

Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo all'inizio del Duecento



a cura di
Saverio Lomartire

saggi introduttivi di
Xavier Barral I Altet
e **Alessandro Barbero**

2026



GALLO
Edizioni

Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo all'inizio del Duecento

a cura di Saverio Lomartire

saggi introduttivi
di Xavier Barral I Altet e Alessandro Barbero



SOCIETÀ STORICA
VERCELLESE



Città di
VERCELLI



Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo all'inizio del Duecento a cura di Saverio Lomartire

Comitato Scientifico internazionale del Convegno:

Giancarlo Andenna (*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*);

Alessandro Barbero (*Università del Piemonte Orientale*);

Xavier Barral I Altet (*Institut National d'Histoire de l'Art, Paris già Università di Rennes*);

Caroline Bruzelius (*Duke University*);

Fulvio Cervini (*Università di Firenze*);

Clario Di Fabio (*Università di Genova*);

Giovanni Ferraris (*Società Storica Vercellese*);

Saverio Lomartire (*Università degli Studi dell'Insubria, già Università del Piemonte Orientale*);

Alessio Monciatti (*Università del Molise*);

Manuela Salvitti (*Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per le Province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli*);

Dany Sandron (*Université de Paris IV – Sorbonne*);

Carlo Tosco (*Politecnico di Torino*).

Comitato di redazione: **Silvia Faccin, Silvia Muzzin, Marta Spini.**

Il volume costituisce la pubblicazione parziale dei contributi presentati al Convegno internazionale
Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo all'inizio del Duecento (29 maggio – 1° giugno 2019)
nell'ambito delle celebrazioni per l'ottavo centenario della fondazione dell'abbazia di Sant'Andrea.

A quei testi si sono poi aggiunti ulteriori contributi.

Il Convegno, promosso dall'Università degli Studi del Piemonte Orientale
e dalla Società Storica Vercellese,
si è tenuto sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
e l'Alto Patrocinio del Parlamento Europeo
e inoltre si è avvalso del patrocinio di:
Comune di Vercelli,
Regione Piemonte,
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Biella,
Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli,
Fondazione Cassa di Risparmio di Vercelli,
Politecnico di Torino.

I contributi dei singoli Autori sono stati sottoposti a processo di revisione tra pari.
Le fotografie, dove non diversamente indicato,
sono state fornite dagli Autori.

La pubblicazione è stata finanziata in parte con fondi speciali e fondi per l'internazionalizzazione
dell'Università del Piemonte Orientale e in parte con fondi per la ricerca locale
del Dipartimento di Studi Umanistici della stessa Università.

© 2026

Autori dei singoli contributi
e Gallo Edizioni, Vercelli

ISBN: 9791281298538

Progetto grafico, stampa e legatura:
Gallo arti grafiche, Vercelli

Finito di stampare nel mese di marzo 2026

In copertina: Scultore antelamico del secondo quarto del XIII secolo, *Il cardinale Guala Bicchieri*
offre il modello della chiesa di Sant'Andrea al santo titolare. Lunetta del portale sinistro della facciata.

In quarta di copertina: Veduta interna del tiburio-lanternina della basilica.

INDICE

9	<i>Presentazione del Rettore dell'Università del Piemonte Orientale</i>
11	<i>Presentazione del Presidente della Società Storica Vercellese</i>
13	<i>Presentazione del Sindaco</i>
15	<i>Presentazione del Presidente della Fondazione CRV</i>
17	<i>Saverio Lomartire, Introduzione</i>

Saggi introduttivi:

29	<i>Xavier Barral I Altet, Sant'Andrea di Vercelli: un monumento essenziale nel dibattito europeo otto-novecentesco tra Romanico e Gotico</i>
57	<i>Alessandro Barbero, La famiglia Bicchieri al tempo del cardinale Guala</i>

Storia e cultura tra Vercelli e l'Europa al tempo di Guala Bicchieri

69	<i>Giancarlo Andenna, Guala Bicchieri da canonico di Vercelli a cardinale legato a latere in Inghilterra e presso Federico II (1187-1227)</i>
87	<i>Gianmario Ferraris, Tutti gli uomini del cardinale. I procuratori vercellesi di Guala Bicchieri</i>
99	<i>Cristina Andenna, L'ordine mortariense alle origini dell'abbazia di Sant'Andrea. Alcune ipotesi su un incarico di difficile interpretazione</i>
111	<i>Declan Lawell, Thomas Gallus, abate di Vercelli: il suo pensiero e carattere</i>
121	<i>Elisabetta Filippini, «Et dicant de abbate ecclesiae S. Andreae». Tommaso Gallo e gli atti giuridico-amministrativi del suo abbaziale vercellese</i>
139	<i>Antonio Olivieri, I conversi e i familiari dell'ospedale di Sant'Andrea di Vercelli nei decenni a cavallo tra Due e Trecento</i>

Panorami europei e trasmissioni del Gotico

157	<i>Marc Carel Schurr, Les transferts artistiques entre le royaume de France et le Saint Empire au début du 13^e siècle</i>
169	<i>Dany Sandron, Sant'Andrea de Verceil et l'architecture gothique en France autour de 1200: des liens privilégiés mais non exclusifs</i>
185	<i>Werner Jacobsen, Gli inizi del gotico nei territori dell'Impero fra dignitas e curiositas</i>
205	<i>Gerardo Boto Varela, Pablo Abella Villar, Appropriation et création: la première architecture gothique en Castille sous le règne d'Alphonse VIII et d'Aliénor Plantagenêt</i>

Arturo Carlo Quintavalle, <i>Quelle Madonne sull'altare. Benedetto, l'officina, l'Île-de-France</i>	237
Clario Di Fabio, <i>Una modernità necessaria: la scelta francigena per la Cattedrale di Genova (ca. 1225-1230) e le sue motivazioni</i>	265
Valerio Ascani, <i>Tradizione e innovazione nella cultura architettonica dei maestri lombardo-ticinesi attivi in Toscana nel Duecento</i>	281
Caroline Bruzelius, <i>Robert Willis and the Identification of the Regional Styles of Italy</i>	307

Ordini religiosi e innovazioni nell'architettura

Alessio Monciatti (†), Mario Cobuzzi, <i>Il San Francesco di Assisi e i modi di essere un cantiere gotico</i>	323
Giovanna Valenzano, <i>Il Santo di Padova: icnografia e iconografia di una fabbrica medievale</i>	345
Silvia Beltramo, <i>Intorno a Sant'Andrea di Vercelli. I cantieri architettonici cistercensi del Duecento nell'Italia settentrionale</i>	369

L'abbazia di Sant'Andrea di Vercelli e il suo fondatore. Analisi e studi di contesto

Julian Gardner, <i>Cardinal Guala Bicchieri fuori casa</i>	397
Simonetta Castronovo, <i>Qualche aggiornamento a proposito del tesoro del cardinale Guala Bicchieri</i>	409
Fabrizio Crivello, <i>I più antichi manoscritti decorati della biblioteca di Sant'Andrea a Vercelli: alcuni aggiornamenti</i>	423
Alessia Marzo, <i>Aggiornamenti sulla miniatura intorno a Guala Bicchieri: manoscritti miniati di origine parigina a Vercelli</i>	437
Martina Schilling, <i>More than the latest fashion? The meaning of Gothic architecture at Sant'Andrea in Vercelli</i>	447
Jean-Pierre Caillet, <i>Configurazione architettonica ed utilizzazione degli spazi a Sant'Andrea di Vercelli: ritorno sull'ascendente del Romanico</i>	467
Carlo Tosco, <i>L'architettura di Sant'Andrea: il cantiere e i modelli progettuali</i>	489
Maurizio Gomez Serito, <i>Pietra e colore. La chiesa e la facciata di Sant'Andrea a Vercelli, un prototipo</i>	521
Ilaria Papa, <i>Sant'Andrea di Vercelli: stratigrafia dell'architettura e analisi dei laterizi per lo studio dei cantieri architettonici della chiesa</i>	531
Saverio Lomartire, <i>Riflessioni e ipotesi sul cantiere del Sant'Andrea</i>	545
Fulvio Cervini, <i>Onde francesi nella scultura di Vercelli</i>	577
Yoshie Kojima, <i>Riflessioni sui cantieri antelamici a Fidenza e Vercelli</i>	599
Silvia Muzzin, <i>La scultura monumentale a Vercelli dopo il Sant'Andrea</i>	617
Guido Tigler, <i>La formazione vercellese del Maestro dei Mesi di Ferrara</i>	649

Il monumento tra indagine archeologica, eredità, conoscenza e tutela.
Sant'Andrea prima del Sant'Andrea; le vicende post-medievali; i restauri tra XIX e XXI secolo; nuovi rilievi e monitoraggi del monumento

