

Università degli Studi di Torino
Dipartimento di Studi Storici

Corso di Laurea Beni Culturali
Tesi in Storia dell'arte medievale

**Le pitture murali della quarta campata del
chiostro di Santa Maria di Vezzolano**

Relatore
Fabrizio Crivello

Candidata
Elisa Pellissier
Matr. 894548

A.A. 2024-2025

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	3
I. GLI STUDI	4
1. Primi interessi e interpretazioni	4
2. Riflessioni critiche della seconda metà del Novecento	6
3. Gli studi più recenti.....	8
II. LE PITTURE	11
1. La campata	11
2. Stato di conservazione e restauri.....	12
3. L'iconografia	14
4. Lo stile.....	16
5. La tecnica pittorica	16
III. IL CONTESTO STORICO-ARTISTICO	18
1. Il rapporto tra lunetta e pontile.....	18
2. I confronti stilistici al di fuori del complesso abbaziale	21
CONCLUSIONI	25
ILLUSTRAZIONI	27
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI.....	35
BIBLIOGRAFIA.....	38

INTRODUZIONE

La lunetta raffigurante la Maiestas Domini nella quarta campata del chiostro dell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano è al centro di un dibattito storiografico tuttora aperto, relativo alla cronologia e al rapporto con il complesso decorativo della canonica e con il pontile interno. Nonostante una tradizione di studi avviata nell'Ottocento e sviluppatasi fino alle ricerche più recenti, permangono significative incertezze.

Le ipotesi oscillano tra una collocazione ancora legata alla cultura romanica di fine XII secolo e una datazione più avanzata, verso la metà del Duecento, in dialogo con le istanze gotiche di matrice transalpina. A tali problematiche si aggiungono le trasformazioni architettoniche dovute alla realizzazione della scala di accesso al pontile, che hanno compromesso una parte consistente della decorazione originaria. In questo quadro, la lunetta costituisce una testimonianza di particolare rilievo per la comprensione della cultura figurativa medievale in Piemonte, in una fase di transizione tra romanico e gotico, caratterizzata dall'intreccio di suggestioni bizantine e influssi oltramontani. Il caso di Vezzolano costituisce un osservatorio privilegiato per considerare l'interazione tra pittura murale, scultura e architettura all'interno di un complesso canonico, offrendo spunti di riflessione sulle dinamiche di cantiere, sulla circolazione dei modelli e sulla definizione dei programmi iconografici.

È quindi necessario riesaminare la lunetta attraverso un'analisi stilistica e iconografica, integrata dal confronto con esperienze coeve dell'Italia settentrionale, al fine di verificare le principali ipotesi cronologiche avanzate e di ridefinirne il ruolo nel contesto del complesso abbaziale. In tale prospettiva, la quarta campata del chiostro si configura non solo come testimonianza della pittura murale tra tradizione romanica e prime trasformazioni gotiche, ma anche come uno spazio profondamente segnato da stratificazioni storiche e conservative che restituisce la vitalità del cantiere medievale e la complessità della cultura figurativa piemontese tra XII e XIII secolo.

I. GLI STUDI

Le pitture murali presenti nella quarta campata del chiostro dell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano rappresentano un'importante testimonianza per la storia dell'arte medievale di ambito piemontese. Sono state oggetto di ricerche a partire dalla seconda metà del XIX secolo: le prime menzioni risalgono agli anni Settanta dell'Ottocento, avviando così un percorso che si è protratto fino alla fine del secolo scorso. Nonostante la lunga tradizione di studi, la questione relativa alla datazione del ciclo pittorico rimane aperta e oggetto di dibattito, in particolare in relazione alla costruzione del pontile e della relativa scala di accesso. Le difficoltà interpretative sono diverse e in parte dovute allo stato di conservazione della superficie dipinta, che presenta significative lacune, rendendone complessa la lettura iconografica e stilistica. Nella porzione superiore della parete è raffigurato Cristo in Maestà: benedice con la destra circondato dai simboli degli evangelisti. Di questi si sono conservati solo quelli sul lato sinistro: l'aquila di Giovanni e il vitello di Luca. Queste lacune sono dovute al fatto che nella porzione destra della lunetta fu realizzata la scala di accesso al pontile interno, con relativa porta, quindi cancellando la decorazione pittorica sottostante.

1. Primi interessi e interpretazioni

Tra gli studi pionieristici dedicati all'abbazia di Santa Maria di Vezzolano, un ruolo di rilievo spetta al lavoro di Antonio Bosio pubblicato nel 1872¹. L'autore, oltre a riportare un'attenta e dettagliata descrizione dell'intero complesso, si sofferma a descrivere la quarta campata del chiostro. Egli segnala come la lunetta versasse già in condizioni precarie a causa della realizzazione della scala di accesso al pontile della chiesa, che lo studioso data al 1613, sebbene non fornisca informazioni documentarie al riguardo. Dal punto di vista iconografico, individua al centro della lunetta la figura del Salvatore benedicente, mentre, al di sotto di essa, nello spazio oggi occupato dalla scala, sarebbe stata originariamente raffigurata la Vergine, la cui immagine appare gravemente deteriorata. Bosio

¹ Bosio 1872, p. 45.

rileva inoltre che «nella fascia vi sono diverse teste di Santi», attualmente appaiono poco visibili. Queste si scorgono nella porzione inferiore sinistra dell'arco entro cui è racchiusa la lunetta, si tratta di due tondi con la raffigurazione del profilo di un volto.

Ulteriore contributo di Bosio risale al 1900², quando l'autore pubblica un secondo studio sull'abbazia, nel quale torna a esaminare la lunetta della quarta campata. In quest'occasione si sofferma sui colori, descrivendo lo sfondo blu oltremare con stelle dorate. Inoltre, colloca le pitture dell'intero chiostro, compresa la lunetta in questione, in un'epoca precedente al XV secolo e, in ogni caso, al più tardi, li farebbe risalire all'inizio del XVI secolo.

Nel corso della prima metà del Novecento nuovi studi ridefiniscono la lettura storico-artistica dell'abbazia di Vezzolano, talvolta contraddicendo le ipotesi formulate da Bosio. Particolarmente significativa è la ricerca condotta da Lisetta Motta Ciaccio³ che, a seguito di un attento studio in cui analizza tutte le pitture presenti nel chiostro, dedica particolare attenzione alla lunetta della quarta campata. La studiosa ritiene che le pitture siano state realizzate da un artista duecentesco di cultura italo-bizantina. Inoltre lo stesso tema iconografico è ripreso nella lunetta dell'arcata precedente, ma realizzata da un artista differente, da lei definito un «meschino imbianchino»⁴, ispiratosi a modelli desunti da miniature francesi. Da notare è il fatto che Motta Ciaccio numera le campate in modo diverso⁵: il Cristo in Maestà sarebbe nella terza campata, a differenza di Bosio e gli studi successivi, che lo pongono nella quarta. Rispetto all'analisi di Bosio⁶, per la studiosa le pitture risalirebbero a una data precedente: colloca infatti la decorazione del chiostro tra la metà del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo, in quanto la prima arcata non risalirebbe a una data successiva al 1250 e, considerato lo stile, sarebbe quindi la più antica⁷.

² Bosio 1900, p. 10.

³ Motta Ciaccio 1910, p. 338.

⁴ Motta Ciaccio 1910, p. 339.

⁵ Motta Ciaccio 1910, pp. 338-339.

⁶ Bosio 1900, p. 10.

⁷ Motta Ciaccio 1910, p. 339.

