



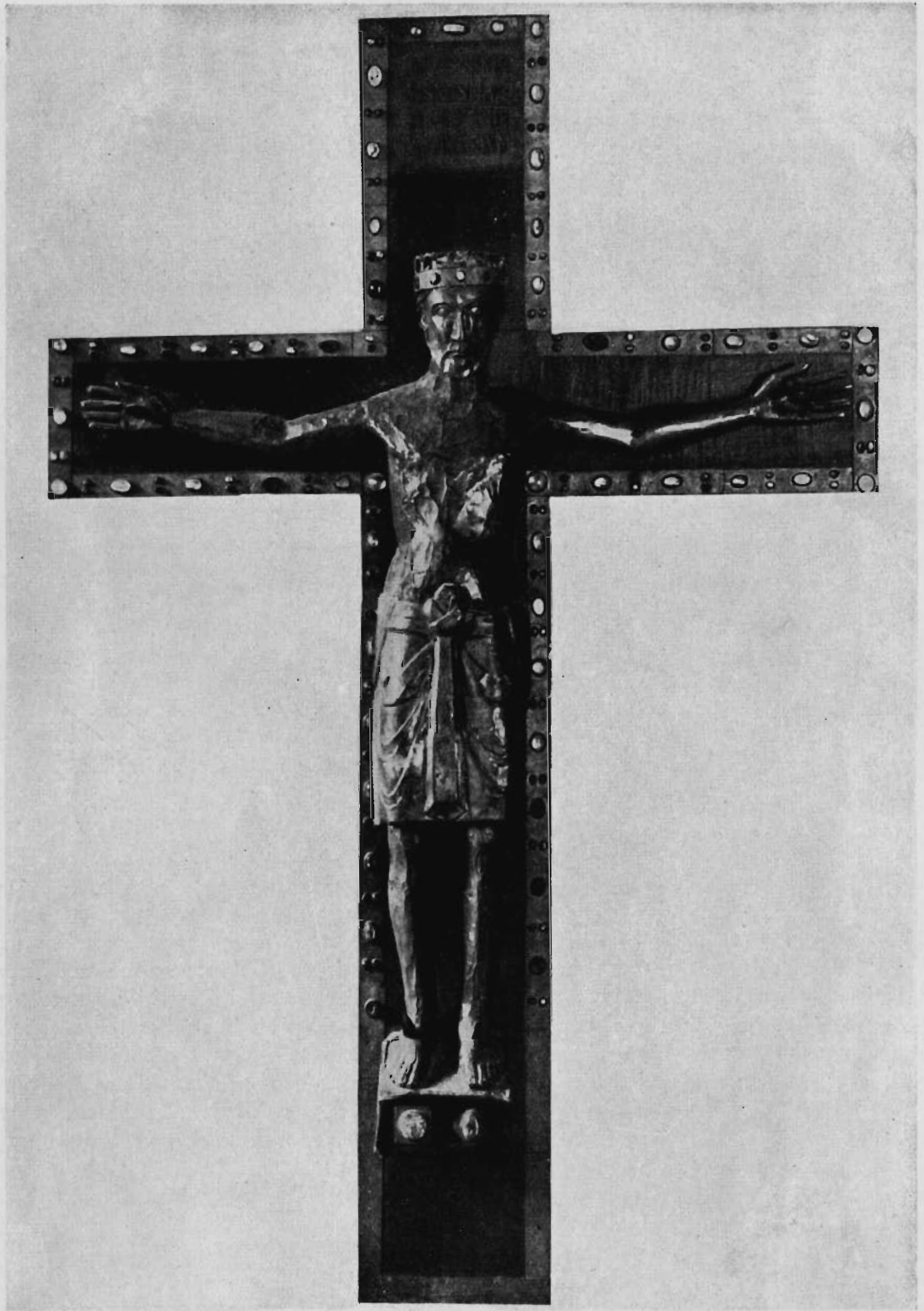
UNA SALA CON MOBILI E OGGETTI DELLA FINE DEL SEC. XV E DEL PRINC. DEL XVI

LA MOSTRA DEL GOTICO E DEL RINASCIMENTO PIEMONTESE A TORINO

ALLA MOSTRA dello scorso anno, che rappresentava ed illustrava il barocco piemontese nella potenza dei suoi caratteri e nella ricchezza dei suoi aspetti, entro la mirabile cornice dei castelli, delle chiese, dei palazzi, delle decorazioni di Torino e d'altri luoghi del Piemonte, segue quest'anno, nello stesso Palazzo Carignano, la Mostra del gotico e del rinascimento.

Non si tratta — bisogna subito sottolinearlo — nell'uno e nell'altro caso di esposizioni puramente turistiche. Perché l'una e l'altra, pur essendo disposte con gusto sempre alacre e con freschezza di risorse, in modi che ben possono

definirsi tipici, tali da suggerire norme, e addirittura d'essere presi a modello, pongono problemi nuovi agli studi, e nel complesso della loro manifestazione, come nei particolari di essa, si preoccupano di rispondere ad esigenze profondamente sentite della storia dell'arte, aprono la possibilità di scrivere nel suo gran libro capitoli nuovi. E infatti a conclusione della prima mostra s'è iniziata la pubblicazione di un'opera fondamentale e splendidamente edita su Filippo Iuvarra. Quindi, l'importanza di siffatti dispiegamenti è da considerarsi veramente considerevole, perchè è un vasto apporto sia alla conoscenza sommaria di un periodo artistico, ai fini



CASALE, DUOMO - CROCIFISSO (Fot. Beccaria)

della cultura generale e della comprensione totalitaria delle possibilità ideali di una delle più complesse ed interessanti regioni nostre, sia alla impostazione, alla soluzione, e alla chiarificazione di problemi che da tempo occupano la critica d'arte.

S'è detto che la Mostra odierna è disposta nelle medesime sale di Palazzo Carignano in cui si svolgeva quella del barocco, ma agli ambienti è stato conferito un aspetto del tutto nuovo, consono alla diversa destinazione di essi, che elimina qualsivoglia ripetizione e rapporto rispetto alla mostra precedente. Anzi è più riccamente snodata e variata di quella, poichè presenta ambienti di singolare pianta e di proporzioni diverse, e alle sale di esposizione propriamente dette, s'alternano ed innestano sale d'ambiente e aule sacre. La scelta degli oggetti è stata fatta con criteri sintetici, senza perdersi nell'accessorio, senza insistere sulle cose di minor significato, seguendo una linea organica, ma non rifuggendo da quel frammischiamento di pitture e mobili, sculture e vetrate che dà il calore della vita, e par lo propaghi anche alle sale di semplice esposizione, benchè, generalmente, molti nobili esemplari di mobilia gotica animino tutte le aule.

Certo un'arte, senza dubbio significativa, ma che raramente ascende al capolavoro, non poteva essere presentata che a questo modo. Ciò vale a provare anche che non si può proclamare una regola categorica per l'ordinamento dei



TORINO, MUSEO CIVICO - NATIVITÀ (PARTICOLARE DI POLITTICO) (Fot. Beccaria)

musei, elevare idealmente un museo tipo; il museo deve variare d'aspetti e d'accenti, a seconda del carattere degli ambienti di cui dispone, della natura delle opere che accoglie, del clima e della luce del luogo in cui sorge.



TORINO, MUSEO CIVICO - PALIOTTO LIGNEO

Tra le varie sistemazioni vogliamo ricordare segnatamente quella delle oreficerie in una sala appositamente adattata, con vetrine giro giro alle pareti, e altre cilindriche nel mezzo, a mo' di colonne, in un'illuminazione bluastra che trae riflessi misteriosi e suggestivi dai vecchi ori, dagli argenti bruniti, come in una visione surrealistica che, naturalmente, accentua il valore dei reliquiari sacri, delle croci e delle teche, dei calici e dei cofanetti, prescelti fra tanti con delicata, vigile cura.

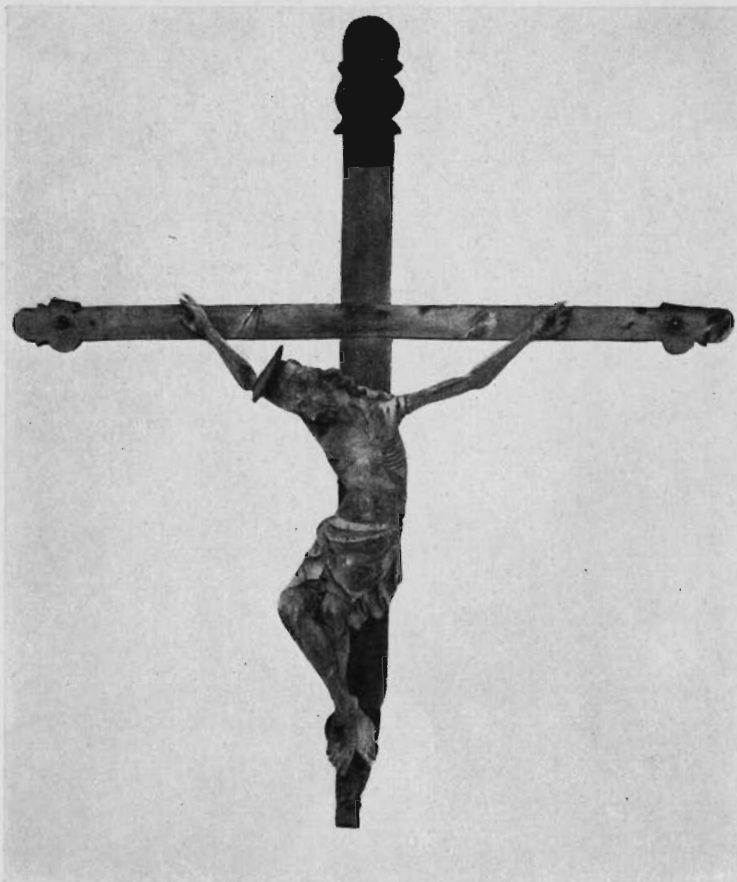
Inquadrata rapidamente la Mostra entro le vicende storiche del Piemonte, si accenna con pochissime grandi fotografie all'esistenza di una architettura, che

non è soltanto militare ma anche religiosa e civile, e con qualche calco alla decorazione architettonica.

