



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### **La sagrestia di Chiaravalle della Colomba: analisi stilistica e problemi di datazione**

Questa è la versione Preprint (Submitted version) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

La sagrestia di Chiaravalle della Colomba: analisi stilistica e problemi di datazione / Dario De Cristofaro. - In: BOLLETTINO STORICO PIACENTINO. - ISSN 0006-6591. - STAMPA. - (2018), pp. 177-200.

*Availability:*

This version is available at: 2158/1320593 since: 2023-07-18T13:21:56Z

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

# LA SAGRESTIA DI CHIARAVALLE DELLA COLOMBA: ANALISI STILISTICA E PROBLEMI DI DATAZIONE<sup>(\*)</sup>

di DARIO DE CRISTOFARO

## 1. 'Prima', 'seconda' e 'terza' sagrestia

Per secoli tenuti nascosti all'interno del complesso abbaziale di Chiaravalle della Colomba, i dipinti murali che decorano la cappella di pianta ottagonale posta a est della sagrestia sono emersi all'attenzione del pubblico e degli studiosi solamente nel 1899. Questo articolo vuole tornare sull'analisi della decorazione pittorica in questione, di cui verranno ridiscussi sia aspetti stilistici che di datazione.

Come primo punto, vorrei partire dalla scoperta di un'iscrizione, individuata grazie ad un accurato esame degli intonaci effettuato con l'uso di luce radente, strumento che viene generalmente usato per poter individuare i confini delle 'pezze' di intonaco, ma che spesso permette anche di portare alla luce anche iscrizioni, graffiti, 'disegni' e sigle apposte dopo la stesura dell'intonaco stesso<sup>(1)</sup>. Nel caso dell'abbazia cistercense di Chiaravalle della Colomba, un'iscrizione importante si trova su una delle pareti della 'seconda' sagrestia: a un primo corpo di fabbrica di pianta rettangolare, eretto contestual-

---

(\*) Questo articolo è tratto dalla mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte *La sagrestia di Chiaravalle della Colomba: il complesso cistercense e la fortuna del linguaggio assiate nell'Italia padana*, discussa nell'ottobre del 2017 presso le Università di Verona e Trento. In merito, vorrei rinnovare i ringraziamenti alla docente relatrice, Laura Cavazzini, nonché ad Alessandra Galizzi Kroegel (Università di Trento), Fabio Coden (Università di Verona), Andrea De Marchi, Guido Tigler, Fulvio Cervini (Università di Firenze), Matteo Ferrari (Università di Poitiers), Fabio Scirea (Università di Milano) e Anna Coccioli Mastroviti (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio di Parma e Piacenza).

(1) Nonostante il loro potenziale antropologico (cosa viene scritto, perché, dove etc.), finora gli studiosi si sono raramente occupati di queste tracce, passate generalmente sotto silenzio e considerate alla stregua di atti vandalici da eliminare al più presto.

mente agli altri edifici originari del complesso<sup>(2)</sup>, venne aggiunta tra XIII e XIV secolo, verso est, una struttura a pianta ottagonale (fig. 1). Osservando, di quest'ultima, la parete che volge a sud-ovest, quella in cui è raffigurato un imponente *Sanctus Gulielmus* identificato da una iscrizione graffita<sup>(3)</sup>, poco al di sotto di essa è presente un'altra scritta, ripetuta poi identica nella sottostante fascia color mattone, che recita: *Obiit d(omi)n(us)s Sigismundus abbas S(anc)ti Martini ac bocis an. Dom(ini) 1796 dic. 6*, ovvero che il 6 dicembre del 1796 morì Sigismondo, abate di San Martino de' Bocci (abbazia cistercense fatta erigere a partire dal 1298 per volontà del cardinale parmense – nonché vescovo della Sabina – Gerardo Bianchi, come filiazione della Colomba<sup>(4)</sup>). Tale scoperta è particolarmente importante in quan-

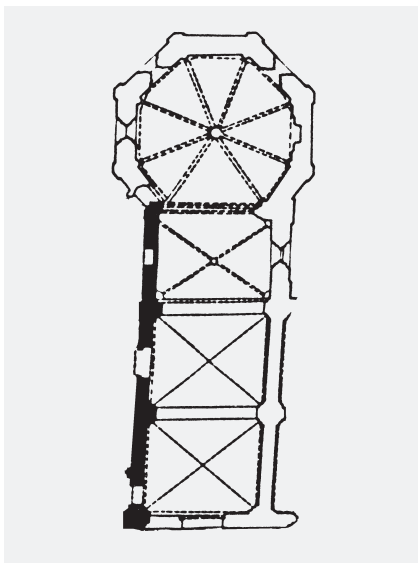
---

(2) La suddivisione degli ambienti che costituiscono il complesso di Chiaravalle ripropone la pianta di numerose abbazie di epoca bernardina fondate nella prima metà del XII secolo, sia a nord che a sud delle Alpi. Per quanto riguarda il caso in questione, alla prima fase di costruzione va collegato il transetto destro della chiesa, il complesso della sagrestia, dell'aula capitolare e del sovrastante dormitorio. Sicuramente era presente in origine un primo chiostro, diverso da quello attuale, citato in un documento del 1206: Archivio di Stato di Parma (d'ora innanzi ASPr), *Archivio Storico*, fondo *Diplomatico*, cassetto 15, n. 909. Il documento è riprodotto in: *Chiaravalle della Colomba: pergamene medievali*, a cura dell'Archivio di Stato di Parma, Piacenza, Tip.Le.Co., 2009, 5 voll., II, *Riproduzione fotografica pergamene 1-91. Documenti privati, pergamene secoli 12-13*, pp. 320-321. Il documento è stato discusso in: Giovanna Valenzano, *Architettura cistercense in Alta Italia*, in *Il monachesimo italiano nell'età comunale*. Atti del IV Congresso di studi storici sull'Italia benedettina (Abbazia di S. Giacomo Maggiore, Pontida, 3-6 settembre 1995), a cura di Francesco Giovanni Trolese, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 1998, pp. 433-444.

Per quanto riguarda la fondazione di Chiaravalle della Colomba e gli antefatti storico-politici, nonché le problematiche architettoniche, si veda: Guglielmo Bertuzzi, *L'abbazia di Chiaravalle della Colomba attraverso i documenti di quattro secoli. Dalla fondazione alla istituzione della commenda 1135-1444*, in «Archivio storico per le province parmensi», n. s., XXVII, 1927, pp. 17-49; Lelia Fraccaro de' Longhi, *L'architettura delle chiese cistercensi italiane*, Milano, Ceschina, 1958, pp. 165-186; Giovanni Spinelli, *S. Maria di Chiaravalle della Colomba*, in *Monasteri benedettini in Emilia Romagna*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1980, pp. 84-95; Terryl Nancy Kinder, *I Cisterciensi: vita quotidiana, cultura, arte*, Milano, Jaca Book, 1997; Anna Maria Rapetti, *La formazione di una comunità cistercense*, Roma, Herder, 1999, pp. 3-74; Giovanna Valenzano, *La fondazione cistercense*, in Giovanna Valenzano, Giuliana Guerrini, Antonella Gigli, *Chiaravalle della Colomba. Il complesso medievale*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1994, pp. 9-28.

(3) Già letta e riportata da Antonella Gigli, *Il ciclo pittorico della sagrestia*, in Valenzano, Guerrini, Gigli, *Chiaravalle della Colomba. Il complesso medievale*, p. 100.

(4) Il Bianchi è ritratto come offerente nel quattordicesimo nicchione del Battistero di Parma; sulla sua figura, si veda: Renato Fantini, *Il cardinale Gerardo Bianchi*, in «Archivio storico per le province parmensi», n. s., XXVII, 1927, pp. 231-300. Sulla decorazione trecentesca del Battistero, rimando a: Massimo Ferretti, *Gli affreschi del Trecento*, in *Il Battistero di Parma*, II, *La decorazione pittorica*, a cura di Jacques Le Goff e Bruno Zanardi, Milano, Ricci, 1993, pp. 127-216. Sul rapporto tra abbazie madri e abbazie figlie, si veda Kinder, *I cisterciensi*. Sull'abbazia di San Martino de' Bocci, detta anche di Valserena (a nord di Parma, oggi sede del Centro Studi e Archivio della



1. Chiaravalle della Colomba, pianta della sagrestia.

to ci permette di stabilire una più precisa cronologia relativa alle vicende che avrebbero interessato la sagrestia stessa in età moderna. I dipinti murali in questione vennero infatti 'scoperti' da monsignor Guglielmo Bertuzzi nel 1899-1900, in seguito alla demolizione di alcune strutture aggiunte in epoca moderna<sup>(5)</sup>: a quelle date infatti, così come si vede dalle – poche – fotografie d'epoca<sup>(6)</sup>, l'ambiente presentava all'interno un'ulteriore struttura rettangolare che, eretta in un momento non allora noto di età moderna<sup>(7)</sup>, copriva le sette pareti dipinte, un completamento della 'prima' sagrestia. La 'terza sagrestia' venne allora completamente demolita per favorire la visione completa del ciclo pittorico, che nell'occasione fu sottoposto a un primo intervento di restauro; non avendo più alcuna traccia di

questa struttura, è stato sempre molto difficile capire quando e, soprattutto, perché in un dato momento dell'epoca moderna sia stato deciso di occultare i dipinti della 'seconda sagrestia'.

È in merito a questo problema che ci viene incontro l'iscrizione precedentemente letta, finora inedita: veniamo quindi a conoscenza che nel 1796 questa parete, che sarebbe stata poi occultata dalla 'terza sagrestia', era ancora visibile. Questo ci permette quindi di collocare *post* 1796 la nuova struttura architettonica, ma non è tutto qui: con-

Comunicazione, dell'Università degli Studi di Parma), si veda: Ireneo Affò, *Storia della città di Parma*, Tomo quarto, Parma, Stamperia Carmignani, 1795, pp. 116-117 e 344-346; Giovanni Drei, *La badia cistercense di Valleserena in Parma*, in «Archivio storico per le province parmensi», n. s., XXVII, 1927, pp. 203-230; Giovanni Capelli, *L'abbazia di Valserena (S. Martino dei Bocchi): un insediamento cistercense nel territorio di Parma*, in «Parma nell'arte», V, 1973, 2, pp. 87-135.

(5) Guglielmo Bertuzzi, *La badia di Chiaravalle della Colomba e gli affreschi recentemente riscoperti*, in «L'Arte», VI, 1903, VIII-X, pp. 306-308.

(6) Valenzano, Guerrini, Gigli, *Chiaravalle della Colomba. Il complesso medievale*, tav. 157, p. CXLIV.

