

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE
MILANO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

UN EPISODIO
DELLA CULTURA FIGURATIVA NOVARESE:
S. MARIA DI GARBAGNA
E I SUOI AFFRESCHI QUATTROCENTESCHI

Relatore:

Ch.mo Prof. M.L. CATTI PERER

Tesi di Laurea di:

FRANCA FRANZOSI

matr. n° 1527957

ANNO ACCADEMICO

1984 - 1985

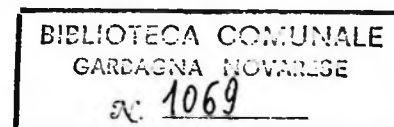
Note sulla digitalizzazione:

- *essendo questa la versione digitale della copia disponibile presso la biblioteca di Garbagna, per completezza sono state mantenute la dedica dell'autrice al Comune e la risposta del Comune stesso;*
- *al fine di consentire la puntuale corrispondenza dei riferimenti bibliografici all'opera, si è optato per la scansione delle pagine e la riproposizione tal quale dei contenuti, nelle medesime pagine dell'originale;*
- *reputando il risultato della digitalizzazione delle immagini di qualità insufficiente, si è optato per ricrearle manualmente.*

7 aprile 1986

Al Comune di Garbagna,
affinché ricordi le radici
del suo passato.

Franca Franzosi



1986.04



COMUNE DI GARBAGNA NOVARESE
PROVINCIA DI NOVARA

Garbagna Nov. li, 3 giugno 1986

Prot. 1291

Preg.ma Sig.na

Franzosi dott.ssa Franca

Viale Dante n.47/d

NOVARA

Esprimo a nome dell'Amministrazione Comunale e della cittadinanza tutta un doveroso ringraziamento per il prestigioso "dono" che Lei ha inteso offrire a Garbagna, con la Sua tesi di laurea, la quale rappresenta per noi tutti un lavoro di ricerca sulla nostra storia di eccezionale interesse.

Nel rinnovarle tanta gratitudine cordialmente
La saluto.



SINDACO
[Signature]

UNIVERSITA' CATTOLICA DEL SACRO CUORE

MILANO

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

UN EPISODIO

DELLA CULTURA FIGURATIVA NOVARESE:

S. MARIA DI GARBAGNA

E I SUOI AFFRESCHI QUATTROCENTESCHI

Relatore:

Ch.mo Prof. M.L. GATTI PERER

Tesi di laurea di:

FRANCA FRANZOSI

matr. n° 1527957

ANNO ACCADEMICO

1984 - 1985

I N D I C E

Premessa.....

CAPITOLO I Garbagna

a) Posizione geografica.....	1
b) Il centro abitato.....	6
c) L'antica rete viaria.....	15
d) La pieve.....	28

CAPITOLO II La signoria dei Della Porta

a) Corrado Della Porta.....	37
b) I proprietari di Garbagna.....	52

CAPITOLO III La chiesa di S. Maria di Campagna

a) Le prime testimonianze.....	58
b) Le visite pastorali.....	63
c) L'architettura.....	70
d) Vicende dell'altare e dell'ancona.	77
e) La chiesa di S. Maria nel Quattro- cento.....	83

CAPITOLO IV Gli affreschi

a) Le schede.....	87
Scheda 1.....	89
Scheda 2.....	113
Scheda 3.....	121
Scheda 4.....	126
Scheda 5.....	138
Scheda 6.....	163
Scheda 7.....	178
Scheda 8.....	184
Scheda 9.....	193
Scheda 10.....	200
Scheda 11.....	211
Scheda 12.....	224
Scheda 13.....	233
Scheda 14.....	241
b) La committenza.....	252
c) Il programma iconografico.....	258

CAPITOLO V Una data e una firma: Tommaso Cagnola, 1481.

a) Fortuna critica di un ciclo.....	271
b) Tommaso Cagnola: dati biografici e prima attività artistica.....	276
c) Caratteri della cultura tardogotica nel Novarese.....	284
d) Pittori novaresi del Quattrocento.	292
e) Gli influssi lombardi.....	304
f) Considerazioni sugli elementi sti- listici di Tommaso Cagnola.....	317
g) La bottega del Cagnola.....	327

APPENDICE DOCUMENTARIA.....	336
-----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	341
-------------------	-----

P R E M E S S A

Un'ipotesi di lavoro si definisce solo nel tempo e nell'impegno costante di chiarificazione, pertanto presentare il percorso di una tesi sulla chiesa di S. Maria di Garbagna, implica riferirsi a una graduale elaborazione delle motivazioni iniziali e delle spinte che hanno condotto a questa scelta.

Da diverso tempo mi interessavo agli affreschi novaresi del Quattrocento, che assai numerosi affollano le pievi disperse della Bassa, su itinerari dimenticati e ignoti al turista frettoloso. La lettura dell'unica pubblicazione sull'argomento, Affreschi novaresi del Quattrocento, a cura di G.B. e F.M. Ferro (Novara 1972), mi era utile guida alla scoperta di questo patrimonio, per lo più concentrato nelle vecchie chiese cimiteriali e negli oratori campestri completamente abbandonati, nei quali la solitudine ed il silenzio dei luoghi, accentuava il carat-

tere di comunicazione personale dei dipinti.

Si trattava di affreschi spesso ben conservati, nonostante la mancanza di tutela, che nella loro apparente semplicità invitavano ad un approfondimento. Soprattutto la chiesa di S. Maria di Garbagna mi sembrava segnalarsi per una particolare raffinatezza stilistica e per la presenza di un riquadro datato 1481, firmato da Tommaso Cagnola maestro locale di cultura tardogotica, di cui si era occupato nel 1973 Giovanni Romano, in una voce del Dizionario Biografico degli Italiani. Ho quindi deciso di dedicare la mia tesi di laurea a questa chiesa, rivolgendomi alla Ch.ma Prof. Maria Luisa Gatti Perer perchè mi guidasse in questo lavoro.

Dapprima ho cercato di approfondire la conoscenza bibliografica degli argomenti, rivolgendomi a studi generali, e ai numerosi articoli comparsi sulle riviste locali. In seguito, per meglio definire nei loro contorni storici gli affreschi di S. Maria, mi sono concentrata sullo studio delle vicende di Garbagna e dei suoi proprietari, attraverso lo spoglio di alcuni fondi dell'Archivio di Stato di Novara.

L'analisi delle Visite Pastorali, degli Inventari e dei numerosi documenti presenti nell'Archivio Storico Diocesano, hanno inoltre dato un valido contributo alla rico-

struzione della immagine della chiesa di S. Maria nei di
versi secoli, con particolare riguardo al Quattrocento.

Il passo successivo è consistito nel collocare i di-
pinti di questa chiesa nel panorama più ampio degli af-
freschi devozionali, indagandone le possibili motivazioni
ni, per poter cogliere l'autentica portata di queste e-
spressioni e le motivazioni della preferenza accordata
a certi santi o attributi della divinità. Per questo mo-
tivo anche l'analisi iconografica ha occupato un posto
rilevante nella trattazione, cercando di calare in am-
bito locale, con opportuni confronti, le più generali
osservazioni dei repertori.

Sono quindi passata ad un'analisi stilistica degli af
freschi, sommariamente restaurati nel 1940, partendo da
quello sicuramente firmato e datato da Tommaso Cagnola
nel 1481.

La considerazione della prima attività di questo caposcuo
la della pittura novarese della seconda metà del XV seco-
lo, ha dimostrato la necessità di uno studio più preciso
della sua opera per una sua completa valutazione, che mi
pare debba necessariamente passare attraverso la stesura
di un catalogo dettagliato dei suoi affreschi e di quel-
li dei figli Giovanni, Francesco e Sperindio.

Un'altra lacuna che mi sembra di poter rilevare è quell
la relativa agli studi storici sul Quattrocento novarese,

che rivelano una preoccupante battuta d'arresto dopo l'am
pia panoramica del Cognasso (1971), al contrario di quan-
to accade per i saggi sul periodo medioevale.

Anche lo studio di importanti personalità, come i Cardi-
nali Della Porta, non è sostanzialmente progredito, no-
nostante l'importanza di queste figure, protagoniste nei
concili e negli equilibri diplomatici delle loro epoche,
tanto da trascendere l'ambito strettamente locale.

Lo studio della chiesa di S. Maria, pur nella limitatez-
za dell'argomento, ha quindi dimostrato di inserirsi in
un più ampio panorama e di suscitare quesiti e necessi-
tà di ampliamenti.

Speriamo che il nostro modesto contributo serva a susci-
tare nuovi interessi nei confronti della cultura artisti-
ca novarese, troppo spesso ignorata, e costituisca un in
vito ed un avvio ad un approfondimento.

Al termine di questa ricerca esprimo il mio sentito
ringraziamento alla professoressa Maria Luisa Gatti Perer,
che ha guidato e incoraggiato il mio lavoro, al dottor
Alessandro Rovetta, per l'attenzione e la cura paziente
dimostratemi, e al professor Franco Mazzini, che ha for-
nito alcuni spunti alla stesura delle schede degli affre-
schi.

La mia gratitudine va anche a Mons. Angelo Stoppa, direttore dell'Archivio Diocesano di Novara; al dott. Giovanni Silengo, direttore dell'Archivio di Stato di Novara; alla dott. Maria Laura Gavazzoli Tomea, direttrice del Museo del Broletto di Novara; a don Mario Crenna, direttore del Bollettino Storico della Provincia di Novara.

Un ricordo particolare va poi al Sig. Ettore Cerutti, autore del servizio fotografico, al dott. Giacomo Perolini, all'Amministrazione di Garbagna e a tutti coloro che con spunti e suggerimenti hanno arricchito questa tesi.

C A P I T O L O P R I M O

GARBAGNA
=====a) Posizione geografica

La provincia di Novara, (1), posta al confine tra il Piemonte e la Lombardia, presenta caratteri derivati da entrambe queste regioni, sia dal punto di vista geografico, per la varietà del suo ambiente fisico, sia dal punto di vista economico e culturale.

Infatti mentre l'Alto Novarese è caratterizzato da un paesaggio montuoso e collinare (2), dalle valli del

(1) Un interessante studio dal punto di vista geografico e antropologico sulla provincia di Novara è quello di L. BONFANTINI, "Ritratto del Novarese", in Novara e il suo territorio, Novara (Banca Popolare). 1952, 905-1008.

Più aggiornato nei dati economici risulta il volume La provincia di Novara, Novara (Camera di Commercio) 1984.

(2) Alla zona della media collina novarese è dedicato il volume di AAVV, La civiltà del vino tra Ticino e Sesia, Novara (Camera di Commercio) 1979.

l'Ossola e dai laghi, che facilitano i contatti con la Svizzera, la parte meridionale del territorio è adagiata nella pianura padana e si configura come una prosecuzione della Bassa Vercellese e di quella Pavese e Lomellina.

La Bassa Novarese (3) si estende a Sud della città di Novara, tra il fiume Sesia ed il fiume Ticino, e presenta un aspetto uniforme, unicamente variato dall'alternarsi delle diverse colture, che risultano favorite dalla presenza dei terreni impermeabili e dall'abbondanza di fontanili e acque fluviali (Sesia, Agogna, Arbogna, Terdobbio, Ticino), alle quali è stata affiancata una fitta rete di canali irrigatori, tra cui la Roggia Mora (4), la prima ad essere stata costruita, il Canale Cavour, il Canale Quintino Sella ed il Canale Regina Elena.

-
- (3) Alla pianura novarese, indagata nei suoi aspetti storici, economici, culturali ed artistici, hanno dedicato la loro attenzione gli Autori del volume La Bassa Novarese, Novara (Camera di Commercio) 1981. Ricordiamo inoltre il quadro vivace e sentito del mondo della risaia di D. GRAZIOSI, Antichi borghi sull'acqua. Il Basso Novarese tra storia e leggenda, Novara 1981.
- (4) La roggia venne fatta scavare da Ludovico il Moro tra il 1480-87, per assicurare l'irrigazione con le acque del Sesia alla sua tenuta, chiamata la Sforzesca, situata tra Vigevano ed il Ticino. In questo modo il canale, che forse un tempo fu navigabile, consentiva di rendere fertile e produttivo tutto il territorio attraversato. cfr. D. GRAZIOSI, Agricoltura in Piemonte, Milano 1957.

L'agricoltura costituisce oggi, come per il passato, la maggior risorsa dei paesi della pianura, anche se l'introduzione dei mezzi meccanici ha reso possibile un aumento della produttività ed il miglioramento delle condizioni economiche. Le colture più diffuse sono quelle foraggere, il mais, il grano e soprattutto il riso, che incominciò ad essere introdotto intorno alla metà del XV secolo (5), insieme alla coltura su larga scala del gelso (6), ormai abbandonata. La facilità di reperire foraggi e l'uso delle "marcite" invernali

-
- (5) La coltura del riso si diffuse quasi contemporaneamente nel Vercellese e nel Novarese. I buoni redditi che assicurava la fecero ben presto preferire alla tradizionale produzione del grano, ma la presenza delle acque stagnanti ed il pericolo della malaria provocarono una severa limitazione dei terreni destinati al riso, soprattutto in vicinanza delle città (cfr. M. CRENNNA, "Novara e contado: lineamenti di storia per i secoli XVI e XVII", in Il contado di Novara paesaggio e storia, Novara 1977, 68-70). Per favorire questa coltivazione vennero scavati in età sforzesca importanti canali d'acqua. Oltre alla roggia Mora (1480) ricordiamo la Rizza o Biraga (1490) e la Crotta o Brusca (1497), che costituiscono la base del sistema d'irrigazione fino all'apertura del Canale Cavour. cfr. A.L. STOPPA, "Bassa novarese terra di sole", in La Bassa novarese, Novara 1981, 43-45; D. GRAZIOSI, 1981, 105-111; A. VIGLIO, "Giacomo Giovannetti e la sua opera inedita su 'Le risaie novaresi'", in BSPN, XXXI (1937), 378-391.
- (6) L'allevamento dei bachi venne promosso da Ludovico il Moro, che a tale scopo aveva imposto la coltura del gelso in Lombardia e nel Ticinese, concedendo premi e sgravi fiscali a chi l'avesse coltivato.

hanno inoltre favorito l'allevamento bovino, oggi largamente praticato in stalle modello.

In questa pianura, in una posizione che si potrebbe definire centrale, sorge anche il piccolo centro di Garbagna (7), che dista da Novara otto chilometri.

Questo comune confina a Nord con Olengo (frazione di Novara), a Nord-Est con Trecate, ad Est con Terdobbiate, a Sud e a Sud-Ovest con Nibbiola. La sua popolazione supera complessivamente gli ottocento abitanti, comprendendo la frazioni di Buzzoleto, Moncucco, Calzavacca e i numerosi cascinali del territorio.

L'agricoltura costituisce l'occupazione prevalente e risulta favorita da un suolo fertile e dalla presenza del torrente Arbogna (8), che provvede all'irriga-

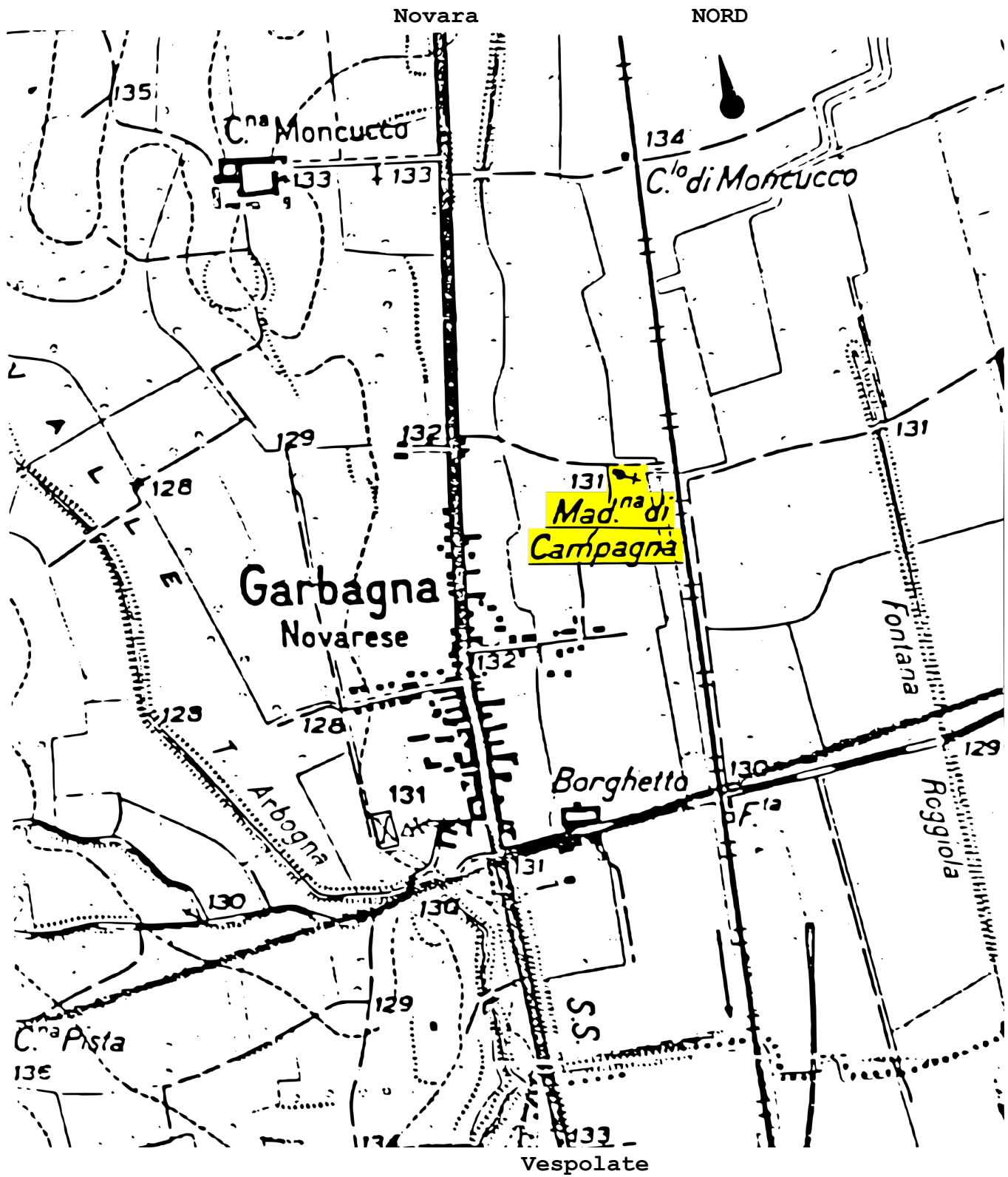
(7) Il comune di Garbagna sorge a 132 metri d'altitudine e comprende attualmente una superficie di 1006 ettari. La popolazione complessiva nel 1985 è di 859 abitanti (dati del Comune).