- 669 Francesca Garanzini, Gabriele Ardizio, Eleonora Destefanis, *Sant'Andrea e il suo contesto urbano: topografia, evidenze archeologiche e documentarie, tra età romana e medioevo*
- 689 Daniele De Luca, *Le vicende della proprietà del complesso di Sant'Andrea*
- 711 Andrea Spiriti, *Gli interventi rinascimentali in Sant'Andrea: gli spazi e le immagini*
- 721 Simone Riccardi, *San Sebastiano a Biella, Sant'Andrea a Vercelli e Santa Maria delle Grazie a Novara: tre canoniche lateranensi nel Piemonte Orientale. Una prima riflessione su alcuni scambi artistici nella prima metà del Cinquecento*
- 735 Luca Brusotto, Chiara Devoti, Monica Naretto, *Il corpus documentario per lo studio dei restauri di Sant'Andrea tra Otto e Novecento*
- 765 Gianfranca Zandarin, *La concezione di restauro di Federico Arborio Mella (1838-1921) e gli interventi conservativi sulla basilica di S. Andrea fra Otto e Novecento dalle carte del Fondo Arborio Mella presso l'Archivio di Stato di Vercelli*
- 771 Viviana Maria Gili, *Il monumento commemorativo ad Edoardo Arborio Mella in Sant'Andrea*
- 783 Antonio Rava, *Antelami a Vercelli: le lunette dei portali di S. Andrea, studio dei materiali e restauro*
- 807 Liliana Patriarca, *L'impegno del Comune di Vercelli per il Sant'Andrea*
- 811 Amedeo Bellini, Francesca Gerbelli, Marcello Sita, *Il restauro della basilica di Sant'Andrea in Vercelli. Ragioni e criteri per l'intervento di conservazione: 2019-2023*
- 821 Giosuè Bronzino, Michele De Chiaro, Gabriele Garnerò, Paola Guerreschi, *Il rilievo Laser scanner della Basilica di Sant'Andrea: prospettive e applicazioni per le analisi storico-architettoniche*
- 833 Saverio Lomartire, Giorgio Viazzo, *Il rilievo fotogrammetrico della pavimentazione lapidea della chiesa di Sant'Andrea. Spunti di ricerca per un elemento a lungo negletto dell'edificio duecentesco.*
- 849 Enrico Ferrero, Silvia Ferrarese, *Monitoring humidity rates inside the basilica: the wooden choir*

La formazione vercellese del Maestro dei Mesi di Ferrara

GUIDO TIGLER

Università degli Studi di Firenze

La critica ha riconosciuto i legami compositivi e stilistici fra cinque raffigurazioni plastiche (quattro in marmo e una in stucco policromato) dell'*Adorazione dei Magi* in Italia settentrionale, in due casi unite alla scena del *Sogno di san Giuseppe* (Parma e Venezia), posta a destra, e in uno a quella del *Sogno dei Magi* (Forlì), posta a sinistra, legami che permettono di considerarle l'una derivazione dall'altra e porle in successione, disponendo però solo di pochi appigli cronologici certi (figg. 2-5, 7-9).

In capo alla serie sta il timpano del portale settentrionale del Battistero di Parma (fig. 2), che è anche l'unica di tali opere ad avere una paternità e una data sicura, essendo firmata da Benedetto Antelami, che sul sottostante architrave ricordò pure la data 1196 d'inizio della costruzione dell'intero Battistero (di



Fig. 1: Saint-Gilles-du-Gard, facciata, timpano del portale di sinistra, Adorazione dei Magi e Sogno di san Giuseppe, anni Settanta del XII secolo.



Fig. 2: Parma, Battistero, timpano del portale Nord, Adorazione dei Magi e Sogno di san Giuseppe, 1196.



cui in tal modo si proclamava implicitamente architetto), e di esecuzione del portale stesso. Al centro della policroma lunetta sta la *Madonna in trono*, ieraticamente frontale, col Bambino rivolto alla sua destra (nostra sinistra), verso i tre piccoli Magi, che incedono da quella parte: il primo genuflesso e gli altri due in piedi, il primo con la barba lunga, il secondo con la barba corta ed il terzo glabro, a significare le tre età dell'uomo. Chi ha più tardi realizzato l'attuale policromatura non ha capito questo simbolismo ed ha munito il re genuflesso di barba nera anziché bianca.

La composizione iconografica del timpano è ripresa fedelmente, salvo il maggior respiro nella disposizione dei Magi, dal portale sinistro della facciata di Saint-Gilles-du-Gard, databile agli anni Settanta (fig. 1), a sua volta confrontabile con altre opere della scuola provenzale, dalla stessa iconografia, come la frammentaria composizione di Fontfroide. La rigida tripartizione della lunetta, col concio centrale occupato dalla Madonna in trono, che segue la tradizione iconografica della *Sedes Sapientiae*, ha pure precedenti in Francia, ed in Italia era già stata adottata nei due timpani di Nicolò a Verona, dei quali interessa qui specialmente quello del Duomo del 1139 circa, con la *Madonna in trono fra Magi e Pastori*. Non mancano tuttavia simili composizioni d'uguale soggetto in ambito protogotico francese, come nel timpano del portale sinistro della facciata della cattedrale di Laon (1195-1205 circa) e nel timpano del portale Ovest della parrocchiale di Germigny l'Exempt (1215-20 circa).

Fig. 3: Vercelli, Museo Leone, Re mago, proveniente dal pulpito del Duomo, 1216-20 circa, scultore campionesse francesizzante.

Fig. 4: Vercelli, Duomo, Madonna dello Schiaffo, dal pulpito, 1216-20 circa, scultore campionesse d'influsso antelamico.



Fig. 5: Cavaglià (Biella), Nostra Signora di Babilone, rilievo parietale in stucco, con policromatura rifatta, 1240 circa, plastificatore piemontese.

Nel Museo Leone e nel Duomo di Vercelli si trovano i resti scultorei della cassa di un pulpito rettangolare, smembrato nel 1575 e descritto sulla base di confusi ricordi nel 1663 da Marc'Aurelio Cusano, che sappiamo commissionato da Mabilia di Parma – non Susanna come il nome era stato erroneamente trasmesso –, una nobildonna esorcizzata nel 1189 dal vescovo Alberto (in carica dal 1185 al 1204) per intercessione di sant'Eusebio da cinque demoni, la quale poi rinunciò a tutti i suoi averi e visse reclusa presso la cattedrale fino alla morte nel 1237. Considerato che Mabilia, raffigurata in un rilievo votivo sul pulpito stesso in atto di essere liberata dai demoni, non disponeva più di ricchezze al momento della morte, è probabile che il pulpito fosse stato commissionato prima, in una data imprecisata, quando la donatrice avrà potuto disporre della propria eredità. Le sculture residue si dividono, come chiarito da Giovanni Romano ed Enrica Pagella nel 1992, in due gruppi: pezzi di cultura gotica francese (l'accefalo san Michele sul drago, il famoso Mago genuflesso (fig. 3), i simboli di san Marco e san Matteo – cioè un Angelo incedente che tiene il libro nelle mani velate – e un semicapitello con coppia di draghi avvinghiati, sulla cui pertinenza al pulpito tuttavia Fulvio Cervini ha espresso ragionevoli perplessità) e altri di cultura campionesa d'influsso antelamico (la *Madonna dello Schiaffo* (fig. 4), il sant'Eusebio e il toro simbolo di san Luca). Comunque il fatto stesso che la critica abbia a lungo scambiato per opere dell'Antelami o dei suoi seguaci anche le sculture oggi riconosciute di cultura francese, oltre che la presenza di analoga struttura ad L delle lastre nel 'francese' Mago e nel 'campionesa' sant'Eusebio, nonché il ricorrere degli stessi motivi decorativi delle vesti, simulanti ricami a quadretti, nel san Michele 'francese' e nel sant'Eusebio, dimostrano che la cesura fra i due gruppi non può essere tracciata troppo nettamente, anche se mi lascia perplessa la soluzione di riaccorpate i due insieme assegnandoli ad una sola maestranza 'vercellese' proposta da Cervini nel 2007, che ora colloca il pulpito negli anni Venti, facendolo dipendere dai portali di facciata di Notre-Dame di Parigi. Forse la soluzione più plausibile del problema è che si trattava di



Fig. 6: Chartres, cattedrale, transetto Nord, timpano del portale di sinistra, Adorazione e Sogno dei Magi, dopo il 1204-1210 circa.