Nel 1912 Achille Motta⁸ si sofferma sulla lunetta della quarta campata e ne sottolinea le condizioni di conservazione. Anche egli attribuisce il degrado delle pitture alla costruzione della scala di accesso al pontile, la cui data di realizzazione resta tuttavia imprecisata, e alla presenza di una porta sul lato sinistro, area oggi completamente priva di decorazioni pittoriche. Motta riconosce, inoltre, la ripresa del motivo iconografico del Cristo benedicente nella seconda campata e conferma, in accordo con Bosio⁹, la presenza di teste di santi lungo la fascia decorativa esterna della lunetta.

Negli anni Quaranta Anna Maria Brizio inserisce l'abbazia di Santa Maria di Vezzolano all'interno del suo ampio studio dedicato alla pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento¹⁰. Relativamente all'affresco della quarta campata, avanza l'ipotesi che le pitture siano opera della stessa mano di colui che ha decorato terza e quinta campata, definendoli «affreschi [...] rozzi»¹¹. Si basa su elementi stilistici ricorrenti: forme assottigliate e contorni marcati delle figure di ascendenza gotica; d'altra parte, sono presenti anche elementi romanici, quali l'impostazione iconografica, la gamma cromatica e le lumeggiature bianche.

Ne risulta, secondo l'analisi della studiosa, l'opera di un artista locale sensibile agli influssi della cultura figurativa francese¹².

2. Riflessioni critiche della seconda metà del Novecento

A partire dagli anni Sessanta del Novecento si è registrato un rinnovato interesse nei confronti del chiostro dell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano, accompagnato dall'emergere di nuovi studi che ne hanno approfondito gli aspetti storico-artistici. Tra i primi contributi di questi anni si segnala quello sulla pittura gotica in Piemonte di Enrico Castelnuovo¹³. In particolare, lo studioso si

⁸ Motta 1912, p. 56.

⁹ Bosio 1872, p. 45.

¹⁰ Brizio 1942, p. 153.

¹¹ Brizio 1942, p. 153.

¹² Brizio 1942, p. 153.

¹³ Castelnuovo 1961, p. 101.

sofferma sull'immagine del Cristo benedicente della quarta campata del chiostro, attribuendola al cosiddetto Pittore dei Radicati, attivo in epoca romanica e che ha risentito l'influenza della pittura transalpina. Tale attribuzione è stata possibile grazie alla presenza, nella terza campata, dello stemma della famiglia dei Radicati: un'aquila d'oro su fondo nero. Inoltre, lo studioso afferma che le pitture del chiostro sono state realizzate nei primissimi anni del Trecento. Castelnuevo ha elaborato un'altra ipotesi, secondo la quale le decorazioni pittoriche ai lati nord e ovest del chiostro sono state realizzate da un solo artista¹⁴. Tale interpretazione si discosta dalle conclusioni di Motta Ciccio¹⁵ e Brizio¹⁶, le quali individuano due differenti maestri che si sono occupati della decorazione del chiostro.

Nel 1986, Costanza Segre Montel propone un ampio studio riguardo la pittura del Duecento in Piemonte¹⁷. Sono numerose le opere considerate dalla studiosa, tra le quali il Cristo benedicente della quarta campata del chiostro di Vezzolano. Pittura da lei datata intorno alla metà del XIII secolo e definita «di singolare equilibrio tra maniera bizantineggiante e suggestioni oltramontane»¹⁸. I richiami della cultura figurativa bizantina sono rintracciabili nella figura stessa di Cristo benedicente, evidenziati soprattutto dalle pieghe del panneggio e dai tratti fisionomici nervosi. Al contrario, gli elementi riconducibili alla pittura e miniatura gotica francese si manifestano nei tralci vegetali stilizzati della cornice decorativa della lunetta, così come nei medaglioni contenenti il profilo di volti umani e infine nella leggerezza della figura angelica che volteggiava in alto.

Un ulteriore contributo risalente agli anni Ottanta si deve a Ermanno Marchisio¹⁹, il quale ripercorre la storia dell'abbazia di Vezzolano e del territorio circostante. Analizza la pittura presente nella quarta arcata del chiostro dell'abbazia, soffermandosi sullo stato di conservazione dell'opera, che

¹⁴ Castelnuevo 1961, p. 109.

¹⁵ Motta Ciccio 1910, p. 339.

¹⁶ Brizio 1942, p. 153.

¹⁷ Segre Montel 1986, p. 44.

¹⁸ Segre Montel 1986, p. 44.

¹⁹ Marchisio 1988, p. 52

risulta particolarmente danneggiato a seguito della costruzione della scala per accedere all'ambone che, senza citare documenti, ritiene realizzata nel 1732²⁰.

All'inizio degli anni Novanta del Novecento, Giovanni Romano pubblica uno studio riguardante la pittura e l'architettura gotica in Piemonte, tra le diverse opere prende in esame anche il Cristo in mandorla presente nel chiostro di Vezzolano²¹. Colloca la realizzazione della pittura intorno al 1240 e la attribuisce a un pittore piemontese. Lo studioso sottolinea il legame tra quest'opera e la prima scultura gotica, notando che la lunetta rappresenta una fase particolare della pittura piemontese: sono abbandonate le cromie intense tipiche dell'affresco romanico, a favore di un disegno dai contorni più accurati e con un uso più contenuto delle ombreggiature.

3. Gli studi più recenti

Agli inizi degli anni Duemila sono stati condotti nuovi studi in merito alla quarta campata del chiostro di Vezzolano. Tra questi si segnalano le indagini di Elena Ragusa pubblicate nel 2003 e incentrate sull'intero ciclo di pitture presenti nel chiostro²². Secondo la studiosa, il Cristo in mandorla circondato dai simboli degli evangelisti della quarta campata risalirebbe – così come per Romano – circa agli anni Quaranta del Duecento. In origine, la pittura probabilmente ricopriva l'intera parete, come suggerisce la presenza di tre frammenti nella parte inferiore della lunetta; la perdita della porzione destra della lunetta e del registro inferiore sarebbero da imputare alla costruzione della scala di accesso al pontile, ritenuta risalente al 1613 sulla base della testimonianza di Bosio²³. Inoltre, la presenza dello stemma della famiglia dei Radicati nella terza campata ha indotto a ritenere che anche la campata in questione sia di committenza di tale famiglia, così come

²⁰ Sotto la scala sarebbe stato sepolto don Simone Marchisio, deceduto a Vezzolano il 19 dicembre 1745 (Marchisio 1988, p. 52).

²¹ Romano 1992, pp. 29-30.

²² Ragusa 2003, p. 12.

²³ Ragusa 2003, p. 12.

per la quinta campata. Nonostante la committenza appartenga alla medesima famiglia, le pitture delle tre campate sono state realizzate in momenti diversi, comprese tra 1240 e 1290.

Le conclusioni di Ragusa sono state riprese anche da Aldo A. Settia che, sulla base della presenza dello stemma della famiglia dei Radicati nella terza, quarta e quinta campata, attribuisce la committenza alla medesima famiglia²⁴. Tuttavia, Settia osserva come, all'epoca della realizzazione delle pitture, una famiglia Radicati non fosse ancora storicamente attestata. Pertanto, l'identificazione dello stemma dell'aquila d'oro in campo nero attribuito a tale nome risulterebbe anacronistica. Secondo lo studioso, lo stemma farebbe invece riferimento alla consortile di Radicata San Sebastiano²⁵. Un frammento, rinvenuto a seguito del restauro del 1935, è visibile nella fascia ornamentale dell'arco che sovrasta la lunetta, in alto a destra, dove si distingue ancora un rombo contenente l'estremità della zampa e dell'ala destra dell'aquila dorata²⁶. Lo studioso sottolinea inoltre come la rappresentazione più antica dell'aquila d'oro si trovi proprio nella quarta campata del chiostro. Sebbene oggi risulti molto rovinata a causa della costruzione della scala di accesso al pontile datata alla prima metà del XVIII secolo. Questo dato è stato desunto dagli studi di Motta Ciaccio, alla quale Settia fa esplicito riferimento.