(7) Della struttura finora si è scritto solamente che era di epoca 'barocca': Gigli, *Il ciclo pittorico della sagrestia*, p. 96.

sultando i libri mastri del 1800-1805 dell'abbazia, tuttora conservati nell'Archivio di Stato di Parma, fondo Conventi e Confraternite, nel libro mastro del 1801 tra le voci di spesa compare la seguente dicitura *4 lire per stuccatura de Corpotati (?) per la sagrestia*<sup>(8)</sup>: è chiaro il riferimento a un lavoro di stuccatura che, osservando le fotografie d'epoca, è pacificamente riconducibile a un qualche intervento di finitura della 'terza' sagrestia. Questo intervento architettonico si colloca dunque fra il 1796 e il 1801, in un periodo a cavallo tra le due soppressioni (1769, del governo ducale di Ferdinando I di Borbone; 1810, di epoca napoleonica), che, secondo la narrazione di Bertuzzi e degli studiosi che si sono occupati della storia del complesso, avrebbe dovuto prevedere una fase di crisi e di abbandono<sup>(9)</sup>. Questa chiave di lettura rende però estremamente difficile motivare non solo l'impegno per la costruzione della struttura testé indicata, ma anche del nuovo, e fastosissimo, altare maggiore, con tanto di balaustra in breccia pontificia, fatto erigere attorno al 1771 dall'Amministrazione dei poveri di Parma<sup>(10)</sup>. Sulla storia, l'architettura e la decorazione pittorica della struttura cistercense dei secoli XVIII e XIX c'è però ancora molto da approfondire e da studiare<sup>(11)</sup>.

Quanto alla porta che dalla parete nord-ovest della 'seconda' sagrestia conduce direttamente alla cappella dedicata a San Benedetto, posta nel transetto destro della chiesa, tale passaggio, se realizzato *ante* 1796, sarebbe stato murato e chiuso. È quindi probabile che sia stato fatto aprire da Guglielmo Bertuzzi tra il 1905 e il 1907, così come troviamo riscontro delle sue impellenti richieste per la collocazione di una *chiudenda* in legno *simile a quella ritratta negli affreschi*<sup>(12)</sup>; a Bertuzzi stesso è da attribuire l'adattamento della cappella a uso liturgico, con tanto di altare e banchi lignei, dove tutt'oggi viene celebrata la messa domenicale<sup>(13)</sup>.

---

(8) ASP, *Fondo Conventi e Confraternite*, serie LXXV, Chiaravalle della Colomba, pezzo n. 2 (2116), f. 44.

(9) Sulla storia dell'abbazia, si veda anche Guglielmo Bertuzzi, *La badia di Chiaravalle della Colomba sul piacentino. Cenni storici*, Piacenza, Tipografia F. Solari, 1905.

(10) Guglielmo Bertuzzi, *L'abbazia di Chiaravalle della Colomba attraverso i documenti di quattro secoli*, p. 28; Id, *La badia di Chiaravalle della Colomba sul piacentino*, p. 76; Paola Castellini, *Gli affreschi e i dipinti dell'abbazia*, in *Chiaravalle della Colomba: complesso abbaziale cistercense*, Reggio Emilia, Diabasis, 2001, p. 39.

(11) In merito esiste solamente lo studio di Paola Castellini, cui rimando per la breve descrizione degli interventi pittorici del XV-XVIII secolo: Paola Castellini, *Gli affreschi e i dipinti dell'abbazia*, pp. 35-49.

(12) La parete in cui si trova questa apertura è caratterizzata, in alto, da una porta dipinta, cui fa riferimento il monsignore; Archivio della Soprintendenza di Parma e Piacenza (d'ora innanzi ASPPrC), *Chiaravalle della Colomba*, faldone 1 (1894-1919).

(13) L'uso ingente di incenso che si fa in questo ambiente di sicuro non contribuisce alla conservazione dei dipinti murali. Il degrado della superficie e la perdita

2. *Il ciclo pittorico*

Se quindi possiamo ora indicare con certezza quando vennero erette sia la 'prima' che la 'terza' sagrestia, rimangono ancora dubbi sulla cronologia dell'aggiunta ottagonale che si trova a est. Ritenuta essere di inizio XIV secolo, la datazione della 'seconda' sagrestia è stata sempre collegata, a ragione, con il complesso ciclo pittorico che ne interessa le pareti, su cui ora è il caso di soffermarsi<sup>(14)</sup>. I dipinti murali, realizzati principalmente a fresco ma con molte porzioni poi ritoccate a secco<sup>(15)</sup>, occupavano in origine non solo le sette pareti dell'ambiente, ma anche gli incavi delle finestre e le nervature che, interrotte da una serie di coevi capitelli in arenaria, dal pavimento si congiungono nella chiave di volta (il soffitto è stato ricostruito all'inizio del Novecento, la chiave di volta invece, con la decorazione pittorica, è originaria): un cantiere decorativo che doveva interessare, oltre alla cappella, anche il corpo rettangolare adiacente<sup>(16)</sup>. Delle sette pareti non ci rimane molto: è difficile rintracciare un *fil rouge* iconografico che colleghi le diverse rappresentazioni sacre ancora riconoscibili, tutte ambientate all'interno di esorbitanti e coloratissime finte architetture. In basso, la zoccolatura è caratterizzata da due file di finti marmi policromi, interessati in origine da figure dipinte a *grisaille* rappresentanti vizi e virtù, purtroppo oggi quasi completamente perdute. La porzione centrale delle pareti è quella più varia: procedendo in senso antiorario, la già citata parete di sud-ovest presenta un S. Guglielmo di Bourges, collocato all'interno di una struttura architettonica dipinta caratterizzata da clipei abitati, bugnati, modanature, finti marmi, colonne e capitelli. Nella parete sud trova posto una nicchia, sulla cui parete di fondo è dipinto un Santo pontefice con amitto bianco, piviale rosso, pallio, tiara con diadema a unica corona e aureola raggiata, rappresentato dietro a un altare con le mani giunte in preghiera, tra due diaconi nimbatì abbigliati con dalmatica verde acqua e stola: una rappresentazione del sacramento

tav. VIa

---

di importanti elementi decorativi (in particolare quelli presenti originariamente sulle riquadrature in finto marmo della parte bassa delle pareti) erano già stati evidenziati da Antonella Gigli, che a suo tempo confrontò la situazione con le descrizioni fornite da mons. Bertuzzi a inizio Novecento: Gigli, *Il ciclo pittorico della sagrestia*, pp. 95-122.

(14) Per un'ampia descrizione del ciclo pittorico, di cui verranno qui indicati solo alcuni aspetti, rimando al già citato studio di Antonella Gigli.

(15) Paola Ceschi Lavagetto, *Chiaravalle*, in *Restauro a Piacenza*, Parma, Silva, 1985, pp. 5-8.

(16) Se ne trova un 'saggio' nella muratura meridionale, in cui è visibile un riquadro a finto marmo: le altre pareti dovrebbero ancora ospitare la decorazione originaria, coperta da uno spesso strato di intonaco bianco.

della *Eucarestia*<sup>(17)</sup>. Proseguendo velocemente, le pareti nord, sud-est e nord-est presentano solamente campiture di finti marmi e strutture architettoniche che fanno da cornice a (reali) monofore strombate, mentre più conosciuta è la parete orientale, recante la famosa *Crocifissione*<sup>(18)</sup>, così anche quella nordoccidentale, con la già citata 'chiudenda' dipinta. La porzione alta delle sette pareti era occupata da una successione di profeti con cartigli e da scene della Vita della Vergine: nella parete est si legge una *Incoronazione*, su quella sud una *Annunciazione*, mentre perduta è la rappresentazione collocata sulla parete nord-est, di cui si vedono solo poche penne che appartenevano a delle ali angeliche.

L'osservazione minuta delle varie componenti del ciclo ci induce ora ad affrontare una serie di temi variamente toccati dalla critica<sup>(19)</sup>.

---

(17) Bertuzzi propose inizialmente di riconoscervi papa Eugenio III, poi, credendo che la sagrestia fosse stata decorata in momenti diversi, tentò di riconoscervi Benedetto XII, beato cistercense. Antonella Gigli ha proposto invece di considerare la scena come una rappresentazione più generica dell'*Eucarestia*, senza trovare un'identificazione precisa per le figure qui presentate: l'assenza di altri riferimenti iconografici impedisce di proporre una convincente identificazione dei santi. Bertuzzi, *La badia di Chiaravalle della Colomba e gli affreschi recentemente scoperti*, pp. 305-308; Id., *L'affresco della Crocifissione nell'abbazia di Chiaravalle della Colomba*, in «Bollettino storico piacentino», XXII, 1927, IV, pp. 145-149; Ceschi Lavagetto, *Chiaravalle*; Gigli, *Il ciclo pittorico della sagrestia*, pp. 102-104.

(18) Si tratta del riquadro più studiato da parte della critica, che spesso ha ignorato le altre pareti.

(19) Del ciclo pittorico della sagrestia si sono occupati, oltre ai già citati: Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951, pp. 746-747; Daniele Benati, *Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1986, pp. 193-232; Carla Travi, *Per il Maestro di S. Abbondio*, in «Arte cristiana», LXXIV, 1986, 717, p. 392, nota 35; Hans Peter Autenrieth, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano, Electa, 1992, p. 392, nota 63; Ferretti, *Gli affreschi del Trecento*, p. 146, nota 45; Giovanni Valagussa, *Prima di Giotto*, in *Il Trecento riminese*, a cura di Daniele Benati, Milano, Electa, 1995, pp. 72-81; Antonella Gigli, *La pittura nel Duecento e nel Trecento*, in *Storia di Piacenza, III, Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)*, Piacenza, Tip.Le.Co, 1997, pp. 691-720; Andrea De Marchi, *Alle radici della pittura gotica in Lombardia: il Maestro degli Evangelisti Visconti*, in «Prospettiva», XCI/XCII, 1998, pp. 21-28; Antonella Gigli, *Il gotico a Piacenza*, in *Il Gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Gotico, 21 marzo-28 giugno 1008), a cura di Ead. e Paola Ceschi Lavagetto, Milano, Skira, 1998, pp. 35-48; Manuela Incerti, *Il disegno della luce nell'architettura cistercense: allineamenti astronomici nelle abbazie di Chiaravalle della Colomba, Fonte vivo e San Martino de' Bocci*, Firenze, Certosa cultura, 1999, pp. 105-182; Antonella Gigli, *La sagrestia*, in *Chiaravalle della Colomba, complesso abbaziale cistercense*, Reggio Emilia, Diabasis, 2001, pp. 51-64 (in questa occasione, così come nel 1997 e nel 1998, la studiosa ha ritirato la sua iniziale proposta di datazione post 1305 degli affreschi, per identificare in Gerardo Bianchi il loro committente, collocandoli quindi ante 1302, anno della sua morte); Luciano Bellosi, *Giotto e la sua eredità*, Firenze, E-ducation, 2007, pp. 192-195; Carla Travi, *Architetture dipinte e pitture ornamentali*, in *Sant'Abbondio a Como. Le pitture murali*, Milano, Skira, 2011, pp. 21-41;

Un primo elemento è dato dalle folgoranti architetture dipinte: ogni parete è caratterizzata, dalla zoccolatura al profilo alto delle arcate, da una preponderanza di finte strutture architettoniche, come capitelli, colonne, specchiature marmoree, archi, bassorilievi<sup>(20)</sup> e bugnati. Queste strutture dipinte hanno un'altissima qualità, evidente sia dalla loro verosimiglianza che dal rapporto diretto con le architetture reali: il profilo alto delle pareti infatti, se osservato con attenzione, è caratterizzato da una successione di finti conci policromi alternati che compongono archi posti in stretto dialogo con gli archi reali che si trovano poco al di sopra. Archi aggettanti, concreti, e archi dipinti, simulati, sono accomunati dai medesimi elementi cromatici e compositivo-architettonici, un aspetto spettacolare e scenografico che ci permette di formulare alcune osservazioni sulle competenze della bottega qui operante. Nel panorama della pittura italiana del tardo Duecento, specificatamente in Lombardia (intesa come area culturale) si trovano casi esemplari della capacità e dell'interesse maturato dai pittori 'pregiotteschi'<sup>(21)</sup> per la resa di finte architetture, argomento di studio avanzato a suo tempo da Hans Peter Autenrieth e recentemente ripreso da Fabio Scirea<sup>(22)</sup>: i due studiosi hanno dimostrato

tav. IIa

---

Andrea De Marchi, *Rayonnement assiate lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago*, Roma, Viella, 2012, pp. 11-46; Serena Romano, *Palazzi e castelli dipinti*, in *Arte di corte in Italia del Nord*, a cura di Ead. e Denise Zaru, Roma, Viella, 2013, p. 267, nota 60.