Fig. 7: Forlì, San Mercuriale, timpano del portale, Sogno e Adorazione dei Magi, 1220-25 circa, Maestro dei Mesi di Ferrara e bottega.



una bottega costituita da due soci campionesi, di cui uno era stato di recente nell'Ile-de-France, dove potrebbe aver lavorato ad uno dei grandi cantieri attivi attorno al 1210, assimilando profondamente lo stile della zoccolatura della facciata di Notre-Dame di Parigi e dei transetti di Chartres – non tanto però della corrente del naturalistico Maestro delle teste dei Re ma di quella aulica del Maestro del Giudizio Universale –, mentre l'altro veniva da Parma, patria della famiglia della committente, da dove recava la conoscenza della tipologia ad L delle lastre dei *Mesi* dell'Antelami, approntati intorno al 1210 per un poi non realizzato portale del Duomo.

Questi due scultori sembrano essersi reciprocamente influenzati, così che non è facile decidere se il celebre attaccapanni dietro al Mago genuflesso, con guanti, manto e mutila corona, rappresenti un innesto di realismo antelamico o francese. Ma propenderei per la prima ipotesi, poiché l'opera è probabilmente da porre nella seconda metà del secondo decennio, quindi prima delle sculture più innovative del *Meister der Königsköpfe* a Chartres. Volendo lasciarsi andare a congetture suggestive, si potrebbe anche immaginare che il pulpito fosse stato commissionato all'Antelami stesso, che però potrebbe essere morto prima di iniziare ad operarvi, lasciando comunque disegni poi utilizzati dalla composita



Fig. 8: Venezia, Museo del Seminario Patriarcale, Adorazione dei Magi incompleta, già nella facciata della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, proveniente probabilmente da San Marco, 1230 circa, Maestro dei Mesi di Ferrara.



Fig. 9: Venezia, San Marco, nicchia nel timpano del portale maggiore, Sogno di san Giuseppe (preso per Sogno di san Marco), 1230 circa, Maestro dei Mesi di Ferrara e bottega.

bottega che realizzò le sculture. In ogni caso, quegli anni – quando intorno al 1216, finiti i lavori al Battistero parmense (per il quale non credo alla lunga durata postulata da Arturo Carlo Quintavalle), si deve essere verificata una sorta di diaspora della maestranza là impiegata – sono stati particolarmente fertili per Vercelli.

Qui dal 1214 al 1234 era vescovo il fidentino Ugo da Sesso, seguito poi dal fratello Guidotto, e dal 1215 il cardinale Guala Bicchieri, di ritorno dalla Francia, ottenuta la chiesa di Sant'Andrea, vi fondava un capitolo di canonici, fatto officiare da Vittorini francesi capeggiati da Tommaso Gallo, per poi avviare la ricostruzione in forme monumentali della chiesa nel 1219, al ritorno dalla missione diplomatica in Inghilterra. La critica ha ravvisato in tale felice congiuntura le premesse per il formarsi a Vercelli di una maestranza mista francese-campionesese-antelamica, che poteva essere stata qui radunata in breve tempo grazie alle relazioni privilegiate del vescovo e del cardinale (ma anche del prevosto Tommaso) coll'Ile-de-France, la Borgogna, la Lombardia e l'Emilia, specie Fidenza (come approfondito da Yoshie Kojima).

Il pulpito – non pontile – del Duomo può essere ricostruito sulla base della descrizione del Cusano, che, mentre parla di quattro lati della cassa con parapetti scolpiti, non specifica purtroppo su quale lato si trovassero le rispettive scene, eccezion fatta per la *Madonna col Bambino* e la scena della committente esorcizzata dall'arcangelo Michele alla presenza del vescovo Alberto e/o di sant'Eusebio, di cui dice che stavano sul "frontespizio", cioè verosimilmente sul lato lungo principale. Non è da escludere che la menzione separata di una *Natività* e di un'Adorazione dei Magi fosse frutto di equivoco, ma che vi fosse in realtà una sola scena che condensasse in sé le due iconografie; così come sospetto che la *Madonna col Bambino* menzionata come posta sul lato principale assieme alla scena dell'esorcismo di Mabilia fosse la stessa verso cui si dirigevano i Magi, cioè quella detta dello Schiaffo, poi fatta oggetto di venerazione come statua a sé stante in Duomo. La combinazione nella cassa di un pulpito di rilievi istoriati con un isolato ed iconico gruppo scultoreo della *Madonna in trono col Bambino* compare anche in pulpiti romanici toscani del tardo XII e primo XIII secolo oggi smembrati, da dove l'idea potrebbe essere venuta: su pezzi diversi nei resti del pulpito di Santa Maria Forisportam a Lucca, a monte del quale c'era forse un



Fig. 10: Fidenza, Duomo, interno, abside, con sculture di maestranza di cultura franco-antelamica, fine anni Venti del XIII secolo.

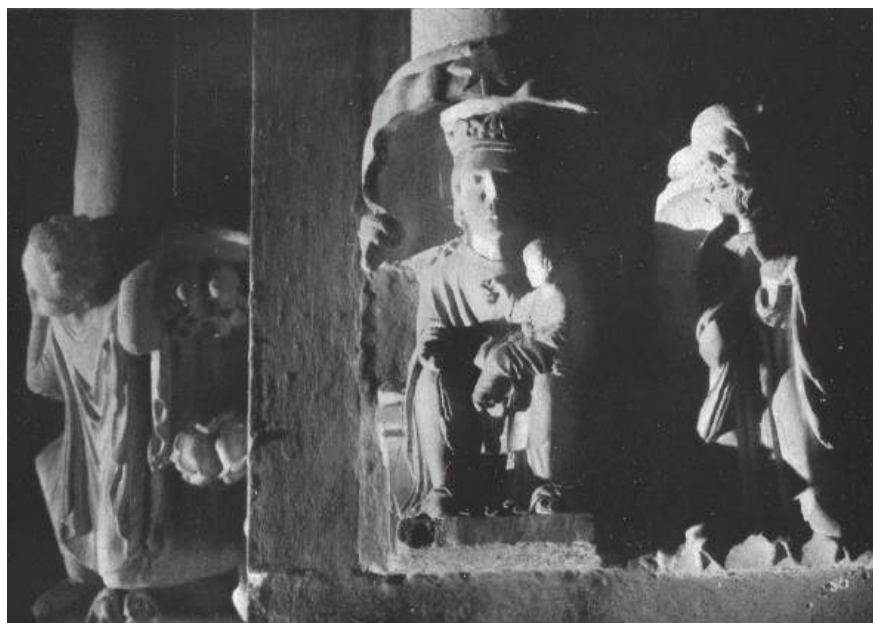


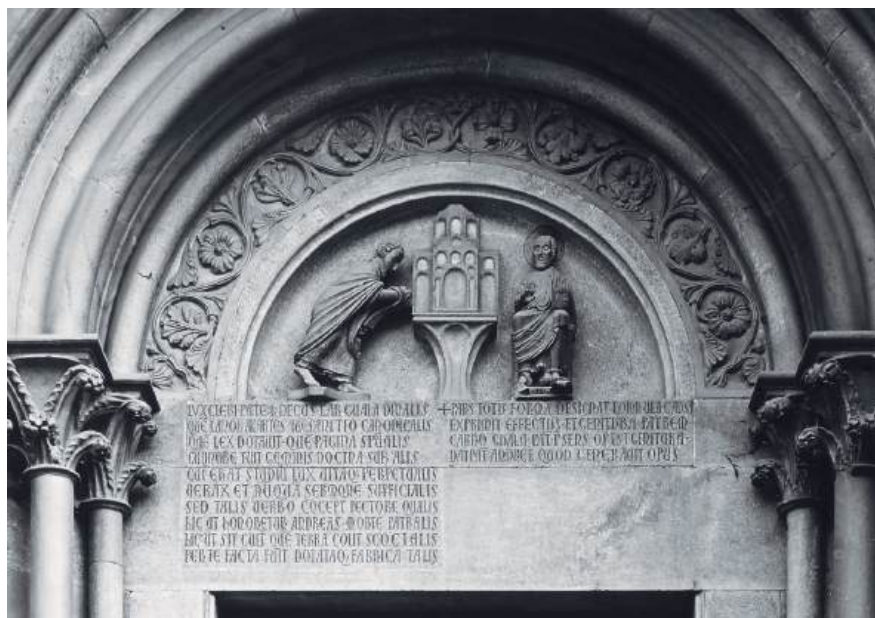
Fig. 11: Fidenza, Duomo, abside, mensola, Madonna col Bambino e san Giuseppe, fine anni Venti del XIII secolo, scultore di cultura franco-antelamica.

perduto pulpito di Biduino che potrebbe essersi trovato in qualche importante chiesa di Lucca, e sugli stessi pezzi dei rilievi istoriati nei frammenti di Villa Basilica (Lucca) e Montecuccoli (Pistoia). Comunque è bene ricordare che statue della *Madonna col Bambino* in trono già esistevano nella scultura non solo lignea ma anche lapidea della Francia meridionale, come dimostrano gli esemplari di Notre-Dame-des-Pommiers a Beaucaire e di Santa Margherita Ligure, databili al tardo XII secolo, e forse non influenti sulla Toscana occidentale.