(8) Le sorgenti dell'Arbogna (o Albogna), rimaste per lungo tempo misteriose, sono ora individuate in alcune polle sotterranee situate sotto l'attuale via Canobio a Novara. Il Frasconi, erudito e storico locale dall'inizio del XIX secolo, considerava la Arbogna come la derivazione delle acque defluenti dalle terme romane cittadine, di cui rimanevano alcuni avanzi archeologici. In seguito l'Arbogna raccolse gli scolaticci dei cortili cittadini ed il suo corso venne deviato per ragioni igieniche fuori dall'abitato, dove scorreva con una lieve pendenza, che non evitava gli straripamenti in caso di piogge prolungate. cfr. A.L. STOPPA, "Bassa novarese terra di sole", in La Bassa Novarese, Nova-

zione dei campi. Nel suo percorso in direzione della Lomellina, dove affluisce nell'Agogna, questo corso d'acqua lambisce il centro abitato e un lieve rialzo del terreno, che sorge presso il paese e che costituisce l'unico rilievo in mezzo a questa pianura (cartina 1).

ra 1981, 24-28. Inoltre L. CASSANI-E. COLLI, Memorie storiche di Garbagna Novarese, Novara 1948, 23-28.

Su Garbagna Novarese si confrontino anche le notizie di G. CASALIS, Dizionario geografico storico statistico commerciale degli stati di S.M. il Re di Sardegna, VII, Torino, 217 e di E. GUASCO, Dizionario feudale degli antichi Stati Sardi e della Lombardia, II, Pinerolo, 783.



GARBAGNA: centro abitato e Madonna di Campagna

b) Il centro abitato

Garbagna (9) è tra le località più antiche della Bassa Novarese (10). I suoi primi abitanti furono con ogni probabilità Liguri e Celti (11) e vennero sotto-messi dai Romani, la cui colonizzazione è confermata

- (9) L'etimologia del toponimo Garbagna sembra da ricondurre al latino medioevale GARBUM, derivato a sua volta da una radice germanica WARBO, che significa "sterile non coltivato". L'espressione "terrenum garbum" indica pertanto il terreno non dissodato ed eventualmente il campo erboso che non viene coltivato. Questa spiegazione del nome Garbagna troverebbe una precisa corrispondenza anche nella conformazione geologica del suo territorio, diviso tra una zona pianeggiante, arida e asciutta, un tempo occupata da acquitrini, ed una leggermente collinosa, più adatta al pascolo ed alla coltivazione. Il termine Garbagna potrebbe indicare sia l'una che l'altra per l'ambiguità del suo significato oscillante fra "sterile" ed "erboso". Nei documenti Garbagna è indicata anche come CARPANIA e GARBANEA, mentre località di minore importanza nel suo territorio sono designate come Garbaniola e Garbagnasca.

cfr. L. CASSANI-E. COLLI, Memorie storiche di Garbagna Novarese, Novara 1948, 14-17; P. MASSIA, "Toponomastica botanica novarese", in BSPN, XVI (1922) 47.

- (10) La prima pergamena che indirettamente si riferisce a Garbagna, porta la data dell'841. Essa ricorda che Raginardo, Visconte di Pombia, donava alla basilica di S. Gaudenzio in Novara un podere sito in "Garbaniola", con annessa masseria, casa e pascoli. Il toponimo Garbagnola, diminutivo di Garbagna, ci sembra dimostrare non solo l'esistenza in quella data del villaggio, ma anche la presenza di territori decentrati da essa dipendenti.
- (11) Il toponimo Garbagnasca, testimoniato nell'area di Garbagna insieme a quello di Camerasco, entrambi riconducibili al suffisso ASCO (-ascum), di origine ligure, sembrano dimostrare a livello lingu-

da qualche ritrovamento archeologico di urne cinerarie e da un'arca rettangolare di granito (12).

Tracce consistenti avrebbe lasciato la dominazione longobarda, alla quale il Cassani (13) fa risalire la fondazione di una torre difensiva, nucleo originario del castello che sarebbe sorto sul dosso, accanto all'attuale centro abitato.

E' con i Franchi che abbiamo la prima testimonianza-

stica la presenza di gruppi etnici liguri in questo territorio, in un'epoca anteriore al IV-III sec. a.C.;, quando incominciò a prevalere la componente celtica. Il suffisso considerato, aggiunto ai nomi di persona o cosa, esprime in genere un rapporto di appartenenza o qualità ed ha un impiego abbastanza limitato nella pianura novarese, soprattutto legato alla denominazione stradale, come dimostrano l'esistenza di una via Garbagnasca, Pernasca e Camerasca.

(cfr. G. BALOSSO, "L'impianto territoriale antico", in La Bassa novarese, Novara 1981, 254-255).

- (12) Garbagna sorge in una zona di importanti ritrovamenti archeologici di epoca romana, come testimoniano le località di Olengo, Vespolate, Borgolavezzaro, Gravellona Lomellina, Lumello, Sozzago, Tornaco, Trecate.

Per Garbagna il Cassani ricorda il ritrovamento di alcuni fittili (cfr. L. CASSANI, 1948, 18-19) e lo Scarzello descrive un'arca di granito, priva di iscrizione, collocata attualmente sulla tomba del Prof. A. Viglio nel cimitero di Novara (cfr. O. SCARZELLO, Il Museo lapidario della Canonica e gli antichi monumenti epigrafici di Novara, Novara 1931 247, nota 2). Sul territorio di questo comune sono state inoltre individuate tracce di limitazione romana. (cfr. G. BALOSSO, "L'impianto territoriale antico", in La Bassa Novarese. Novara 1981, 245 e 248).

- (13) cfr. L. CASSANI, 1948, 32.

za documentaria del paese, in una pergamena dell'841 (14), a cui altre ne seguirono nel IX e X secolo (15). In queste carte Garbagna compare con le denominazioni di "villa" e di "vicus", di ascendenza romana, che testimoniano l'esistenza di un villaggio rurale e forse fortificato (16). Nel XII secolo, come sottolinea Giancarlo Andenna, nei documenti compare spesso il riferimento alla "villa nova" di Garbagna, che starebbe ad indicare un più recente insediamento, rispetto alla "villa vecchia" adombrata dalle pergamene come sede più antica del villaggio (17).

(14) cfr. BSSS/77/1, 1937, 5-6.

(15) I Franchi si dimostrarono larghi di donazioni ai Vescovi novaresi, cedendo loro la giurisdizione sulla città e il suo distretto (diploma del 969 di Ottone I al Vescovo Anpaldo), nel quale era compresa anche Garbagna. Nel 951 Lotario II, Re d'Italia, lasciava alla canonica di S. Gaudenzio tre mansi in Sozzago, Garbagna e Pernate a suffragio dell'anima di Eriberto, caduto sotto le mura di Como (BSSS/77/1, 1937, 36).

Tra le altre concessioni ricordiamo quella di Corrado il Salico, che nel 1025 donava al Vescovo Pietro, due mansi con 150 pertiche di terreno, siti nel territorio di Garbagna. (BSSS/77/2, 1913, 27-28). Ancora nel 1062 Adelaide, Contessa d'Ivrea, lasciava alla Cattedrale i beni del demanio longobardo che possedeva nello stesso luogo (BSSS/79, 1915, 58-60).

(16) cfr. G.C. ANDENNA, "Per un censimento dei castelli", in Novara e la sua terra nei secoli XI e XII, Novara 1980, 322. I termini "villa" e "vicus" nel Medio Evo indicano i villaggi rurali di modeste dimensioni.

(17) Lo storico Giancarlo Andenna così precisa: "Accanto alle fortificazioni è anche menzionata una 'villa nova', segno evidente che la costruzione

Presso l'attuale chiesa parrocchiale è possibile sorgesse fin dall'epoca longobarda il cimitero, come farebbe supporre l'intitolazione a S. Michele, patrono dei Longobardi e custode dei loro cimiteri (18).

La presenza di una cappella dedicata all'Arcangelo viene supposta dagli storici locali (19), che non escludono la sua crescita d'importanza, fino a divenire la

del castrum aveva prodotto una nuova struttura insediativa" (cfr. G.C. ANDENNA, 1980, 322).

La "villa nuova" di Garbagna è nominata in documenti del 1154 e 1192, a proposito di vendite e cessioni di terre in Garbagna, "ad locum ubi dicitur villa nova" (cfr. BSSS/79, 1915, 282-285; BSSS/80, 134).

- (18) I Longobardi erano soliti collocare i loro cimiteri lontani dal centro abitato, spesso sotto la protezione di una cappella o di una chiesa dedicata a S. Michele, poichè a questo Arcangelo spettava il compito di pesare le anime dopo la morte, in vista del giudizio divino. (cfr. AINA, L'abbazia dei SS. Nazario e Celso, Vercelli 1965, 28-29). Una importante testimonianza in questo senso è data nel novarese dalla Basilica di S. Michele ad Oleggio, da secoli adibita a cappella cimiteriale. Essa è citata per la prima volta nel 973 e la sua fondazione è senz'altro da connettere agli stanziamenti longobardi di Oleggio. Su questo antico monumento cfr. R. CAPRA, La Basilica di S. Michele in Oleggio, Novara 1968; F. FIORI, S. Michele di Oleggio, Novara 1977; M. DI GIOVANNI, "Gli edifici di culto dell'XI e XII secolo. La collina, il Cusio e il Medio Verbano", in Novara e la sua terra nei secoli XI e XII, Novara 1980, 158-162 (con ampia bibliografia). Sul culto di S. Michele nel Medioevo cfr. R. OURSEL, Les pelerins du Moyen Age, Paris 1963, 36-38 (ed. it. I pellegrini del Medioevo, Milano 1979).

- (19) Si confronti a questo proposito L. CASSANI-E. COLLI, 1948, 34.

chiesa parrocchiale, quando il villaggio di Garbagna incominciò a spostarsi per ragioni difensive presso il dosso, dove intorno al X secolo doveva essere sorto il castello (20). Il primo documento che lo nomini espressamente è del 1154, anno in cui i proprietari, appartenenti alla famiglia consolare novarese dei De Muro, cedettero ad Alberto del Placito la parte loro spettante "in turre, domignone et castro Garbanie" (21).

(20) Tra il X e il XII secolo si assiste nel Novarese, come nel resto della pianura padana, ad un'intensa edificazione di castelli nei borghi rurali (cfr. A. SETTIA, "Castelli e strade del Nord Italia in età comunale: sicurezza, popolamento, strategia", in BSSS, LXXVII (1979), 231-260). Il fenomeno dell'incastellamento trova le sue motivazioni in necessità difensive della popolazione, nell'esigenza di sfruttare zone disabitate con nuovi stanziamenti e di mettere al sicuro i raccolti, ammassati in capaci magazzini comuni, all'interno dei fortificati, alla cui sorveglianza provvedeva la comunità. (cfr. G.C. ANDENNA, "La funzione della pieve nella campagna novarese", in Novara e la sua terra nei secoli XI e XII, Novara 1980, 15). Sulle vicende del castello di Garbagna si confronti G.C. ANDENNA, Andar per castelli. Da Novara tutto intorno, Torino 1982, 217-223.

(21) I De Muro erano un'antica famiglia novarese che vantava tra i suoi antenati consoli del Comune e canonici della Cattedrale. Tuttavia nella seconda metà del XII secolo i suoi beni erano in fase di dissolvimento, dimostrando la grave crisi della casata. Con il documento del 22 giugno 1154 i figli di Ugo De Muro, Guidobono, Gregorio e Ruggero, si disfano con il consenso dei parenti di circa un ottavo di torre e di un sesto di domignone e di castello, che tenevano in feudo dal Comune di Novara. A breve distanza di tempo, il 19 agosto 1154, anche il Canonico del Duomo, Uberto De Muro, rinuncia in favore dei fratelli alle sue proprietà in Garbagna,

In seguito esso costituì la punta avanzata della difesa del Comune di Novara, tanto che questo imponeva pat^{ti} di vassallaggio, obblighi di manutenzione e difesa, ai diversi proprietari che si alternavano lungo il XIII e XIV secolo, fino a quando giunse nelle mani della nobile famiglia Della Porta (22).

Nel Quattrocento appariva già in stato di avanzato degrado, ragione per cui dovette essere abbandonato (23). Tuttavia ancora nel secolo precedente resisteva l'antica torre, definitivamente demolita nel 1876-77 per lasciare spazio alla coltivazione (24).

compresa la sua parte di castello.

Le pergamene sono pubblicate in BSSS/79, 1915, 282 285 e sono commentate in F. COGNASSO, Storia di Novara, Novara 1971, 134 e 136. In successivi documenti del 1155, con i giuramenti di fedeltà dei feudatari De Muro al Comune di Novara, si specifica che il castello era attorniato da fossati e difeso da uomini del luogo, con l'obbligo di provvedere alla riparazione delle muraglie. (cfr. BSSS/79, 288).

(22) cfr. il capitolo seguente.

(23) A questo proposito ci rimane un interessante regesto di C.F. FRASCONI, erudito locale dell'inizio del XVIII secolo, canonico della Cattedrale e riordinatore di più archivi cittadini, il quale esaminando alcune pergamene della famiglia Della Porta, nel 1822 così annotava a proposito di un atto del 1447: "Procura fatta a Novara nella casa di abitazione dell'infrascripto Corrado della Porta, situata nella parrocchia di S. Clemente da Giovanni de Boniperti cittadino ed abitante in Novara del fu Giovannino, ivi presente, a fare in nome loro allo spettabile ed egregio uomo il D. Corrado della Porta...la donativa irrevocabile e ogni ragione loro spettante sul Rizetto, ossia sul

Lo spazio occupato da questo castello è ancora oggi individuabile con l'annesso fossato, nei pressi della chiesa parrocchiale. Dell'antica chiesa romanica di S. Michele, testimoniata dai documenti a partire dal 1181 (25), non rimane più nulla. Infatti venne abbattuta e ricostruita alla fine del Cinquecento, a causa dell'aumento della popolazione, ed ulteriormente ampliata tra il 1792 e il 1899 (26). Attualmente la chiesa si presenta a tre navate, con alcuni altari laterali decora-

luogo ove era già il castello di Garbagna, e dove dei presenti v'ha una torre scoperta e colle mura glie guaste al di dentro, e di quanto vi è entro detto castello o Rizetto, unitamente ai fossati e la costa all'intorno appartenente a detto Castello o Rizetto". (cfr. ASDN, Fondo Frasconi, C.F. FRASCONI, "Carte dell'Archivio della Porta statemi consegnate li 5 giugno 1822 per dispiegarle", ms. XVII/5).

- (24) cfr. L. CASSANI-E. COLLI, 1948, 29
 ... "Nelle vicinanze della chiesa parrocchiale di Garbagna si eleva un dosso o rialzo di terreno che quelli di qui chiamano 'la torre'. Su questa specie di colle fino al 1800 circa sorgeva una grossa torre, il cui ultimo troncone fu abbattuto nel 1877 o 78"...
- (25) cfr. BSSS/80, 73. I beni appartenenti all'antica chiesa di S. Michele sono per la prima volta elencati nelle "Consignationes" del 1347, edite in BSSS/165, 1937, 263-265. Per la bibliografia si rimanda a G. BARLASSINA-A. PICCONI, Novara Sacra (annuario per il clero), anno 1932, 275-276; L. CASSANI-E. COLLI, 1948, 93-99; M.L. GAVAZZOLI TOMEA, "Edifici di culto nell'XI e XII secolo. La pianura e la città", in Novara e la sua terra nei secoli XI e XII, Novara 1980, 36.
- (26) La prima visita pastorale pervenutaci della chiesa di S. Michele è del 1596 (C. Bascapè) e ci de-

ti con marmi preziosi (27); la facciata è dell'inizio del Novecento, mentre l'altare maggiore è del 1923 (28).

Le visite pastorali confermano anche la presenza di numerosi oratori sparsi nelle frazioni e nei cascinali del paese. Oltre a S. Maria "de Agro", ricordiamo l'oratorio di S. Maria della Vittoria, nella frazione Moncucco, ora distrutto, ma che compare in condizioni già precarie nel 1617, quando vien fatto cenno ad alcune

scrive una chiesa ad una sola navata, con abside orientata e soffitto di legno. L'altare era anche esso di legno intarsiato. Aveva unita a mezzanotte la casa parrocchiale (ora distrutta); a ponente si estendeva il cortile e la vigna del parroco e a mezzogiorno l'antico cimitero. Nel 1792 era ancora ad una sola navata; nel 1899 si presentava irregolare; con una navata laterale a destra e due a sinistra. Tra il 1899 e il 1900 venne restaurata dal Comune e dalla popolazione; la vecchia facciata fu abbattuta e sostituita da quella attuale.

Le vicende edilizie dell'edificio possono essere puntualmente seguite attraverso gli Atti di Visita, all'ASDN, di cui diamo il seguente elenco: A.V., 1596 (C. Bascapè), t. 38, f. 119-120; 1617 (F. Taverna), t. 72, f. 250; 1628 (G.P. Volpi), t. 122, f. 147; 1697 (G.B. Visconti) t. 212, f. 15; 1762 (M.A. Balbis Bertone), t. 328, f. 183; 1820 (G. Morozzo), t. 374, f. 334.

(27) Gli altari sono in tutto cinque. A destra di chi entra sono collocati quelli dedicati alla Madonna di Lourdes, a S. Antonio di Padova, al S. Crocifisso. A sinistra stanno quelli intitolati alla Vergine del Rosario e all'Addolorata.

(28) ... "Nel retro altare vi è un'iscrizione che ricorda il donante Geom. Pietro Geri, il quale nel 1923 acquistò l'altare a Cerano dalla famiglia Gallarati Scotti"....

(cfr. L. CASSANI-E. COLLI, 1948, 97).

pitture nell'abside e sulle pareti (29). Altri oratori scomparsi peraltro, come testimoniano le visite Pastorali, di fondazione più recente (30), sono quello di S. Rocco, sulla strada per Novara e quello di S. Orsola, verso Vespolate.

-
- (29) In una visita Pastorale del 1617 l'oratorio risulta circondato da rovi, che ne impediscono l'accesso, mentre le porte dei due ingressi, uno frontale l'altro laterale sono sempre aperte. Sull'altare non si celebra. Due teschi, di ignota provenienza, sono collocati in una finestrella dell'abside. Riguardo alle pitture sappiamo trattarsi di "variis sacris imaginibus" sulle pareti e "sub hemicyclo depicto". L'oratorio, intitolato a S. Maria, è situato nelle terre degli eredi Calcaterra (A.V., 1617, F. Taverna, t. 72, f. 252).
- (30) Altri oratori, oltre quelli nominati, di cui si ha notizia, sono quello della Presentazione di Maria Vergine al tempio, nella frazione Buzzoleto Vecchio; quello di S. Marco, alla cascina Paglina, già della mensa vescovile e, costruito poco prima del 1794, ma ora in rovina; quello di S. Giacomo Minore Apostolo e di S. Carlo, alla Cascina Mariina, costruito nel 1783; quello di S. Filippo Neri, ormai abbandonato. (cfr. L. CASSANI-E. COLLI, 1948 100-102).