(20) Si osservino in particolare la zoccolatura delle pareti e le finte pietre che incorniciano la nicchia con la *Eucaestia*, con figure iscritte riconducibili ai *gryllo* di cui parla Jurgis Baltrušaitis (*Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1988<sup>2</sup>, pp. 41-82).

(21) Con 'pregiottesco' intendo tutto ciò che contraddistingue la cultura pittorica degli ultimi anni del Duecento, prima dell'arrivo della vampata di novità provenienti da Assisi (e poi da Padova). Non si tratta però, è bene dirlo, di una divisione così netta: fino ai primi decenni del Trecento ci saranno ancora pittori che, sebbene aggiornati sulle novità giottesche, continueranno a operare secondo stilemi e schemi diversi: si veda ad esempio il caso di San Piero a Grado, presso Pisa, e della coeva cappella Minutolo nella Cattedrale dell'Assunta di Napoli.

(22) Hans Peter Autenrieth, *Architettura e colore in S. Abbondio. Note preliminari*, in *S. Abbondio lo spazio e il tempo*, Como, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1984, pp. 251-261; Id., *Aspetti della policromia romanica in Lombardia e a Pavia*, in «Annali di storia pavese», XIV/XV, 1987, pp. 15-34; Id., *Il colore dell'architettura*, in *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, a cura di Enrico Castelnuovo, Modena, Panini, 1989, pp. 241-263; Id., *Pittura architettonica e decorativa*, pp. 362-392.

Fabio Scirea, *I dipinti dell'aula della Curia di Bergamo: vicenda e temi iconografici*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo», LXVI, 2004, pp. 119-142; Id., *Gli elementi ornamentali della pittura murale medievale in Lombardia (secoli VIII-XIII)*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli studi di Milano, docente relatore Paolo Piva, a. a. 2005-2006; Ludovico Vittorio Geymonat, Paolo Piva, Fabio Scirea, *Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica*, in *Arte medievale nel contesto (300-1300), funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 501-527; Fabio Scirea, *San Bassiano a Lodivecchio*, in *Lombardia romanica*, II, *Paesaggi*



che nel nord-ovest della penisola il lessico pittorico decorativo prevedeva un ampio campionario di elementi architettonici e compositivi che sono gli stessi che troviamo a Chiaravalle. Si vedano infatti l'aula della Curia di Bergamo e il cosiddetto chiostro della Madonnina presso la chiesa di San Francesco a Brescia<sup>(23)</sup> (in entrambi i casi, mi riferisco alla zoccolatura in finti marmi con figure a *grisaille*), ma anche le decorazioni interne degli estradossi degli arconi di San Francesco a Lodi, di San Bassiano a Lodi Vecchio e di S. Abbondio a Como<sup>(24)</sup>, tutte difficilmente databili, ma comunque da riferire agli

---

*monumentali*, a cura di Roberto Cassanelli e Paolo Piva, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 145-146; Id., *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo*, Milano, Jaca Book, 2012.

(23) Bibliografia generale sull'Aula della Curia: Luigi Angelini, *Affreschi trecenteschi in Bergamo*, Bergamo, Edizioni della Rotonda, 1953, pp. 36-38; Sandro Angelini, *Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1959, pp. 67-69; Costanza Segre Montel, *Pittura del Duecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, p. 63; Miklós Boskovits, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Millennio Ambrosiano*, III, *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di Carlo Bertelli, Milano, Electa, 1989; Fabio Scirea, *I dipinti dell'aula della Curia di Bergamo*; Geymonat, Piva, Scirea, *Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica*, pp. 516-521.

Sul chiostro della Madonnina, affrontato quasi sempre assieme alla decorazione pittorica della chiesa di San Francesco: Paolo Guerrini, *La Chiesa e il chiostro di S. Francesco in Brescia*, Città di Castello, Tipografia Leonardo da Vinci, 1926; Donata Saronni, *Complesso architettonico di S. Francesco in Brescia*, in «Arte cristiana», LXIV, 1976, pp. 189-198; Valentino Volta, *La chiesa ed il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia, La Scuola, 1994; Cecilia Gibellini, *Guida alla chiesa*, in *La chiesa di San Francesco: una storia di fede e di arte*, Brescia, Grafo, 2004, pp. 47-102; Teresa Benedetti, *Decorazioni medievali nel chiostro della Madonnina del convento di S. Francesco a Brescia*, in «Brixia sacra», III, 2008, 3/4, pp. 19-32; Mario Lorandi, *Chiesa San Francesco d'Assisi, Brescia: guida storico-artistica*, Padova, Centro studi antoniani, 2008.

(24) Sulla chiesa lodigiana: Elena Granata, *Insedimenti e conventi francescani a Lodi*, in *Il francescanesimo in Lombardia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 1983, pp. 331-343; Giorgio Voltini, *Lodi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 759-765; Elisabetta Rurali, *San Francesco a Lodi*, in *Lombardia gotica*, a cura di Roberto Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2002, pp. 71-75; Scirea, *Gli elementi ornamentali della pittura murale medievale in Lombardia*, pp. 969-972; Monja Faraoni, *Antico tempio maestoso: la chiesa di San Francesco in Lodi*, Azzano San Paolo, Bolis, 2011; Scirea, *Pittura ornamentale*, p. 85. Si vuole qui sottolineare in particolare il brillante contributo, relativo alla storia architettonica e documentaria della chiesa, di Jessica Ferrari, "Secundum loci conditionem". *Storia e architettura della chiesa di San Francesco a Lodi*, in «Archivio storico lodigiano», CXXIII, 2015, pp. 159-200. Per quanto riguarda la decorazione pittorica, non abbiamo elementi che ci permettano di avanzare una datazione abbastanza precisa per quanto riguarda la decorazione delle volte, tradizionalmente datata ai primi decenni del Trecento. Per la bibliografia si veda: Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, 1912<sup>2</sup>, pp. 181-185; Anna Dall'Ora, *Lodi*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano, Electa, 1992, pp. 153-184; De Marchi, *Rayonnement assisiato lungo la via Francigena*, p. 23 (che, a causa dell'assenza di S. Ludovico da Tolosa, considera l'opera eseguita ante 1317, data della sua canonizzazione).

Bibliografia selezionata sulla struttura architettonica e sui dati cronologici di San

anni a cavallo tra la fine del XIII secolo e gli inizi del successivo. La tipicità 'lombarda' di questo linguaggio, quasi contemporaneo alle manifestazioni pittoriche giottesche – da cui si differenziano per la qualità, che non raggiunge mai i livelli così alti e mimetici visibili nelle *Storie testamentarie* (dalle *Storie di Isacco* in poi) e in quelle *francescane* di Assisi –, non può che porsi come punto di partenza per la formazione dell'anonimo Maestro di Chiaravalle della Colomba: l'idea progettuale e compositiva che vi sta alla base implica che il Nostro, dopo una formazione avvenuta in ambito lombardo, abbia seguito un aggiornamento sulle manifestazioni assisiati, così come si vede dall'alta qualità delle 'quadrature' architettoniche nonché da puntuali citazioni che possono provenire solamente da Assisi, come il bugnato della struttura che circonda il S. Guglielmo<sup>(25)</sup>.

Tale campionario decorativo però non doveva rimanere confinato alla sola sagrestia ma, verosimilmente, ampliarsi anche ad altri ambienti dell'abbazia: scorrendo le fotografie pubblicate nel 1994 nel più volte citato volume *Chiaravalle della Colomba. Il complesso medievale*, le tavole 38 e 39 mostrano l'interno della cappella dedicata ai SS. Pietro e Paolo (transetto destro, la cappella centrale) che presenta una decorazione pittorica con finti marmi che incorniciano una nicchia e, sulla parete d'ingresso, una cornice dipinta che segue il profilo dell'arco a sesto acuto<sup>(26)</sup>. Questa *texture* oggi, però, non si vede più: la cappella è

---

Bassiano: Antonella Doria, *Un restauro pittorico ottocentesco: gli affreschi di San Bassiano di Lodi Vecchio*, in «Archivio storico lodigiano», CII, 1983, pp. 98-113; Armando Novasconi, *La basilica di San Bassiano o dei dodici apostoli a Lodivecchio*, Lodi, Ubezzi & Dones, 1985; Voltini, *Lodi*, pp. 761-763; Regina Poso, *Una ricognizione di San Bassiano a Lodi Vecchio*, in «Itinerari», III, 1984, pp. 5-20; Mina Gregori, *Maestro di San Bassiano*, in *Pittura tra Adda e Serio, Lodi, Caravaggio, Crema*, a cura di Ead., Milano, Cariplo, 1987, pp. 89-91; Scirea, *Gli elementi ornamentali*, p. 973; Id., *San Bassiano a Lodivecchio*, pp. 145-146.

Sul ciclo di Como, si veda: Miklòs Boskovits, *La decorazione pittorica del presbiterio della basilica*, in *S. Abbondio lo spazio e il tempo*, pp. 262-270, Id., *La decorazione pittorica del presbiterio nella Basilica di S. Abbondio in Como*, in «Arte cristiana», LXXII, 1984, 705, pp. 369-380; Autenrieth, *Architettura e colore in S. Abbondio*, pp. 251-260; Enrico Cattaneo, *La motivazione storica degli affreschi di S. Abbondio*, in *S. Abbondio lo spazio e il tempo*, pp. 271-273; Carla Travi, *La fortuna critica degli affreschi*, ivi, pp. 274-276; Ead., *Per il Maestro di S. Abbondio*, pp. 375-392; Ead., *San'Abbondio a Como. Le pitture murali*, Milano, Skira, 2011.