La decorazione pittorica della quarta campata del chiostro di Vezzolano rappresenta un caso emblematico all'interno del panorama della pittura medievale piemontese. Nonostante oltre un secolo di studi, la datazione dell'opera rimane oggetto di dibattito, anche se le ricerche recenti la collochino prevalentemente verso la metà del XIII secolo. Va inoltre verificato e approfondito il rapporto con il pontile e con la sua policromia, mentre è probabilmente destinata a rimanere irrisolta la questione della committenza, dal momento che le fonti sono scarse. Alla luce di queste

²⁴ Settia 2011, pp. 83-84.

²⁵ I Radicati erano membri di una consortile di Radicata di San Sebastiano che, durante i conflitti tra Federico II e i pontefici romani, scelsero di militare nel partito papale. Le aquile dorate dipinte a Vezzolano rappresenterebbero quindi la lotta del papato per scindere il regno di Sicilia dall'Impero (Settia 2011, p. 84).

²⁶ Settia 2011, p. 129.

criticità, risulta evidente la necessità di ulteriori ricerche per una comprensione più completa del ciclo pittorico.

II. LE PITTURE

La quarta campata del chiostro dell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano si distingue per la decorazione pittorica che, seppur frammentaria, costituisce un elemento di particolare interesse all'interno del ricco repertorio iconografico delle altre lunette. La lettura dell'opera risulta tuttavia complessa a causa delle condizioni in cui versa la superficie pittorica. Nonostante ciò, nel corso del Novecento sono stati eseguiti interventi di restauro e di messa in sicurezza, finalizzati da un lato a migliorarne la leggibilità, dall'altro a consolidarne supporti e pigmenti.

1. La campata

Alcune fonti ipotizzano che la chiesa abbaziale di Vezzolano fosse stata inizialmente concepita con una pianta a tre navate, come sembrerebbe indicare l'andamento a salienti della facciata. In un secondo momento, la navata meridionale venne eliminata e sostituita dal braccio settentrionale del chiostro (Fig. 1). Quest'ultimo si articola in cinque campate coperte da volte a sesto acuto, caratterizzate da sottili costoloni dipinti di rosso. Le lunette sono illuminate dalla luce naturale proveniente da tre ampie arcate bifore; una quarta apertura, realizzata con la medesima tecnica costruttiva, si conserva sul lato orientale²⁷. Tutte e quattro sono sormontate da un arco ogivale cieco e si affacciano sul giardino interno del chiostro (Fig. 2).

La quarta campata è delimitata da pilastri compositi che sorreggono archi a tutto sesto e ogivali in mattoni rossi e pietra. Si tratta dell'unica campata del chiostro a presentare, in posizione centrale, una scala in muratura che conduce, tramite una porta lignea posta a destra della lunetta, al pontile interno della chiesa. Sotto la scala è visibile un'arcata murata e sulla superficie muraria sono presenti frammenti di decorazione pittorica. La copertura della campata è costituita da una volta a crociera costolonata, impostata su archi ogivali, le cui vele intonacate conservano deboli tracce di pittura. Il pavimento in pietra presenta nella zona sottostante la scala un'area lastricata con lastre squadrate

²⁷ Salerno 2003, p.10.

di pietra grigia. I due capitelli, che incorniciano la campata, sono decorati con motivi vegetali a rilievo, caratteristica che li distingue da quelli delle altre campate, prive di sculture.

Per quanto riguarda i materiali, la campata rivela una notevole varietà di soluzioni costruttive: i mattoni rossi sono stati utilizzati per la muratura, le volte e gli archi; la pietra arenaria, alternata ai mattoni rossi rinforza la struttura, come si osserva nei piedritti e nei conci d'angolo. Le superfici interne sono rivestite da uno strato di intonaco a calce, predisposto per accogliere la decorazione pittorica, in continuità con le altre campate del chiostro. L'intera manica settentrionale del chiostro è stata realizzata utilizzando la tecnica muraria mista, data dall'alternanza di mattoni rossi e pietra (Fig. 3).

2. Stato di conservazione e restauri

Come già evidenziato, le pitture del chiostro versano in uno stato di conservazione compromesso, dovuto principalmente all'umidità e a fenomeni di condensazione²⁸. Nella quarta campata, ai danni causati dagli agenti atmosferici si sommano quelli derivanti dalla costruzione della scala di accesso al pontile. Durante i restauri è emerso che l'intonachino della volta e della parete risulta decoeso per la scarsa presenza di legante, con conseguente formazione di microfessurazioni e sollevamenti della pellicola pittorica²⁹.

Il distacco di pellicola pittorica e intonaco interessa anche le volte del chiostro, che sono del tipo a carico: sostengono direttamente le falde di copertura del tetto in coppi mediante un riempimento costituito da detriti, utilizzato come isolante termico. Tale strato genera forti escursioni termiche: in estate accumula calore, mentre nei periodi freddi favorisce condensazione e umidità, responsabili del degrado cromatico dei pigmenti, in particolare il blu, che tende a trasformarsi in malachite, evidente nella terza e quinta campata. Nel corso della metà del XX secolo, il degrado delle pitture

²⁸ Rava, Prato, Baratti 2003, pp. 32-35.

²⁹ Rava, Prato, Baratti 2003, pp. 46-47.

subì un rallentamento grazie all'avvio di un programma di tutela, che interessò l'intero complesso di Santa Maria di Vezzolano, sottratto agli usi agricoli³⁰.

Nel tempo si sono susseguiti diversi interventi di restauro. La prima fase, risalente al 1895, interessò le volte settentrionali ed orientali del chiostro; tale intervento è stato parzialmente mantenuto, laddove non interferiva con strati più antichi (Fig. 4). Una seconda fase si colloca nel 1935, quando Carlo Pintor eseguì un restauro integrativo con puliture e riprese cromatiche. Tra 1979 e 1985, sotto la direzione di Giovanni Romano, Claudio Bertolotto e Pierluigi Gaglia, il laboratorio Nicola di Aramengo realizzò un restauro conservativo, riconoscibile da ritocchi eseguiti con tratti di gessetto bianco³¹. Nel corso di tali interventi furono eseguiti quindici prelievi di malta a base di calce e sabbia: campioni della quarta campata mostrano caratteristiche simili a quelli della quinta, soprattutto per la granulometria della sabbia³². Parallelamente fu realizzato un rilievo grafico completo del chiostro, documentando la stratigrafia degli interventi e la mappatura degli intonaci (Fig. 5)³³.

L'ultimo esteso restauro, risalente al 2002 e diretto da Antonio Rava, mirava a revisionare le operazioni precedenti e a migliorare la leggibilità delle superfici. Dopo la rimozione dei depositi superficiali e del film di resina acrilica, si è proceduto al consolidamento della pellicola pittorica, al fissaggio degli strati di intonaco e al ritocco ad acquerello delle lacune. La pulitura ha restituito decorazioni calligrafiche e finiture di grande raffinatezza, con effetti d'ombra e simulazioni pittoriche di muratura. I restauri recenti hanno permesso di distinguere le integrazioni ottocentesche, spesso volte a uniformare gli intonaci, mentre gli elementi decorativi in arenaria, non direttamente restaurati, conservano tracce della policromia originaria. La tecnica pittorica del XIII secolo prevedeva una preparazione a biacca su cui erano stesi motivi fitomorfi e calligrafici; l'arenaria, nel complesso, versa in buono stato, priva di sfogliatura o fenomeni di decoesione. La

³⁰ Rava, Prato, Baratti 2003, pp. 32-35.

³¹ Ragusa 2003, pp. 23-24.

³² Pancella 2003, p. 27.