L'*Adorazione dei Magi* del pulpito vercellese (figg. 3-4) può essere ricostruita in base alla raffigurazione in stucco di Nostra Signora di Babilone a Cavaglià (fig. 5), databile verso il 1240, che, come riconosciuto da Romano (1991-92), ne costituisce una copia in controparte, però a tratti semplificata. Manca infatti proprio il dettaglio dell'attaccapanni, conservato nel Mago genuflesso del Museo Leone, per cui il primo re in ginocchio qui ha ancora la corona in capo, anche se alza la destra per togliersela in segno di rispetto, gesto che compie il secondo Mago stante a Forlì (fig. 7). Potrebbe darsi, tuttavia, che l'attaccapanni – senza corona – si trovasse sulla parete retrostante e sia andato perduto al momento della ricostruzione della chiesa nel XV secolo. Nel tardo rifacimento della policromia (su cui attira l'attenzione Cervini nel 2007) il secondo Mago è stato trasformato in un moro, mentre in origine i re dovevano diversificarsi solo, come a Parma, Forlì ed eventualmente a Venezia, in base alla lunghezza delle barbe. La scoperta del rapporto Vercelli-Cavaglià fugò ogni residuo dubbio sulla pertinenza della *Madonna dello Schiaffo* (fig. 4) al pulpito vercellese, visto che la Madonna di Cavaglià è strettamente imparentata con quella del Duomo di Vercelli, cosa che contribuisce a far credere che quest'ultima facesse parte dell'*Adorazione dei Magi* e non solo della scena di esorcismo. Inoltre Cavaglià conferma la derivazione delle *Adorazioni* di Forlì e Venezia (figg. 7-9) da quella di Vercelli quanto alla figura di san Giuseppe, che a Cavaglià si trova ovviamente all'estremità sinistra della composizione mentre nei gruppi scultorei di Forlì e Venezia sta all'estremità destra. Giuseppe poggia assorto sul suo bastone, perduto a Cavaglià ma ricostruibile tanto per la posizione della figura quanto perché rimane il lembo di panno soprastante, che dal bastone ricade obliquamente.

Uno degli aspetti più interessanti della monografia sull'Antelami di Géza de Francovich del 1952 è l'approfondimento sul rapporto Vercelli-Forlì-Venezia, già intravisto da Adolfo Venturi nel 1904 e René Jullian nel 1945. Secondo lo studioso goriziano tanto l'*Adorazione* di Forlì (fig. 7), per la quale è condiviso il drastico giudizio negativo di Pietro Toesca, quanto quella assai migliore e successiva di Venezia (figg. 8-9) dipenderebbero dal prototipo vercellese, di cui il gruppo forlivese – che riprende anche il dettaglio dell'attaccapanni – è definito "copia abbastanza fedele". Il pergamo del Duomo di Vercelli viene attribuito anche dal de Francovich allo stesso Benedetto Antelami, di cui sarebbe l'ultima opera; ma per aggirare l'ostacolo della inferiore qualità ed estraneità al linguaggio del grande scultore della *Madonna dello Schiaffo* (fig. 4), de Francovich contraddice la sua unica fonte, cioè il Cusano, che aveva riferito la provenienza anche di quella scultura dal pulpito del Duomo. D'altro canto lo studioso vede la parentela tipologica di questa Madonna in trono – da lui attribuita a scultore campionesse vicino a Guido da Como operoso verso la metà del Duecento – con quelle di Forlì e Venezia e con varie altre d'ambito antelamico a Fidenza, Fontevivo, Parma (la *Madonnina del Petrarca*) e nella collezione di Paolo Verzone a Torino. La piuttosto azzardata soluzione escogitata è dunque che la *Madonna dello Schiaffo* sarebbe una tarda copia di quella perduta del pulpito, ascrivibile questa all'Antelami in persona, alla quale avrebbero guardato anche gli scultori suoi seguaci attivi a Forlì e Venezia. Ma su questa strada de Francovich non è stato seguito dalla critica successiva, che ha ribadito la pertinenza della *Madonna dello Schiaffo* al pulpito e la sua contemporaneità agli altri pezzi che ne facevano parte, pur ammettendo che la superficie scultorea sia stata eccessivamente levigata in diversi interventi di restauro (come sottolinea Cervini).

Torna così d'attualità l'intuizione del Venturi nel 1904 di una formazione vercellese dell'autore delle *Adorazioni* di Forlì e Venezia (figg. 7-9), vale a dire del



Maestro dei Mesi di Ferrara, come in anni recenti è stato affermato da chi scrive, da Giovanni Romano, Fulvio Cervini e Marta Boscolo. Dopo un primo alunno presso l'Antelami nel cantiere del Battistero di Parma, dove avrà ammirato il portale dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 2) e lo *Zooforo*, e poi nell'incompiuta impresa dei *Mesi* per il Duomo di Parma, nel 1216 circa lo scultore si sarà trasferito a Vercelli, entrando qui in contatto con le novità del Gotico francese.

Gli studi più recenti legano l'architettura del Sant'Andrea, le cui scelte dipendono in parte da consuetudini liturgiche vittorine, alla Borgogna cistercense e al filone dell'architettura dell'Ile-de-France e della Champagne classificato da Jean Bony sotto l'etichetta della "resistenza a Chartres" (lo stesso filone, peraltro, cui appartiene il di poco successivo cantiere della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi, chiesa fondata nel 1228). Inoltre si individuano legami con la Germania e con i cantieri cistercensi lombardi. Una stessa maestranza di formazione franco-antelamica sembra essere stata attiva – come qui ribadito dalla Kojima – forse per la mediazione di Ugo da Sesso, nelle mensole e chiavi di volta di Sant'Andrea (1219-27) e nel presbiterio del Duomo di Fidenza (fig. 10), per il quale disponiamo del *terminus post quem* 1207 (fine dei lavori alla cripta), ma che credo costruito piuttosto negli anni Venti, dal momento che è più probabile che l'influsso francese – come già notato dal de Francovich vi sono prese a modello mensole figurate sul tipo di quelle della cattedrale di Nevers – sia giunto prima a Vercelli e poi a Fidenza. Una di tali mensole presenta la *Madonna col Bambino* affiancata da *San Giuseppe* (fig. 11), e vi è palese il ricordo del pulpito di Vercelli (fig. 4), la cui *Adorazione dei Magi* è qui ridotta all'essenziale. La datazione dell'abside del Duomo di San Donnino è a mio avviso confermata non solo dalle forme maturamente gotiche dell'interno (fig. 10) ma anche dalla presenza dei rilievi dei *Mesi*, ispirati a quelli di Ferrara e perciò non anteriori al 1230 circa, all'esterno, ai lati delle monofore, ciclo incompleto e rimaneggiato col taglio di qualche elemento ma da giudicare pervenuto nel contesto originario, a differenza di quanto in genere sostenuto. Mi sono già occupato di questi modestissimi rilievi fidentini, interessanti però per la fedele ripresa dei motivi iconografico-compositivi di quelli di Ferrara (rinvio qui ai confronti fotografici nel mio secondo saggio del 2007). A Vercelli e a Fidenza anche le sculture più fedelmente ancorate alla lezione dell'Antelami – il *Martirio di sant'Andrea* nel

Fig. 12: Vercelli, Sant'Andrea, facciata, timpano del portale di sinistra, Gualdus Bicchieri offre il modello della chiesa a sant'Andrea, poco dopo il 1227, scultore di cultura franco-antelamica.

Fig. 13: Fidenza, Duomo, abside, Cristo in Maestà, fine anni Venti del XIII secolo, scultore di cultura franco-antelamica.

timpano del portale centrale della facciata dell'omonima chiesa vercellese e le sculture della *Majestas Domini* fiancheggiata dai simboli del *Tetramorfo* e da *Angeli* nell'abside di San Donnino (fig. 10) – esibiscono comunque un addolcimento che dimostra l'influsso gotico francese, tipico ormai del primo Duecento. Se di conseguenza poniamo verso il 1227-30 l'intera facciata di Sant'Andrea, come è ragionevole anche perché in genere i cantieri delle chiese medievali iniziavano coll'abside e terminavano con la facciata (o comunque prevedevano che alla facciata si mettesse mano dopo aver reso agibile l'area presbiteriale), diventa ancor più improponibile una sua assegnazione all'Antelami in persona, già improbabile per il 1219.