(25) Non sono rintracciabili prima di Assisi altre rappresentazioni pittoriche realistiche di strutture con fronte a bugnato: si confronti la scena sopra citata con la *Cacciata dei diavoli da Arezzo* (dalle storie francescane), dove però la struttura muraria 'pecca' di imprecisione strutturale, essendo i conci murari allineati sia orizzontalmente che verticalmente, una soluzione insolita per l'architettura (soprattutto militare) dell'epoca. Francesco Benelli, *The architecture in Giotto's paintings*, Cambridge, University Press, 2012, pp. 12-71.

(26) Della cappella in questione c'è anche una fotografia consultabile presso il database online della fototeca Hertziana: link <http://foto.biblhertz.it/bhfd440b29>, fotografia

infatti rivestita da una totale imbiancatura applicata in seguito a improvvisi lavori intercorsi dopo il 1994, di cui però non si trova alcuna traccia nella documentazione conservata nell'archivio della Soprintendenza di Parma e Piacenza. Non potendo spingersi oltre le fotografie in bianco e nero, è difficile vincere l'incertezza e pensare che il nostro Maestro possa essere stato responsabile anche della decorazione interna della cappella in questione, ma la possibilità c'è: la composizione dei finti marmi, le grandi specchiature con cornici modanate e la profilatura della nicchia con un arco a sesto acuto sono tutti elementi lessicali che, come si è visto, erano propri del Nostro.

Un altro aspetto decorativo-compositivo è dato dalla ricorrenza ossessiva di un particolare modello ornamento, ovvero il torciglione, diffuso tra gli sguanci delle finestre, i profili delle arcate e la zoccolatura delle sette pareti<sup>(27)</sup>. Ripetuto in maniera seriale e perfettamente calibrata nelle composizioni circolari – si vedano in particolare le cornici dei due oculi, lungo la parete sud e quella est –, la resa pittorica dei chiaro-scuro raggiunge esiti plastici di altissima qualità, quasi a imitazione dello stucco. Sorprendente è poi il 'gioco' di tonalità cromatiche: il torciglione è reso con cromie rosse e blu su sfondi dai colori alternati, come si vede osservando le quattro nervature rimaste che dai capitelli si congiungono nel soffitto<sup>(28)</sup>. L'origine della diffusione del modello del torciglione è più difficile da rintracciare<sup>(29)</sup>, ma non si tratta comunque di un'eccezione nel panorama del nord-ovest della penisola: si veda infatti quanto dipinto dal Primo e Secondo Maestro di Almenno nella chiesa di San Giorgio in Lemine, da collocare nei pieni anni Novanta del Duecento<sup>(30)</sup>. Anche in questo caso

tav. IIa

---

di Hahn Nachlass, 1960 circa, OBJ 08133327.

(27) L'osservazione di questa porzione mediante luce radente permette di notare che la fascia a torciglione che funge da cornice orizzontale, tra il registro mediano e la zoccolatura, è stata, nelle pareti ancora leggibili, realizzata in un'unica giornata per parete: si tratta di un particolare decorativo cui è dedicata un'apposita 'pezza' di intonaco, a differenza dei finti marmi rappresentati, ad esempio, negli sguanci delle monofore, che si trovano su porzioni di intonaco più ampie.

(28) A interrompere il loro andamento ascensionale si trovano quattro riquadri rappresentanti busti maschili a *grisaille*, compositivamente molto vicini agli esiti visibili nell'abside di Sant'Abbondio a Como, sebbene questi siano da datare al secondo decennio del Trecento (si veda la nota 24). Evidentemente, entrambe le maestranze si riferirono a modelli decorativi altamente ricorrenti in area lombarda.

(29) Dobbiamo ampliare la visione e ipotizzare un 'passaggio' compositivo singolare: osservando infatti i dipinti di scuola riminese, in particolare i dipinti murali della cappella di S. Agostino a Rimini di Giovanni e la tavola datata 1307 del fratello Giuliano, molto ricorrente è una tipologia di colonna tortile – mediata dalla conoscenza diretta dell'opera di Giotto – che, se ruotata di 90°, assume le esatte sembianze del torciglione visibile a Chiaravalle.

(30) Per quanto riguarda la chiesa, la sua struttura architettonica e la decorazione, si veda: Andrea Zonca, *Almenno San Salvatore, Chiesa romanica di San Giorgio. Lettura*

il torciglione, così come i finti marmi, assume le forme, e gli usi, più diversi (come cornice e anche come colonna); negli anni successivi diventerà un modello decorativo molto diffuso, sia in Lombardia che nel resto d'Italia, così come i *pattern* del finto mosaico cosmatesco: si vedano, a titolo di esempio, le *rote* a soffietto radiale in San Francesco a Lodi, in San Bassiano a Lodi Vecchio<sup>(31)</sup>, in San Francesco Grande a Pavia e, infine, il torciglione usato come semplice cornice nella cappella Bonghi, nella diruta chiesa francescana di Bergamo<sup>(32)</sup>.

Si è voluto finora privilegiare una chiave di lettura ornatistico-decorativa in quanto portatrice di informazioni su cui la critica non si è soffermata adeguatamente. Grazie all'analisi dell'ornato è stato possibile dimostrare l'appartenenza del linguaggio pittorico del Maestro della Colomba alla parlata lombarda di fine Duecento-inizio Trecento, cui però talvolta si discosta facendo sfoggio di una notevole e ampia cultura, che spazia tra elementi presi direttamente da Assisi e composizioni e iconografie tratte dal mondo adriatico-orientale.

Prima di passare a quest'ultimo punto è necessario soffermarsi più ampiamente sulle altre caratteristiche stilistiche del Nostro. Osservando il ciclo, numerose sono le note che si possono avanzare: rimanendo ancora nell'ambito 'marginale' dell'ornato, si può notare come la resa dei finti marmi segua una differenziazione realizzativa degna di attenzione. Ci sono marmi resi a 'schizzo', con pennellate veloci e tocchi di colore gettato sull'intonaco (in particolare negli

---

*stratigrafica dell'alzato*, in «Archeologia medievale», XVII, 1990, pp. 593-611; Abramo Bugini, Paolo Manzoni, Francesco Rossi (a cura di), *San Giorgio in Lemine: per il recupero di una civiltà romanica*, Almenno San Salvatore, Parrocchia, 1995; Fabio Scirea, *San Giorgio in Lemine ad Almenno San Salvatore*, in *Lombardia romanica*, II, *Paesaggi monumentali*, pp. 198-201; Id., *Pittura ornamentale*, p. 18.

(31) Si veda la nota 24.

(32) La bibliografia sulla chiesa pavese si avvale degli studi di: Angiola Maria Romanini, *L'architettura milanese nel secolo XIII*, in *Storia di Milano*, IV, *Dalle lotte contro il Barbarossa al primo Signore (1152-1310)*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1954, pp. 488-490; Maria Teresa Mazzilli Savini, *L'architettura gotica pavese*, in *Storia di Pavia*, III, 3, *L'arte dall'XI al XVI secolo*, Milano, Banca regionale europea, 1996, pp. 449-465; Ead., *Tipologie architettoniche predilette dagli ordini mendicanti e la chiesa di San Francesco Grande a Pavia*, in *Ordini religiosi e produzione artistica*, Pavia, Tipografia Pi-Me Editrice, 1998, pp. 43-65; Ead., *La chiesa di San Francesco Grande a Pavia, tra innovazione e maturità formale*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi*. Studi in onore di Angiola Maria Romanini, I, Roma, Edizioni Sintesi, 1999, pp. 215-231; Maria Grazia Balzarini, *San Francesco a Pavia*, in *Lombardia gotica*, pp. 67-71; Scirea, *Gli elementi ornamentali della pittura murale medievale*, p. 1481; Id., *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo*, pp. 140-141.

Sulla cappella Bonghi di Bergamo, si veda: Miklòs Boskovits, *Affreschi trecenteschi nell'ex convento di S. Francesco in Bergamo*, in «Arte lombarda», I, 1955, pp. 35-39; Id., *Prima metà del XIV secolo*, in *I pittori bergamaschi. Le origini*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 173-177.

sguanci delle finestre e nella resa, forse ad imitazione del granito, delle colonne che le incorniciano); ce ne sono altri rappresentati con pennellate oblique, ad imitare la regolarità delle venature, altri ancora con tamponature di colore, che ricordano tipologie calcaree come il rosso e il giallo di Verona. Completamente diversi invece sono i conci policromi che scandiscono il profilo alto delle sette pareti, con colori pieni, quasi a imitare non la *texture* di pietre reali quanto piuttosto decorazioni a intonaco dipinto<sup>(33)</sup>. Passando ora ad analizzare le figure umane qui rappresentate, sono rintracciabili una serie di tipi che il nostro Maestro ripete sulle varie pareti della sagrestia: si osservi, nella parete della *Crocifissione*, il San Giovanni dolente posto a sinistra della Croce, con le dita intrecciate, intento a guardare verso l'alto, i cui riccioli biondi che scendono sulla nuca e che si arrestano prima di toccare la bianca tunica di cui è ammantato sono i medesimi che cadono dal capo dell'angelo posto in alto a destra, intento anch'esso a guardare verso l'alto. Le due figure risultano accomunate poi anche dall'inclinazione del capo e dal medesimo tipo umano maschile, afferente a un identico patrono, che si trova ripetuto poi anche nei due santi diaconi rappresentati a fianco del Pontefice nella nicchia della parete sud. Altra ricorrenza tipologica si può osservare confrontando l'angelo piangente a destra del Crocifisso con l'espressione delle due Marie che sorreggono la Vergine: i tre volti in questione presentano identiche caratteristiche fisiognomiche, come si vede dalla forma della pinna nasale, dalla pennellata arricciata che incornicia le labbra serrate e, soprattutto, dalla linea ondulata che definisce le ciglia e il bordo della palpebra superiore. Il terzo e ultimo confronto che sembra corretto avanzare è tra il volto del *Pontefice* e quello di *San Guglielmo*: entrambi i personaggi sono rappresentati in posa frontale e manifestano, oltre a un'eccezionale somiglianza, le medesime caratteristiche prima analizzate, sia per la forma del naso che per i grafismi che definiscono la bocca e gli occhi. Tutti questi elementi e la coerenza dello stile non possono quindi che concorrere a dimostrare che l'opera sia stata portata a termine sotto la responsabilità di un'unica bottega.

Prima di passare alla questione della datazione, mi vorrei soffermare su un ultimo aspetto stilistico: comparando i riquadri della porzione centrale delle pareti con le due lunette in alto, molto evidente è lo scarto tra tre diversi registri iconografici. Il primo, quello più 'basso', è visibile nella folla dei soldati collocati alla destra del

---

(33) Archi di questo tipo, con conci di tinte così singolari che non possono far pensare a pietre 'naturalmente' così colorate, si vedono dipinti fino a tutto il XV secolo quasi ovunque in Italia, e non solo. Data tale diffusione, è possibile pensare che si trattasse di un modello di decorazione architettonica realmente diffuso nella penisola.