³³ Perino 2003, p. 29.

pulitura dell'intonaco ha riportato alla luce decorazioni calligrafiche che valorizzano le costolature e i centri delle volte, oltre a creare effetti d'ombra mediante linee scure poste in corrispondenza dell'attacco delle arcate. Nei sottarchi e nelle ghiere degli archi acuti è stata riscontrata una finitura particolarmente accurata, caratterizzata da stuccature minuziose e riprese cromatiche mirate a rimarcare le stilature regolari e l'incisione dei giunti. In molti punti, sia i mattoni sia i conci di arenaria non rispettano un ordine costruttivo rigoroso, ma risultano dipinti per simulare una muratura³⁴.

La quarta campata attualmente conserva pochi frammenti originali: il restauro del 1935 fu particolarmente invasivo e mirato alla ricostruzione delle decorazioni figurative, soprattutto nei simboli zoomorfi degli evangelisti e nella figura del Cristo in mandorla; la sua aureola dorata, analizzata al microscopio elettronico, presenta una lamina spessa e cretata che suggerisce l'antichità del materiale (Fig. 6). Le analisi hanno inoltre evidenziato che la decorazione pittorica proseguiva fino al pavimento e che i pilastri erano ornati da girali dipinti su uno strato di calce, eseguiti con tecnica diversa dall'affresco, la cui stratificazione resta tuttavia difficile da determinare³⁵.

3. L'iconografia

La parete nord della quarta campata conserva un'ampia decorazione pittorica, concentrata in particolare nella lunetta ogivale, delimitata da una cornice ornamentale che segue l'intradosso dell'arco di imposta della vela. La scena raffigurata è quella teofanica della Maiestas Domini (Fig. 7), organizzata su due registri orizzontali, separati da una fascia composta da due nastri. Al centro della composizione si colloca la mandorla che racchiude la figura del Cristo, fulcro dell'intero sistema iconografico. Cristo è raffigurato frontalmente, ieraticamente assiso in trono e con nimbo crociato; la mano sinistra regge un libro chiuso, mentre la destra è sollevata nel gesto di benedizione (Fig. 8). La mandorla è incorniciata da una sequenza policroma di motivi romboidali (ocra, rosso

³⁴ Rava, Prato, Baratti 2003, pp. 32-35.

³⁵ Rava, Prato, Baratti 2003, pp. 46-47.

ruggine, blu scuro e azzurro chiaro). Attorno ad essa compaiono, a figura intera, gli esseri del Tetramorfo (Fig. 9), simboli dei quattro evangelisti. Se ne conservano due, entrambi nimbati: in basso a sinistra il vitello alato di Luca, raffigurato mentre sostiene un libro e rivolto verso la figura centrale; nella parte superiore l'aquila di Giovanni, anch'essa con un libro e rivolta verso Cristo. Nella porzione destra mancante dovevano comparire il leone simbolo di Marco, in basso a destra, sovrastato dalla figura alata simbolo di Matteo. Alla sinistra della lunetta, sopra i simboli evangelici, è inoltre distinguibile un angelo turibulante, di dimensioni minori rispetto alle altre figure, nimbato e raffigurato nell'atto di incensare la figura divina; esso presenta ali bianche allungate e indossa una tunica rosa.

Nella figura di Cristo dominano toni chiari: la carnagione è resa con un rosa tenue; la tunica, azzurro chiaro, presenta pieghe sottolineate dal blu; il mantello, di colore bianco o azzurro chiaro, scende dalla spalla sinistra e avvolge il corpo. I viventi del tetramorfo mostrano colori spenti: l'aquila è grigio-bruno, mentre il vitello presenta una colorazione marrone e le corna grigie.

L'intera lunetta è arricchita da un articolato programma ornamentale: nella parte inferiore si sviluppa una fascia con motivi geometrici romboidali disposti orizzontalmente, mentre la cornice del sottarco presenta un motivo vegetale costituito da elementi fogliati. La decorazione pittorica dell'arco che racchiude la lunetta risulta oggi ampiamente compromessa; tuttavia, nella porzione inferiore sinistra sono ancora visibili due clipei contenenti il profilo di un volto (Fig. 10)³⁶. Proseguendo verso l'alto, sulle vele della volta, si conservano tracce di colore, verosimilmente riferibili a un cielo stellato, oggi in parte schiarito dall'umidità, come suggerito dalla presenza di stelle scure su un fondo blu oltremare³⁷. Infine, nella zona sottostante la lunetta, attualmente occupata dalla scala di accesso al pontile, permangono frammenti di pitture, con ogni probabilità appartenenti a una decorazione originariamente estesa fino al piano di calpestio.

³⁶ Bosio 1872, p. 45.

³⁷ Bosio 1900, p. 10.

4. Lo stile

Dal punto di vista stilistico, le forme appaiono semplificate e definite da contorni marcati, con una resa bidimensionale. Le figure presentano proporzioni allungate e volumi ridotti, modellati attraverso l'uso della linea. L'anatomia è trattata in modo essenziale, mentre i panneggi si caratterizzano per pieghe lineari e schematiche. Anche gli animali del tetramorfo mostrano una forte stilizzazione: profili netti e teste sovradimensionate rispetto al corpo.

La stesura del colore è uniforme e priva di modulazioni, mentre i contorni marcati delle figure contribuiscono a sottolineare l'assenza di profondità spaziale. La gamma cromatica privilegia toni terrosi e scuri, quali ocre, rossi, bruni e neri, dai quali le figure emergono grazie al contrasto con il fondo blu che ne migliora la leggibilità.

Il colore svolge un ruolo fondamentale nell'organizzazione iconografica: gli esseri del tetramorfo sono separati da linee ocre e porpora, mentre la mandorla che racchiude Cristo è sottolineata da tonalità più chiare rispetto al fondo, tra le quali azzurro chiaro, ocre e ruggine, disposte secondo un ritmo romboidale. L'impiego del colore risponde dunque a finalità simboliche mirate: il contrasto tra il fondo scuro e la mandorla luminosa accentua la centralità e la valenza teofanica della figura del Cristo. Nei motivi ornamentali ricorrono cromie analoghe a quelle utilizzate per le figure principali, con l'aggiunta del bianco, destinato a modellare gli elementi vegetali. L'aureola dorata di Cristo rafforza ulteriormente la luminosità della scena. Nel complesso, lo stile privilegia la chiarezza e la riconoscibilità dell'immagine: i contorni netti, le campiture scure e la frontalità accentuata delle figure concorrono a creare una rappresentazione solenne, atemporale e astratta.

5. La tecnica pittorica

I dipinti murali delle cinque campate presentano differenti modalità esecutive, comprendenti sia pittura a secco, sia buon fresco. Gli strati preparatori mostrano diversi spessori: da velature a calce

di pochi millimetri fino a intonaci più consistenti e articolati³⁸. Come è stato osservato nel saggio curato da Elena Ragusa, dedicato all'analisi dei restauri, la tecnica adottata per la decorazione della lunetta della quarta campata si discosta da quella dell'affresco; tuttavia, il compromesso stato di conservazione non permette di ricostruire con certezza l'intera sequenza esecutiva³⁹. In alcune aree è riconoscibile un arriccio preparatorio sovrapposto all'intonaco bianco delle vele, mentre le membrature architettoniche del pilastro presentano una scialbatura decorata con girali vegetali, realizzata con una tecnica diversa rispetto a quella utilizzata nella lunetta⁴⁰.

Le volte presentano arriccio e intonachino stesi sopra un intonaco chiaro preesistente⁴¹. Sui pilastri si conserva una decorazione a girali, dipinta su un sottile strato di calce applicato direttamente sui mattoni; la tecnica, differente dall'affresco, risulta difficile da ricostruire nelle sue fasi esecutive a causa delle precarie condizioni di conservazione. Il degrado è aggravato anche da una realizzazione originaria poco accurata, caratterizzata da un intonachino povero di legante e quindi facilmente soggetto a decoesione⁴².