Un richiamo e nulla più, chè non si poteva presumere di fornire un'idea adeguata del movimento dell'architettura dal Duecento al Cinque-

cento mediante fotografie e grafici, nè d'altra parte si poteva omettere dal quadro generale dei valori dell'arte piemontese, specie del periodo gotico e di quello rinascimentale, l'architettura.

La quale non si può dire che sia nota e studiata come sarebbe necessario. Ma qualcosa si vien pur facendo, come i saggi del Verzone sull'architettura romana nel Novarese e nel Vercellese,¹⁾ che ha riasunte, precisate ed accresciute le



CHALLANT SAINT-VICTOR, CHIESA PARROCCHIALE - CROCIFISSO

conoscenze sui monumenti noti, dalla massa rude e solenne del Battistero di Agrate Conturbia al Duomo di Novara, in cui il románico ha accenti di singolare grandezza, ed altri ne ha aggiunti, sconosciuti, o quasi. Così per il Santo Andrea di Vercelli, che si riferiva ad un immaginario architetto inglese è stata asserita in base all'esame stilistico l'origine lombarda.²⁾ Quando gli studi saranno estesi ai monumenti del Monferato, alla Sagra di San Michele, e a qualche altra fabbrica si potrà dire che per l'alto Medioevo si sarà precisato quel che il Piemonte ha dato all'edilizia del periodo. E forse sarà un contributo più alto e cospicuo di quello che dà il Rinascimento, poichè il gotico dominò nella regione per tutto il sec. XV, alimentato anche dalle correnti che venivano di Francia, benchè di quelli ideali e di quelle forme arrivasse l'eco, non la sostanza viva, nè si determinassero, in generale, reazioni, adattamenti, interpretazioni cospicue. E certo da un punto di vista strettamente costruttivo ed estetico è da considerare troppo alta la fama dei castelli e rocche del Piemonte, mentre le vicende storiche e romantiche pienamente la giustificano. Perchè il loro schema è, generalmente, troppo elementare sia sotto l'aspetto puramente architettonico, sia sotto quello militare, di fronte alla complessità e prestantza di tanta parte della nostra architettura militare. Ed è in queste fabbriche soprattutto che si possono riscontrare influenze francesi le quali si attenuano e scompaiono nell'architettura religiosa, soverchiate nell'Evo medio da quelle lombarde, mentre durante il Quattro e il Cinquecento si riaffacciano nell'ebrietà del gotico fiorito, a pena contenute da deboli tendenze rinascimentali, salvo che a Varallo, Chieri e in qualche altra località.



TORINO, GALLERIA SABAUDA - G. M. SPANZOTTI: S. SEBASTIANO (PARTICOLARE DI TRITTICO) (Fot. Beccaria)

Sotto l'influenza francese, e anche fiamminga, si mostra segnatamente la scultura, specie quella decorativa e lignea, mentre la plastica lombarda che importò in Piemonte numerose opere, in parte ancora conservate, a Torino, Acqui, Saluzzo, Alba... impronta quella monumentale.

Di questa alla Mostra figurano pochi saggi, per ovvie ragioni, ma il *Crocifisso* del Duomo di Casale, in lamine d'argento e rame dorato, ritenuto del sec. XII, è una delle più solenni raffigurazioni del Cristo trionfante, per la potenza della massa che dà la sensazione del dominio, l'ampia ed austera squadratura dell'atteggiamento, la stilizzazione eroica della forma umana, la finezza del particolare che conferisce valore e vibrazione ad ogni parte.



VERCELLI, MUSEO BORGOGNA - SCUOLA CATALANA: PIETÀ

Già le sculture a tutto tondo che vanno sotto la denominazione "arte aostana", palesano infiltrazioni francesi, sia pure più o meno chiaramente e vivamente operanti sopra un fondo locale. Ma l'azione della plastica francese diventa di singolare evidenza nei paliotti lignei riccamente intagliati, nei trittici ed ancone chiesastiche. Così nel *Polittico* con la *Natività di Gesù* del Museo Civico di Torino (metà

circa del sec. XIV) che richiama gli avori francesi e, inoltre, esemplari fiamminghi; il *Paliotto* con l'*Incoronazione della Vergine* del medesimo Istituto, al quale appartiene pure un contraltare con le scene di Gesù e della Maddalena, entrambi del principio del sec. XV; così un'altra *Incoronazione della Vergine* con quadretti riferentisi alla vita di un Santo, forse S. Vito, anch'esso riferibile agli inizi del Quattrocento e appartenente al Museo Civico di Torino.

E lo stesso può dirsi di un bellissimo *Crocifisso* ligneo dello scorcio del Trecento, esposto dalla Parrocchiale di Challant Saint-Victor, mirabile nella linea contorta che dà la nozione della sofferenza e dello strazio, crea col gesto vasti spazi intorno, è finissimo nella scarnificazione che accusa il volume e la sostanza vitale della forma.

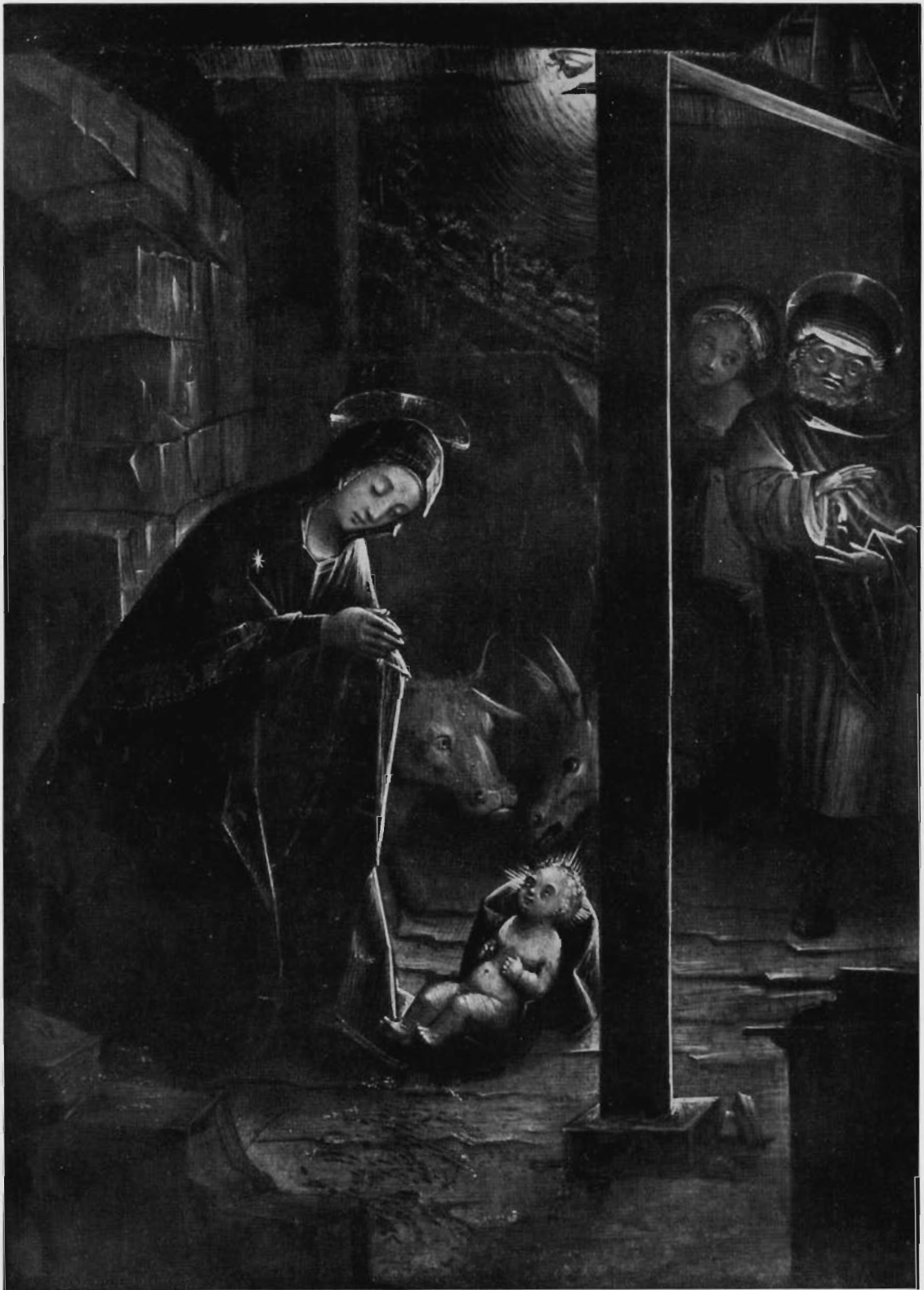
In verità conviene riconoscere che non si è ancora tentato nella scultura con serie e vaste indagini di precisare se e che cosa vi si possa riscontrare di arte locale, pur sotto il manto degli influssi oltremontani e lombardi. Questo è uno dei tanti problemi che la Mostra sollecita.