Crocifisso, realizzati con tocchi compendiarî e veloci, privi di una particolare accuratezza; il secondo si riscontra nelle figure, sacre e non, isolate o a gruppi, che popolano il resto delle porzioni centrali delle pareti in questione, già analizzate. Leggermente diverso, per maggiore aulicit ,   infine il tono delle *Storie della Vergine*, collocate nelle due lunette ancora leggibili: le dita della mani allungate, lo stile lineare e sciolto e i panneggi inamidati e affilati dimostrano la conoscenza e la ripresa di modelli iconografici di matrice tradizionale adriatica<sup>(34)</sup>, un ‘fantasma’ che non sembra aleggiare nelle altre scene dipinte nella sagrestia. La constatazione che ci troviamo, comunque, davanti alla medesima mano   data dal confronto tra il volto del Cristo crocifisso, posto nel registro mediano delle pareti, con quel poco che si vede nella scena della *Incoronazione* e, infine, con il *Pantokrator* raffigurato nella chiave di volta posta in alto: se evidenti sono gli scarti linguistici, nel senso di una maggiore aderenza a iconografie preesistenti rispetto alle altre figure precedentemente descritte (sciolte da granitiche composizioni preordinate), altrettanto manifesti sono i grafismi fisiognomici che rinviano alla mano del medesimo Maestro.

tav. I

tav. VIIa  
tav. VIa

(34) Si badi all’uso del termine ‘adriatico’ e non ‘bizantino’. Tutto l’arco adriatico, dalla prima met  del Duecento in poi, aveva stretto forti e saldi rapporti con il variegato mondo del *Commonwealth* mediterraneo, che parlava una lingua originatasi dal rapporto tra il mondo culturale costantinopolitano (fino alla fine del XII secolo di stampo comneno) e la pittura occidentale: uno dei centri principali nella formazione di questo linguaggio ibrido fu senza dubbio il regno serbo dei Nemanja. In questo periodo, principalmente mediante la fioritura delle relazioni commerciali mediterranee, il linguaggio veneto-serbo-balcnico-costantinopolitano raggiunse un cos  ampio successo e una tessitura cos  variegata che, soprattutto per gli ultimi decenni del XIII secolo e in un raggio di azione che collega l’Emilia alla Macedonia, non   possibile definire con chiarezza l’origine di determinate manifestazioni pittoriche: cicli pittorici (si sono conservati principalmente dipinti murali, ma senza dubbio la pittura su tavola ebbe un ruolo fondamentale nel successo e nella diffusione di determinati modelli) che, seppur di differente qualit , sembrano parlare lo stesso linguaggio ma non permettono di risalire a modelli precisi, n  di ripercorrere a ritroso la provenienza delle loro maestranze, talvolta indicate come ‘orientali’, talaltra ‘occidentali formati su modelli orientali’. Si rimanda alla seguente bibliografia: Victor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, ed. a cura di Fabrizio Crivello, Torino, Einaudi, 2014 (1949), pp. 348-368; Otto Demus, *L’arte bizantina e l’Occidente*, ed. a cura di Fabrizio Crivello, Torino, Einaudi, 2008 (1970); Vojislav J. Ðuri , *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München, Hirmer, 1976; *Tra le due sponde dell’Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l’Italia*, a cura di Rosa d’Amico, Ferrara, Edisai, 1999; Hans Belting, *Bisanzio a Venezia non   Bisanzio a Bisanzio*, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di Francesca Flores d’Arcais e Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 71-79; Ennio Concina, *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 273-304; Rosa d’Amico, *Tra storia e tutela, lungo le strade della Serbia: i monasteri di Mileseva e Sopocani*, in «Strenna storica bolognese», LII, 2002, pp. 189-207; Francesca Flores d’Arcais, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di Ead. e Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 19-31.

Il risultato di questa analisi ci permette di creare un *identikit* del nostro Maestro che evidenzia la poliedricità e l'altissima qualità del suo lavoro: un'elevata capacità mimetica nella resa delle architetture, che manifesta una prima formazione di ambito lombardo – territori culturali collegati a Chiaravalle dall'asse della via Emilia –, l'interesse per l'aggiornamento sulle novità giottesche assisiati e, infine, la capacità di scalare tra diversi livelli tonali, andando anche a pescare iconografie e modelli di natura adriatica<sup>(35)</sup>. Aspetto, quest'ultimo, che non deve stupire data l'alta densità di manifestazioni pittoriche afferenti a questo linguaggio visibili nella vicinissima Parma, nella chiesa di San Giovanni in Canale a Piacenza e persino nella lontana Vercelli, in un ciclo di qualche anno successivo al nostro<sup>(36)</sup>.

---

(35) Al maestro sono stati correttamente attribuiti da De Marchi altri due dipinti murali staccati: De Marchi, *Alle radici della pittura gotica in Lombardia*; Id., *Rayonnement assisiati lungo la via Francigena*. Da scartare è invece l'ipotesi di Valagussa, che gli aveva riferito un dipinto su tavola oggi conservato nel Museo Bandini di Fiesole: Valagussa, *Prima di Giotto*, pp. 72-81.

(36) Per Parma, mi riferisco al Battistero: Giovanni Romano, *Gli affreschi del Battistero di Parma, in Il medio oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, a cura di Hans Belting, Comité International d'Histoire de l'Art, Bologna, Editrice Clueb, 1982, pp. 193-201; Giovanni Romano, *Per i maestri del Battistero di Parma e della Rocca di Angera*, in «Paragone», XXXVI, 1985, 419/423, pp. 10-16; Miklòs Boskovits, *A proposito del 'frescante' della cupola del battistero di Parma*, in «Prospettiva», LIII/LVI, 1990, pp. 102-108; *Il Battistero di Parma, II, La decorazione pittorica*; Gianfranco Fiaccadori, *Postilla sui dipinti bizantineggianti del Battistero di Parma*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. IV, LI, 2000, pp. 457-479; Ludovico Vittorio Geymonat, *1233 – byzantinizing the Parma Baptistery*, in «Miscellanea Marciana», XVII, 2004, pp. 71-81 (lo studioso anticipa la datazione dei dipinti murali della calotta agli anni Trenta del secolo); Valentino Pace, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "Maniera greca" nel Veneto e in Emilia*, in «Zograf», XXX, 2005, pp. 63-78; Ludovico Vittorio Geymonat, *The Parma Baptistery and its pictorial program. Dissertation presented to the faculty of Princeton University in Candidacy for the degree of doctor of Philosophy*, 2006; Id., Piva, Scirea, *Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica*, pp. 509-531; Chiara Frugoni, *Il Battistero di Parma: guida a una lettura iconografica*, Torino, Einaudi, 2007; Maria Laura Gavazzoli Tomea, *Le pitture del battistero di Parma e gli ottateuchi bizantini: modelli e invenzione nelle storie di Abramo e Giovanni Battista*, in «Arte medievale», VI, 2007, 2, pp. 87-132; Ludovico Vittorio Geymonat, *Preparing for the End: Painting in the Baptistery of Parma and the Great Devotion of 1233*, in *Romanesque and the mediterranean*, Leeds, Maney, 2015, pp. 173-192.

La chiesa domenicana piacentina presenta, in *cornu epistulae*, una cappella che si trova alla base della torre campanaria: qui trova posto un ciclo pittorico di primissimo Trecento, quasi completamente ignorata dalla critica. Sebbene ridipinta nel corso del tempo, la parete orientale mostra la sua *facies* originaria: ai lati della monofora centrale, due coppie di tralci vegetali incorniciano i SS. *Pietro e Paolo*, collocati entro nicchie con colonne e copertura ad archetti polilobati. Osservando bene le figure, perfettamente speculari, il S. *Paolo* di sinistra si staglia su di uno sfondo a fasce orizzontali di aria ancora tradizionale, così per il S. *Pietro* di destra: facendo attenzione ai loro volti, si badi alla scansione volumetrica delle parti del viso, come le gote, il naso, la forcilla della fronte, la barba e il collo. Non si possono avere dubbi: si tratta di un dipinto

### 3. *Datazione*

Come anticipato, la critica che si è occupata del ciclo di Chiaravalle ha preferito puntare solo su alcuni elementi stilistici, preoccupandosi di avanzare varie proposte di datazione. La *vulgata* tende a riferire i dipinti al primo decennio del Trecento<sup>(37)</sup>, in un momento successivo rispetto al ciclo degli Scrovegni di Padova, ma non tutti sono d'accordo: più recentemente, nuove osservazioni hanno cercato di anticiparne la realizzazione ai primissimi anni del XIV secolo o persino agli ultimi del Duecento<sup>(38)</sup>. Cercherò di discutere i problemi di datazione seguendo due diversi percorsi: inizialmente tornerò a trattare alcuni aspetti stilistici e formali; in un secondo momento calerò le problematiche fin qui avanzate nel contesto architettonico e storico dell'abbazia.

Gran parte della critica ha evidenziato la dipendenza del ciclo claravallense da quello degli Scrovegni di Padova (1303-1305) soprattutto – anzi, esclusivamente – per via dei finti marmi e delle figure a

---

murale databile a cavallo tra Duecento e Trecento, come conferma anche la tipologia decorativa del tralcio vegetale che circonda una *rota* a soffietto posta in alto. Davanti a questa analisi, che i dipinti di questa cappella siano ancora inediti lascia interdetti, così come il cartellino che, posto alla base della parete, ne indica la realizzazione al XV secolo. L'unica citazione è quella di Lia Bellingeri, *Committenti e artisti a Piacenza fra Trecento e Quattrocento: un avvio di ricerca*, in *Il gotico a Piacenza*, pp. 62-63.

La nota decorazione pittorica della cappella *in cornu epistulae* di San Paolo a Vercelli, anch'essa posta al di sotto del campanile, è un ciclo stilisticamente 'preassiate' che, nonostante la notevole resa delle architetture, non può essere datato – a mio avviso – al tardo Duecento: la veste della *Santa Margherita*, con vita alta e ricche passamanerie convergenti, ci deve mettere in guardia, costringendoci a pensare a una datazione più avanzata, attorno alla metà del primo decennio del Trecento. Sulla moda tra Due e Trecento ho in cantiere un ampio lavoro di ricerca, che mi riprometto di pubblicare al più presto. La critica che si è occupata del ciclo in questione non è molto numerosa: Giovanni Romano, *Pittore vercellese dell'inizio del XIV secolo*, cat. II, in *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia: recuperi e restauri*. Catalogo della mostra di Torino, Torino, Soprintendenza, 1976, pp. 3-4; Paola Astrua, *La rettorica di Santa Maria Assunta di Netro*, in *La chiesa di Santa Maria di Netro. Storia e restauro*, a cura di Paola Astrua e Daniela Biancolini Fea, Torino, Editris, 1987, p. 46; Giovanni Romano, *Per un atlante del Gotico in Piemonte*, in *Gotico in Piemonte*, Torino, Cassa di risparmio, 1992, pp. 42-43; Carla Travi, *Lombardia, Piemonte, Liguria*, in *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori e Sandrina Bandera Bistoletti, Bergamo, Bolis, 1995, p. 138; Simonetta Castronovo, *Pittura del Trecento nelle province di Vercelli e di Biella*, in *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1997, pp. 174-176; Simone Baiocco, *Arte in Piemonte. Il gotico*, Ivrea, Priuli, 2003, p.56.