Gli interventi del 1935 prevedevano integrazioni a secco mediante piccoli tratti verticali di colore, riconoscibili ma imitativi dell'originale; nel restauro del 2002 si è invece ricorso al rigatino e alle velature ad acquerello, con l'obiettivo di colmare le lacune garantendo una lettura coerente e rispettosa dei materiali originali.

Nonostante le numerose lacune, l'analisi della pittura della quarta campata del chiostro di Santa Maria di Vezzolano mette in luce un apparato decorativo di notevole interesse. Gli interventi di restauro hanno restituito leggibilità al soggetto raffigurato, che costituisce una testimonianza significativa dell'evoluzione decorativa del chiostro e della cultura figurativa medievale piemontese, offrendo spunti per future ricerche e iniziative di valorizzazione.

³⁸ Rava, Prato, Baratti 2003, p. 32.

³⁹ Rava, Prato, Baratti 2003, p. 46.

⁴⁰ Ragusa, Salerno 2003, p. 20.

⁴¹ Rava, Prato, Baratti 2003, p. 34.

⁴² Rava, Prato, Baratti 2003, p. 46.

III. IL CONTESTO STORICO-ARTISTICO

Le caratteristiche stilistiche e iconografiche della lunetta dipinta pongono questioni diverse, che rendono necessario un riesame del suo rapporto con il pontile. A tale analisi si affianca il confronto con manufatti coevi e affini, che rappresentano un ulteriore strumento per collocare con maggiore precisione la lunetta dipinta nel suo contesto storico-artistico. Attraverso questo duplice approccio è possibile riconsiderare la cronologia delle pitture e valutarne il ruolo all'interno delle diverse fasi decorative del complesso dell'abbazia di Vezzolano.

1. Il rapporto tra lunetta e pontile

L'interno del complesso canonico di Santa Maria di Vezzolano è dominato dalla presenza dello jubé o pontile⁴³ (Fig. 11) e collocato in corrispondenza del pilastro della prima campata della navata centrale. Tale struttura rappresenta un unicum nel panorama piemontese del Duecento per modernità formale e complessità iconografica. Interamente realizzato in pietra dalle tonalità verdastre, il pontile è articolato in cinque campate scandite da archetti a sesto acuto e sostenute da colonnine in pietra munite di capitelli a crochet⁴⁴.

L'apparato decorativo si sviluppa su due registri sovrapposti: quello superiore ospita gli antenati di Cristo e le scene della Dormizione, dell'Assunzione e della Glorificazione della Vergine, affiancati alle estremità dai simboli degli evangelisti⁴⁵; il registro inferiore è dedicato invece alla genealogia di Cristo, con trentacinque figure sedute tra patriarchi e re, tratti dal Vangelo di Matteo, ciascuna identificata da un cartiglio. Al di sotto della sequenza corre un'iscrizione disposta su due registri,

⁴³ L'ambone, noto anche come jubé, durante la celebrazione liturgica svolgeva la funzione di pulpito destinato ai diaconi e ai lettori incaricati della proclamazione delle Scritture, configurandosi come un elemento architettonico di primaria importanza all'interno dello spazio ecclesiastico (Motta 1912, pp. 39-40).

⁴⁴ Carità 1992, pp. 62-68.

⁴⁵ Casiraghi 1997, pp. 29-31.

che riporta la data 1189, elemento che ha alimentato un ampio dibattito critico sulla cronologia del pontile e del suo apparato figurativo⁴⁶.

La serie scultorea degli antenati trova il suo completamento nelle cinque figure dipinte, tra le quali Abramo e Isacco a sinistra (quasi completamente perdute), e di Giacobbe e Giuseppe a destra, ancora leggibili (Fig. 12). Gli antenati dipinti all'interno della chiesa e le pitture della lunetta del chiostro sono stati confrontati stilisticamente⁴⁷. In entrambi i casi si nota un allontanamento dalla forte cromia e dall'intensità espressiva tipiche della tradizione romanica, a favore di una resa più controllata e misurata. Particolare rilievo assume il disegno, che definisce con precisione i contorni e organizza i volumi; limitato appare invece il ricorso alle ombreggiature e al chiaroscuro. Tali affinità stilistiche hanno indotto alcuni studiosi a ipotizzare una sensibilità figurativa comune o una vicinanza culturale tra le due opere. Tuttavia, le differenze tecniche tra la policromia su pietra del pontile e la pittura murale della lunetta suggeriscono prudenza. I diversi supporti e procedimenti esecutivi incidono inevitabilmente sulla resa formale e cromatica, rendendo poco plausibile l'ipotesi di un'unica mano. Più verosimilmente, si potrebbe parlare di un linguaggio figurativo condiviso, ma declinato in modo differente. Inoltre, la lunetta presenta una qualità stilistica superiore rispetto alle figure dipinte a integrazione delle sculture del pontile, elemento che rende ancora più problematico ipotizzare un rapporto diretto sul piano esecutivo. Nelle figure dei due patriarchi si riscontra un trattamento del panneggio piuttosto semplificato e talvolta rigido, oltre a una marcata definizione dei tratti fisionomici, elementi che non trovano corrispondenze nella lunetta dipinta.

La data 1189 riportata nell'iscrizione rimane uno dei nodi centrali del dibattito. Su base stilistica, è stata proposta una datazione delle sculture intorno o dopo il 1230, interpretando l'iscrizione in senso commemorativo. Gli storici ritengono invece che l'iscrizione sia stata redatta non molti decenni dopo la morte dei personaggi ricordati⁴⁸, confermando così un legame diretto con la data espressa. In questo quadro si colloca anche l'ipotesi di Enrica Pagella, che suggerisce una

⁴⁶ Casiraghi 1997, p. 35.

⁴⁷ Romano 1992, p. 28.

⁴⁸ Il preposito Guido muore alla fine del XII secolo e l'imperatore Federico II nel 1190.

realizzazione non anteriore al 1230⁴⁹: una posizione che non scioglie in modo definitivo la questione, poiché la presenza della data 1189 risulta difficilmente spiegabile come semplice memoria retrospettiva apposta molti decenni più tardi.

Il dibattito cronologico si intreccia con quello della collocazione originaria del pontile. La posizione attuale, che divide la navata in modo poco funzionale, potrebbe non essere quella prevista in origine. Sebbene sui pilastri e sui capitelli non emergano segni evidenti di ammorsamento, i restauri e le intonacature potrebbero averne cancellato le tracce; tuttavia, il restauro ha evidenziato rotture accidentali nel modellato, poi dipinte, che suggeriscono uno spostamento del fregio già realizzato oppure un accatastamento preliminare del materiale lavorato⁵⁰. Anche la diversa provenienza dell'arenaria rispetto a quella della facciata suggerisce che le sculture possano essere state eseguite altrove e montate in un secondo momento. Durante i lavori, probabilmente per motivi strutturali o per il passaggio da tre a due navate, il pontile subì una riduzione di dimensioni che impedì la collocazione delle figure laterali prevista dal progetto iniziale. Questo, dettato dalla mancanza di spazio o dal deterioramento del materiale scolpito, non è stato interpretato come un errore progettuale o artistico⁵¹.

La distribuzione delle figure sul fregio scolpito confermerebbe questa lettura: come osservano Antonio Rava e Ornella Prato, le prime sculture a sinistra sono collocate con ampi spazi tra loro, mentre verso il centro la composizione si fa più densa. La serie dei re occupa il centro della scena, in modo tale da sottolineare l'importanza dei personaggi, mentre le figure ai margini, dipinte, si inseriscono negli spazi laterali senza compromettere l'armonia della scena. Questa interpretazione incide indirettamente anche sulla questione cronologica.