Là dove esso è stato già affrontato è nello studio della pittura, che rappresenta il centro vitale, se non del periodo gotico, certo del Rinascimento piemontese.

Della pittura gotica quel che è sopravanzato è così scarso e disperso da non potersi prendere a base sicura per una valutazione della misura con la quale il Piemonte ha partecipato allo stupendo rinnovamento della pittura italiana nel Trecento, da Roma a Firenze, da Siena a Padova; e certo ciò che rimane, dagli affreschi di San Domenico a Torino (sec. XIV) a quelli gotici di Santa Maria di Vezzolano³⁾ a quelli del primo Quattrocento che riflettono ancora le forme gotiche, come ad esempio, la *Deposizione* di Giovanni Beltramo da Pinerolo in San Giovanni ai Campi presso Piobesi torinese, ai freschi di Giacomo Jaquerio in Sant'Antonio di Ranverso, alla *Deposizione* della Chiesa delle Missioni presso Villafranca, agli affreschi di San Pietro presso Pianezza, ascritti anch'essi al Jaquerio... non può paragonarsi in alcun modo alle pitture contemporaneamente prodotte nei



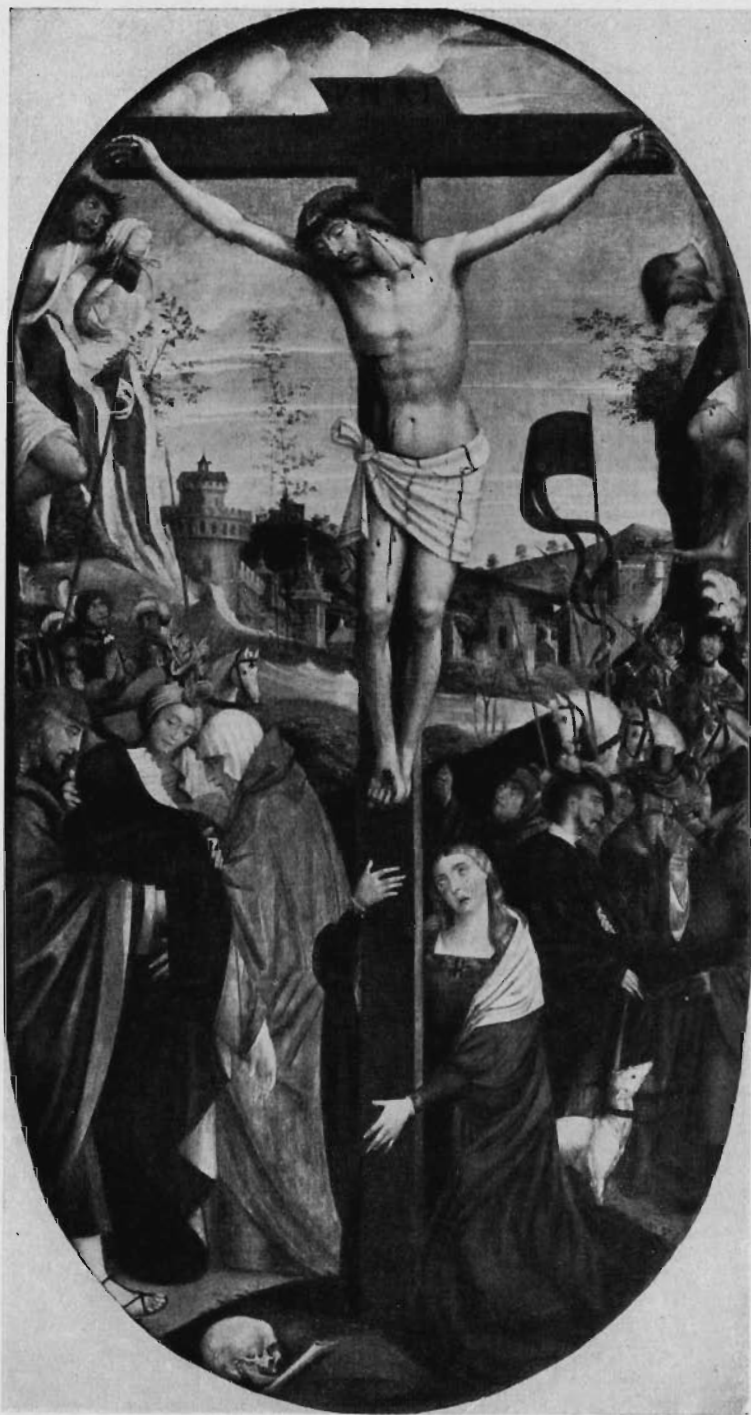
TORINO, MUSEO CIVICO – G. M. SPANZOTTI: LA DISPUTA DI GESÙ NEL TEMPIO (Fot. Pedrini)



TORINO, MUSEO CIVICO - DEFENDENTE FERRARI: ADORAZIONE DEL BAMBINO



SUSA, DUOMO - DEFENDENTE FERRARI: ADORAZIONE DEL BAMBINO (Fot. Beccaria)



TORINO, PROPRIETÀ PENSA DI SAN DAMIANO
DEFENDENTE FERRARI: CROCIFISSIONE (Fot. Beccaria)

principali centri artistici d'Italia, anzi risulta ritardatario, pur palesando accenti di vita, valori d'arte genuini, come a Ranverso e a Pianezza.

quello delle vetrate; e inoltre chiare infiltrazioni spagnole, per lo più catalane, in talune opere di Saluzzo, di Revello, del Museo Civico di

Certo ha ragione Augusto Cavallari Murat quando sostiene in un vivace scritto apparso sul *Bollettino storico bibliografico subalpino*⁴⁾ che questo complesso, sia pur esiguo, di pitture spiega e prepara il movimento del Quattrocento, ma va al di là del segno quando sopravvaluta codeste manifestazioni, che pur nella loro modesta linea suscitano interesse e sono degne di rispettosa considerazione.

La Mostra ricorda con alcune fotografie questa fase di preparazione, poi s'impenna sulle maggiori figure del Quattro e Cinquecento piemontese: Gian Martino Spanzotti, Defendente Ferrari, Giovenone, Macrino d'Alba, Gaudenzio Ferrari, intorno ai quali si raggruppano gli artisti minori, quali Gandolfino di Roreto, Eusebio Ferrari, ed altri.

A codesti artisti, in varia misura dotati, bisogna riconoscere la funzione rappresentativa della pittura piemontese del Rinascimento. Perché essi tentarono di ridurre le influenze francesi e fiamminghe da un lato, lombarde dall'altro, ad unità di stile. Siffatti influssi vennero studiati nel loro insieme dalla Motta-Ciaccio⁵⁾ che riscontrò l'azione dei van Eyck nel rude naturalismo, nell'iconografia, nelle composizioni dei freschi di Manta, Ranverso, Ivrea, Briga; tipologie proprie di Nicola Froment e del Maestro di Moulins nello Spanzotti, in Gandolfino, in Defendente, nel Giovenone, oltre a derivazioni fiamminghe nel disegno netto, rigido, nel panneggiare, nel colorito smagliante, forse ad emulazione di



CIRIÈ, CHIESA PARROCCHIALE - DEFENDENTE FERRARI: MADONNA E SANTI (Fot. Beccaria)



SAN BENIGNO CANAVESE, CHIESA PARROCCHIALE
DEPENDENTE FERRARI: MADONNA E SANTI (Fot. Beccaria)

Torino. Ma di siffatti influssi è anche parola, anzi essi costituiscono il problema centrale di ogni studio monografico su questi artisti.

dissimula l'incertezza della critica di fronte a questo maestro, lasciando al visitatore esperto di decidere se la singolare *Pietà* del Museo Borgogna a

Allo Spanzotti sono stati dedicati dalla Ciaccio⁶⁾ e dalla Brizio⁷⁾ due acuti scritti che comprendono e potenziano le interessanti ricerche del Bruzza, del Baudi di Vesme, e di altri studiosi. Tuttavia non si può dire che la sua figura artistica risulti ancora sicuramente definita. Perché assai scarsi sono i dati fondamentali, anzi ristretti a tre opere: la *Madonna* rinvenuta dal Baudi di Vesme, che è firmata, e alla quale si aggiunsero più tardi⁸⁾ gli sportelli laterali con Santi (Galleria Sabauda), la *Disputa nel tempio*, contrassegnata da un monogramma, invero, di dubbia interpretazione, del Museo Civico di Torino, e il *Battesimo di Gesù* del Duomo di Torino che è datato da un documento 1508. Ma l'attribuzione delle altre opere, la loro cronologia e, quindi, la ricostruzione dello svolgimento artistico del maestro nel gioco delle influenze oltremontane e lombarde e delle sue reazioni è affidato alla critica stilistica, e quindi dà luogo a giudizi contrastanti. Così mentre la Ciaccio rivendica a lui l'intero ciclo di affreschi in San Bernardino d'Ivrea, A. Venturi⁹⁾ dubita che tutti i riquadri si debbano a lui; il Berenson¹⁰⁾ non registra come suoi taluni dipinti fortemente influenzati dall'arte d'oltralpe che figurano nella Mostra, e accusano un vivo accostamento a quel mondo artistico fino a confondersi con taluni di quei pittori. E la distanza fra le tre opere certe è talmente considerevole che invece di favorire una ricostruzione la rende affatto problematica.