(37) Travi, *Per il Maestro di S. Abbondio*, p. 392, nota 35; Autenrieth, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 392, nota 63; Ceschi Lavagetto, *Chiaravalle*; Ferretti, *Gli affreschi del Trecento*, p. 146, nota 45; Gigli, *La decorazione pittorica della sagrestia*; Travi, *Architetture dipinte e pitture ornamentali*, pp. 21-41.

(38) Valagussa, *Prima di Giotto*, pp. 72-81; Bellosi, *Giotto e la sua eredità*, pp. 192-195.



*grisaille*, che, a maggior ragione, dovevano in origine ritrarre personificazioni di vizi e virtù. Ma, come è stato dimostrato principalmente da Fabio Scirea<sup>(39)</sup>, la Lombardia del tardo Duecento pullulava di esempi di finti marmi dipinti, sebbene con qualità molto altalenanti: è il caso della chiesa di S. Sepolcro di Astino, di S. Agostino a Bergamo, della Rotonda di Brescia, di Santa Maria in Posteruola a Fiumicello e di San Giorgio a Inzino di Gardone Val Trompia, ma anche di San Vincenzo a Galliano e delle chiese francescane di Gargnano e Pozzuolo Martesana<sup>(40)</sup>. In aggiunta, se è vero che nella zoccolatura di Chiaravalle dovevano essere ritratte personificazioni di vizi e virtù, è anche vero che – osservando quelle ancora visibili – non è possibile fare alcun confronto con le iconografie giottesche, così come mancano anche citazioni esplicite delle architetture di Padova: insomma, non sembra essere più sostenibile una datazione *post* 1305, ma il legame con Giotto e la sua irruzione nel panorama artistico italiano c'è ed è indubitabile. Le architetture di Chiaravalle, nella loro qualità e nelle citazioni che manifestano, non vanno collegate con quanto visibile nella lontana Padova quanto, piuttosto, con i dipinti della Basilica superiore di Assisi: è in Umbria che si focalizza l'attenzione del nostro pittore, ma non si può di certo escludere che anche le – perdute – opere riminesi di Giotto possano aver contribuito alla sua formazione *in itinere*<sup>(41)</sup>. Cade quindi il *post quem*, o meglio, va anticipato ai primissimi anni Novanta del Duecento, anni in cui si può ragionevolmente credere che il ciclo francescano di Assisi dovesse già essere in via di conclusione<sup>(42)</sup>.

Torniamo ora al riquadro della *Crocifissione*: osservando le figure 'accessorie' qui rappresentate, vale la pena soffermarsi sull'abito dei tre cavalieri collocati a sinistra. Questi indossano una *roba* costituita da una gonnella abbinata a un mantello del medesimo tessuto e colore: il cavaliere di destra porta un completo di colore rosso, con mantello foderato di verde, numerosi bottoni su scollo e maniche e una cuffia trasparente da cui fuoriescono i capelli biondi, la cui rovina non ci permette di capire se siano o no arricciati. Dei due cavalieri che si trovano alle sue spalle spicca il copricapo, recante un

tav. VIIIb

(39) Si veda la nota 22.

(40) Scirea, *Gli elementi ornamentali della pittura murale medievale*, pp. 66, 135, 287 e 381, 469, 479, 681, 485, 1384.

(41) Il riferimento ad Assisi è indicato anche in De Marchi e Benati: cfr. nota 19.

(42) Sulla datazione del ciclo di Assisi, si veda in particolare: Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino, Einaudi, 1985; Id., *Cimabue*, Milano, Federico Motta Editore, 1998; Id., *Giotto e la basilica superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico*, a cura di Angelo Tartuferi, Firenze, Giunti, 2000, pp. 33-54; Id., "Nicolaus fieri perceptit", *una testimonianza di valore inestimabile sulla decorazione murale della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi*, in «Prospettiva», CXXVI/CXXVII, 2007, pp. 2-14.

vistoso 'corno' sulla parte frontale<sup>(43)</sup>, altamente diffuso negli ultimi anni del Duecento, ma ritrovabile anche in cicli più tardi (si veda S. Abbondio a Como, nella *Deposizione*). Caratteristica del pittore è la rappresentazione di ciocche di capelli fuoriuscenti dalle cuffie o dai cappucci: si osservino quelle che sbucano sulla fronte del cavaliere vestito di rosso, così anche i riccioli che cadono sulle tempie delle Tre Marie. Allargando lo sguardo, si possono notare le dorature dei polsi e degli scollari che si vedono sulle figure poste nelle lunette, che però non sono dirimenti per nessuna datazione: le si vedono come nei dipinti murali serbi di metà Duecento così sulla veste del S. Michele Arcangelo del catino absidale di Vizzolo Predabissi<sup>(44)</sup>, una caratteristica quindi più iconografica che di moda. Non potendo spingersi oltre dal punto di vista formale, dire di più sembra molto rischioso: in linea generale, gli abiti sembrano mancare delle passamanerie e degli orli così diffusi già negli anni del ciclo degli Scrovegni, ma la prudenza è molta dati i pochi elementi che possiamo trarre dall'osservazione dei dipinti di Chiaravalle<sup>(45)</sup>.

tav. VIIIb

Molte risposte però possono essere date dal confronto tra la sagrestia e il vicino chiostro. Come anticipato in fase di descrizione, l'ambiente della 'seconda' sagrestia è caratterizzato, oltre che dalla fastosa decorazione pittorica, anche da un apparato plastico di notevole interesse, giuntoci però mutilo. Dei capitelli originari, che raccordavano le colonne con le nervature della volta, sono rimasti solo quattro esemplari: di dimensioni pressoché identiche (in media, 40 cm di larghezza per 61 cm di altezza), sono composti da un collarino nella parte bassa, una porzione centrale con decorazioni fito e zoomorfe disposte su due livelli e un abaco modanato nella parte alta. Confrontando questi con i 52 capitelli che si trovano nelle quattro gallerie del chiostro, le analogie sono straordinarie. Composti anch'essi in arenaria, 'macchiata' da venature brune che ne attestano la provenienza da una medesima cava, i capitelli del chiostro presentano la stessa suddivisione orizzontale: in basso ritroviamo il collarino piatto, così la porzione fitomorfa su più ordini e l'abaco modanato in alto (si veda ad esempio il capitello n. 13<sup>(46)</sup>). Per di più, anche le dimensioni

tav. Va

tav. Vb

(43) Si tratta in realtà non di un cappello vero e proprio, bensì di un cappuccio che, portato arrotolato sul capo, lasciava una parte di stoffa pendente dietro la testa e un corno portato sul davanti.

(44) Per quanto riguarda il ciclo pittorico, l'unica voce che sono riuscito a rintracciare è: Mario Mirabella Robert, *Vizzolo Predabissi: S. Maria in Calvenzano*, in *Studi e ricerche sulla provincia di Milano*, Milano, La Rete, 1967, pp. 229-236.

(45) Sulla moda tra i cicli pittorici di Assisi e di Padova, si veda: Bellosi, *La pecora di Giotto*.

(46) La numerazione dei capitelli riprende quella dello schema pubblicato in Giuliana Guerrini, *Gli edifici monastici*, in *Chiaravalle della Colomba. Il complesso medievale*,

sono le medesime: sebbene più larghi (79 cm di media), presentano la stessa altezza dei capitelli della sagrestia (63 cm di media, con uno scarto di 2 cm in eccesso e difetto). I confronti non si fermano qui: osservando il campionario decorativo, entrambi i cicli scultorei presentano le medesime tipologie di decorazioni vegetali, composte da foglie con rigida nervatura centrale e terminazioni laterali per coppie divergenti, a forcipe, costellate da fori. Tali ricorrenze accomunano anche le chiavi di volta: quella della sagrestia è dipinta e presenta al centro un *Cristo benedicente*, circondato da undici composizioni floreali centrifughe, in origine anch'esse dipinte, della medesima tipologia di quelle visibili nelle chiavi di volta presenti nelle campate del chiostro. A confermare i confronti, le analisi fisico-chimiche realizzate in fase di restauro hanno dimostrato che i capitelli del chiostro hanno subito un trattamento di scialbatura con acqua di calce, pratica utilizzata come fase di preparazione a una successiva stesura di colore, deterioratosi nel corso del tempo<sup>(47)</sup>.

tav. IVa

tav. VIb

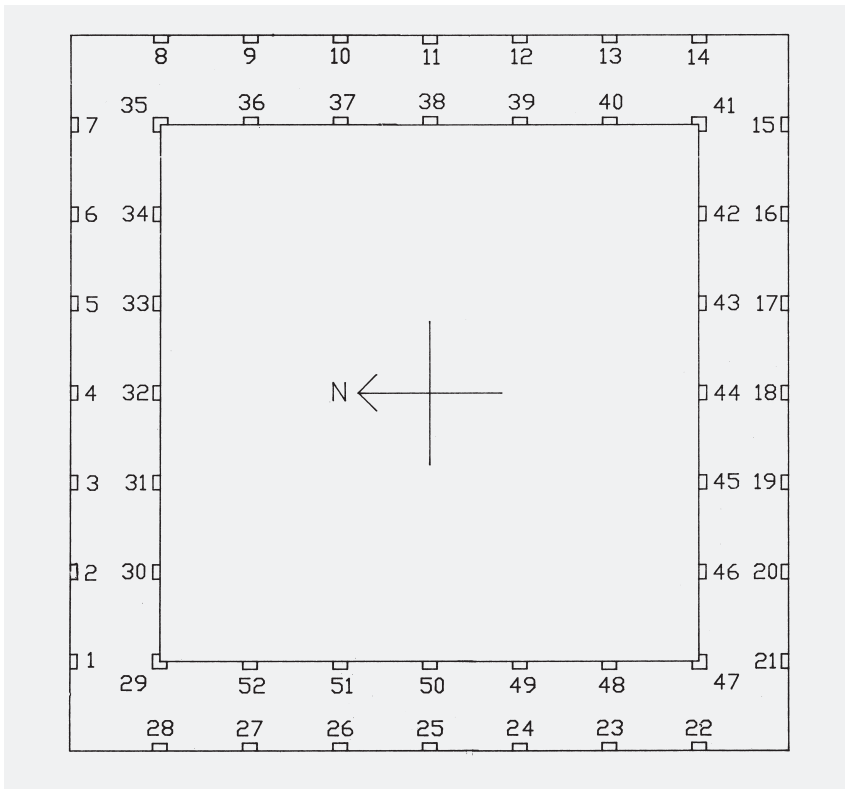
Gli elementi in comune presenti nei capitelli e le chiavi di volta di sagrestia e chiostro possono essere spiegati solamente con una loro contemporaneità: tale osservazione coinvolge anche la datazione delle strutture architettoniche in cui si trovano. Nel caso del chiostro, i capitelli collocati lungo le quattro murature più esterne dimostrano chiare ed evidenti tracce di rottura nella *texture* muraria di laterizi in cui sono inseriti. Si veda ad esempio la galleria nord, confinante con la chiesa: la tamponatura dei contrafforti esterni, sostituiti nella funzione statica dal chiostro, così anche i segni di rottura che si vedono nei laterizi che circondano i capitelli in questione, dimostrano che al momento della messa in opera dei capitelli la parete in oggetto doveva essere già esistente. Diversamente, osservando le murature che compongono la porzione delle gallerie che affacciano sul cortile, i capitelli in arenaria sono collocati in perfetta armonia con il tessuto di mattoni, perfettamente tagliati e allineati con lo scudo e il blocco litico: evidentemente il chiostro attuale, costruito in un periodo successivo rispetto alle strutture vicine, deve essere stato realizzato interamente in un unico cantiere, sia per le strutture architettoniche che per le componenti decorative<sup>(48)</sup>.