Le figure dei cinque patriarchi dipinti sono state realizzate con gli stessi pigmenti e dalla stessa mano esperta che intervenne sulla policromia del pontile. La coincidenza tecnica e stilistica emerge non solo nell'iscrizione dei cartigli di ciascun personaggio, ma anche nella definizione di occhi e

⁴⁹ Pagella 1992, p. 130.

⁵⁰ Delmastro, Salerno 1997, pp. 114-117.

⁵¹ Delmastro, Salerno 1997, p. 134.

sopracciglia e nella resa vivacemente colorata delle penne delle ali degli angeli. Tale uniformità esecutiva evidenzia uno stretto rapporto tra la decorazione pittorica del pontile e le figure dei cinque patriarchi, riconducendole a una medesima fase e a un progetto decorativo coerente. Le indagini delle superfici confermano inoltre il carattere originario della policromia: l'uso di una preparazione uniforme a base di biacca, la continuità delle stesure cromatiche sui giunti lapidei e la presenza di pigmenti sulle lettere dell'iscrizione indicano che scultura, scrittura e colore furono concepiti come parti di un unico progetto. Anche le tracce di non finito, riscontrabili sia nella pittura sia nella rifinitura scultorea, non rimandano a interventi successivi, bensì a una fase iniziale segnata da un processo di razionalizzazione rapido o rimasto incompiuto⁵².

In questo contesto si inserisce il rapporto con la lunetta della *Maiestas Domini*, nella campata del chiostro contigua al pontile. Giovanni Romano ha proposto di interpretare l'opera come compimento iconografico della genealogia cristologica del pontile, vedendo nel Cristo in gloria una conclusione escatologica del percorso degli antenati. Si tratterebbe, secondo questa lettura, di un itinerario figurativo che dagli antenati di Cristo conduce alla seconda *Parusia*⁵³. Tuttavia, anche questa ricostruzione va intesa come una proposta fondata su sole considerazioni iconografiche. Il confronto tra pontile e lunetta, pertanto, non consente di risolvere in modo definitivo la questione cronologica né dell'una né dell'altro. Le diverse posizioni espresse dagli studi riflettono la complessità degli apparati decorativi della canonica di Vezzolano.

2. I confronti stilistici al di fuori del complesso abbaziale

Il confronto tra la lunetta e il pontile non ha prodotto risultati condivisi e non consente, allo stato attuale degli studi, di stabilire una datazione precisa. Si rende pertanto necessario ampliare l'indagine attraverso il raffronto con opere pittoriche di aree limitrofe, databili tra XII e XIII secolo, al fine

⁵² Rava, Prato 1997 p. 92.

⁵³ Romano 1992, p. 29.

di proporre una più ampia contestualizzazione storico-artistica della lunetta, pur nella consapevolezza dei limiti imposti dalla documentazione disponibile.

È opportuno premettere che i confronti presentati di seguito hanno carattere esclusivamente orientativo e non incidono direttamente sulla definizione della cronologia della lunetta. Essi non intendono stabilire rapporti puntuali o dipendenze stilistiche dirette, ma piuttosto delineare, in modo generale, il contesto figurativo entro cui l'opera può essere collocata.

A questo proposito, Costanza Segre Montel ha proposto di accostare il linguaggio pittorico bizantineggiante del Cristo in mandorla alle figure degli apostoli raffigurati nella chiesa del cimitero di Bassignana (Fig.13), da lei datati al 1266 o poco oltre⁵⁴. Il precario stato di conservazione delle pitture non consente considerazioni puntuali; tuttavia, sulla base degli elementi stilistici, è possibile proporre una datazione alla seconda metà del XII secolo per quanto concerne la struttura architettonica, mentre per le pitture è stata suggerita una cronologia agli inizi del XIII secolo⁵⁵. Negli anni Novanta del Novecento, Alessandro Rovetta ha condotto ulteriori approfondimenti, confermando le ipotesi degli studi precedenti. Secondo lo studioso, l'edificazione dell'abside nella seconda metà del XII secolo costituisce il termine dopo il quale è stata realizzata la decorazione pittorica, da collocarsi pertanto entro la prima metà del XIII secolo, con una più verosimile datazione attorno alla metà del Duecento. La maturità stilistica riscontrabile nelle porzioni superstiti delle pitture escluderebbe un'esecuzione più tarda, in una fase in cui il linguaggio figurativo appare ormai interessato da trasformazioni maggiormente accentuate⁵⁶.

Ulteriori confronti, sempre da intendersi in senso generale, possono essere individuati in alcune testimonianze pittoriche dell'area padana, a Cremona. Nel catino absidale settentrionale della Chiesa di San Lorenzo, edificio databile alla fine del XII secolo, dove si conservano i resti di una *Maestas Domini* con fascia decorativa a girali (Fig. 14). L'esecuzione del ciclo è riferibile ai primi decenni del XIII secolo. La composizione presenta caratteri di matrice bizantina: campiture

⁵⁴ Segre Montel 1986, pp. 44-45.

⁵⁵ Fagnani, Torti 1970, pp. 45-46.

⁵⁶ Rovetta 1990, pp. 143, 145.

compatte, linea marcata, forte bidimensionalità e accentuata frontalità, che si riscontrano particolarmente nel simbolo antropomorfo dell'evangelista Luca, unico frammento leggibile in modo compiuto. Caratteristiche simili emergono anche in alcuni frammenti pittorici raffiguranti il Redentore e san Pietro (Fig. 15), provenienti dalla chiesa di San Giovanni Nuovo e oggi conservate presso il Museo Civico di Cremona. L'edificio, attestato nel XIII secolo, fu demolito in seguito alle soppressioni settecentesche. L'opera, frammentaria, è databile alla prima metà del XIII secolo: la frontalità delle figure, l'inserimento entro fasce decorative rosse e ocra, la fissità espressiva, i contorni marcati in bruno scuro e la persistente bidimensionalità rinviano alla tradizione bizantina. Al contempo, la gamma cromatica e l'impianto formale rimandano alla cultura figurativa tardoromanica dell'Italia settentrionale, pur mantenendo una stesura compatta e priva di velature, coerente con una concezione ancora lineare dell'immagine⁵⁷.

Nel complesso, le testimonianze cremonesi confermano come, tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo, la pittura dell'area padana sia caratterizzata dalla compresenza di modelli di matrice bizantina e di istanze occidentali. Tale quadro costituisce un utile contesto di riferimento per interpretare la lunetta dell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano, senza implicare rapporti diretti o corrispondenze stilistiche puntuali.

Dal punto di vista cronologico, il confronto con queste testimonianze contribuisce piuttosto a delineare l'orizzonte culturale entro cui la lunetta può essere inserita, orientando verso una datazione compresa nella prima metà del Duecento, in linea con le proposte di Giovanni Romano⁵⁸ ed Elena Ragusa⁵⁹. Le affinità generali con la produzione pittorica lombarda risultano difficilmente conciliabili con una cronologia troppo avanzata entro il secolo. In questa prospettiva, tali opere non si devono considerare come modelli diretti, ma come riferimenti utili a comprendere il clima figurativo entro cui si inserisce l'opera, ancora profondamente legato alla tradizione bizantina, ma

⁵⁷ Gregori 1990, pp. 4, 227-228.

⁵⁸ Romano 1992, pp. 29-30.

⁵⁹ Ragusa 2003, p. 12.

progressivamente aperto a nuovi orientamenti destinati a svilupparsi pienamente nel corso del Duecento.