Questo influsso francese è particolarmente tangibile nella lunetta sinistra della facciata di Sant'Andrea (fig. 12), sia pure mal giudicabile perché sfigurata dal ripristino ottocentesco, con *Guala Bicchieri che offre il modello della chiesa a sant'Andrea*, di cui il recente restauro ha ribadito l'autenticità – salvo le teste rifatte nel 1822 – ed ha risarcito l'elegante policromia. Vedo una certa affinità fra il sant'Andrea della lunetta e il *Cristo in Maestà* dell'abside del Duomo di Fidenza (fig. 13). Tale affinità è già stata rilevata nel 2015 da Saverio Lomartire, nel contesto dell'individuazione di uno stesso sottoinsieme del "corpus antelamicum" di cui farebbero parte la *Majestas Domini* di Reggio Emilia e il rilievo di *Oldrado da Tresseno* del Broletto di Milano (1233), opera quest'ultima da legare secondo me ad un ambito più strettamente dipendente da Benedetto, quello dei *Mesi e Segni zodiacali* di Cremona. Va osservato che la lunetta deve essere successiva al 1227 (come nel 2019 sostenuto anche da Lomartire), visto che la sottostante lunga iscrizione elogiativa si pronuncia sui meriti di Guala al passato, in termini encomiastici che certo il donatore non avrebbe potuto far impiegare quando era ancora in vita, riferendosi essa proprio all'iconografia della lunetta. Inoltre vi è menzionata la dotazione di reliquie e preziosi avvenuta nel 1224.

A tal proposito devo precisare che non condivido l'opinione di Quintavalle, ripresa dalla Kojima, della originaria estraneità delle lastre della *Majestas Domini*, del *Tetramorfo* e degli *Angeli* all'abside del Duomo di Fidenza, per collegarle invece a un pulpito demolito nel 1561, o – come in alternativa proponeva Quintavalle – a un fantomatico portale, anche se indubbiamente il modo in cui oggi questi rilievi, in parte malamente ritagliati, sono inseriti nella muratura in cotto a vista è pesantemente condizionato dai restauri otto-novecenteschi, quando l'interno della chiesa fu prima parzialmente ricostruito e tinteggiato e poi in buona parte liberato dagli intonaci. Solo in età romanica, e non dopo il 1561, avrebbe avuto un senso murare sculture di tali soggetti in un'abside (dove sono attestate alla metà del XIX secolo), alla quale sono iconograficamente pertinenti e dove dialogano stilisticamente con le coeve mensole figurate.

A Vercelli il Maestro dei Mesi di Ferrara sarà stato affascinato soprattutto dal Tesoro di Guala Bicchieri, contenente in parte oggetti da lui portati dalla Francia, come i cofani ornati da smalti limosini, e dall'Inghilterra, da dove tornò nel 1218. Un oggetto, in particolare, deve averlo colpito soprattutto: il coltello liturgico, che la tradizione collega confusamente (come chiarisce Cervini nel 2011) con san Tommaso Becket, martirizzato nel 1170, e che Guala donò nel 1224 alla chiesa di Sant'Andrea, il quale è oggi conservato nel Museo del Castello Sforzesco a Milano (fig. 14). La raffinata impugnatura in legno di bosso, che sembra avorio, è stata credo a ragione attribuita da Oleg Zastrow e Simonetta Castronovo a un intagliatore italiano e datata sul 1220, anche se in seguito la Castronovo ha cambiato idea e l'ha riferita alla Francia o all'Inghilterra fra XII e



Fig. 14: Milano, Museo del Castello Sforzesco, coltello liturgico creduto di san Tommaso Becket, proveniente dal Tesoro di Sant'Andrea a Vercelli, con coltello forse inglese del XII secolo e impugnatura lignea, in cui sono intagliati i Mesi, di poco prima del 1224, di maestro di cultura antelamica influenzato dalla Francia e dalla Valle della Mosa.

Fig. 15: Venezia, San Marco, Tesoro, bricco in cristallo di rocca, X secolo, Egitto, con montatura in argento e oro, 1230 circa, orafo veneziano di cultura mosana.

XIII secolo; e all'Inghilterra la aggiudica nel 2019 e 2020 anche Silvia Muzzin. Se è corretta la prima opinione, è ovvio che l'impugnatura sarà stata intagliata a Vercelli poco prima che il coltello fosse donato ai Vittorini, come del resto lascia pensare anche l'iscrizione che sconsiglierebbe l'alienazione dell'opera. I Mesi che ornano il cilindretto (fig. 18), disposti su tre file da leggersi dall'alto verso il basso e alternati da alberetti, alludono soprattutto al ciclo del grano necessario per la preparazione del pane eucaristico, che col coltello liturgico veniva tagliato e marchiato. La loro iconografia – come riconosciuto dalla critica – è prevalentemente di casa in Italia settentrionale (sono stati proposti confronti col cremonese codice del *Martrologio di Adone* e con i cicli scolpiti di Ferrara e Venezia), anche se qui Maggio va a cavallo col falcone, come è più frequente in Francia, e non con la falce, e l'abbinamento delle attività agricole è in almeno due casi sfasato di ben due mesi rispetto alle consuetudini dell'iconografia italiana (la mietitura del grano avviene ad Agosto invece che a Giugno e la conseguente trebbiatura, a Settembre anziché a Luglio), il che non può non far sospettare – anche se Zastrow sostiene esplicitamente il contrario – la parziale esemplarità

Fig. 16: Milano, Museo del Castello Sforzesco, coltello liturgico, impugnatura, Ottobre.

Fig. 17: Venezia, San Marco, bricco, montatura, particolare, Arciere.

Fig. 18: Milano, Museo del Castello Sforzesco, coltello liturgico, impugnatura, Gennaio.

Fig. 19: Ferrara, Museo del Duomo, Gennaio, proveniente dal portale del fianco Sud del Duomo, 1225-30 circa, Maestro dei Mesi di Ferrara.



di un ciclo di *Mesi*, probabilmente miniato, dell'Europa settentrionale, dove per il rigore climatico il grano matura più tardi. Anche dal punto di vista stilistico, accanto all'indubbio sapore antelamico, si coglie una grazia e spiritosa vivacità tipica dell'arte mosana, come è evidente ad esempio nell'*Ottobre* che semina saltellando a gambe incrociate (fig. 16), secondo una commistione stilistica analoga a quella che si vede in certe opere dell'oreficeria veneziana duecentesca, come la montatura di un bricco in cristallo di rocca fatimide egiziano del X secolo del Tesoro di San Marco a Venezia (figg. 15, 17), che nel 1997 ho posto a confronto con le colonnette istoriate del portale di Radovan a Traù del 1240. L'impugnatura del coltello di Guala Bicchieri costituisce un ottimo esempio di come nelle arti applicate le novità transalpine fossero penetrate per vie ben diverse da quelle dei presunti viaggi di studio degli scultori. A Vercelli, fra Duomo, Sant'Andrea e il suo Tesoro, il giovane Maestro dei Mesi di Ferrara poteva assimilare tanto di parigino, chartrese e mosano da rendere praticamente superfluo un difficoltoso viaggio al di là delle Alpi.

Tuttavia sono proprio i caratteri padani dell'impugnatura del coltello a rivelare le più intense e sorprendenti affinità con i *Mesi* di Parma e Cremona e con quelli stessi di Ferrara, poi riecheggianti ad Arezzo (rimando ancora alle illustrazioni del mio secondo saggio del 2007), come qui vediamo nell'esemplificazione del *Gennaio* (Giano bifronte) e *Segno* dell'*Acquario* (figg. 18-19), giustapposti nei cicli scolpiti dalla scena della preparazione del sanguinaccio e degli insaccati. Pur nelle sue ridottissime dimensioni il ciclo vercellese presenta infatti una notevole attenzione alla quotidianità del lavoro agricolo, di cui illustra eccezionalmente scene assai complesse come il taglio delle erbacce coll'ausilio di due strumenti (falce e pertica per piegarle) o il travaso del vino dagli orci nella botte, soffermandosi con inedita curiosità sulle abitudini dei contadini, come nel *Febbraio* che siede al fuoco dopo essere andato nel campo reso umido dalla pioggia, indossando ancora la *cappa pluvialis* – il che è consueto e ritorna ad esempio nel ciclo di San Marco a Venezia – ed avendo la zappa in spalla, mentre tiene insolitamente uno stivale sul fuoco perché si asciughi. Vale la pena ricordare che per i *Mesi* di Ferrara disponiamo del *terminus ante quem* 1240, data d'inizio dei lavori al portale del Duomo di Traù, individuato nel 1965 da Jean Richier in base a precise derivazioni di Radovan dal ciclo emiliano, come ad esempio quella del *Gennaio* (fig. 19), anche se qui – come del resto a Cremona – si è preferito rinunciare alla seconda testa per dare spazio alla piccola figura umana che versa l'acqua dalla brocca (*Acquario*) nella coppa tenuta da *Gennaio*, che coll'altra mano prepara il sanguinaccio nel pentolone, sopra al quale sono appesi gli insaccati.