SVIZZERA



Da F. PEZZA, BSPN, 1948
(eseguito da M. Sacchi)

c) L'antica rete viaria

Nel territorio di Garbagna, presso l'antica sede della sua "villa" (cfr. par. b), correva il percorso rettilineo della via Settimia (31), costruita dai romani nel II sec. d.C., e rimasta a poca distanza dal centro abitato, dopo che questo si trasferì presso il castello tra il X e il XII secolo.

La via Settimia si collegava a Sud alla via Postumia (32), che assicurava le comunicazioni tra Genova e Tortona, e costituiva dall'epoca romana un importante nodo stradale. Infatti da Tortona, attraverso Voghera, ci si poteva recare a Pavia e da qui proseguire per Milano. (Tortona - Voghera - Pavia - Milano). Nel Quattrocento questa strada era utilizzata soprattutto dai mercanti genovesi diretti alla capitale del Ducato, per

(31) Il tracciato romano della via Settimia viene considerato in F. PEZZA, "Il tracciato romano della via Francisca", in Atti e memorie del II Congresso della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Asti 1-3 agosto 1933, Torino 1937, XLIX-LX. Inoltre cfr. R. FUMAGALLI, "Le comunicazioni e le strade preromane e romane nell'alto novarese", in BSPN, LXI (1970), 29-49.

(32) L'ipotesi di un collegamento tra queste antiche vie romane, per facilitare i traffici dal porto di Genova alla Gallia, viene per la prima volta avanzato da F. PEZZA, "Romanità e attualità della Sempione-Genova per Mortara-Novara-Tortona (storia della via Settimia)", in BSPN, XXXIX (1948), 57-102.

i loro commerci. La via Settimia proseguiva poi verso Nord, fino al Sempione (cfr. cartina 2).

Il suo percorso prevedeva l'attraversamento del Po tra Sale e Pieve del Cairo, dove il guado era reso possibile nel Medio Evo da un traghetto, dietro corrispondenza di un pedaggio dovuto ai conti di Lomello (33). Si raggiungeva quindi Mortara, dove la presenza della strada Romea consentiva una deviazione per Pavia (34), per proseguire in direzione di Novara, attraverso i paesi della Bassa (Albonese, Borgolavezzaro, Vespolate, Nibbiola, Garbagna e Olengo), tra cui Garbagna. Novara costituiva un importantissimo nodo stradale, sede di sosta, pedaggio e ristoro (35), da cui la via Settimia

- (33) Il diritto di esigere un pedaggio per l'attraversamento del Po, venne concesso da Federico Barbarossa ai Conti di Lomello nel 1164 (cfr. F. PEZZA, 1948 92).
- (34) La strada che da Aosta, attraverso Vercelli, Mortara e Pavia proseguiva per Piacenza e Parma per poi inserirsi sulle vie del pellegrinaggio verso Roma, era percorsa da numerosi viaggiatori e mercanti, e per tutto il Medioevo fu la più importante strada del Piemonte diretta in Francia (cfr. F. PEZZA, 1948, 72).
- (35) Novara segnava l'allacciamento delle strade che dal Sempione conducevano a Genova e a Milano. Infatti a questa altezza la via Settimia si intersecava con la strada che da Milano conduceva a Vercelli, tappa obbligata sul percorso per Avigliana e Susa, che ebbe importanza fondamentale nei commerci tra la Lombardia e la Francia durante il XIII e XIV secolo (cfr. L. FRANGIONI, Milano e le sue strade, Bologna 1983, 57-60 e 86).

proseguiva verso Nord, per Borgomanero, Gozzano, Orta (36), Mergozzo e Domodossola, da dove si raggiungeva il passo del Sempione (37), per poi scendere fino a Briga (38).

Questa importante arteria che assicurava i contatti commerciali (39) tra Genova e i territori oltre le Alpi, venne in gran parte abbandonata nell'alto Medio

- (36) Orta costituiva fin dal II sec. d.C. la meta dei pellegrinaggi vallesani e locali, poichè era possibile venerarvi le sacre reliquie del Vescovo Eula, successore di S. Giulio, evangelizzatore di queste terre (la festa ricorreva secondo alcuni il 14 aprile, secondo altri il 20 marzo). cfr. G. BIELANDER, "Pellegrinaggi vallesani in Alta Italia", in Atti del I congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medio Evo, Orta 15-18 settembre 1963, Novara 1966, 29-33.
- (37) Sul passo del Sempione e le sue articolate vicende cfr. L. DE REGIBUS, "L'itinerario romano del Sempione", in Atti del Convegno di Studi per i rapporti scientifici e culturali italo-svizzeri, Milano 4-6 maggio 1956, Milano (Istituto Lombardo di Scienze e Lettere), 1956, 47-53; G.P. BOGNETTI, "Il passo del Sempione nei rapporti tra i paesi europei dell'Alto medioevo", ib. 1956, 60-70; L. BULFERETTI, "Il Sempione e gli altri valichi alpini del Regno Sardo nel secolo XVIII", ib., 1956, 78-90; Y. RENOUEAU, "Le vie di comunicazione tra la Francia e il Piemonte", in Studi Salentini XIX (1965), 165-166, ed inoltre la ricca bibliografia di L. FRANGIONI, 1983, 64.
- (38) Per la definizione degli itinerari oltre Briga, diretti prevalentemente a Ginevra attraverso Visp, Sion, Martigny, Evian e Thonon, cfr. G. BELTRUTTI, Briga e Tenda. Storia antica e recente, Bologna 1954.
- (39) La storia del passo del Sempione, lo delinea fin dall'epoca romana come un transito commerciale, a differenza del Piccolo S. Bernardo, più legato alle vicende militari. cfr. L. FRANGIONI, 1983, 20.

Evo, e destinata ai collegamenti a breve raggio, ma con la ripresa dei traffici del sec. XIII riacquistò il suo ruolo internazionale (40), tanto che un ospizio per i pellegrini ed i viandanti venne eretto alla sommità del Sempione (41).

Il secolo XIV vide invece una graduale decadenza della via Settimia a favore dell'itinerario di Avigliana, preferito dai mercanti milanesi perchè più comodo e meno costoso. La strada di Avigliana si svolgeva da Milano a Novara, per poi passare a Vercelli, Saluggia, Ghi-

(40) Soprattutto i mercanti milanesi dimostrano un notevole interesse nei confronti della via per il Sempione. Nel 1270 l'Universitas Mercatorum firma con il Vescovo di Sion un importante accordo per i pedaggi che ... "segna dunque l'ingresso ufficiale nella storia del commercio milanese (e non genericamente lombardo) con l'Oltremonte del primo e forse più importante gruppo di strade e valichi alpini che sia stato utilizzato dai mercanti ambrosiani: la Valle dell'Ossola, colle valli afferenti e i relativi passi, in particolare quelli del Sempione, di Monte Moro e di Saas, che univano intorno alla metà del XIII secolo Milano alle città del Rodano, prima fra tutte Digione, e quindi a quelle della Champagne e delle Fiandre, fino al Mare del Nord...". (cfr. G. SOLDI RONDININI, "Le vie transalpine del commercio milanese dal secolo XIII al XV", in Felix Olim Lombardia, Milano 1978, 373).

(41) L'ospizio intitolato a S. Giacomo era retto dagli Ospedalieri di S. Giovanni di Gerusalemme, e la sua fondazione risulta antecedente al 1235. cfr. R. MORTAROTTI, "Gli Ospizi del Sempione", in Illustrazione Ossolana, VI (1964), 1-6.

vasso, Torino, Rivoli, Avigliana, Susa, il passo del Moncenisio, da dove era possibile proseguire su Lione, oppure il Monginevro, che apriva su Avignone e su Arles (42). Questo percorso si dimostrava tuttavia instabile a causa delle complesse vicende politiche che opponevano la Savoia al Ducato di Milano alla fine del Trecento, e questa circostanza servì a riproporre ai mercanti l'itinerario di Briga, ormai denominato strada "Francisca", cioè strada che conduce oltre le Alpi e in Francia (43).

Nel XV secolo, a darci la misura dell'importanza di questo percorso, interviene la considerazione che in un'epoca in cui i trasporti erano prevalentemente affidati agli animali da soma per le cattive condizioni delle strade, la via Francisca fosse già percorsa da

(42) cfr. L. FRANGIONI, 1983, 72-84.

(43) Le strade franciscane che interessavano il nodo stradale di Novara erano quindi quella da Genova al Sempione (direzione Sud-Nord) e quella da Milano a Vercelli (direzione Est-Ovest), con diramazione verso Susa o verso Aosta. Novara e Vercelli erano pertanto al centro di itinerari importanti per il transito delle merci tra Lombardia e Piemonte e questo giustifica in parte le contese di cui furono oggetto, tra il Ducato di Savoia e quello di Milano. cfr. F. COGNASSO, 1971, 257-260; A. PAPALE, "La rete viaria del basso e medio novarese tra medio evo ed età moderna", in Novarien, 12 (1982), 296-316.

carri trainati da buoi, cavalli e muli fino a Varzo, da dove il trasporto diveniva someggiato richiedendo l'intervento di portatori solo nei tratti più aspri della salita e della discesa del Sempione (44).

In quest'epoca i mercanti lombardi e genovesi che si servivano di questo itinerario erano soprattutto diretti verso Ginevra (cfr. cartina 3), divenuta sede di importanti fiere, dove affluivano i prodotti del Nord Europa e delle Fiandre (45).

A Ginevra si giungeva da Briga, costeggiando il corso del Rodano fino al lago Lemano, che veniva generalmente attraversato dai traghettatori, oppure costeggiato dai carri (46). L'esame dei documenti dimostra che al-

(44) cfr. G. SOLDI RONDININI, 1978, 444.

(45) Ginevra era sede di fiere almeno dal 1262. L'importanza del suo mercato crebbe nel corso del Trecento e della prima metà del Quattrocento, raggiungendo l'apice tra il 1457 e il 1462. "...Le fiere annuali documentate a Ginevra erano almeno sei e si tenevano all'Epifania (6 gennaio), carnevale (festa della cattedra di S. Pietro, 22 febbraio), a Pasqua, nel giorno dei SS. Pietro e Paolo (29 giugno), a S. Bartolomeo (24 agosto), e a Ognissanti (1° novembre), tuttavia gli stranieri, almeno quelli che provenivano dai paesi più lontani, ne frequentavano per lo più solo quattro..." La durata media delle fiere^{era} compresa dai tre agli otto giorni nel XV secolo. (cfr. G. SOLDI RONDININI, 1978, 425; J.F. BERGIER, Genève et l'économie européenne de la Renaissance, Paris 1963; L. BINZ, Genève et le Suisses du Moyen Age à la Restauration, Genève 1964).

(46) cfr. L. FRANGIONI, 1983, 87.

l'inizio del Quattrocento le esportazioni lombarde erano costituite da fustagni, ferro lavorato e semilavorato e "merce" (47), mentre dal 1430 incominciarono ad aggiungersi tessuti di seta e, in quantità sempre maggiori, armi ed armature. Alle fiere di Ginevra i mercanti milanesi acquistavano lane inglesi, prodotti di pelletteria (selle alemanne) e materie prime come rame, piombo, argento, insieme a sale minerale, alici e pesci salati, ma in misura tale che le importazioni rimanevano inferiori in valore e numero rispetto ai prodotti esportati (48).

Il commercio genovese aveva un'altra caratteristica. Infatti privilegiava i prodotti di lusso, vendendo i famosi velluti, le sete preziose prodotte a Genova (49) insieme alle cinture tipiche del suo arti-

(47) "...Con il termine complessivo 'merce' si indicano gli oggetti metallici più diversi, dall'ago alle catene, dalle staffe ai sonagli per falconeria, alle falde di maglia..."(cfr. L. FRANGIONI, 1983, 9, nota 3).

(48) Per la definizione dei prodotti esportati ed importati dai mercanti milanesi cfr. G. SOLDI RONDINI, 1978, 426, 427.

(49) Le seterie genovesi erano celebri per la loro qualità, anche se i genovesi erano giunti abbastanza tardi all'arte serica, che avevano appresa da maestri toscani, originari di Lucca e di Firenze. Dapprima si era tentato d'imitare le stoffe orientali, anche le più lussuose. Innanzitutto i tessuti a trama semplice, genere satin e taffetà ed i tessuti a trama complessa, come i "damashini", che presentavano spesso disegni a fiori e a fantasia. Ma la

gianato (50) e ai filati di seta, d'argento e d'oro che costituivano la materia prima della produzione tessile d'Olttralpe (51).

Una certa parte dei prodotti trasportati era poi costituita dalle spezie e dai coloranti preziosi. I mercanti genovesi acquistavano a Ginevra soprattutto le lane inglesi, i tessuti di Fiandra, i drappi di Lione, pellicce e materiali preziosi, come l'argento e l'azzurrite, destinati non solo alla richiesta interna, ma a quella dei centri di Milano e Pavia (52).

produzione più originale era costituita dai velluti, tra cui spiccava il famoso "terciopelo", che raggiungeva costi elevatissimi. Venivano quindi le stoffe di gran lusso, come i broccati d'oro o d'argento. Cfr. J. HEERS, Genova nel Quattrocento, Milano 1983, 158-160 (tit. or. Gênes au XV siècle, Paris 1971) e G. MORAZZONI, Mostra delle antiche stoffe genovesi dal secolo XV al secolo XIX, Genova 1941.

- (50) "...Le cinture di Genova sono celebri in tutto l'Occidente: di semplice stoffa, di damasco a fiori, di velluto, sempre ornate di ricami e di pietre, s'esportano soprattutto verso le fiere di Ginevra, Londra e Bruges...si tratta per eccellenza di una industria di lusso..."(cfr. J. HEERS, 1983, 163).
- (51) "...Quantità notevoli di fili di seta sono così vendute prima della tessitura ed esportate all'estero. Partite considerevoli giungono alle fiere di Ginevra ed anche oltre... Si esporta soprattutto il pelo di seta bianco o tinto...tanto che pare che l'industria delle altre nazioni dell'Occidente, al di là delle Alpi, si sia sviluppata soprattutto basandosi su questi prodotti semilavorati importati da Genova..." (cfr. J. HEERS, 1983, 161-162). La seta rappresenta la quasi totalità delle esportazioni genovesi, sotto forma di filati e tessuti e giustifica da sola l'attività dei mercanti.
- (52) cfr. J. HEERS, 1983, 265-266: "Complessivamente

Nella seconda metà del secolo acquistò sempre maggiore importanza, accanto alla fiera di Ginevra, quella di Lione (53). La città era facilmente raggiungibile da Ginevra percorrendo il corso del Rodano, ormai divenuto navigabile, ed anche se gran parte degli affari commerciali continuava a venir concluso a Ginevra, alcuni mercanti proseguivano verso Lione dove era possibile acquistare direttamente i prodotti delle seterie locali, broccati d'oro e d'argento, di elevatissimo valore (54).

Un'altra strada che si apriva da Ginevra ai mercanti milanesi era quella diretta in Borgogna e nelle Fian-

si può affermare che questo commercio delle fiere è un commercio di lusso...i prodotti pesanti e a buon mercato ne sono esclusi..."

(53) Dal 1420 particolari sgravi fiscali erano concessi ai mercanti stranieri che avessero frequentato le fiere di Lione. Nel 1463 queste erano divenute talmente importanti, da giustificare il divieto da parte di Luigi XI, di frequentare contemporaneamente quelle tenute a Ginevra, decreto che avrebbe inevitabilmente colpito i mercati ginevrini, avviandoli alla decadenza. (cfr. G. SOLDI RONDININI, 1978, 423).

(54) Infatti anche a Lione l'industria della seta vantava un'illustre tradizione, consolidatasi nella seconda metà del Trecento. Sul commercio lionese tra Quattrocento e Cinquecento cfr. J.B. WADSWORTH, Lyons 1473-1503. The beginnings of cosmopolitanism, Cambridge, Mass. The Medieval Academy of America, 1962; R. GASCON, Grand commerce et vie urbaine au XVI siècle. Lyons et ses marchands, Paris-La Haye 1971.

dre, dove nelle diverse fiere di Bruges, Gand, Tournai, Malines, Bruxelles era facile rifornirsi di tele, lini, filati e lane inglesi (55); oppure un'altra meta poteva essere rappresentata da Avignone, raggiungibile navigando il Rodano.

Avignone costituiva lo sbocco di importanti mercati, come quello della lana, ed assorbiva soprattutto i fustagni, le armi e le armature prodotte in Lombardia, la cui richiesta andò sempre aumentando nel corso del Quattrocento (56).

Lungo la via Settimia, ora chiamata Francisca, nella prima metà del XV secolo, il movimento dei mercanti era quindi intenso in ogni periodo dell'anno, con carichi di notevole valore, soprattutto di sete, broccati,

(55) La via terrestre diretta in Fiandra, più veloce rispetto a quella di mare (praticata dai genovesi), veniva percorsa dai mercanti milanesi e costituiva un traffico di lusso, per il notevole valore delle importazioni.

(56) I rapporti tra Milano ed Avignone, sede del papato dall'inizio del Trecento, furono sempre particolarmente frequenti. Avignone infatti non era un semplice mercato di assorbimento, ma anche di redistribuzione dei prodotti stranieri nel suo vasto entroterra e in altre regioni del Regno di Francia. Ad Avignone inoltre affluivano le produzioni delle città limitrofe, come la lana, le pelli di montone, il grano.
(cfr. L. FRANGIONI, 1983, 67-72).

velluti ed armature. Questo traffico, peraltro, rimaneva alla periferia di Garbagna e non aveva incidenze dirette nella vita del borgo, chiuso nella sua economia agricola. Infatti mentre i centri di sosta di Mortara e di Novara, che distavano tra loro una giornata di cammino, costituivano la meta di mercanti e viaggiatori per la loro organizzata rete ospedaliera (57), Garbagna rappresentava soltanto uno dei paesi di transito sul loro itinerario.

La strada Francisca che per la prima metà del Quattrocento aveva assicurato i rapporti tra Milano, Genova e Ginevra, nella seconda metà del secolo avrebbe incominciato la sua lunga ed inesorabile decadenza, dovuta alla ricerca di nuove strade più agevoli e sicure da parte dei mercanti che preferivano la strada più economica di Avigliana, resa ora percorribile da nuove condizioni politiche.

La perdita d'importanza delle fiere di Ginevra, le

(57) Gli ospizi o gli alberghi distavano tra loro mediamente una giornata di cammino. A Novara si annoverano otto ospedali a servizio dei viaggiatori: S. Giovanni dei Gerosolimitani, S. Giacomo della Strada dei Mortariensi, S. Agata, S. Croce, S. Gaudenzio, S. Onofrio, S. Lazzaro, l'Ospedale della Carità; a Mortara se ne ricordano cinque (tra cui S. Croce).