CONCLUSIONI

L'analisi delle pitture della lunetta presente nella quarta campata del chiostro dell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano ha messo in evidenza la complessità di un'opera che si colloca in un nodo cruciale della cultura figurativa tra XII e XIII secolo. La ricostruzione del dibattito critico, sviluppatosi nell'arco di oltre un secolo, ha progressivamente ridefinito i termini della sua cronologia: dalle iniziali oscillazioni tra la seconda metà del Duecento e gli inizi del Trecento, si è giunti, con gli studi della seconda metà del Novecento, a una proposta più alta, orientata verso la metà del XIII secolo.

Il confronto con il pontile, pur suggestivo, non consente di risolvere in modo definitivo la questione. Le divergenze tecniche, stilistiche e qualitative tra le pitture murali e la policromia delle sculture, unite all'incertezza della data 1189 incisa sul pontile, impediscono di fondare su tale rapporto una datazione per la lunetta.

In questo quadro, le conclusioni emerse dall'analisi delle testimonianze cremonesi confermano come, in ambito padano, si sviluppò in questi decenni un linguaggio figurativo caratterizzato dalla compresenza di modelli di matrice bizantina, evidenti nella frontalità delle figure, nella centralità del disegno e nella persistenza di una concezione bidimensionale dello spazio, e di istanze occidentali, riconoscibili in una maggiore ricerca dell'equilibrio compositivo e in una controllata modulazione cromatica. La lunetta sembra potersi collocare entro questo orizzonte culturale, condividendo con le esperienze cremonesi alcuni presupposti formali generali, senza che questo implichi rapporti diretti o dipendenze puntuali. Più che a un modello specifico, il confronto rimanda dunque a un comune clima figurativo di transizione, nel quale la tradizione bizantina e le aperture occidentali convivono in equilibrio, delineando il contesto entro cui anche la lunetta trova una plausibile collocazione.

Nel complesso, l'insieme delle analisi svolte permette di riconoscere nella lunetta una testimonianza di rilievo della cultura figurativa piemontese, capace di riflettere le dinamiche artistiche che attraversano il territorio tra XII e XIII secolo. Il suo interesse storico-artistico risiede nella

sospensione dell'opera tra ereditarietà romanica e nuove tensioni formali. Lasciando aperta la questione cronologica, questa ricerca ha inteso restituire alla pittura della lunetta nella quarta campata del chiostro dell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano il ruolo centrale che le spetta all'interno della storia figurativa piemontese.

ILLUSTRAZIONI

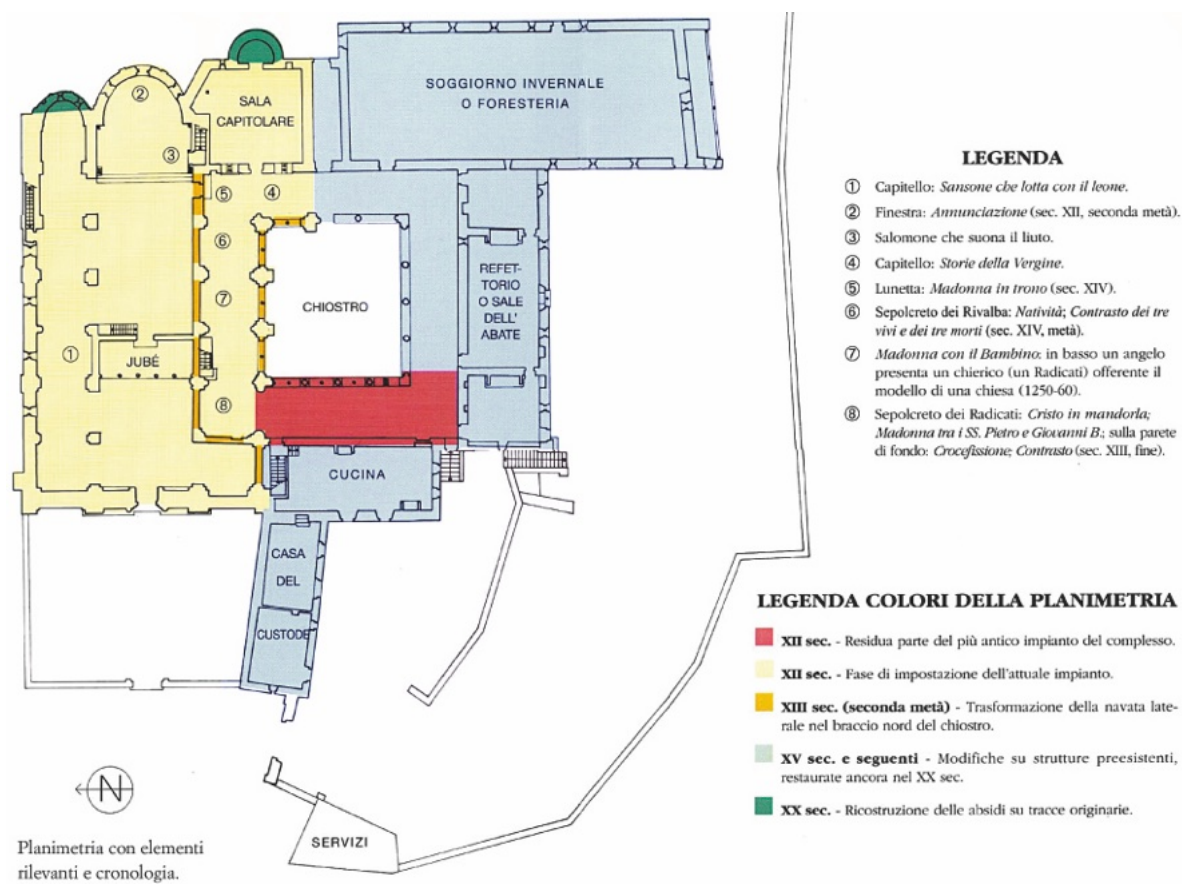


Fig. 1 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, pianta degli edifici attuali.



Fig. 2 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, manica settentrionale del chiostro.



Fig. 3 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata.



Fig. 4 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, la lunetta dipinta prima del restauro del 1935.

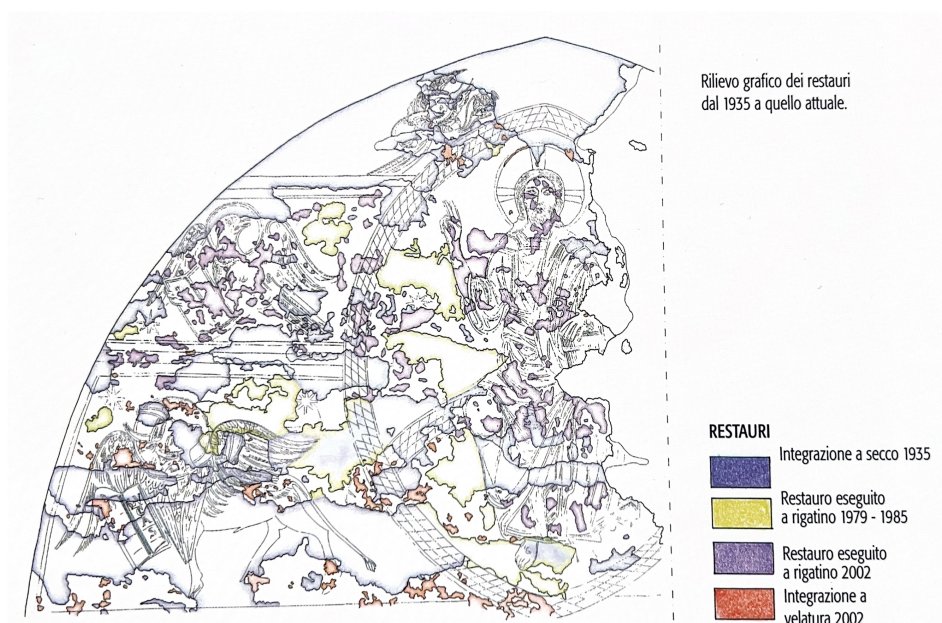


Fig. 5 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, rilievo grafico dei restauri.



Fig. 6 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, volto di Cristo benedicente.



Fig. 7 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta.



Fig. 8 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, Cristo in Maestà.



Fig. 9 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, i simboli degli evangelisti Luca e Giovanni.



Fig. 10 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, cornice con due tondi con il profilo di volto.



Fig. 11 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, interno, pontile.



Fig. 12 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, interno, pontile, gli antenati Giacobbe e Giuseppe dipinti sul pilastrino destro.



Fig. 13 Bassignana, chiesa di San Giovanni Battista, decorazione absidale, i primi tre apostoli sulla parete destra, dopo il restauro del 1972.



Fig. 14 Cremona, chiesa di San Lorenzo, decorazione absidale, Maiestas Domini, il simbolo dell'evangelista Luca.



Fig. 15 Cremona, Museo Civico, resti della decorazione pittorica della chiesa di San Lorenzo, san Pietro.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, pianta degli edifici attuali 27
(<https://www.vezzolano.it/visitare-vezzolano/visita/>)
- Fig. 2 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, manica settentrionale del chiostro 28
©MiC – DRM Piemonte
- Fig. 3 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata 28
©MiC – DRM Piemonte
- Fig. 4 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, la lunetta dipinta prima del restauro del 1935 29
Foto Sansoni, anni Trenta del XIX secolo (Rava, Prato, Baratti 2003, p. 47)
- Fig. 5 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, rilievo grafico dei restauri 29
(da Rava, Prato, Baratti 2003, p. 47)
- Fig. 6 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, volto di Cristo benedicente 30
(da Rava, Prato, Baratti 2003, p. 46)
- Fig. 7 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta 30
©MiC – DRM Piemonte

- Fig. 8 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, Cristo in
Maestà 31
©MiC – DRM Piemonte
- Fig. 9 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, i simboli degli
evangelisti Luca e Giovanni 31
©MiC – DRM Piemonte
- Fig. 10 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, chiostro, quarta campata, lunetta dipinta, cornice con
due tondi con il profilo di volto 32
©MiC – DRM Piemonte
- Fig. 11 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, interno, pontile 32
©MiC – DRM Piemonte
- Fig. 12 Vezzolano, abbazia di Santa Maria, interno, pontile, gli antenati Giacobbe e Giuseppe
dipinti sul pilastrino destro 33
©MiC – DRM Piemonte
- Fig. 13 Bassignana, chiesa di San Giovanni Battista, decorazione absidale, i primi tre apostoli sulla
parete destra, dopo il restauro del 1972 33
(da Rovetta 1990, p. 141)
- Fig. 14 Cremona, chiesa di San Lorenzo, decorazione absidale, Maiestas Domini, il simbolo
dell'evangelista Luca 34
(da Gregori 1990, p. 72)

Fig. 15 Cremona, Museo Civico, resti della decorazione pittorica della chiesa di San Lorenzo, san

Pietro

34

(da Gregori 1990, p. 73)

BIBLIOGRAFIA

Bosio 1900

A. Bosio, *Dell'antica Abbazia e del Santuario di Nostra Signora di Vezzolano presso Albugnano*, Asti 1900.

Bosio 1872

A. Bosio, *Storia dell'antica abbazia e del santuario di nostra Signora di Vezzolano ornata di disegni con alcuni cenni sopra Albugnano e paesi circonvicini*, Torino 1872.

Brizio 1942

A.M. Brizio, *La pittura in Piemonte: dall'età romanica al Cinquecento*, Torino 1942.

Carità 1992

G. Carità, *Architetture nel Piemonte del Duecento*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 51-127.

Casiraghi 1997

G. Casiraghi, *Il culto della vergine Maria a Vezzolano "Sorgi, Madre di Cristo, ti chiama colui che hai generato"*, in *Santa Maria di Vezzolano. Il pontile. Ricerche e restauro*, a cura di P. Salerno, Torino 1997 pp. 29-37.

Castelnuovo 1961

E. Castelnuovo, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, in «Arte antica e moderna», 4 (1961), pp. 97-111.

Delmastro, Salerno 1997

F. Delmastro e P. Salerno, *Il pontile di Vezzolano: rilievi, analisi, nuove ipotesi*, in *Santa Maria di Vezzolano. Il pontile. Ricerche e restauro*, a cura di P. Salerno, Torino 1997 pp. 113-138.

Fagnani, Torti 1970

F. Fagnani, G. Torti, *Profilo storico di Bassignana*, vol. I, *Le linee generali di svolgimento*, Pavia 1970, pp. 38-46.

Gregori 1990

Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano 1990.

Marchisio 1988

E. Marchisio, *Vezzolano e Albugnano: appunti di storia e leggenda*, Albugnano 1988.

Motta 1912

A. Motta, *L'abbazia monumentale di Santa Maria di Vezzolano: memorie storico-religiose artistiche illustrate*, Torino 1912.

Motta Ciaccio 1910

L. Motta Ciaccio, *Gli affreschi di S. M. Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento*, in «L'arte», 13 (1910), pp. 335-352.

Pagella 1992

E. Pagella, *Scultura gotica in Piemonte: tre cantieri di primo Duecento*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 130-142.

Pancella 2003

R. Pancella, *Le analisi delle malte*, in *L'architettura, in Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro. Il restauro*, a cura di E. Ragusa e P. Salerno, Torino 2003, p. 27.

Perino 2003

G.R. perino, *Il rilievo grafico*, in *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro. Il restauro*, a cura di E. Ragusa e P. Salerno, Torino 2003, p. 29.

Ragusa 2003

E. Ragusa, *Gli affreschi*, in *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro. Il restauro*, a cura di E. Ragusa e P. Salerno, Torino 2003, pp. 11-12.

Ragusa 2003

E. Ragusa, *Lo studio dei restauri storici*, in *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro. Il restauro*, a cura di E. Ragusa e P. Salerno, Torino 2003, pp. 23-24.

Ragusa, Salerno 2003

E. Ragusa, P. Salerno, *Il metodo e le scelte*, in *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro. Il restauro*, a cura di E. Ragusa e P. Salerno, Torino 2003, pp. 18-22.

Rava, Prato, Baratti 2003

A. Rava, O. Prato, R. Baratti, *L'intervento*, in *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro. Il restauro*, a cura di E. Ragusa e P. Salerno, Torino 2003, pp. 32-51.

Rava, Prato 1997

A. Rava, O. Prato, *Relazioni di restauro dei manufatti costitutivi del pontile e alcune osservazioni sui materiali*, in *Santa Maria di Vezzolano. Il pontile. Ricerche e restauro*, a cura di P. Salerno, Torino 1997, pp. 87-97.

Romano 1992

G. Romano, *Per un atlante del gotico in Piemonte*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 15-49.

Rovetta 1990

A. Rovetta, *La pieve di San Giovanni Battista a Bassignana: storia, documenti e architettura*, in «Arte lombarda», n.s. 1-2 (1990), n. 92-93, pp. 140-147.

Salerno 2003

P. Salerno, *L'architettura*, in *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro. Il restauro*, a cura di E. Ragusa e P. Salerno, Torino 2003, p. 10.

Segre Montel 1986

C. Segre Montel, *Pittura del Duecento in Piemonte*, in *La pittura in Italia*, vol. I, *Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 41-48.

Settia 2011

A.A. Settia, *L'aquila d'oro. Sepolcri gentilizii e fonti iconografiche a Santa Maria di Vezzolano*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 109 (2011), pp. 83-131