Per quanto riguarda la sagrestia, il discorso è il medesimo: l'osservazione della decorazione pittorica ha già dimostrato un collegamento diretto con la 'scatola' architettonica che la ospita. Per di più,

p. 81, che qui si riproduce (fig. 2).

(47) ASPrPc, *Chiaravalle della Colomba*, registro n. 3 (1962-1984).

(48) Non si può quindi pensare che i capitelli siano stati collocati dopo la struttura architettonica o, a causa della coerenza stilistica che li contraddistingue, aggiunti successivamente in momenti diversi.



2. Chiaravalle della Colomba, schema del chiostro con la collocazione delle mensole.

l'impressione generale è che architettura, scultura e pittura siano state pensate fin da subito per dialogare tra di loro, nell'idea di una decorazione totale e coerente: discutere quindi sulla messa in opera dei capitelli della sagrestia vuol dire tenere conto che la sua stessa costruzione (prima) e la decorazione pittorica (dopo) debbano essere state tre tappe di un medesimo progetto, realizzatosi nel giro di pochissimo tempo.

La stretta vicinanza tra le sculture del chiostro e quelle della sagrestia pone un serio problema, dal momento che la critica ha dato loro datazioni divergenti di quasi un secolo: se le sculture del chiostro sono state a più riprese datate tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, la cronologia della sagrestia è stata sempre individuata, per la sua ascendenza 'gotica', all'inizio del Trecento. Da quanto finora dimo-

strato, però, l'intera campagna scultorea del chiostro e della sagrestia deve essere stata portata avanti contemporaneamente: ma quando?

Ritenuta inizialmente opera della seconda metà-fine del XIII secolo da Bertuzzi, Cadei e Pistilli<sup>(49)</sup>, a suscitare un nuovo dibattito sulla datazione del chiostro è stata Giuliana Guerrini<sup>(50)</sup>: partendo dall'analisi dei capitelli, la studiosa ha proposto di anticipare la loro datazione in quanto, essendo il monastero piombato, dopo il 1248<sup>(51)</sup>, in un periodo di tracollo economico, testimoniato e documentato dalle numerose cessioni di beni cui gli abati furono costretti per sanare i debiti<sup>(52)</sup>, sarebbe improbabile – per la studiosa – collocare cronologicamente l'erezione di un cantiere così economicamente impegnativo in un periodo di crisi come il secondo Duecento. A corroborare questa posizione si sono in seguito allineate anche Gavazzoli Tomea, Valenzano, Branchi, Kojima e Vaccaro<sup>(53)</sup>.

---

(49) Bertuzzi, *La badia di Chiaravalle della Colomba sul piacentino*, pp. 113-118; Antonio Cadei, *Immagini e segni nella scultura architettonica cistercense*, in *Presenza benedettina nel Piacentino 480-1980*. Atti delle giornate di studio (Bobbio-Chiaravalle della Colomba, 27-28 giugno 1981), a cura di Fabio Milana e Michele Tosi, Bobbio, Archivium Bobiense, 1982, p. 146; Pio Francesco Pistilli, *L'Abbazia cistercense di Santa Maria di Chiaravalle della Colomba*, tesi di dottorato presso l'Università la Sapienza di Roma, a. a. 1987-90, pp. 93-120 (in particolare p. 117: lo studioso è stato l'unico a individuare delle somiglianze nel trattamento delle decorazioni vegetali e animali tra i capitelli del chiostro e quelli della sagrestia).

(50) Giuliana Guerrini, *Un contributo allo studio della plastica cistercense: le mensole del chiostro di Chiaravalle della Colomba*, in «Bollettino storico piacentino», LXXXIV, 1989, pp. 67-80.

(51) In quell'anno infatti le truppe di Federico II, accampatesi nei pressi di Salice-to, prendendo a pretesto il rifiuto dei monaci di offrire loro ospitalità, fecero irruzione armata all'interno del complesso incendiando il monastero e gli edifici rustici: cfr. *Chronicon Placentinum ab anno MCLIV ad annum MCCLXXXIV*, di Giovanni Codagnello, in *Chronica Tria Placentina a Johanne Codagnello ab anonymo et a Guerino conscripta*, a cura di Bernardo Pallastrelli, Parma, Fiacadori, 1859 (Monumenta historica ad provincias parmensem et placentinam pertinentia, vol. III), p. 185: «Monasterium de Columba cum granciis comburere fecit propter quod noluerunt sibi dare stancias »); Pietro Maria Campi, *Dell'Historia ecclesiastica di Piacenza*, parte. II, Piacenza, Giovanni Bazachi, 1651, pp. 198-1998, aggiunge molti particolari, citando come fonte un 'antico registro' dell'abbazia: le possessioni del monastero sarebbero state saccheggiate, molti monaci sarebbero stati uccisi mentre fuggivano, altri impiccati o squartati, profanate le reliquie dei santi e violati i sepolcri dei vescovi e degli abati disperdendone le ossa.

(52) Periodo in realtà terminato con il 1273, quando papa Gregorio X, il piacentino Tebaldo Visconti, intervenne in favore dell'abbazia con un'ingente donazione pecuniaria: Rapetti, *La formazione di una comunità cistercense*, pp. 189-278.

(53) Maria Luisa Gavazzoli Tomea, *Arte cistercense in Italia. Letture critiche e nuove linee d'indagine per la scultura architettonica*, in *San Bernardo e l'Italia*. Atti del convegno di studi (Milano, 24-26 maggio 1990), a cura di Paolo Zerbi, Milano, Vita e pensiero, 1993, p. 246; Giovanna Valenzano, *Architettura cistercense in Alta Italia*, pp. 433-444; Maria Pia Branchi, *Oberto Ferlenti: uno scultore del XIII secolo e i suoi modelli*, in *Medioevo: i modelli*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2002, pp. 545-554; Yoshie Kojima, *Insiadamenti monastici nell'Emilia occidentale – Il monastero benedettino*

A tutti gli studi recenti però sono sfuggiti alcuni indizi importanti, come i dati della moda e del costume che si possono ricavare dalle poche figure umane che popolano il chiostro di Chiaravalle. Osservando il telamone dell'angolo nord-ovest, si può chiaramente vedere come l'abito indossato dal personaggio che lo regge sulle spalle, costituito da una lunga tunica a pieghe zigzaganti, consista in una gonnella con colletto basso, stretta in vita da una grossa cintura e decorata da ventotto bottoni scavati a trapano, dieci collocati sullo sterno e nove per manica. I bottoni si ritrovano poi altrove, come nel capitello n. 11, dove i personaggi portano la medesima tipologia di abito prima descritta, con tanto di capo coperto da cuffie e ciocche di capelli arricciate; si veda infine anche il telamone dell'angolo sud-est, che porta una guarnacca da cui sbuca, osservando le maniche, una tunica stretta ai polsi da una serie di bottoni, così anche il capitello n. 45, in cui gli abiti si ripetono identici. Questi capi sono coerenti tra di loro e sembrano molto vicini a quelli indossati dai cavalieri rappresentati nella scena della *Crocifissione* prima descritta, ma una particolare attenzione va posta ai bottoni: sia Pisetzky che Muzzarelli<sup>(54)</sup> hanno più volte datato la loro apparizione al XIII secolo, senza però approfondire quale possa essere stato l'iter di propagazione dei modelli e come si siano evoluti nel corso dei decenni. Uno spunto significativo viene dalla legislazione suntuaria: la prima citazione di bottoni si data al 1274<sup>(55)</sup>, in una legge promulgata a Siena, che stabilisce il numero massimo di cinque bottoni portati anteriormente, sulla guarnacca. In seguito, norme specifiche sul numero massimo di bottoni consentiti – la loro proliferazione sul petto e sulle maniche, soprattutto se di materiale prezioso, provocò lo sdegno di legislatori e moralisti – apparvero anche a Venezia (1299), Parma (1316), Modena (1327), Imola (1334), Forlì (1339) e Bologna (1355)<sup>(56)</sup>. Dal punto di vista documentario, si ponga attenzione a un atto del 1287,

tav. VIIb

tav. VIIIb

tav. VIIa

---

di Castione Marchesi e i cistercensi, in «Hortus artium medievalium», XX, 2014, 2, pp. 561-570; Maddalena Vaccaro, *Chiostri romanici con capitelli figurati in Italia: problematiche iconografiche e il caso di Chiaravalle della Colomba*, in *Encontro Internacional sobre Claustros no Mundo Mediterraneo (séculos X-XVIII)*, Coimbra, Almedina, 2016, p. 261.

(54) Rosita Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, I, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1964; Ead., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1995; Maria Giuseppina Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze: disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino, Scriptorium, 1996; Ead., *Guardaroba medievale: vesti e società dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 2000. In aggiunta, sul bottone si veda anche: Giorgio Gallavotti, *Bottoni: arte, moda, costume, società, seduzione, storia*, Villa Verrucchio, Pazzini, 2009; Barbara Bettoni, *Da gioielli ad accessori alla moda: tradizione e innovazione nella manifattura del bottone in Italia dal tardo Medioevo a oggi*, Venezia, Marsilio, 2013.

(55) Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze*, pp. 103-113.