(cfr. F. PEZZA, 1948, 94).

guerre dell'Ossola, che si protrassero per tutto il Cinquecento, dettero il colpo definitivo a questo per corso (58), tanto che intorno al 1470 i traffici in transito per il Sempione risultavano assai scarsi (59) e la via Francisca, da itinerario internazionale sembra ripiegarsi su un ruolo secondario, di comunicazio ne a medio e breve raggio, se si esclude qualche raro convoglio di merci e la presenza di viaggiatori diret ti a Nord (60). Pertanto anche Garbagna nella seconda metà del Quattrocento continua ad utilizzare la strada Francisca per i suoi collegamenti con Novara, Veāpo late e Mortara, di ambito strettamente locale.

I rapporti culturali che attraverso questa strada, e i suoi commerci, avrebbero potuto istaurarsi tra i paesi oltre le Alpi e le località della Bassa Novarese, tra cui Garbagna, si riducono quindi sensibilmente nella seconda metà del Quattrocento.

Non possiamo escludere che taluni elementi, come il ri

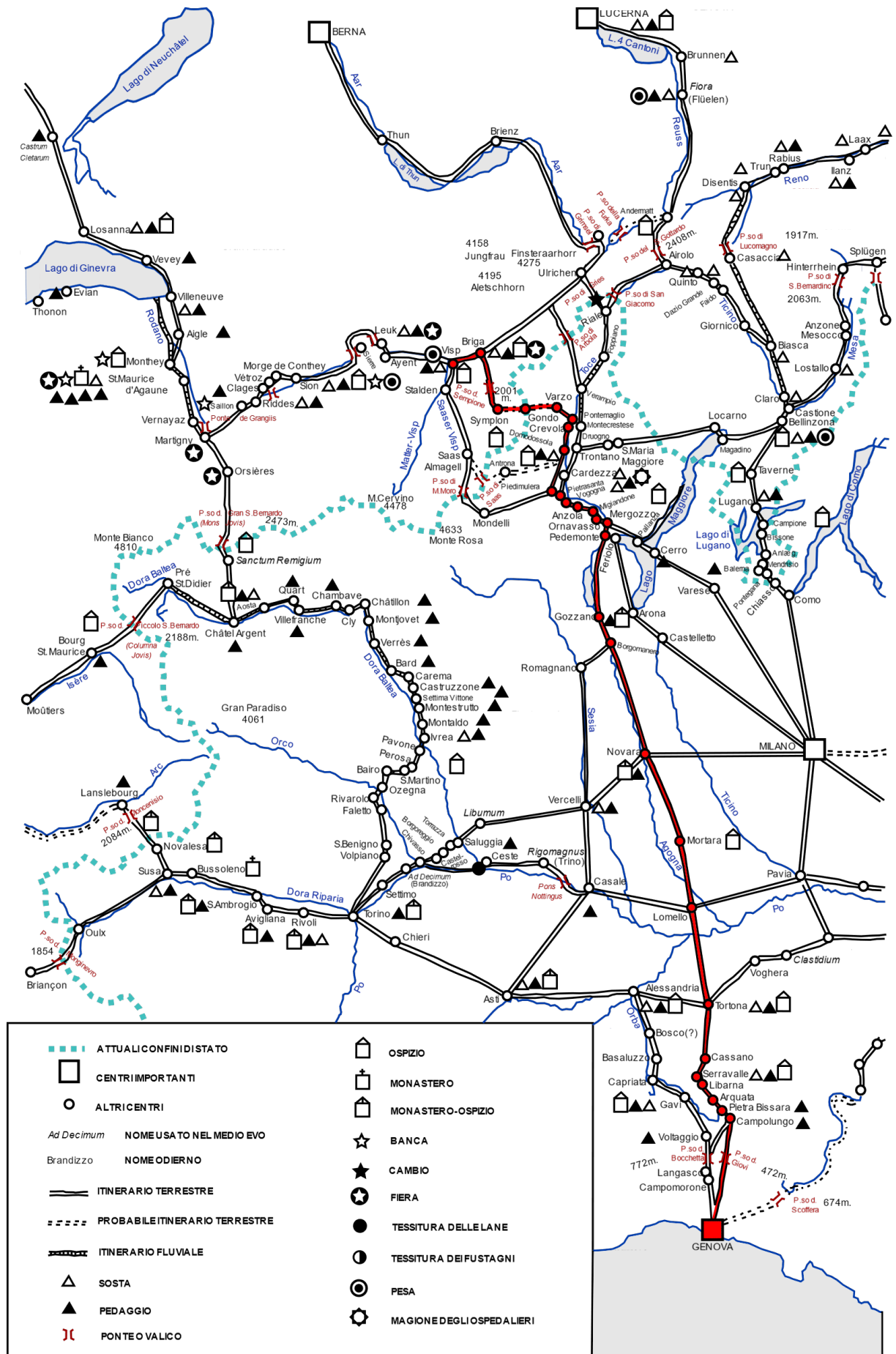
(58) cfr. L. FRANGIONI, 1983, 64;

(59) cfr. G. SOLDI RONDININI, 1978, 423.

(60) Dimostrano che il valico era ancora attivo, per i viaggiatori diretti in Francia, i transiti del Duca di Calabria nel 1455, del cardinale Giovanni De Medici (Leone X) nel 1512, della Principessa Margherita d'Austria diretta a Madrid nel 1599 ecc. (cfr. F. PEZZA, 1948, 98).

cordo di sete e broccati, o certe iconografie di origine nordica non continuano a persistere nella tradizione figurativa locale, ma questi prestiti non sono ormai che il ricordo di circuiti più ampi e di rapporti più intensi con le maggiori città della Francia e dei Cantoni Svizzeri.

L'indagine della cultura delle immagini, ampiamente testimoniata dai numerosi affreschi diffusi nelle chiese e negli oratori campestri del Basso Novarese, dimostra quindi la necessità di orientarsi per questo periodo verso modelli culturali limitrofi e soprattutto verso i centri di Milano e di Pavia, facilmente raggiungibili da Garbagna attraverso Novara e Mortara.



da: Felix olim Lombardia, Milano 1978
(eseguita da Sandra Cavallari)

d) La pieve

La vicinanza di Garbagna alla città di Novara, dovet-
te fin dall'epoca romana facilitare i rapporti tra gli
abitanti del villaggio e la sede amministrativa della
provincia, alla quale erano direttamente sottoposti (61).
Questa continuità di relazioni non si dovette interrom-
pere neanche durante il Medioevo, anzi si andò rinsal-
dando nel periodo comunale, quando il castello di Gar-
bagna divenne una punta avanzata della difesa cittadi-
na (62), e veniva concesso in feudo alla nobile fami-
glia dei De Muro (63).

Se Novara costituiva un fondamentale punto di riferi-
mento per la vita del borgo dal punto di vista politi-
co, amministrativo ed economico, per i continui scambi
tra città e contado, analogamente il territorio pieva-
no (64) rappresentava un altro momento di importanti

(61) cfr. F. COGNASSO, 1971, 23-24 e 33-34.

(62) cfr. F. COGNASSO, 1971, 134.

(63) Sui De Muro cfr. la nota 21 in questo capitolo.

(64) I più recenti studi sull'organizzazione delle pie-
vi novaresi sono di Giancarlo Andenna. Ricordiamo:
G.C. ANDENNA, "Le pievi della diocesi di Novara.
Lineamenti metodologici e primi risultati di ricer-
ca", in Le istituzioni ecclesiastiche della 'socie-
tas christiana' dei secoli XI-XII. Diocesi, Pievi
e Parrocchie. Atti della VII Settimana Internazio-
nale di Studio. Milano 1-7 settembre 1974, Milano
1977, 487-516.

G.C. ANDENNA, "La funzione della pieve nella cam-
pagna novarese", in Novara e la sua terra nei se-

relazioni per la popolazione rurale, che dipendeva dal "caput plebis" di Vespolate (65) per l'amministrazione del battesimo, dei sacramenti (66) e per la correspon-

coli XI e XII, Novara 1980, 15-30;

G.C. ANDENNA, "Strutture ecclesiastiche e formazione del territorio civile cittadino a Novara tra IX e XII secolo", in Vivere la città: spazio materiale, sociale, produttivo e culturale nelle città medioevali dal VI al XVI secolo, Bagni di Lucca-Massa maggio 1979

Si segnalano inoltre alcuni studi particolari:

G.C. ANDENNA, "Nobiltà e clero tra XI e XIII secolo in una pieve della diocesi di Novara: Suno", in Novarien, 7 (1975-76), 3-68; G.C. ANDENNA, "Centri di culto, strutture, materiali ed uomini in un territorio in trasformazione: la pieve di Proh-Camodeia dal X al XV secolo", in Novara e la sua terra, Novara 1980, 119-141;

G.C. ANDENNA, "Unità e divisione territoriale in una pieve di valle: Intra, Pallanza e Vallintrasca dall'XI al XIV secolo", ib., 1980, 285-308.

- (65) Nei secoli XI e XII Vespolate è "caput plebis" del territorio che comprende anche Garbagna. (cfr. M. L. GAVAZZOLI TOMEA, 1920, 32 e 34-40).

- (66) Il termine pieve, che derivato dal latino "plebs", indica il popolo dei battezzati, dal IX secolo assunse un significato più specifico, designando la struttura organizzativa del territorio gravitante attorno ad una chiesa matrice. Le pievi, sottoposte all'autorità del vescovo, intorno al XII secolo incominciarono a rendersene indipendenti, almeno sotto il profilo amministrativo dei beni. Nel territorio novarese solitamente le pievi sorsero dove erano presenti curtes (villaggi fortificati) e castelli di età longobarda o carolingia, preferendo collocarsi lungo le direttrici di grandi vie di comunicazione o lungo i corsi d'acqua, per facilitare i rapporti con il centro della diocesi e le altre pievi. (cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, "Pievi del territorio novarese", in Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico. Itinerari, Milano 1979 (Touring Club Italiano), 39-47).

sione delle decime (67). La data di erezione di Vespolate a sede pievana non può essere definita con certezza, per la mancanza di precisi documenti, tuttavia essa dovrebbe inserirsi nel novero delle più antiche del territorio novarese, essendo già costituita nello XI secolo (68). Essa figura in un elenco del 1132 che conferma i possessi della chiesa novarese (69), insie-

(67) I vescovi carolingi del IX secolo, che introdussero nel territorio novarese la struttura pievana, avevano lo scopo di "...far convergere le popolazioni contadine in precisi centri di culto, ormai denominati plebes o pievi, ove esse potessero non solo ricevere il sacramento del battesimo, ma in generale tutti i 'munera spiritualia' necessari per la salvezza delle anime. Per attuare ciò occorreva un clero preparato e numeroso, il cui sostentamento doveva provenire dal lavoro dei fedeli stessi, costretti pertanto a pagare un decimo dei prodotti della terra e degli animali, tassazione ecclesiastica che assume la denominazione di decima sacramentale..."(cfr. G.C. ANDENNA, 1980, 25).

L'attacco sferrato dai laici per impadronirsi delle decime della chiesa oppose i signori locali agli ecclesiastici in lunghe controversie, che spesso sfociavano nella costruzione di "chiese private" (Eigenkirche), dipendenti solo dai padroni e non dal vescovo, per la nomina del clero e l'amministrazione sacramentale.

(68) Il primo documento riguardante le pievi della diocesi novarese è del 1013. L'elenco dei centri battesimali, rimasto mutilo, ne comprende in tutto dodici, ma non nomina Vespolate, che già a quell'epoca doveva costituire una pieve, come si può inferire da altre testimonianze coeve. (cfr. G.C. ANDENNA, 1980, 27).

(69) Il Vescovo di Novara Litifredo, si recò nel 1132 a Piacenza, dove si trovava il papa Innocenzo II, per sottoporgli il riconoscimento dell'organizzazione diocesana, con le sue ventisei pievi, che co-

me con il riferimento alle "cappelle" che aveva l'obbligo di officiare periodicamente inviando un sacerdote. In questa generica espressione doveva essere compresa anche la chiesa di S. Maria di Garbagna, che a quell'epoca risulta già fondata (70), e forse S. Michele, la cui prima documentazione risale al 1181 (71). Il territorio pievano, rimasto sostanzialmente invariato dal XII secolo, comprendeva oltre a Vespolate Garbagna, Nibbiola, Montarsello, Tornaco e Vignarello (72). Si trattava di paesi prevalentemente agricoli, concentrati in uno spazio ristretto e facilmente raggiungibili da Garbagna (cfr. cartina 4).

stituivano "il patrimonio spirituale ed economico della chiesa novarese". (cfr. F. COGNASSO, 1971, 115). Tra le pievi nominate troviamo anche la "plebem Vespolati cum cappellis suis". (cfr. F. GABOTTO, "Per la storia del novarese nell'alto Medioevo. La chiesa di Novara. Le pievi della diocesi", in BSPN, XII (1918), 56).

- (70) Il primo documento che citi espressamente la chiesa di S. Maria è datato 1077 (cfr. BSSS/79, 1915, 101-102).
- (71) Il primo documento su S. Michele è del 1181, ed è pubblicato in BSSS/80, 1915, 73.
- (72) Le ricerche su queste località sono state fino ad ora condotte da storici locali. cfr. L. CASSANI-E. COLLI, Vespolate e la sua storia, Novara 1956; E. COLLI, Nibbiola nella sua storia, Novara 1952; E. COLLI, Tornaco e Vignarello nella loro storia, Novara 1967; E. COLLI, Garbagna, Nibbiola, Vespolate, Borgolavezzaro, Novara 1978.

La via Francisca costituiva il percorso che attraverso Nibbiola, conduceva da Garbagna a Vespolate, dove all'incrocio tra la strada Francisca e l'antiga via per Tornaco sorgeva la chiesa di S. Giovanni, "chiesa battesimale" della pieve. Attestata nei documenti nel 1024-1028, subì gravi danni nel XIV secolo e nel 1361 la distruzione del battistero, ad opera delle truppe di Galeazzo Visconti. A tre navate, venne in epoca recente ridotta ad aula unica con abside semicircolare, danneggiando in parte la decorazione interna, con affreschi del XV secolo (73). Attualmente, oltre alla preziosa ancona laterizia dell'altare, si possono ancora osservare alcuni affreschi nell'abside, sulla parete Nord e all'esterno sulla parete meridionale, ai quali ha dedicato la propria attenzione Angelo Stoppa nel 1968, sottolineando l'importanza del recupero di questo importante monumento, ormai abbandonato in mezzo alle risaie (74). A Nibbiola la chiesa, ricordata esplicitamente soltanto nel 1347, era dedicata a S.

(73) Sulla chiesa di S. Giovanni a Vespolate si cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 34-36 (con bibliografia).

(74) A.L. STOPPA, "Misteri di storia e arte nella pingue piana novarese", in Novara 1968, dicembre, 11-19.

Vittore. Esistente nell'avanzato Cinquecento, presenta va pianta ad aula unica, ampia, coperta di tegole. Probabilmente la sopraelevazione dell'altare alludeva alla presenza di una cripta, già riempita a quell'epoca, che dovette precedere di poco la completa distruzione dell'edificio (75).

Analogamente abbiamo notizia di antiche fondazioni, og gi scomparse, a Montarsello (SS. Tommaso e Niccolò) e a Vignarello (S. Silvestro) dove le descrizioni cinquecentesche riconducono alla tipologia dell'oratorio monoabsidato ad aula unica di modeste proporzioni (76). A Tornaco i documenti ci confermano fin dal 967 l'esistenza di una "basilica" di S. Eusebio (77), ma nel 1617 a tale dedicazione corrispondeva un modesto oratorio campestre abbandonato, ora non più esistente, do ve era ancora visibile un affresco con S. Eusebio, ormai lacunoso.

Sulla strada che collegava Tornaco a Vignarello sorgeva l'Oratorio di S. Stefano e della Natività di Maria decorato con affreschi del XV secolo, ma vicino al

(75) cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 38.

(76) cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 38 (Montarsello) e 40 (Vignarello).

(77) cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 38

crollo nel 1617 (78). Gli abitanti decisero però di restaurarlo attraverso interventi successivi che ne modificarono profondamente la struttura, conservando solo l'abside originale.

L'esame degli edifici ecclesiastici presenti nella pieve di Vespolate definisce, come abbiamo visto, la pre-senza di numerose chiese e oratori, accanto alla chiesa battesimale di S. Giovanni, sorti in periodo rom-nico e giunti in uno stato di avanzato degrado alla fi-ne del Cinquecento, tanto da non riuscire ad evitare la loro distruzione (Nibbiola, Montarsello e Vignarello) o la loro completa modificazione (Vespolate e Tornaco). Anche la scomparsa della antica chiesa di S. Mi-chele a Garbagna e la sua ricostruzione nel Cinquecen-to, si inseriscono pertanto in un fenomeno generale che porta a sostituire le strutture fatiscenti e soprattutto ad ampliare gli spazi degli edifici, in re-lazione all'aumento della popolazione e alle nuove e-sigenze del culto. A questo proposito Maria Laura Ga-vazzoli ha sottolineato come in particolare per l'a-

(78) cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980,40.

rea della Bassa novarese, il rapporto tra gli edifici documentati nell'XI e XII secolo e quelli ancora esistenti sia molto basso rispetto agli altri territori diocesani (79).

Probabilmente le frequenti ristrutturazioni, gli stessi spostamenti dei centri abitati che hanno portato alla scomparsa di alcune antiche pievi (80), le variazioni demografiche e un'economia più agile, possono essere responsabili di queste marcate trasformazioni che hanno causato la perdita di numerose strutture architettoniche.

Le intitolazioni di chiese e oratori ancora esistenti e di edifici ormai scomparsi, ma testimoniati dai documenti, dimostrano l'antichità della fondazione della pieve di Vespolate.

Infatti le dediche a S. Maria, a S. Giovanni Battista e quindi agli Apostoli sono tra le prime ad essere impiegate per i luoghi di culto (81) e servono a sotto

(79) cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 33.

(80) Si consideri il caso esemplare della pieve di Proh-Camodeia. La località Camodeia, "caput plebis" tra il XII e il XV secolo è oggi scomparsa, per la migrazione del centro abitato presso l'attuale Castello Novarese (cfr. G.C. ANDENNA, 1980, 119-141).