L'ottimo catalogo pubblicato da V. Viale ad illustrazione e duratura memoria della Mostra, ricco di 368 pagine di efficaci riproduzioni, non

Vercelli sia da ascrivere allo Spanzotti, oppure ad un pittore valenzano, se parecchie altre opere si debbano a lui o al suo scolaro ed imitatore Defendente Ferrari.

Non riesce persuasiva l'ipotesi recentemente formulata ¹¹⁾ di un eventuale discepolato da quel Cristoforo Moretti, cremonese, che operò largamente in Piemonte, e, comunque, l'inserzione della sua arte nella vecchia tradizione lombarda che risale agli Zavattari ed a Michelino da Besozzo. La sola opera nota del Moretti, la *Madonna del Museo Poldi-Pezzoli* di Milano, non offre proprio alcun punto di contatto con le opere spanzottiane, nè se ne ritrovano con l'arte che si ricollega agli Zavattari e a Michelino da Besozzo; e, infatti, non sono stati precisati. L'arte dello Spanzotti appartiene ad una fase posteriore a quella del gotico internazionale, e i riferimenti alla pittura oltremontana che si colgono in essa non possono far deviare.

Se il *Trittico* della Galleria Sabauda è da considerarsi, almeno allo stato delle conoscenze, una delle prime opere sue, sotto l'aspetto stilistico, esso accusa nella figura del S. Sebastiano un riannodamento alla tradizione pittorica piemontese degli affreschi di Manta e, a traverso questi, alla corrente francese; e siffatta commistione di forme locali e francesi s'avverte anche nelle altre rappresentazioni, più che la saldezza costruttiva e plastica del Foppa, e la grandezza morale delle sue figure, e la sua gamma coloristica severa ed intensa. Meglio che col Foppa i suoi rapporti nell'ambiente lombardo sono col Butinone, ad esempio col *Trittico* di Brera del 1454, e anche col Bergognone della prima maniera, ¹²⁾ mentre l'azione del Foppa si fa sentire chiaramente nel periodo avanzato



BIELLA, PROPRIETÀ SELLA - DEFENDENTE FERRARI: NATIVITÀ
(Fot. Beccaria)

della sua arte, ad esempio nella compatta composizione e nella plastica solenne della *Disputa nel tempio* del Museo Civico di Torino.



TORINO, DUOMO - DEFENDENTE FERRARI: STORIE DEI SANTI CRISPINO E CRISPINIANO (Fot. Beccaria)

Il Berenson ¹³⁾ asserì la discendenza spirituale da Macrino d'Alba, ma sarebbe arduo precisare in che cosa essa consista, se non nell'affinità generica di scuola, tanto più che Macrino fu il più eclettico dei maestri piemontesi del Rinascimento.

Circa le opere ascrittegli in base a raffronti stilistici, senza voler entrare in pieno in tal groviglio, anche perchè non sarebbe possibile controllare talune assegnazioni del Berenson in collezioni private straniere, giova accogliere le riserve, anzi le contestazioni mosse per la già ricordata *Pietà* del Museo Borgogna a Vercelli. ¹⁴⁾ Malgrado certe relazioni che si possono istituire nello spirito e nelle forme con dipinti di analogo soggetto nel Museo di Castel Sant'Angelo a Roma, nel Museo di Budapest, nel Santuario del Tavoleto a Sommariva Fermo, nella raccolta Caresana di Vercelli, nella Chiesa della

Misericordia a Bianzè, l'opera rivela un così vivace accostamento a modi catalani ¹⁵⁾ che non si riscontrano in altri dipinti dell'artista, e ad un'analisi palese differenze sostanziali nel modo di intendere la figura umana, nel modellato di essa, nel disegno, nei tipi, nei caratteri espressivi, nella colorazione più ardente e vaga di risalti decorativi. Vi sono, è vero, maestri dell'Italia centrale, quali un Antonio da Fabriano o un Francesco di Gentile che nelle prime opere mostrano un orientamento deciso verso la pittura fiamminga, ma i punti di contatto fra queste e le opere successive, in cui la frenesia oltremontana si placa, sono evidenti e provano l'unità della manifestazione; ciò che non si può sostenere per il dipinto del Museo Borgogna, la cui ascrizione allo Spanzotti si contesta non tanto per contribuire alla definizione dello elenco delle opere di lui, quanto per una netta

definizione dei caratteri della sua arte e delle influenze da essa subite.

L'accennata interferenza tra l'opera dello Spanzotti e quella di Defendente Ferrari comprova, senza lasciar traccia di dubbi, la discendenza spirituale del pittore di Chivasso dal caposcuola vercellese. Tuttavia i caratteri di differenziazione fra l'uno e l'altro sono evidenti. Lo Spanzotti è più austero nei valori formali e in quelli espressivi, costruttore più saldo di figure, che rileva più nettamente, anche più plasticamente, là dove Defendente è piuttosto morbido ed ha ancora il senso della linea goticizzante; lo Spanzotti è sobrio nelle orchestrazioni cromatiche, mentre il Ferrari ama la colorazione ardente, specie nei rossi che assumono spesso valore di lacca; l'uno preferisce un chiaroscuro a contrapposti netti e non vivace, ben diverso da quello di Defendente che si compiace in un gioco più ricco di opposizioni, di zone sfumate e attenuate, sì che il chiaroscuro disimpegna una funzione assai più importante nell'opera sua; lo Spanzotti ama l'impiego assai parco di vaghezze decorative, che costituiscono, invece, la nota dominante dell'opera del pittore di Chivasso, dai pavimenti marmorei in prospettiva alle vesti delle figure, alle scenografie degli sfondi architettonici: un'arte severa nel primo, un abbandono nell'altro e un affermarsi soprattutto nell'episodico, nel novellistico.

Contestata, a ragione,¹⁶⁾ la derivazione di Defendente da Eusebio Ferrari asserita da A. Venturi,¹⁷⁾ si può ammettere qualche contatto con Macrino d'Alba, ad esempio, con la *Madonna adorante il Bambino e Santi* della Parrocchiale di San Giovanni ad Alba, se non proprio l'influenza di Macrino su lui affermata dal Weber¹⁸⁾ e dal Berenson¹⁹⁾ benchè sembri favorita dalle date, ma fino ad un certo punto, chè la cronologia delle loro opere s'intreccia e non si sussegue. E per quel che riguarda il luminismo proprio delle pitture defendentescas non sembra si possa accettare l'elaborata ipotesi della Brizio, che esso derivi dalla scuola tedesca, dal movimento che muove da Martin Schöngauer e s'afferma per mezzo del Grönewald e del Dürer. Il fatto che taluni dipinti del Ferrari



VERCELLI, CHIESA DI SAN FRANCESCO
G. GIOVENONE: S. AMBROGIO

siano stati in passato ritenuti del Dürer non ha alcuna importanza perchè si tratta, evidentemente, di un errore grossolano, data la grande



NEVIGLIE, CHIESA PARROCCHIALE - MACRINO D'ALBA: MADONNA E SANTI (Fot. Beccaria)

differenza di qualità fra i due artisti. Sembra strano d'altra parte che un pittore di non grande ala, quale Defendente, se fosse venuto a contatto con maestri di personalità così prepotente avesse, saputo estrarre dalla loro arte l'essenza della ricerca luministica senza rimaner soggiogato da altri aspetti fondamentali di essa. Nè la natura stessa di quel luminismo è la stessa. Invece le sorgenti di esso le possiamo individuare in quel filone soprattutto d'arte franco-fiamminga al quale Defendente s'ispira segnatamente nelle prime opere, quali *l'Adorazione del Bambino* del Museo Civico di Torino e la *Madonna allattante il Bambino* del medesimo Istituto. La *Natività* miniata da Giovanni Bourdichon nell'Uffizio d'Anna di Bretagna (Parigi,

Biblioteca Nazionale) e la *Natività* del Museo di Vienna assegnata alla scuola di Gérard David possono chiarire questo atteggiamento di Defendente più che gli accostamenti ai maestri tedeschi or ricordati. Anche in altre opere, come nella *Madonna fra Santi e devoti* del 1519 della Parrocchiale di San Giovanni a Ciriè si coglie un chiaro riferimento alla pittura fiamminga, anzi all'opera sua massima, il *Polittico* dell'Agnello. Così nella *Crocifissione* della raccolta Pensa di Torino l'impronta fiamminga è evidente, specie nel paese; il *Polittico* di Brianzè, ora al Museo di Vercelli, ha copiata la nota *Deposizione* di von der Weyden; le storie dei Santi Crispino e Crispiniano — una delle più fresche e schiette e avvincenti, sue opere, al pari dei dossali del

coro di San Girolamo di proprietà Sella a Biella — rivelano chiare influenze fiamminghe nello spirito del novellare, nel realismo, nel carattere delle figure, nel paese, nel colorito, malgrado che le architetture risentano del Rinascimento italiano. Non sempre, pertanto, chè talune storie per il loro carattere e per i modi dell'inscenamento sembrano ispirarsi a modelli tedeschi. Così lo specchio di dossale del coro raffigurante la *Natività*.