Fig. 20: Fidenza, Duomo, torre Sud, fregio, Pellegrini, 1210-20 circa, scultore locale di cultura antelamica.

Per San Mercuriale a Forlì si dispone di un *terminus post quem* 1212, quando si perveniva ad un compromesso tra l'abbazia vallombrosana ed il Comune, in cui erano definite le modalità del finanziamento "prò laborerio ecclesie sancii Mercurialis", anche se per il timpano (fig. 7) si dovrà scendere alla prima metà degli anni Venti, considerata la sua dipendenza dal pulpito del Duomo di Vercelli (figg. 3-4), che abbiamo datato fra 1216 e 1220 circa. Il protiro oggi distrutto era sicuramente un'opera di collaborazione, come dimostra già la bassissima qualità del malridotto leone stiloforo superstite. Le cadute di qualità osservate fino da August Schmarsow (1890) e Max Georg Zimmermann (1897) dalla critica, specie tedesca, e ribadite con forza da Joachim Poeschke (1998) e Ruth Papadopoulos (2002), non possono essere ignorate o minimizzate con la – comunque giusta – riserva che, viste dal basso, le figure appaiono ancor più tozze e sproporzionate di quanto non siano in realtà. Resta il fatto che le sculture sono tirate via nei dettagli, se confrontate con i *Mesi* di Ferrara (fig. 19) e l'*Adorazione* veneziana (figg. 8-9), dove i corpi acquistano forme più slanciate. Solo le teste sembrano degne del Maestro dei *Mesi* di Ferrara in persona – cui Cesare Gnudi nel 1970 aveva attribuito l'insieme, pur concentrandosi nei celebri confronti fotografici sulle teste –, mentre il resto sarà stato affidato alla bottega, che comunque si sarà attenuta ai suoi ordini e ai suoi eventuali disegni. Gli aiuti che il maestro ha impiegato a Forlì potrebbero essere venuti da Fidenza, un cantiere che, come si è visto, intratteneva proprio in questi anni rapporti con quello vercellese di Sant'Andrea. Lo confermano i confronti che si possono istituire con un'opera fidentina dei primi decenni del Duecento in cui si trova un analogo grado di realismo descrittivo, indagatore degli aspetti più concreti e persino scurrili della quotidianità: il fregio che si svolge su due lati della torre a Sud della facciata di San Donnino (fig. 20), dove incontriamo un corteo di pellegrini con costume di viaggio minuziosamente descritto, col cane del viaggiatore ricco posto sul caval-

lo, e dove oltre l'angolo si trova anche la scena di approccio, assai triviale, dell'uomo che infila la mano sotto il vestito di una donna di malaffare. Per la datazione del fregio un indizio è offerto dall'iscrizione RAIMUNDINUS VILIS apposta alla statuetta di *Pellegrino* sopra al portale destro della facciata del Duomo, stilisticamente e concettualmente legata ai rilievi con i *Pellegrini in viaggio*: come ho argomentato nel 2018, infatti, è probabile che tale identificazione abbia avuto luogo nel 1216, in occasione della canonizzazione del santo pellegrino Raimondino da Piacenza, ma che la statuetta fosse stata scolpita poco prima come allusione al fatto che quel portale era destinato ai pellegrini che da qui lasciavano la Via Emilia per il tratto appenninico della Francigena.

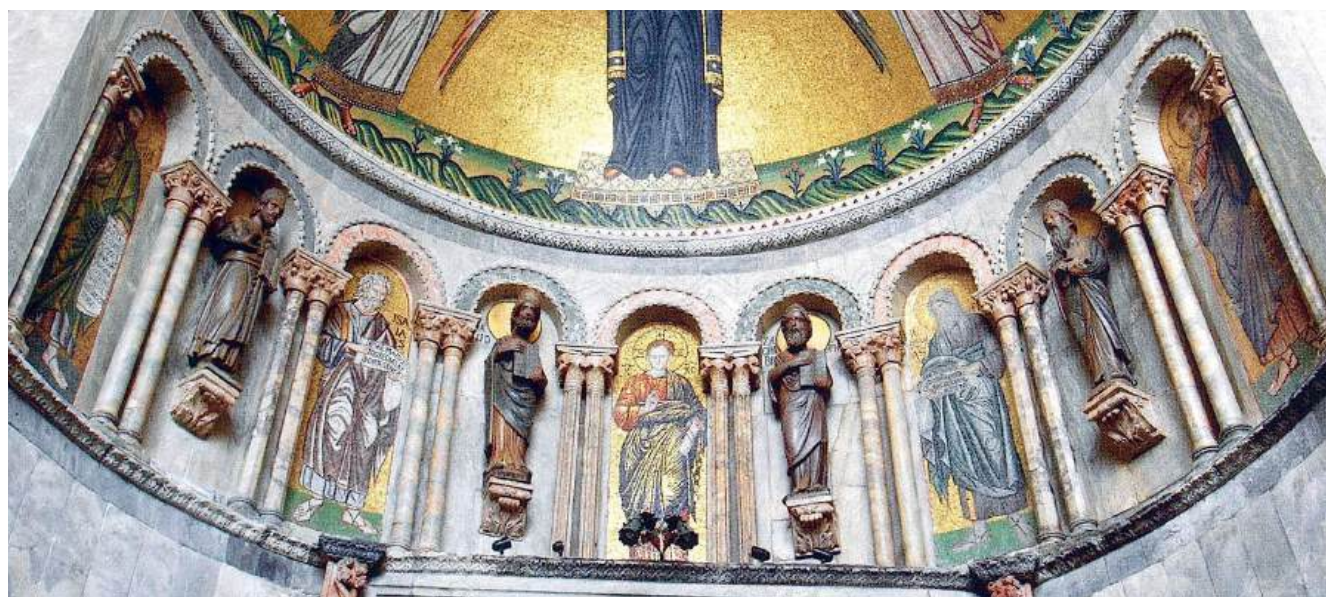
È difficile giustificare la derivazione iconografica della lunetta di Forlì (fig. 7) dal pulpito di Vercelli (figg. 3-4) senza postulare l'esistenza di un taccuino che facesse da tramite fra le due opere, e attraverso un taccuino proveniente dall'Ile-de-France sarà pervenuta a Forlì l'idea, che si trova attuata nel timpano del portale sinistro del transetto Nord di Chartres (fig. 6), e più tardi anche nei frammenti dello *jubé* della stessa cattedrale, di combinare l'*Adorazione dei Magi* con la successiva scena – che a San Mercuriale è poco convincentemente posta a sinistra dell'*Adorazione* – dell'angelo che avverte uno dei Magi dormienti di non tornare da Erode. Nei dettagli la resa della scena è però diversa: mentre a Chartres il re avvertito dall'angelo assume una posa nettamente diversificata e vigile, a Forlì dormono tutti e tre sotto la coperta, in una composizione innegabilmente irrigidita e banalizzata.

Il confronto fra le *Madonne col Bambino* di Forlì (fig. 7) e Venezia (fig. 8) dimostra che non solo la seconda è del tutto autografa, mentre la prima è in gran parte un'opera di bottega, ma anche che a Forlì siamo ancora in clima 'romanico', con figure massicce e tarchiate simili ai *Mesi* di Cremona, mentre a Venezia si respira già un'aria 'gotica', con figure più idealizzate e snelle, dai caratteri classicheggianti e alla francese, si direbbe quasi federiciani (ed infatti inizialmente Venturi nel 1899 aveva accostato l'opera a Nicola Pisano, assegnandola al suo collaboratore Donato). Perciò – a differenza di Hans von der Gabelentz (1903) e Poeschke (1998), che lasciavano precedere le sculture di Venezia a quelle di Forlì, secondo il principio che generalmente il capolavoro del maestro viene prima della modesta opera di bottega che ne condivide la composizione – ritengo che il timpano di San Mercuriale debba essere datato alla prima metà degli anni Venti, mentre quello di Venezia si colloca più probabilmente alla fine del percorso del maestro, dopo i *Mesi* di Ferrara, che possono essere posti negli anni 1225-30 circa. Tale successione implica però che dobbiamo rassegnarci all'idea che il grande scultore ci si presenti inizialmente in un'opera che è già di collaborazione, in cui egli appare profondamente immerso nel sistema di produzione collettiva delle botteghe emiliane medievali, che tendeva a favorire un certo arcaismo e si manifestava spesso in composizioni dalle proporzioni tarchiate, quasi di gnomi; mentre nelle opere successive il grado di autografia aumenta – secondo me sono infatti sostanzialmente suoi tutti i *Mesi* e *Segni dello Zodiaco* residui di Ferrara –, per poi annacquare di nuovo nelle tarde sculture veneziane.