(56) *Ivi*, pp. 125-130.

recuperato già nel tardo Ottocento da Ottavio Mazzoni Toselli dall'archivio criminale di Bologna, in cui si parla di un furto avvenuto a Ferrara, ai danni di donna Egidia di Jacopino, di una veste dotata di quaranta bottoni d'argento al collo e trenta sulle maniche<sup>(57)</sup>: pare quindi evidente che attorno alla metà degli anni Settanta e poi anche negli anni Ottanta fosse già molto diffuso l'uso del bottone. Andando a ritroso, nulla si trova di anteriore al *De arte venandi cum avibus* nella versione conservata nella Biblioteca apostolica vaticana, commissionata da Manfredi tra il 1258 e il 1266, dove si vedono per la prima volta sia coppie di grossi bottoni<sup>(58)</sup>, in numero molto ridotto, utilizzati a chiusura del colletto della guarnacca, sia esemplari più piccoli e di numero ridotto, usati a chiusura del colletto e delle maniche. Bottoni sono del tutto assenti in ogni altra figurazione databile alla prima metà del secolo e per vederne la graduale proliferazione bisogna attendere le miniature del *Codex Iustinianus* della Biblioteca ambrosiana di Milano<sup>(59)</sup>, il donatore nella tavola eponima del Maestro della Maddalena (Musée des Arts Décoratifs di Parigi<sup>(60)</sup>), nonché le miniature del codice 1853 della Biblioteca comunale di Verona<sup>(61)</sup>. Se quindi, stando alle testimonianze sia documentarie che iconografiche, la diffusione dei bottoni nell'abbigliamento si data alla seconda metà del Duecento, gli abiti indossati dai personaggi che popolano il chiostro di Chiaravalle non possono che suggerire una datazione molto più avanzata rispetto al *terminus ante quem* fissato da parte della critica al 1248. Una datazione agli ultimi anni del XIII secolo, magari verso gli anni Novanta, farebbe perfettamente concordare quest'analisi sia con gli altri elementi di moda rappresentati (le ciocche dei capelli portate arricciate, ad esempio)<sup>(62)</sup>, sia con la situazione storica in cui

---

(57) *Ivi*, p. 43.

(58) Si tratta della prima rappresentazione di bottoni nella penisola italiana che sono riuscito a individuare finora.

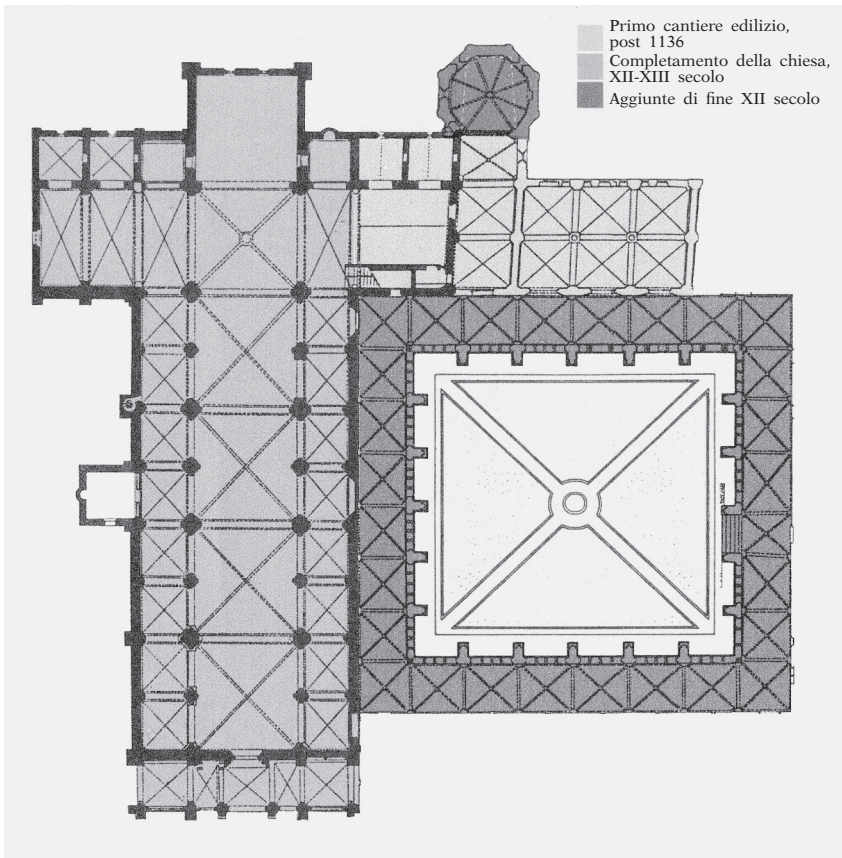
(59) Si osservino le tavole pubblicate in: Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, figg. 144, 159, 176, 190 (che non indica però i riferimenti archivistici precisi).

(60) Angelo Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, Bruschi, 1990, pp. 89-94.

(61) Queste miniature sono da datare al primo decennio del XIV secolo, in quanto in una scena con *San Giorgio che combatte il drago* la principessa di fronte a lui presenta una gonnella a passamanerie convergenti dalle spalle alla vita, elementi caratteristici di un modello di abito molto ricorrente ad inizio Trecento e non prima. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, fig. 198; Ludovico Navolta, *I libri delle monache: le leggende di S. Giorgio e di S. Margherita*, scheda in *Gli Scaligeri (1277-1387)*. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria allestita dal Museo di Castelvecchio di Verona (giugno-novembre 1988), a cura di Gian Maria Varanini, Verona, Mondadori, 1988, pp. 467-468.

(62) Sulla moda a cavallo tra Due e Trecento posso rimandare solamente al già citato Bellosi, *La pecora di Giotto*.

## LA SAGRESTIA DI CHIARAVALLE DELLA COLOMBA



3. Chiaravalle della Colomba, le fasi costruttive della chiesa e del chiostro.

si trovò l'abbazia verso la fine del secolo, anni in cui numerosi furono gli atti rogati relativi a transazioni economiche e compravendite, che testimoniano una certa vitalità imprenditoriale<sup>(63)</sup>.

Ora, volendo tornare alla sagrestia, le precedenti riflessioni possono essere a loro volta confrontate con un riferimento documentario che, per quanto già conosciuto, non è stato finora adeguatamente valorizzato. Se per quanto riguarda la Colomba la situazione archivistica non è particolarmente felice<sup>(64)</sup>, i documenti relativi alla fon-

(63) ASPr, *Archivio Storico*, fondo *Diplomatico*, cassetti 59-63.

(64) Mancano riferimenti a cantieri costruttivi o decorativi dell'abbazia.



dazione della vicina abbazia di San Martino de' Bocci in Valserena ci possono essere molto utili. Voluta fortemente dal già nominato Gerardo Bianchi, i lavori ebbero inizio solo dopo il 'via libera' di papa Bonifacio VIII, concesso nel 1298. In parallelo, l'abate della Colomba, allora Gisulfo, vi mandò il monaco Zenone da Ulmeta e il converso Uberto, identificati come esperti costruttori<sup>(65)</sup>; un dato che ci permette di avanzare diverse osservazioni. Innanzitutto, le due figure citate devono aver ricevuto l'appellativo di 'costruttori' per motivazioni pratiche e tecniche: sembra quindi che sia Zenone che Uberto abbiano maturato, prima di questa data, una certa esperienza nel campo, magari dopo aver lavorato nel complesso dell'abbazia. Siamo nell'anno 1298 e i due architetti vengono inviati 'lontano' da Chiaravalle: se possiamo ragionevolmente ritenere che il cantiere scultoreo del chiostro (che, come detto sopra, va ritenuto contemporaneo a quello della sagrestia) si sia concluso pochi anni prima, allo stesso modo sembrerebbe logico dedurre che anche la 'seconda' sagrestia in quella data fosse già conclusa, o in via di completamento, se, lo ribadisco, la presenza *in loco* di due architetti – verosimilmente, il/i capomastro/i<sup>(66)</sup> – non doveva essere più necessaria. Certo, ignoriamo la composizione del collegio monastico, ma il ruolo di costruttore non doveva essere da tutti.

Per concludere, i suddetti presupposti di carattere storico e, soprattutto, il legame presente tra le diverse componenti della sagrestia e del chiostro, mi fanno ragionevolmente pensare che i dipinti murali oggetto di questo studio siano da riferire ad uno stretto giro di anni da individuare attorno al 1298.

Rovereto, gennaio 2018

---

(65) Sulla fondazione dell'abbazia di S. Martino de' Bocci, si vedano: Affò, *Storia della città di Parma*, t. IV, pp. 116-117 (i documenti di fondazione sono trascritti alle pp. 344-346); Drei, *La badia cistercense di Valleserena in Parma*, pp. 203-230; Capelli, *L'abbazia di Valserena (S. Martino dei Bocci)*, pp. 87-135; Valenzano, *La fondazione cistercense*, p. 26.

(66) Risulta qui fondamentale tenere a mente la distinzione tra capomastro, inteso come architetto e 'direttore generale' del cantiere, e le maestranze operative: benché si parli di un'abbazia cistercense, ordine poco disposto ad aprire i propri ambienti a esterni, è chiaro che si debba pensare a scalpellini e frescantì esterni e non a monaci o conversi.

---

Referenze fotografiche: figg. 1 e 2 da Valenzano, Guerrini, Gigli, *Chiaravalle della Colomba*, pp. 32-33 (particolare) e 81; tavole, tutte le foto sono dell'Autore.



I. *Crocifissione*; sagrestia, parete orientale, dipinto murale.



- IIa. Particolare dei finti marmi dipinti; sagrestia.
- IIb. Cornice della nicchia ospitante la presunta *Eucarestia*, con figure di santi ed esseri ibridi rappresentati a *grisaille* su finte pietre; sagrestia, parete meridionale, dipinto murale.



- IIIa. Angelo dolente, particolare della *Crocifissione*; sagrestia, parete orientale, dipinto murale.
- IIIb. Gruppo dei cavalieri e delle Tre Marie, particolare della *Crocifissione*; sagrestia, parete orientale, dipinto murale.



- IVa. *Eucarestia*, particolare del viso del Santo Pontefice; sagrestia, nicchia della parete sud, dipinto murale.
- IVb. *San Guglielmo di Bourges*, particolare del viso; sagrestia, parete sud-ovest, dipinto murale.



Va. Capitello posto tra le pareti sud-ovest e sud; sagrestia, arenaria.  
Vb. Capitello n. 13; chiostro, galleria orientale, arenaria.



- Vla. Chiave di volta con *Cristo benedicente*; sagrestia, lastra di arenaria dipinta.
- Vlb. Chiave di volta, collocata tra i capitelli nn. 24 e 25; chiostro, galleria occidentale, arenaria con tracce di colore.



VIIIb. Telamone, particolare della figura posta in basso e del suo abito; chiostro, angolo nord-ovest, arenaria.

VIIIa. Particolare del capitello n. 45 con figura maschile recante una tunica con bottoni e colletto; chiostro, galleria meridionale, arenaria.





VIIIb. Particolare del capitello n. 11 con figura maschile recante tunica con bottoni, capo coperto da cuffia e capelli arricciati; chiostro, galleria orientale, arenaria.

## DICHIARAZIONE

Dichiaro che l'articolo del dott. Dario De Cristofaro dal titolo *La sagrestia di Chiaravalle della Colomba: analisi stilistica e problemi di datazione*, di cui si allegano le prime bozze, uscirà sul «Bollettino storico piacentino» 2018, 2° fascicolo (luglio-dicembre), di prossima pubblicazione (in distribuzione nel mese di dicembre).

In fede

Piacenza, 29 marzo 2018

*Vittorio Anelli*

*Direttore del Bollettino Storico Piacentino*