Di questo artista figura nella Mostra piemontese tutta la parte più significativa della sua operosità. Fra le opere datate se non vediamo l'*Adorazione del Bambino* (1511) del Museo Federico a Berlino, abbiamo l'altra del Museo Civico di Torino datata dell'anno precedente, in cui il gioco della luce notturna assume suggestivi valori di poesia e segna il promettente inizio del maestro. E basterebbero i dipinti datati o firmati, con qualche lieve aggiunta, a fornire l'immagine chiara e completa dell'arte sua, ad esempio l'*Adorazione di Gesù Bambino* del Duomo di Susa col motivo dei suoi morbidi putti dalle carni ceree, diafane, avvivate da note rosse e dorate, con uno sfondo prospettico suggestivamente dileguante, come spesso si nota nei quadri di Defendente; o come la *Madonna e Santi* della Parrocchiale di San Benigno Canavese con partiti di putti musicanti a piè del trono della Vergine che farebbero pensare all'arte veneziana, o come l'*Adorazione dei Magi* della Parrocchia di Leyna, interessante per i suoi accenti d'üreriani, che ritroviamo anche nel *Trittico* dell'Istituto Rosmini a Stresa Borromeo, tuttavia sporadici e non formativi.

Minore fu certo il Giovenone, che appartiene anch'egli alla scuola dello Spanzotti e subì l'influsso di Defendente,²⁰⁾ ma le sorti dell'arte



TORINO, GALLERIA SABAUDA
MACRINO D'ALBA: LA STIGMATIZZAZIONE DI S. FRANCESCO (Fot. Beccaria)

sua si rianimano improvvisamente in un accostamento a Gaudenzio Ferrari, che gli fa creare il *S. Ambrogio* di San Francesco a Vercelli, prima ritenuto di Gaudenzio²¹⁾ mentre per documenti risulta suo, monumentale, bene inquadrato nello spazio, schietto nell'atteggiamento e nel gesto. L'opera sua non è esente da influenze fiamminghe, come dimostrano, tra l'altro,

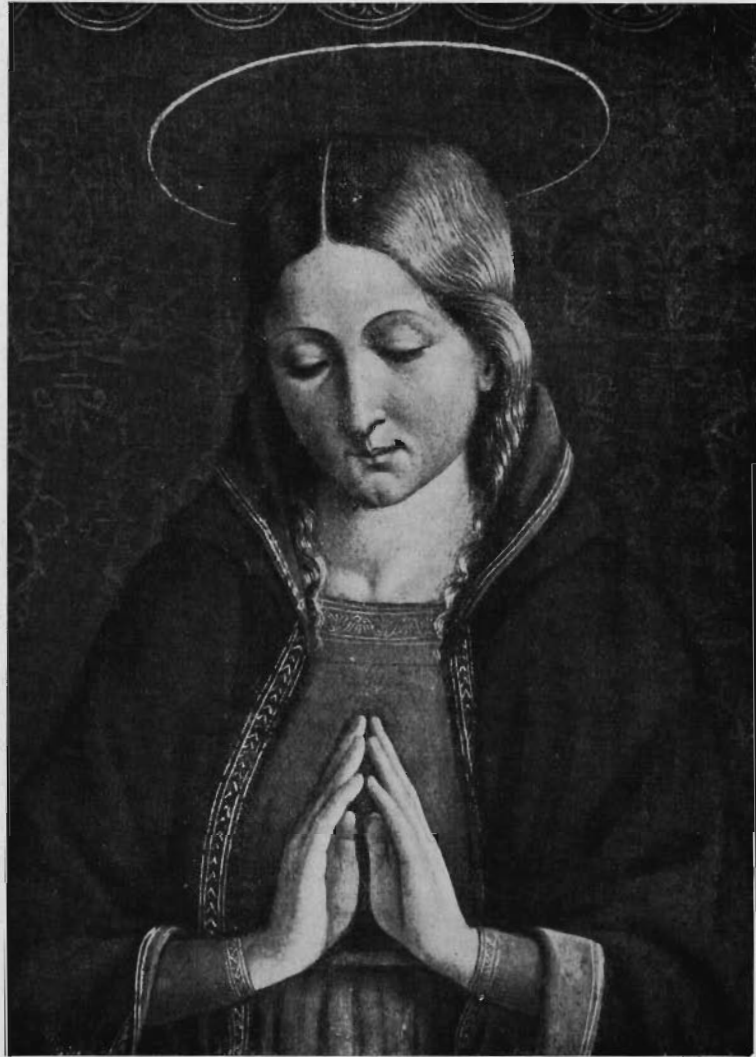


TORINO, GALLERIA SABAUDA - MACRINO D'ALBA: PALA D'ALTARE (Fot. Beccaria)

la *Deposizione* dell'Istituto industriale di Biella, o la *Crocifissione* di Vercelli, specialmente nel paese; ma sembra anche poter cogliere in talune sue opere qualche riflesso raffaellesco, come nell'*Adorazione dei Magi* dell'Arcivescovado di Vercelli, in cui il gruppo della Vergine col Bambino richiama la *Madonna del Baldacchino*.

Quanto al maggior scolaro dello Spanzotti, il Sodoma, non c'è che da ripetere quel che è stato tante volte detto, cioè che se non fosse noto in maniera precisa il suo non breve discepolato presso il caposcuola vercellese, l'opera sua non l'accuserebbe affatto. Ma ciò avviene probabilmente perchè non abbiamo finora alcun dipinto suo dei primi anni; e finchè non ne verrà fuori uno, il problema non potrà esser trasferito dal settore storico a quello della critica d'arte.

Nella scuola vercellese è anche inserito Macrino d'Alba,²²⁾ e, invero, qualche nota spanzottiana — insieme a riferimenti foppeschi e forse anche bergognoneschi — si rileva nell'arte sua, per esempio nello *Sposalizio di S. Caterina* della Parrocchiale di Treviglio, ma commista e soverchiata dai più svariati influssi, anche in questa opera, in cui il colorito ha gl'impasti e gli accordi propri dei veneti. Non si può negare, o attenuare,²³⁾ il carattere spiccatamente eclettico dell'arte di Macrino, nè, data la viva accentuazione di esso, escludere che abbia compiuto viaggi nell'Italia centrale, pur se è necessario rinunciare, come altri ha tentato, a tracciare un itinerario, mancando per esso ogni base concreta. Nella *Stigmatizzazione di S. Francesco* della Galleria Sabauda di Torino notiamo la chiara influenza del dipinto di analogo soggetto di Giovanni van Eyck del medesimo Istituto; l'impronta dei ferraresi non si può affatto negare nella grande *Pala* della Galleria Sabauda, che



CREA, SANTUARIO — MACRINO D'ALBA: MADONNA (PARTICOLARE DI UN DIPINTO) (Fot. Beccaria)

nella struttura richiama le ancone di Ercole de' Roberti, mentre taluni Santi sono palmezzaneschi e il S. Girolamo è ricalcato sulle figure del Signorelli, come nei dipinti di San Giovanni ad Alba e del Santuario di Crea, nel quale pure l'immagine della Vergine è signorelliana, non meno di quella del dipinto della Galleria Capitolina a Roma, mentre le figure dei Santi in questo risentono dell'arte toscana. Ma anche all'eclettismo c'è un limite, e, quindi, non sapremmo vedere col Weber²⁴⁾ evidenti influenze del Pinturicchio, o quella del Botticelli e di Leonardo.²⁵⁾ Certo è pertanto che l'attingere a tante sorgenti, e disperate, non lo mise in grado



NOVARA, MUSEO CIVICO - G. FERRARI: ANGELI (Fot. Beccaria)

di produrre alcuna opera notevole, anzi accusò in lui la mancanza di un preciso orientamento, di un chiaro ideale d'arte, come di chi nulla sa dire in maniera personale.

Eclettico fu anche Gaudenzio Ferrari, però il suo temperamento impetuoso, fantastico, ardente si afferma fin dalle prime opere, e resiste pure all'azione di maestri sovrani quali Leonardo e il Correggio. Ai suoi dipinti è fatta larga parte nella Mostra, ed è una gioia vedere, o rivedere, il *Polittico* di Novara, la grandiosa *Madonna degli Aranci* di San Cristoforo a Vercelli, con i suoi vaghi giochi di putti tra il fogliame — così affine agli affreschi della medesima chiesa, fra i più animati e grandiosi del principio del Cinquecento nell'Italia superiore — la *Madonna* di Brera, la *Pala* di Arona, le coppie di angeli, di

mirabile colorito, del Museo Civico di Novara, gli affreschi già in Santa Maria della Pace di Milano ora a Brera...

Ma possiamo ritenere Gaudenzio esponente della scuola piemontese? Senza prendere in esame la vasta bibliografia che lo riguarda, se ci limitiamo ad alcuni capisaldi, come il cenno del Pauli nel *Künstler Lexikon* di Thieme e Becker, l'ampia trattazione di A. Venturi,²⁶⁾ la monografia che gli ha dedicato il Weber,²⁷⁾ gli studi della Brizio,²⁸⁾ che ha indagato il problema delle origini di Gaudenzio in modo completo e accurato, troviamo accenni, or sì or no, a influenze piemontesi e lombarde, però mai le prime sono dimostrate con precisi riferimenti, che invece riescono agevoli e numerosi per le seconde.