A Venezia è infatti arduo tracciare una chiara linea di demarcazione fra maestro e bottega, come è stato avvertito dalla critica tanto per le sculture destinate ad un portale di San Marco – dove l'*Adorazione dei Magi* del Seminario Patriarcale (fig. 8) è autografa mentre il *Sogno di san Giuseppe*, ora nel portale centrale di San Marco (fig. 9), ed i leoni ora nella Cappella Zen della stessa chiesa sono probabilmente stati eseguiti in gran parte dalla bottega ma sotto la direzione del maestro – quanto per le opere della sua cerchia e del suo seguito, ma che ad

alcuni sono parse attribuibili allo scultore stesso (*Profeti* della Cappella Zen e rilievi della fronte del primo arcone del portale maggiore, dove tramite la mediazione di un taccuino è ripresa la composizione dello stipite destro del portale Ovest del Battistero di Parma, con la *Parabola del padrone della vigna*).

Per un chiarimento della cronologia delle ultime opere del maestro è opportuno liberarsi dal luogo comune della critica (da Norbert Huse nel 1968 a Fulvio Zuliani nel 1994) che vuole tali sculture provenienti dalla Porta da Mar, cioè dal tamponato ingresso Sud di San Marco, adibito poi nel Cinquecento a cappella funeraria del cardinale Gian Battista Zen, dove casualmente si trovano dal Seicento i due leoni ex-stilofori del Maestro dei Mesi di Ferrara, e dove, nell'emiciclo dell'èdrea che dalla Cappella Zen conduce nel braccio Ovest dell'atrio, si trovano *ab antiquo* i citati quattro *Profeti* (fig. 22), attribuibili però non al maestro stesso ma ad uno scultore a lui molto vicino, dai più pronunciati caratteri francesizzanti. Va però precisato che queste statuette, a mio avviso nate proprio per la loro odierna collocazione accanto a mosaici coevi e dal programma iconografico coerente, non sono delle vere e proprie statue-colonna, per cui non potrebbero essersi trovate nelle strombature esterne di un portale, come sembra pensare Thomas Dale, stando al suo confuso disegno ricostruttivo del 2019, poco convincente anche per altre ragioni. Queste eleganti e rastremate statuette prendono comunque a modello le statue-colonna dei transetti di Chartres (fig. 21), rappresentando quanto di più influenzato dal Gotico francese possa offrire la scultura marciata dei decenni centrali del Duecento. In esse ritornano i due tipi di teste di carattere che il Maestro dei Mesi di Ferrara deve aver ammirato nel pulpito vercellese e fissato nel suo taccuino; il vecchio popolano con barba riccia, con cuffia e berretto di lana, usato per le figure di san Giuseppe (figg. 7, 9, 22), che vediamo nel Giuseppe dell'*Adorazione dei Magi* di Venezia posto a confronto con uno dei *Profeti* della Cappella Zen da diversi studiosi fra cui da ultimo Valentina Ferrari; e il sovrano anziano dall'espressione dolce, con lunga barba a punta, di matrice francese, del Mago genuflesso del Museo Leone (fig. 23) e di quello del Seminario Patriarcale (fig. 24), che qui pongo a confronto con un altro dei *Profeti* Zen (fig. 25). I caratteri vercellesi di questi *Profeti* veneziani sono così evidenti, e finora trascurati, da permettere di attribuire tali sculture, se non all'autore delle componenti francesizzanti del pulpito del Duomo di Vercelli in persona (fig. 3), almeno a un suo diretto allievo, che poi dovette essere entrato nell'orbita del Maestro dei Mesi di Ferrara, di cui era forse coetaneo.



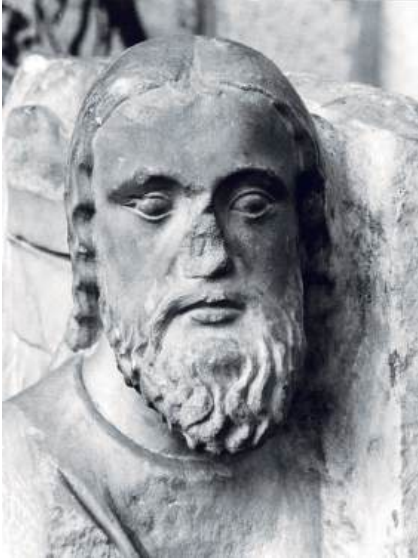


Fig. 21: Chartres, cattedrale, transetto Nord, portale di destra, statua-colonna di Re Salomone, 1210-20 circa.



Fig. 22: Venezia, San Marco, Cappella Zen (ex Porta da Mar), esedra con mosaici e sculture, Profeti, metà XIII secolo, scultore di cultura vercellese vicino al Maestro dei Mesi di Ferrara.

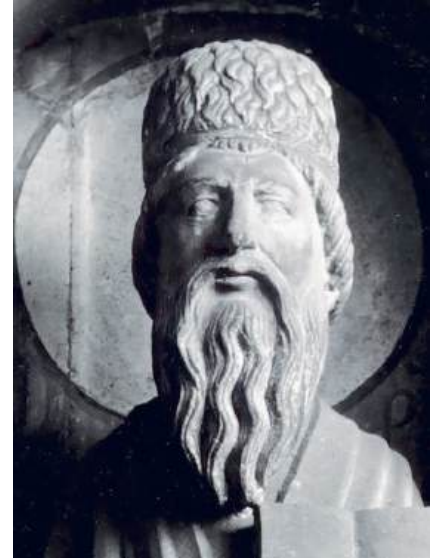


Fig. 23: Vercelli, Museo Leone, Re mago (cfr. fig. 3), testa.

Fig. 24: Venezia, Museo del Seminario Patriarcale, Re mago (cfr. fig. 8), testa.

Fig. 25: Venezia, San Marco, Cappella Zen, Profeta (cfr. fig. 22), testa.

Forse il protiro veneziano del Maestro dei Mesi di Ferrara avrebbe dovuto trovarsi non nel fianco Sud ma al centro della facciata Ovest di San Marco, la cui intera costruzione ad incrostazione marmorea può essere datata non subito a dopo l'espugnazione di Costantinopoli nel 1204, come si credeva, ma dal 1230 circa al 1260 circa, come ho chiarito in varie occasioni, da ultimo nel 2019. Infatti sembra che il progetto del protiro di tipo emiliano sia stato accantonato in corso d'opera, visto che la criniera di uno dei leoni è priva di rifinitura (come osservato da Zuliani), così che si può sospettare che i due Magi mancanti non fossero mai stati realizzati. Già prima del 1240, quando il nuovo portale strombato con tre arconi istoriati negli intradossi e sulle fronti sarebbe stato citato parzialmente a Traù, almeno i due primi arconi devono essere stati decorati a rilievo (con allegorie del mondo in preda al Peccato Originale e personificazioni di *Mesi* e *Virtù* con *Beatitudini*), il che nel 1995 mi ha indotto a collocare verso il 1230 il progetto rimasto inattuato del protiro e verso il 1235 l'inizio dei lavori all'attuale portale maggiore, dove nella fronte del primo arcone si ravvisano i più stretti legami con lo stile del Maestro dei Mesi di Ferrara (non però così stretti da consentire di attribuirgli parte di quei rilievi, come sostenuto da Quintavalle nel 1997 e dalla Papadopoulos, come ho obiettato nel mio primo saggio del 2007).

Nel corso degli anni Trenta il Maestro dei Mesi di Ferrara deve avere dunque avviato una fiorente bottega in Laguna, della quale avrà fatto parte anche il collaboratore 'vercellese' autore dei *Profeti* Zen (fig. 22), bottega che avrebbe influenzato per decenni la scultura veneziana, facendola deflettere dal tradizionale orientamento verso Bisanzio e i mosaici, orientamento che poi prevarrà di nuovo nella seconda metà del secolo. Gli ultimi tangibili riflessi del realismo del maestro emiliano si vedono nei *Mestieri* del terzo arcone del portale maggiore, databili verso il 1240-45, come nel mio primo saggio del 2007 ho esemplificato attraverso il confronto fra il Giuseppe dell'*Adorazione dei Magi* di Venezia (fig. 9) e la scena del *Vinaio*, che fra l'altro riprende un'iconografia presente già nell'impugnatura del coltello del Tesoro di Guala Bicchieri (fig. 14). A loro volta dai *Mestieri* del portale dipendono quelli scolpiti alle basi delle due colonne di Piazzetta San Marco, databili, come ho argomentato nel 1999-2000, al 1268 o poco dopo, con i quali si spegne definitivamente l'eco del realismo antelamico importato a Venezia dall'anonimo attivo a Ferrara.