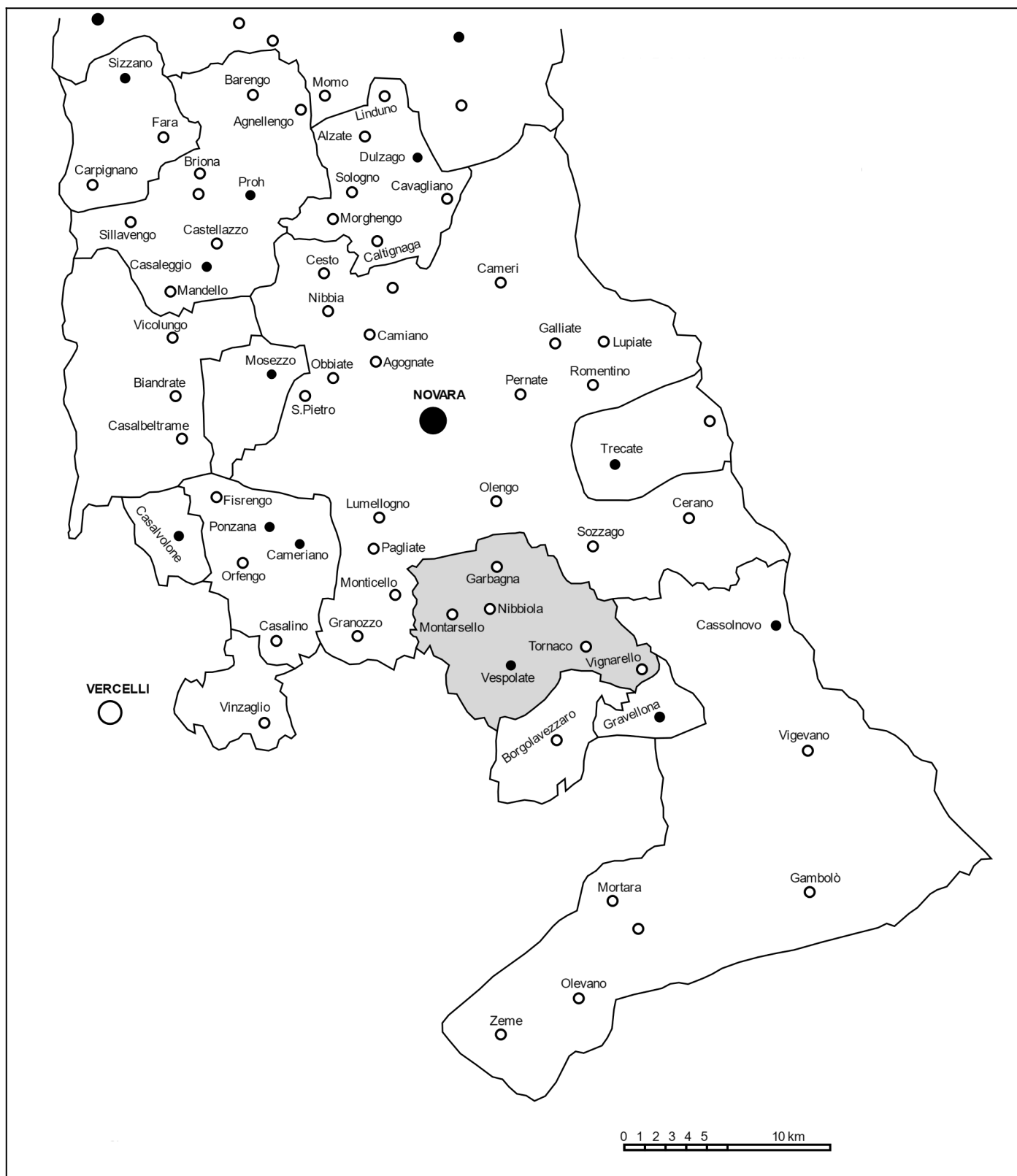
(81) "...In Novara a fianco della chiesa matrice dedicata in omaggio alla proclamazione del Concilio di Efeso, alla Vergine Madre di Dio, sorsero chiese minori nell'età longobarda. Solo in quest'epoca infatti si diffuse il culto di certi santi. Dopo i

lineare la devozione dei fedeli verso la Vergine e i santi, loro modelli ed intercessori, e il loro stato di cristiani, attraverso il sacramento del Battesimo. La presenza di una chiesa dedicata a S. Michele ricorda lo stanziamento longobardo e il culto dei morti (82), mentre le intitolazioni a S. Eusebio, evangelizzatore di Vercelli e a S. Vittore (83), il cui culto è tipicamente milanese, dimostrano l'influsso delle zone limitrofe nella creazione della cultura locale, nella quale è inserita anche Garbagna.

Capi degli Apostoli, dopo S. Giovanni, si ebbe il culto di S. Martino, venuto dalla Gallia, di S. Andrea, di S. Michele, di S. Nicola. La chiesa di S. Lorenzo diventò nel secolo XII un monastero..." (cfr. F. COGNASSO, 1971, 70).

(82) Nel territorio della pianura attorno a Novara chiese dedicate a S. Michele sono attestate a Cameriano, Isarno, S. Pietro Mosezzo, Pernate, Cameri, Trecate, Carpignano.

(83) Il culto di S. Vittore oltre che a Nibbiola è presente a Sizzano e ad Intra. In queste località esso appare sempre legato alla presenza di una cripta o di un locale sotterraneo, testimoniato dai documenti, ma già riempito nel Cinquecento. (cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 12).



Pievi della diocesi di Novara
da Novara e la sua terra, Novara 1980

Pieve di Vespolate

C A P I T O L O S E C O N D O

LA SIGNORIA DEI DELLA PORTAa) Corrado Della Porta

Definire le vicende di Garbagna nella seconda metà del secolo XV, significa in parte tracciare la storia della nobile casata che ne era feudataria e alla quale si riferiscono la maggior parte dei documenti in nostro possesso per questo periodo: la famiglia Della Porta.

Nella seconda metà del Quattrocento, Garbagna con la vicina Nibbiola, è feudo di Corrado Della Porta. Membro di una delle più illustri famiglie novaresi (1),

(1) Imparentati con i Da Suno, i Della Porta avevano mutato la propria denominazione all'inizio del secolo XIII, quando il trasferimento del contado a Novara era divenuto definitivo con l'acquisto di una casa, vicino alla porta occidentale della città. Durante il Trecento, non avevano preso par-

egli era figlio del Cardinale Ardicino (Senior), il quale aveva partecipato, in qualità di avvocato concistoriale, al Concilio di Costanza (2).

te attiva alle lotte politiche e di fazione, assicurandosi la benevolenza del vescovo.
cfr. G. ANDENNA, 1982, 459-466.

- (2) La data di nascita di Ardicino, figlio del giuriconsulto Genesio, si colloca negli ultimi decenni del Trecento. Egli, terminati gli studi di diritto, aveva sposato Giacchina Visconti, legata alla nobile famiglia milanese, la quale gli aveva dato tre figli: Pietro, Giovanni e Corrado.

Rimasto vedovo, Ardicino si rivolse alla carriera ecclesiastica. Rappresentò gli interessi del Regno di Napoli presso la Curia romana, ottenendo la riconoscenza di Ladislao di Durazzo. Il 10 novembre 1413 il Sovrano lo nominava Avvocato del Regno e gli conferiva una pensione annua di duecento ducati d'oro, riconfermata dai suoi successori.

In qualità di avvocato concistoriale, prese parte al Concilio di Costanza (1414-1418), perorando davanti al papa e ai suoi cardinali e sostenendo la causa della pace e dell'unità.

Per questo l'imperatore Sigismondo, che lo stimava profondamente, il 23 giugno 1418 lo nominò Conte Palatino, suo consigliere e familiare, con la possibilità di rendere ereditario il suo titolo e le sue funzioni. In seguito Ardicino divenne Chierico della Camera Apostolica, Correttore delle Lettere Apostoliche e nel 1426 (secondo il Piotti, 1418), Cardinale Diacono dei SS. Cosma e Damiano, per volere di Martino V. Nella sua posizione sollecitò da Eugenio IV la concessione di un'indulgenza per il Duomo di Novara, del quale era stato Canonico. Il tempio infatti minacciava la rovina e abbisognava di urgenti lavori di restauro. La bolla del 24 settembre 1431 assicurava pertanto l'indulgenza a tutti coloro che contribuissero, con denaro o con manodopera, alle riparazioni. In questo modo il Cardinale Ardicino si faceva promotore di un'intensa attività edilizia, che si sarebbe protratta fino al 1486, coinvolgendo non solo il Duomo, ma anche la vicina Canonica. Tuttavia egli non

Il ramo principale dei Della Porta risiedeva a Suno, dove Pietro, figlio primogenito e conte palatino, si era assicurato da Filippo Maria Visconti i dazi del feudo nel 1413 (3).

Anche Nibbiola era da tempo proprietà della famiglia.

Infatti nel 1368 i Visconti ne avevano infeudato i Della Porta, riconfermando più volte il privilegio.

potè vedere l'opera condotta a termine. Morì a Roma il 9 aprile 1434, e fu sepolto nella cappella di S. Tommaso in S. Pietro. In seguito il suo corpo venne traslato nelle grotte vaticane, dove si trova attualmente. Il sarcofago di marmo presenta la statua distesa dormiente, ed è ornato dallo stemma della casata. Un epitaffio in versi latini ricorda i meriti del Cardinale e la sua origine novarese. Per la biografia di Ardicino Della Porta, utili riferimenti sono in:

G. RAVIZZA, La Novara Sacra del venerabile C. Bescapè, Novara 1878, 396; L.A. COTTA, Museo Novarese, Milano 1701 (ed. consultata Novara 1872), stanza I, n. 111; G. MORONI, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, Venezia 1852, vol. LIV, 153; C. RAMPONI, "I Cardinali Della Porta di Novara", in Novaria 1952, n. 13, 14; F. CRISTOFORI, Storia dei Cardinali di S. Romana Chiesa, Roma 1888, 238; H. FINKE, Acta Concilii Costanciensis, Münster 1896, vol. II, 280-435-470-527; vol. IV, 199 248-305-431-710 (interventi di Ardicino nel corso del Concilio di Costanza); A.L. STOPPA, "La Canonica di Novara torna all'antico splendore", in Novara 1970, n. 10, 1-27; D. DUFRESNE, Les cryptes vaticanes, Parigi 1902, n. 187.

Il sarcofago è pubblicato in C. GALASSI-PALUZZI, La Basilica di S. Pietro, Bologna 1975, fig. 304.

- (3) A.S.M., Feudi Camerali, cart. 103, in atto 25 ottobre 1611. Mentre Pietro acquistava i dazi del pane, vino, carni e imbottato del territorio di Suno, la Camera Ducale conferiva i diritti giurisdizionali a Vitaliano Borromeo, il 1° agosto 1447.

Nel 1464 Francesco I Sforza e nel 1470 Galeazzo Maria conferivano Nibbiola a Corrado Della Porta (4).

Inoltre il 14 gennaio 1467 veniva investito dalla Camera Ducale anche del feudo di Garbagna, con gli annessi diritti di giurisdizione e di dazio (5); privilegio che veniva confermato da Galeazzo Maria il 7 ottobre 1468 (6). In questo modo Corrado si assicurava la rendita di duecento lire annue e diveniva l'incontrastato signore del luogo.

La vicinanza dei due feudi impose, in breve tempo, il trasferimento della residenza da Novara, dove Corrado abitava nella casa in via Canobio fatta restaurare dal padre (7), a Nibbiola, dove era più facile se-

(4) F. CONTI, Castelli del Piemonte. Novara e Vercelli, Milano 1980, 80-81.

(5) A.S.M., Feudi Camerali, cart. 262, in atto 26 novembre 1611.

(6) A.S.M., Feudi Camerali, cart. 262, in atto 12 aprile 1612.

(7) In occasione dell'avvenuto restauro di questo antico edificio, Carlo Nigra pubblicava nel 1921 un circostanziato rendiconto dei lavori e una ricostruzione della casa Della Porta, attraverso i numerosi interventi susseguitisi nel tempo, dall'XI secolo, data approssimativa della fondazione, fino all'acquisto del Cardinale Ardicino Della Porta, all'inizio del XV secolo. Fu con ogni probabilità questo Cardinale a stabilire la ristrutturazione del vecchio caseggiato e la sua trasformazione in dimora signorile. Risalgono infatti al secolo XV l'ampliamento del portale d'ingresso e l'apertura delle quattro finestre quadrate, fortemente strombate, del pianterreno. Ma la nota più caratteristica dell'edificio è data, al primo piano, dalle tre grandi finestre a sesto acuto, con-

guire e sorvegliare gli interessi familiari.

tornate da una ricca decorazione in laterizio, con motivi geometrici di cerchi, quadrati, rombi ed inoltre girali e palmette. Alcune maioliche vengono ad aggiungere una ulteriore nota di raffinatezza insieme agli stemmi nobiliari, alcuni dei quali non ancora identificati con certezza, tra i quali occupa un posto d'onore, sulla finestra a destra, quello dei Della Porta, sormontato dal cappello cardinalizio. Accanto sono poste le iniziali C.P., che designano, secondo il Nigra, Corrado Della Porta, terzogenito di Ardicino, che proseguì e portò a termine i lavori di restauro incominciati dal padre. Questi sarebbero da collocarsi tra il terzo decennio del Quattrocento e la metà del secolo, come suggerisce il confronto tra i motivi in cotto della casa Della Porta e altre analoghe decorazioni di portali e finestre, quali quelli dell'Abbazia di S. Nazaro Sesia (1430-1460), di S. Lorenzo a Mortara (1443), di S. Francesco a Vigevano e della Parrocchiale a Gattinara. La tradizionale attribuzione dell'edificio a Bartolino di Novara, non trova oggi più seguito tra gli studiosi, verificate le incongruenze cronologiche a cui si andrebbe incontro. Tuttavia è possibile constatare alcune affinità tra le terracotte di casa Della Porta e quelle di Casa Gombi e della Casa di via Cammello 20, a Ferrara, che potrebbero spiegarsi con l'intervento di un allievo di Bartolino, o di un artista largamente influenzato dall'ambiente ferrarese. Con il restauro della casa di via Canobio, Ardicino dava l'esempio di una splendida architettura civile, che scarsamente originale nell'impianto, doveva la sua eccellenza all'apparato decorativo. Non ci sono notizie relative ad affreschi in questo edificio.

cfr. C. NIGRA, "La casa Della Porta in Novara", in BSPN, XV (1921), 1-16; L. BELTRAMI, "L'antica casa Della Porta in Novara minacciata di distruzione", in Rassegna d'Arte, I (1901), maggio, 74-76; G. BRONZINI, "La casa della Ministeria dei Poveri", in BSPN XVIII (1924), 153-157; C. BARONI, "L'Arte in Novara e nel Novarese", in Novara e il suo territorio, Novara 1952, 564-567; F. PEZZA, Il S. Lorenzo di Mortara nella storia e nell'arte, Mortara 1925 (attri-

Dopo il 1470, data dell'ultima investitura ducale, si iniziarono a Nibbiola i lavori per l'erezione di un castello che fosse anche confortevole dimora signorile. Esso venne più volte ampliato nei secoli successivi, ma il nucleo originario, tutto ⁱⁿ mattoni, mostra di appartenere alla fine del secolo XV (8). Promotore dell'impresa, nell'epoca di massima espansione del casato, dovette essere Girolamo Della Porta, figlio di Corrado, il quale appare citato nell'elenco dei feudatari laici del 1502 (9).

Negli stessi anni venne edificato anche il castello di Suno, sulla Meia, con la rocca e le cinque torri, segno evidente del prestigio e della ricchezza acquistata dalla famiglia (10).

Non a caso nel 1475 Ardicino, figlio di Pietro, veniva nominato vescovo di Aleria, in Corsica, e nel 1489 Cardinale dei SS. Giovanni e Paolo, dopo aver ottenuto importanti incarichi presso la curia romana (11).

buisce il restauro all'attività giovanile di Bartolino, collocandola negli anni 1364-1370).

- (8) Sul castello di Nibbiola e la sua storia cfr. C. NIGRA, Torri, castelli e case forti del Piemonte dal 1000 al XVI secolo. Il Novarese, Novara 1937, 66-68; C. DEBIAGGI, Castelli Novaresi, Novara 1970, 33-34; G. ANDENNA, 1982, 221-222.

- (9) A. VIGLIO, "Feudatari laici aventi giurisdizione in più terre del Novarese", in BSPN, XIX (1925), 249.

- (10) Sul castello di Suno cfr. C. NIGRA, 1937, 108-109.

- (11) Ardicino decise di seguire le orme del nonno e di

Sia Corrado, sia i suoi successori si limitarono

indirizzarsi alla carriera ecclesiastica. Fin dall'adolescenza, godette della stima dei suoi concittadini, tanto che questi desideravano averlo come vescovo. Ottenuta la laurea in diritto civile e canonico, venne chiamato come vicario generale a Firenze. Poichè il papa Paolo II aveva lanciato lo interdetto contro la città, egli solo osò farne la pubblica affissione, sfidando l'ira popolare. Sotto Sisto IV divenne Referendario delle petizioni della Curia Romana e questo Pontefice, ammirando il suo coraggio e la sua fedeltà, il 23 aprile 1475 lo elesse Vescovo di Aleria, in Corsica. In seguito gli vennero affidate delicate missioni diplomatiche, sia in Italia che all'estero. Ricondusse all'obbedienza Perugia, Norcia, Todi e Città di Castello, che si erano ribellate al governo pontificio e venne inviato, quale ambasciatore, al Re Mattia Corvino e all'imperatore Federico III, riuscendo a riappacificarli dopo anni di ostilità. Ardicino intervenne anche a favore della sua città per ottenere da Sisto IV l'unificazione di sette piccoli ospedali. La bolla del 12 novembre 1482 decretava il concentramento di tutte le risorse nell'ospedale di S. Michele, assicurando così una efficace assistenza ai poveri e ai malati. Innocenzo VIII pensò di premiare Ardicino conferendogli la porpora e il 23 marzo 1489 lo elesse Cardinale con il titolo dei SS. Giovanni e Paolo. Ma nel suo spirito era ormai in atto una profonda crisi. Dopo aver accettato l'alta dignità, egli scongiurò più volte il pontefice di sollevarlo dai suoi incarichi e di consentirgli di ritirarsi in convento, rinunciando al cardinalato. Alla fine Innocenzo VIII, commosso dalle sue lacrime, gli diede l'atteso permesso. Ma il collegio dei Cardinali, indignato per non essere stato consultato su una questione tanto importante, costrinse il Pontefice a richiamarlo. L'ordine di rientrare a Roma sorprese Ardicino mentre si trovava a Ronciglione, quando sperava di poter presto indossare l'abito dei Camaldolesi. Egli rispose al papa con una lettera tutta pervasa di amore ed umiltà, spiegando le ragioni del suo gesto, il suo tedio delle cure mondane e il suo amore per la solitudine. Tuttavia concludeva sottomettendosi

nei loro feudi all'esercizio dei diritti e all'esazione dei tributi. Attenti all'amministrazione dei beni familiari, sembrano trascurare la vita del contado e dei suoi abitanti.

completamente alla volontà del Pontefice.

Ritornato a Roma, riprese il suo posto tra i Cardinali. Ma dopo solo cinque mesi, il 4 febbraio 1493, moriva. Egli era troppo povero perchè si potessero celebrare, con il tradizionale fasto, i funerali. La sua salma venne deposta accanto a quella dell'avo, nella cappella di S. Tommaso. In seguito gli eredi e gli amici gli eressero un sarcofago, degno del suo nome e della sua dignità. Questo fu traslato, con tutte le statue, le insegne e i marmi della cappella nel 1616-1618 nelle Grotte Vaticane, dove si trova tuttora.

La statua, sdraiata sul sarcofago, come sul letto di morte, indossa la mitra vescovile con tre anelli sulla mano destra ed uno sulla mano sinistra. La bella urna funeraria poggia su zampe d'arpa ed è riccamente decorata con il tipico motivo funebre dei festoni di frutta e dei cherubini alati, assai simili a quelli della tomba di papa Marcello II. Essi incorniciano l'elogio:

AEQUA INDUSTRIAE FIDES ET PUDOR

L'epitaffio ricorda i titoli e le missioni condotte da Ardicino.

Per la biografia del Cardinale Ardicino Junior cfr.: G. RAVIZZA, La Novara Sacra del venerabile C. Bescapè, Novara 1872, 403-405; L.A. COTTA, Museo Novarese, Milano 1701 (ed. consultata Novara 1872), stanza I, n. 218; F. UGHELLI, Italia Sacra, Venezia 1718, vol. III, 504, n. 19; G. MORONI, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, Venezia 1852, vol. LIV, 153-154; C. RAMPONI, "I Cardinali Della Porta di Novara", in Novara 1952, n. 13-15; F. CRISTOFORI, Storia dei Cardinali di S. Romana Chiesa, Roma 1888, 110; D. DUFRESNE, Les cryptes vaticanes, Parigi 1902, n. 148.

Il sarcofago è pubblicato in C. Galassi-Paluzzi, La Basilica di S. Pietro, Bologna 1975, fig. 308. Sui Cardinali Della Porta si cfr. anche G.B. FINAZZI, Notizie biografiche, Novara 1890.

Il Cassani commenta amaramente: "Inutile cercare quello che i Della Porta fecero per Garbagna. Il loro nome vi è perfettamente ignorato" (12).

I motivi di questo disinteresse vanno ricercati nel persistere dei legami con Novara, dove la famiglia Della Porta risiedeva abitualmente e dove la trattenevano impegni politici ed amministrativi. Infatti i Della Porta facevano parte di quella ristretta oligarchia nobiliare a cui erano affidate le più importanti cariche cittadine e avrebbero mantenuto questo ruolo fino al secolo XVII (13). Una posizione così prestigiosa non poteva che risultare accresciuta dalla nomina a cardinale di Ardicino I e quindi del nipote Ardicino II. Entrambi canonici del Duomo, essi avevano legato il loro nome ad una impresa che per l'epoca fu di vasta risonanza: il restauro della Cattedrale, nella quale tutta la cittadinanza si vedeva rappresentata, dai ceti nobiliari a quelli più umili, accrescendo in questo modo il valore propagandistico di questa iniziativa (14).

(12) cfr. L. CASSANI-E. COLLI, 1948, 79.

(13) cfr. F. COGNASSO, 1971, 134 e TETTONI-SALADINI, voce "Della Porta" in Teatro araldico, Lodi 1843, III.

(14) Il Duomo venne eretto sotto il vescovo Litifredo, nel XII secolo, ma già nel XV secolo richiedeva

Per assicurare i fondi necessari all'impresa Ardicino I ottenne dal pontefice Eugenio IV la concessione di una indulgenza per tutti coloro che avessero contribuito alle ingenti spese (15).

La bolla papale venne pubblicata il 24 settembre 1431, ma il Della Porta vide solo l'avvio dell'impresa, morendo a soli tre anni di distanza. Non per questo i lavori si arrestarono, ma proseguirono con l'ampliamento delle navi e del presbiterio, attraverso l'aggiunta di cappelle laterali, alcune delle quali riccamente affrescate intorno alla metà del XV secolo (16).

urgenti lavori di consolidamento a causa del cedimento dei pilastri. Sulle vicende dell'edificio e dell'attiguo battistero si cfr. G. FASSO, "Duomo antico, Battistero, Canonica", in Monografie novaresi (a cura di A. Rusconi), Novara 1877, 130-137 ed il recente volume di U. CHIERICI, Il Battistero del Duomo di Novara, Novara 1967.

- (15) La bolla papale venne infatti concessa per il duomo "cum reparatione in suis structuris et edificiis indigeat non modicum sumptuosa" (che abbisogna di riparazione non poco costosa nelle sue strutture e nei suoi edifici). cfr. A.L. STOPPA, "La Canonica di Novara torna all'antico splendore" in Novara, 10 (1970), 10.

- (16) Giovanni De Campis è ricordato nei manoscritti ottocenteschi del Frasconi, come l'autore degli affreschi "super voltas" della cappella di S. Biagio in Duomo, datati 1450. Essi rappresentavano episodi della vita di S. Biagio, S. Agnese e S. Cecilia. Purtroppo la distruzione della Cattedrale nel XIX secolo ci impedisce un discorso più approfondito sulla sua decorazione, di cui rimangono solo sporadiche indicazioni. Per la cappella di S. Biagio si cfr. C. BARONI, 1952, 574. Sull'antico Duomo romanico si cfr. la descrizione di F.A. BIANCHINI, Le cose rimarchevoli della città di Novara, Novara 1828.

Furtroppo la distruzione completa del Duomo nel XIX secolo, non consente di poter meglio definire rapporti e confronti con altre strutture architettoniche e mancando dati precisi, anche ogni ricostruzione risulta problematica ed approssimativa (17). I documenti in nostro possesso ci consentono tuttavia di meglio definire il protrarsi dell'impresa, che dovette impegnare uomini e mezzi dal 1431 fino intorno al 1470. Infatti nel 1476, si diede avvio alla ristrutturazione dell'antica canonica (18), che sorgeva presso il Duomo.

Nuove indulgenze furono conferite dal pontefice fino al compimento completo dei lavori, che proseguirono per circa un decennio (19).

(17) Un tentativo di ricostruzione è stato fatto dal Verzone nel 1934 (cfr. P. VERZONE, "L'architettura romanica nel Novarese. Il Duomo, la Canonica ed il Battistero di Novara", in BSPN., XXVIII (1934), 165-244), ma la stessa M.L. Gavazzoli, in occasione della recente mostra sul romanico novarese, osservava: "...durante questi preliminari contatti con una realtà quasi totalmente perduta, si sono evidenziati problemi estremamente complessi non risolvibili che a tempi molto lunghi. Ricerche già concluse, anche se inedite, come l'annunciata pubblicazione di don Mario Perotti sul duomo ed il battistero...ci hanno altresì indotto a sospendere, almeno per ora, l'indagine in questa direzione..." (cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 33).

(18) cfr. A.L. STOPPA, 1970, 7.

(19) La data del 1486 è iscritta su una lapide marmorea infissa nel muro di chiusura della loggetta della canonica e riferisce: OPUS IMPENSA CAPITULI NOVA-RIENSIS ESTRUCTUM MCCCCLXXXVI SEPTEMBRIS. Secondo don Angelo Stoppa questa può essere ritenuta la "data ufficiale" della conclusione dei la-

Costantino Baroni, che per primo considera il ruolo dei Cardinali Della Porta nel promuovere imprese edilizie di vasta portata, attribuisce ad Ardicino anche un intervento nella rinnovata fabbrica di S. Nazaro della Costa, affidata nel 1444 ai Minori Osservanti, che iniziarono immediatamente il restauro del convento e della chiesa (20).

Alla molteplicità degli interventi per la promozione dell'attività edilizia nell'ambito cittadino, dove si concentravano i maggiori interessi, i Della Porta affiancavano anche la loro opera a favore dei poveri e dei malati. Il Cardinale Ardicino II riuscì infatti ad ottenere dal pontefice Sisto IV la concessione di unificare le risorse degli "ospedali" cittadini, ormai ridotti in uno stato economicamente precario, al fine di meglio organizzare l'attività caritativa e l'assistenza (21).

vori nella Canonica (A.L. STOPPA, 1970, 7).

(20) "...Un posto analogo a quello che nell'affermazione del romanico novarese abbiamo visto spettare al vescovo Litifredo, fu nel Quattrocento preso dal Cardinale Ardicino Della Porta, canonico della Cattedrale. Infatti con ogni probabilità rientrano in tale retaggio tanto le cospique innovazioni al vecchio Duomo quanto le fabbriche conventuali di S. Nazaro della Costa a Novara..." (cfr. C. BARONI, 1952, 564).

E' da notare che questo studioso attribuisce al primo degli Ardicini imprese che furono condotte

Infatti la bolla di Sisto IV, datata 1482, sanciva la fusione di sette piccoli ospedali all'Ospedale di S. Michele (della Carità). Anche gli altri membri della famiglia Della Porta dovettero dare il proprio contributo a questa impresa e lo stesso Corrado, feudatario di Nibbiola e Garbagna, risulta nell'elenco dei benefattori dell'Ospedale (22), mentre altri familiari ottennero per sé la carica di ministri e curatori di questo ente (23).

La presenza costante dei Della Porta nelle vicende cittadine del XV secolo, il ruolo rivestito dai due Cardinali a proposito del restauro del Duomo e dell'unificazione della rete ospedaliera, assicuravano a questa casata potere e prestigio. Nelle chiese dei feudi assegnati alla loro giurisdizione il riferimento alla iniziativa dei Della Porta non compare peraltro esplicitamente, anche se non può essere escluso. L'unica te-

al termine dal secondo, non considerando i precisi limiti cronologici della loro attività.

(21) cfr. G.B. MORANDI-S. FERRARA, L'Ospedale Maggiore della Carità di Novara, Novara 1907, 144-152.

(22) cfr. G.B. MORANDI-S. FERRARA, 1907, 177 (in data 5 gennaio 1496).

(23) cfr. G.B. MORANDI-S. FERRARA, 1907, 172, Costantino Della Porta fu ministro dal 1499 al 1504, mentre Ardicino Della Porta (nipote di Ardicino II) dal 1521 al 1523.

stimonianza certa della loro attività di committenza è costituita da un affresco di S. Genesio in Suno (24), mentre la loro insegna gentilizia compare sulla facciata della Chiesa Parrocchiale di Carpignano Sesia (25).

(24) Il Ravizza, che per primo notò l'affresco della chiesa di S. Genesio, afferma che esso era collocato nella cappella dei Della Porta, dove si trovava il sepolcro con le armi gentilizie.

L'affresco rappresenta, in tre edicole, S. Bernardo, S. Lorenzo, la Beata Vergine in trono e S. Giorgio. Ai piedi si trova l'iscrizione:

COM. ET EQUES HIEROSOLIM. JOANNES JACOBUS

A PORTA PATRIC. NOVAR. ET DECURIO.

ANNO 1475 SIBI ET SUIS.

Il committente, Giovanni Giacomo Della Porta, sarebbe forse identificabile con il secondogenito del Cardinale Ardicino.

Sappiamo che fu illustre giureconsulto e che nel 1447 (dopo la morte di Filippo Maria Visconti), fece parte del governo provvisorio della città di Novara. Fu podestà di Parma per due volte, nel 1461 e nel 1471, e quindi podestà di Pontremoli, ricoprendo i suoi incarichi con onestà e fermezza. (cfr. M. BORI, "Giovanni e Costantino Della Porta Podestà di Pontremoli e di Castelnuovo", in BSPN., VII (1913), 243-249).

L'affresco venne fatto restaurare dal conte Maurizio Della Porta-De Carli, il quale fece apporre la seguente iscrizione:

EX VOTIS NOB. CONIUGUM. DD. MAURITII ET AMALAE A
PORTA DE CARLI TOTUM SACELLUM HOC RESTAURATUM UNA
CUM SIMULACRO MARIAE IMMACULATAE VIRGINIS. DICATUM
ET POSITUM ANNO MDCCCLVI.

(cfr. G. RAVIZZA, Memorie storiche di Suno e dei SS. Genesii Martiri, Novara 1872, 91-92).

L'esame delle dediche dei santi effigiati nell'affresco di Suno, che dovrebbe evidenziare la committenza dei Della Porta, essendo l'unico rimasto, non presenta precisi riscontri negli affreschi di S. Maria a Garbagna.

(25) cfr. voce "Porta De Carli" in V. SPRETI, Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana, Milano 1937, vol.

Anche a Garbagna, nella chiesa di S. Maria, dove figurano numerose committenze, i Della Porta non risultano nominati, nè si può cogliere un riferimento diretto alla loro presenza. Comunque non si può escludere che le campagne di decorazione condotte per il Duomo di Novara, che costituiva la chiesa matrice della diocesi ed era il suo edificio di culto più importante, abbiano avuto un certo influsso sulla cultura figurativa di Garbagna, come su quello dei territori vicini alla città, e quindi anche di Garbagna, imponendo con il loro prestigio la ripetizione di modelli iconografici e stilistici già irrimediabilmente perduti.

V, 475-476 "Arma: d'argento alla porta di rosso, aperta e scalinata. Cimiero: il guerriero nascente con la spada nella destra. Motto: Recte operando ne timeas". Lo stemma dei Della Porta si trova invece effigiato sulla facciata della chiesa di S. Pietro a Carpignano Sesia. Esso è sormontato da un cappello cardinalizio e fiancheggiato dalle figure di due angeli preganti, mentre nella parte inferiore rimane la scritta "CARDINALES". Non è quindi possibile definire se il riferimento sia ad Ardicino I o ad Ardicino II, suo nipote, entrambi cardinali. Tuttavia il posto d'onore riservato all'insegna, collocata proprio sopra il portale d'ingresso, dimostra il ruolo di prestigio di questa famiglia, di cui non sono ancora stati chiariti i rapporti con Carpignano. (cfr. A. RINALDI, Carpignano Sesia. Notizie storiche (II parte), Novara 1978, 66-67).

b) I proprietari di Garbagna

Le notizie che abbiamo raccolto a proposito della famiglia Della Porta e soprattutto la documentazione fino ad ora esaminata riguardo al feudo di Garbagna, non ci consentono di poter definire i limiti dell'intervento di questi nobili novaresi nella decorazione di S. Maria del Campo. Infatti la mancanza di insegne gentilizie e di scritte che a loro si riferiscano, sul le pareti di questa chiesa, non ci pare un argomento sufficiente ad escludere l'iniziativa dei Della Porta, che potrebbero peraltro risultare responsabili della committenza di immagini non siglate da alcuna scritta specifica. Tuttavia per non precludere alcuna via alla ricerca e per tentare di risolvere il quesito su chi possa avere avuto interesse ad affrescare le pareti della Madonna di Campagna, ci sembra opportuno rivolgerci all'indagine di chi, per un atto di particolare devozione, avrebbe potuto finanziare la stesura degli affreschi. Pertanto ci siamo rivolti a considerare quel le persone o quegli enti che detenevano i maggiori interessi economici in Garbagna, risultando proprietari di beni e terreni. Infatti se nella seconda metà del XV secolo i Della Porta erano i feudatari di Garbagna, non erano però gli unici ragguardevoli proprietari del paese.

Corrado era riuscito ad assicurarsi il possesso del Ricetto, cioè dell'antico castello di Garbagna, ormai in rovina (26), ed aveva acquistato terre in paese.

Ma una parte notevole dell'intero territorio spettava all'Ospedale di S. Michele di Novara, in seguito al testamento del 1317 del canonico Eleuterio Cattaneo da Sillavengo che aveva assegnato all'ospedale circa cinquemila pertiche di terreno site in Garbagna, con annesse le case agricole ed il bestiame (27).

La ricca donazione, in seguito alla cattiva amministrazione dei ministri preposti, doveva essersi notevolmente ridotta nel corso del Quattrocento (28), anche se l'Ospedale di S. Michele rimaneva uno dei maggiori proprietari di terre in Garbagna.

-
- (26) cfr. ASDN, Fondo Frasconi, C.F. FRASCONI, "Carte dell'Archivio Della Porta statemi consegnate li 5 giugno 1822 per dispiegarle", ms. XVII/5, regesto 3.
- (27) cfr. M.F. BARONI, Novara e la sua diocesi nel Medio Evo, attraverso le pergamene dell'Archivio di Stato, Novara 1981, doc. XXII (1317. 8 dicembre). Inoltre G.B. MORANDI-S. FERRARA, 1907, 65-69.
- (28) cfr. G.B. MORANDI-S. FERRARA, 1907, 87-88. Dal censimento dei beni ecclesiastici del 1548 risulta che l'Ospedale di S. Michele (della Carità) possedeva in Garbagna 1603 pertiche di terreno, contro le 5000 donate da Eleuterio Cattaneo nel 1317. (ASN, Fondo Comune di Novara, parte antica, cart. 443).

Tra gli altri possessori di beni in questo territorio vanno poi annoverati il Capitolo della Cattedrale (29) e quello di S. Gaudenzio, al quale l'imperatore Lotario nel 950 aveva assegnato un "manso" in Garbagna (30), ma non sappiamo quale estensione avesse ancora la donazione nel Quattrocento.

Anche alcune delle più notevoli famiglie novaresi, come i Caccia, i Boniperti, i Sacco detenevano case e poderi, come risulta da atti di permuta e vendita, nei quali sono indicate le coerenze delle rispettive proprietà (31). Ma nè i beni ecclesiastici, nè quelli nobiliari risultavano paragonabili per importanza ed estensione a quelli dell'Ospedale, la cui presenza pesava sulle comunità contadine tanto da indurle alla rivolta o ad appropriarsi dei beni dell'ente con atti

(29) La Cattedrale di S. Maria possedeva beni in Garbagna fin dal 1181. Non abbiamo dati precisi per il Quattrocento; ma dal censimento dei beni ecclesiastici del 1548 si accerta che il Capitolo del Duomo possedeva in Garbagna 252 pertiche di terreno, a cui si aggiungevano le 126 pertiche di Buzzoleto e le 48 di Moncucco, per un totale di 426 pertiche. (ASN, Fondo Comune di Novara, parte antica, cart. 441 e 443).

(30) cfr. BBSS/77/1, 1937, VI (950; 4 giugno)

(31) cfr. L. CASSANI-E. COLLI, 1948, 85-86.

violenti e ruberie (32). Inoltre l'estensione del patrimonio era spesso causa di liti con i signori locali, per questioni di possessi e diritti, ed anche Corrado Della Porta risultò impegnato in una lunga controversia con l'Ospedale (33).

I continui riferimenti che è stato possibile cogliere tra la vita di questo ente e quella degli abitanti e dei feudatari di Garbagna, ci ha indotto ad esaminare il ricco fondo dell'Ospedale Maggiore, nel quale è confluito l'archivio dell'Ospedale di S. Michele in seguito alla fusione avvenuta nel 1482 e che è attualmente consultabile presso l'Archivio di Stato di Novara.

Dopo un attento spoglio dei documenti, nelle cartelle relative agli affittuari dei beni dell'Ospedale (34), abbiamo così rintracciato i nomi o almeno le famiglie di appartenenza di quasi tutti i committenti degli affreschi siglati di S. Maria. Questa scoperta ci ha consentito di ricostruire le condizioni economiche e l'at-

(32) Ci sembra interessante notare che nel 1507 gli uomini di Garbagna venissero invitati a "non turbare" il pacifico possesso di una pezza di terra e a "desistere dalla vociferazione d'abbruciare le cassette e uccidere li buoi" dell'Ospedale. (ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475, in atto 1507. 3 luglio).

(33) ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475, in atto 1474. 14 novembre.

(34) ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475 e 476.

tività degli offerenti nella seconda metà del XV secolo. I committenti presenti in S. Maria di cui ci ha dato notizie questa documentazione dell'Ospedale, sono infatti i Perelli, i Da Barengo, i Gardini, i Bazano ed i Rognoni (35). Si tratta di proprietari terrieri che detengono interessi in Garbagna e che affittano terre dall'Ospedale, oppure di allevatori di bestiame, che si stabiliscono in questo territorio ricco di pascoli, almeno per un certo periodo di tempo (Rognoni). In un solo caso si tratta di nobili rurali, come i Bazano.

La committenza di sei dei dodici affreschi di S. Maria appare quindi riconducibile a semplici famiglie contadine di coltivatori ed allevatori, anche se di condizioni economiche sufficientemente agiate, tanto da permettersi l'offerta di un affresco.

Ciò sarebbe stato assai difficile nella prima metà del Quattrocento, quando la tirannia di Facino Cane, l'assassinio di Galeazzo Maria, il precario equilibrio con il Piemonte, generavano instabilità, violenza e miseria (36). Ma l'avvento degli Sforza aveva reso il Novarese

(35) Di ciascuno di questi committenti si forniscono dati precisi nelle schede relative agli affreschi, alla voce "committenza".

(36) cfr. F. COGNASSO, 1971, 357-370.

un importante centro agricolo e commerciale, e la prosperità, soprattutto se confrontata al periodo precedente, aveva solide basi di pace.

Queste favorevoli condizioni economiche avevano permesso l'ascesa nel contado dei piccoli proprietari terrieri, ad alcuni dei quali si riconnette l'iniziativa di far decorare l'interno di S. Maria.

C A P I T O L O T E R Z O

LA CHIESA DI S. MARIA DI CAMPAGNAa) Le prime testimonianze

La chiesa campestre di S. Maria sorge presso l'antica strada che collegava uno dei più importanti guadi del Ticino, quello di Trecate, con Borgo Vercelli, attraversando anche i territori di Sozzago e di Garbagna. Si trattava di una via "mercantesca", di notevole importanza per il Medio Evo e per il Quattrocento, poichè assicurava i contatti del Novarese con la Lombardia (1).

Nelle vicinanze di S. Maria questa strada incrociava l'antica via per Vespolate sede di vicariato, dalla quale dipendeva Garbagna (2). La chiesa di S. Maria è ricordata assai presto dai documenti. Nel 1077, abbiamo notizia di una permuta di terreni tra Arnaldo e

Alberto, avvenuta in territorio di Garbagna, "prope sanctam Mariam", e nel 1181 l'esistenza della chiesa è riconfermata da una vendita di terreni tra Spandivino e Giovannardo di Cavagliano, da collocarsi "ad sanctam Mariam" (3).

La posizione attuale, distante dal centro abitato, ci fa supporre che questo oratorio campestre fosse un tempo la chiesa della "Villa vecchia" di Garbagna (4). Essa avrebbe perso lentamente di importanza, quando, con il diffondersi dell'incastellamento nel XI e XII secolo, il villaggio si spostò gradatamente verso lo Arbogna, dove l'esistenza di un lieve rialzo del terreno favoriva il sorgere delle fortificazioni (5).

(1) Su questa strada si confronti cap. I°, par. a

(2) E. COLLI, Vespolate, Nibbiola, Garbagna, Borgolavezzaro, Novara 1978, 43.

(3) I documenti si trovano nell'Archivio Capitolare di S. Maria di Novara e sono pubblicati in: BSSS/79, 1915, CCXL, 100-102 (in data 1077, 11 giugno); e in BSSS/80, 1924, DXXIII, 72-73 (in data 1181, 18 ottobre).

(4) Nei documenti si trova citata la località "villa nova" di Garbagna, che coinciderebbe con la zona occupata dai villici presso il castello o dominio di cui si ha notizia. Il toponimo ci fa pensare ad una contrapposizione con una "villa vetus", mai nominata nelle carte, che coinciderebbe con la sede dell'antico stanziamento rappresentato dalla chiesa di S. Maria. cfr. BSSS/79, CCCLXXVIII, 282-85 (datato 1154) e BSSS/80, 1924, DXCI, 134 (datato 1192).

(5) cfr. cap. I°, par. b

All'interno del castello e del suo fossato sorse così S. Michele, che sarebbe divenuta col tempo la parrocchiale di Garbagna, relegando S. Maria a un ruolo secondario (6). E' interessante notare che nè S. Michele nè S. Maria sono espressamente nominati nella bolla del 1133 di Innocenzo II, con la quale venivano riconfermati al vescovo Litifredo i limiti ed i beni della diocesi novarese (7). Evidentemente S. Maria era allora inclusa nel numero delle "cappelle" della pieve di Vespolate, a cui spettava di officiarle, inviando periodicamente un sacerdote (8).

Il titolo e i possessi della chiesa sono chiaramente definiti soltanto nel 1347, anno delle "consignationes" del clero novarese. Il prete Chantorius de Terchato (Trecate) o Canturinus, elenca per due volte, a breve distanza di tempo, i beni e le terre "ecclesie Sancte

(6) Anche la parrocchiale di S. Michele è assai antica. Il primo documento che ne fa menzione è datato 1181. La chiesa attuale, dal medesimo titolo, fu ricostruita alla fine del Cinquecento. cfr. G. BARLASSINA-A. PICCONI, Novara Sacra, Novara. 1932, 275-76; E. COLLI, 1948, 12.

(7) BSSS/79, 1915, CCCXX; inoltre F. GABOTTO, "Per la storia del Novarese nell'alto Medioevo. La chiesa di Novara. Le pievi della diocesi", in BSPN, XII (1918), 53-67.

(8) cfr. cap. I°, par. d.

Marie de Garbanea De Campis", dichiarandosi "rector et beneficialis" oppure "clericus et benefitialis" di detta chiesa (9).

Nel XIV secolo S. Maria si configura dunque come un beneficio clericale conferito ad un "rector", che non era lo stesso presbiter di S. Michele (10). Non sappiamo se procedesse alla nomina il capitolo di S. Maria oppure quello di S. Gaudenzio. Quest'ultimo possedeva a Garbagna un manso, con terreni ed annessa cascina, donato da Lotario II nel lontano 950 e riconfermato dai suoi successori (11).

Inoltre l'Ospedale di S. Gaudenzio aveva proprietà in Garbagna, come risulta da un ingente legato del 1167 (12). Sembra pertanto più probabile che i canonici di S. Gaudenzio vantassero maggiori diritti su S. Maria e ne nominassero il beneficiario.

Questa ipotesi risulterebbe confermata, a distanza, dalle prime visite pastorali del 1596 e del 1617, nelle quali il beneficiario della chiesa campestre risul-

(9) cfr. BSSS/166, 1937, II, 68-69 e 262-63.

(10) cfr. BSSS/166, 1937, 263-265. Infatti il parroco di S. Michele era Uberto Fragonerio da Trecate.

(11) BSSS/77/1, 1937, 15-16, (datato 950, 4 giugno).

(12) BSSS/79, 1915, 374 (datato 1167, 8 aprile).

ta sempre un canonico di S. Gaudenzio (13).

Ma non conosciamo nè l'epoca, nè la motivazione dell'erezione del beneficio, comunque minore ed insufficiente, da solo, a mantenere un chierico. Nel 1347, esso comprendeva i redditi derivanti dalla coltivazione di poche pezze di terra e da due vigne, situate nel territorio di Garbagna. Tutte queste proprietà sono accuratamente descritte dal Canturino, che ne specifica confini e coltivazioni nelle sue consegne (14).

-
- (13) A.V., Vicariato di Vespolate, 1596 (C. Bascapè), t. 38, f. 121 "Petrus Paulus Serenius, Canonicus Sancti Gaudentii Novariae"; A.V., Vicariato di vespolate, 1617 (F. Taverna), t. 72, f. 252 "Antonium Alò, Canonicus Sancti Gaudentii Novariae".

(14) BBSS/166, 1937, II, 68-69 e 262-63. Si tratta di (regesto):

- una pezza di terra "que est modii duo et starii quattuor"
- una pezza di terra ramponata "que est starii duodecim"
- altra pezza di terra a vigna "que est modiis unus"
- una pezza di terra arabile "que est quatuordecim"
- una pezza di terra arabile "que est modiis unus"
- una pezza di terra arabile "que est starii quatuordecim"

N.B.: nella prima consegna compare anche:

- una pezza di terra "que est stariorum undecim".

b) Le visite pastorali

I documenti divengono più numerosi e precisi a partire dal XVI secolo.

Dal "Liber omnium benefitiorum Civitatis et totius Diocesis Novariae" del 1520 (15) e poi dal "Liber cleri" del 1541 e del 1548 (16) apprendiamo che la chiesa di S. Maria fu per circa un ventennio beneficio clericale di Francesco Della Porta.

Egli era uno dei canonici più potenti della sua epoca, membro del capitolo di S. Maria e di quello di S. Gaudenzio, e univa alle rendite di questa chiesa più consistenti prebende e cappellanie (17).

- (15) Il "Liber omnium benefitiorum Civitatis et totius Diocesis Novariae" è conservato in ASDN, ms. XIV 2 - 46. La datazione tradizionale del 1520 non è accettata da M. Crenna, che la sposta al 1540. cfr. M. CRENNNA, "1520. Liber omnium benefitiorum Civitatis et totius Diocesis Novariae una cum toto reddito Ep. atus eiusdem Civitatis cum feudis omnibus tam nobilibus quam honerosis dicti Ep. atus". in BSPN, LXXII (1981), 1 - 38.
- (16) Liber cleri 1541. ASDN, Actorum Curiae, ms. IV, 1, 35; "D. Franciscus de la Porta" f. 6v.; Decimarum Papalium Exatio sub Paulo Papa III a praeposito Sancti Simonis Novariensis. 1548; ASDN, ms. "D. Franciscus de la Porta" f. 4v.
- (17) Così il "Liber 1520" , ASDN, ms. XIV - 2 - 46, f. 2v.: "Dominus Franciscus della Porta pro canonicatu in ecclesia Novariensis.....100 ss.
Item pro canonicatu in ecclesia S. Gaudentii Novariensis.....220 ss.
Item pro medietate cappelle S. Jacobi et Antonii ecclesie maiori Novariae.....28 ss.
Item pro clericali beneficio S. Michelis

Il nome di altri beneficiari di S. Maria di Campagna è attestato nelle visite pastorali. La più antica, quella del vescovo Carlo Bascapè, è del 1596. Essa, seguendo lo schema canonico, dà ragguagli sullo stato dell'edificio e sulla sua rispondenza alle moderne esigenze del culto, quindi passa ad esaminare le rendite, i possessori e gli obblighi. Tra l'altro fa preciso riferimento al "fundatus beneficii titulus clericatus sub titulo sanctae Mariae quem possidet reverendus Petrus Paulus Serenius, Canonicus Sancti Gaudentii Novariae", e specifica che la chiesa non offre nulla per la manutenzione del parroco "quamvis in superioris visitationis decretis contum sit, ut ad eam concurrat sub poena viginti quinque, dictae ecclesiae applicandae" (18).

Solo pochi anni più tardi, nella visita del 1617, il vescovo Taverna trova la chiesa in stato di completo abbandono e ordina la sua riparazione attraverso il ricorso alle elemosine dei fedeli. Il beneficio clericale risulta assegnato a Giovanni Antonio Alò, canonico di S. Gaudenzio, e le rendite sono parte in natura, parte de

de Suno.....40 ss.
 Item pro clericali beneficio S. Mariae de
 Campo de Garbania.....19 ss.
 (18) Acta visitationum, Vicariato di Vespolate, 1596
 (C. Bascapè) t. 38, f. 121.

rivanti dall'affitto di quattro pezze di terra "alia prope aliis, non longe ab eam Ecclesiam". L'onere di versare un qualche tributo per la manutenzione del parroco non è ancora osservato (19). E' lo stesso canonico Alò che nel novembre 1617 redige il primo inventario di beni che sia pervenuto. Egli dichiara:

"In primis una chiesa in campagna di Garbagna di Novara murata et copata et attrezzata sotto il titolo di Santa Maria di Campagna, chiericato, coerenza da due parti strada et dalle altre due parti beni del detto chiericato, quale chiericato semplice non ha carico alcuno".

Segue l'elenco dei beni terrieri, tutti in Garbagna, due dei quali sono direttamente attigui a S. Maria. Il chiericato non risulta essere di iuspatronato, ma di libera collazione. Il vescovo poteva quindi disporne a suo piacimento (20).

(19) A.V. Vicariato di Vespolate, 1617 (F. Taverna), t. 72, f. 252.

(20) ASDN. teca III - 3 - 53

Inventario dei beni del semplice chiericato campestre sotto il titolo di S. Maria posto in Garbagna. Canonico G.A. Alò. Rogato dal Notaio P.F. Seregnino - 6 novembre 1617 -

Il Canonico Alò dichiara (registro):

- una pezza di terra al Granozzo di moggia 2 e stari 5
- una pezza di terra a Santa Maria di moggia 1 e stari 2

La visita del vescovo Volpi nel 1628 trova l'oratorio nelle condizioni prescritte: restaurato, fornito di pavimento e di un nuovo tetto.

Poichè la chiesa è isolata, i paramenti sacri e le suppellettili sono conservate presso la Parrocchiale in un apposito armadio. Vi si celebra la messa soltanto "aliquibus diebus", per volere del Cuarato. Alcuni cu_ratori e deputati si interessano delle spese necessarie al mantenimento e amministrano il ricavato delle elemosine (21).

Il periodo delle grandi pesti della prima metà del Seicento, dovette riaccendere la devozione dei fedeli nei confronti della Madonna di Campagna. Nel 1667 venne concessa alla chiesa di S. Maria una indulgenza plenaria per sette anni "a chi confessato e comunicato visiterà la chiesa rurale della Beata Vergine di Garbagna, nella festività della Natività della medesima" (22), ottenuta per l'interessamento del vescovo G.M. Odescal-

-
- una pezza di terra a Santa Maria di moggia 1 e stari 6
 - una pezza di terra al Carnagion di moggia 2
 - una pezza di terra al Canarino di moggia 2 e stari 2.

(21) A.V. Vicariato di Vespolate, 1628 (P. Volpi), t. 122, f. 148v. "Deputatus et Curator est ad pre-sens Dominicus Fassina paenes quem reponuntur dictae elemosinae, quotiescumque colliguntur, qui

chi (23), come atto di venerazione e ringraziamento nei confronti della Vergine che aveva aiutato e protetto il suo popolo. Ciò è confermato dall'istituzione di una messa cantata ogni primo del mese presso l'oratorio della Beata Vergine "incominciando dal mese di marzo o aprile fino a S. Martino a piacere del Sig. Curato", che riceve 30 ss. per queste messe (24). Tale consuetudine esisteva ancora nel 1690 (25).

Nel 1697 visita l'Oratorio della Beata Vergine di Garbagna il vescovo G.B. Visconti, il quale ordina che entro il termine perentorio di 30 giorni gli venga consegnato dal beneficiario l'inventario dei beni. Ma non ne è rimasta traccia (26).

-
- qui etsi fuit deputatus a mense maii presenti anni usque ad presens, cum prius fuerit deputatus quondam Baptista della Mora". Anche questa volta il Vescovo decreta che il beneficiato provveda ad un contributo per il mantenimento del parroco.
- (22) ASN. Fondo Ospedale Maggiore - cartella 475 (Beni in genere). Indulgenza di Alessandro VII, 25 gennaio 1667.
- (23) Il Vescovo G.M. Odescalchi aveva visitato l'oratorio nel 1665, come risulta da A.V., Vicariato di Vespolate, 1657 (G.M. Odescalchi), t. 153, f. 306.
- (24) ASDN. - teca Garbagna 1 - Inventario della chiesa di S. Michele, Curato Stefano Antonio Baldini, 10 maggio 1628.
- (25) ASDN. - teca Garbagna 1 - Inventario dei beni della parrocchiale di S. Michele a Garbagna, parroco Carlo Cristoforo Caccia, 15 luglio 1690.
- (26) A.V. Vicariato di Vespolate, 1697 (G.B. Visconti), t. 212, f. 35v.

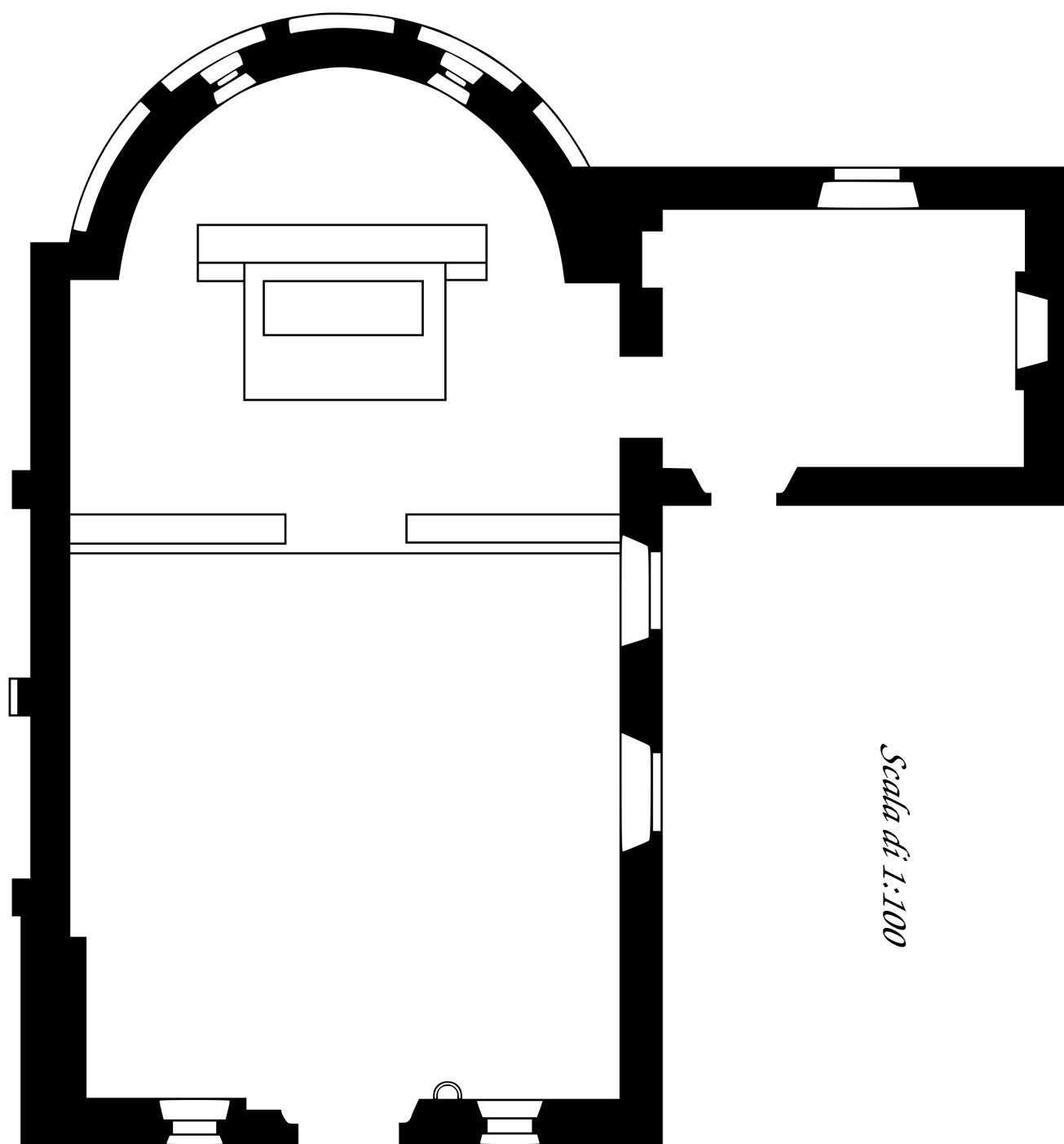
Ci è invece pervenuto l'inventario del 1747 (27), che non si differenzia sostanzialmente da quello del canonico Albò. Nel 1762 il beneficio clericale, di libera collazione, è nelle mani del Rev. Don Terenzio Marazino, originario della diocesi di Sarzana e familiare del vescovo Bernardo Ignazio Rotario (28). Ciò risulta dalla visita Pastorale del vescovo Balbis Berone nel 1762 (29). Essa specifica inoltre che la celebrazione della messa avviene soltanto qualche volta all'anno e sempre nella festa della Natività di Maria, per interessamento del parroco. Gli atti ci informano anche dell'esistenza di un eremita: "Redditus certus nullo habet, tantum elemosinas quae colliguntur a Carolo Bozzi eremita deputato cum litteris patentis ab Episcopali Curia expeditis".

Accanto alla chiesa era sorta anche la casa dell'eremita "consistens in cubiculis duobus, uno inferiori et altero superiori cum viridario adnexo..." (30).

-
- (27) ASDN. - teca XI/M, doc. 418 (cappellanie). Inventario dei beni di S. Maria del Campo, 1747.
 - (28) Terenzio Marazino lo detenne fino al 1769, data della sua morte. Gli subentrò allora il Clerico Iacobo Cerbini ex Placentia, come risulta dalla "Collatio Beneficiis Simplicis Nativitatis B.V. Garbanea". In ASDN. - teca Garbagna I, 1769.
 - (29) A.V. Vicariato di Vespolate, 1762 (M.A. Balbis Bertone), t. 328, f. 184.
 - (30) Gli eremiti non erano religiosi, ma laici e non pronunciavano voti. Indossavano una divisa scura e abitavano presso gli oratori, di cui avevano

Tuttora questa costruzione è visibile nel fianco sud dell'oratorio. Quando gli eremiti vennero soppressi (31), fu adibita a sacrestia.

-
- cura. Raccoglievano le offerte dei devoti e ne rendevano conto al parroco. Speciali concessioni del Vescovo definivano le aree di colletta.
- (31) Nel 1791, non vi era l'eremita, essendo stato soppresso. Come risulta dalla "Relazione dello stato della Parrocchia di S. Michele del parroco Giuseppe Tosi di Divignano", in ASDN. teca III - 2 - 3/4. Invece la visita pastorale del 1820 (G. Morozzo) T. 374, f. 337 afferma : "Heremita adest et habitat in domo adnexa".



Pianta di S. Maria di Garbagna,
da un rilievo di G. LAZANIO (1912)
Museo Civico di Novara, Inventario Fumagalli, n.° 118

c) L'architettura

La chiesa di S. Maria si presenta come un edificio orientato, con abside semicircolare ad aula rettangolare. La navata unica è ricoperta da un tetto ligneo, a capriate scoperte, che ha sostituito in tempi recenti il soffitto piano del secolo XVIII (32).

Modestamente alterato da qualche intervento, l'oratorio risponde alla tipologia monoabsidata, con luci poste nel coro e sul lato meridionale.

Il Verzone che per primo ha analizzato e descritto l'edificio, lo ha datato al periodo 1075-1100, considerando soprattutto il partito decorativo e la regolarità di esecuzione del coro, che non presenta frammenti di tegole nè apparato a spina-pesce (33).

(32) Per il tetto del sec. XVIII cfr. P. VERZONE, "L'architettura romanica nel Novarese", in BSPN, XXX (1936), 62. La prima visita pastorale afferma: "ecclesia est tecta tegulis et sine pavimento" (A.V. Vicariato di Vespolate, 1596 G. Bascapè, t. 38, f. 121), mentre solo qualche anno più tardi la chiesa risulta fornita di un pavimento in cemento (A.V. Vicariato di Vespolate, 1617 F. Taverna, t. 72, f. 252). La copertura è di coppi o di tegole fino al 1665, quando il vescovo Odescalchi ordina "far la volta o almeno il soffitto con tavole di legno" (A.V. Ordini, Vicariato di Vespolate, 1665 G.M. Odescalchi, t. 212, f. 16). Infatti nel 1697 l'oratorio risulta "sub tabulato" (A.V. Vicariato di Vespolate, 1697 G.B. Visconti, t. 212, f. 35v).

(33) P. VERZONE, 1936, 61.

Analogamente gli studi più recenti propendono per il terzo quarto del secolo XI, considerando questo oratorio come una delle più antiche testimonianze romaniche del Novarese (34). La collocazione cronologica potrebbe anzi essere leggermente anticipata in base alla citazione del 1077 e allo scoprimento della muratura dei lati, dai quali è stato eliminato l'intonaco intorno a gli anni cinquanta. Una tale ipotesi risulterebbe confermata da alcuni caratteri di arcaicità quali l'eccentricità di una monofora dell'abside, la funzione portante delle lesene, la muratura delle pareti laterali, assai simile a quella della base dell'abside di S. Eustorgio a Milano, datata con prudenza dall'Arslan al 1000-1050 (35).

L'abside, piuttosto bassa, è spartita all'esterno da cinque lesene in quattro specchiature e presenta una decorazione ad archetti pensili a gruppi di tre. Questi sono composti da rozzi blocchetti di cotto legati in curva da spessi giunti di malta e appoggiati su mensoline a cuneo di materiale di spoglio (36).

(34) M.L. GAVAZZOLI TOMEA, Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. (Catalogo della mostra) Novara 1980, 36-38.

(35) M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 38.

(36) M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 37.

Le due monofore, non del tutto centrate sono a doppia strombatura e vennero otturate prima della stesura degli affreschi, nel XV secolo. Il loro archivoltò è formato da mattoni disposti a ventaglio e da grossi laterizi nel le spalle. In epoca gotica i fianchi vennero forse rima neggiati, come attesta una cornice a dentelli scanalati ancora visibili all'interno della sacrestia (lato sud) e che un tempo correva lungo tutto il lato nord. Questo è completamente privo di aperture e risulta rimaneggiato nella parte superiore. E' scandito da sottili lesene di mattoni di cui tre originali.

Il lato meridionale è del tutto privo di lesene e presenta il tamponamento di una porta ad arco, che pro babilmente fungeva da ingresso secondario (37). Sono state pure otturate due lunghe e strette monofore con doppio strombòr a piano retto. Queste mostrano la fe- ritoia divisa in due da un diaframma in cotto sago-

(37) La visita pastorale del 1617 (F. Taverna), t. 72, f. 252 considera: "Portas duas alteram in fronte, alteram ad meridiem cum valvis, sed continue patentis, ut dictum fuit". La visita successiva, 1628 (Volpi), t. 122, f. 148v però afferma: "Ostium habet unum in fronte". Probabilmente la chiusura della porta del lato me ridionale, va compresa fra queste due date.

mato, mentre le spalle sono rinforzate e rese regolari da grossi tavelloni posti verticalmente, seguenti l'inclinazione dello sguancio. Tra il 1596 e il 1617 le monofore vennero sostituite da due ampie finestre nella stessa parete, al fine di dare luce ed aria all'interno (38). Alla fine del Settecento, nell'angolo posteriore destro, venne eretto un locale che fungeva da casa dell'eremita e quindi da sacrestia (39).

In origine la facciata doveva presentare una struttura a capanna, come dimostra l'attenta osservazione del partito murario originale, ed un rilievo dell'architetto Lazanio, degli inizi del XX secolo (40).

Nel 1670 la porta d'ingresso venne affiancata da due piccole aperture quadrate alle quali fu sovrapposta la scritta: " 1670 - A. D. 30 MAJ " (41).

(38) La visita pastorale del 1596 (C. Bascapè), t. 38 f. 121, annota: "(ecclesia) est suboscura cui rei providebitur si fenestrae parvae obturentur et duae tamen lateres fiant ad meridiem". Quella seguente, del 1617 (F. Taverna), dimostra che le istruzioni erano state puntualmente osservate. t. 72, f. 252: "habet.... fenestras duas ad meridiem cum clatra ferrea ob longas et amplas".

(39) La prima notizia della casa dell'eremita risale al 1762, come dalla visita pastorale del vescovo Balbis Bertone, t. 328, f. 184.

(40) Il rilievo è conservato presso il Museo di Novara.

(41) La scritta è chiaramente leggibile nel rilievo della facciata eseguito dal Lazanio.

Nel XVIII secolo queste vennero ulteriormente ampliate (42). Intorno al 1908 fu eretta un'altissima facciata di stile classicheggiante che venne poi ribassata, per motivi di stabilità, nell'ultimo dopoguerra, in occasioni dei lavori che comportarono anche l'asportazione degli intonaci (43).

L'interno si adegua alla semplicità dell'edificio, con un abside, senza coro, che appoggia direttamente sull'arco trionfale.

La muratura originale è formata da corsi orizzontali di mattoni di diversa lunghezza alternati da liste a spina-pesce, per le quali si utilizzano materiali di spoglio e frammenti di tegole. Con notevole abilità, viene mantenuta la medesima altezza per tutto il corso. Tuttavia per l'abside e le lesene viene impiegato quasi esclusivamente il mattone regolare, disposto in file orizzontali, legate tra loro da spessi giunti di malta. Per le caratteristiche della muratura la chiesa di S. Maria si inserisce pertanto in quella che la Gavazzoli definisce "cultura del laterizio", che caratterizza la Bassa novarese, per la facilità di reperire questo materiale da costruzione (44).

(42) P. VERZONE, 1936, 62.

(43) M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 37.

(44) M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 10.

Alcune analogie possono essere stabilite tra S. Maria di Garbagna ed altre chiese romaniche del Novarese: S. Pietro di Casalino, i SS. Nazario e Celso di Sologno, S. Maria Vetere di Sillavengo e S. Salvatore di Caltignaga; tutte databili al periodo 1050-1100.

Infatti anche questi edifici presentano strutture di mattoni, per lo più derivati da materiali di spoglio, disposti in corsi orizzontali, mentre l'inserzione di materiali lapidei e di ciottoli non riesce ancora a conseguire una certa regolarità (45).

La tipologia monoabsidata a navata unica è inoltre presente nella chiesa di Sologno e in quella di Caltignaga, mentre risulta oggi notevolmente modificata a Casalino e a Sillavengo.

La Gavazzoli Tomea la considera la più tipica di questo territorio, osservando che tuttavia questa iconografia raramente dà origine ad un rettangolo perfetto, sul quale l'abside si innesta direttamente o mediante volta a botte.

Altre caratteristiche costanti sono la presenza di due ingressi, uno frontale ed uno sul lato meridionale, e

(45) P. VERZONE, 1937, 61-62, cfr. inoltre, per gli edifici citati, M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 41-45 (S. Pietro a Casalino), 71-72 (SS. Nazario e Celso a Sologno), 90-91 (S. Maria Vetere a Sillavengo), 81 (S. Salvatore a Caltignaga).

di piccole finestre centinate che si aprono nel coro e sul lato Sud.

Non sempre risulta documentata, in questo genere di oratori, la presenza di torri campanarie, come nel caso di S. Maria (46).

(46) M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 33.

d) Le vicende dell'altare e dell'ancona

La lettura delle visite pastorali ci consente di delineare una breve storia dell'altare di S. Maria, attraverso i rimaneggiamenti e le modifiche che i vescovi imposero per meglio adeguarlo alle norme liturgiche vigenti. La testimonianza documentaria ci assicura che l'altare fu sempre unico, orientato ad Est, e collocato nell'abside, sotto l'emiciclo. Dapprima addossato alla parete, in seguito venne spostato a breve distanza dal coro (47), per poi raggiungere la collocazione attuale, al centro dell'abside, all'inizio dell'Ottocento (48). Non sappiamo quale fosse la sua prima ancona, ma non è da escludere che questa si identificasse con l'immagine della Pietà, posta esattamente al centro dell'abside e alla quale si accostava il primitivo altare. Infatti esattamente al di sotto di questo affresco il muro conserva ancora le tracce di un addossamento. L'eventuale scelta di questa immagine dimostrerebbe quindi una particolare devozione alla Vergine, attestata per altro dall'antichissima titolazione della chiesa. Ma la let

(47) Nel 1628 il muro che fa da cornice all'ancona è detto "parvum distans a pariete chori" (A.V. Viciariato di Vespolate, 1628 P. Volpi, t. 122, f. 148v.)

(48) Gli atti del 1820 dimostrano che nuovi lavori sono stati eseguiti nell'Oratorio, e probabilmente in questa occasione si provvide allo spostamento dell'altare, per lasciare maggior agio al coro.

tura delle visite non aiuta a comprovare questa ipotesi. Nel 1596 l'altare era forse già stato staccato dalla parete del coro e rispondeva alla forma e alle misure prescritte, anche se appariva "omnino rude" (49). Come precisano gli atti seguenti del 1617 (50), la tavola della mensa era in legno, con inserita la pietra santa, e il recinto sacro era stato chiuso da cancelli lignei. Ma l'accento più interessante è quello che si riferisce alla pala posta sopra l'altare, un'"icona lateritia" (51), che non sappiamo esattamente cosa rappresentasse. Probabilmente si trattava di un'immagine della Vergine, eseguita non su tavola, ma come era più comune nel Novarese, su un supporto di terracotta. Un es-empio ben conservato di queste ancone fittili è ancora visibile in S. Giovanni di Vespolate. Si tratta di un'opera di notevole finezza, commissionata da un nobile Cavallazzi

-
- (49) "...Habet altare sub emicyclo forma praescripta omnino rude, sine telari brandella, tamen ad mensuram; super eo icona lateritia; non est septum..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1596 C. Bascapè, t. 38, f. 121).
- (50) "...Altare sub emyciclo depicto, ad forma, solidum mensa lignea, tectum cum lapide inserto in quo quandoque celebratur; septum cancellis ligneis..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1617 Taverna, t. 72, f. 252).
- (51) "...super eo (altare) icona lateritia..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1596 C. Bascapè, t. 38, f. 121).

intorno alla metà del Quattrocento e rimasta in parte incompiuta (52).

Le notizie di altaroli fittili e di predelle ancora esistenti nei piccoli oratori di campagna, alle quali alludono gli atti di visita, dimostrano la diffusione di questa tecnica, più economica rispetto al dipinto su tavola, che trovò una certa difficoltà all'affermarsi (53).

Ma la fragilità della materia e le modificazioni del gusto hanno quasi completamente distrutto ogni testimonianza di questo tipo (54) e probabilmente una sorte analo-

(52) "...E' questa un'opera insigne e rara del Quattrocento nostrano. Non possediamo esemplari egualmente conservati, perchè gli altri altari in cotto sono smembrati e non rendono l'effetto originario. Vi è dipinta una gentile Madonna col Bimbo e Santi: un committente, stranamente lasciato incompiuto dall'autore, si prostra ai suoi piedi. L'annunciazione, nel timpano, si ambienta sulle mura del castello. Concordemente alla zona, prossima ai territori di Milano e di Pavia, l'affresco mantiene un'impronta decisamente lombarda, di gusto squisitamente cotto. La sua esecuzione sembra cadere verso la metà del secolo..." (G.B. e F.M. FERRO, Affreschi novaresi del Quattrocento, Novara 1972, 26).

L'ancona era già nota al Toesca nel 1912. Inoltre cfr. A.L. STOPPA, "Misteri di storia ed arte nella pingue piana novarese", in Novara, dicembre 1968, 11-19.

(53) L'affresco permane a lungo la tecnica preferita nel Novarese e bisogna tenere presente che l'uso di dipingere su tavola si estese con una certa difficoltà alla stessa Lombardia.

(54) Ricordiamo, a questo proposito, l'altare e la predella fittile di S. Salvatore a Caltignaga e l'altarolo dell'Oratorio di S. Rocco a Barengo.

ga dovette toccare anche all'icona di Garbagna. Infatti nella visita del 1617 il suo stato viene giudicato inadeguato, tanto da suggerire la sua rimozione e la sua sostituzione (55). Le richieste del vescovo vennero in parte esaudite e nel 1628 l'altare, poco distante dalla parete del coro, appare ornato di stucchi, con l'immagine della Vergine Maria collocata al centro (56). Questa però non era stata modificata, poichè la relazione del 1657 la giudicò "profana" (57), cioè di atteggiamento non conforme alle prescrizioni tridentine, e nel 1665 viene ancora ordinato di provvedere ad una nuova icona (58). Questa viene eseguita "super muro" (59) prima

-
- (55) "...Est ad hoc icona lateritia picta super altaria infra removeri et alia decentior provideri..." (A.V., Vicariato di Vespolate, 1617 Taverna, t. 72 f. 252).
- (56) "...In capite dictae altari est murum gypso ornatum et in medio depicta imago B. Mariae V. loco iconae parvum distans a pariete chori..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1628 V. Volpi, t. 122, f; 148v).
- (57) "...Altaris ipsum est sub emiciclo, profane adest imago B.V. in muro depicto et a postremo parvis disiuncto..." (A.V., Vicariato di Vespolate, 1657 G.M. Odescalchi, t. 153, f. 306).
- (58) "...si faccia il gradino per li candelieri et altra pittura nel muro che serve da icona, d'intorno si faccia qualche una modifica sinchè a prima possibilità si provveda d'altra icona con sua cornice..." (Ordini, Vicariato di Vespolate, 1665 G.M. Odescalchi, t. 212, f. 16).
- (59) "...Iconam format imago B.V. super muro picta..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1697 G.B. Visconti, t. 212, f; 35v).

della visita seguente (1697). