museum), che ripropone anche il dettaglio dell'uccellino dalle ali aperte stretto tra la mani del Bambino²⁸. Recenti studi hanno fondatamente ipotizzato che opere provenienti da questa zona, e tutte stilisticamente prossime alla nostra che si può datare al settimo decennio del '300, siano giunte in Piemonte attraverso il canale di transito che passava dalla Valle d'Aosta: qui è ancora, oltre alla Madonna di Moron, la Vergine scrigno conservata ad Antagnod (Ayas), mentre una seconda Madonna scrigno, anch'essa caratterizzata dal *krüsel* e già avvicinata da Gentile a quella di Masserano, giunse nella chiesa della Madonna delle Ghiare a Pozzuolo Formigaro ed è conservata ora nel municipio di Tortona²⁹.

Che l'area valdostana continuasse a essere luogo di riferimento per il biellese lo documenta la scultura più eletta di tutto il territorio, ossia la *Madonna col Bambino* (anch'essa scolpita in pino cembro) conservata nel sacello del Santuario d'Oropa, indiscutibilmente

databile, sia per i dati dello stile che per quelli della moda, alla fine del XIII secolo³⁰. Purtroppo anch'essa fu pesantemente e ripetutamente ridipinta e trasformata in una "Madonna nera" in epoca imprecisabile, ma sicuramente dopo il secondo Seicento poiché il suo incarnato, come quello del Bambino, appare chiaro sia nell'incisione del *Theatrum Sabaudiae* raffigurante il Santuario d'Oropa, che in una stampa della seconda metà del secolo conservata nell'archivio del Santuario stesso³¹. La splendida qualità dell'intaglio, purtroppo attenuata nella sua incisività dalle molteplici ridipinture, ne fa una delle sculture gotiche di matrice francese tra le più significative sul chiudersi del 1200. Da quanto si intuisce dai documenti legati al Santuario, fu commessa dal valdostano Aimone di Challant, già vescovo di Aosta e, dal 1273, di Vercelli, che consacrò e dotò ad Oropa, nel 1295, una chiesa dedicata alla Vergine sul cui altare dovette salire la nostra icona da lui ordinata



Bottega vercellese, *Cristo crocifisso*, fine del sec. XIII, Garlasco (Pavia), Santa Maria Assunta

Bottega vercellese, *Cristo crocifisso*, inizio del sec. XIV, Vercelli, San Michele

nella sua terra d'origine³². Che provenga da una bottega attiva ad Aosta, il cui capomaestro ha assunto il nome di comodo proprio di Maestro della Madonna d'Oropa, è oggi unanimemente accettato dalla critica poiché comprovato da un ricco catalogo di opere, tutte scolpite in pino cembro, legate al suo stesso lessico stilistico, parte delle quali ancora conservate in Valle³³.

Un lontano riflesso della Vergine d'Oropa è ancora intuibile nella miracolosa *Madonna stante col Bambino* della parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Castelletto Cervo (già convento cluniacense, l'edificio fu ampliato in epoca romanica e profondamente modificato in età barocca); nulla sappiamo intorno a questo simulacro, ma vale la pena di segnalarlo nonostante la sua mediocre qualità accentuata dalle rigessature e dalle orrende ridipinture a cui fu sottoposta. È probabilmente opera di uno scultore locale che, ormai sulla metà del

XIV secolo, ripropose un'immagine di grande venerazione in area biellese di cui seppe cogliere, se pur con una certa rozzezza, l'orientamento verso modelli gotici francesi³⁴.

I Crocifissi

Nella chiesa di San Lorenzo a Mongrando è un antico *Crocifisso* (ora collocato in alto sopra l'altare) privo della croce originale e pesantemente ridipinto, in epoca moderna, sia nell'incarnato che nel perizoma, oggi dorato. È assai probabile che fosse in questa chiesa, già attestata nel XIII secolo³⁵, fin dalle origini e che si tratti del Crocifisso evocato nella visita pastorale del 1567, e, ancora, in quella del 1606 come “*jmago magna Crucifixi indecentissima*”; nella visita del 1619 viene descritto come “*Crocifisso alquanto indecente*” posto sull'architrave della navata centrale³⁶. Quando, agli

inizi del 1700, la chiesa venne ricostruita, dovette essere trasferito in sacrestia dove le relazioni parrocchiali del 1819 e 1830 citano un “*Crocifisso di bosco*”³⁷. A data imprecisata fu posto al di sopra dell'altar maggiore. È citato per la prima volta da Lebole, con una datazione al 1400, e quindi da Sciolla che ne riprese l'ipotesi cronologica che fu retrocessa intorno alla metà del Duecento da Romano, e quindi da Bertolotto che lo avvicinò ai Crocifissi di Santa Maria degli Angeli a Chivasso e di San Giacomo Maggiore ad Agliano³⁸.

È una splendida figura di *Christus patiens* che nulla nasconde del dolore del martirio espresso attraverso la bocca socchiusa che lascia vedere la chiostra dei denti, gli occhi chiusi, il capo, ormai pesante ripiegato sulla spalla, il corpo, segnato dalle costole sporgenti, che cade lungo l'asse della croce trattenuto dall'unico chiodo che gli trafigge entrambi i piedi innaturalmente incrociati. Il perizoma, che sfiora

appena le ginocchia, è mosso da fitte pieghe lan-
ceolate e risvolta sul fianco sinistro, formando
una sorta di anello, sulla cintura che lo trattiene,
mentre ricade pesante lungo quello destro. La
sottolineata drammaticità della rappresen-
tazione, così come il fitto addensarsi delle pieghe
del panno, evocano ancora le soluzioni del ma-
estro dei Crocifissi di Chivasso e di San Giovanni
Battista di Ciriè, databili appena in anticipo
rispetto al nostro, come denuncia la tipologia dei
lungi perizomi risolti in maniera diversa³⁹.
Possiamo considerare il Cristo di Mongrando,
forse eseguito intorno all'ottavo decennio del
XIII secolo, come il *trait-d'union* tra le soluzioni
di Chivasso e Ciriè e quelle di un gruppo estre-
mamente omogeneo di Crocifissi che da lui
riprendono la tipologia del perizoma, ma che
stemperano il dramma sofferto della morte in
un'accettata rassegnazione, in cui i piedi assu-
mono una postura più naturalistica e meno
arcaica (a eccezione di quello di Santa Maria di
Nazareth a Sestri Levante che potrebbe essere
visto come il primo della serie⁴⁰) e che disten-
dono in morbide pieghe arrotondate il panno
che li ricopre. Il gruppo, oltre al Crocifisso ligure,
comprende quelli delle parrocchiali di Agliano
(Asti), di Santa Maria Assunta a Garlasco
(Pavia)⁴¹ e, infine, di San Michele a Vercelli, pro-
babilmente *in situ* fin dalle origini, e forse già
databile in apertura di Trecento. Impressiona
la ripetitività di questa produzione, che si può
supporre uscita da una bottega vercellese spe-
cializzata in Crocifissi (come accadrà, nel XV
secolo, per quella pavese dei da Surso), produ-
zione che si pone come alternativa, appena meno
felice, alla serie pressochè coeva, e assai più mar-
catamente segnata dal gotico francese, attribuita
al Maestro della Madonna d'Oropa.

Note

1. D'Achiardi 1904, p. 356.
2. Per le vicende della scultura e le sue antiche immagini: Cuttica di Revigliasco 1983, pp. 39,41; per la sua lettura critica: Romano 1992a, nota 34 p. 30; Barbero-Spantigati 1998, p. 76; Cervini 2004, pp. 49-50.
3. Chiusole 1768, p. 77.
4. Ogliaro-Bosso 1998, pp. 56-64.
5. Orsenigo 1909, nota 1 p. 271; Verzone 1934, p. 43; Caligaris 1999, p. 5.
6. Torino, Museo Civico d'Arte Antica, inv. n. 1141/L; Aosta, Museo del Tesoro della Cattedrale; Sion, Musè National d'Histoire, inv. n. MV71: per gli interventi più recenti su queste sculture: E. Rossetti Brezzi, *Sculture aostane, 1230-1240*, scheda n. 2, in Pagella (a cura di) 2001, pp. 26-27; A. Vallet, *Sculture aostane, 1230-1240*, scheda n. 2, in Rossetti Brezzi (a cura di) 2004, pp. 40-41; Golay 2000, pp. 80-91.
7. Romano 1978-79, pp. 85-86; Romano 1992a, p. 21.
8. Gaborit-Chopin 2003, pp. 274-276.

9. Si veda lo splendido paliotto di Courmayeur, ora Torino, Museo Civico d'Arte Antica, databile in apertura del XIII secolo (Romano 1991-1992, p. 232; Rossetti Brezzi 1992, pp. 288-293; F. Cervini, *Maestro di Courmayeur*, scheda n. 1, in Pagella (a cura di) 2001, pp. 24-25; Cavazzini-Galli 2001, p. 114; F. Cervini, *Maître de Courmayeur*, scheda n. 1, in *Sculture gotique...* 2003, pp. 21-22. In Valle si conservano ancora due *Sedes Sapientiae* duecentesche, iconograficamente prossime alla Madonna di Rado, nella Collezione dell'Accademia di Sant'Anselmo e nella Collezione Regionale: Vallet 2007, pp. 133-134.
10. Cervini 2000, pp. 21-22 e p. 56 con bibliografia.
11. Irico 1745, pp. 81-86.
12. Lebole 2000, p. 424.
13. Pasquin-Greppi-Torrione 2006, pp. 44-46.
14. Rossetti Brezzi 2002, p. 35; F. Cervini, *Sculture piemontese aostane*, in Rossetti Brezzi (a cura di) 2004, pp. 46-47.
15. P. Astrua, *Sculture piemontese, 1250-1270*, scheda n. 4, in Pagella (a cura di) 2001, pp. 30-31.
16. Cervini-Tigler 1997, pp. 1-24.
17. Cervini-Tigler 1997, pp. 20-21; Rossetti Brezzi 2001, p. 23.
18. Fortunatamente è stata pubblicata una fotografia in bianco e nero di poco anteriore a questo intervento in cui la statua appare più leggibile di quanto lo sia oggi anche se non presenta già più il suo aspetto originale: vedi Rolfo 1960, pp. s.n.
19. Mi riferisco alla serie pubblicata da Cervini e Tigler nel 1997, a cui è stata aggiunta la *Vergine* di Ascona, San Pietro e Paolo (F. Cervini, *Sculture piemontese*, scheda n. 2, in Boggero-Donati (a cura di) 2004, pp. 110-111), che comprende, oltre alla Madonna di Anzasco, quella di Genova, Nostra Signora delle Grazie al Molo (la più vicina alla nostra e sulla quale si veda ora la scheda appena citata di F. Cervini in Boggero-Donati (a cura di) 2004, pp. 110-111); di Venezia, Museo Diocesano d'Arte Sacra e San Marziale e di Bevagna, San Domenico e Giacomo).
20. Le due figure sono scolpite in unico tronco, non scavato, lavorato su tre prospetti in vista; il retro è piano.
21. La notizia si ricava da un Ordinato dell'amministrazione del Santuario alla data 9 dicembre 1942, conservato in loco.
22. Nell'Archivio fotografico della Galleria d'Arte Moderna esiste una sua fotografia, fatta da Rossetti di Biella e datata 1942, che reca sul verso il timbro dell'Amministrazione del Santuario. Una seconda è presso l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza per i Beni Artistici del Piemonte.
23. Lebole 1996, pp. 67-69.
24. Gaborit Chopin 2003, pp. 300 e 312.
25. Barale 1996, pp. 37-57.
26. Archivio fotografico del Bureau Régional pour l'ethnologie et la linguistique (BREL), Aosta, fondo Brocherel-Broggi, inv. stat-noz-48.
27. Brocherel 1937, p. 225, n. 499; Gabrielli 1969, p.35, tav. 46. Brunod ne retrocede la cronologia al XIV secolo e riporta la notizia secondo la quale la scultura fu rubata nel 1940 e recuperata nel 1959 (Brunod 1987, p. 468); è assai probabile che i rifacimenti siano da collocare all'interno di quel torno di anni.
28. Radler 1990, pp. 309-310, tav. 88.
29. Gentile 2002b, pp. 159-160; Rossetti Brezzi 2007, pp. 13-14; M. V. Vallet, *Sculture dell'alto Reno, 1340-1350*, scheda n. 1, in Rossetti Brezzi (a cura di) 2007, pp. 20-23.
30. In anni recenti frammenti del legno della statua sono stati sottoposti a due diversi esami che hanno dato due diversi responsi cronologici assai distanti tra loro. Con la spettrografia molecolare si arriverebbe a datare il legno all'inizio del XIV secolo, mentre con il carbonio 14 questo risalirebbe al IX. Se così fosse saremmo costretti ad immaginare che lo scultore abbia utilizzato un massello vecchio di secoli poiché è impossibile, in base al suo stile, datare la nostra Madonna all'età carolingia. Vedi Coda 2006, pp. 69-73.
31. Per l'incisione, anonima, ma eseguita su disegno di Giovanni Tommaso Borgonio (1668): Firpo (a cura di) 1984, pp. 243-245, tav. 55; per la stampa, intitolata *Il vero ritratto della Madonna Santissima d'Oropa di Biella* e inserita all'inizio del libro, con-



Scultore vercellese (?), *santo vescovo (san Desiderio?)*, fine del XIV-inizio del XV sec., Ghislarengo (Vercelli), Santa Maria Assunta, da San Desiderio

servato nell'archivio del Santuario, *Conti e memorie del dovuto dalla città di Biella alla Chiesa Fabbriche e casse della Vergine Santissima ne' Sacri Monti d'Oropa*: Lebole 1996, pp. 82, 112.

32. Romano 1979, p. 96; Rossetti Brezzi 1992, pp. 304-339.

33. Per la produzione di questa bottega: Rossetti Brezzi 1992, pp. 339-346; E. Rossetti Brezzi, *schede nn. 5, 6, 7, 8* in Pagella (a cura di) 2001, pp. 32-39; E. Rossetti Brezzi, *schede nn. 5, 6, 7, 8, 9*, in Pagella (a cura di) 2002, pp. 62-75; E. Rossetti Brezzi, *schede nn. 5, 6, 7, 8*, in *Sculture gotique...* 2003, pp. 33-41; E. Rossetti Brezzi, *schede nn. 8, 9, 10, 11, 12, 13* in Rossetti Brezzi (a cura di) 2004, pp. 52-63.

34. Segnalo un'altra scultura medioevale, indicatami da Santino Mammola, talmente trasformata dalle ridipinture da doverne rimandare lo studio a dopo un auspicabile restauro. Si tratta di un santo vescovo privo di qualsiasi attributo, ma venerato come san Desiderio, nella prima cappella sinistra della chiesa di Santa Maria Assunta a Ghislarengo (Vercelli), proveniente dall'antica parrocchiale distrutta intitolata a questo santo. È ipoteticamente databile tra XIV e XV secolo.

35. Lebole 1962, p. 356; Lebole 1992, p. 21.

36. Lebole 1992, pp. 49; 51-53; 53-55.

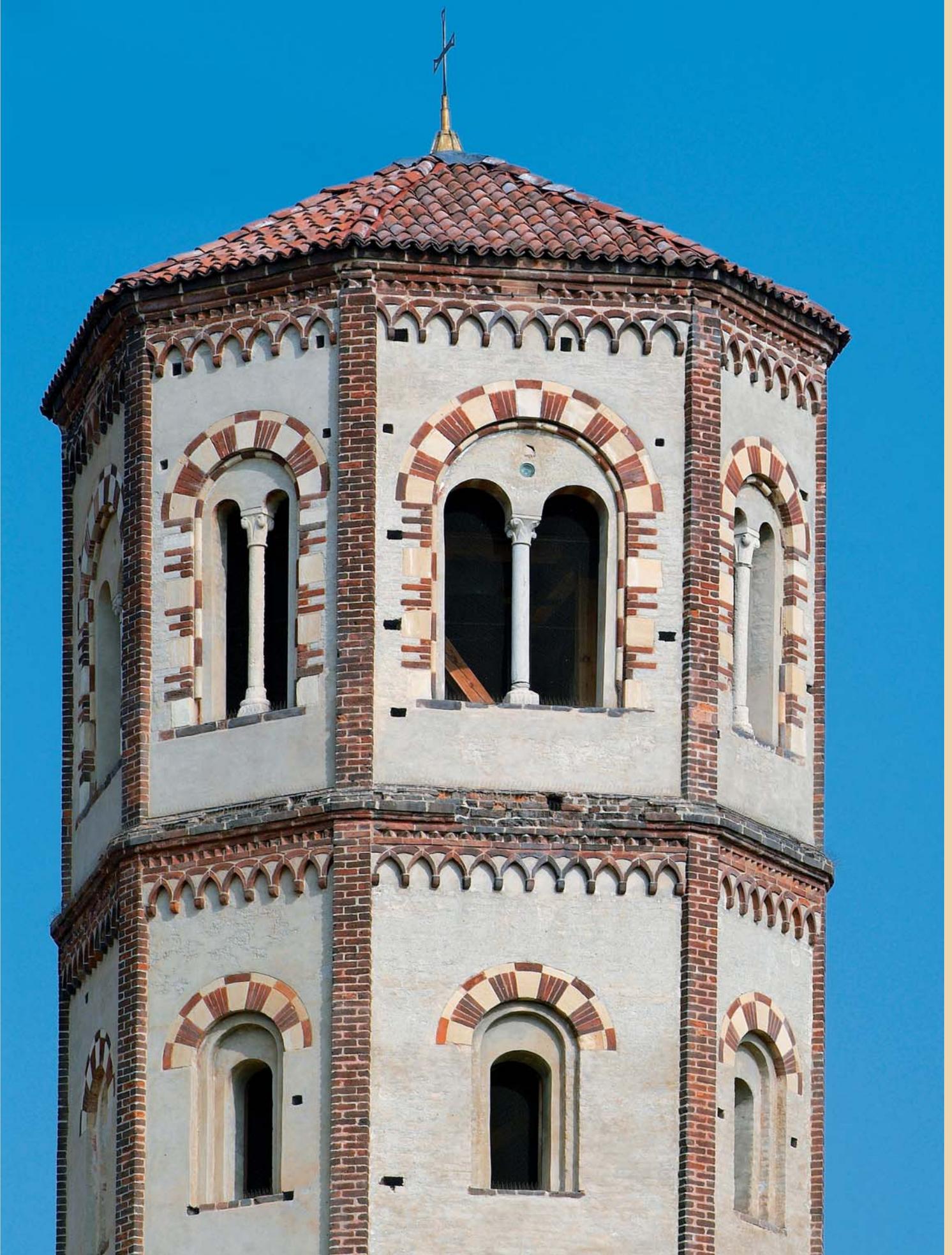
37. Biella, Archivio della Curia, 1819, III, ff. s.n.; Biella, Archivio della Curia, 1830, III, ff. s.n.

38. Lebole 1962, p. 358; Sciolla 1980, p. 59; Romano 1979, p. 95; Bertolotto 1979, p. 24.

39. Per questi Crocifissi si veda anche: Rossetti Brezzi 1992, p. 304; Rossetti Brezzi 2004, p. 22.

40. De Floriani 1981-1982, pp. 63-76; Donati 2004, p. 26.

41. Romano 1990-1991, nota 16 p. 235; Re 1961, pp. 53-54; Re 1983, pp. 140-141.



Torre campanaria dell'abbazia di Lucedio, secondo o terzo decennio del sec. XIII, fronte sud est con "bacino" in ceramica smaltata, Trino Vercellese

CERAMICHE D'IMPORTAZIONE MEDITERRANEA NEL VERCELLESE TRA I SECOLI XIII E XIV

Gabriella Pantò

Nel medioevo il commercio con le terre d'oltremare rappresentava un'esperienza straordinariamente ricca di eventi, di incontri e di fitte negoziazioni con genti provenienti da luoghi remoti, ma anche una grande incognita per la singolarità di ogni avventura, dal momento che chi programmava un viaggio a lunga distanza sapeva di rischiare la morte. Il progresso delle cognizioni nautiche, matematiche e astronomiche, e l'uso degli strumenti fondamentali per tracciare le rotte, quali la bussola e l'astrolabio, resero dal XII secolo più affidabile la navigazione mediterranea, garantendo grossi vantaggi economici nelle attività mercantili per la rapidità degli spostamenti con il vento favorevole, e per la possibilità di trasportare grandi quantità di merci. Il Mediterraneo era un mare conosciuto, rappresentato con precisione di dettaglio nel disegno costiero nei portolani più antichi pervenutici, concepiti come strumenti indispensabili per il cabotaggio¹. In altre carte, destinate a viaggiatori e pellegrini che si spostavano per via terrestre, prevalevano invece le connotazioni geografiche e toponomastiche di ogni regione, come nella *mappa mundi* conservata all'Archivio Capitolare del Duomo di Vercelli, una pergamena eseguita nel XIII secolo in una officina scrittoria rimasta da identificare², in cui i territori che si dispongono intorno al Mediterraneo sono caratterizzati da dettagliate didascalie, ma partecipano all'immaginario favoloso delle regioni africane e del deserto, popolato di animali feroci e draghi, e dei luoghi di delizia evocati dall'Asia Minore.

L'ampliamento degli orizzonti geografici e lo sviluppo dei porti italiani incrementarono i contatti con i paesi affacciati sul bacino Mediterraneo, in particolare con l'area africana costiera chiamata Barberia, una regione omogenea estesa da Tripoli al Marocco, con la Sicilia e l'Italia meridionale ma anche con il levante comprendente l'Egitto fatimide. Gli scambi di prodotti lussuosi, avviati fin dalla seconda metà del X secolo, assunsero continuità tra il terzo quarto del XII e il primo quarto del XIII secolo, momento in cui le fonti scritte ricordano flussi commerciali di notevoli proporzioni, la presenza di fondaci di mercanti italiani nei porti mediterranei e di trattati che regolavano le mercature³. Le regioni dell'Italia settentrionale furono interessate dall'importazione di ceramiche coperte da rivestimenti vetrificati colorati in monocromia o con ricche e vivaci ornamentazioni, fabbricate nei paesi islamici o bizantini, le prime caratterizzate dall'utilizzo di un rivestimento applicato direttamente sul corpo ceramico, le seconde dalla stesura di un ingobbio sotto la vetrina piombifera⁴. Il territorio piemontese, raggiunto per via fluviale o con percorsi terrestri a dorso d'animale, non sembra essere stato toccato da commerci apprezzabili di stoviglie d'importazione dai paesi mediterranei, quanto piuttosto da sporadiche introduzioni di singoli oggetti di corredo personale non correlabili ad attività negoziali⁵.



Cuspide della torre ottagonale del tiburio di Sant'Andrea, secondo quarto del sec. XIII, Vercelli (particolare con la copertura invetriata)

Una significativa attestazione di ceramica importata dal mondo islamico proviene da Vercelli, città demograficamente e socialmente rilevante del Piemonte medievale, dove nel corso di uno scavo archeologico condotto nella centrale piazza Cavour⁶, è stato recuperato un frammento di scodella ad impasto sabbioso color cuoio a superficie schiarita, coperta su entrambi i lati da vetrina piombifera di colore verde oliva e ornata, nella parte conservata, da un pesce a graticcio dipinto in bruno manganese. Le caratteristiche tecniche e la decorazione, consueta anche nelle coeve produzioni smaltate⁷, riconducono il ritrovamento alle produzioni del XII-prima metà del XIII secolo dell'Ifrīqiya (Tunisia) o della Sicilia, tra loro affini ma non distinguibili in assenza di analisi archeometriche sugli impasti ceramici. Si tratta di una delle poche presenze di ceramica islamica note dai contesti archeologici piemontesi insieme ai più antichi frammenti raccolti nel castello di *Monsferratus* di Pecetto presso Torino, ritrovati in associazione stratigrafica con monete e reperti della fine del X-XI secolo e che le analisi mineralogico-petrografiche condotte sugli impasti consentono di attribuire a una produzione della Sicilia occidentale, governata fino alla metà dell'XI secolo dalla dinastia emirale kalbita a nome dei califfi Fatimidi⁸.

La rarità in Piemonte di recipienti d'importazione mediterranea utilizzati sulla mensa, scartati dopo l'uso e restituiti da scavi archeologici, indica come questo pregiato vasellame fosse destinato a una ristretta oligarchia e non ad ampie classi sociali, contrariamente a quanto documentato in altre regioni. Non a caso le ceramiche e i vetri della fine del XIII-prima metà del XIV secolo di produzione greca e siriana ritrovati nel castello di Moncalieri (TO) sono riconducibili alla presenza di Isabella di Villehardouin, che andando sposa nel 1301 a Filippo, nipote di Amedeo di Savoia, recava in dote il principato d'Acaia con la giurisdizione di Corinto, ma sicuramente anche beni personali per arredare la tavola nei sontuosi banchetti di corte⁹. L'assenza di contatti mediterranei si riflette anche negli *ateliers* locali che attuarono le trasformazioni tipologiche e tecnologiche per la produzione di ceramiche rivestite con un notevole ritardo rispetto ai centri produttori dell'Italia centro-settentrionale e in particolare del levante ligure, che fin dal XII secolo avevano avviato un generale processo di revisione nelle tecniche manifatturiere tradizionali, probabilmente per apporto diretto di maestranze allogene¹⁰.

La straordinaria resa estetica delle ceramiche d'importazione, che sicuramente suscitavano grande meraviglia nei contemporanei, ne determinò l'utilizzo nell'ornamentazione delle superfici murarie esterne delle architetture religiose e civili medievali interessando, oltre ai paesi mediterranei, la Georgia, lo Yemen, la Persia, l'estremo oriente fino in Indonesia, e a sud le remote coste del Kenia¹¹. Tali elementi, utilizzati in modo anomalo rispetto alla funzione primaria di stoviglie da tavola, sono stati definiti nella letteratura contemporanea con il termine convenzionale di "bacini" e in passato vennero ricondotti a trofei di guerra conquistati agli "infedeli" nel corso delle crociate, a *ex-voto*, oppure a corredi di bordo di naviganti tornati da viaggi in terre lontane.

Le più antiche testimonianze piemontesi di inserimento di stoviglie esotiche in una superficie muraria si raccolgono sull'asse viario che dalla Liguria raggiungeva l'area settentrionale della regione, toccando Tortona¹², per spingersi fino all'isola d'Orta dove nel primo quarto del XII secolo nella torre campanaria della chiesa di San Giulio furono collocati due bacini a lustro di produzione della Spagna Meridionale e uno in ceramica graffita bizantina¹³. Intorno alla fine del XII secolo si collo-



Manifattura tunisina o siciliana, frammento di scodella in ceramica invetriata dipinta in manganese, fine del XII-prima metà del XIII sec., Torino, Museo di Antichità, da Vercelli, piazza Cavour



Manifattura di ambito bizantino (?), frammento di scodella in ceramica graffita monocroma, sec. XIII, Torino, Museo di Antichità, da Trino Vercellese, piazza Garibaldi

cano anche le ceramiche che ornavano il duomo di Sant'Evasio di Casale e la facciata della canonica di Santa Maria di Vezzolano, anch'esse di produzione della Spagna meridionale, che nel caso del "bacino" a lustro decorato da un pavone del primo edificio è possibile ascrivere all'area produttiva di Malaga grazie all'ausilio delle analisi di laboratorio¹⁴.

Del tutto diverso è invece l'utilizzo di laterizi rivestiti da coperture vetriificate, il più delle volte appositamente create per ottenere effetti peculiari, il cui impiego nell'edilizia fu sfruttato con finalità e intensità differenti a seconda dei luoghi geografici e dei periodi storici, ma che ha interessato e arricchito anche alcune architetture dell'Italia settentrionale¹⁵.

Un interessante quanto precoce esempio si ha a Vercelli dove nella chiesa abbaziale di Sant'Andrea, insigne esempio di architettura esogena ideata dal cardinale Guala Bicchieri, messo papale alle corti europee, costruita tra il 1219 e il 1227¹⁶, le torri di facciata e la torre ottagonale del tiburio furono dotate di coperture costituite da mattonelle conformate a "zoccolo di cavallo" coperte da un rivestimento piombifero di colore verde¹⁷.

L'impianto ottagonale della torre del tiburio del Sant'Andrea, insieme all'interesse per la policromia degli elementi architettonici e a nuovi elementi strutturali e formali adottati nella prassi costruttiva gotica, trova applicazione anche nella chiesa abbaziale cistercense di Santa Maria di Lucedio, la seconda fondazione dell'ordine in Italia, sorta intorno al 1123. La torre nolare, che si innesta nel braccio meridionale del transetto risparmiato dalle demolizioni e inglobato nella chiesa barocca¹⁸, mantiene nella base il coronamento ad archetti pensili relativo al primitivo impianto, dal quale si stacca la torre ottagonale con lati alterni di differente lunghezza, sviluppata in altezza per quattro ordini, nelle cui specchiature si aprono



La facciata di Casa Bicchieri a Vercelli (foto anteriore ai restauri del 1925), primi decenni del sec. XIII

progressivamente monofore e bifore a livello della cella campanaria. Con il Sant'Andrea condivide anche il sistema decorativo a *damier*, con l'alternanza di laterizi e conci di pietra arenaria chiara delle monofore e bifore degli ultimi due ordini, il cui tema coloristico è impreziosito dall'inserimento sopra gli archivolti delle bifore di "bacini" ceramici. Gli esemplari superstiti si trovano sul fronte nord est e sud est del campanile, ma le cavità documentate nel corso dei recenti interventi di restauro testimoniano la presenza di elementi ceramici su tutti i lati¹⁹.

Il bacino collocato sul lato nord est è un piatto in ceramica graffita ad impasto rosso mattone coperto da ingobbio bianco e vetrina incolore solo sulla superficie interna, per gran parte decoesa, decorato nel cavetto da un quadrato in quartato e lobato che si dispone in una losanga, e sulla tesa da archetti obliqui, dipinto in verde ramina e giallo ferraccia. Il profilo del piatto, dotato di alto piede ad anello, cavetto con tesa inclinata caratterizzata da orlo appuntito esternamente segnato da una gola, non si ritrova tra le produzioni locali o piemontesi²⁰, ma ricorre nelle forme della graffita orientale e arcaica tirrenica con le cui produzioni sussistono analogie anche per il motivo decorativo²¹.

La scodella inserita sul fronte sud est, sovrastata dai resti di un probabile boccale smaltato²², è in ceramica ad impasto rosso, coperta da smalto verde olivastro decorato da una banda continua in verde sulla tesa e al centro del cavetto da un tondo con cerchi in verde ramina con addensa-



Manifattura della Spagna meridionale, "bacino" in ceramica a lustro metallico, secondo quarto del sec. XIII, Vercelli, Casa Bicchieri



Manifattura della Spagna meridionale, "bacino" in ceramica a lustro metallico, secondo quarto del XIII sec., Vercelli, Palazzo Montegrandi

menti. La tipologia è del tutto estranea ai repertori noti delle produzioni piemontesi²³, ma la forma emisferica con breve tesa obliqua e bordo rilevato ricorre nelle produzioni tirreniche e della protomaioica, in particolare ligure²⁴. Il tipo di decorazione non trova invece confronti puntuali, avvalorando l'ipotesi che possa trattarsi di una produzione non locale.

L'associazione dei due elementi ceramici, il primo più facilmente inquadrabile cronologicamente sulla base dei confronti con le produzioni della graffita arcaica tirrenica, non contrasta con l'assegnazione cronologica per l'architettura ottagonale della torre nell'ambito della fase di costruzione dei fabbricati conventuali avvenuta nel secondo o terzo decennio del XIII secolo²⁵, periodo in cui furono particolarmente intensi



Manifattura della Spagna meridionale, frammento di scodella decorata a lustro metallico, fine del sec. XIV, Torino, Museo di Antichità, da Vercelli, liceo Amedeo Avogadro



Manifattura della Spagna meridionale, frammento di piatto decorato a lustro metallico, seconda metà del sec. XIV, Torino, Museo di Antichità, da Trino Vercellese, piazza Garibaldi

i rapporti dell'abbazia con la Romania dopo la caduta di Costantinopoli nelle mani dei crociati. Infatti Bonifacio I, marchese del Monferrato, concesse all'abate Pietro II il monastero imperiale di Cortaithon, presso Tessalonica, e tra il 1204 e il 1276 furono acquisiti ingenti possedimenti patrimoniali in Grecia e a Negroponte nell'isola di Eubea²⁶.

Il probabile rapporto del "bacino" in ceramica graffita con tipologie tirreniche o afferenti all'area siro-palestinese del Regno Latino di Gerusalemme²⁷, così come la presenza di una smaltata di probabile produzione non locale, necessitano di approfondimenti anche attraverso analisi archeometriche, in ragione della problematicità dell'individuazione dei diversi ambiti produttivi sulla base delle attuali conoscenze²⁸.

Appare ipotizzabile la provenienza dall'area orientale del Mediterraneo, sulla base delle caratteristiche tecnologiche, anche per un frammento di scodella rinvenuto nell'abitato di Trino, eretto a borgo franco nel 1210, dopo la deliberazione della Credenza di Vercelli²⁹, in uno scavo archeologico condotto nei pressi del trecentesco palazzo Paleologo e recuperato in un livello relativo alla fase di spoglio di un edificio dell'inizio del XIII secolo³⁰. Il recipiente, dallo spessore delle pareti molto marcato, è rivestito solo internamente da sottile ingobbio bianco e reca al centro del cavetto una decorazione profondamente incisa a stecca sotto vetrina verdina molto trasparente e brillante ma impura³¹.

La presenza a Trino di vasellame pervenuto dall'area orientale, rappresentato da altri frammenti recuperati nello stesso contesto³², se confermata, potrebbe trovare giustificazione nel particolare ruolo rivestito

dalla città nel Trecento per la presenza della dinastia dei Paleologi e per l'apporto di Teodoro I nelle relazioni politiche con il mondo bizantino.

L'utilizzo di ceramiche provenienti dal Mediterraneo occidentale è invece documentata dall'utilizzo di "bacini" nelle architetture civili di Vercelli nelle facciate laterizie di casa Bicchieri e di Palazzo Montegrandi, due straordinari esempi del primo Trecento in cui sono stati inserite ceramiche ispano-moresche provenienti dall'al-Andalus.

L'edificio noto come casa Bicchieri, in ragione della menzione nelle fonti scritte dell'acquisto effettuato dal cardinale Guala Bicchieri di un *palatium* con torre addossato alle mura e confinante con la chiesa di San Giuliano, è sito in via Foà 8³³. I lavori di ristrutturazione condotti nel 1925 evidenziarono la facciata laterizia di una casa signorile, che gli interventi di tutela attuati contestualmente ai lavori consentirono di salvaguardare³⁴. La struttura originaria dell'edificio conservava il portone con ghiera laterizia coronata da una cornice a denti di sega e da concii a raggiera entro cui erano collocate tre ceramiche, e mostrava la presenza di una monofora occlusa e di una finestra a bifora oggi ricostruita con l'arbitrario inserimento di un bacino al di sopra della ghiera.

Due dei bacini a lustro inseriti sul coronamento del portone d'ingresso sono originari e risultano pressochè identici nonostante uno dei due abbia perso quasi del tutto la decorazione. Questa, sviluppata su tre fasce che occupano tutto il campo, si caratterizza per i disegni minuti a spighe sulla tesa e a girali vegetali nel cavetto, al cui centro si dispone un volatile in posizione di riposo. Le decorazioni dorate date dal lustro color rame spiccano sul fondo miele dello smalto³⁵.

Le due scodelle sono assimilabili al gruppo noto come "Loza dorada" del secondo quarto del XIII secolo³⁶ e presentano analogie con un bacino da Santa Cecilia a Pisa in cui però la ricchezza decorativa della figura centrale è evidenziata da una fascia a risparmio³⁷.

Conserva l'originaria architettura del XIII secolo anche l'edificio ubicato in via Feliciano di Gattinara, noto come palazzo Montegrandi³⁸. Nell'archivolto di una bifora nella facciata è collocato un bacino a lustro tra quattro stemmi dipinti posti simmetricamente, sottoposto ai quali si trova un cartiglio con un motto. La scodella presenta forma affine a quelle documentate nella Casa Bicchieri, alle quali rimanda anche la decorazione sulla tesa, mentre nello spazio centrale del cavetto compare un motivo geometrico.

Sulla base delle caratteristiche tecniche e dei confronti con materiali rinvenuti in altre località italiane e del mondo mediterraneo è possibile ipotizzare che i "bacini" delle due case signorili di Vercelli possano provenire dall'area geografica spagnola che fa capo a Murcia³⁹, già riconquistata da parte della cristianità, ma i cui centri produttori restavano solidamente ancorati alla "scienza" artigianale dei maestri di cultura musulmana e verso il cui mondo manteneva una vivacità di rapporti e di interscambio anche commerciale.

Costanti rapporti tra la penisola Iberica e i centri mercantili della Liguria sono documentati nel medioevo da alcune fonti scritte, che testimoniano il precoce intrecciarsi di relazioni mercantili, come si evince dagli statuti delle città portuali di Genova, Savona e Albenga, che conservavano privilegi commerciali. Genova sembra aver avuto un ruolo particolarmente importante mantenendo i rapporti da tempo istituiti sia con le Baleari conquistate dagli Almohadi nel 1203, sia con le aree già musulmane anche dopo la conquista cristiana, per cui è probabile che le relazioni con l'al-Andalus si mantenessero senza varia-



Castello consortile, facciata del palazzo dei Gottofredo, sec. XIV, Buronzo

zioni sostanziali nei secoli successivi.

Il Piemonte per tutto il basso medioevo fu interessato in maniera marginale dalle importazioni di ceramica detta “ispano-moresca”, prodotta da botteghe dell’area iberica non più islamizzata, ceramica che si ritrova con una relativa prevalenza nell’area meridionale della regione⁴⁰ geograficamente avvantaggiata dal collegamento terrestre con la Liguria marittima⁴¹.

Alle produzioni dell’area iberica meridionale della fine del XIV secolo è riferibile anche il frammento di scodella ad impasto rosato, con piede ad anello, rinvenuto nello scavo nell’area del bastione di Santa Chiara presso il liceo Avogadro di Vercelli, che conserva nel cavetto una decorazione molto comune a stella intrecciata dipinta su smalto azzurrato, mentre del lustro, cancellato dalla permanenza nel terreno, restano solo deboli tracce⁴². I confronti orientano verso produzioni dell’area valenzana afferente ai centri di Manises e Paterna, ma il motivo decorativo si ripropone identico su reperti andalusi⁴³.

Un’altra ispano-moresca proviene da Trino, dal già citato scavo archeologico condotto in piazza Garibaldi. Si tratta di un frammento di piatto ad impasto rosato, esternamente privo di rivestimento, ornato da un complesso motivo decorativo a stelle intrecciate campite in parte a graticcio, dipinto in blu cobalto e lustro dorato, attribuibile alla produzione denominata “tipo Pula” dal nome della località in Sardegna in cui, alla fine del XIX secolo, fu rinvenuta fortuitamente una gran quantità di queste ceramiche⁴⁴. Il frammento di Trino trova un confronto puntuale per l’ornato con un bacino ritrovato nel deposito sardo, confermando la provenienza dall’area di Valenza. La documentazione scritta spagnola non lascia dubbi sull’ubicazione dei centri di produzione di queste ceramiche le cui fornaci produssero su larga scala a partire almeno



Manifattura della Spagna meridionale, particolare di bifora con “bacino” in ceramica decorata a lustro metallico, seconda metà del sec. XIV, Buronzo, castello consortile

dal terzo decennio del XIV secolo⁴⁵.

Altri esemplari di ceramica di questa tipologia sono stati inseriti nella facciata di uno degli edifici che costituiscono il castello consortile di Buronzo, legato politicamente ai castelli biellesi di Ternengo e Zumaglia appartenenti al ramo del colonnello di Gottofredo⁴⁶. L’edificio signorile in cui furono collocati i bacini, probabilmente appartenente al colonnello dei Berzetti, fu edificato nel corso del XIV secolo a seguito dell’assunzione di questo ramo della famiglia del titolo marchionale. Il prospetto è movimentato nel secondo e terzo ordine da una serie di finestre a bifora con archi trilobati poggianti su esili colonne con capitello marmoreo, coronati da un’ampia ghiera entro la quale si colloca un elemento ceramico. Si tratta anche in questo caso di ceramiche ispano-moresche “tipo Pula”, coperte da smalto stannifero e decorate in blu cobalto e lustro, in due casi con un complesso motivo decorativo costituito da quadrati intersecati, che compare negli esemplari prodotti in area valenzana o malaghena successivamente alla metà del XIV secolo⁴⁷.

L’utilizzo di vasellame da mensa nella decorazione architettonica ha come ultima attestazione vercellese gli straordinari “bacini” di ceramica graffita inseriti nella torre campanaria della chiesa di S. Francesco, realizzati da una fabbrica non locale da ricercarsi comunque tra il Piemonte orientale e la Lombardia⁴⁸. Solo alla fine del secolo, con il rinnovato benessere economico di Vercelli e l’espansione dei ceti mercantili, che neppure la dedizione del comune di Vercelli ad Azzone Visconti nel 1335 aveva potuto garantire⁴⁹, si incrementarono le relazioni commerciali e le produzioni locali di vasellame in ceramica ingobbata e graffita decorata in verde ramina e giallo ferraccia, grazie all’arrivo di maestranze dall’area padana e in particolare dalla Lombardia⁵⁰. Veniva così ad aprirsi una fortunata stagione produttiva che assicurava l’utilizzo di stoviglie con rivestimento vetrificato prodotte a basso costo ma esteticamente apprezzabili per la ricchezza delle decorazioni policrome, e destinate a entrare nei corredi domestici di ampie fasce sociali.

Note

1. Gautier Dalchè 1995.
2. Si tratta di una rappresentazione del mappamondo definita a T, con la rappresentazione di «Philippus rex Francie» (probabilmente Filippo II, 1180-1223) che cavalca uno struzzo in Africa. L’immagine porta a ritenere che la carta sia di origine inglese, anche se le caratteristiche sono comuni alle *mappae mundi* anglo-francesi, che rispecchiano le teorie elaborate da Ugo da San Vittore dopo il 1130. La carta non fu mai completata e non sono neppure chiare le finalità: Errera

1911; Capello 1976; Piccat 2002.

3. Il più antico trattato di mercatura, ossia un manuale di tecnica commerciale ad uso dei mercanti, è la *Memoria de tucte le mercantie*, redatto nel 1278 e ritenuto pisano: Renzi Rizzo 1998, p. 255. Per la dettagliata quantificazione dei flussi commerciali con la Liguria, in particolare tra Genova, Savona e Albenga e l'area maghrebina dell'Ifriqiya, con le città portuali di Ceuta, Bugia e Tunisi, si rimanda a Varaldo 1992, pp. 121-122, Benente 2001, pp. 131-133; Tangheroni 1998. È in oltre significativo l'elenco delle 28 città italiane che nel 1215 frequentavano l'Egitto per commercio, tra le quali Venezia, Genova, Pisa e la Lombardia si collocano ai primi posti: Guèrin Dalle Mese 1991, p. 110.

4. Per la complessa differenziazione dei rivestimenti vetrificati, qui sinteticamente espressa, si rimanda a Berti-Gelichi 1995, pp. 412-413.

5. Per il commercio a largo raggio nei secoli XII e XIII, attestato da sporadiche fonti scritte, nelle quali comunque non compaiono esplicite attestazioni di scambi di ceramiche, si rimanda a Degrandi 1996, p. 46 ss.

6. Per il contesto di scavo si rimanda a Brecciaroli Taborelli-Pantò-Gallo Orsi 1984, p. 292.

7. Tale motivo decorativo ricorre in bacini smaltati decorati a cobalto e manganese e da scavi a Pisa: Berti-Tongiorgi 1981, p. 207 ss., tav. CXXXI.

8. Pantò 1998, p. 278.

9. Vaschetti 2005, p. 69 ss.

10. Fino al XIII secolo in Piemonte è pressochè esclusiva la produzione di stoviglie in semplice terracotta non rivestita, destinate ad assolvere l'intera gamma delle funzioni domestiche della cucina, dalla preparazione alla cottura e conservazione degli alimenti, più raramente al servizio sulla mensa come recipienti collettivi: Pantò 1998. Per l'adozione delle nuove tecnologie con modalità e tempi differenti a seconda delle regioni, si rimanda a Berti-Gelichi-Mannoni 1997, p. 391 ss.

11. Gelichi-Berti-Nepoti 1993.

12. Si tratta di bacini bizantini della prima metà del XII secolo inseriti nella facciata della chiesa di S. Maria dei Canali: Vecchi 1993.

13. Cortelazzo-Pantò 1993, pp. 32-33; Pantò 1998, p. 278.

14. Cortelazzo-Pantò 1993, pp. 32-34; Pantò 1998, pp. 279-281.

15. In generale si rimanda a Gelichi-Nepoti 1999.

16. Carità 1992, p. 114 ss.

17. *Quadri di pietra* 1999, scheda 1, p. 87 [G. Pantò]. A Vercelli la produzione di laterizi o manufatti coperti da pesante invetriatura piombifera è attestata archeologicamente fin dalla metà del secolo precedente: Pantò 1997, pp. 62-63.

18. Tosco 1999, pp. 382 ss.

19. Il restauro della torre campanaria finanziato dall'Amministrazione provinciale di Vercelli e condotto nel 2007 (dir. Giorgio Gaietta) ha consentito la documentazione degli elementi ceramici e il distacco del bacino in ceramica graffita, gravemente lesionato, mentre non è ancora stato possibile procedere con il distacco del bacino smaltato, nonostante la richiesta delle Soprintendenze (direzione scientifica G. Pantò, M. Caldera).

20. Per le produzioni in Trino, cronologicamente attribuibili non anteriormente al XV secolo, si rimanda a Donato-Vaschetti 1980, pp. 83-84. Il piede ad anello è documentato nelle prime produzioni della prima metà del XIV secolo della "graffita arcaica" Torinese (Pantò 2001; Pantò 2006b) e del Piemonte meridionale, ma con forme che si differenziano da quella qui rappresentata: Cerrato-Cortelazzo-Morra 1991, pp. 150-151; Cavaletto-Cortelazzo 1999, pp. 262-266.

21. Pur non essendo documentati puntuali confronti, il motivo è assimilabile nelle produzioni savonesi al nodo di Salomone nell'impianto decorativo impostato sulla losanga: Varaldo 1997a, fig. 2b, p. 411; Varaldo 2001.

22. Risulta del tutto anomalo l'inserimento di una forma chiusa, comunque in alcuni casi documentato. A titolo esemplificativo si rimanda alla chiesa di S. Ambrogio Nuovo di Varazze, dove sul lato sud è inserito un recipiente chiuso, probabilmente tipo *Raqqa*: Benente-Gardini 1993, p. 75.

23. Per le attestazioni piemontesi di smaltate e invetriate monocrome verdi e azzurre del XIII secolo di produzione locale si rimanda a Cortelazzo 2004.

24. Berti-Tongiorgi 1981, pp. 230-231, però con segni del treppiede; Varaldo 1997b.

25. Tosco 1999, p. 401.

26. Haberstumpf 1999.

27. Si rimanda, ad esempio, alle ceramiche tipo "Port St. Symeon" provenienti dal castello di 'Atlit in Israele: Riavez 2001, con bibliografia precedente.

28. A tale proposito vedi Berti-Gelichi-Mannoni 1997.

29. Panero 1979, p. 41 ss.

30. Per il contesto di scavo si rimanda a Ambrosini-Pantò 2002, pp. 186-187.

31. Le caratteristiche tecniche sono del tutto estranee alle produzioni piemontesi. Ad un esame macroscopico l'impasto, di colore rosato, con forte schiarimento superficiale, seppure depurato appare caratterizzato dalla presenza di inclusi. La base è dotata di alto piede a disco, marcato prima della cottura con uno strumento appuntito penetrato profondamente nel corpo ceramico (carattere epigrafico?); dopo la cottura è stato tracciato a punta un segno a x con vertici chiusi. La superficie esterna



Manifattura padana, "bacino" in ceramica graffita dipinto in ramina e ferraccia, fine del sec. XIV, Vercelli, S. Francesco, già S. Agnese

è priva di rivestimento, ma con aderenze. All'interno mancano tracce del treppiede distanziatore.

32. In particolare, si segnala la presenza di un frammento di spessa parete di una forma aperta a impasto bianco rosato, con decorazione incisa sotto vetrina bruna che ricopre entrambe le superfici, apparentemente privo di ingobbio.

33. Brizio 1935, p. 172; Conti 1989, pp. 20-24.

34. Archivio della privata proprietà, Vercelli, che si ringrazia anche per la concessione della documentazione fotografica d'epoca.

35. Il rivestimento, costituito da smalto con contenuto di stagno poco elevato, è a diretto contatto con il corpo ceramico, che veniva ricoperto dopo una prima cottura e fatto vetrificare con una seconda cottura attuata a temperatura uguale o inferiore alla prima; la superficie principale veniva decorata da motivi a lustro metallico color rame tracciati sullo smalto già vetrificato in seconda cottura. La terza cottura a temperatura ridotta rispetto alle precedenti e in atmosfera riducente, consentiva di fissare le decorazioni: Berti-Gelichi-Mannoni 1997.

36. Berti-Tongiorgi 1985; Flores Escobosa 1988; Mesquida Garcia 2001.

37. Berti-Tongiorgi 1981, n. 232, tav. CC.

38. Conti 1989, pp. 26-28.

39. Navarro Palazon 1986, pp. 131-132; Berti 1992.

40. Gobbato 1998. Per i pochi ritrovamenti attestati nel Piemonte meridionale si rimanda a Cerrato-Cortelazzo-Morra 1991, pp. 166-168 e per Torino a Pantò 2006a, p. 101.

41. Per l'attestazione dalle fonti scritte vedi Comba 1990.

42. Pistan 1995, p. 26; Gobbato 1998, p. 280.

43. Berti, Tongiorgi 1986, tav. 4,8; Berti 1993, p. 654, fig. p. 656.

44. Le ceramiche, per gran parte integre, furono recuperate entro un ripostiglio coperto da lastroni di pietra: Blake 1986, Porcella-Serelli-Degioannis-Maxia 1993.

45. Blake 1986, fig. p. 383, n. 20

46. D'Alessandro 1990, pp. 55-56; Pantò 2002, p. 28.

47. Blake 1986.

48. Solo la scodella, posta centralmente rispetto ai sei bacini, sembra di produzione locale, mentre le argille ferriche alluvionali degli altri elementi rimandano ad un'area produttiva non vicina a Vercelli, seppure da localizzarsi in ambito padano: Pantò 1986, p. 135, e Appendice 2 (B. d'Ambrosio e S. Sfrecola), pp. 139-140.

49. Infatti alla fine del Trecento la popolazione, travagliata dai disordini sociali, impoverita e decimata dalla peste nera del 1348-50 e da continue epidemie, non raggiungeva i quattromila abitanti: Panero 1996, p. 57 ss.

50. Si veda, a tale proposito, Pantò 1996, pp. 91-101.

IL MAESTRO DI OROPA, PITTORE DEI FUORIUSCITI AVOGADRO

Vittorio Natale



Maestro di Oropa, *angelo che si avventa sulla ruota del martirio*, 1335-1345, collezione privata, frammento di intonaco staccato da Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina

“Il confronto fra gli affreschi or ora esaminati [della cappella del Castello di Valdengo] e quelli del Sacello di Oropa con le fotografie eseguite nel 1920, ci consente di stabilire non solo che gli uni e gli altri appartengono alla stessa corrente stilistica, ma che furono eseguiti dallo stesso anonimo autore. E ne adduco le prove”. Così Noemi Gabrielli nel 1938 poneva le basi per la ricostruzione di quello straordinario pittore attivo in area biellese che la critica successiva ha battezzato col nome convenzionale di Maestro di Oropa. La stessa studiosa ne fissava la cronologia nella prima metà del Trecento e ne allargava il catalogo, aggiungendo: “Contemporanee o di poco anteriori alle pitture ora esaminate sono le rappresentazioni della Maddalena e di un santo monaco esistenti nel Battistero di Biella”¹.

Il ricorso alle vecchie immagini del 1920, quando il ciclo era stato rinvenuto in occasione dei lavori preparatori per le cerimonie della quarta Incoronazione della Vergine di Oropa, permetteva a Noemi Gabrielli di aggirare l'imbarazzante esito del restauro compiuto da Oreste Silvestri che, in accordo con l'amministrazione del santuario e forte della fama derivatagli dal contemporaneo intervento sul *Cenacolo* di Leonardo, era intervenuto sugli affreschi con pesanti integrazioni ricostruttive. Le differenze che separavano la decorazione della volta da quella delle pareti - queste ultime all'apparenza “più antiche, più lineari e più appiattite” - venivano dalla studiosa imputate a quelle recenti ridipinture e a vecchi e nuovi restauri che “ne hanno alterato lo spirito”².

Un parere diverso era stato espresso poco prima da Antonino Olmo, che nella decorazione del sacello aveva creduto di individuare “due cicli di affreschi: anteriori i parietali, posteriori quelli della volta”³, proponendo una datazione per i primi alla fine del Due o agli inizi del Trecento e per i secondi verso la fine del Tre o gli inizi del Quattrocento⁴. Olmo

riferiva anche un parere scritto di Anna Maria Brizio, che aveva confermato la diversa epoca esecutiva dei due cicli, tuttavia mantenuti entro i limiti del XIV secolo, con una “datazione ai primissimi del 1300, quasi a cavallo dei due secoli”, per le pareti⁵.

Il restauro eseguito da Ottemi della Rotta fra il 1949 e il 1950, che comportò la sostituzione di gran parte delle precedenti ridipinture con sfumate tinte neutre, non migliorò radicalmente la lettura del ciclo di Oropa, tanto che spesso sostanzialmente evasivo è il giudizio sugli affreschi reperibile in studi successivi⁶.

L'intervento di restauro del 1990-91⁷ ha finalmente restituito una attendibile leggibilità al ciclo, permettendo subito dopo a Giovanni Romano di riprendere con nuova convinzione la proposta di datare l'intero ciclo tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, in anni cioè di poco successivi all'esecuzione della statua della *Madonna di Oropa*, che aveva assestato la sua cronologia intorno al 1294-95 della consacrazione della chiesa da parte del vescovo Aimone di Challant⁸. Nello stesso tempo lo studioso dava dell'anonimo frescante del sacello una illuminante lettura in chiave “autoctona”, sostenendo che il ciclo permetteva agli storici dell'arte di “usare per la prima volta con buona ragione la definizione di «pittore piemontese»”⁹. Queste indicazioni sono da ultimo state sviluppate da Simonetta Castronovo, che ha preferito posticipare leggermente gli affreschi al 1304-05, quando la dotazione in favore di Oropa, stabilita un decennio prima da Aimone di Challant, sarebbe stata finalmente ratificata e resa disponibile. Confermerebbero tale cronologia, secondo la studiosa, anche le affinità stilistiche, già rilevate da Romano, con il Primo Maestro di Santa Margherita, il cui ciclo ora al Musei Civici di Como relativo alle sante Faustina e Liberata viene datato dalla critica perlopiù entro il primo decennio del Trecento¹⁰. Nella



Maestro di Oropa, *Annunciata, san Michele, santo Stefano e martirio di san Bartolomeo*, 1300-1310, Oropa, sacello del Santuario

lettura proposta da Simonetta Castronovo entrano a far parte del complesso orizzonte stilistico del pittore “partiti decorativi arcaici”, “profondi influssi dal gotico francese assimilato verisimilmente nella vicina Vercelli” e “stimoli assisiati filtrati dalla Lombardia”¹¹.

Se il recente restauro ha messo in evidenza l’omogeneità di alcuni caratteri che accomunano il raro insieme decorativo del sacello - il panneggiare ampio, fluente e tondeggiante, i volti immancabilmente ovali con grandi pupille sgranate e sognanti, l’esuberante utilizzo di motivi decorativi di tradizione duecentesca - nello stesso tempo ha però messo a nudo alcuni aspetti peculiari che distinguono tra loro volta e pareti. La diversa storia conservativa dei due insiemi potrebbe infatti aver accentuato, ma certamente non determinato, tali percepibili differenze.

Lungo le pareti si ritagliano perlopiù personaggi disposti su un fondo a bande bruno, verde e azzurro, che alludono in modo quasi simbolico a un ambiente naturale. Qui, solo la *Madonna allattante* - in corrispondenza della quale peraltro si interrompe lungo la parete di fondo l’impaginazione decorativa propria della parte restante del ciclo - appare pienamente assimilabile alle pitture della volta¹². A sinistra l’arcangelo Gabriele e la Vergine recitano l’*Annunciazione*, mentre *san Michele arcangelo* dialoga con *santo Stefano* e *san Bartolomeo* viene scorticato da un carnefice di fronte a uno sprezzante re Astiage; sulla parete di fondo, oltre alla *Vergine allattante* cui si è già fatto cenno, *santa Scolastica* e *san Benedetto* dialogano tra loro, si affiancano sul lato opposto della nicchia che ospita il simulacro ligneo della *Madonna d’Oropa*; sulla terza

parete compaiono infine la *Maddalena* e una frammentaria *Natività*.

In questa zona parietale i campi cromatici sembrano espandersi su superfici tendenzialmente appiattite, delimitate da spesse linee scure, e anche i volti assumono una più geometrica e tondeggiante fessità; le aureole hanno forme perfettamente circolari e utilizzano una gamma cromatica variabile dall’ocra al verde e al rosa; nei vistosi decori dei tessuti un ampio modulo decorativo cuoriforme composto da foglie polilobate - rielaborazione di motivi duecenteschi che si ripresenta come uno stilema costante nella produzione del Maestro di Oropa - viene utilizzato quasi ossessivamente, alternato a minuti motivi floreali. Le ombreggiature degli incarnati, quando ancora conservate, sembrano ottenute per sovrapposizione di velature grigie e brune su fondi

chiari. Una esecuzione veloce, quasi sommaria in alcuni particolari, impartisce alla figurazione una vena narrativa vivace e spigliata, con punte di drammatica teatralità, come nel caso del *martirio di san Bartolomeo*.

Il carattere di questa pittura parietale non trova immediati riscontri nella produzione pittorica lombarda o piemontese degli inizi del Trecento. Nella sua peculiare originalità, il Maestro di Oropa appare tuttavia, almeno in parte, accostabile ad alcuni esempi di miniatura lombarda, come le illustrazioni del *Sermone del Vecchio e del Nuovo Testamento* di Pietro da Barsegapé della Biblioteca Braidense, con cui condivide un radicale disinteresse per gli elementi di classicismo che affiorano in gran parte della produzione lombarda tardo duecentesca. Anche nel campo della pittura su muro “le tinte vivaci e piatte delle vesti” e “il disegno calligrafico”¹³ degli affreschi di Oropa trovano analogie soprattutto con opere in rapporto con tale episodio miniato, come il ciclo bergamasco della chiesa di San Giorgio ad Almenno San Salvatore¹⁴. A Vercelli, la teoria di santi e la *Crocifissione* affrescati in San Paolo, così come le miniature più francesizzanti del *Sacramentario LXVIII* della Biblioteca capitolare¹⁵, potrebbero forse collocarsi ancora in leggero anticipo rispetto a questa fase iniziale del Maestro di Oropa¹⁶; un presupposto significativo per il nostro ciclo può essere inoltre individuato nella decorazione della sala di Giustizia della Rocca di Angera, databile con buona probabilità intorno al 1280, anche per la ricchezza decorativa, per la delicatezza cromatica e per il disegno “largo” delle figure che lo contraddistinguono.

Tuttavia, per la formazione del nostro maestro sembra essere stata determinante soprattutto la conoscenza degli aspetti più “lineari” del gotico settentrionale, probabilmente francese, forse assimilato, come ha suggerito Simonetta Castronovo, nella vicina Vercelli, oppure incontrato grazie a percorsi più propriamente transalpini. In questo senso significativo è ad esempio il confronto con il ciclo recentemente rinvenuto nella cripta della chiesa di Gargillesse (Indre), dove uno scudiero dei magi presenta posa e fattezze curiosamente vicine a quelle del crudele re Astiage di Oropa¹⁷.

La decorazione che ricopriva interamente la volta del sacello, invece, presenta in posizione preminente, in corrispondenza dell'al-



Maestro di Oropa, *Natività*, 1300-1310, Oropa, sacello del Santuario

tare, l'*Incoronazione della Vergine*, con i personaggi seduti su un largo scanno prospettico coperto parzialmente da un panno verde preziosamente decorato a losanghe e sormontato da angeli in volo con turiboli; dalla parte opposta corrisponde la *Madonna in trono*, con il Bambino in atto di benedire un offerente inginocchiato, particolare ormai purtroppo in gran parte perduto. Fra questi due gruppi principali si dispongono tre figure per ogni lato, il cui riconoscimento iconografico è reso incerto dall'ampia lacuna che interessa tutta la parte inferiore: a sinistra due probabili evangelisti e, fiancheggiato da cespugli arborei, un santo eremita con libro e bastone a tau¹⁸; a destra due santi barbuti, uno dei quali regge un libro,¹⁹ e un santo benediciente²⁰. Le pitture della volta presentano aureole dorate di foggia ovoidale con fondo a raggiera incisa, tessuti con decori fitti e minuti e lasciano intuire, nonostante le lacune, una sensibilità prospettica, una ricerca di volume degli incarnati, un assottigliamento delle figure e, più in generale, una finezza esecutiva che non ha palese riscontro nelle pitture delle pareti, se non per il caso già evocato della *Madonna allattante*.

Qui il rapporto con episodi pittorici squisitamente lombardi, come il già citato ciclo comasco dedicato alle storie di santa Faustina e Liberata²¹, diviene più evidente, al punto da suggerire negli allungamenti ovali dei volti

suggerzioni quasi veneteggianti. A dare spiegazione di questo iato tra pareti e volta potrebbe naturalmente essere evocata, accanto alla diversa storia conservativa, la collaborazione di distinte personalità all'interno di un progetto unitario, ma l'ipotesi di campagne decorative compiute dalla stessa bottega in epoche successive - come abbiamo visto già formulata in passato dalla critica - sembra a mio parere più convincente.

Le pitture delle pareti dovettero essere eseguite nei primissimi anni del Trecento, in un'epoca di poco successiva all'arrivo della statua valdostana e ancora sull'onda del processo di rilancio della nuova chiesa di Oropa promosso dal vescovo Ajmone di Challant, morto nel 1303. Alcuni anni più tardi il Maestro di Oropa sarebbe stato nuovamente chiamato per completare la decorazione della volta, in un tempo leggermente successivo al precoce ciclo di Como, come suggeriscono anche gli scollì della veste della Vergine, che tendono decisamente ad allargarsi rispetto agli esempi citati²². Questo secondo intervento merita forse una datazione fra secondo e terzo decennio del secolo, nell'epoca, cioè, di Uberto Avogadro di Nebbione e Valdengo, vescovo della diocesi eusebiana dal 1310 al 1328, che a Biella avrebbe fissato la sua dimora in seguito ai conflitti con i ghibellini vercellesi e con Matteo Visconti.



Maestro di Oropa, *Madonna allattante in trono*, 1315-1325 (?), Oropa, sacello del Santuario

Vicino al precoce ciclo parietale di Oropa si collocano ancora due affreschi del Duomo di Ivrea. Il primo, già noto alla critica, raffigura un santo martire, inquadrato fra archetti ciechi e cornici a inflorescenze che costitui-

scono una costante nella produzione del pittore²³. La presenza eporediese del Maestro di Oropa, o più propriamente della sua bottega, è confermata da un *san Domenico*, unica sopravvivenza di un ciclo più ampio, che

ripropone lo stesso modulo impiegato a Oropa per la raffigurazione del probabile san Benedetto. Un punto di riferimento per dare giustificazione di questo allargamento della zona di attività del nostro maestro potrebbe essere l'elezione al vescovado di Ivrea di un altro Avogadro, Palaino Avogadro di Casanova, che tenne la cattedra eporediese dal 1326 al 1346, ma l'affresco sembrerebbe più antico²⁴.

Che il rapporto tra il Maestro di Oropa e gli Avogadro fosse un rapporto molto stretto è d'altronde dimostrato dallo straordinario ciclo di affreschi della chiesa dedicata ai Santi Eusebio e Caterina nel castello di Valdengo²⁵. Le pitture riportate in luce in occasione della recente campagna di restauri sono relative quasi esclusivamente a due pareti contigue di questo ambiente dalla struttura vistosamente irregolare²⁶. L'edificio, dalla pianta trapezoidale, utilizza come muro settentrionale una costruzione preesistente ad arcate cieche a sesto ribassato - forse un tratto della vecchia cinta - mentre dalla parte opposta si appoggia all'androne coperto di una porta fortificata, disposto diagonalmente. Su quest'ultima parete si aprivano in origine la porta principale e, a sinistra, una finestra, entrambe tamponate in seguito alla realizzazione di un nuovo accesso, ancora in uso, sul brevissimo lato orientale, dove permangono i segni di un'altra finestra di forma circolare²⁷. La parete occidentale, più ampia, presentava anch'essa un'apertura, oggi tamponata, in corrispondenza del lato esterno della porta del castello.

L'ambiente era interamente ricoperto da una ricca decorazione ad affresco, in gran parte riportata in luce, anche se sulla parete meridionale alcune porzioni di intonaco dipinto sono ancora in attesa di essere descialbate²⁸. Un fregio a imitazione di un nastro piegheggiato policromo separa la parte inferiore, ornata dal candido pannello del velario decorato a finto ricamo, dalle raffigurazioni soprastanti. La prima delle due arcate che si aprono sulla parete settentrionale ospita sotto un finto baldacchino dalla complessa architettura una grande raffigurazione della *Madonna della Misericordia*, della quale sopravvivono solo, in seguito alla apertura di una finestra nello spazio centrale, due flessuosi angeli che sulla destra distendono il manto

Maestro di Oropa, *Incoronazione della Vergine, santi e Madonna con il Bambino*, 1315-1325, Oropa, sacello del Santuario





Maestro di Oropa, *santo martire*, 1310-1320, Ivrea, Duomo

foderato di ermellino su un gruppo di devote in abiti dai tessuti fantasiosamente decorati e, dal lato opposto, i loro corrispondenti maschili. Nell'arcata successiva, che ha subito un ribassamento e ha perso gran parte dell'intonaco, doveva verosimilmente trovare posto l'altare²⁹: qui è visibile solo un lacerto affrescato con una figura inginocchiata, forse

frammento di una *Adorazione*. I piloni di sostegno e i sottarchi di questa parete sono ornati da figure di santi, di norma rigorosamente frontali, inquadrati da fregi a fiori, arcatelle cieche e girali di foglie policrome: nel primo spazio a sinistra si affrontano in basso un santo vescovo (Eusebio?) e *san Giovanni Battista* e, nel sottarco, due sante, una delle

quali identificabile in *santa Caterina* per analogie con l'aspetto della santa nel ciclo attiguo; nella seconda arcata si è conservato solo il *san Giacomo*, raffigurato sotto una edicola architettonica e chiaramente indicato dalla scritta che lo accompagna. In corrispondenza degli estradossi delle arcate, sui cornicioni imitanti decorazioni a racemi e concetti architettonici variopinti, è atterrato in prodigioso equilibrio un vigoroso angelo annunciante che regge un giglio e dispiega un cartiglio con scolorita iscrizione, mentre dalla parte opposta la Vergine sussulta all'inaspettata apparizione. Sulla faccia esterna del sottostante pilastro compare un'ultima figura di santo³⁰.

La parete meglio conservata è quella occidentale, dove in tre registri separati e inquadrati da fregi a racemi di varia foggia, archetti ciechi e nastri a girali si dipanano, come su un modulo continuo, vari episodi della vita leggendaria di santa Caterina d'Alessandria. Gli episodi raffigurati sono relativi alla *passio* della santa, divulgata dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varagine che era ben conosciuta nel Biellese³¹, ma anche della *conversio*, di cui costituisce una precoce testimonianza³². Il ciclo, in alto scandito dalla presenza di due alberi di differente foggia, inizia a sinistra con la santa che si converte di fronte a un'immagine della Madonna col Bambino, collocata sull'altare di una cappella gotica, accanto all'eremita intento a sfogliare un grande codice aperto su un leggio; in posizione centrale è raffigurata la visione onirica del *Matrimonio mistico* della santa che riceve l'anello dal Bambino sorretto dalla Vergine in trono, e quindi gli "[a]mbaxatores [i]mperatoris" - come indica un'iscrizione - che recano l'invito del sovrano. Nella fascia sottostante Caterina appare al cospetto dell'imperatore e lo rimprovera di adorare gli idoli; viene quindi condotta in una torre che sarà la sua prigione; e, sempre al cospetto dell'imperatore, si confronta con i sapienti, parte dei quali sono ritratti mentre disquisiscono con la santa mentre altri si rivolgono a chi li ha convocati per manifestare il loro stupore e la loro prodigiosa conversione; gli stessi sapienti sono quindi condannati al rogo, racchiusi entro un forno e avvolti dal fuoco ma, grazie all'intervento di un angelo che scende dal cielo, miracolosamente conservati intatti nel corpo, nelle vesti e nei copricapi di varia foggia di cui sono adorni; infine la martire semidenudata è fla-



Maestro di Oropa, decorazione parietale, 1335-1345, Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina

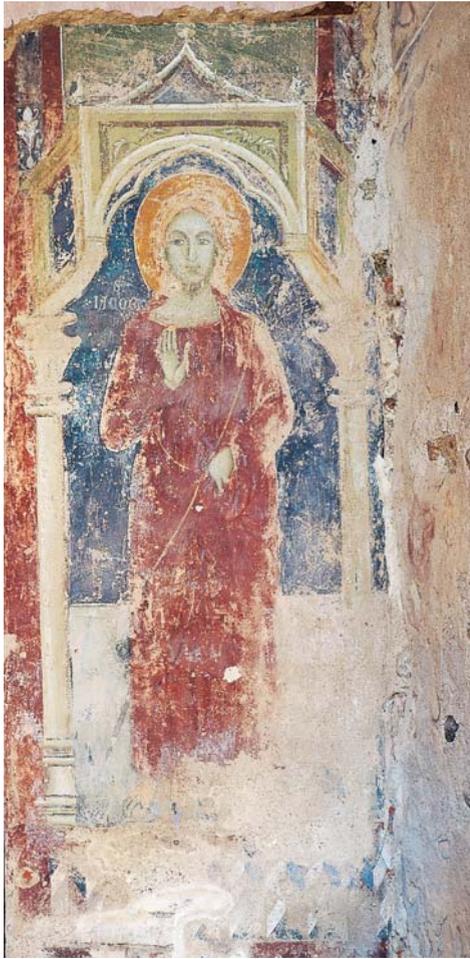
gellata e legata a una croce da parte di due orrendi aguzzini. Nel registro inferiore, dopo lo spazio nel quale anticamente si apriva il vano di una finestra, la santa appare con le braccia alzate di fronte a un evento che lo stato di conservazione rende non chiaramente identificabile: forse la miracolosa apparizione di Gesù o di un angelo, oppure, meno probabilmente, la visita e la conversione dell'imperatrice; quindi il ben noto episodio delle ruote dentate, con due angeli muniti di spada e di mazza che si avventano sul marchingegno facendolo a pezzi, seguito dalla decapitazione di Caterina ad opera di un armigero, mentre in alto, in gran parte perduto a causa della caduta di una porzione di intonaco, un angelo raccoglie l'anima della santa; nell'ultima scena, ambientata su un terreno roccioso che allude al monte Sinai, quattro angeli riuniscono il capo al corpo della martire, deponendo i resti mortali in un sepolcro marmoreo, e raccol-

gono entro ampolle preziose l'olio miracoloso sprigionato dalle sue membra.

La prima segnalazione delle pitture di Valdengo, di cui erano allora stati scoperti solo i santi disposti sulle tre facce dell'ultimo pilastro, si deve, come abbiamo visto, a Noemi Gabrielli, che nell'analizzare la fisionomia stilistica dell'autore notava "un intento decorativo di superficie, non costruttivo dei volumi", ed evidenziava, già allora, una certa difficoltà di confronti nell'area circostante, evocando "un concomitarsi di influenze toscane e nordiche"³³. Parte dell'ampio ciclo, già artigianalmente descialbato prima del restauro, venne visto da Delmo Lebole, il quale ne ha lasciato una descrizione entusiasta³⁴. L'unico contributo che abbia potuto rendere interamente conto delle novità emerse dall'ultimo restauro è tuttavia quello di Simonetta Castronovo. La studiosa ha evidenziato a Valdengo un "forte rilievo plastico" e "una maggiore saldezza di molte

figure" rispetto al ciclo di Oropa, "insieme all'interesse per una resa puntuale e descrittiva delle fisionomie", elementi che presuppongono una "fase più avanzata ed evoluta" nei confronti del sacello e "contatti con il filone più realistico della pittura lombarda"; l'apporto lombardo, da identificarsi soprattutto nel Maestro della tomba Fissiraga e nel Maestro della tomba Aliprandi, non avrebbe tuttavia - sempre secondo la Castronovo - cancellato "la cultura di partenza, schiettamente oltremontana, del Maestro di Oropa"³⁵. Nel proporre una cronologia al 1325-30, la studiosa ha infine individuato un plausibile *post quem* nel 1316, anno in cui Guglielmo, capostipite degli Avogadro di Valdengo fu investito del feudo e del castello di Valdengo, e un *ante quem* nel 1348, anno in cui la cappella del castello viene citata nel testamento dello stesso³⁶.

Sono riferimenti, quelli evocati dalla studiosa, che mantengono tutt'oggi la loro vali-



Maestro di Oropa, *san Giacomo, santa Caterina d'Alessandria, santa*, 1335-1345, Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina

dità. Appare infatti evidente come il ciclo di Valdengo appartenga ormai a un universo figurativo rinnovato rispetto a Oropa, nonostante la riproposizione di alcuni identici moduli decorativi. Particolarmente significativo è il confronto fra le due scene dell'*Annunciazione*, nelle quali le sagome ritagliate come figurine su un fondo piatto delle pareti di Oropa perdono a Valdengo il carattere insistentemente decorato dei tessuti per permettere panneggi di maggiore complessità, dove le vesti monocrome definiscono i volumi dei corpi che si distaccano con notevole rilievo dal fondo, animando i personaggi in movimenti di sensibile espressività. Anche nel confronto con altre scene si noterà il passaggio dalla giustapposizione delle forme della *Natività* di Oropa, dove le figure si dispongono una accanto all'altra, come se fossero collocate sullo stesso piano, alla ricerca prospettica del *seppellimento di santa Caterina* a Valdengo, con gli angeli distribuiti in profondità intorno alla forma geometrica del sepolcro marmoreo.

In assenza di affidabili dati documentari, l'analisi di alcune caratteristiche legate alla moda può offrire nuovi indizi per ipotizzare una plausibile cronologia. Da questo punto di vista, gli affreschi di Valdengo sono caratterizzati dalla vistosa presenza del manicotto che impreziosisce le maniche degli abiti all'altezza del gomito. Esso si ritrova sia nei personaggi femminili - la si osservi nella *santa Caterina del Matrimonio mistico* o del *sottarco* - che in quelli maschili, nei quali si presenta anche in modo più evidente, raggiungendo proporzioni estreme in uno dei devoti inginocchiati sotto il manto della *Madonna della Misericordia*. Questa caratteristica compare, ma in modo assai meno pronunciato, in affreschi lombardi come la *Madonna con la famiglia Aliprandi* della chiesa di San Marco a Milano, datata dalla critica intorno al 1330³⁷; lo stesso dato di moda assume invece una evidenza simile a quella di Valdengo solo in opere successive, come gli affreschi del Primo maestro di Chiaravalle nella abbazia da cui il pittore

prende il nome, generalmente datati intorno al o poco dopo il 1340³⁸, o il ciclo della parrocchiale di Castel San Pietro, che si colloca intorno al 1343-45³⁹.

Per questi motivi una cronologia intorno o immediatamente successiva al 1340 sembrerebbe per il ciclo di Valdengo più opportuna. La committenza da parte di Guglielmo Avogadro di Valdengo si collocerebbe così dopo la definitiva cacciata da Vercelli dei guelfi e, in particolare, degli Avogadro, che di tale fazione erano eminenti rappresentanti⁴⁰; essa potrebbe anzi essere testimonianza della conseguente scelta da parte degli Avogadro di rafforzare la propria presenza nel contado, lì contrassegnando visivamente e più visibilmente il proprio ambito territoriale.

Dal punto di vista delle scelte figurative, l'impresa si caratterizzerebbe, a queste date, come un consapevole episodio di resistenza

Maestro di Oropa, *l'arcangelo Gabriele annunciante*, 1335-1345, Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina





Maestro di Oropa, *conversione di santa Caterina*, 1335-1345, Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina



Maestro di Oropa, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, 1335-1345, Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina

locale alla penetrazione dei più aggiornati elementi culturali di provenienza lombarda, dove le derivazioni gottesche facevano ormai breccia nei punti più in vista del ducato milanese ed erano sul punto di penetrare, con esempi di straordinaria qualità, anche nella attigua zona novarese. Le vicende del Maestro di Oropa si svolgono in contesti lontani dai fermenti urbani vercellesi, e forse non è un caso che coinvolgano prevalentemente committenze di ambito guelfo. Non si tratta, naturalmente, di fantasticare comuni militanze politiche, ma può essere plausibile immaginare che chi, in quello schieramento, avesse perseguito una difesa dei tradizionali diritti vescovili in funzione anticomunale potesse vedere con particolare favore un richiamo alla tradizione figurativa e un legame con il patrimonio culturale duecentesco, specchio di un arcaico mondo perduto, visto, di fronte agli aspetti più conflittuali e violenti che accompagnavano i nuovi sviluppi sociali ed economici, con sguardo venato di malcelata nostalgia⁴¹.

In questo contesto potrebbe essere significativa della militanza antighibellina anche la scelta di dedicare la chiesa del castello da una parte a Caterina d'Alessandria, santa di origine aristocratica martirizzata per la sua resistenza contro il potere dell'imperatore, e dall'altra a sant'Eusebio, primo vescovo di Vercelli - sempre che il completamento dei restauri confermi la presenza negli affreschi di questo personaggio.

Allo stesso al Maestro di Oropa credo vadano riferiti, sempre nel castello di Valdengo, anche alcuni lacerti pittorici che ornano all'esterno quella che era la parete originale di accesso alla cappella, nell'andito della porta fortificata cui si è fatto cenno. Seppur gravemente decapitati dall'abbassamento della volta, si riconoscono qui sant'Eligio inginocchiato in atto di riattaccare la zampa al cavallo e, sopra la primitiva porta di accesso, il particolare di una Maddalena, confrontabile con l'analoga pittura a Oropa⁴². Nonostante la loro frammentarietà, questi affreschi sono particolarmente significativi, soprattutto perché le raffigurazioni dell'artigiano col suo grembiule e degli attrezzi del mestiere - incudine, tenaglia, mazza e altri specifici oggetti - dimostrano un inusuale interesse per l'osservazione e la descrizione della realtà e segnano per il Maestro di Oropa il momento più alto di adesione alla visione naturalistica della contem-



Maestro di Oropa, *il miracolo dei santi condannati al rogo e flagellazione di santa Caterina*, 1335-1345, Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina

poranea pittura lombarda, momento forse leggermente successivo a quanto si svolge internamente alla chiesa⁴³.

Come abbiamo visto, l'intervento del Maestro di Oropa fu individuato già dalla Gabrielli, seppur con accenti diversi, anche negli affreschi, assai frammentari, che sopravvivono all'interno del Battistero di Biella⁴⁴. L'istituzione nel 1277 di una cappellania da parte di Giorgio Avogadro di Valdengo ha permesso di immaginare di poco successivo a tale anno l'unico affresco più antico, una *Madonna allattante* affiancata da un santo martire⁴⁵, e di collegare ancora una volta alla famiglia Avogadro di Valdengo il successivo orientamento delle committenze verso il Maestro di Oropa. È tuttavia da notare che queste ultime, certamente posteriori al 1318 della visita pastorale compiuta dal vescovo Uberto Avogadro, che aveva trovato "vetusti e diruti" gli altari del Battistero e che aveva imposto un rapido intervento conservativo⁴⁶, non appartengono a una campagna decorativa unitaria: la raffigurazione di santi entro cornici, spesso accompagnati da ritratti di donatori inginocchiati di minori dimensioni - se ne

distinguono ancora quattro - dovette arrivare a ricoprire le pareti di affreschi per interventi successivi e su iniziativa di diversi committenti. Solo alcuni lacerti sembrano riferibili dal punto di vista dello stile al Maestro di Oropa: nell'abside settentrionale la testa di san Giovanni Battista sotto l'arcata di accesso, nell'abside meridionale due teste frammentarie di santi con cornice superiore e resti di un donatore inginocchiato, nell'abside orientale un frammento di cornice superiore con il tipico motivo a nastro piegheggiato e due dischi ombreggiati a rilievo (*phalerae*). Nella calotta absidale orientale si conserva una sinopia ove si intravede al centro un ampio sedile, sul quale potevano trovare posto il Cristo e la Vergine, fiancheggiati da due santi per parte: alla sinistra un evangelista con libro e un sant'Antonio abate con la campanella; alla destra una santa e una figura con una gamba scoperta, quasi certamente san Giovanni Battista. Nonostante la prudenza imposta dallo stato di conservazione, anche questa decorazione sembrerebbe ancora riferibile al Maestro di Oropa, per analogia con figure presenti a Valdengo e, soprattutto, al sacello⁴⁷.

Altre raffigurazioni nello stesso Battistero appaiono di qualità inferiore e riferibili alla bottega o a seguaci del maestro⁴⁸, dei quali si incontrano tracce anche nella cappella di San Simone e Giuda del castello di Verrone⁴⁹ e nella chiesa di San Lorenzo a Settimo Vittone, dove sopravvive un'imbambolata teoria di santi⁵⁰.

Se, come abbiamo visto, il raggio d'azione del Maestro di Oropa sembrerebbe attualmente circoscritto in un territorio ben delimitato, incentrato sul Biellese, ben più ampia fu tuttavia la zona in cui l'originale linguaggio di questo anonimo pittore seppe far sentire la sua influenza e in cui fu apprezzato quel particolare dosaggio di citazioni arcaiche, semplificazioni formali, attenzioni naturalistiche ed esuberanze decorative che costituisce la sua più evidente caratteristica espressiva.

L'episodio più noto di questa analogia di gusto è stato raccolto sotto il nome di Maestro dell'Incoronazione di Quarona e ha lasciato ampie testimonianze decorative all'imbocco della Valsesia, nella chiesa di San Giovanni al Monte di Quarona⁵¹. Verso la piana vercellese, un utilizzo di elementi ancora più visibilmente



Maestro di Oropa, *seppellimento di santa Caterina*, 1335-1345, Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina



Maestro di Oropa, *angelo che trasporta l'anima di s. Caterina*, 1335-1345, collezione privata, frammento di intonaco staccato da Valdengo, castello, SS. Eusebio e Caterina

arcaici si conserva nella pieve di Santo Stefano a Lenta, dove sul trono a più ordini di archetti traforati la *Vergine col Bambino*, affiancata a un santo con cartiglio, assume una posa rigorosamente frontale, quasi neo romanica; Cristina Giacobino ha riconosciuto la medesima mano nel frescante che ha lasciato in San Giovanni al Monte a Quarona una frammentaria *danza di Salomé*. Carattere simile hanno, nella stessa pieve, una *Maddalena*, fiancheggiata da piante grasse tipiche della flora desertica, e un *san Benedetto* munito di campana⁵².

Oltre a ciò, numerose altre sopravvivenze accostabili a questo linguaggio sono state individuate in quella estesa fascia di territorio, eminentemente prealpina, che dalla bassa Valsesia e dalle valli comprese tra il lago d'Orta e il lago Maggiore risale fino all'Ossola e scende fino alla pianura novarese⁵³. Esse testimoniano di come l'episodio del Maestro di Oropa non sia un evento isolato e a sé stante, ma invece solo il punto più alto di una modalità espressiva che in questa zona incontrò una radicata e duratura fortuna. La loro presenza non potrà essere interpretata solo come inconsapevole arretratezza cultu-

rale, ma piuttosto come deliberata scelta di un registro espressivo volutamente semplificato e legato alla tradizione figurativa locale, scelta che troverà anche nel secolo successivo i suoi apprezzati fautori⁵⁴.

Note

- Gabrielli 1938, pp. 181-182.
- Gabrielli 1938, p. 181.
- Olmo 1935, p. 136.
- Olmo 1935, pp. 141 e 144.
- Olmo 1935, nota 5 p. 141. Il giudizio è confermato in Brizio 1942, pp. 155-156.
- De Bernardi Ferrero 1959, p. 157 (XIV secolo); Castelnuovo 1961, p. 99 (fine Due-inizi Trecento); Mallè 1973, p. 86, che condivideva la datazione più tarda per la volta ed evocava per le pareti "nordiche suggestioni", "memorie toscane varie", prelude "al gusto cortese settentrionale nella sua accezione piemontese", in un *mix* che confermava la difficoltà a reperire confronti pienamente convincenti, anche se individuava "una sensibilità gotica", "di fonte lombarda". In tempi più recenti Sciolla ha poi considerato il ciclo di cultura lombarda e da datarsi intorno al 1330-40 (Sciolla 1980, pp. 90-92, il quale male interpretando quanto scritto da Olmo attribuisce alla Maddalena una lunga iscrizione peraltro inesistente), opinione condivisa da Passoni (Passoni 1986, p. 52) e sostanzialmente anche da Paola Astrua, che ha evocato "la comunemente accolta cronologia intorno al 1330" (Astrua 1987, p. 47); Cucco 1996-1997, p. 77 (primo quarto del sec. XIV).
- Restauro compiuto da Adamo e Cecchini e diretto da Paola Astrua.
- Sulla statua vedi il saggio di E. Rossetti Brezzi in questo volume.
- Romano 1992, p. 46.

10. Travi 1986a.

11. Castronovo 1997b, pp. 214-15 e gli interventi di Simone Riccardi e Saverio Lomartire in questo volume.

12. La vicinanza di questa immagine con le pitture della volta era già stata evidenziata in Olmo 1935, p. 143.

13. Inv. n. AD XIII 48. Toesca 1912, p. 79; per la bibliografia più recente sul codice, collocato dalla critica intorno al o poco dopo il 1300, vedi Boskovits 1989, p. 51; L. Galli, in Boskovits (a cura di) 1997, pp. 130-145, che già evidenzia le connessioni tra miniature citate e il Maestro di Oropa; Pianosi-Galli 1997; Argenziano 2006, pp. 141-152.

14. Per il ciclo di Almenno S. Salvatore vedi Boskovits 1989, p. 51 e nota 82 p. 68, Ottolenghi 1991, pp. 5 e 221-222.

15. S. Castronovo, in Quazza-Castronovo 1997, p. 345.

16. Castronovo 1997b, pp. 174-175.

17. Deschamps-Thibout 1963, p. 111 e tav. LII, figg. 2-3.

18. Variamente identificato in san Paolo eremita, in sant'Onofrio o in san Demetrio anacoreta, rispettivamente da Olmo 1935, p. 144, da Lebole 1996, p. 208 e da Paola Astrua in Castronovo 1997b, nota 31 p. 212.

19. Per il primo si è pensato a un evangelista (Olmo 1935, p. 144).

Il secondo è stato indicato come san Benedetto, san Mauro o, più recentemente, san Francesco (Olmo 1935, p. 144, Lebole 1996, p. 208, Astrua in Castronovo 1997b, nota 31 p. 212).

20. Paola Astrua ha voluto riconoscervi san Giacomo (in Castronovo 1997b, nota 31 p. 212).

21. Travi 1986a.

22. Argomento utilizzato anche da Passoni (1986, p. 52) per datare l'intero ciclo di Oropa, come abbiamo visto, agli anni Trenta.

23. L'attribuzione si deve a Giacobino 1991, p. 134 ed è ripresa in Romano 1992, p. 46 e fig. p. 47. Enrica Pagella (2003, p. 57) lo considera opera di un seguace. Dopo tali precisazioni trovo incomprensibile il riferimento "al clima cortese dei primi decenni del Quattrocento" proposta da Aleci nel 1998 (pp. 752-753).



Maestro piemontese, *santa Maria Maddalena*, 1325-1335, Lenta, S. Stefano



Maestro piemontese, *Madonna in trono col Bambino e santo*, 1325-1335, Lenta, S. Stefano

24. Bisogna tuttavia notare che già nel 1321 veniva accolto e ordinato chierico a Ivrea il figlio di Ruffino Avogadro di Casanova, Ardicino, presentato dal suo vescovo vercellese Uberto Avogadro e, come questo, fuggito da Vercelli occupata da Matteo Visconti (Ardenna 1998, pp. 334-335).
 25. Lo studio e la pubblicazione degli affreschi è stata resa possibile dalla incondizionata disponibilità di Pier Carlo Robiolo.
 26. I restauri, conclusi nel 1994, sono stati eseguiti da Gian Luigi Nicola sotto la direzione di Paola Astrua.
 27. La presenza di un "Occhio", che credo da identificarsi in questo, è citata nella Visita Pastorale del 1592 (Lebole 1989, p. 587).
 28. Una volta a botte ha sostituito le volte a crociera di cui sono stati rinvenuti frammenti, con tracce di pittura, durante i lavori di ripristino del livello di pavimentazione originale della cappella. Sulla parete meridionale i saggi di pulitura hanno comunque portato in luce un volto nimbato, una mano che regge un libro e altri particolari meno facilmente decifrabili.
 29. Da questo ambiente proviene un'ancona del 1525-30 circa di Eusebio Ferrari, oggi alla Galleria Sabauda, su cui vedi Natale 2003, p. 41 con bibliografia precedente. Nella Visita Pastorale del 1573 tale altare è descritto "in fornice", cioè sotto l'arcata; prima della Visita Pastorale del 1592 era già stato spostato sulla parete occidentale, la cui finestra si imponeva di chiudere e trasformare in armadio (Lebole 1989, pp. 584 e 587).

30. Oggi assai deperita ma identificata da Simonetta Castronovo come *Antonio abate* (Castronovo 1997b, p. 218).
 31. "Un libro di leggende del fu Giacomo da Varagine, frate dell'ordine dei predicatori" viene donato nel 1341 al Capitolo di S. Stefano da Giacomo di Camburzano, prevosto dello stesso Capitolo, e prete Alamanno, cappellano della chiesa di S. Giovanni Battista in Biella, alla presenza del vescovo Lombardo Della Torre (Gabotto 1896, p. 335).
 32. Balboni 1963.
 33. Gabrielli 1938, pp. 178-181.
 34. Lebole 1989, p. 587.
 35. Castronovo 1997b, pp. 219-220.
 36. *Divisione dei Beni di Guglielmo Advocatis de Valdengo a favore dei suoi figli*, 13 luglio 1348, Biella, Archivio di Stato, Archivio Avogadro di Valdengo, serie prima, mazzo 22.
 37. Boskovits 1989, p. 55, che proprio per la foggia delle vesti anticipa la datazione dell'affresco, rispetto al 1344 della morte del committente, al "1330 o poco dopo"; Cassanelli 1993, p. 20; Argenziano 2006, pp. 190-192.
 38. Volpe 1983, pp. 290-291; Travi 1984, p. 91, nota 13 p. 92, figg. 4-5 p. 85; Boskovits 1989, p. 63; Travi 1992, p. 234; Travi 1997, pp. 47, 207-209.
 39. Attribuito al Maestro di Sant'Abbondio in Boskovits 1984, p. 372, nota 5 p. 377 e fig. 2 p. 371; Travi 1986b, pp. 377-78; considerato opera di un diverso Maestro di Castel San Pietro in

Pescarmona 1993, nota 8 p. 128; Travi 1994, pp. 12, 255-256.
 40. Avogadro di Vigliano 1929, p. 17.
 41. Una simile lettura è stata utilizzata da Tomea Gavazzoli (1990, pp. 9-10) a proposito degli affreschi di Briona.
 42. La figura del santo quasi corrisponde, in controparte, a quella del messo imperiale nel ciclo dedicato a santa Caterina. Oltre a queste, si distingue anche un lacerto relativo alle gambe di san Cristoforo, ma le dimensioni non permettono in questo caso di sciogliere tutte le riserve attributive. Delmo Lebole considera queste pitture "di altra mano e posteriori di due secoli" (Lebole 1989, p. 587); le considera invece Cucco 1996-1997, pp. 90-91.
 43. In alcuni particolari si nota comunque uno spiccato senso di osservazione: un esempio è offerto dalla diversa resa delle tipologie arboree, con la palma per indicare l'ambiente arido dell'eremitaggio giustapposta a un latifoglio nella scena dei messi imperiali.
 44. Considerati del XIV-XV secolo da Porter (1917, p. 120); Noemi Gabrielli (1938, p. 182) cita solo la Maddalena e il santo monaco, opere in realtà di bottega, considerandole "contemporanee o di poco anteriori" al ciclo di Oropa; Gianni Carlo Sciolla (1980, p. 31 e figg. p. 34) pubblica come opere anonime del XIII-XIV affreschi diversi, anche creando confusione fra Mongrando e Battistero; citati genericamente da Paolo Verzone (1959, p. 40), gli affreschi vengono attribuiti da Delmo Lebole (1984, pp. 385-386) *in toto* al Maestro di Oropa, ad esclusione della sinopia del catino absidale, datata, come la

Madonna allattante e il santo martire più antichi (sui quali vedi Saverio Lo Martire in questo stesso volume), alla seconda metà del XIII secolo; lo stesso Lebole, sulla base della Visita Pastorale del 1318, ha potuto datare dopo tale anno la decorazione (Lebole 1984, pp. 383-384); considerati opera di bottega da Romano (1992, p. 48); Simonetta Castronovo ha infine creato una prima distinzione tra Maestro di Oropa e bottega, riferendo al primo, intorno al 1318-1319, la testa di san Giovanni Battista dell'abside nord e il santo privo di attributi dell'abside sud, e alla seconda il monaco barbuto e la Maddalena dell'abside nord; Raffaella Cucco ha proposto di individuare nel Battistero l'attività di almeno quattro artisti, tutti riconducibili all'ambito del Maestro di Oropa e databili al secondo quarto del sec. XIV (Cucco 1996-1997, p. 58).

45. Su cui vedi Saverio Lo Martire in questo stesso volume
46. Lebole 1984, pp. 383-384. È anche interessante notare che gli Statuti del capitolo di S. Stefano approvati nel 1318 prevedevano che il frutto di prebende eventualmente contese a causa di liti fossero utilizzate "in utilitatem eiusdem ecclesie et ornatum", così come il frutto di prebende vacanti fossero devolute "in ornatum librorum et ornamentum eiusdem ecclesie", secondo le decisioni prese a maggioranza dallo stesso capitolo (Gorino-Causa 1939, p. 28).

47. De Bernardi Ferrero (1959, p. 40) credeva di riconoscere nella sinopia i dodici apostoli; Lebole (1984, p. 385) identifica correttamente la raffigurazione, ma riferisce la sinopia allo stesso autore tardoduecentesco della Madonna allattante. Un problema particolare presentano due ulteriori frammenti (nell'abside meridionale un santo che era affiancato da una seconda figura di cui si indovinano solo più vaghe tracce e nell'abside settentrionale un personaggio accanto al già citato Giovanni Battista): nonostante alcune analogie con il Maestro di Oropa, le due immagini sono caratterizzate da aureole ornate a raggi che, con un artificio prospettico sofisticato, fingono un bordo a rilievo e che suggeriscono una datazione leggermente posticipata. Analoghe fattezze ha, curiosamente, l'aureola di un santo vescovo affrescato nella cappella di S. Pietro a Quinto Vercellese (su cui vedi il contributo di Massimiliano Caldera in questo volume).

48. Il santo monaco barbuto con donatore e la Maddalena dell'abside meridionale, così come un frammento di volto di santo con tonsura nell'abside orientale, presentano una vena corsiva paragonabile ai brani più spigliati del cosiddetto Maestro dell'Incoronazione di Quarona.

49. Un frammento di motivo decorativo di una tipologia caratteristica del Maestro di Oropa compare sotto le pitture quattrocentesche dell'abside, vedi Natale 2005b, p. 81; l'affresco era già stato segnalato, su indicazione di Delmo Lebole, in Cucco 1996-1997, pp. 96-97.

50. La raffigurazione inizia con un santo diacono con la palma del martirio (Lorenzo?) e prosegue con un santo domenicano che regge un libro (Domenico?), un santo in abito regale (Luigi di Francia?), un altro santo domenicano con libro e palma del martirio e con una frammentaria Annunciazione (Saroni 1997 pp. 147-148 e fig. p. 147; Bertolotto 2001, p. 23 e fig. p. 25).

51. Sul Maestro di Quarona vedi soprattutto Giacobino 1991, pp. 119-134 e Travi 1996, pp. 12 e 234-235.

52. Giacobino 1991, nota 162 p. 162 e fig. 11 (Maestro piemontese della fine del XIII secolo); i santi di Lenta sono ritenuti opera della bottega del Maestro di Oropa in Romano 1992, pp. 46-48 (1310 circa), e Travi 1996, p. 234; Simonetta Castronovo riferisce la Madonna di Lenta alla bottega del Maestro di Quarona e i santi alla bottega del Maestro di Oropa, con una datazione al 1325-30 (Castronovo 1997b, pp. 224-225).

53. Per altre opere di questo ambito, a volte computate nell'orbita del maestro di Oropa, vedi Tomea 1990, p. 9 e fig. p. 13; Giacobino 1991, p. 134; Romano 1992, pp. 46-48; Travi 1996; Galli Michero 1997, pp. 259-260; Venturoli 2000, pp. 145-147; Bisogni-Cal.

54. Natale 2005a, pp. 63-65.



Maestro di Oropa, *san Giovanni Battista* (frammento), dopo il 1318, Biella, Battistero



Pittore piemontese (?), *santo* (frammento), terzo quarto del sec. XIV, Biella, Battistero

ABBAZIA DI SANT'ANDREA A VERCELLI: LA TOMBA DI TOMMASO DI SAN VITTORE

Ada Quazza

Nella basilica di Sant'Andrea, sulla parete sinistra della seconda cappella del transetto destro, campeggia il monumento funebre che testimonianze e tradizione identificano come tomba di Tommaso Gallo¹, primo abate del cenobio di canonici «vittorini» istituito e dotato di spazi e rendite dal cardinale Guala Bicchieri nel primo quarto del XIII secolo.

Pur così defilato, il monumento appare anomalo nella splendida discrezione della chiesa abbaziale, dove sembra non esservi spazio a glorie terrene. Contro la parete, sostenuto da due modiglioni a figure, un riquadro rettangolare in pietra calcarea accoglie sei immagini scolpite: al centro la *Madonna e il Bambino in trono* rivolti ad un devoto in ginocchio presentato da un santo, identificato come l'apostolo Andrea (a destra di chi guarda) e, dalla parte opposta, una santa, verosimilmente Caterina, e un santo Vescovo, forse Dionigi l'Areopagita². Al di sopra della lastra, una nicchia è chiusa entro un arco acuto trilobo, retto da due coppie di colonne con capitello fogliaceo e sormontato da una sagoma rettangolare terminante in un'altissima cuspide. Dipinti in questo spazio, sei angeli giovinetti vi scatenano un tripudio di suoni a celebrare la Vergine, incoronata dal figlio sotto un ampio drappo in tessuto operato.

L'insieme assume così, com'è stato osservato³, l'aspetto di un tabernacolo, nella cui nicchia è custodito il senso stesso della sua presenza. Qui, infatti, sotto architetture dipinte ad archi e cuspidi slanciate, sono raccolti i banchi di uno *Studium* intorno alla cattedra del maestro, impegnato nella sua lezione ad una decina di allievi, attenti e partecipi, quasi in un dibattito e in un approfondimento collettivo di argomenti di assoluto interesse.

È questa vivacità corale, forse, la ragione principale del fascino che anche oggi esercita il monumento a Tommaso, studioso e maestro di altissima fama al tempo suo⁴. Oggi nessuna traccia di scritte e di memorie specifiche è rimasta in loco a comprovarne l'identificazione, testimoniata per secoli dalla lapide dedicatagli; di essa ci è pervenuto il testo attraverso le trascrizioni del Della Chiesa e le memorie seicentesche vercellesi del Bellini, ma doveva essere ancora leggibile nella prima metà del XIX secolo⁵.

Il monumento, infatti, ha seguito nel tempo le sorti dell'abbazia, patendo, in particolare tra il 1796 e il 1802⁶, gli effetti della soppressione dei conventi, della requisizione dei beni ecclesiastici e dei successivi passaggi in mani diverse, fino ad essere seriamente danneggiato. Due delle figure scolpite mancano della testa, altre delle mani; il bordo inferiore del sarcofago, su cui correva un'ulteriore scritta, è quasi scomparso nella metà destra; tratti della decorazione fogliacea sul bordo superiore e degli ornati del coronamento recano segni di fratture e di danni. Mancano anche, ai lati e al capo dell'altissima cuspide - e il taglio netto della cornice a mensola, così come il culmine tronco della cuspide, suggeriscono oggi un'incongruità d'impianto, un'assenza, nella precisa simmetria del

monumento - tre elementi essenziali alla completezza anche iconografica dell'insieme. Sono le figure dell'*Angelo annunciante* e della *Vergine*, ai lati, e sulla sommità, quella, a tutto tondo, che raffigurava l'abate Tommaso, «vestito da monaco, e da scalpello assai buono delineato», descritte con precisione dal De Gregory nel 1819 e presenti nel disegno, pur sommario e non del tutto fedele alla descrizione, da lui pubblicato⁷. Della statua raffigurante il monaco non pare rimasto alcun frammento e si considera perduta; invece la figura dell'*Annunciata* può essere rico-



“Fachiriolo” e atelier del Maestro di Montiglio, *l'aula di Tommaso*, 1345-1358 circa, Vercelli, Sant'Andrea, Tomba di Tommaso Gallo (particolare del lato destro)



nosciuta nella scultura inserita sopra la porta che dalla sacrestia di Sant'Andrea immette nel campanile (stile e misure corrispondono) e quella dell'angelo nella scultura di analoghe dimensioni, ma seriamente danneggiata, oggi nel Museo Leone di Vercelli⁸. Proviene dal Museo Lapidario Bruzza, un tempo nel chiostro di Sant'Andrea, dove, com'è noto, furono raccolti e ordinati, tra il 1875 e il 1901, anche frammenti e opere appartenenti alla chiesa abbaziale⁹.

Quando il De Gregory scrive, i lunghi anni di abbandono e di destinazioni improprie hanno già prodotto danni sensibili all'abbazia, tanto che lo studioso annota: «noi presentiamo tale monumento tanto più volentieri, dacchè esso insieme colla chiesa va in rovina, se la saggia provvidenza del Governo non fa il tutto restaurare»¹⁰.

L'esigenza è largamente condivisa, poiché sono del 1822-1823 i grandi lavori di ripristino dell'intero complesso, diretti da Carlo Emanuele Arborio Mella¹¹; a questi si deve anche la scelta di intervenire sul monumento a Tommaso Gallo cancellando i segni dei danni maggiori e integrando per quanto possibile le parti perdute. Le immagini fotografiche anteriori alla metà del '900¹² ci mostrano le figure del Bambino e del donatore complete di teste e intera la testolina all'estremità destra del fregio orizzontale; mancano un frammento della decorazione a foglie della cuspide e le tre figure del coronamento, di cui pare essersi perduta memoria. La situazione attuale è invece il frutto di una scelta radicalmente diversa: non sostituire le parti mancanti, ma restituire quanto è rimasto dell'opera originale, rispettandone la leggibilità complessiva. Due gli interventi decisivi: nel 1953 sono state tolte le integrazioni ottocentesche alle sculture (Ottemi della Rotta, diretto da Noemi Gabrielli), rendendo evidente la perdita delle teste del Bambino e del donatore e qualche danno agli elementi decorativi. Nel 1991-1992, un'accurata pulitura (Gian Luigi Nicola, diretto da Paola Astrua)¹³ ha ridato luminosità ai colori e reso leggibili su tutte le parti scolpite tracce della cromia originale, blu, rosso, verde e oro. Trascurate dalle fonti (il De Gregory segnala come «coloriti» solo i «fregi in basso-rilievo» dell'arco), queste tracce sono fondamentali per ricondurci ad immaginare la tomba di Tommaso quale doveva apparire: dipinta con i colori degli smalti, dell'avorio e dell'oro, come un monumentale scrigno-reliquiario. Acquista un senso più preciso, in questa dimensione quasi sacrale e simbolica, il testo dell'epigrafe perduta: «*Bis tres viginti currebant mille ducenti / Anni cum Thomas obiit Venerabilis Abbas / Primitus istius templi summeque peritus / Artibus in cunctis liberalibus, atque magister / in Hierarchia nunc archa clauditur ista / Quem celebri fama vegetavit pagina sacra*».

Tommaso, canonico regolare agostiniano nell'abbazia di San Vittore a Parigi, dove già nel 1207 insegna teologia e dove tra il 1209 e il 1218 è maestro-reggente e noto per la profondità dei suoi studi¹⁴, arriva a Vercelli con altri canonici regolari di San Vittore per iniziativa del cardinale Guala Bicchieri¹⁵. Quest'ultimo intende insediare nella sua città una nuova comunità religiosa e già nella primavera del 1215 ha ottenuto dal vescovo, Ugolino da Sesso (1213-1235)¹⁶, la cessione della chiesa parrocchiale di Sant'Andrea, a nord della città, ed ha avviato una serie di interventi per fornire al nuovo cenobio gli spazi, le terre e le rendite che ne permetteranno vita e autonomia. Negli anni successivi è iniziata la costruzione degli edifici destinati ai canonici e all'Ospedale e infine alla nuova chiesa di Sant'Andrea. L'intenzione è di costituire, in tempi rapidi, uno *Studium*,



“Fachiriolo” e atelier del Maestro di Montiglio, Tomba di Tommaso Gallo, 1345-1358 circa, Vercelli, Sant'Andrea, Tomba di Tommaso Gallo (particolare del lato sinistro)

che integri e sostenga quello eusebiano, ma ne sia indipendente, e che avrà il suo punto di forza nell'insegnamento teologico di Tommaso. A sostegno di questo progetto, il cardinale Guala Bicchieri ottiene da papa Gregorio IX l'istituzione ufficiale della Canonica di Sant'Andrea (bolla datata in Laterano il 30 maggio 1227). Il primo abate è Tommaso, che terrà ruolo e responsabilità fino alla morte, nel 1246, ricordata anche nei necrologi dell'abbazia di San Vittore a Parigi il 5 dicembre¹⁷. Il suo compito non è dunque solo quello di maestro di teologia; è soprattutto di responsabile della comunità dei canonici, dei loro beni, del loro peso politico nelle vicende cittadine e nelle contrapposizioni e alleanze tra guelfi e ghibellini, tra Comune e Vescovo, tra famiglie schierate da una parte o dall'altra. Fedele ai Bicchieri e al partito imperiale¹⁸ anche dopo la morte del cardinale, Tommaso sarà in esilio a Ivrea dalla primavera del 1243¹⁹, e, nel contesto delle iniziative militari e giuridiche del Comune, affioreranno anche serie tensioni dei canonici di Sant'Andrea nei suoi confronti²⁰.

È dunque ben poco probabile che alla sua morte il clima vercellese fosse tale da suggerire una celebrazione così solenne e mirata quale il suo monumento funebre esprime.

Del resto, sia il disegno della tomba, sia lo stile di sculture e dipinti

¹³ “Fachiriolo” e atelier del Maestro di Montiglio, Tomba di Tommaso Gallo, 1345-1358 circa, Vercelli, Sant'Andrea



“Fachiriolo” e atelier del Maestro di Montiglio, *angeli musicanti*, 1345-1358 circa, Vercelli, Sant’Andrea, Tomba di Tommaso Gallo (particolare ai piedi dell’*Incoronazione della Vergine*)

non è compatibile, come è ormai riconosciuto, con una datazione duecentesca, quale veniva sottintesa dagli studiosi vercellesi tra Seicento e Ottocento, collegando automaticamente data di morte e sepolcro.

Impianto delle figure, abiti e architetture, elementi decorativi e disegno dei volti, delle figure, dei panneggi trovano invece paralleli e consonanze in opere documentate all’incirca un secolo dopo, intorno alla metà del XIV secolo.

Questi anni coincidono con la ripresa dell’attività regolare dello *Studium* abbaziale, dopo decenni confusi e incerti, in cui gli abati sono coinvolti nello scontro tra parte guelfa e parte ghibellina. Il rientro in sede dell’abate Francesco de Castellanis di Santhià nel 1331 è il punto di partenza, ma la riorganizzazione fu compiuta dai successori, Bartolomeo de’ Mossis (1334-1345) e Andrea Della Torre (1345-1358), nipote del vescovo Lombardo Della Torre e già priore a fianco del de’ Mossis²¹.

Un collegamento programmatico al primo abate e maestro si adatta bene alla rinascita del cenobio e del suo Studio e a sostenerne il ruolo di guida spirituale e culturale nel contesto vercellese. Da questo punto di vista, anche le simpatie ghibelline di Andrea Della Torre potrebbero aver favorito, come ha suggerito Paola Astrua, la sua decisione di far

costruire il monumento e di comparirvi come donatore²².

Oggetto dell’omaggio, dichiarato nell’aulica scritta che lo accompagnava²³, è infatti la figura di Tommaso come maestro e studioso, con espliciti riferimenti ai temi da lui approfonditi e un significativo richiamo alla loro diffusione nella parallela predicazione dello spiritualismo francescano, attraverso la presenza di sant’Antonio da Padova fra gli alunni raffigurati²⁴. Non a caso l’aula occupa lo spazio centrale; ma sia le figure scolpite nella parte inferiore sia l’*Incoronazione della Vergine* nella cuspide e le tre statue che un tempo l’accompagnavano rinviano agli studi di Tommaso (il superamento della duplicità della natura umana nell’ascesa alla contemplazione di Dio, al cui grado più alto egli pone la Vergine) e alle fonti cui egli attinge (i testi dello Pseudo Dionigi Areopagita, il *Libro di Isaia*, il *Cantico dei Cantici*).

Il disegno dell’insieme è apparentemente semplice e corrisponde allo schema, a metà ‘300 sufficientemente collaudato, del monumento funebre a muro: il sarcofago quadrangolare sostenuto da modiglioni, una nicchia sovrastante, un coronamento fiorito. Non è comune, invece, l’alternanza scultura-pittura e non lo sono i soggetti raffigurati.

Il primo a definire senza esitazione la tomba opera trecentesca fu il Toesca nel 1912²⁵, seguito, con qualche oscillazione di date, da tutti gli storici dell’arte che l’hanno citata²⁶. Collocando gli affreschi «verso la metà del secolo XIV», Toesca ne diede una rapida lettura stilistica, i cui termini generali sono pienamente condivisibili: «hanno somiglianze con quelli lombardi, e ricordano anche le composizioni consuete ai miniatori dell’Italia settentrionale, ma per il modellato scarso e per il comporsi delle pieghe sono improntati più profondamente di manierismo gotico che gli affreschi lombardi».

Tuttavia, identificare un ambito specifico in cui inserire la tomba non è così semplice, nonostante l’evidente omogeneità di linguaggio tra affreschi e sculture e la notevole qualità di entrambi, indice sicuro di un *atelier* già sperimentato.

Non ci aiuta la scritta che corre lungo il bordo inferiore del sarcofago, già mutila e poco leggibile all’inizio dell’Ottocento, riportata con letture diverse dal De Gregory nel 1819 e dal marchese Pareto nel 1862²⁷, che Paola Astrua provò a ricomporre nel 1987: «*Fachiriolus [qua]trator et cre[tonarius primo coepit] ochopus*»²⁸. La pulitura del 1991-1992 ha confermato, nelle spaziature e nelle abbreviazioni, incertezze non ascrivibili a soluzioni grafiche trecentesche²⁹. Vi si legge «*Fakiriolus Q...trator et Cret...fecer[un]t hoc opus*»: più vicina alla versione data dal Pareto, posteriore ai restauri del 1822-23, che al «*Fakiriolus Quatrator et frater eius Cretonarius primo coepit hoc opus*» interpretato anni prima dal De Gregory. Quest’ultimo, peraltro, segnalava con prudenza che «le prime parole più non si leggono nella base del coperchio dell’arca, ma siamo assicurati che il nome dell’autore si conobbe nei tempi passati»³⁰. La questione resta aperta, ma non cancella l’importanza dell’attestazione, rara di per sé e particolarmente significativa a Vercelli, dove è andata perduta la maggior parte delle opere trecentesche; e anche, con gli archivi dei committenti, la memoria di botteghe di artisti.

Fachiriolo dunque - se questo fu effettivamente il suo nome -, nella bottega che costruì il monumento, impresa per cui erano necessari sia l’intagliatore di pietre sia il modellatore, dovette essere il maestro: lo si può considerare perciò autore dell’insieme architettonico e scultoreo.

Degno di confrontarsi con la splendida stagione vercellese duecentesca³¹ sia per la qualità del risultato, sia per la sensibilità ai modelli cul-

turali e ai linguaggi più raffinati circolanti intorno alla metà del Trecento, potrebbe essere stato qualcosa di più che uno «scalpello assai buono»³².

Colpisce, infatti, nell'insieme, l'omogeneità stilistica tra sculture e dipinti, ben visibile nella sagoma allungata e morbida delle figure, nel disegno dei volti (gli occhi grandi, la pupilla scura ben marcata, naso delicato e allungato, bocche sottili), nelle pieghe dei panni, nel ripetersi delle tipologie (le teste degli angeli e quella giovanile del centauro vestito sembrano disegnate dalla stessa mano). Colpisce, soprattutto, la coerenza con cui l'impianto del mausoleo risponde all'esigenza di esporre in sintesi il significato della figura di Tommaso. Dalla base alla cuspide, l'asse della costruzione passa attraverso la figura della Madonna che indica il Bambino, prosegue attraverso il maestro in cattedra, che indica il testo, sale attraverso la piccola figura del Redentore benedicente, segue il gesto del Cristo che incorona Maria e culmina (o meglio, culminava) nella figura scolpita dell'abate, quasi a indicare l'ascesi del pensiero attraverso lo studio e la meditazione.

Spettò di certo al committente, o forse agli eredi spirituali dell'abate, i canonici del Sant'Andrea ricondotto alle sue funzioni di Studio, l'articolazione del tema; ma la traduzione in progetto eseguibile dovette passare attraverso un artista ben consapevole di proporzioni, tecniche, materiali.

L'autore infatti è ben attento a collegare la sua costruzione all'architettura della cappella, riprendendone con discrezione il disegno di colonne e capitelli e accompagnandone lo slancio ascensionale. E si mostra capace di alleggerire il rigore della simmetria con piccole, naturalissime variazioni di gesti, di angolazioni, di particolari decorativi, di espressioni: come nell'angelo suonatore a sinistra, la cui ala si alza dritta, di scorcio, costringendolo al di qua della cornice. Altrettanto liberamente traduce in forma plastica, con singolari effetti di movimento e di profondità sulle superfici, motivi consueti alla scansione degli spazi nella contemporanea pittura su parete: il nastro a spirale di foglie intorno ad un'asta, che si sviluppa da un volto/maschera, o le formelle a intrecci fogliacei sulla fronte dell'arco. Nello stesso tempo, appare anche in grado di dominare le differenti necessità narrative e di cogliere, senza squilibri espressivi, la vivace quotidianità di un'aula di studio riuscendo a dare ai gesti e agli atteggiamenti consueti ad aule più famose (penso alle lastre tombali «incise» dedicate ai professori nella cappella di Saint-Yves a Parigi o nella cattedrale di Meaux³³ nella prima metà del '300; a quelle dei professori di diritto a Bologna, le più note, ma anche stilisticamente lontane da questa vercellese³⁴), la grazia e la freschezza di una ripresa dal vero.

Non abbiamo esempi analoghi che ci permettano di capire meglio quale sia stato il percorso del maestro e del suo atelier; le indicazioni più convincenti, al di là dei molteplici riferimenti cui le singole parti del mausoleo si prestano, di cui è ricco il saggio di Simonetta Castronovo³⁵, restano quelle suggerite a suo tempo dal Toesca e accolte da Paola Astrua e da Carla Travi³⁶. La sensibilità narrativa, la dimensione quasi affettuosa delle immagini è simile a quella delle opere lombarde e qualche scatto di fantasia può aver ricordato accenti emiliani, forse bolognesi³⁷. Tuttavia l'accento al gotico francese coglie, mi sembra, la componente dominante del monumento, che accomuna il lieve sorriso dei volti levigati alla ricca produzione di avori devozionali parigini³⁸, così come accomuna la tornitura un poco gracile delle spalle sotto i panni tesi, e il fitto e morbido ripiegarsi dell'abito a terra e sulle braccia, alle statue degli scultori parigini attivi in cantieri distribuiti anche fuori dall'Ile-de-France nel primo quarto del Trecento³⁹.



“Fachiriolo” e atelier del Maestro di Montiglio, *l'Annunciata*, 1345-1358 circa, Vercelli, Sant'Andrea, sacrestia, dal fastigio della Tomba di Tommaso Gallo

Seguire questo suggerimento apre, proprio in area «piemontese», una strada che vale la pena di percorrere. I moduli espressivi di Fachiriolo e del suo atelier sono infatti affini a quelli che riconosciamo nella scultura lignea della Valle d'Aosta, in particolare nel Maestro della Madonna di Oropa⁴⁰, con cui condividono per esempio il disegno degli occhi sgranati e un po' fissi, la bocca sottile, i capelli a onde fitte sotto il velo un poco rigido. Essi sono anche affini, in modo più evidente, agli esempi di scultura francese in area astigiana, per esempio la Madonna di Viatosto, del primo quarto del secolo XIV⁴¹. Ancora più puntualmente, essi si riconoscono negli affreschi, di qualità superiore, ma anche assai meglio conservati, del Maestro di Montiglio, il cui raggio d'azione si estende molto oltre la cappella da cui prende il nome, dal chiostro della canonica di Vezzolano fino al castello Sarrion de la Tour a Quart (Aosta) e alla basilica di San Giusto di Susa⁴². È interessante, per esempio, ritrovare nella tomba Gallo la simmetria compositiva della parete di Vezzolano, suddivisa in tre fasce orizzontali collegate tra loro da un asse ideale che

prosegue nella volta; riconoscere nell'angelo a sinistra che esce dalla cornice lo stesso gioco che a Vezzolano fa sporgere dalla parete il piede del terzo re mago; e incontrare modellata la formella decorativa a fogliami con il motivo a pigna, che a Vezzolano è dipinta nei sottarchi⁴³.

D'altra parte, tracce precise del Maestro di Montiglio sono state riconosciute anche a Vercelli: nella chiesa di San Paolo è ancora visibile, restaurato, un frammento di affresco con la *Madonna e il Bambino in trono* e il busto di un *Vescovo*, senza dubbio dipinti da un suo diretto collaboratore⁴⁴.

Mi parrebbe dunque verosimile l'ipotesi che i canonici di Sant'Andrea e il loro abate Andrea Della Torre avessero chiesto proprio al Maestro di Montiglio di aiutarli a progettare un monumento così complesso e articolato come quello dedicato all'abate Tommaso.

Note

1. Nei documenti a lui contemporanei Tommaso è indicato sempre con il solo nome o con l'indicazione di appartenenza all'abbazia parigina di Saint-Victor. Il nome «Gallo» compare tardi negli scrittori vercellesi e accompagna, per un tratto, una discussione sull'origine territoriale del personaggio: vedi Capellino 1978b, pp. 9-10.
2. De Gregory 1819-1824, I, p. 350; Castronovo 1997b, n. 67 p. 228, nota che l'immagine non corrisponde all'iconografia consueta del personaggio. Anche per l'identificazione del devoto, dal De Gregory indicato come lo stesso Tommaso Gallo, sono state fatte altre ipotesi, di cui la più verosimile che si tratti del committente del monumento funebre stesso, vedi Astrua 1987, p. 44; Castronovo 1997b, p. 228.
3. Brizio 1935, p. 22.
4. Capellino 1978b, in particolare pp. 39-44; Capellino 1982b; Capellino 1983, pp. 39-47; 1990, pp. 5-8; Barbet 1991, col. 800-816.
5. Della Chiesa 1645, pp. 300-301; Bellini, *Iscrizioni, Elogi, Epitafi, ed altre memorie, sì antiche che moderne cavate dagli atrij, chiese, sepolcri ed altri luoghi pubblici della città di Vercelli dal dottor Carl' Amedeo Bellini, Vercelli 1658*, ms. A-31, Vercelli, Biblioteca Civica, ff. 105v-106; Rossotto 1667, pp. 6-7; De Gregory 1819-1824, I, p. 301; Pastè-Mella 1907, p. 66; Capellino 1978b, p. 64; Capellino 1983, p. 12; Capellino 1995, p. 6; Castronovo 1997b, n. 74 p. 230.
6. Tra tarda primavera e inizio del luglio 1798 alloggiano nella canonica di Sant'Andrea gli squadroni del Reggimento dei Dragoni della Regina e le incerte vicende degli anni successivi non escludono danni ad opera di civili. Vedi Orsenigo 1909 (rist. anastatica 1995), pp. 117-120; Chierici 1968, pp. 9; Capellino 1978b, p. 64, Tibaldeschi 1988, pp. 62-64 e note relative, in particolare n. 33 a p. 88.
7. De Gregory 1819-1824, I, p. 349-351, con l'indicazione delle misure approssimative («circa mezzo metro d'altezza») e disegno «del professore d'architettura» Pietro Martorelli, incisione «del giovane Arghinetti di Torino»; Castronovo 1997b, pp. 234-235, testo e nn. 96, 97, 98.
8. Brizio 1935, rispettivamente p. 30 e p. 27; per l'*Annunciata* vedi anche Toesca 1951, p. 380; Astrua 1987, p. 45.
9. Faccio 1903, p. 22 e Faccio 1924, p. 33; Sommo 1994. Su Padre Bruzza e la rete di studiosi del XIX secolo su cui si fondano le nostre conoscenze dell'antico e del primo medioevo vercellese e piemontese, vedi gli *Atti...* 1987.
10. De Gregory 1819-1824, I, p. 350.
11. Arborio Mella 1856, p. 33; Pastè-Arborio Mella 1907, n. 5 p. 66.
12. Brizio 1935, p. 21.
13. Castronovo 1997b, n. 68 p. 228; Torino, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte, Archivio Restauri, Relazione 1992: ringrazio la dott. Astrua per avermi permesso di consultare le relazioni di restauro di G. L. Nicola e Mimma d'Ambrosio dell'Archivio Restauri della Soprintendenza per la disponibilità e collaborazione.
14. Capellino 1978b, pp. 18-19; biografia fondamentale per capire, nel confronto e nel rinvio ad una ricca bibliografia (in particolare gli studi del Thery, negli anni Trenta del Novecento, sulla biografia e gli scritti di Tommaso Gallo), il ruolo dell'abate in ambito vercellese e sgombrare il campo dalle interpretazioni e dalle letture più «localistiche» del personaggio. Vedi anche Capellino 1982; Capellino 1983, pp. 39-47, e Ferraris 1996, pp. 5-31.
15. Sulla data dell'arrivo, vedi Capellino 1978b, pp. 27-28 e Ferraris 1996, pp. 7-19. Su Guala Bicchieri, vedi in sintesi vita e bibliografia in Castronovo, in questo volume.
16. Documenti in Frova 1767, p. 105.
17. Capellino 1978b, p. 64.
18. L'abbazia di Sant'Andrea gode infatti anche della protezione imperiale (diploma di Federico II, febbraio del 1226), vedi Frova 1767, pp. 157-159.
19. Mandelli 1857-1861; Ordano 1982.
20. Capellino 1978b, pp. 57-63.



“Fachiriolo” e atelier del Maestro di Montiglio, *Centaurio*, 1345-1358 circa, Vercelli, Sant'Andrea, Tomba di Tommaso Gallo (particolare del modiglione a sinistra)

21. Pastè 1902, pp. 402-407; Arborio Mella, Pastè 1907, pp. 105-115; Astrua 1987, n. 21 p.43.
22. Astrua 1987b, pp. 42-43; vedi anche Castronovo 1997, p. 236 e 2003, p. 64.
23. Astrua 1987, p. 40 osserva che analoga eleganza classica caratterizza la scritta che accompagnava il perduto monumento funebre del vescovo Lombardo Della Torre, morto nel 1343, che egli si era fatto costruire, in terracotta modellata, in Santo Stefano a Biella e che fungeva da altare maggiore. Sul gusto per l'espressione poetica classica nella tradizione della scuola eusebiana, vedi Roda 1985.
24. Individuato nella figura aureolata a capo coperto dipinta nello sguancio sulla destra. Sulla questione, vedi Capellino 1978b; Capellino 1983, pp. 39-47; Castronovo 1997b, pp. 230-231, n. 76; Ordano 1994, e in part. pp. 169-170.
25. Toesca 1912, pp. 196 e 197-198; ed. consultate 1966 e 1987, p. 97, fig. 148.
26. Van Marle 1924, IV, p. 273; Brizio 1935, p. 22; Brizio 1942, pp. 25 e 158; Toesca 1951, pp. 380 e 798; Bernardi 1955, pp. 36-37; Castelnuovo 1961, p. 104 (con datazione al 1370-1380); Mallè 1962, p. 772 e 1973, p. 102; Chierici 1968, p. 21; Passoni 1986, p. 56 (con datazione intorno al 1360-1370); Astrua 1987, pp. 42-45; Romano 1992, p. 49 (pubblica l'immagine del centauro, con datazione 1330-1340); Travi 1995, p. 144 (datazione 1340-1350); Castronovo 1997b, pp. 226-236 (datazione 1350-1360).
27. De Gregori 1819-1824, p. 350; Pareto 1862.
28. Astrua 1987, n. 23 p. 45.
29. Nella relazione conclusiva G. L. Nicola dichiara che «le scritte in basso sono state integrate sulla base di vecchie fotografie solo dove erano ancora visibili».
30. De Gregory 1819-1824, n. 3 p. 349.
31. Astrua 1987, pp. 44-45; per il Duecento vercellese vedi i saggi di Cervini e Lomartire in questo volume.
32. De Gregory 1819-1824, p. 351.
33. Baron 1981, scheda 37, p. 93.
34. Castronovo 1997b, pp. 229-230 e n. 69 a p. 228; Grandi 1982, in part. pp. 134-135 e tavv. 42-45, pp. 163-167, tavv. 139-156.
35. Castronovo 1997b, pp. 226-236: quadro amplissimo dei moduli narrativi e ornamentali cui poterono forse far riferimento, da un punto di vista culturale e iconografico, il maestro della tomba Gallo e la sua bottega: dai maestri lombardi attivi a Como e a Lodi nella prima metà del XIV secolo, al secondo Maestro di Chiaravalle, al maestro degli affreschi di Oropa, alle oreficerie e avori di produzione francese, alle miniature dei manoscritti giuridici bolognesi.
36. Toesca 1912; Astrua 1987; Travi 1995.
37. Mallè 1962, p. 772; Travi 1995, p. 144.
38. Gaborit-Chopin 1981, pp. 167-203; Gaborit-Chopin 1998, pp. 138-178.
39. Baron 1998, pp. 52-137, in part. schede 31 p. 76, 35 p. 80, 62 p. 115, 80 p. 135.
40. Brezzi 1992, pp. 304 e segg.; Brezzi 2001, e saggio in questo volume.
41. Donato 2001, pp. 48-53.
42. Ragusa 1997, pp. 41-54; Ragusa 2003a; Ragusa 2003b; Salines 2002, pp. 120-134; Astrua 1987, pp. 46-47; Castronovo 1997b, pp. 238-242.
43. Due notizie potrebbero invitare a ricerche documentarie parallele: l'abbazia di Vezzolano è retta anch'essa dai canonici agostiniani, seppure non di derivazione «vittorina»; priore della stessa canonica era, nel sesto decennio del '300, un vercellese, Giovanni Aiazza, fratello del grammatico Francesco Aiazza (o Agazzi), che ne annota la morte, l'11 luglio 1361, in un volume di sua proprietà ora conservato a Milano, Biblioteca Ambrosiana (*Catholicon* di Giovanni Balbi, ms AE XIV 8). Vedi Castronovo 1997b, p. 351.
44. Astrua 1987, pp. 46-47; Castronovo 1997b, pp. 239-242. Sulla presenza del Maestro di Montiglio e della sua bottega nel vercellese, vedi anche Riccardi e Caldera, in questo volume.

DIPINTI DEL TRECENTO FRA BIELLA E VERCELLI

Simone Riccardi



Pittore piemontese, *Madonna col Bambino, sant'Anna, santo e donatore* (particolare), 1360-1375 circa, Vercelli, Museo Borgogna, da San Marco

L'esiguo numero delle testimonianze pittoriche del Trecento sopravvissute a Vercelli ci offre solo una parziale immagine del volto cittadino, che doveva essere ben più fulgido di quanto oggi appaia. Il passaggio sotto le insegne viscontee, avvenuto nel 1335, ebbe certamente riflessi anche in campo artistico, e i pochi documenti conservati sembrano testimoniare la presenza in città di alcuni pittori lombardi, come ad esempio Giacomo detto Jacomolio da Milano, documentato a partire dal 29 agosto 1357 e probabilmente già morto il 22 febbraio 1376, oppure Antonio da Borgosesia, presente in due atti del 11 agosto 1362 e del 30 aprile 1371; tuttavia si tratta in entrambi i casi di soli nomi a cui non sappiamo collegare alcuna opera¹. La provenienza lombarda non era però ovviamente esclusiva, tanto che sempre dalle carte si ricava l'attività di Antonio da Caluso, almeno dal 1362 fino al 1381². Non ci sono purtroppo pervenuti nemmeno gli stemmi nel broletto di Vercelli in onore dei podestà del comune; sono documentati quelli dipinti da Pietro da Novara nel 1381³, da Antonio di Novara nel 1387 e ancora nel 1391 - se coincide coll'Antonio da Breme -, da Alessandro Baudi di Vesme -, da Perino Follia nel 1390, nel 1393 e nel 1400, e da Girardo da Corbetta nel 1395, per ricordarne solo alcuni⁴. Non resta a questo punto che affidarsi ai pochi frammenti, e provare a delineare una storia figurativa del Trecento vercellese, che sarà comunque molto parziale.

Alcuni affreschi appartenenti a più campagne decorative, si conservano nella chiesa di San Paolo a Vercelli, in un locale ora adibito a ripostiglio, ubicato al termine alla navata destra. Anticamente corrispondeva alla cappella dedicata all'Annunziata, alla destra dell'altare maggiore, dotata nel 1571 da Giovan Giacomo Vassallo⁵. La parte più antica della decorazione dovrebbe essere quella della volta

e dei costoloni, con tralci e foglie dentellate verdi e arancione, probabilmente non troppo successivi alla costruzione della chiesa e del convento, che risale agli anni 1253-1255; questa prima fase cronologicamente si colloca ancora negli anni Sessanta-Settanta del Duecento. Una seconda campagna interessò in seguito la seconda campata della cappella⁶; in particolare si riconoscono due figure di santi sulla parete di fondo, ai lati della porta che conduce alla sacrestia. È identificabile però con certezza solo *san Nicola*, grazie all'iscrizione soprastante, mentre sulla parete destra della cappella appartiene a questa fase la figura di *sant'Ambrogio*, incorniciato da un arco sormontato da alcuni edifici e affiancato da un bel fregio vegetale con volto maschile. Non mi sembra sconveniente collocare questa campagna decorativa agli anni Ottanta-Novanta del Duecento. Sicuramente meglio conservati sono gli affreschi della parete destra della prima campata della cappella, dove sono raffigurati una *Crocifissione* nella lunetta superiore, e i *santi Pietro Martire, Bernardo d'Aosta, Giovanni Battista, Nicola e Margherita*, incorniciati da arcatelle, sul registro inferiore⁷. La regolare partizione delle figure, trova un parallelo in esempi lombardi cronologicamente collocabili al volgere del secolo, o nei primissimi anni del Trecento. Si possono citare gli esempi della decorazione della ex-cappella di Santa Maria nella chiesa di San Marco a Milano, ubicata sotto il campanile; tali affreschi, ora staccati, sono visibili nel museo parrocchiale. Sono raffigurati: la *Vergine col Bambino* affiancata da una teoria di santi, ed una seconda teoria di santi maggiormente lacunosa⁸. Pertinenti a questa fase stilistica della pittura milanese sono certamente anche i dipinti che decorano la "Torre di Ansperto" presso il Monastero Maggiore di San Maurizio sempre a Milano⁹. L'iperdecorativismo delle vesti dei santi di Vercelli mostra qualche analogia con una



Bottega del Maestro di Montiglio, *Madonna col Bambino e donatore frammentario*, 1355-1365 circa, Vercelli, San Paolo (particolare)

figura acefala di vescovo già nel convento di Santa Margherita a Como¹⁰, e ciò appare ancora più stringente con il *san Leonardo che libera i prigionieri*, già in San Giovanni in Conca e ora conservato alla Pinacoteca del Castello¹¹. Tornando agli affreschi in San Paolo, si deve aggiungere che le architetture non pienamente convincenti e l'inarcarsi del corpo del Redentore sulla croce, spingerebbero la datazione della decorazione tra l'ultimo decennio del Duecento e l'inizio del secolo successivo.

Tuttavia nei volti, e in particolare nel taglio degli occhi, si ritrova una componente gotica; ciò trova una conferma anche nell'allungamento delle figure¹². Si tratta quindi di un pittore, la cui formazione sembra precedente a quella del maestro della *Crocifissione* di San Siro nel Duomo di Novara¹³, e forse anche a quello a cui si deve la scena con la Vergine che presenta un devoto a Cristo in San Giorgio ad Agrate Conturbia¹⁴, e tuttavia va ribadito che non risulta insensibile alle novità del gotico,

forse conosciute anche attraverso il facile veicolo della miniatura.

Appartengono invece pienamente al Trecento altri due affreschi frammentari sulla parete sinistra della seconda campata della stessa cappella dell'Annunciata, con la *Madonna in trono col Bambino benedicente e un donatore* del quale si scorgono ormai solamente le mani giunte, che ci permettono di configurarlo in origine come inginocchiato in preghiera; accanto in posizione ieratica una figura di *Vescovo* non meglio identificabile¹⁵. Nella parte superiore si riconosce ancora un frammento di stemma; tuttavia lo scudo è purtroppo perduto e ciò non ci consente di identificare con certezza la committenza di queste opere. L'interessante ipotesi avanzata dalla Castronovo, che essa possa spettare alla famiglia Bulgaro, i cui rapporti con la chiesa di San Paolo sono documentati già dal Duecento, per il momento non riesce a trovare una conferma definitiva, poiché i documenti trecenteschi di questa famiglia, in particolare i testamenti, registrano solo modesti lasciti alla chiesa di San Paolo¹⁶. L'uso di un caratteristico fregio decorativo ai lati del vescovo e della Madonna, costituito da un motivo a scalini bianchi e neri alternati, presente sia nel ciclo di Montiglio, sia nell'estradosso dell'arco che incornicia la *Majestas Domini* della cappella dei Rivalba a Vezzolano, e inconfutabili dati di stile hanno indotto Paola Astrua ad avvicinare questi affreschi al pittore a cui si debbono due tra le più importanti testimonianze trecentesche in Piemonte. Recentemente il suo raggio di azione si è notevolmente ampliato, con il riconoscimento della sua mano negli affreschi frammentari del castello di Quart in Valle d'Aosta, e in San Giusto a Susa¹⁷. Il volto della Madonna si accosta facilmente a quello di identico soggetto nell'*Adorazione dei Magi* di Vezzolano, oppure alla *santa Caterina* della formella polilobata del fregio, ciclo per il quale la datazione è ancorata al 1354¹⁸; tuttavia non mancano punti di contatto anche con gli affreschi di Montiglio, dove la resa dei volumi è più sintetica e lo stile appare caratterizzato da un maggiore espressionismo¹⁹. Dai dati documentari sappiamo che nel 1349 venne nominato cappellano della cappella del castello di Montiglio un tale Bartolomeo Archetto di

Bottega del Maestro di Montiglio, *santo vescovo*, 1355-1365 circa, Vercelli, San Paolo





Pittore vercellese, *sant'Eligio e santo vescovo*, 1400-1420 circa, Vercelli, San Paolo

famiglia vercellese e ciò potrebbe costituire una buona traccia per la presenza nella città eusebiana del pittore, o più probabilmente della sua bottega, o almeno di un suo stretto collaboratore, in anni quindi che dovrebbero essere successivi al 1354, ma che non credo oltrepassino il settimo decennio del secolo.

L'ultimo affresco presente nella cappella dell'Annunciazione appartiene certamente ad una fase più avanzata della decorazione e si trova sulla parete sinistra della prima campata, purtroppo in non ottimale stato di conservazione. Sono raffigurati un *santo vescovo e sant'Eligio che distribuisce l'elemosina*²⁰ e pur

conservando ancora peculiarità trecentesche, come il fregio con formelle quadrilobe agli angoli, vuote, stilisticamente tale affresco mostra una cultura più tarda: ad esempio la decorazione vegetale è meno carnosa rispetto a quella del maestro di Montiglio, e i volti appaiono più addolciti. Si tratta quindi di un pittore oramai appartenente alla fase tardogotica, per il quale la datazione più probabile è già quella dei primi anni del Quattrocento.

Proviene invece dalla chiesa di San Marco a Vercelli, l'affresco staccato²¹ con al centro la *Vergine con sant'Anna e il Bambino*, alla sinistra dei quali vi è *Maria Maddalena*, una santa

non identificabile con certezza, *sant'Orsola e santa Caterina d'Alessandria*, mentre dal lato opposto *san Giorgio che presenta il donatore, san Giovanni Battista*, un santo vescovo e forse *san Leonardo*, ora conservato al Museo Borgogna di Vercelli²². Stilisticamente il dipinto è opera di un pittore informato sulle novità giottesche degli anni Quaranta a Chiaravalle e Viboldone²³, senza tuttavia averle comprese o accettate del tutto, e trova probabilmente un parallelo in città con il frescante della tomba dell'Abate Gallo in Sant'Andrea, il quale però è in migliori condizioni di leggibilità e di qualità più alta²⁴. La foggia degli abiti delle sante stretti in vita e l'armatura del san Giorgio e del donatore che scende fino ai lombi, con una cintura metallica molto bassa sui fianchi, impongono una datazione già nella seconda metà del secolo, probabilmente negli anni Sessanta, o al massimo Settanta. Non può essere accettata la proposta di Mazzini di considerare come committente del dipinto Giorgio Avogadro di Collobiano, il quale lascia col suo testamento del 2 giugno 1398 venticinque fiorini alla chiesa e al convento di San Marco, poiché la cappella di patronato degli Avogadro di Collobiano, fondata da Rufino nel suo testamento il 4 agosto 1376, era collocata alla sinistra dell'altare maggiore ed inoltre era dedicata a Sant'Antonio; si aggiunga che tale data appare anche troppo avanzata per l'affresco considerato. Infine sappiamo con certezza che il dipinto proviene dalla parte destra e con ogni probabilità apparteneva all'altare dedicato a tutti i santi, ultimo della navata destra, di patronato della famiglia Rossi e fatto decorare poi da Girolamo Rossi nel 1540²⁵.

Allo stato attuale, si può solo intuire che la chiesa di San Marco conservava e forse conserva tuttora molte altre pitture trecentesche, e di conseguenza si può sperare che in futuro venga rimosso lo scialbo che ricopre le pareti, riservandoci gradite sorprese²⁶. Si scorgono comunque alcuni frammenti *in situ*, in precario stato di conservazione; sulla lunetta in fondo alla navata di sinistra si riconosce un *Cristo in maestà* su un fondo bianco decorato da stelle rosse; analogie con questo tipo di decorazione si ritrovano anche sulla volta dell'abside, mai ricoperta da intonaco²⁷. Affiorano infine tracce di affreschi nella zona presbiteriale: in particolare sulla destra si vede una figura di uomo barbuto inginocchiato, forse un re Maga in



Pittore piemontese, *Madonna col Bambino, sant'Anna, santi e donatore*, 1360-1375 circa, Vercelli, Museo Borgogna, da San Marco

adorazione; indossa una delicata veste rosata, mentre le maniche appaiono di colore giallo e i tratti del volto denotano una certa espressività. Un giudizio migliore lo si potrà avere solo dopo accurati restauri, tuttavia appare abbastanza plausibile l'appartenenza di questo frammento ancora al Trecento, con una datazione che non si distanzia di molto dagli anni Ottanta del secolo²⁸. Una testimonianza documentaria riguardante la chiesa di San Marco alla fine del secolo ce lo offre il testamento di Giulio fq. Perrino detto Nizola di Casanova del 20 settembre 1389, il quale chiede di essere sepolto nella chiesa e vuole che alla sua morte i frati “depingi facere ymaginem et figura sancti Michaelis archangeli”²⁹.

Sicuramente anche la chiesa di San Francesco doveva in origine presentare una ricca decorazione tre e quattrocentesca, ma i rifacimenti successivi hanno - nella migliore delle ipotesi - occultato tale patrimonio. È da poco riemerso sotto lo scialbo un frammento di *Crocifissione* sulla parete della navata destra, all'altezza dell'ultima campata. Per il momento si scorgono solo il volto e le braccia del Cristo crocifisso e un paio di angeli in volo ai lati, ma molto è rimasto ancora sotto intonaco; anche in questo caso la prudenza consiglia di considerarlo databile tra la fine del secolo XIV e l'inizio di quello seguente, in attesa di una lettura in condizioni più soddisfacenti.

Il panorama pittorico nel territorio biellese invece si caratterizza almeno nella prima

metà del secolo, per la presenza di una bottega dominante - quella del Maestro della Madonna di Oropa - caratterizzata da un linguaggio delicato e narrativo³⁰. L'unica testimonianza che ci è pervenuta sul territorio non omogenea a questa, è una immagine di *san Cristoforo*³¹, venuta alla luce durante i restauri del 1933 e ubicata su una parete del lungo e stretto androne che conduce ad una corte interna del castello di Gaglianico. Le caratteristiche formali e stilistiche del dipinto, piuttosto arcaizzanti, non permettono una datazione successiva al primo quarto del secolo, confortati anche dai pochi dati di moda, come lo scollo della veste appena sotto la gola³².

Di particolare interesse risulta la cosiddetta “*Madonna di San Luca*”³³, un tempo esposta nella chiesa di San Bartolomeo a Trino Vercellese ed ora in casa parrocchiale; in origine però era collocata in una “aedicula in capite navis ultimae ad ingredienti dexteram” nella chiesa di Santa Maria delle Grazie sempre a Trino, edificata per volontà del Marchese Guglielmo VIII Paleologo³⁴ nel 1474, e affidata ai Carmelitani della congregazione di Mantova, ai quali donò anche una immagine antica, che secondo la tradizione era stata portata dai suoi avi in Italia dell'Oriente. Dopo le soppressioni napoleoniche ottocentesche e l'abbattimento sia della chiesa sia del convento di Santa Maria delle Grazie, la venerata immagine fu trasferita nella parrocchiale di San Bartolomeo. Fanno riferimento ad essa

ed alla sua storia anche le due iscrizioni epigrafiche nell'ultima cappella a sinistra della chiesa. La prima, nella parte sinistra della suddetta cappella recita: “GUILIELMO PALEOLOGO / IO. IAC. F. / MONTISF. MARCHIONI / QUOD BASILICA ET COENOBIO / EXTRUCTIS / DEIPARAE EFFIGIEM / A D. LUCAM PICTAM / E SYRIA IN DOMESTICUM LARARIUM / A MAIORIB. SUIS TRANSLATAM / CARMELITIS MANT. CONG. / HIC COLENDAM DONAVERIT / A. MCCCCLXXIV / HUIUS COENOBI ASCETAE / MUNIFICENTISS. PRINCIPI PP. / A. MDCCLXIII” e ricorda il dono fatto dal Marchese al cenobio carmelitano da poco fondato. La seconda iscrizione, collocata di fronte alla prima, ricorda il trasferimento nella parrocchiale di San Bartolomeo: “CARMEL BASILICA ET CENOBIO / HOSTILI INCURSIONE PENITUS EVERSIS / AN MDCCCII / SACRAM DEIPARAE EFFIGIEM / AD COLLEG. PAR. ECCL. TRANSLATAM / IN HAC REPOSITAM EIUSD. B. M. V. AEDE / ANNO MDCCCXLIII / A SODALIT. SSMI. ET APOST. / NOVO DECORE EXORNATA / TRIDINEN. VENERATUR”. La tavola raffigura una tipologia di icona piuttosto comune nel mondo bizantino: la *Galaktotrophoûsa*, cioè la Madonna allattante. Lo stato di conservazione appare piuttosto precario: si notano un rifacimento della parte centrale del volto e,



Pittore lombardo (?), decorazione della volta dell'abside, 1320-1340 circa, Vercelli, San Marco



Pittore vercellese (?), *Mago inginocchiato* (?), 1380 circa, Vercelli, San Marco

inoltre, alcune cadute del fondo d'oro che lasciano trasparire il bolo rosso della preparazione. Tuttavia mi sembra che, pur trattandosi di uno schema ben consolidato nel mondo bizantino e evidenziando una decorazione ad agemina ancora conservata in parte sulla veste del Bambino, sia stilisticamente meglio collocabile in un ambito veneziano, e non esclusivamente orientale. Sono segni inequivocabili di "aggiornamento" il risvolto del manto della Vergine di colore verde: non conserva infatti alcuna rigidità, anzi mostra una fluidità "quasi gotica"³⁵. Tutto indica dunque una origine veneziana, o al massimo adriatica, e una datazione che potrebbe ben assestarsi oltre la metà del Trecento. Siamo dunque in presenza di un pittore probabilmente veneziano, ma di qualità non elevata, il quale non sembra accettare, o forse capire, in pieno le novità proposte prima da Paolo e poi da Lorenzo Veneziano.

Una seconda opera certamente "fuori contesto" si ritrova sulla parete di destra del portico di Palazzo La Marmora a Biella Piazze. Nella lunetta archiacuta è raffigurata una *Madonna col Bambino* con in mano un carrellino, ed è con tutta evidenza un frammento staccato a massello e collocato con molta probabilità attorno al 1910, nella sua attuale ubicazione; lo stile appare inequivocabilmente toscano, anche se non completamente fiorentino. Come già privatamente indicato da Linda Pisani, mi pare che si possa meglio collocare in ambito pistoiese, con una attribuzione al

Maestro della Cappella Bracciolini in san Francesco a Pistoia. Appare plausibile per questa lunetta una datazione appena dopo il 1400, in stretta contiguità con la *Madonna dell'Umiltà* del Museo Bardini di Firenze e con la tavola apparsa a Torino anni fa da Giancarlo Gallino³⁶. Attualmente l'affresco si presenta ricoperto da uno spesso strato di sporco, ma un attento restauro potrebbe ridare alla luce i colori brillanti e delicati, tipici del tardogotico e di questo pittore. Per ragioni legate allo stile, si deve quindi ipotizzare, con un certo margine di sicurezza, che la provenienza originaria del frammento vada cercata fra le proprietà toscane dei Mori Ubaldini degli Alberti, da cui fu staccata - come detto a massello - in epoca imprecisata. La sistemazione nella attuale collocazione è indubbiamente successiva al matrimonio di Mario Mori Ubaldini degli Alberti³⁷ con Enrichetta d'Harcourt, avvenuto nel 1899, e forse anteriore al 1910, data di cui si conserva l'iscrizione, nello scalone d'onore, al di sopra della porta di accesso. Una conferma può venire dal ritrovamento del pagamento di lire 2400 nel marzo dello stesso anno a Carlo Musso scultore per la decorazione a stucco del soffitto e delle pareti del suddetto scalone³⁸.

Note

1. Colombo 1883, pp. 46-48, 379-381; Baudi di Vesme 1963-82, vol. IV, pp. 1157-1158.
2. Colombo 1883, pp. 47, 379-381 (come Antonio da Clavixio); Baudi di Vesme 1963-82, vol. IV, p. 1158.
3. Non abbiamo la certezza che tale pittore coincida con il

Pietro da Novara lodato da Lanzi per alcune pitture in palazzo Silva a Domodossola firmate e datate 1370. Vedi Lanzi 1795-1796 (edizione consultata 1968, vol. III, p. 288).

4. Colombo 1883, pp. 49-50, 382-385; Baudi di Vesme 1963-82, vol. IV, pp. 1157-1158, 1238, 1298, 1554.

5. Galateri, *Memorie sopra la fondazione, progressi ed interessi di San Paolo dei Predicatori di Vercelli*, 1761, f. 109, ms. Archivio Capitolare di Vercelli; Chicco 1982, p. 55.

6. La cappella in origine era costituita da un unico vano, ma diviso in due campate; in seguito la seconda di queste venne divisa a sua volta in due parti diseguali, da un muro costruito nel Novecento. Si vedano per ulteriore chiarezza le planimetrie dell'intero complesso in Cassetti (a cura di) 1976, p. 87, n. 143, tav. XLIII; Cassetti (a cura di) 1990, p. 71, n. 48 e la planimetria della chiesa unita alla copia del Galateri, *Memorie sopra la fondazione, progressi ed interessi di San Paolo dei Predicatori della città di Vercelli* 1761, (ma sec. XX), copiata da Chicco, ms. Biblioteca Civica di Vercelli. Sulle varie fasi della decorazione della cappella si veda Romano 1992a, pp. 42-43; Castronovo 1997b, p. 174.

7. Gabrielli 1975, p. 102 (ultimo quarto XIII); Romano, in *Opere d'arte...* 1976, pp. 3-4 (inizio XIV); Passoni 1986, p. 52 (1330 ca.); Astrua 1987, p. 46 (1320-1330); Giacobino 1991, nota 26 p. 162 (fine XIII); Romano 1992a, pp. 42-43 (1290 circa); C. Travi, in Travi-Recanati 1995, pp. 137-138 (fine XIII); Castronovo 1997b, pp. 174-176, 209 (1290-1300); Ieni 2000, p. 558 (fine Duecento); Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, fig. 74 (1290-1300); Argenziano 2006, pp. 11, 66, 69 fig. 20 (1290 circa).

8. Boskovits 1989, p. 45 e fig. 37; Cassanelli 1993, pp. 16-17; Valagussa 1997, pp. 42, 202-203; Barile Toscano 1998, pp. 27-35; Argenziano 2006, pp. 97-105.

9. Bisogni 1986; Boskovits 1989, pp. 50-51 e fig. 44; Cassanelli 1993, pp. 17-19; Valagussa 1997, pp. 42, 203; Argenziano 2006, pp. 111-125.

10. Si veda la foto prima dello stacco in Travi 1989, p. 22 fig. 15. A Vercelli la decorazione della veste di San Nicola presenta un motivo analogo a quello del sant' Ambrogio della campata precedente.

11. Rosa 1965, p. 40; C. Travi, in *Museo d'Arte Antica...* 1997, pp. 48-49; Argenziano 2006, pp. 66-67.

12. Qualche assonanza mi pare si possa vedere anche con il *san Francesco* e un santo re provenienti dalla ex-cappella Beccaria in San Francesco a Pavia (vedi S. Matalon, in *Arte a Pavia...*

1966, p. 51; Micrani 1996, pp. 103, nota 41 p. 108) e con *san Pietro e santa Caterina d'Alessandria* affrescati sul fronte della cripta della chiesa di San Michele sempre a Pavia, per i quali si veda Albertini Ottolenghi 1996, pp. 396-397 e fig. 3.

13. Galli Michero 1997, pp. 253-255; C. Calciolari, in Bisogni-Calciolari (a cura di) 2006, pp. 282-283.

14. Romano 1992a, p. 44; Valagussa 1996, p. 231; Galli Michero 1997, pp. 257-259.

15. Orsenigo 1909, p. 101; Brizio 1935, p. 134 (prima metà Quattrocento); Astrua 1987, pp. 46-47 (1350 circa); M. G. Recanati, in Travi-Recanati 1995, p. 153; Castronovo 1997b, pp. 239-242 (1355-60); Baiocco-Castronovo-Pagella 2003, p. 63 e fig. 88 (1355-60 circa).

16. Si tratta del testamento di Alfiero di Giacomo de Bulgaro del 20 novembre 1336 il quale lascia 60 soldi, o quello di Filippo de Bulgaro che lascia "libras tres pp. pro remedio anime sue pro missis celebrandis" o ancora quello di Uberto de Bulgaro del 26 novembre 1334 che lascia 10 lire "pro missis" (Archivio di Stato di Biella, Fondo Bulgaro, m. 4, fasc. 30, 34, 35). Anche il testamento dell'arcidiacono di Sant'Eusebio Martino de Bulgaro del 7 febbraio 1362 non registra un lascito di particolare importanza ai frati predicatori, solo cinque lire, mentre mostra una maggiore generosità proprio alla chiesa di Sant'Eusebio. Vedi Quazza-Castronovo 1997, p. 349.

17. Per Quart Rossetti Brezzi 2003, pp. 17-18; E. Ragusa, in Rossetti Brezzi (a cura di) 2003, pp. 24-27; per San Giusto a Susa Salines 2002. L'attribuzione dei cicli di Vezzolano e Montiglio ad un unico pittore è avanzata per primo da G. Romano, in Castelnuovo-Romano (a cura di) 1979, pp. 266-268, e ribadita in Romano 1986.

18. Sulla cappella Rivalba nel chiostro di Santa Maria di Vezzolano si vedano almeno Toesca 1912 (edizione consultata a cura di E. Castelnuovo 1987, p. 127); Motta Ciaccio 1910; Castelnuovo 1961, p. 101; Ragusa 1997, pp. 49-54; Ragusa-Salerno (a cura di) 2003. La data è ricordata da Bosio 1872, p. 35.

19. Sul ciclo di Montiglio si vedano almeno Gabrielli 1933; Castelnuovo 1961, pp. 102-103; Ragusa 1997, pp. 41-49.

20. Castronovo 1997b, pp. 244-245 e tav. 96.

21. Proviene dalla parete della settima campata destra della chiesa.

22. Mazzini, in *Opere d'Arte...* 1976, pp. 4-5 (1350-1370?), con identificazione dubbia dei due ultimi santi a destra in Rufino e Leonardo); Passoni 1986, p. 56 (settimo decennio); Astrua 1987, p. 46 (1330-1340); Perazzo 1994, p. 43 (1350-1370); M. G. Recanati, in Travi-Recanati 1995, p. 153 (1375 circa); Castronovo 1997b, pp. 237-239 (1355-1360).

23. Sulla presenza di Giotto a Milano rimane fondamentale Gilbert 1977, ma si veda ora anche Flores d'Arcais 2005. Sui frescanti di Chiaravalle Travi 1992, pp. 350-365 con bibliografia precedente; Travi 1997, pp. 50, 210-211; Travi 2005, pp. 156-158. Va considerato il fatto che le novità giottesche giungono piuttosto rapidamente a Novara, dove si conserva lo splendido *Noli me tangere* nel palazzo vescovile, sul quale si veda Galli Michero 1997, pp. 269-272; Galli Michero 1998, pp. 8-10; C. Calciolari, in Bisogni-Calciolari (a cura di) 2006, pp. 260-261. Personalmente sono incline a pensare che si tratti di un frescante lombardo di forte impronta giottesca, e seppur influenzato dal Secondo Maestro di Chiaravalle, sia distinto da questi. Carla Travi (1996, p. 13; 1997, p. 50) ha invece proposto una identità di mano, e in seguito lo ha attribuito con cautela a Stefano Fiorentino (vedi Travi 2003, pp. 163-164).

24. Vedi in questo volume il saggio di Ada Quazza.

25. La descrizione più antica della chiesa e dei suoi altari si trova nella visita pastorale di San Carlo Borromeo del 1584 (Archivio Storico Diocesano di Milano, sez. X, Visite pastorali, Extraprovinciali, vol. 11) ed è parzialmente trascritta da Perazzo 1994. Sulla cappella dedicata a tutti i santi si veda anche Peruchetti, *Compendio storico diplomatico del convento di S. Marco di Vercelli*, 1738, f. 146 (Archivio di Stato di Vercelli, microfilmato). La provenienza da questo altare della



Pittore veneziano (?), *Madonna allattante*, 1360-1390 circa, Trino, San Bartolomeo, casa parrocchiale



Maestro della cappella Bracciolini, *Madonna col Bambino*, 1400-1410 circa, Biella Piazza, Palazzo Lamarmora

pala di Lanino del 1575, vista ancora in chiesa da Lanzi nel 1793 (Vedi Lanzi 1793, ed. 1984, p. 40) sembra confermare l'appartenza dell'affresco a questa cappella, per le analogie iconografiche tra i due dipinti.

26. Opinione espressa già da Romano in Astrua-Romano 1979, p. 96, purtroppo a quasi trent'anni di distanza non molto è cambiato.

27. Perazzo 1994, p. 37; Castronovo 1997b, pp. 237-238.

28. Già la Brizio 1935, p. 122 scorgeva nell'abside della chiesa "deboli tracce frammentarie", sulle quali ora si veda Perazzo 1994, p. 37; Castronovo 1997b, p. 242; su questo affresco - il personaggio barbuto inginocchiato - avevo proposto una datazione che ora mi pare troppo tarda in Riccardi 2004, p. 40, mentre la *Madonna in trono e un santo*, in parte ancora sotto scialbo nel transetto destro della chiesa, sono databili attorno alla metà del Quattrocento.

29. Coppo-Ferrari 2003, p. 348.

30. Si veda in questo volume il saggio di V. Natale.

31. Trossi Sella 1940, p. 15 e tav. VI (trecentesco); Torriione-Crovella 1963, p. 265 (sec. XV); L. Chiocchetti, in Spina (a cura di) 2001, pp. 68-69 e fig. 8 p. 74 (sec. XIV). Avevo già distinto questo affresco dalla attività del Maestro di Oropa, in Riccardi 1999-2000, p. 18. Nella chiesa di Santa Maria di

Naula si conservano un *Cristo Pantocratore* nel catino absidale e una *Madonna col Bambino* nell'abside di destra, ma appartengono già al secolo XV. Si vedano riprodotti e datati al Trecento in *La Pieve...* 1983, p. 36; Ordano 1991, p. 145; Mazzone 2004, pp. 113, 118. Non sono ovviamente del 1399 i due affreschi riprodotti da Roccavilla 1905, p. 117 e figg. 156-167, ma molto più tardi.

32. Bellosi 1977a; Bellosi 1977b.

33. Iriceo 1745, pp. 211-213; Casalis, vol. XXIII, 1853, p. 276; Raviola 1872, p. 37; Orsenigo 1909, p. 385; Sciolla 1977, p. 19 e fig. 13; Barbero-Spantigati (a cura di) 1980, fig. a p. 157; Baudi di Vesme 1963-82, vol. IV, pp. 1660, 1675 (in cui Baudi di Vesme lapidario la definisce "Madonna bizantina. Sciupatissima 50 x 70. Per me poco interessante"); Crosio-Busso 2005, pp. 36, 134, 223 e foto tra le pp. XVI-1. Sulle immagini dipinte da san Luca: Bacci 1998.

34. Sulla figura del Marchese: Settia 2003.

35. Per un confronto iconografico e in parte stilistico, si veda Garrison 1949, nn. 79, 162, 163, 286, 315. Questa tipologia troverà poi a Venezia una notevole fortuna nella iconografia della *Madonna dell'Umiltà*. Si vedano due esempi come la tavola della collezione Thyssen a Madrid (vedi Boskovits 1990, pp. 198-203) oppure quella dipinta da Lorenzo Veneziano ora

in Santa Maria Maggiore a Trieste (vedi Guarnieri 1998).

36. Lettera al proprietario in data 13 ottobre 1999. Precedentemente Andrea De Marchi in una lettera sempre al proprietario del 26 maggio 1988 aveva avanzato la proposta che si potesse identificare con lo "pseudo Ambrogio di Baldese", per poi accettare la proposta della Pisani. Sul Maestro della Cappella Bracciolini si veda Brunetti 1935; De Marchi 1992; Pisani 1997; Masdea 1999. Sulla possibile identificazione dello Pseudo Ambrogio di Baldese con Lippo d'Andrea si veda da ultimo Pisani 2001 e Chiodo 2002, entrambe con ampia bibliografia precedente. Le due opere del Maestro della Cappella Bracciolini citate si possono vedere riprodotte rispettivamente in Scalia-De Benedictis (a cura di) 1984, p. 229 e figg. 6-7 e in *Antichi Maestri Pittori* 1987, scheda n. 7 di A. De Marchi. Il dipinto è passato poi da Finarte a Milano il 20 Novembre 2001, lotto 13.

37. Manca una biografia completa su Mario Mori Ubaldini degli Alberti. Si veda comunque Cavicchioli 2004, pp. 211-266.

38. Archivio di Stato di Biella, Fondo Mori Ubaldini degli Alberti Lamarmora, mazzo 1, f. 4, Quietanze 1° semestre 1910. Su Palazzo La Marmora lo studio più approfondito mi pare Fontana-Gili-Pagliasso 1994-1995.

BIBLIOGRAFIA

Pennotto 1624

G. Pennotto, *Generalis Totius Sacri Ordinis Clericorum Canonicorum Historia Tripartita*, libro III, Roma 1624

Della Chiesa 1645

F. A. Della Chiesa, S. R. E. *Cardinalium, Archiepiscoporum, Episcoporum et Abbatum Pedemontanae Regionis Chronologica Historia*, Torino 1645

Rossotto 1667

A. Rossotto, *Syllabus Scriptorum Pedemontii seu de Scriptoribus Pedemontani in quo brevis librorum, patriae, generis et nonnunquam vitae notitia traditur*, Mondovì 1667

Cusano 1676

A. M. Cusano, *Discorsi istoriali concernenti la vita et attioni de' Vescovi di Vercelli espressi da Marc'Aurelio Cusano, canonico di Vercelli*, Vercelli 1676

Irico 1745

G. A. Irico, *Rerum Patriae. Libri III*, Milano 1745

Frova 1767

G. A. Frova, *Gualae Bicherii Presbyteri Cardinalis S. Martini in Montibus vita et gesta collecta a Philadelpho Libico*, Milano 1767

Chiusola 1768

A. Chiusola, *Dell'arte pittorica libri VIII, colle aggiunte di componimenti diversi*, Venezia 1768

Ranza 1784

G. A. Ranza, *Delle antichità della chiesa di Santa Maria Maggiore di Vercelli. Dissertazione sul quadro di S. Elena*, Vercelli 1784

De Gregory 1819-1824

G. De Gregory, *Istoria della Vercellese Letteratura ed Arti*, 4 voll., Torino 1819-1824

Lampugnani 1842

G. Lampugnani, *Sulla vita di Guala Bicchieri patrizio vercellese prete Cardinale di S. Martino ai Monti. Cenni storici*, Vercelli 1842

Casalis 1853

G. Casalis, *Dizionario Geografico-Storico-Statistico-Commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, vol. XXIII, Torino 1853

Arborio Mella 1856

C. Arborio Mella, *Cenni storici sull'Abbazia di Sant'Andrea Apostolo in Vercelli dal 1200 al 1857*, Torino 1856

Mandelli 1857-1861

V. Mandelli, *Il Comune di Vercelli nel Medioevo. Studi storici*, 4 tomi, Vercelli 1857-1861

Pareto 1862

R. Pareto, *Chiesa di Sant'Andrea in Vercelli*, in "Giornale dell'ingegnere, architetto e agronomo", vol. X, gennaio 1862, pp. 5-18

Angelucci 1869

A. Angelucci, *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane*, Torino 1869

Arborio Mella 1872

E. Arborio Mella, *Cassa che servì di deposito alle ossa del cardinale Guala Bicchieri. Ricordo storico del XIII secolo*, in "Arte in Italia", 1872, pp. 36-39

Bosio 1872

A. Bosio, *Storia dell'antica Abbazia e del Santuario di Nostra Signora di Vezzolano*, Torino 1872

Raviola 1872

G. Raviola, *Monografia di Trino*, Trino 1872

Catalogo... 1880

Catalogo degli oggetti componenti la Mostra di Arte Antica, Torino 1880

Arborio Mella 1880-1882

E. Arborio Mella, *La cassa già di deposito delle ossa del cardinale Guala Bicchieri*, in "Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", IV, 1880-1882, pp. 256-262

Colombo 1883

G. Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli 1883

Paulus 1889

E. Paulus, *Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn*, Stoccarda 1889 (II edizione)

Gabotto 1896

F. Gabotto, *Biella e i Vescovi di Vercelli*, in "Archivio Storico Italiano", 1896, tomo XVII, pp. 279-340; tomo XVIII, pp. 3-57

Colombo-Pastè 1897-1923

G. Colombo, R. Pastè, *I Necrologi Eusebiani*, Bene Vagienna 1897-1923

Colombo 1899

G. Colombo, *Necrologi Eusebiani*, in "Bollettino Storico Bibliografico Subalpino", anno IV, num. IV-VI, 1899, pp. 349-364

Cipolla 1901

C. Cipolla, *La pergamena rappresentante le antiche pitture della Basilica di S. Eusebio in Vercelli*, in *Miscellanea di Storia Italiana*, serie III, tomo VI, 1901, pp. 2-12

Colombo 1901

G. Colombo, *Necrologi Eusebiani*, in "Bollettino Storico Bibliografico Subalpino", anno VI, num. I-II, 1901, pp. 1-15

Pastè 1902

R. Pastè, *Storia documentata dell'Abbazia di Sant'Andrea di Vercelli nel periodo medievale (1219-1246)*, in *Miscellanea di storia italiana*, serie III, tomo VII, 1902, pp. 402-407

Faccio 1903

C. Faccio, *Museo Lapidario Bruzza. Catalogo*, Vercelli 1903

D'Achiardi 1904

P. D'Achiardi, *Alcune opere di scultura in legno del secoli XIV e XV*, in "L'Arte", I, 1904, pp. 356-376

Roccavilla 1905

A. Roccavilla, *L'Arte nel Biellese*, Biella 1905

Pastè-Arborio Mella 1907

R. Pastè, F. Arborio Mella, *L'abbazia di Sant'Andrea di Vercelli*, Vercelli 1907

Kehrer 1908

H. Kehrer, *Die Heilige Drei Könige in Literatur und Kunst*, I, Leipzig 1908

Orsenigo 1909

R. Orsenigo, *Vercelli sacra. Brevissimi cenni sulla diocesi e sulle sue parrocchie*, Como 1909

Santambrogio 1909

D. Santambrogio, *Origine e notizie diverse intorno al priorato cluniacense di S. Pietro di Castelletto in provincia di Vercelli*, in "Miscellanea di storia italiana", s. III, tomo XIII, Torino 1909, pp. 123-129

Bandini 1910

A. Beccaria, *Angelo Maria Bandini in Piemonte. Dal suo "Diario di viaggio"; 9-23 novembre 1778*, in *Miscellanea di storia italiana*, serie III, tomo XIV, Torino 1910, pp. 239-168

Marangoni 1910

G. Marangoni, *Il bel Sant'Andrea di Vercelli. Note ed apparati critici*, Milano 1910

Motta Ciaccio 1910

L. Motta Ciaccio, *Gli affreschi di S. M. di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento*, in "L'Arte", XIII, 1910, pp. 335-352

Errera 1911

C. Errera, *Un mappamondo medievale sconosciuto nell'Archivio capitolare de Vercelli*, in "Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino", XLVI (1910), 1911

Arnoldi-Faccio-Gabotto-Rocchi 1912

D. Arnoldi, G. C. Faccio, F. Gabotto, G. Rocchi, *Le carte dell'Archivio Capitolare di Vercelli*, Biblioteca della Società Storica Subalpina, I, Pinerolo 1912

Toesca 1912

P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912

Vercelli... 1912

Vercelli nella storia e nell'arte: guida artistica illustrata, Vercelli 1912

Pastè 1913

R. Pastè, *Di alcuni epitaffi del Duomo antico*, in "Archivio della Società Vercellese di Storia e d'Arte", V, 1913, 3, pp. 693-707

Pastè 1915

R. Pastè, *Donatori di codici eusebiani*, in «Archivio della Società Vercellese di Storia ed Arte», n. 2, 1915, pp. 211-212

Kingsley Porter 1917

A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, II, New Haven 1917

Faccio 1924

G. C. Faccio, *Catalogo del Museo Lapidario Bruzza*, Vercelli 1924

Koechlin 1924

R. Koechlin, *Les ivoires Gothiques Français*, 3 voll., Parigi 1924

Van Marle 1924

R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. IV, L'Aia 1924

Widloecher 1924

N. Widloecher, *La riforma dell'abbazia di Sant'Andrea di Vercelli*, in "Bollettino storico-bibliografico subalpino", III-IV, 1924, pp. 311-351

Borello 1925

L. Borello, *Una donazione del vescovo Lombardo della Torre alla chiesa di S. Stefano di Biella*, in "La rivista biellese mensile illustrata", anno V, n. XII, dicembre 1925, pp. 25-26

Pasté 1925

R. Pasté, *Vercelli, Archivio Capitolare*, in A. Sorbelli, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia* (opera fondata dal prof. G. Mazzatinti), XXXI, Firenze 1925, pp. 71-130

Sormano 1927

C. Sormano, *Oropa*, Biella 1927

Borello-Tallone 1927-1933

L. Borello, A. Tallone, *Le carte dell'archivio comunale di Biella fino al 1379*, voll. 4, Voghera 1927-1933

Avogadro di Vigliano 1929

F. Avogadro di Vigliano, *Alcuni dati sulla famiglia Avogadro di Vercelli (notizie genealogiche, storiche e militari)*, Roma 1929

Hessel-Bulst 1932

A. Hessel, W. Bulst, *Kardinal Guala Bicchieri und seine Bibliothek*, in "Historische Vierteljahrschrift", XXVII, 1932, pp. 772-794

Buscaglia 1933

B. Buscaglia, *Il santuario di Maria SS. Sui monti d'Oropa: brevi cenni storici e descrittivi*, Biella 1933

Mesturino 1933

V. Mesturino, *La basilica latina di S. Pietro*, Torino s. d. [1933]

Verzone 1934

P. Verzone, *L'architettura romanica nel Vercellese*, Vercelli 1934

Viale 1934

V. Viale, *Guida ai Musei di Vercelli*, Vercelli s. d. [1934]

Brizio 1935

A. M. Brizio, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vercelli*, Roma 1935

Brunetti 1935

G. Brunetti, *Gli affreschi della cappella Bracciolini in San Francesco a Pistoia*, in "Rivista d'Arte", 1935, pp. 221-244

Cottineau 1935

L. H. Cottineau, *Repertoire topo-bibliographique des Abbayes et Prieurès*, vol. II, Maçon 1935

Gabrielli 1935

N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino 1935

Olmo 1935

A. Olmo, *I vetusti affreschi del Sacello*, in *Oropa storica, preistorica e protostorica*, "Illustrazione Biellese", settembre 1935, a. I, n. VII-IX, pp. 135-144

Pastè 1935

R. Pastè, *Il Cardinale Guala Bicchieri e l'Ospedale di Sant'Andrea*, Vercelli 1935

Borello-Rosazza 1936

L. Borello, M. Rosazza, *Oropa: santuario, celti, streghe e altre cose. Appendice alla storia di Oropa*, Cuneo 1936

Swarzenski 1936

H. Swarzenski, *Die Lateinischen Illuminierten Handschriften des XIII Jahrhunderts in der Landern am Rhein, Main und Donau*, 2 voll., Berlino 1936

Verzone 1936

P. Verzone, *S. Andrea di Vercelli e l'arte emiliana*, in "Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino", 1936, pp. 403-426

Brocherel 1937

G. Brocherel, *Arte popolare valdostana*, catalogo della mostra di Aosta (1936), Roma 1937

Sella 1937

P. Sella, *I sigilli dell'Archivio Segreto Vaticano*, 3 voll., Città del Vaticano 1937

Gabrielli 1938

N. Gabrielli, *Antichi affreschi del Biellese*, in Garbaccio (a cura di) 1938, pp. 175-184

Garbaccio (a cura di) 1938

L. Garbaccio (a cura di), *Il Biellese e le sue massime glorie*, Biella 1938

Olmo 1938

A. Olmo, *L'arte nel Biellese*, in Garbaccio (a cura di) 1938, pp. 329-394

Gorino-Causa 1939

M. Gorino-Causa, *Il capitolo collegiato di Biella sino agli statuti del 1318*, in "Bollettino Storico Bibliografico Subalpino", a. XLI, n. 1-2, 1939, pp. 4-37

Verzone 1939

P. Verzone, *L'abbazia di S. Andrea. Sacario dell'eroismo vercellese*, Vercelli 1939

Viale 1939

V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino 1939

Trossi Sella 1940

T. Trossi Sella, *Il castello di Gaglianico*, Biella 1940

Brizio 1942

A. M. Brizio, *La Pittura in Piemonte dall'età Romanica al Cinquecento*, Torino 1942

Gabrielli 1944

N. Gabrielli, *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte. I. Le pitture romaniche*, Torino 1944

Torrione 1947

P. Torrione, *Gerolamo da Vespolate autore del coro di San Sebastiano*, in "Rivista Biellese", anno I, n. 2, 1947, pp. 21-27

Garrison 1949

E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated index*, Firenze 1949

Torrione 1949

P. Torrione, *La Basilica di S. Sebastiano in Biella*, Biella 1949

Mallé 1950

L. Mallé, *Problemi estetici intorno agli antichi smalti mosani renani limosini*, in "Commentari", I, 1950, pp. 8-21

Verlet 1950

P. Verlet, *Douze disques de Limoges*, in "Bulletin de Musées de France", 1950, pp. 6-7

Mallé 1950-1951

L. Mallé, *Antichi smalti cloisonnés e champlevés dei secoli XI-XIII in raccolte e musei del Piemonte*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", pp. 39-70 (1950); pp. 54-136 (1951)

Toesca 1951

P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951

de Francovich 1952

G. de Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 voll., Milano 1952

Muzzioli 1953

G. Muzzioli, *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo, Firenze 1953

Bernardi 1955

M. Bernardi, *Ventiquattro capolavori di Vercelli*, Torino 1955

Guida... 1958

Guida per la visita del Tesoro, "Eco del santuario di Oropa", n. 6, giu 1958

Schmidt 1958

M. Schmidt, *Alte Seidenstoffe*, Braunschweig 1958

De Bernardi Ferrero 1959

D. De Bernardi Ferrero, *L'architettura romanica nella Diocesi di Biella*, Torino 1959

Rolfo 1960

C. Rolfo, *La statua della Madonna*, in *Un pittoresco angolo del Canavese*, Anzasco, Biella 1960, pp. non numerate

Castelnuovo 1961

E. Castelnuovo, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, in *Studi di Storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, "Arte Antica e Moderna", 13-16, 1961, pp. 97-111

Gabrielli 1961

N. Gabrielli, *Gli affreschi di San Giovanni al Monte*, in *Atti e memorie del Terzo Congresso piemontese di Antichità e Arte* (Varallo Sesia, 1960), Torino s. d. [1961], pp. 9-12

Re 1961

G. Re, *Garlasco: profilo storico religioso geografico*, Pavia 1961

Sauerländer 1961

W. Sauerländer, *Art antique et sculpture autour de 1200. Saint-Denis - Lisieux - Chartres*, in "Art de France", III, 1961, (ora in W. Sauerländer, *Cathedrals and Sculpture*, I, London 1999, pp. 339-365)

Lebole 1962

D. Lebole, *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, 2 voll., Biella 1962

Mallè 1962

L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte. Dalle origini al periodo romantico*, Torino, s. d. [1962]

Balboni 1963

D. Balboni, *Caterina di Alessandria, santa, martire*, in *Acta Sanctorum*, vol. III, Roma 1963, pp. 953-963

Deschamps-Thibout 1963

P. Deschamps, M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique de Philippe-Auguste a la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Pargi 1963

Matalon 1963

S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963

Torrione-Crovella 1963

P. Torrione, V. Crovella, *Il Biellese. Ambienti Uomini Opere*, Biella 1963

Baudi di Vesme 1963-1982

A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte*, 4 voll., Torino 1963-1982

Avogadro di Vigliano 1964

F. Avogadro di Vigliano, *Uberto Avogadro di Nebbione e Valdengo vescovo di Vercelli (1310-1328)*, in "Biella. Rassegna mensile del Comune e bollettino statistico", a. II, agosto 1964, pp. 322-327 (riedito in Cassetti (a cura di) 1989, pp. 3-15)

Scheller 1964

R.W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem

Andreani 1965

F. Andreani, *Il castello di Valdengo*, in "Biella", a. III, maggio 1965, pp. 206-207

Rosa 1965

G. Rosa, *Gli affreschi in San Giovanni in Conca*, in "Arte Lombarda", X, 1, 1965, pp. 39-48

Arte a Pavia... 1966

Arte a Pavia. Salvataggi e restauri, Pavia 1966

Cames 1966

G. Cames, *Byzance et la Peinture Romane de Germanie*, Parigi 1966

Chierici 1966

U. Chierici, *Il 'Maestro dell'Apocalisse di Novara'*, in "Paragone", n. 201, 1966, pp. 13-41

Matthiae 1966

G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, vol. II, *Secoli XI-XIV*, Roma 1966

Corio 1967

A. Corio, *Santa Chiara di Vercelli. Storia e restauro*, in N. Carboneri, V. Viale (a cura di), *Bernardo Vittone architetto. Mostra organizzata nella restaurata chiesa vittoniana di Santa Chiara*, catalogo della mostra, Vercelli 1967, pp. 175-184

Viale 1967

V. Viale, *Opere d'arte preromantica e romanica del Duomo di Vercelli*, Vercelli 1967

Chierici 1968

U. Chierici, *L'Abbazia di S. Andrea in Vercelli*, Vercelli 1968

Fonseca 1968

C. D. Fonseca, *Bicchieri, Guala*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968, pp. 314-324

Grégoire 1968

R. Grégoire, *Repertorium liturgicum italicum*, in «Studi Medioevali», terza serie, IX, pp. 465-592

Demus 1969

O. Demus, *Pittura murale romanica*, Milano 1969

■

Gabrielli 1969

N. Gabrielli, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Guida all'esposizione*, Aosta 1969

Lafontaine-Dosogne 1970

J. Lafontaine-Dosogne, *Le problème des influences byzantines dans la peinture, principalement la miniature, de la Germanie médiévale*, in "Scriptorium", tomo XXXIV, 1970, pp. 95-101

Vismara 1970

G. Vismara, *Struttura e istituzioni della prima Lega Lombarda (1167-1183)*, in *Popolo e stato in Italia nell'età di Federico Barbarossa. Alessandria e la Lega Lombarda*, Torino 1970, pp. 291-332

Giachino 1970-71

A. C. Giachino, *Testimonianze di arte romanica religiosa nel Biellese occidentale e meridionale*, tesi di laurea presso la Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica di Milano, anno accademico 1970-71

Irico 1971

N. Irico, *Il problema della presenza signorile nei primordi del comune di Biella*, in "Bollettino storico bibliografico subalpino", a. LXIX, I e II semestre 1971, pp. 449-504

Lambrocco 1971

G. Lambrocco, *La chiesa di San Secondo a Magnano*, Biella 1971

Lebole 1971

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Le Confraternite*, vol. I, Biella 1971

Mallé 1971

L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1971 (I ed. 1962)

Toesca 1971

P. Toesca, *Il Trecento*, ed. Torino 1971

Gauthier 1972

M.-M. Gauthier, *Emaux du Moyen Age Occidental*, Friburgo 1972

Lebole 1972

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Le Confraternite*, vol. II, Biella 1972

Sauerländer 1972

W. Sauerländer, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris 1972

Bertamini 1973

T. Bertamini, *Il pittore della Madonna di Re*, in "Oscellana", anno 3, n. 2, 1973, pp. 63-77

Mallè 1973

L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte. Dalla Preistoria al Cinquecento*, Torino s.d. [1973] (I edizione 1962)

Muterich 1973

F. Muterich, *Buchmalerei in Schwaben*, in *Svevia Sacra. Frube Kunst in Schwaben*, catalogo della mostra, Augsburg 1973

Plotzek 1973

J. M. Plotzek, *Zur Rheinischen Buchmalerei im 12 Jahrhundert*, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, catalogo della mostra, vol. II, Colonia 1973, pp. 305-332

Viale 1973

V. Viale, *Il Duomo di Vercelli. Il nuovo Duomo. Opere d'arte dal XIII al XVIII secolo. La Pinacoteca dell'Arcivescovado*, Vercelli 1973

Adhémar 1974

J. Adhémar, *Les Tombeaux de la Collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVII^e siècle*, con la collaborazione di G. Doedor, t. I, in "Gazette des Beaux-Arts", serie 6, LXXXIV, 1974, 2, pp. 5-192

Devoti 1974

D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974

Bussi 1975

V. Bussi, *I conventi soppressi a Vercelli*, estr. da "L'Eusebiano", maggio-giugno 1975, pp. 3-37

Gabrielli 1975

N. Gabrielli, *Pitture medioevali piemontesi*, in G. P. Clivio, R. Massano (a cura di), *Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno*, Torino 1975, pp. 97-108

Gardner 1975

J. Gardner, *Some cardinals' seals of the thirteenth century*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 38, 1975, pp. 72-96

Zammit-Maempel 1975

George Zammit-Maempel, *Fossil sharks' teeth. A Medieval safeguard against poisoning*, in "Melita historica", vol. VI, n. 4, Malta 1975, pp. 391-41

Barral I Altet 1976

X. Barral I Altet, *Fontaines et vasques romanes provenant de cloîtres méridonaux: problèmes de typologie et d'attribution*, in "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", 7, 1976, pp. 123-125

Capello 1976

C. F. Capello, *Il mappamondo medioevale di Vercelli*, Torino 1976

Cassetti (a cura di) 1976

M. Cassetti (a cura di), *Storia e Architettura di Antichi conventi, monasteri e abbazie della città di Vercelli*, Vercelli 1976

Ferraris 1976

G. Ferraris, *Le chiese «stazionali» delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XIV, III*, in "Bollettino Storico Vercellese", V, 1976, 1, pp. 5-88

Opere d'arte... 1976

Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recupero e restauri 1968-1976, catalogo della mostra di Vercelli, Biella e Varallo Sesia, Vercelli 1976

Settia 1976

A. A. Settia, *Fortificazioni collettive nei villaggi medievali dell'alta Italia: ricetti, ville forti, recinti*, in "Bollettino storico-bibliografico subalpino", a. LXXIV, 1976, I semestre, pp. 527-617

Bellosi 1977a

L. Bellosi, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, in "Prospettiva", n. 10, 1977, pp. 21-31

Bellosi 1977b

L. Bellosi, *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in "Prospettiva", n. 11, 1977, pp. 12-27

Branner 1977

R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis*, Berkeley 1977

Capellino 1977

M. Capellino, *I Francescani a Vercelli*, Vercelli 1977

Eleen 1977

L. Eleen, *Acts Illustration in Italy and Byzantium*, "Dumbarton Oaks Papers", 31 (1977), pp. 253-278

Faccio-Chicco-Vola 1967

G. C. Faccio, G. Chicco, F. Vola, *Vecchia Vercelli*, Vercelli 1967

Gilbert 1977

C. Gilbert, *The fresco by Giotto in Milan*, in "Arte Lombarda", nn. 47-48, 1977, pp. 31-72

Rozzo 1977

U. Rozzo, *Carnario Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XX, Roma 1977, pp. 439-441

Sciolla 1977

G. C. Sciolla, *L'arte a Trino e nel suo territorio*, Vercelli 1977

Die Zeit der Staufer... 1977

Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur, catalogo della mostra, 2 voll., Stoccarda 1977

Bascapé 1978

G. C. Bascapé, *Sigillografia. Il sigillo nel diritto, nella storia, nell'arte*, vol. II, *Sigillografia Ecclesiastica*, Milano 1978

Belting 1978

H. Belting, *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", n. 41, 1978, pp. 217-220

Capellino 1978a

M. Capellino, *Un codice dell'Agnesiana*, in "Bollettino storico vercellese", 7, 1978, nn. 1-2, pp. 107-114

Capellino 1978b

M. Capellino, *Tommaso di S. Vittore Abate Vercellese*, Vercelli 1978

Gullino 1978

G. Gullino, *Uomini e spazio urbano. L'evoluzione topografica di Vercelli tra X e XIII secolo*, Vercelli 1978

Irtenkauf (a cura di) 1978

W. Irtenkauf (a cura di), *Kloster Maulbronn 1178-1978*, catalogo della mostra, Maulbronn 1978

Schmedding 1978

B. Schmedding, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Berlino 1978

Segre-Amar 1978

S. Segre-Amar, *Su un codice miniato tardogotico vercellese*, in "Studi Piemontesi", marzo 1978, vol. VII, fasc. I, pp. 137-143

Romano 1978-79

G. Romano, *Novara*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 9, 1978-79, pp. 85-92

Astrua-Romano 1979

P. Astrua, G. Romano, *Vercelli*, in *Guida...* 1979, pp. 92-112

■

Bertolotto 1979

C. Bertolotto, *Asti*, in *Guida...*1979, pp. 23-37

Castelnuovo-Romano (a cura di) 1979

E. Castelnuovo, G. Romano (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il Gotico internazionale*, catalogo della mostra, Torino 1979

Green (a cura di) 1979

R. B. Green (a cura di), *Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum*, in "Studies of the Warburg Institute", vol. 36, Londra e Leida 1979

Guida... 1979

Guida breve al patrimonio delle province piemontesi, Torino 1979

Hurtig 1979

J. W. Hurtig, *The Armoured Giant Before 1400*, New York – London 1979

Lebole 1979

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Le pievi di Vittimulo e Puliaco I*, Biella 1979

Panero 1979

F. Panero, *Due borghi franchi padani. Popolamento ed assetto urbanistico e territoriale di Trino e Tricerro nel secolo XIII*, Vercelli 1979

Romano 1979

G. Romano, *Vercelli*, in *Guida...*1979, pp. 93-97

Santanera 1979

O. Santanera, *Gli affreschi della cappella degli Apostoli nella Parrocchiale di Quinto Vercellese*, in "Bollettino Storico Vercellese", 113-114, 1979, pp. 99-117

Staub-Knaus 1979

K. H. Staub, H. Knaus, *Die Handschriften der Hessischen Landes und Hochschulbibliothek Darmstadt*, vol. 4, *Bibelhandschriften. Altere Theologische Texte*, Wiesbaden 1979

Avonto 1980

L. Avonto, *Due antichi mulini stroppianesi: note storiche in margine al ritrovamento di una statua «antelamica»*, in "Bollettino Storico Vercellese", IX, 1980, 1, pp. 5-30

Barbero-Spantigati (a cura di) 1980

A. Barbero, C. Spantigati (a cura di), *Inventario trinese. Fonti e documenti figurativi*, catalogo della mostra di Trino, Torino 1980

Biancolini 1980

D. Biancolini, *Carlo Emanuele Arborio Mella*, in E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa e architettura negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861*, catalogo della mostra, Torino 1980, pp. 348-349

Di Giovanni 1980

M. Di Giovanni, *Gli edifici di culto dell'XI e XII secolo. La collina, il Cusio e il medio Verbano*, in M. L. Gavazzoli Tomea (a cura di), *Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. Storia documenti architettura*, Milano 1980, pp. 141-143

Donato-Vaschetti 1980

G. Donato, L. Vaschetti, *Le ceramiche*, in Barbero-Spantigati (a cura di) 1980, pp. 78-89

Lebole 1980

D. Lebole, *Storia della Chiesa biellese. Le pievi di Puliaco II – Giffenga – Santbià – Ivrea – Naula*, Biella 1980

Plotzek-Wederhake 1980

G. Plotzek-Wederhake, *Buchmalerei in Zisterzienserklöstern*, in *Die Zisterzienser Ordensleben Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland*, Aquisgrana 1980

Sciolla 1980

G. C. Sciolla, *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento. Artisti, committenti, cantieri*, Torino 1980

Segre Montel 1980

C. Segre Montel, *I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino*, vol. I, *I manoscritti latini dal VII alla metà del XIII secolo*, Torino 1980

Vitali 1980

F. Vitali, *Il frontale della confessione vaticana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*. Atti della III settimana di studi di Storia dell'Arte medievale dell'Università di Roma, vol. II, Galatina 1980, pp. 159-172

Baron 1981

F. Baron, *Sculptures*, in *Les fastes...* 1981, pp. 55-166

Berti-Tongiorgi 1981

G. Berti, L. Tongiorgi, *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*, Roma 1981

Cuoghi Costantino 1981

M. Cuoghi Costantino, *Dagli sciamiti ai lampassi*, in D. Devoti, G. Romano (a cura di), *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, catalogo della mostra, Torino 1981, pp. 3-47

Les fastes... 1981

Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V, catalogo della mostra, Parigi 1981

Gaborit-Chopin 1981

D. Gaborit-Chopin, *Les ivoires*, in *Les fastes ...* 1981, pp. 167-203

Gauthier-François 1981

M.-M. Gauthier, G. François, *Masterpieces from the Keir Collection*, catalogo della mostra, Londra 1981

Lapiere 1981

M. R. Lapiere, *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine benedictine (XIe-XIIIe siècles)*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CCXXIX, Liège 1981

Lebole 1981

D. Lebole, *Storia della Chiesa biellese. La Pieve di Cossato*, vol. I, Biella 1981

Vicini 1981

D. Vicini, *Affreschi romanici della distrutta cattedrale di S. Maria del Popolo* e schede, in *Pavia. Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1981, pp. 47-52 e 142-143

De Floriani 1981-82

A. De Floriani, *Il Crocifisso ligneo di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante*, in "Quaderni del Centro Studi Lunensi", 6-7, 1981-82, pp. 63-76

Artifoni 1982

E. Artifoni, *Itinerari di potere e configurazioni istituzionali a Vercelli nel secolo XIII*, in *Vercelli nel secolo XIII. Atti del primo congresso storico vercellese*. Vercelli 1982, pp. 263-278

Barral i Altet-Avril-Gaborit-Chopin 1982

X. Barral i Altet, F. Avril, D. Gaborit-Chopin, *Le temps des Croisades*, Parigi 1982

Capellino 1982a

M. Capellino, *Note su maestri e scuole vercellesi nel secolo XIII*, in *Vercelli nel secolo XIII. Atti del primo congresso storico vercellese*, Vercelli 1982, pp. 83-98

Capellino 1982b

M. Capellino, *Tommaso, il primo abate di S. Andrea*, Vercelli 1982

Cassetti (a cura di) 1982

M. Cassetti (a cura di), *L'Abbazia e l'ospedale di S. Andrea di Vercelli nel secolo XIII. Mostra documentaria*, catalogo della mostra, Vercelli 1982

Chicco 1982

G. Chicco, *La chiesa ed il convento di S. Paolo in Vercelli attraverso i secoli*, Vercelli 1982

Grandi 1982

R. Grandi, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982

Lebole 1982

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Cossato*, vol. II, Biella 1982

Ordano 1982

R. Ordano, *Storia di Vercelli*, Vercelli 1982

Sommo 1982

G. Sommo, *Vercelli e la memoria dell'antico. Schede e documenti per un approccio alla storia ed ai problemi dell'archeologia, della tutela e conservazione in un centro della provincia piemontese*, Vercelli 1982

Bolengo (a cura di) 1983

G. Bolengo (a cura di), *Vicende storiche del feudo e del territorio di Valdengo: frammenti di storia*, catalogo della mostra, Valdengo 1983

Capellino 1983

M. Capellino, *Tommaso Gallo e Sant'Antonio da Padova: note dottrinali*, in M. Capellino, *L'abate C. Beccio. Dottrina di Tommaso Gallo e Sant'Antonio da Padova*, quaderno n. 4 a cura dell'Associazione "Amici del Sant'Andrea", Vercelli 1983, pp. 39-47

Cuttica di Revigliasco 1983

G. Cuttica di Revigliasco, *Santa Maria di Crea*, in D. Ricaldone, M. Izzia di Ricaldone, G. Cuttica di Revigliasco, *Armerista del Santuario di Santa Maria di Crea nel Monferrato*, Vercelli 1983, pp. 7-50

Ordano 1983

R. Ordano, *Una chiesa del mistero: S. Maria dei Campi di Lenta*, in "Bollettino Storico Vercellese", XXII, 1983, 2, pp. 165-169

La Pieve... 1983

La Pieve di S. Maria di Naula, ieri e oggi, Vintebbio 1983

Re 1983

G. Re, *Garlasco e la sua parrocchia*, Pavia 1983

Regensburger... 1983

Regensburger Buchmalerei von Frubkarolingischer zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, Monaco 1983

Volpe 1983

C. Volpe, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Torino 1983, pp. 231-304

Zastrow 1983

O. Zastrow, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Lecco 1983

Boskovits 1984

M. Boskovits, *La decorazione pittorica del presbiterio nella basilica di S. Abondio in Como*, in "Arte Cristiana", n. 705, nov.-dic. 1984, vol. LXXII, pp. 369-380

Brecciaroli Taborelli-Pantò-Gallo Orsi 1984

L. Brecciaroli Taborelli, G. Pantò, M. C. Gallo Orsi, *Vercelli, piazza Cavour n. 4*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 3, 1984, p. 292

Capellino 1984

M. Capellino, *Due codici dell'Agnesiana*, in «Bollettino Storico Vercellese», XIII, 1984, nn. 1-2, pp. 112-115

Donato-Vaschetti 1984

G. Donato, L. Vaschetti, *La ceramica tardo e post-medievale di Trino Vercellese*, in *Atti del XIII convegno internazionale della ceramica*, Albissola 29 maggio-1 giugno 1980, *Cinque secoli di maiolica*, Genova 1984

Lanzi 1984

L. Lanzi, *Viaggio del 1793 pel Genovesato e il Piemontese*, a cura di G. C. Sciolla, Treviso 1984

Lebole 1984

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, vol. I, Biella 1984

Luigi Bruzza... 1984

Luigi Bruzza: *storia, epigrafia, archeologia a Vercelli nell'Ottocento*, guida alla mostra di Vercelli, Vercelli 1984

Problemi... 1984

Problemi di conservazione e tutela nel Novarese, catalogo della mostra di Novara, Torino 1984

Scalia-De Benedictis (a cura di) 1984

F. Scalia, C. De Benedictis (a cura di), *Il Museo Bardini a Firenze*, Milano 1984

Travi 1984

C. Travi, *Il «primo maestro di Chiaravalle» e la cultura pittorica in Lombardia nella prima metà del Trecento*, in "Arte Cristiana", n. 701, marzo-aprile 1984, vol. LXXII, pp. 81-94

Zarnecki (a cura di) 1984

G. Zarnecki (a cura di), *English Romanesque Art 1066-1200*, catalogo della mostra, Londra 1984

Berti-Tongiorgi 1985

G. Berti, L. Tongiorgi, *Ceramiche importate dalla Spagna nell'area pisana dal XII al XV secolo*, Firenze 1985

Carenzo 1985

G. Carenzo, *San Maurizio: un santo una parrocchia*, Borgosesia 1985

Kaftal 1985

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Paintings of North-West Italy*, Firenze 1985

Lebole 1985

D. Lebole, *Storia della Chiesa biellese. La pieve di Biella*, vol. II, Biella 1985

Le Goff-Schmitt 1985

J. Le Goff, J.-C. Schmitt, *Nel XIII secolo. Una parola nuova*, in *Storia vissuta del popolo cristiano*, direzione di J. Delumeau, edizione italiana a cura di F. Bolgiani, Torino 1985, pp. 307-330

Merlo 1985

G. G. Merlo, *Minori e predicatori nel Piemonte del Duecento: gli inizi di una presenza*, in *Piemonte medievale. Forme del potere e della società*, Torino 1985

Mojana-Frangi 1985

M. Mojana, F. Frangi, *La decorazione murale e la pittura*, in G. A. Dell'Acqua (a cura di), *La Basilica di San Lorenzo in Milano*, Milano 1985, pp. 172-203

Morgantini 1985

F. Morgantini, *L'attività di Edoardo Arborio Mella a Vercelli. I restauri alla parrocchiale di S. Agnese e S. Francesco*, in "Bollettino Storico Vercellese", XIV, 1985, 1, pp. 69-103

Pace 1985

V. Pace, *Per la storia della miniatura duecentesca a Roma*, in *Studien zur Mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mütterich zum 70 Geburtstag*, Monaco 1985, pp. 255-262

Roda 1985

S. Roda, *Iscrizioni latine di Vercelli*, Vercelli 1985

Romano 1985

G. Romano, *Per i Maestri del Battistero di Parma e della Rocca d'Angera*, in "Paragone", XXXVI, 419-423, 1985, pp. 10-16

Scarzella-Scarzella 1985

M. Scarzella, P. Scarzella, *Immagini del vecchio Biellese. Castelli ricetti e torri*, Biella 1985

Trompetto 1985

M. Trompetto, *La figura e l'opera di Aimone di Challant nel Biellese*, in "Bibliothèque del l'Archivum Augustanum", vol. XVII, Aosta 1985, pp. 219-276

Gli affreschi del Trecento... 1986

Gli affreschi del Trecento in San Domenico a Torino. Storia di un restauro, Torino 1986

Arte e storia... 1986

Arte e storia di Lenta, Atti del convegno di studi (aprile 1981), Vercelli 1986

Artifoni 1986

E. Artifoni, *Tensioni sociali e istituzioni nel mondo comunale*, in *La Storia*, II, 2, diretta da N. Tranfaglia, M. Firpo, Torino 1986, pp. 461-491

Berti-Tongiorgi 1986

G. Berti, L. Tongiorgi, *Ceramiche importate dalla Spagna nell'area pisana dal XII al XV secolo*, in *Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental*, Toledo 1981, Madrid 1986, pp. 315-346

Bisogni 1986

F. Bisogni, *Gli affreschi della «Torre di Ansperto» a Milano*, in "Arte Cristiana", fasc. 712, 1986, vol. LXXIV, pp. 3-14

Blake 1986

H. Blake, *The ceramic board from Pula (prov. Cagliari) and the Pula type of Spanish lustreware*, in *Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental*, Toledo 1981, Madrid 1986, pp. 365-407

Castelnuovo (a cura di) 1986

E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986

Lebole 1986

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, vol. III, Biella 1986

Navarro Palazon 1986

J. Navarro Palazon, *La ceramica islamica en Murcia*, Murcia 1986

Pantò 1986

G. Pantò, *Bacini dalla ex chiesa di San Francesco a Vercelli*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 5, 1986, pp. 123-147

Passoni 1986

R. Passoni, *Pittura del Trecento in Piemonte*, in Castelnuovo (a cura di) 1986, pp. 49-60

Romano 1986

G. Romano, *Per la cappella delle Grazie in San Domenico*, in *Gli affreschi del Trecento...* 1986, pp. 5-19

Segre Montel 1986

A. Segre Montel, *Pittura del Duecento in Piemonte*, in Castelnuovo (a cura di) 1986, pp. 41-48

Travi 1986a

C. Travi, *Affreschi dal Monastero di S. Margherita in Como*, in "Arte Cristiana", fasc. 715, 1986, vol. LXXIV, pp. 223-234

Travi 1986b

C. Travi, *Per il «Maestro di S. Abbondio»*, in "Arte Cristiana", fasc. 717, 1986, vol. LXXIV, pp. 375-392

Vallino 1986

O. Vallino, *Schede per la pittura tardogotica ad Ivrea*, in "Bollettino della Accademia di Storia ed Arte Canavesana", 12, 1986, pp. 229-250

Zocchi 1986

M. P. Zocchi, *Affreschi medievali. San Remigio di Pallanza*, Verbania 1986 (Museo del Paesaggio. I Quadreni, 5)

Alexander-Binski (a cura di) 1987

J. Alexander, P. Binski (a cura di), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, catalogo della mostra, Londra 1987

Antichi Maestri... 1987

Antichi Maestri Pittori. 18 opere dal 1350 al 1520, Torino 1987

Astrua 1987

P. Astrua, *La rettoria di Santa Maria Assunta di Netro. Vicende storiche, committenze e documenti figurativi*, in Astrua-Biancolini (a cura di) 1987, pp. 35-70

Astrua-Biancolini (a cura di) 1987

P. Astrua, D. Biancolini (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Netro storia e restauro*, Chieri 1987

Atti... 1987

Atti del Convegno di Studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza – 1883-1983, Vercelli, 6-7 ottobre 1984, Vercelli 1987

Autenrieth 1987

H. P. Autenrieth, *Aspetti della policromia romanica in Lombardia e a Pavia*, in *Il colore a Pavia. Intonaci e superfici murarie*, Atti delle Giornate di studio (Pavia, 5-6 ottobre 1984), "Annali di Storia Pavese", n. 14-15, 1987, pp. 15-34

■

Bellantoni 1987

E. Bellantoni, *Gli affreschi della Sala di Giustizia nella Rocca di Angera*, in "Arte Cristiana", fasc. 722, 1987, vol. LXXV, pp. 283-294

Bordone 1987

R. Bordone, *Nascita e sviluppo delle autonomie cittadine*, in *La Storia*, II, 1, diretta da N. Tranfaglia, M. Firpo, Torino 1987, pp. 426-460

Brunod 1987

E. Brunod, *Bassa valle e valli laterali II*, Aosta 1987

Gauthier 1987

M.-M. Gauthier, *Emaux méridionaux. Catalogue International de l'Oeuvre de Limoges*, tomo I, *L'époque romane*, Parigi 1987

Haverkamp 1987

A. Haverkamp, *Der Kostanzer Friede zwischen kaiser und Lombardenbund (1183)*, in H. Maurer (a cura di), *Kommunale Bündnisse Oberitaliens und Oberdeutschlands im Vergleich*, Sigmaringen 1987 (Vorträge und Forschungen, XXXIII)

Lebole 1987

D. Lebole, *Storia della Chiesa biellese. La pieve di Biella*, vol. IV, Biella 1987

Romano 1987

G. Romano, *Una storia per immagini*, in Astrua-Biancolini (a cura di) 1987, pp. 7-12

Albertini Ottolenghi 1988

M. G. Albertini Ottolenghi, *Dal secolo XI alla metà del Trecento* e schede, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano 1988, pp. 15-19 e pp. 55-59

Andenna 1988

G. Andenna, *Un palazzo, una cappella, un affresco. Tre indagini sulle rappresentazioni visive del potere ecclesiastico e civile a Novara tra XII e XIV secolo*, in *L'oratorio di San Siro in Novara. Arte, storia, agiografia tra XII e XIV secolo*, Novara 1988, pp. 74-93

Flores Escobosa 1988

I. Flores Escobosa, *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazarí de la Alhambra*, Madrid 1988

Gavazzoli Tomea 1988

M. L. Gavazzoli Tomea, *Risultati di ricerca e nuove prospettive d'indagine per le pitture di San Siro*, in *L'oratorio di San Siro in Novara. Arte, storia, agiografia tra XII e XIV secolo*, Novara 1988, pp. 22-30

Morgantini 1988

F. Morgantini, *Edoardo Arborio Mella Restauratore (1808-1884)*, Milano 1988

Oliver 1988

J. H. Oliver, *Gothic Manuscript Illumination in the diocèse of Liège (c.1250-c.1330)*, Lovanio 1988

Tibaldeschi 1988

G. Tibaldeschi, *La biblioteca di S. Andrea di Vercelli nel 1467*, in "Bollettino Storico Vercellese", n. 30, 1988, pp. 61-106

Boskovits 1988-1989

M. Boskovits, *A proposito del 'frescante' della cupola del Battistero di Parma*, in "Prospettiva", 53-56 (*Scritti in ricordo di Giovanni Previtali. I*), 1988-1989, pp. 102-110

Boskovits 1989

M. Boskovits, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in C. Bertelli (a cura di), *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, Milano 1989, pp. 26-69

Cames 1989

G. Cames, *Dix siècles d'enluminure en Alsace*, Besançon 1989

Cassetti (a cura di) 1989

M. Cassetti (a cura di), *Federico Avogadro di Vigliano. Pagine di storia vercellese e biellese*, Vercelli 1989

Conti 1989

F. Conti, *Due dimore signorili a Vercelli*, in "Bollettino Storico Vercellese", 32, 1, 1989, pp. 19-33

Devoti (a cura di) 1989

D. Devoti (a cura di), *La seta. Tesori di un'antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Lucca 1989

Ferretti 1989

F. Ferretti, *Le famiglie del consorzio signorile di Arborio nei secoli XIV-XV*, in "Bollettino Storico Vercellese", 1989, 2, pp. 5-42

Kramer 1989

S. Kramer, *Handschriftenerbe des Deutschen Mittelalters in Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, vol. 2, Monaco 1989

Lebole 1989

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, vol. V, Biella 1989

Previtali 1989

G. Previtali, *La Fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989 (I edizione Torino 1964)

Toubert 1989

H. Toubert, *Gli affreschi romanici scoperti recentemente nell'abbazia di Nonantola e l'illustrazione degli «Atti degli Apostoli»: la «Fuga da Damasco» e la «Prima venuta di Paolo a Gerusalemme», in Lanfranco e Wiligelmo nell'Europa romanica. Atti del Convegno* (Modena, 24-27 ottobre 1985), Modena 1989, pp. 155-170

Travi 1989

C. Travi, *Gli affreschi trecenteschi del monastero di S. Margherita*, in *Il '300 a Como...* 1989, pp. 11-33

Il '300 a Como... 1989

Il '300 a Como. Gli affreschi del monastero di S. Margherita, Como 1989

Boskovits 1990

M. Boskovits, *Early Italian Painting 1290-1470. The Thyssen Bornemisza collection*, Londra 1990

Capellino 1990

M. Capellino, *Allusioni mariane nell'opera di Tommaso Gallo*, in M. Capellino, *La Madonna nella storia del Sant'Andrea di Vercelli*, quaderno n. 11 a cura dell'Associazione "Amici del Sant'Andrea", Vercelli 1990, pp. 5-8

Cassetti (a cura di) 1990

M. Cassetti (a cura di), *Aspetti urbanistici della città di Vercelli nei secoli XVIII e XIX*, Vercelli 1990

Comba 1990

R. Comba, *Sui rapporti commerciali tra il Piemonte e la riviera di Ponente nel XIII secolo*, in *Legislazione e società nell'Italia medievale. Per il VII centenario degli statuti di Albenga (1288)*, Atti del Convegno (Albenga 18/21 ottobre 1988), Bordighera 1990, pp. 523-540

Conti 1990

F. Conti, *Il Palazzo Vescovile di Vercelli nei secoli XII e XIII*, in "Bollettino Storico Vercellese", 34, 1990, pp. 13-41

D'Alessandro 1990

P. d'Alessandro, *I signori di Buronzo dalle origini alla dedizione del 1373 ad Amedeo VI di Savoia*, in *Il Castello di Buronzo e il suo consortile nobiliare*, Vercelli 1990, pp. 17-71

Gandino 1990

G. Gandino, *Per una lettura del Medioevo biellese*, in Romano (a cura di) 1990, pp. 69-82

Garms-Romanini (a cura di) 1990

J. Garms - A. M. Romanini (a cura di), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno *Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia* (Roma, 4-6 luglio 1985), Wien 1990

Gavazzoli Tomea 1990

M. L. Gavazzoli Tomea, *Le pitture duecentesche ritrovate nel Broletto di Milano, documento di un nuovo volgare pittorico nell'Italia padana*, in "Arte medievale", 4, 1990, 1, p. 55-70

Giacobello Bernard (a cura di) 1990

G. Giacobello Bernard (a cura di), *Biblioteca Reale. Torino*, Firenze 1990

Ginatempo-Sandri 1990

M. Ginatempo, L. Sandri, *L'Italia delle città. Il popolamento urbano tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, Firenze 1990

Lebole 1990

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, vol. VI, Biella 1990

Michler 1990

J. Michler, *Grundlagen zur gotischen Wandmalerei*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", XXXII, 1990, pp. 85-136

Quazza-Gulmini 1990

A. Quazza, U. Gulmini, "Un museo in formazione". *Per una storia del Museo Civico di Biella*, in Romano (a cura di) 1990, pp. 15-39

Quintavalle 1990

A. C. Quintavalle, *Benedetto Antelami*, catalogo delle opere a cura di A. Calzona, G. Z. Zanichelli, Milano 1990

Quazza 1990

A. Quazza, *Schede per l'arte biellese: ipotesi di lavoro sul medioevo*, in Romano (a cura di) 1990, pp. 83-86

Radler 1990

G. Radler, *Der Schreinmadonnas "Vierge ouvrante" von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland mit beschreibendem Katalog*, Francoforte sul Meno 1990

Romano (a cura di) 1990

G. Romano (a cura di), *Museo del territorio biellese. Ricerche e proposte I*, Biella 1990

Tomea Gavazzoli 1990

M. L. Tomea Gavazzoli, *Un affresco trecentesco di fonte toscana in Sant'Alessandro di Briona*, in *Novara da scoprire 2. Brevi itinerari per la città storica*, Novara 1990, pp. 5-13

Antichità e arte... 1990-1991

Antichità e arte nel Biellese, Atti del Convegno (Biella, 14-15 ottobre 1989), "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", n. s. XLIV, 1990-91

■

Pantò 1990-91

G. Pantò, *Il Biellese tra cristianizzazione e migrazioni barbariche*, in *Antichità e arte...* 1990-1991, pp. 59-89

Romano 1990-91

G. Romano, *L'Adorazione dei Magi nel santuario di Nostra Signora di Babilone a Cavaglià*, in *Antichità e arte...* 1990-1991, pp. 229-240

Signaroli 1990-1991

M. T. Signaroli, *Affreschi nella diocesi di Biella*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore G. Romano, a. a. 1990-1991

Sola 1990-91

A. Sola, *Vestigia dei maestri comacini nel Biellese*, in *Antichità e arte...* 1990-1991, pp. 241-246

Albertini Ottolenghi 1991

M. G. Albertini Ottolenghi, *Dal Romanico alla metà del Trecento* e schede, in Gregori (a cura di) 1991, pp. 3-6 e 221-222

Astrua 1991 (a cura di)

P. Astrua (a cura di), *Museo Borgogna. Mostra di opere d'arte restaurate del territorio di Vercelli 1986-1991*, giornale della mostra (Vercelli, 1991-1992) Torino 1991

Autenrieth 1991

H. P. Autenrieth, *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma 1991, pp. 380-397

Barbet 1991

J. Barbet, *Thomas Gallus*, in *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique. Doctrine et Histoire*, t. XV, Parigi 1991, cc. 800-816

Cerrato-Cortelazzo-Morra 1991

N. Cerrato, M. Cortelazzo, C. Morra, *La ceramica del XIII-XIV secolo*, in E. Micheletto, M. Venturino Gambari (a cura di), *Montaldo di Mondovì. Un insediamento protostorico. Un castello*, Roma 1991, pp. 117-180

La chiesa... 1991

La chiesa di San Giovanni al Monte a Quarona, Borgosesia 1991

Cuoghi Costantino-Silvestri (a cura di) 1991

M. Cuoghi Costantino, J. Silvestri (a cura di), *Capolavori restaurati dell'arte tessile*, catalogo della mostra di Ferrara, Cittadella 1991

Giacobino 1991

C. Giacobino, *Gli affreschi della chiesa*, in *La chiesa...* 1991, pp. 113-166

Gregori (a cura di) 1991

M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Milano 1991

Guérin dalle Mese 1991

J. Guérin dalle Mese, *Egypte. La mémoire et le rêve. Itinéraire d'un voyage, 1320-1601*, Firenze 1991

Jacobini 1991

A. Jacobini, *La pittura e le arti suntuarie da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in A. M. Romanini (a cura di), *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino 1991, pp. 295-297

Lucchesi-Palli 1991

E. Lucchesi-Palli, *Aquila*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, Roma 1991, pp. 191-195

Ordano 1991

R. Ordano, *S. Maria di Naula*, in "Bollettino Storico Vercellese", XX, 1, 36, 1991, pp. 135-148

Romano 1991

G. Romano, *Sulla data degli affreschi romanici nel tiburio di Dulzago*, in *Badia di Dulzago. Contadini, signori e santi: storia di un'abbazia*, Badia di Dulzago 1991, pp. 165-173

Segre Montel-Zuliani 1991

C. Segre Montel, F. Zuliani, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Modena 1991

Sitzia-Sitzia 1991

P. Sitzia, G. Sitzia, *Contributi alla ricostruzione di una vicenda edilizia ed architettonica*, in *La chiesa...* 1991, pp. 59-76

Le Trésor... 1991

Le Trésor de Saint Denis, catalogo della mostra, Parigi 1991

Za[uska 1991

Y. Zauska, *Manuscripts enluminées de Dijon*, Paris 1991

Castronovo 1991-95

S. Castronovo, *Codici miniati del XIII secolo a Vercelli*, Tesi di Dottorato in Storia e Critica d'Arte (VII ciclo), Università degli Studi di Torino, Milano, Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Padova e Siena, relatori, G. Romano e M. Boskovits, 1991-95

Bergamini (a cura di) 1992

G. Bergamini (a cura di), *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Passariano, Milano 1992

Berti 1992

G. Berti, *Bacini ceramici e strutture architettoniche medievali. Considerazioni basate su una ricerca in Toscana*, in *Atti del I Colloquio hispano-italiano di archeologia medievale* (Granada, aprile 1990), Granada 1992, pp. 133-172

Brezzi 1992

E. Rossetti Brezzi, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta*, in Romano (a cura di) 1992, pp. 288-359

Carità 1992

G. Carità, *Architetture nel Piemonte del Duecento*, in Romano (a cura di) 1992, pp. 52-127

Castronovo 1992a

S. Castronovo, *La biblioteca di Guala Bicchieri, Le biblioteche di Giacomo de Carnario e del convento di San Paolo a Vercelli, La biblioteca del Capitolo vercellese*, in Quazza-Castronovo 1992, pp. 256-280

Castronovo 1992b

S. Castronovo, *Il tesoro di Guala Bicchieri cardinale di Vercelli*, in Romano (a cura di) 1992, pp. 166-239

Dall'Ora 1992

A. Dall'Ora, *Sul Maestro della Tomba Fissiraga e altri fatti della pittura lombarda del primo Trecento*, in "Arte Cristiana", fasc. 750, 1992, vol. LXXX, pp. 175-186

De Marchi 1992

A. De Marchi, *Il Maestro della cappella Bracciolini e l'avvio del tardogotico a Pistoia*, in "Storia dell'Arte", n. 74, 1992, pp. 5-24

Lebole 1992

D. Lebole, *Storia della chiesa biellese. La pieve di Biella*, VII, Biella 1992

Martiniani-Reber 1992

M. Martiniani-Reber, *Le rôle des étoffes dans le cult des reliques au moyen âge*, in "CIETA Bulletin", n. 70, 1992, pp. 53-58

Pagella 1992

E. Pagella, *Scultura gotica in Piemonte: tre cantieri di primo Duecento*, in Romano (a cura di) 1992, pp. 130-163

Pianea 1992

E. Pianea, *I mosaici pavimentali*, in Romano (a cura di) 1992, pp. 393-420

I pittori... 1992

I pittori bergamaschi: le origini, Bergamo 1992

Quazza-Castronovo 1992

A. Quazza, S. Castronovo, *Biblioteche e libri miniati in Piemonte tra la fine del XII e il primo terzo del XIV secolo: alcuni percorsi possibili*, in Romano (a cura di) 1992, pp. 242-285

Ravizza 1992

S. Ravizza, *"Sette secoli di arte sacra". Chiesa parrocchiale dei SS. Nazario e Celso, Quinto V.se*, Vercelli 1992

Romano 1992a

G. Romano, *Per il «Portale della Vergine» nel Battistero di Parma*, in A. Bianchi (a cura di), *Il Portale della Vergine*, Parma 1992, pp. 5-15

Romano 1992b

G. Romano, *Per un atlante del gotico in Piemonte*, in Romano (a cura di) 1992, pp. 16-49

Romano (a cura di) 1992

G. Romano (a cura di), *Gotico in Piemonte*, Torino 1992

Rossetti Brezzi 1992

E. Rossetti Brezzi, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta*, in Romano (a cura di) 1992, pp. 288-359

Stauffer 1992

A. Stauffer, *Une soierie "aux amazones" au Musées Gustav Lübcke a Hamm: a propos de la diffusion des caeons pour la production deu soies figurées aux VII/X siècle*, in "CIETA Bulletin", n. 70, 1992, pp. 45-52

Tardito 1992

R. Tardito, *Gli affreschi del Capitolino*, in *Il capitolino della Basilica di Sant'Ambrogio. Una riscoperta un restauro*, Milano 1992, pp. 14-21

Travi 1992a

C. Travi, *I dipinti medievali*, in P. Tomea (a cura di), *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense*, Milano 1992, pp. 329-373

Travi 1992b

C. Travi, *Primo Maestro di Chiaravalle*, in *I pittori...* 1992, pp. 234-243

Varaldo 1992

C. Varaldo, *Problemi e aspetti della ceramica medievale savonese*, in *La terra del Mediterraneo: omaggio a Picasso*, catalogo della mostra, Savona 1992, pp. 121-128

Von Wilckens 1992

L. Von Wilckens, *Mittelalterliche Seidenstoffe*, Landshut 1992

Autenrieth 1993

H. P. Autenrieth, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura...* 1993, pp. 362-392

Benente-Gardini 1993

F. Benente, A. Gardini, *I bacini ceramici della Liguria*, in *XXVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola 1993, pp. 67-99

Berti 1993

G. Berti, *Pisa: dalle importazioni islamiche alle produzioni locali di ceramiche con rivestimenti vetrificati (2a m. X-1a m. XVII s.)*, in S. Bruni (a cura di), *Pisa. Piazza Dante. Uno spaccato della storia pisana. La campagna di scavo 1991*, Pontedera 1993, pp. 119-143

Cardini 1993

F. Cardini, *La stella e i re. Mito e storia dei magi*, Firenze 1993

Cassanelli 1993

R. Cassanelli, *Milano*, in *La pittura...* 1993, pp. 11-54

Cortelazzo-Pantò 1993

M. Cortelazzo, G. Pantò, "Bacini" in Piemonte, in *XXVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola 1993, pp. 31-50

Cusa 1993

R. Cusa, *Decoro romanico. Ornamentazione scultorea negli edifici ecclesiastici del Verbanco, Cusio, Ossola. Secoli X-XIII*, Milano 1993

Degrandi 1993

A. Degrandi, *Vassalli vescovili e vassalli rurali nel Vercellese del XII secolo*, in "Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino", XCI, 1993, pp. 5-45

Gelichi-Berti-Nepoti 1993

S. Gelichi, G. Berti, S. Nepoti, *Relazione introduttiva sui "bacini"*, in *XXVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola 1993, pp. 7-30

Pantò 1993

G. Pantò, *Memorie di Biella: aggiornamenti archeologici*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte", 11, 1993, pp. 99-143

Pescarmona 1993

D. Pescarmona, *Como e canton Ticino*, in *La pittura...* 1993, pp. 108-133

La pittura... 1993

La pittura in Lombardia, Milano 1993

Porcella-Serelli-Degioannis-Maxia 1993

M. F. Porcella, M. Serelli, L. Degioannis, A. G. Maxia, *Moriscos: echi della presenza e della cultura islamica in Sardegna*, catalogo della mostra, Cagliari 1993

Valagussa 1993

G. Valagussa, *I grandi cicli di affreschi nelle chiese dell'Alto Medioevo* e schede, in Mina Gregori (a cura di), *Pittura in Brianza e Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano 1993, pp. 3-13 e pp. 221-234

Vecchi 1993

A. Vecchi, *I bacini ceramici di S. Maria dei canali in Tortona (AL)*, in *XXVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola 1993, pp. 441-452

Zastrow 1993

O. Zastrow, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993

De Luca-Pensotti 1993-1994

D. De Luca, E. Pensotti, *Ipotesi di consolidamento e adattamento del castello di Quinto Vercellese*, Tesi di Laurea, relatore Rosalba Ientile, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, a.a. 1993-1994

Arena 1994

R. Arena, *Magister Albertus tra Piemonte e Liguria*, in Romano (a cura di) 1994, pp. 215-224

Barral I Altet 1994

X. Barral I Altet, *Il mosaico pavimentale*, in Bertelli (a cura di) 1994, pp. 480-498

Bertelli (a cura di) 1994

C. Bertelli (a cura di), *La Pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano 1994

Bignoli 1994

M. Bignoli, *La chiesa di S. Maria dei Cernieri*, in "DocBi bollettino 1994. Studi e ricerche sul Biellese", Trivero 1994, pp. 15-34

Capellino 1994

M. Capellino, *Segnalazioni di codici delle biblioteche del Seminario*, in *L'Università di Vercelli nel Medioevo. Atti del secondo Congresso Storico Vercellese*, (23-25 ottobre 1992), Vercelli 1994, pp. 359-360

Casagrande-Mazzoli 1994

M. A. Casagrande Mazzoli, *Per un'indagine sui manoscritti della Biblioteca Capitolare di Vercelli*, in *L'Università di Vercelli nel Medioevo, Atti del secondo Congresso storico vercellese* (Vercelli 23-25 ottobre 1992), Vercelli 1994, pp. 293-310

Castronovo 1994

S. Castronovo, *Manoscritti romanici nella Biblioteca Capitolare di Vercelli*, all'interno del saggio di S. Castronovo, A. Quazza, C. Segre Montel, *La miniatura*, in Romano (a cura di) 1994, pp. 322-329

Conti 1994

F. Conti, *Sculture romaniche del campanile di S. Eusebio a Vercelli*, in "Bollettino storico vercellese", n. 42, 1994, pp. 71-75

Donati 1994

M. T. Donati, *La pittura medievale in Liguria*, in Bertelli (a cura di) 1994, pp. 23-32

L'ex-chiesa... 1994

L'ex-chiesa di San Marco in Vercelli, oggi, ieri, 700 anni fa, Vercelli 1994

Fiderer Moskowitz 1994

A. Fiderer Moskowitz, *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and Its Legacy*, University Park 1994

Frova 1994

C. Frova, *Teologia a Vercelli alla fine del secolo XII: i libri del canonico Cotta*, in *L'Università di Vercelli nel Medioevo, Atti del secondo Congresso storico vercellese* (Vercelli 23-25 ottobre 1992), Vercelli 1994, pp. 311-333

Gregori (a cura di) 1994

M. Gregori (a cura di), *Pittura a Como e nel canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano 1994

Lebole 1994

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, vol. VIII, Biella 1994

Lomartire 1994

S. Lomartire, *La pittura medievale in Lombardia*, in Bertelli (a cura di) 1994, pp. 47-89

Lucidi (a cura di) 1994

M. T. Lucidi (a cura di), *La seta e la sua via*, catalogo della mostra, Roma 1994

Mihályi 1994

M. Mihályi, *L'aquila*, in Lucidi (a cura di) 1994, pp. 147-149

Ordano 1994

R. Ordano, *L'istituzione dello Studio di Vercelli*, in *L'Università di Vercelli nel Medioevo, Atti del secondo Congresso Storico Vercellese* (Vercelli, 23-25 ottobre 1992), Vercelli 1994, pp. 167-204

Pagella 1994

E. Pagella, *Scultura gotica a Santa Maria di Vezzolano*, in V. Pace e M. Bagnoli (a cura di), *Il Gotico Europeo in Italia*, Napoli 1994, pp. 109-117

Panero 1994

F. Panero, *Istituzioni e società a Vercelli dalle origini del comune alla costituzione dello Studio (1228)*, in *L'Università di Vercelli nel medioevo. Atti del secondo congresso storico vercellese*, Vercelli 1994, pp. 71-157

Quazza 1994

A. Quazza, *Testimonianze di XI e XII secolo nella Biblioteca Capitolare di Novara*, in Romano (a cura di) 1994, pp. 333-344

Perazzo 1994

C. Perazzo, *La chiesa di S. Marco in settecento anni di storia*, in *L'ex-chiesa...* 1994, pp. 23-83

Rodella 1994

G. Rodella, *La grande croce. Un percorso nella cultura artistica padana del Quattrocento*, in L. Dolcini (a cura di), *La grande croce del duomo di Cremona. Storia e restauro*, Firenze 1994

Romano 1994

G. Romano, *Cantieri di aggiornamento: San Costanzo al Monte e Orta San Giulio*, in Romano (a cura di) 1994, pp. 153-166

Romano (a cura di) 1994

G. Romano (a cura di), *Piemonte Romanico*, Torino 1994

Sauerländer 1994

W. Sauerländer, *Dal gotico europeo in Italia al gotico italiano in Europa*, in V. Pace, M. Bagnoli (a cura di), *Il Gotico Europeo in Italia*, Napoli 1994 (ora in W. Sauerländer, *Cathedrals and Sculpture*, II, 2000, pp. 747-775)

Segre Montel 1994a

C. Segre Montel, *La pittura monumentale*, in Romano (a cura di) Torino 1994, pp. 258-284

Segre Montel 1994b

C. Segre Montel, *La pittura medievale in Piemonte e Valle d'Aosta*, in Bertelli (a cura di) 1994, pp. 33-46

Sergi 1994

G. Sergi, *Via Francigena, chiesa e poteri*, in *La Via Francigena. Itinerario Culturale del Consiglio d'Europa. Atti del seminario* (Torino 20 ottobre 1994), Torino 1994, pp. 12-23

Signaroli 1994

M. Signaroli, *Gli affreschi di Santa Maria di Castelvecchio di Mongrando: un'ipotesi di ricostruzione*, in *Studi e ricerche sul Biellese*, "Bollettino del Centro di Studi Biellesi", 1994, pp. 159-169

Sommo 1994

G. Sommo, *Corrispondenze archeologiche vercellesi. Documenti per una lettura storica e territoriale delle collezioni archeologiche locali del Museo C. Leone*, Vercelli 1994

Travi 1994

C. Travi, *Il Trecento e schede*, in Gregori (a cura di) 1994, pp. 10-18 e 254-266

Valagussa 1994

G. Valagussa, *Affreschi medievali dal Mille alla fine del XIII secolo: riflessi della tradizione pittorica milanese* e schede, in Gregori (a cura di) 1994, pp. 3-10 e pp. 241-254

Fontana-Gili-Pagliasso 1994-1995

A. M. Fontana, L. Gili, S. Pagliasso, *Palazzo Lamarmora in Biella Piazza*, tesi di Laurea, Politecnico di Milano, relatore Carolina Di Biase, a.a. 1994-1995

Berti-Gelichi 1995

G. Berti, S. Gelichi, *Ceramiche, ceramisti e trasmissioni tecnologiche tra XII e XIII secolo nell'Italia centro settentrionale*, in *Miscellanea in memoria di Giuliano Cremonesi*, Pisa 1995, pp. 409-445

Biron-Dandridge-Wypiski 1995

I. Biron, P. Dandridge, M. T. Wypiski, *Le cuivre et l'émail: technique et matériaux*, in Taburet-Delahaye-Drake Boehm (a cura di) 1995, pp. 48-62

Boccherini, Marabelli, 1995

T. Boccherini, P. Marabelli, *Atlante di Storia del Tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*, Firenze 1995

Collareta-Mariani Canova-Spiazzi 1995

M. Collareta, G. Mariani Canova, A. M. Spiazzi, *Basilica del Santo. Le oreficerie*, Padova 1995

Drake Boehm 1995

B. Drake Boehm, *Quatorze médailles*, in Taburet-Delahaye-Drake Boehm (a cura di) 1995, pp. 288-291

Ferraris 1995

G. Ferraris, *Le chiese "stazionali" delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XV* (edizione a cura di G. Tibaldeschi), Vercelli 1995

Gautier Dalché 1995

P. Gautier Dalché 1995, *Carte marine et portulan au XIII siècle. Le Liber de existencia rivieriarum et forma maris nostri Mediterranei, Pise, circa 1200*, Roma 1995

Gregori (a cura di) 1995

M. Gregori (a cura di), *Pittura murale in Italia. Dal Duecento ai primi del Quattrocento*, Torino 1995

Otavsky-Salim 1995

K. Otavsky, M. A. M. Salim, *Mittelalterliche Textilien. I, Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*, Berna 1995

Pistan 1995

F. Pistan, *Il ritrovamento di un tratto del bastione di Santa Chiara a Vercelli*, in "Bollettino Storico Vercellese", 44, 1995, pp. 5-37

Romano 1995

G. Romano, *Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa*, in G. Romano (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, Torino 1995, pp. 13-52

Sauerländer 1995

W. Sauerländer, *Benedetto Antelami. Per un bilancio critico*, in C. Frugoni (a cura di), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Torino 1995, pp. 3-69

Scheller 1995

R.W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – 1470)*, Amsterdam University Press 1995

Taburet-Delahaye-Drake Boehm (a cura di) 1995

E. Taburet-Delahaye, B. Drake Boehm (a cura di), *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, catalogo della mostra, Parigi-New York 1995

Travi 1995

C. Travi, *Lombardia, Piemonte e Liguria tra la fine del XIII e la prima metà del XIV secolo*, in Gregori (a cura di) 1995, pp. 136-145

Travi-Recanati 1995

C. Travi, M. G. Recanati, *Lombardia, Piemonte, Liguria*, in Gregori (a cura di) 1995, pp. 136-157

Valagussa 1995

G. Valagussa, *Dal IX secolo al Duecento: tra il mito carolingio e la tradizione lombarda* e schede, in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, Milano 1995, pp. 3-8 e pp. 209-216

Williamson 1995

P. Williamson, *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven – London 1995

Woelk 1995

M. Woelk, *Benedetto Antelami. Die Werke in Parma und Fidenza*, Münster 1995

Albertini Ottolenghi 1996

M. G. Albertini Ottolenghi, *Pittura e scultura del Trecento*, in *Storia di Pavia*, vol. III, tomo III, *L'Arte dall'XI al XVI secolo*, Milano, 1996, pp. 395-411

Barale 1996

V. Barale, *La chiesa di San Teonesto di Masserano*, in *Studi e ricerche su Masserano*, Biella 1996, pp. 37-57

Degrandi 1996

A. Degrandi, *Artigiani nel Vercellese dei secoli XII e XIII*, Pisa 1996

Ferraris 1996

G. Ferraris, *Ex plane abbas fuit prius. Contributo alla biografia di Tommaso Gallo*, in "Bollettino Storico Vercellese", XXV, 1996, 2, pp. 5-31

Gregori (a cura di) 1996

M. Gregori (a cura di), *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Milano 1996

Lebole 1996

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Il Santuario di Oropa*, vol. I, Gaglianico 1996

Micrani 1996

L. Micrani, *Contributi per la pittura a Pavia tra il mille e il 1300*, in "Arte Cristiana", LXXXIV, 733, 1996, pp. 97-108

Panero 1996

F. Panero, *La città di Vercelli attraverso le crisi politiche e demografiche dei secoli XVI e XV*, in Pantò (a cura di) 1996, pp. 53-60

Pantò 1996

G. Pantò, *Il monastero e l'ambiente urbano*, in Pantò (a cura di) 1996, pp. 75-109

Pantò (a cura di) 1996

G. Pantò (a cura di), *Il monastero della Visitazione a Vercelli*, Alessandria 1996 (QSAP Monografie, 5)

Pettenati-Romano (a cura di) 1996

S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra, Torino 1996

Segagni Malacart 1996

A. Segagni Malacart, *Affreschi pavesi dei secoli XI-XIII*, in *Storia di Pavia*, vol. III, tomo 3, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, Milano 1996, pp. 356-393

Travi 1996

C. Travi, *Il Trecento* e schede, in Gregori (a cura di) 1996, pp. 9-13 e 232-237

Valagussa 1996

G. Valagussa, *Affreschi del XII e XIII secolo: dal Maestro francese di Briga Novarese al Maestro di Conturbia e Schede*, in Gregori (a cura di) 1996, pp. 3-8 e pp. 225-231

Cucco 1996-1997

R. Cucco, *La pittura nel Biellese tra romanico e gotico*, tesi in storia dell'arte medievale, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof.ssa F. Flores d'Arcais, a.a. 1996-97,

Autenrieth 1997

H. P. Autenrieth, *Structures et ornements à motifs structuraux: les appareils peints jusqu'à l'époque romane*, in *L'ornement dans la peinture murale du Moyen Age*, Actes du Colloque tenu à Saint-Lizier du 1er au 4 juin 1995, Poitiers 1997 (CESCM, Civilisation médiévale, IV), pp. 57-72

Banfo 1997

G. Banfo, *Fonti documentarie e bibliografia per la storia dei monasteri subalpini: il caso di San Benedetto di Muleggio*, in "Bollettino storico-bibliografico subalpino", a. XCV, 1997, II semestre, pp. 423-469

Berti-Gelichi-Mannoni 1997

G. Berti, S. Gelichi, T. Mannoni, *Trasformazioni tecnologiche nelle prime produzioni italiane con rivestimenti vetrificati (secc. XII-XIII)*, in *La céramique médiévale en Méditerranée*, Actes du VIe Congrès de l'AIECM2, Aix-en-Provence 13-18 novembre 1995, Aix-en-Provence 1997, pp. 383-403

Bosio 1997

F. Bosio, *Cronistoria di Borgo d'Ale*, Santhià 1997

Boskovits (a cura di) 1997

M. Boskovits (a cura di), *Miniature a Brera 1100-1422*, catalogo della mostra, Milano 1997

Cervini-Tigler 1997

F. Cervini, G. Tigler, *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florence", XLI, 1997, nn.1-2, pp. 1-32

Castronovo 1997a

A. Quazza, S. Castronovo, *Codici miniati del Trecento a Vercelli*, in Quazza-Castronovo 1997, pp. 344-357

Castronovo 1997b

S. Castronovo, *Pittura del Trecento nelle province di Vercelli e di Biella*, in Romano (a cura di) 1997, pp. 173-245

Degrandi 1997

A. Degrandi, *Artigiani nel Vercellese dei secoli XII e XIII*, Pisa 1997

Dionnet 1997

A.-C. Dionnet, *La cassette reliquaire du bienheureux Jean de Montmirail*, in "Revue française d'héraldique et sigillographie", t. 65, 1997, pp. 89-107

Galli Michero 1997

L. Galli Michero, *La pittura del Trecento a Novara e nel suo territorio*, in Romano (a cura di) 1997, pp. 247-272, 305-317

Gregori (a cura di) 1997

M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Milano 1997

The Keir Collection... 1997

The Keir Collection of Medieval Works of Art, catalogo dell'asta Sotheby's, New York 20 novembre 1997, pp. 58 e 201 (lot 41 e 42)

Museo d'Arte Antica... 1997

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, vol. I, Milano 1997

Muthesius 1997

A. Muthesius, *Bizantine silk weaving AD 400 to AD 1200*, Vienna 1997

Pantò 1997

G. Pantò, *Habitare in civitate: impianto urbano e strutture materiali di Vercelli medievale*, in *I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Pisa, 29-31 maggio 1997), Firenze 1997, pp. 58-63

Pianosi-Galli 1997

A. Pianosi, L. Galli, *Le miniature del codice braidense di Pietro da Barsegapè*, in "Paragone", a. XLVII, n. 551-553-555, s. III, 5-6-7, gennaio-marzo-maggio 1996, 1997, pp. 3-18

Pisani 1997

L. Pisani, *Il 'Maestro della cappella Bracciolini': proposte sull'attività giovanile e precisazioni sulla cronologia*, in "Antichità Viva", 36, n. 5/6, 1997, pp. 72-81

Quazza-Castronovo 1997

A. Quazza, S. Castronovo, *Miniatura trecentesca in Piemonte: produzione locale e circolazione di manoscritti*, in Romano (a cura di) 1997, pp. 320-357

Ragusa 1997

E. Ragusa, *Dagli Angiò ai Visconti e agli Orléans: pittura del Trecento ad Asti*, in Romano (a cura di) 1997, pp. 37-64

Romano (a cura di) 1997

G. Romano (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino 1997

Salerno 1997

P. Salerno (a cura di), *Santa Maria di Vezzolano. Il pontile, ricerche e restauri*, Torino 1997

Saroni 1997

G. Saroni, *Tra la Lombardia e la Francia: pittori e committenti del Trecento in area torinese*, in Romano (a cura di) 1997, pp. 142-171

Siede 1997

I. Siede, *Zur Rezeption ottonischer Buchmalerei in Italien im 11. und 12. Jahrhundert*, St. Ottilien 1997

Travi 1997

C. Travi, *Il Trecento* e schede, in Gregori (a cura di) 1997, pp. 42-51 e 203-228

Valagussa 1997

G. Valagussa, *Dagli inizi della pittura al Duecento* e schede, in Gregori (a cura di) 1997, pp. 31-42; 187-203

Valagussa-Travi-Bandera 1997

G. Valagussa, C. Travi, S. Bandera, *Dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, in Gregori (a cura di) 1997, pp. 31-185

Varaldo 1997a

C. Varaldo, *La graffita arcaica tirrenica*, in *La céramique médiévale en Méditerranée*, Actes du VI^e congrès de l'AIECM2 (Aix-en-Provence 1995), Aix-en-Provence 1997, pp. 439-451

Varaldo 1997b

C. Varaldo, *La protomaiolica a Savona e nella Liguria di Ponente*, in S. Patitucci Uggeri (a cura di), *La protomaiolica. Bilancio e aggiornamenti*, Firenze 1997 (Quaderni di Archeologia Medievale, II), pp. 63-74

Aleci 1998

E. Aleci, *La pittura religiosa tardo-gotica nel Canavese*, in Cracco (a cura di) 1998, pp. 751-778

Ardenna 1998

G. Ardenna, *Episcopato e strutture diocesane nel Trecento*, in Cracco (a cura di) 1998, pp. 321-394

Bacci 1998

M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa 1998

Barbero-Spantigati 1998

A. Barbero, C. Spantigati, *Note sul Santuario*, in A. Barbero, C. Spantigati (a cura di), *Sacro Monte di Crea*, Alessandria 1998, pp. 71-79

Barile Toscano 1998

F. Barile Toscano, *Dalle origini al Quattrocento: arte e committenza in San Marco*, in M. L. Gatti Perer (a cura di), *La chiesa di San Marco a Milano*, Milano 1998, pp. 21-99

Baron 1998

F. Baron, *Sculptures*, in *L'Art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils – 1285-1328*, catalogo della mostra, Parigi 1998, pp. 52-137

Biron-Wypiski 1998

I. Biron, M. T. Wypiski, *Les apports du laboratoire à la connaissance de l'émail limousin*, in Gaborit-Chopin-Taburet-Delahaye (a cura di) 1998, pp. 83-105

Cracco (a cura di) 1998

G. Cracco (a cura di), *Storia della chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, Roma 1998

Castronovo 1998

S. Castronovo, *Limoges et l'Italie: le cas du Piémont au XIIIème siècle*, in Gaborit-Chopin-Taburet-Delahaye (a cura di) 1998, pp. 341-383

Gaborit-Chopin 1998

D. Gaborit-Chopin, *Arts précieux, Les ivoires, in L'Art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils – 1285-1328*, catalogo della mostra, Parigi 1998, pp. 138-178

Gaborit-Chopin-Taburet-Delahaye (a cura di) 1998

D. Gaborit-Chopin, E. Taburet-Delahaye (a cura di), *L'Oeuvre de Limoges. Art et Histoire au temps des Plantagenêts*, Actes du colloque (Paris, Musée du Louvre, 16-17 novembre 1995), Parigi 1998

Galli Michero 1998

L. Galli Michero, *Gli affreschi nel palazzo arcivescovile di Giovanni Visconti e la formazione di Giovanni da Milano*, in "Nuovi Studi", n. 6, 1998, pp. 5-13

Gobbato 1998

S. Gobbato, *La diffusione delle ceramiche spagnole nel bassomedioevo in Piemonte*, in XXXI Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola 1998, pp. 279-283

Guarnieri 1998

C. Guarnieri, *Una Madonna dell'Umiltà "de panno lineo" di Lorenzo Veneziano*, in "Nuovi Studi", n. 6, 1998, pp. 15-24

Lebole 1998

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Il Santuario di Oropa*, vol. II, Gaglianico 1998

Ogliaro-Bosso 1998

M. Ogliaro, P. Bosso, *Crescentino nella storia e nell'arte*, Aosta 1998

Pantò 1998

G. Pantò, *Produzioni e commerci di vasellame d'uso domestico tra la fine del mondo antico e il medioevo*, in L. Mercado, E. Micheletto (a cura di), *Archeologia in Piemonte. Il Medioevo*, vol. III, Torino 1998, pp. 263-288

Piva 1998

P. Piva, *Architettura monastica nell'Italia del Nord. Le chiese cluniacensi*, Milano 1998

Renzi Rizzo 1998

C. Renzi Rizzo, *I rapporti Pisa-Spagna (al-Andalus, Maiorca) tra l'VIII e il XIII secolo testimoniati dalle fonti scritte*, in XXXI Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola 1998, pp. 255-268

Tangheroni 1998

M. Tangheroni, *Fonti e problemi della storia del commercio mediterraneo nei secoli XI-XIV*, in S. Gelichi (a cura di), *Ceramiche, città e commerci nell'Italia tardo-medievale*, Ravello 1993, Mantova 1998, pp. 11-19

Zuliani 1998

F. Zuliani, *Le strade italiane del "Gotico": appunti per una revisione storiografica*, in "Hortus Artium Medievalium", 4, 1998, pp. 145-153

Caligaris 1999

F. Caligaris, *La Madonna di Rado in Gattinara*, s.l. 1999

Castronovo 1999

S. Castronovo, *I medaglioni di San Sebastiano*, in "Rivista Biellese", anno 3, n. 3, 1999, pp. 46-54

Caneparo 1999

B. Caneparo, *La fortuna critica del Battistero*, "Studi e ricerche sul Biellese", 1999, pp. 39-58

Cavaletto-Cortelazzo 1999

M. Cavaletto, M. Cortelazzo, *La ceramica*, in E. Micheletto (a cura di), *Una città nel Medioevo. Archeologia e architettura ad Alba dal VI al XV secolo*, Alba 1999, pp. 233-276

Cervini 1999

F. Cervini, *Prima di Nicola. Il respiro classico di un rilievo che era a Badia a Settimo*, in "Artista", 1999, pp. 76-87

Gelichi-Nepoti 1999

S. Gelichi, S. Nepoti, *Laterizi rivestiti in Italia nel Medioevo (X?-XIV secolo)*, in Gelichi-Nepoti (a cura di) 1999, pp. 51-68

Gelichi-Nepoti (a cura di) 1999

S. Gelichi e S. Nepoti (a cura di), *Quadri di pietra. Laterizi rivestiti nell'architettura dell'Italia medievale*, Firenze 1999

Haberstumpf 1999

W. Haberstumpf, *I possedimenti in Romania del Monastero di S. Maria di Lucedio*, in *L'abbazia di Lucedio e l'ordine cistercense nell'Italia occidentale nei secoli XII e XIII*, Atti del terzo Congresso Storico Vercellese (Vercelli 1997), Vercelli 1999, pp. 261-276

Masdea 1999

M. C. Masdea, *Vicende storiche di un trittico quattrocentesco del pistoiese*, in "Arte Cristiana", LXXXVII, 1999, pp. 261-266

Massola 1999

G. Massola, *Le strade, il sacro, le pietre nell'esperienza del pellegrino alle porte della Lomellina. Ipotesi di lettura dei graffiti di Sant'Andrea e di San Paolo di Vercelli*, in "De strata francigena", VII, 1999, 2, pp. 165-189

Settia 1999

A. A. Settia, *Santa Maria di Lucedio e l'identità dinastica dei marchesi di Monferrato*, in *L'abbazia di Lucedio e l'Ordine Cistercense nell'Italia Occidentale nei secoli XII e XIII*, atti del Terzo congresso storico vercellese (Vercelli, 24-26 ottobre 1997), Vercelli 1999, pp. 45-68

Suriano-Carboni (a cura di) 1999

C. M. Suriano, S. Carboni (a cura di), *La seta islamica. Temi ed influenze culturali*, catalogo della mostra, Firenze 1999

Tosco 1999

C. Tosco, *Architettura e scultura cistercense a Lucedio*, in *L'abbazia di Lucedio e l'ordine cistercense nell'Italia occidentale nei secoli XII e XIII*, in Atti del terzo Congresso Storico Vercellese (Vercelli 1997), Vercelli 1999, pp. 365-405

Riccardi 1999-2000

S. Riccardi, *Pittura nel Biellese tra Gotico e Rinascimento*, tesi in Storia dell'Arte Medioevale, relatore Francesca Flores d'Arcais, Università Cattolica di Milano, a.a. 1999-2000

Baietto 2000

L. Baietto, *Scrittura e politica. Il sistema documentario dei comuni piemontesi nella prima metà del secolo XIII*, in "Bollettino storico-bibliografico Subalpino", 98, 2000, pp. 105-165 e pp. 473-528

Un borgo nuovo... 2000

Un borgo nuovo tra Vercelli ed Ivrea. 1270: la fondazione di Borgo d'Ale in un territorio di confine, Atti della giornata di studio (Borgo d'Ale, 4 ottobre 1998), Santhià 2000

Cervini 2000

F. Cervini, *Alberi di luce. Il candelabro Trivulzio nella cultura medioevale*, in *Il candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano*, Milano 2000

Félix 2000

M. Félix, *I Re Magi*, Milano 2000

Golay 2000

L. Golay, *Les sculptures médioévales. La collection du Musée cantonal d'histoire, Sion*, Losanna 2000

Ieni 2000

G. Ieni, *Vercelli*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Roma 2000, pp. 554-558

Lebole 2000

D. Lebole, *Storia della Chiesa biellese, Ordini e congregazioni religiose*, I, Gaglianico 2000

Martiniani Reber 2000

M. Martiniani Reber, *Tessuto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. XI, Roma 2000, pp. 142-149

Romano 2000

G. Romano, *Bologna 1200: una temperata commistione di opposti*, in M. Medica, S. Tumidei (a cura di), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra di Bologna, Venezia 2000, pp. XV-XIX

Segre Montel 2000

C. Segre Montel, *Un Martirologio frammentario appartenuto al cardinale Gualdo Bicchieri*, in «Bollettino Storico Vercellese», n. 55, 2000, pp. 29-43

Strouse 2000

J. Strouse, *J. Pierpont Morgan Financier and Collector*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin" (numero monografico), 2000, pp. 3-64

Venturoli 2000

P. Venturoli, *La pittura e la scultura lignea nella basilica dal Medioevo al 1650*, in *San Giulio e la sua isola nel XVI centenario di san Giulio*, Novara 2000, pp. 145-159

Benente 2001

F. Benente, *Ceramica d'importazione islamica e bizantina*, in C. Varaldo (a cura di), *Archeologia urbana a Savona: scavi e ricerche nel complesso monumentale del Priàmar. II, 2 Palazzo della Loggia (scavi 1969-1989). I materiali*, Bordighera-Savona 2001, pp. 131-155

Bertolotto 2001

C. Bertolotto, *Gli affreschi della Chiesa di San Lorenzo*, in C. Bertolotto, G. Scalva (a cura di), *La pieve di San Lorenzo e il battistero di San Giovanni Battista*, Torino 2001, pp. 19-36

Brezzi 2001

E. Rossetti Brezzi, *L'età gotica: il caso della Valle d'Aosta. La scultura lignea dipinta*, in Pagella (a cura di) 2001, pp. 20-47

Cavazzini-Galli 2001

L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento. Appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jean Prindall*, in "Prospettiva" 103-104, luglio-ottobre, 2001, pp. 113-132

Ciocchetti 2001

L. Ciocchetti, *Castello di Gaglianico*, in Spina (a cura di) 2001, pp. 65-81

Degrandi 2001

A. Degrandi, *Vivere gli spazi, appartenere agli spazi. Gli artigiani cittadini e la percezione dell'ambiente (Vercelli nei secoli XII-XIII)*, in *Scritti in onore di Girolamo Arnaldi offerti dalla Scuola nazionale di studi medievali*, Roma 2001, (Nuovi Studi Storici, 54), pp. 163-182

Donato 2001

G. Donato, *Scultura del Trecento ad Asti*, in Pagella (a cura di) 2001, pp. 48-59.

Herklotz 2001

I. Herklotz, «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo. *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Napoli 2001 (I ed. Roma 1985)

Mesquida Garcia 2001

M. Mesquida Garcia, *La ceramica dorata*, Paterna 2001

Pagella (a cura di) 2001

E. Pagella (a cura di), *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino 2001

Pantò 2001

G. Pantò, *Le prime produzioni ingobbiate del Torinese. Origine e diffusione*, in *Atti del XXXIV Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola 2001, pp. 91-100

Pisani 2001

L. Pisani, *Pittura tardogotica a Firenze negli anni trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo-Ambrogio di Baldese*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 45, 2001, pp. 1-36

Riavez 2001

P. Riavez, 'Atlit - ceramica Port St. Symeon, 1217-1219, graffite "crociate" del Mediterraneo orientale, in "Archeologia Medievale", 2001, XXVII, pp. 505-532

Rossetti Brezzi 2001

E. Rossetti Brezzi, *L'Età gotica: il caso della Valle d'Aosta. La scultura lignea dipinta*, in Pagella (a cura di) 2001, pp. 20-23

Spina (a cura di) 2001

L. Spina (a cura di), *I castelli biellesi*, Cinisello Balsamo, Cassa di Risparmio di Biella, 2001

Varaldo 2001

C. Varaldo, *Graffita arcaica tirrenica*, in C. Varaldo (a cura di), *Archeologia urbana a Savona : scavi e ricerche nel complesso monumentale del Priàmar. II, Palazzo della Loggia (scavi 1969-1989). I materiali*, Bordighera-Savona 2001, pp. 167-198

Ambrosini-Pantò 2002

C. Ambrosini, G. Pantò, *Trino Vercellese, piazza Garibaldi. Strutture insediative dall'età bassomedievale*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 19, 2002, pp. 186-187

Autenrieth 2002

H. P. Autenrieth, *Raumfassungen des Mittelalters in Oberitalien und ihre Restaurierung im 19. und 20. Jahrhundert*, in M. Exne, U. Schädler-Saub (a cura di), *Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert*, Atti del Convegno (Hildesheim 9-12 maggio 2001), München 2002 pp. 13-33 (ICOMOS Hefte der Deutsches Nationalkomitees, 37)

La Basilica... 2002

La Basilica di San Giusto. La memoria millenaria della cattedrale segusina, atti del convegno di Susa (21 ottobre 2000), Bussoleno 2002

Campisi 2002

S. Campisi, *Giovanni Antonio Ranza e l'antica basilica di S. Maria Maggiore di Vercelli*, in *Giovanni Antonio Ranza nel bicentenario della morte*, Atti del convegno (Vercelli il 24 novembre 2001), Vercelli 2002, pp. 135-159

Castelnuovo-De Gramatica (a cura di) 2002

E. Castelnuovo, F. De Gramatica (a cura di), *Il gotico nelle Alpi 135-1450*, catalogo della mostra, Trento 2002

Chiodo 2002

S. Chiodo, *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e di stile*, in "Arte Cristiana", XC, 2002, pp. 1-16

Degrandi 2002

A. Degrandi, *L'abbazia di Sant'Andrea e la società vercellese nel secolo XIII*, in G. Bona, G. Cantino Wataghin (a cura di), *Passato, futuro. I luoghi dell'Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"*, Vercelli 2002, pp. 191-200

Gentile 2002a

G. Gentile, *Il coro dell'abbazia di Staffarda*, in Romano (a cura di) 2002, pp. 249-282

Gentile 2002b

G. Gentile, *Migrazione e ricezione di immagini*, in Castelnuovo-De Gramatica (a cura di) 2002, pp. 157-169

Pagella (a cura di) 2002

E. Pagella (a cura di), *Gotico sulle vie di Francia. Opere dal Museo Civico di Torino*, catalogo della mostra di Siena, s. l. 2002

Pantò 2002

G. Pantò, *Vita castellana e strutture difensive del Biellese dalle fonti archeologiche*, in Spina (a cura di) 2002, pp. 17-31

Piccat 2002

M. Piccat, *Le «Gesta Alexandri» e il re di Francia : nuova ipotesi di lettura per il mappamondo di Vercelli*, G. Baldissera, M. Piccat (a cura di), *Carte di viaggi e viaggi di carta. L'Africa, Gerusalemme e l'aldilà*, Atti del convegno (Vercelli 2002), Novara 2002

Piretta 2002

S. Piretta, *La famiglia dei da Surso in Piemonte: Alba, Chieri, Asti (Ivrea e Biella)*, in Romano (a cura di) 2002, pp. 93-166

■

Rava 2002

A. Rava, *Le jubé de Vezzolano et les reliefs antélamiques du portail de Saint-André a Vercelli. Deux ensembles de sculptures médiévales polychromées exceptionnellement bien conservées*, in D. Verret, D. Steyaert (a cura di), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, atti del convegno di Amiens (12-14 ottobre 2000), Paris 2002, pp. 163-174

Romano (a cura di) 2002

G. Romano (a cura di), *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, Torino 2002

Rossetti Brezzi 2002

E. Rossetti Brezzi, *Arte dei passi alpini. Il caso della Valle d'Aosta*, in Pagella (a cura di) 2002, pp. 33-37

Salines 2002

S. Salines, *Gli affreschi di San Giusto: il contributo dell'archeologia*, in *La Basilica...* 2002, pp. 89-134

Spina (a cura di) 2002

L. Spina (a cura di), *I castelli vercellesi*, Milano 2002

Wetter 2002

E. Wetter, *Il mondo di Giorgio di Liechtenstein. L'internazionalità come programma*, in Castelnovo-De Gramatica (a cura di) 2002, pp. 323-337

Baiocco-Castronovo-Pagella 2003

S. Baiocco, S. Castronovo, E. Pagella, *Arte in Piemonte. Il Gotico*, Ivrea 2003

Coppo-Ferrari 2003

A. Coppo, M. C. Ferrari, *Protocolli notarili vercellesi del XIV secolo. Regesti*, Vercelli 2003

Ferraris 2003

G. Ferraris, *L'ospedale di S. Andrea di Vercelli nel secolo XIII. Religiosità, economia, società*, Vercelli 2003

Gaborit-Chopin 2003

D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux, V-XV siècle*, Parigi 2003

Natale 2003

V. Natale, *Committenze e artisti a Biella nella prima metà del secolo*, in Natale (a cura di) 2003, pp. 21-54

Natale (a cura di) 2003

V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Cinquecento*, Biella, Biverbanca, 2003

Pantò 2003

G. Pantò, *Chiese rurali della diocesi di Vercelli*, in G. P. Brogiolo (a cura di), *Chiese e insediamenti nelle campagne tra V e VI secolo*, 9° seminario sul Tardo Antico e l'Alto Medioevo (Garlate, 26-28 settembre 2002), Mantova 2003, pp. 87-107

Ragusa 2003a

E. Ragusa, *Gli affreschi*, in Ragusa-Salerno (a cura di) 2003, pp. 11-12

Ragusa 2003b

E. Ragusa, *Lo studio dei restauri storici*, in Ragusa-Salerno (a cura di) 2003, pp. 23-24

Ragusa-Salerno (a cura di) 2003

E. Ragusa, P. Salerno (a cura di), *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del Chiostro. Il restauro*, Torino 2003

Rossetti Brezzi 2003

E. Rossetti Brezzi, *La pittura gotica in Valle d'Aosta*, in Rossetti Brezzi (a cura di) 2003, pp. 12-19

Rossetti Brezzi (a cura di) 2003

E. Rossetti Brezzi (a cura di), *Fragmenta Picta. Testimonianze pittoriche dal castello di Quart. Secoli XIII – XVI*, catalogo della mostra, Aosta 2003

Sculpture gotique... 2003

Sculpture gotique dans les États de Savoie, catalogo della mostra, Chambéry 2003

Settia 2003

A. A. Settia, *Guglielmo VIII*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Roma 2003, pp. 769-772

Schilling 2003

M. Schilling, *Victorine Liturgy and its Architectural Setting at the Church of Sant'Andrea in Vercelli*, in "Gesta", XLII, 2, 2003, pp. 115-130

Travi 2003

C. Travi, *Per Stefano fiorentino: problemi di pittura in Lombardia e Toscana intorno alla metà del Trecento*, in "Arte Cristiana", n. 816, XCI, 2003, pp. 157-172

Aimone 2004

M. Aimone, *Il campanile romanico del Duomo di Biella: note per uno studio storico-architettonico*, in "Studi e ricerche sul Biellese", Bollettino Doc.BI 2004, Biella 2004, pp. 19-58

Banfo-Sola 2004

C. Banfo, A. Sola, *Vigliano Biellese. Un territorio, una comunità*, Vigliano Biellese 2004

Barbero 2004

A. Barbero, *Da signoria rurale a feudo: i possedimenti degli Avogadro fra il distretto del comune di Vercelli, la signoria viscontea e lo Stato sabauda*, in F. Cengarle, G. Chittolini, G. M. Varanini (a cura di), *Poteri signorili e feudali nelle campagne dell'Italia settentrionale fra Tre e Quattrocento: fondamenti di legittimità e forme di esercizio*, atti del convegno (Milano 2003), in "Reti Medievali Rivista", V (2004/1), url: http://www.storia.unifi.it/_RM/rivista/atti/poteri/Barbero.htm

Boggero-Donati (a cura di) 2004

F. Boggero, P. Donati (a cura di), *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra di Genova, Milano 2004

Castronovo 2004

S. Castronovo, *Scrinium cardinalis. Un tesoro medievale per il Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, catalogo della mostra di Torino, Savigliano 2004

Cavicchioli 2004

S. Cavicchioli, *Famiglia, memoria, mito. I Ferrero della Marmora (1748-1918)*, Torino 2004

Cervini 2004

F. Cervini, *Immagini mariane, 1200-1400*, in Boggero-Donati (a cura di) 2004, pp. 47-53

Cortelazzo 2004

M. Cortelazzo, *I bacini ceramici: valenza coloristica e linguaggio plastico*, in E. Micheletto (a cura di), *San Pietro a Cerasco. Studio e restauro della facciata*, Torino 2004, pp. 127-147

Donati 2004

P. Donati, *Per un atlante dell'antica scultura lignea in Liguria*, in Boggero-Donati (a cura di) 2004, pp. 25-45

Cavazzini 2004

L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004

Gandino 2004

G. Gandino, *Contemplare l'ordine. Intellettuali e potenti dell'alto medioevo* (Nuovo Medioevo, 73), Napoli 2004

Lebole 2004

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Ordini e congregazioni religiose*, vol. II, Biella 2004

Mazzone 2004

P. Mazzone, *Restauro nella pieve di S. Maria di Naula*, in "Bollettino storico vercellese", XXXIII, n. 62, 2004, pp. 113-121

Negro 2004

E. Negro, *Prime ricerche sugli estimi del comune di Biella nel XIV e XV secolo*, in "Bollettino Storico Vercellese", 62 (2004), pp. 15-43

Oakeshott 2004

E. Oakeshott, *Records of the Medieval Sword*, Woodbridge 2004 (I ed. 1991)

Quazza-Segre Montel 2004

A. Quazza, C. Segre Montel, *Libri tra professori e studenti: circolazione di manoscritti e biblioteche personali*, in I. Naso (a cura di), *Alma Felix Universitas Studii Taurinensis. Lo Studio Generale dalle origini al primo Quattrocento*, Torino 2004, pp. 269-306

Rossetti Brezzi 2004

E. Rossetti Brezzi, *Il tempo degli scultori*, in Rossetti Brezzi (a cura di), 2004, pp. 20-29

Rossetti Brezzi (a cura di) 2004

E. Rossetti Brezzi (a cura di), *La scultura dipinta*, catalogo della mostra, Aosta 2004

Schilling 2004

M. Schilling, *La chiesa abbaziale di Sant'Andrea a Vercelli: tradizione lombarda e gotico francese*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte Lombarda*, atti del convegno (Parma, 2001), Milano 2004, pp. 189-198

Senra Gabriel y Galán 2004

J. L. Senra Gabriel y Galán, *Dos telas islámicas encontradas en el monasterio de San Zolío de Carrión de los Condes*, in "Goya. Revista de arte", n. 303, novembre-dicembre 2004, pp. 332-340

Panuccio 2004-2005

A. Panuccio, *Contributo al Romanico in Piemonte: l'Oratorio di San Gaudenzio a Lessona*, Tesi di laurea, rel. Saverio Lomartire, Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004-2005

Barbero 2005

A. Barbero, *Vassalli vescovili e aristocrazia consolare a Vercelli nel XII secolo*, in *Vercelli nel secolo XII. Atti del quarto congresso storico vercellese*, Vercelli 2005, pp. 217-309

Brunetti 2005

V. Brunetti, *La chiesa romanica*, in A. Brunetti (a cura di), *La Parrocchiale "Santi Pietro e Paolo" di Castelnuovo Scrivia*, Castelnuovo Scrivia 2005, pp. 127-146

Caldera 2005

M. Caldera, *La chiesa di San Pietro nel Castello degli Avogadro a Quinto Vercellese: appunti per un cantiere ancora aperto*, in Natale (a cura di) 2005, pp. 85-88

Crosio-Busso 2005

F. Crosio, P. Busso, *Trino Sacra. Un paese dalle radici cristiane*, vol. I, *Parrocchia di S. Bartolomeo*, Villanova Monferrato 2005

■

Cuoghi Costantini 2005

M. Cuoghi Costantini, *Sulla via della seta. Testimonianze del Medioevo tra Oriente e Occidente*, in M. Cuoghi Costantini, I. Silvestri (a cura di), *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia-Romagna*, Bologna 2005, pp. 51-62

Degrandi 2005

A. Degrandi, *Definizione teorica e prassi di governo nella politica territoriale del comune di Vercelli (secolo XII)*, in *Vercelli nel secolo XII. Atti del quarto congresso storico vercellese*, Vercelli 2005, pp. 451-476

Flores d'Arcais 2005

F. Flores d'Arcais, *Giotto a Milano*, in *Lombardia gotica e tardogotica*, Milano 2005, pp. 67-73

Flury-Lemberg-Vial 2005

M. Flury-Lemberg, G. Vial, *La chasuble aux aigles de Bressanone, un témoignage important de paramentique du christianisme des premiers siècles*, in "CIETA bulletin", n. 82, 2005, pp. 31-50

Lebole 2005

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Ordini e congregazioni religiose*, vol. III, Biella 2005

Marino-Piglione 2005

L. Marino, C. Piglione, *Oreficeria: produzione locale e concorrenza lombarda*, in Natale (a cura di) 2005, pp. 145-154

Meglio 2005

A. Meglio, *La chiesa di San Bernardo a Vercelli: l'edificio ed il suo apparato decorativo alla luce delle vicende costruttive e dei restauri*, Vercelli 2005

Milani 2005

G. Milani, *I comuni italiani. Secoli XII-XIV*, Roma-Bari 2005

Morgantini 2005

F. Morgantini, *Cultura artistica e antiquaria intorno al Sant'Andrea di Vercelli all'inizio dell'Ottocento*, in Carlo Emanuele Arborio Mella e il restauro della Basilica di S. Andrea negli anni 1822-1823, catalogo della mostra di Vercelli, Vercelli 2005, pp. 5-32

Natale 2005a

V. Natale, *Botteghe itineranti e frescanti nella seconda metà del secolo*, in Natale (a cura di) 2005, pp. 59-84

Natale 2005b

V. Natale, *La decorazione della cappella e delle sale*, in Vialardi di Sandigliano (a cura di), *Verrone, l'immagine ricostruita*, Savigliano 2005, pp. 81-90

Natale (a cura di) 2005

V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli: il Quattrocento*, Biella 2005

Pantò (a cura di) 2005

G. Pantò (a cura di), *Il misero cibo. Vescovi e carità a Vercelli tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra, Vercelli 2005

Quazza 2005

A. Quazza, *Miniatura vercellese del XV secolo*, in Natale (a cura di) 2005, pp. 89-98

Riccardi 2005

S. Riccardi, *La pittura dall'inizio del secolo a Cristoforo Moretti*, in Natale (a cura di) 2005, pp. 39-55

Travi 2005

C. Travi, *Alla corte dei Visconti: pittura gotica in Lombardia*, in *Lombardia gotica e tardogotica*, Milano 2005, pp. 147-173

Vaschetti 2005

L. Vaschetti, *I reperti della torre: pasti di ogni giorno e banchetti d'eccezione al Castello di Moncalieri*, in G. Pantò (a cura di), *Il sapere dei sapori. Cuochi e banchetti nel castello di Moncalieri*, catalogo della mostra di Moncalieri, Torino 2005, pp. 69-91

Aimone 2006

M. Aimone, *Ad exemplum Basilicae veteris S. Petri Romae. Nuovi dati e nuove ipotesi sull'antica basilica di S. Eusebio a Vercelli*, in "Bollettino Storico Vercellese", XXXV, 2006, 1, pp. 5-67

Argenziano 2006

R. Argenziano, *La pittura a Milano tra Duecento e Trecento. Stile e iconografia*, Siena 2006

Bisogni-Calciolari (a cura di) 2006

F. Bisogni, C. Calciolari (a cura di), *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Cinisello Balsamo 2006

Coda 2006

M. Coda, *Datazione della statua lignea della Madonna di Oropa*, in "Bollettino Storico Vercellese", 66, n. 1, 2006, pp. 69-73

Crivelli-Segre Montel (a cura di) 2006

F. Crivelli, C. Segre Montel (a cura di), *Carlo Magno e le alpi. Viaggio al centro del Medioevo*, catalogo della mostra di Susa e Novalesa, Ginevra-Milano 2006

Gandino 2006

G. Gandino, *La Carta Studii di Vercelli: 4 aprile 1228. Note di paleografia e diplomatica*, in "Bollettino storico-bibliografico subalpino", a. CIV, 2006, II semestre, pp. 579-626

Kojima 2006

Y. Kojima, *Storia di una cattedrale. Il Duomo di San Donnino a Fidenza: il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, Pisa 2006

Ordano 2006

R. Ordano, *Un capolavoro estetico e simbolico. I misteri della basilica*, in "Bollettino Storico Vercellese", XXXV, 2006, 2, pp. 135-156

Pantò 2006a

G. Pantò, *Vasellame dal contado torinese e stoviglie esotiche al castello di Torino*, in G. Romano (a cura di), *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, Torino 2006, pp. 59-107

Pantò 2006b

G. Pantò, "Bacini" murati del Piemonte medievale: la chiesa di S. Giovanni di Avigliana (TO), in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 21, 2006, pp. 227-238

Pasquin-Greppi-Torrione 2006

V. Pasquin, R. Greppi, M. T. Torrione, *Barazzetto Oremo un territorio si racconta*, Gaglianico 2006

Peri 2006

P. Peri, *Considerazioni introduttive*, in L. Dal Pra', P. Peri (a cura di), *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del Convegno (Trento, 7-8 ottobre 2002), Trento 2006, pp. 13-39

Aimone 2007

M. Aimone, *Le sculture architettoniche romaniche e rinascimentali dell'antica pieve di Santo Stefano di Biella*, in "Studi e ricerche sul Biellese", Bollettino Doc.BI 2007, 2007, pp. 23-50

Barbero 2007

A. Barbero, *Terre d'acqua. I Vercellesi al tempo delle Crociate*, Bari 2007

Giorgini 2007

L. Giorgini, *Il Maestro dei Mesi a Forlì*, in Giovannucci Vigi-Sassu (a cura di) 2007, Ferrara 2007, pp. 55-70

Giovannucci Vigi-Sassu (a cura di) 2007

B. Giovannucci Vigi, G. Sassu (a cura di), *Il Maestro dei Mesi e il Portale meridionale della Cattedrale di Ferrara. Ipotesi e confronti*, atti della giornata di studi di Ferrara (1 ottobre 2004), Ferrara 2007

Rava 2007

A. Rava, *Antelami a Vercelli: le lunette dei portali di Sant'Andrea*, studio dei materiali e restauro, in Giovannucci Vigi-Sassu (a cura di) 2007, pp. 17-32

Romano 2007

G. Romano, *Una data possibile per i Mesi di Ferrara*, in Giovannucci Vigi-Sassu (a cura di) 2007, pp. 13-15

Rossetti Brezzi 2007

E. Rossetti Brezzi, *Nuovi indizi per la ricerca*, in Rossetti Brezzi (a cura di) 2007, pp. 13-17

Rossetti Brezzi (a cura di) 2007

E. Rossetti Brezzi (a cura di), *Antologia di restauri*, catalogo della mostra, Aosta 2007

Tigler 2007

G. Tigler, *La Porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in Giovannucci Vigi-Sassu (a cura di) 2007, pp. 71-100

Travi 2007

C. Travi, *Pittura del Trecento in Brianza: novità e riscoperte (Parte II)*, in "Arte Cristiana", 836, gen.-febb. 2007, pp. 9-20

Vallet 2007

M. V. Vallet, *La collection de l'Academie sur la scene: pieces choisies*, in "Société Académique", IX, 2007, pp. 123-147

Agostino in corso di stampa

A. Agostino, *Characterization of Limoges Enamels from Piedmont (Italy) with portable XRF Spectrometry and UV-Visible Reflectance Spectrophotometry*, in corso di stampa

Lacchia in corso di stampa

C. Lacchia, *Il panorama del collezionismo a Vercelli nella seconda metà del XIX secolo e le vicende di musealizzazione*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, atti del convegno, Ferrara 9-11 novembre 2006, in corso di stampa

INDICE DEI NOMI

Aimone Gibel, famiglia, 89
Airoldi, Domenico, 155, 157
Ajmonino, famiglia, 90n

■

■

SOMMARIO

Presentazione	pag. 7
<i>Vittorio Natale e Ada Quazza</i>	
Vercelli e Biella nel Due e Trecento	pag. 9
<i>Andrea Degrandi</i>	
<i>Un precedente: sopravvivenze scultoree della pieve di S. Stefano a Biella</i>	pag. 19
<i>Marco Aimone</i>	
<i>Guala Bicchieri, legato papale e reggente del regno d'Inghilterra</i>	pag. 23
<i>Simonetta Castronovo</i>	
Il tesoro e la biblioteca di Guala Bicchieri: il gotico settentrionale a Vercelli	pag. 25
<i>Simonetta Castronovo</i>	
<i>I medaglioni limosini di San Sebastiano e la fortuna del gotico a Biella</i>	pag. 43
<i>Simonetta Castronovo</i>	
Miniature a Vercelli nel XIII e XIV secolo	pag. 49
<i>Ada Quazza</i>	
<i>Testimonianze tessili del XII e XIII secolo a Vercelli</i>	pag. 59
<i>Gian Luca Bovenzi</i>	
Scultura a Vercelli nel XIII secolo	pag. 61
<i>Fulvio Cervini</i>	
<i>Frammenti duecenteschi nella chiesa del castello degli Avogadro a Quinto Vercellese</i>	pag. 83
<i>Massimiliano Caldera</i>	
Pittura del Duecento nei territori di Vercelli e Biella	pag. 87
<i>Saverio Lomartire</i>	
<i>Grandi mecenati e piccole botteghe: le arti preziose al servizio della fede</i>	pag. 105
<i>Laura Marino</i>	
La scultura in legno	pag. 111
<i>Elena Rossetti Brezzi</i>	
<i>Ceramiche d'importazione mediterranea nel Vercellese tra i secoli XIII e XIV</i>	pag. 123
<i>Gabriella Pantò</i>	
Il Maestro di Oropa, pittore dei fuoriusciti Avogadro	pag. 129
<i>Vittorio Natale</i>	
<i>Abbazia di Sant'Andrea a Vercelli: la tomba di Tommaso di San Vittore</i>	pag. 143
<i>Ada Quazza</i>	
Dipinti del Trecento fra Biella e Vercelli	pag. 149
<i>Simone Riccardi</i>	
Bibliografia	pag. 157
Indice dei nomi	pag. 185

Finito di stampare nel mese di Novembre 2007
presso le Arti Grafiche Biellesi - Candelo (BI)