E, in verità, non si comprende da quali raffronti sia giustificata l'ipotesi, sia pure prudentemente espressa, dal Berenson²⁹⁾ che lo dichiara "allievo probabilmente di Macrino d'Alba", sulla traccia del Lermolieff³⁰⁾, o la dipendenza dallo Spanzotti accennata dal Weber³¹⁾ in base all'affinità iconografica tra il ciclo di affreschi di San Bernardino ad Ivrea e quello di Santa Maria delle Grazie a Varallo, che appare come la sua opera più antica, indicata dalla Ciaccio. Sotto l'aspetto stilistico che è quello cui bisogna dare importanza per la formazione di un artista, l'affinità si dissipa.

Sembra talvolta di avere identificate nelle sue opere, ricercandole attentamente, risonanze della pittura piemontese, ma esse si dileguano ad un ripetuto esame, e comunque sono largamente soverchiate da elementi lombardi nell'architettura, nelle figure, nella composizione. Forse qualche relazione si può individuare con Defendente Ferrari, per talune composizioni, taluni tipi, il reclinare di certe teste nello scomparto con l'*Adorazione del Bambino* del *Polittico* di Novara, benchè sia d'accento peruginesco, mentre il S. Paolo della medesima ancona sembra risentire del Giovenone. Ma bisogna convenire che manca quel fascio di prove che è necessario per asserire una dipendenza spirituale; comunque che essa non è stata ancora provata da alcuno in modo convincente.

I rapporti, con la scuola piemontese, invece, sono evidenti nel maggior seguace di Gaudenzio, Bernardino Lanino, ma qui dobbiamo far punto per la pittura, benchè vi sarebbe ancora materia abbondante di studio e considerazioni.

La miniatura è ben rappresentata, malgrado che, in sostanza, si goda e apprezzi limitatamente, chiusa com'è nelle vetrine, per la buona ragione che di ciascun codice son mostrate una o due illustrazioni, dato che non si può consentire a chiunque di sfogliare questi preziosi volumi.

È stata fatta un'accurata scelta, che comincia col X secolo, col *Liber Psalmorum* e il *Messale*



VERCELLI, CHIESA DI SAN PAOLO
B. LANINO: ADORAZIONE DEL BAMBINO (Fot. Beccaria)



VERCELLI, DUOMO - PAGINA DELL'ISIDORO O APOLLO MEDICUS (Fot. Beccaria)

del Beato Varmundi del Duomo di Ivrea, pei quali, pertanto, non si può parlare di un'arte piemontese, ma che certo sono fra le opere più nobili prodotte in questo periodo: si veda il foglio 25 v. del primo con la raffigurazione dell'Orchestra, con vivaci figurine di musicisti che toccano svariati strumenti, presieduti, per così dire, da una grande figura femminile diadematata,

Del XIV secolo troviamo, fra l'altro, gli *Statuti di Torino*, o codice delle catene, del Museo Civico di Torino, riferibili al 1360, probabilmente piemontese nelle miniature, come ritiene il Toesca³⁵⁾ e affine, in certo modo, alle pitture trecentesche di San Domenico a Torino, in cui già s'avvertono le influenze oltremontane proprie dell'arte piemontese, che s'accentuarono in

assisa sopra un singolare seggio.

L'Archivio capitolare di Vercelli ha dato bellissimi saggi: il *Salterio* (n. CXII) o *Martyrologium Raboani Mauri*, dal primo scritto in esso inserito, con miniature e disegni a penna di varie mani, ma tutte riferibili al X secolo, benchè taluna sia stata colorita posteriormente.³²⁾ Notiamo la figurazione a c. 80 in cui si vede Cristo sotto un monumentale motivo di arcate cadenzate, assiso in trono, in atto di benedire la regina di cui è parola nel salmo 44. *Isidoro* o *Apollo Medico* appartiene anch'esso al X secolo, se non al IX, come pensano il Toesca³³⁾ e il d'Ancona:³⁴⁾ ha disegni a penna, ma è notevole soprattutto pel colorito ricco e brillante d'ispirazione carolingia e per la viva accentuazione decorativa che deriva dall'influenza della miniatura irlandese, che fu assai sensibile in questo tempo.



RVCTAVIE CORNVM VERBOM BONVM
dico ego opetame regi
Linguae calumistitibi
in libris scribenar
Speciosus formae prae filius hominum
diffusa est gloria in libris eius
propter ea benedixit ei dominus in eternum

VERCELLI, DUOMO - PAGINA DI SALTERIO (Fot. Beccaria)



TORINO, MUSEO CIVICO - PAGINA DEGLI STATUTI DI TORINO (Fot. Beccaria)

progresso di tempo per la considerevole immigrazione di artisti francesi, alcuni dei quali miniarono i messali di Amedeo VIII, il futuro Felice V (Archivio di Stato di Torino). L'impronta oltremontana la riscontriamo anche in codici quattrocenteschi, sia pure commista a forme nostrane, come nel *Messale* fatto miniare

impronta oltremontana appartenente al Duomo); da Casale Monferrato (Biblioteca Capitolare) un *Corale* miniato dal bresciano Bartolomeo Bigossi, come risulta, probabilmente, dalla sua segnatura, certo di caratteri lombardi, benchè taluno inclini a ritenere l'autore valesiano, di Varallo probabilmente: ³⁸⁾ fu regalato

dal cardinal Domenico della Rovere (Museo Civico di Torino) il quale è raffigurato nel foglio dedicato a David e ad altri profeti a mezza figura tra gruppi di angioletti che reggono il suo stemma. Non a torto A. Venturi ³⁶⁾ vi scorse reminiscenze ferraresi, ma in verità non nei modi di G. F. de' Maineri al quale l'ascrisse. È più nel vero il Toesca ³⁷⁾ che per riferimenti al *Petrarca* di Cassel e al *Codice purpureo* del Museo Civico di Genova pensò al Marmitta, cioè a Giovan Marco da Parma. Certo è che il codice è un nobile esemplare della miniatura del Rinascimento per la freschezza e la trasparenza del colorito, la varietà delle rappresentazioni, il disegno incisivo delle figure, i fondi di paese grandiosi, i fini particolari come i medaglioni decorativi nel fregio della *Crocifissione*.

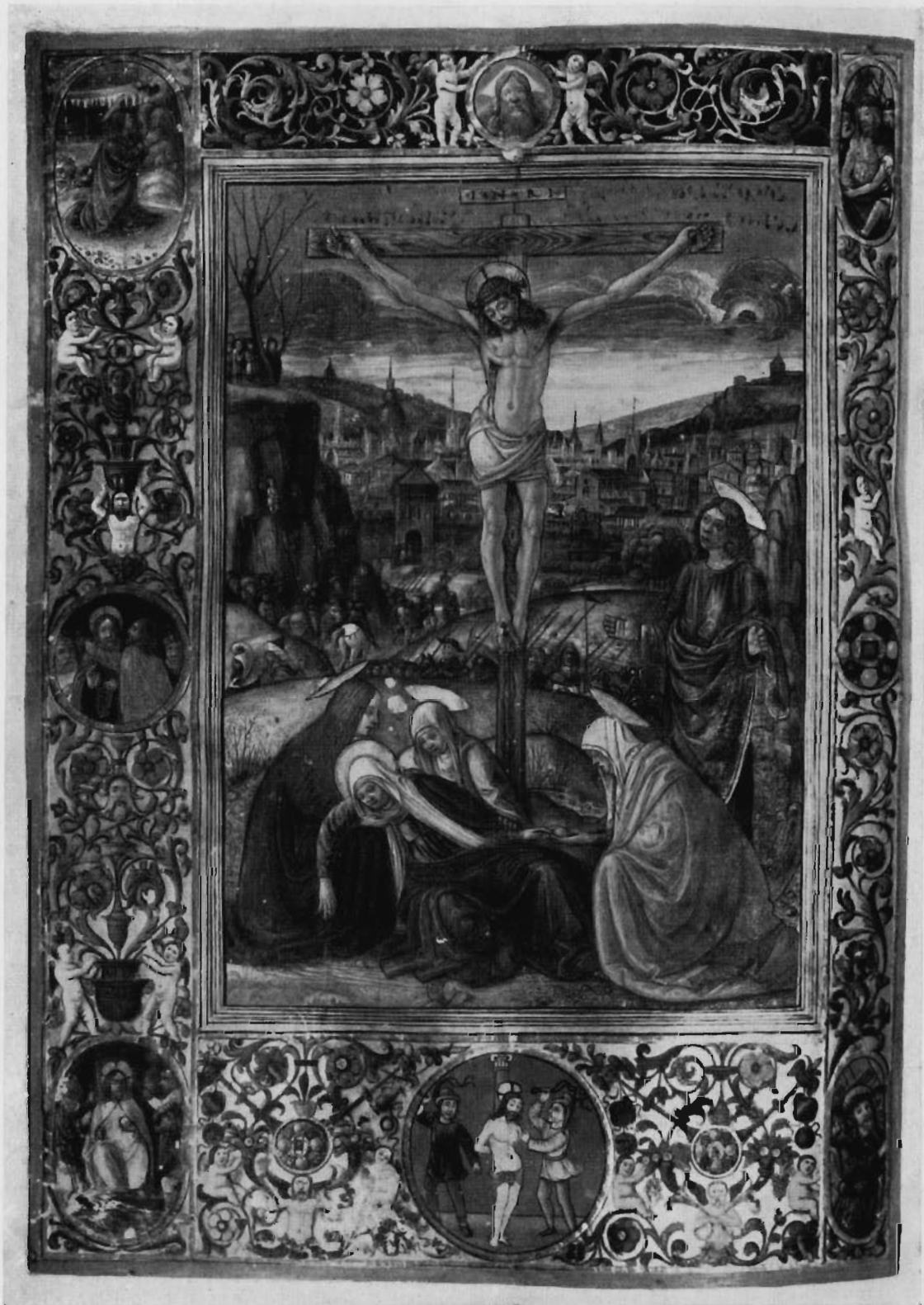
Bei codici del Quattrocento son tratti anche da Mondovì (un *Messale* di chiara



TORINO, MUSEO CIVICO – MINIATURE DEL MESSALE DI DOMENICO DELLA ROVERE



AOSTA, SANT'ORSO - PAGINA DI MESSALE



AOSTA, SANT'ORSO - MONTE DI GIOVANNI: PAGINA DI MESSALE



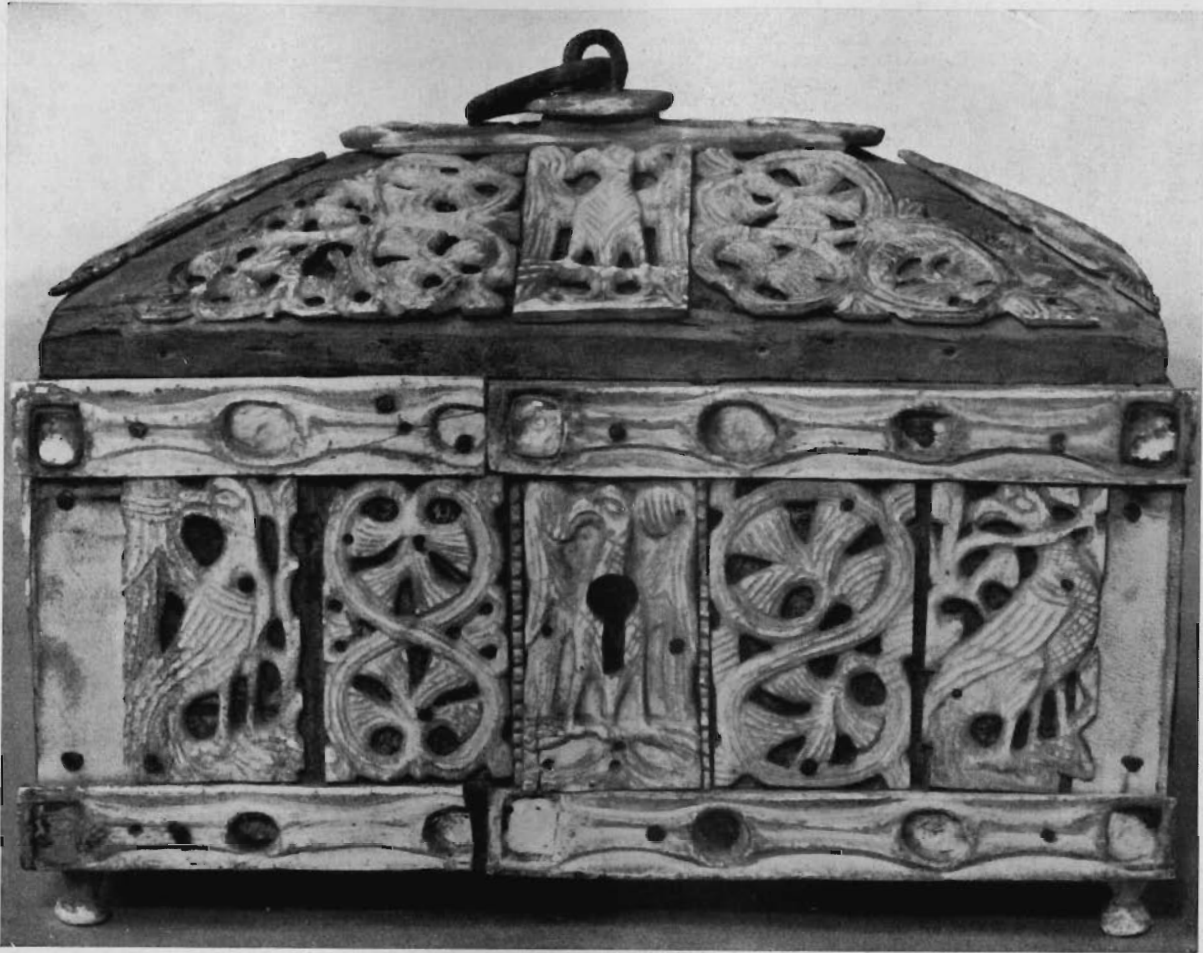
AOSTA, DUOMO - VETRATA

da Guglielmo Paleologo il quale vi è figurato genuflesso dinanzi all'Eterno in una pagina che reca nel vivace fregio stemmi dei marchesi di Monferrato; da Aosta, come il *Messale* donato probabilmente da Giorgio di Challant e quello miniato da Monte di Giovanni e aiuti, entrambi della Collegiata di Sant'Orso. Il primo ha spiccati caratteri francesi, per esempio nelle fini architetture che fanno da sfondo alla scena della Crocifissione e risale al principio del sec. XVI; ³⁹⁾ l'altro è datato 1502 ed è apprezzabile segnatamente più che per le figure per il vivace colorito e per il brio ornamentale.

Fra le arti minori figurano altresì le vetrate, le oreficerie, gl'intagli in legno, le stoffe.

Le vetrate sono distribuite nelle sale, anzi collocate come finestre di taluni ambienti in modo da disimpegnare almeno in parte la loro funzione non solo cromatica ma anche di suggestione di un mondo sovrumano. Sono quelle ben note del Duomo di Aosta, che appartengono ad un'officina svizzero-tedesca del sec. XVI, ⁴⁰⁾ del Santuario di Crea, più antiche, dello scorcio, cioè, del sec. XV, di San Gaudenzio a Baceno, di Crevola d'Ossola, in cui elementi tedeschi sovrappanno le forme italiane...

Le oreficerie, anche per la singolare ed efficacissima esposizione, costituiscono una delle più felici sale della Mostra. Ma sarebbe temerario affermare ch'è si individuino in esse caratteristiche locali. Nè, ch'io sappia, s'è mai provato seriamente a rintracciarle. La scelta degli oggetti è stata condotta con fine discernimento, si è fermata sui più bei pezzi del Duomo di Vercelli, di Novalesa, di Aosta, di Chieri, di Asti...; e vi ha contribuito pure il Museo Civico di Torino. Data l'importanza degli oggetti sarebbe necessaria una trattazione ampia, malgrado che nei citati cataloghi di Aosta, Vercelli, Casale, ecc., parecchi oggetti siano stati già studiati. Vogliamo soltanto ricordare fra le cose più rare il *Reliquiario argenteo della Vergine* in Sant'Eusebio di Vercelli, probabilmente opera longobarda, e quivi pure il *Reliquiario del Presepe* riferito non senza fondamento all'XI secolo, il *Reliquiario di S. Caterina d'Alessandria*, opera limosina del sec. XIII



VERCELLI, DUOMO - CASSETTA EBURNEA (Fot. Beccaria)

(dal Duomo vercellese proviene altresì una cassetta eburnea del IX secolo); il *Reliquiario di S. Grato* del Duomo di Aosta, lavoro di Giovanni di Malines, terminato nel 1458; l'*Ostensorio* argenteo del Duomo di Asti, eseguito nel 1447 da un lombardo, maestro de Filipis. Ed è soltanto per ovvie ragioni di economia di spazio che l'enumerazione s'arresta a questo punto.

Per la medesima ragione si tocca soltanto di passaggio della interessantissima serie di mobili che animano tutti gli ambienti con la raffinatezza elaborata dei loro intagli. Si può dire che, in generale, sia il gotico a trionfare in essi perchè le forme ogivali persistono nelle arti minori piemontesi per tutto il sec. XV, e sopravvivono ancora nel secolo successivo, specialmente per quel che riguarda il mobilio. Per

il quale la questione che si pone è sempre la stessa: si riscontra in esso un apporto locale, e in qual misura? Molti di siffatti intagli vanno sotto la denominazione generica di "arte valdostana", o "arte franco-valdostana", ma i modelli decorativi sono francesi. La collaborazione, per dir così, consisterebbe nell'interpretarli in un particolare modo. Se si dovesse precisare quale, si potrebbe rispondere ch'esso consiste in una squadratura più rude del mobile, propria di una zona montana, in un intaglio più pesante e semplificato alquanto, rispetto ai modelli francesi in cui l'eleganza del gotico fiorito tocca raffinatezze supreme nello schema generale e più nell'ebrietà, nella preziosità, nella finezza dell'elemento decorativo. Più d'uno degli oggetti esposti presenta qualità che accusano or la mano di artisti francesi or la soggezione a



VERCELLI, DUOMO - RELIQUIARIO DEL PRESEPIO (Fot. Beccaria)

schemi francesi. Ma gli studi non sono così maturi in questo ramo dell'arte da consentire qualche cosa più di un orientamento generico. Tuttavia vogliamo segnalare la considerevole prestanza di molte fra queste opere. Per esempio del pulpito dell'Abbazia di Staffarda, di forma circolare, a specchi regolari, come regolari sono gli ornati che li campiscono, ma reso singolare dal supporto conico raggiato e dalla movenza elegantissima della scala a chiocciola, opera della seconda metà del sec. XV. Per affinità con gli stalli del coro, ora ripartiti fra il Museo Civico di Torino e la

Chiesa di Pollengo, si può ritenere improntato dall'arte francese. Di questi stalli mirabile è soprattutto il seggio priorale, che è ben degno di esser messo alla pari dei lavori francesi contemporanei: esso sembra posteriore al pulpito, chè il lavoro degli stalli si prolungò per molti anni, fin nel Cinquecento.

Una chiara impronta locale si può riconoscere, invece, nel coro di San Giovanni di Saluzzo, dello scorcio del sec. XVI, in cui s'avverte il respiro del Rinascimento italiano, malgrado il connubio col gotico. Nel XVI secolo lo stile diventa prevalentemente italiano, come, ad esempio, nel



SAINT-VINCENT, CHIESA PARROCCHIALE - CREDENZONE (Fot. Beccaria)

leggio di San Sebastiano a Biella. Altri oggetti rivelano tendenze varie giustificate dall'importazione (parecchi sono di proprietà privata e acquistati in diversi luoghi) o dall'immigrazione di artisti: comunque sono tutti in vario modo interessanti.

Fra le stoffe figura il bellissimo parato detto di Giulio II, del Duomo di Vercelli, perchè

¹⁾ PAOLO VERZONE, *L'architettura romanica nel novarese*, Novara, Cattaneo, I (1935); II (1936); Id., *L'Architettura romanica nel vercellese*, Besso, Vercelli 1934.

donato dal della Rovere fra il 1502-03 quando era vescovo della diocesi; il *Piviale* in velluto rosso broccato d'oro del Duomo di Aosta, fine del sec. XV, a motivi ornamentali su linee ondulate, con ramoscelli e melograne; ⁴¹⁾ il *Piviale* (sec. XVI) del Duomo di Biella broccato d'oro su seta rossa in un'ardente sinfonia cromatica...

LUIGI SERRA

²⁾ A. M. BRIZIO, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Vercelli*, La libreria dello Stato, Roma 1935, pag. 14.



STAFFARDA, ABBAZIA - PULPITO

3) LISETTA CIACCIO, *Gli affreschi di Santa Maria di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento*, in *L'arte*, 1910, XIII, pag. 335, li data al 1354 circa e vede in essi l'opera di maestri piemontesi per la fusione di elementi francesi ed italiani, come piemontesi stima gli affreschi in San Domenico di Torino, che riporta al 1334 circa, mentre rileva che la pittura romanica piemontese fu esente da influenze bizantine. Il Marle (*The development of the Italian Schools of painting*, Th. Hague, Nijhoff, 1924, IV, p. 272) al contrario ritiene che, salvo le opere del primo Trecento, le pitture piemontesi di questo periodo rappresentino una sezione della scuola lombarda.

4) A. CAVALLARI MURAT, *Considerazioni sulla pittura piemontese verso la metà del sec. XV*, in *Boll. stor. bibl. subalpino*, XXXVIII, 1936, n. 1-2.

5) *La pittura del Rinascimento nel Piemonte e i suoi rapporti con l'arte straniera*, in *Atti del X congresso internazionale di Storia dell'arte in Roma*, 1922, pag. 276-280.

6) Gian Martino Spanzotti da Casale pittore fiorito fra il 1481 e il 1524, in *L'Arte*, 1904, pag. 441-456.

7) Gian Martino Spanzotti, in *Miscellanea della Facoltà di Filosofia e Lettere della R. Università di Torino*, 1936, pag. 109-127.

8) G. PACCHIONI, *Alcuni dipinti inediti di Giovanni Martino Spanzotti*, in *L'Arte*, 1930, XXXIII, pag. 16-29.

9) *Storia dell'arte italiana*, VII, 4, pag. 1118.

10) *Pittori italiani del Rinascimento*, Valori plastici, s. d., pag. 469.

11) BRIZIO, *op. cit.*

12) A. VENTURI, *op. cit.*, pag. 1112.

13) *Op. e loc. cit.*

14) L'attribuzione si deve a G. PACCHIONI, *op. cit.*, che però s'esprime in forma dubitativa: "un'altra *Pietà*, iconograficamente singolarissima, che volentieri assegnerei al Maestro „

15) V. VIALE, *Guida ai musei di Vercelli*, Vercelli 1935, pag. 88.

16) A. M. BRIZIO nella sua ampia monografia sull'artista, in *L'Arte*, 1924, XXVII, pag. 211-246.

17) A. VENTURI, *Storia dell'arte*, VII, 4, pag. 1119.

18) Nel *Künstler Lexikon* di Thieme e Becker.

19) *Pitture italiane del Rinascimento*, pag. 160. Nel volume *I pittori italiani del Rinascimento*, Hoepli, Milano 1936, il Berenson nomina soltanto Defendente fra i pittori piemontesi schietti, considerandolo come il "principale esponente", del movimento di fusione della tendenza foppesca con la tradizione franco-flamminga. Giova riportare il geniale e singolare giudizio su lui dato: "A dover giudicarlo come un artista serio, sarebbe troppo per lui il quarto rango; ch'egli non ha neanche una delle qualità essenziali alle arti della figura. Ma disarmata la critica, abbandonando ingenuamente qualsiasi



SALUZZO, CHIESA DI S. GIOVANNI - PARTICOLARE DEL CORO



BIELLA, CHIESA DI S. SEBASTIANO - LEGGIO



BIELLA, DUOMO - PIVIALE (Fot. Beccaria)



TORINO, MUSEO CIVICO - SEGGIO PRIORALE DELL'ABBZIA DI STAFFARDA (Fot. Beccaria)

pretesa a codesti requisiti; e per la durata di un batter di ciglio, ci conviene a non esigerli e dimenticarli „. E più innanzi: “ In realtà *pittura* è nome che sta ad indicare una quantità d'arti indipendenti; e una di queste fu appannaggio del nostro piccolo piemontese. La relazione di essa con la grande arte non è dissimile da quella fra i bronzi decorativi e la scultura; e sarà sempre preferibile se buono un di cotesti bronzi, ad una scultura mediocre „.

²⁰⁾ A. VENTURI, *Storia dell'arte*, IX, 7, pag. 536-538.

²¹⁾ BERENSON, *Pitture italiane* cit., pag. 166. Ma G. COLOMBO, in *Documenti e notizie intorno ad artisti vercellesi*,

1883, pag. 280, aveva ricordato il contratto di allogazione in data 29 dicembre 1527.

²²⁾ BERENSON, *op. cit.*, pagina 279.

²³⁾ A. M. BRIZIO, *Macrino d'Alba*, in *L'Erma*, VI, Torino, 1935, pag. 453-550. E il suo eclettismo rimane pur riconoscendo i segni lombardi nella sua prima opera datata, il *Trittico di Filadelfia* (1494) specialmente nelle figure dei donatori.

²⁴⁾ Nel *Künstler Lexikon* di Thieme e Becker.

²⁵⁾ BERENSON, *op. cit.*, pagina 275.

²⁶⁾ *Storia dell'arte*, IX, 2, pag. 809-875.

²⁷⁾ *Gaudenzio Ferrari und seine Schule*, Strassburg, Heitz, 1927.

²⁸⁾ In *L'Arte*, XXIX, 1926, pag. 103-120 soprattutto.

²⁹⁾ *Op. cit.*, pag. 163.

³⁰⁾ *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda, Berlino, Bologna*, 1886, pag. 423 e 450.

³¹⁾ *Op. cit.*, pag. 10-11.

³²⁾ A. M. BRIZIO, *Vercelli*, cit., pag. 102. Vedi quivi anche per gli altri codici vercellesi.

³³⁾ *Storia dell'arte*, Torino, U. T. E. T., 1927, pag. 447.

³⁴⁾ *La miniature italienne du X au XV siècle*, Paris-Bruxelles 1925, pag. 2.

³⁵⁾ *Torino*, Istituto d'arti grafiche, Bergamo, pag. 28.

³⁶⁾ *Storia dell'arte*, VII, 3, pag. 752 e *Le Gallerie Nazionali italiane*, III, 1897.

³⁷⁾ *Torino*, cit., pag. 53.

³⁸⁾ PAOLO D'ANCONA, *Due preziosi cimeli miniati nel Duomo di Casale Monferrato*, in *L'Arte*, 1916, pag. 86-87; NOEMI GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVII secolo*, Torino 1935, pag. 132.

³⁹⁾ TOESCA, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Aosta*, Calzone, Roma 1911, pag. 113.

⁴⁰⁾ TOESCA, *op. cit.*, pag. 22 e *Torino* cit.

⁴¹⁾ Il Toesca (*Aosta* cit., pag. 63) ritenne il velluto dubitativamente di manifattura fiamminga, franco-piemontese il ricamo dei galloni, fiorentino quello del cappuccio, locale quello dello scollo; fiorentina la figurazione dell'Ascensione.