Bibliografia

- Boscolo Marchi, M., *La cattedrale di Ferrara in età medievale: fasi costruttive e questioni iconografiche*, Roma 2016.
- Castronovo, S., *Il tesoro di Guala Bicchieri cardinale di Vercelli*, in *Gotico in Piemonte*, G. Romano (ed.), Torino 1992, pp. 165-239.
- Castronovo, S., *Il tesoro e la biblioteca di Guala Bicchieri: il gotico settentrionale a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, V. Natale, A. Quazza (eds.), Biella 2007, pp. 25-42.
- Castronovo, S., *Guala Bicchieri, collezionista europeo dioreficerie, smalti e codici miniati*, in *La Magna Charta Guala Bicchieri e il suo lascito. L'Europa a Vercelli nel Duecento*. Catalogo della mostra (Vercelli, Polo espositivo Arca di Vercelli, 23 marzo - 9 giugno 2019), S. Lomartire (ed.), Vercelli 2019, pp. 83-92.
- F. Cervini, *Scultura a Vercelli nel XIII secolo*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, V. Natale, A. Quazza (eds.), Biella 2007, pp. 61-82.
- Cervini, F., *Lame benedette: qualche riflessione per studiare le armi e i loro committenti*, in *Medioevo: i committenti*. Atti del convegno internazionale (Parma, 21-26 settembre 2010), A.C. Quintavale (ed.), Milano 2011, pp. 876-387 (I convegni di Parma 13).
- Dale, T.E.A., *Epiphany at San Marco: the sculptural program of the Porta da Mar in the Dugento*, in *San Marco la basilica di Venezia: arte, storia, conservazione*, E. Vio (ed.), Venezia 2019, vol. II, pp. 38-55.
- de Francovich, G., *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze 1952.
- Ferrari, V., *Le statue dei Profeti della Porta da Mar nella basilica di San Marco*, in «Arte veneta», 65 (2008), pp. 7-35.
- Gnudi, C., *Il Maestro dei Mesi di Ferrara e la lunetta di San Mercuriale di Forlì*, in *The Year 1200. A Symposium*. Proceedings of the international conference at The Metropolitan Museum of Art, 1970, F. Avril (ed.), New York 1975, pp. 469-496.
- Gnudi, C., *Il Maestro dei Mesi di Ferrara e la lunetta di San Mercuriale di Forlì*, in «Paragone arte», 27, 317-319 (1976), pp. 3-14 (testo del 1975 con nuove foto), anche in Id., *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Torino 1982, pp. 86-95.
- Huse, N., *Über ein Hauptwerk der venezianischen Skulptur des 13. Jahrhunderts*, in «Pantheon», 22 (1968), pp. 95-103.
- Jullian, R., *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris 1945.
- Kojima, Y., *Storia di una cattedrale: il Duomo di San Donnino a Fidenza; il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, Pisa 2006.
- Lomartire, S., *Introduzione; cat. I.4*, in *La Magna Charta Guala Bicchieri e il suo lascito. L'Europa a Vercelli nel Duecento*. Catalogo della mostra (Vercelli, Polo espositivo Arca di Vercelli, 23 marzo - 9 giugno 2019), S. Lomartire (ed.), Vercelli 2019, pp. 23-29, 108-111.
- Lomartire, S., «*Iustitia, maiestas, curialitas*». *Oldrado da Tresseno e il suo ritratto equestre nel Broletto di Milano*, «Arte Medievale», IV s., a. V, (2015), pp. 101-136.
- Muzzin, S., *Il coltello eucaristico del cardinale Guala Bicchieri: una suppellettile di origine inglese nell'Italia del Duecento*, in «Medioevo Europeo», 4 (2020), 2, pp. 53-67. Pubbl. open access. URL: <https://www.medioevoeuropeo-uniupo.com/index.php/mee/article/view/134/109>.
- Muzzin, S., *La basilica di Sant'Andrea e le arti a Vercelli all'alba del Gotico; catt. I.10, III.2*, in *La Magna Charta Guala Bicchieri e il suo lascito. L'Europa Vercelli nel Duecento*. Catalogo della mostra (Vercelli, Polo espositivo Arca di Vercelli, 23 marzo - 9 giugno 2019), S. Lomartire (ed.), Vercelli 2019, pp. 67-82, 125-127, 164-168.
- Pagella, E., *Scultura gotica in Piemonte: tre cantieri di primo Duecento*, in *Gotico in Piemonte*, G. Romano (ed.), Torino 1992, pp. 130-163.
- Papadopoulos, R., *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts an San Marco in Venedig*, Würzburg 2002.
- Poeschke, J., *Die Skulptur des Mittelalters in Italien: Gothik*, München 1998.

Quintavalle, A.C., *Il portale della 'Parousia' e la lotta anticatara*, in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 11-14 ottobre 1994), R. Polacco (ed.), Venezia 1997, pp. 164-175.

Quintavalle, A.C., *Per il portale dei Mesi e dello Zodiaco a Borgo San Donnino*, in *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, S. Bruni, A. Ducci, E. Pellegrini (eds.), Pisa 2022, pp. 25-30.

Richier, J., *Des sculptures des mois à Trogir et à Ferrare*, in «Bulletin monumental», 123 (1965), 1, pp. 23-35.

Romano, G., *L'Adorazione dei Magi nel santuario di Nostra Signora di Babilone a Cavaglià*, in *Convegno di antichità e arte nel Biellese* (Biella 1989), in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 44 (1990-91), pp. 229-240.

Romano, G., *Per un atlante del Gotico in Piemonte*, in *Gotico in Piemonte*, G. Romano (ed.), Torino 1992, pp. 15-50.

Tigler, G., *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995.

Tigler, G., *Traù fra Venezia e Puglia*, in «Arte in Friuli arte a Trieste», 16-17 (1997), pp. 289-326.

Tigler, G., *Intorno alle colonne di Piazza San Marco*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», 158 (1999-2000), pp. 1-46.

Tigler, G., *La facciata Ovest di San Marco a Venezia: progetto e decorazione*, in *Arte e architettura Le cornici della città*. Atti del convegno internazionale (Venezia 2005), F. Bardati, A. Rosellini (eds.), Milano 2007, pp. 41-74.

Tigler, G., *La Porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della cattedrale di Ferrara. Ipotesi e confronti*. Atti della giornata di studi (Ferrara, 1° ottobre 2004), B. Giovannucci Vigi, G. Sassu (eds.), Ferrara 2007, pp. 71-100.

Tigler, G., *Le sculture provenienti dalla Porta dei Mesi*, in B. Giovannucci Vigi, G. Sassu (eds.), *Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale*, Ferrara 2010, pp. 56-89.

Tigler, G., *Un insolito ariete stiloforo romanico, il dibattito storiografico sui portali laterali del Duomo di Fidenza e la Scuola di Piacenza*, Firenze 2018.

Tigler, G., *Trofei della quarta crociata? punti fermi per la datazione delle facciate marmoree di San Marco*, in *San Marco la basilica di Venezia: arte, storia, conservazione*, in E. Vio (ed.), Venezia 2019, vol. I, pp. 130-149.

Toesca, P., *Il Medioevo*, vol. II: *Dal principio del secolo XI alla fine del XIII*, Torino 1927 (Storia dell'arte italiana 1).

Venturi, A., *Lo scultore romanico del San Mercuriale di Forlì*, in «L'Arte», 2 (1899), pp. 247-248.

Venturi, A., *Storia dell'arte italiana*, vol. III: *L'arte romanica*, Milano 1904.

von der Gabelentz, H., *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903.

von Schmarsow, A., *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau 1890.

Zastrow, O., *Una prima analisi sistematica sulla tecnologia e sullo stile del coltello liturgico medioevale*, in «Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolta di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali. Rassegna di Studi e di Notizie» 3 (1975), pp. 285-325.

Zimmermann, M.G., *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897.

Zuliani, F., *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in *Storia di Venezia, Temi. I, L'arte*, R. Pallucchini (ed.), Roma 1994, pp. 21-144.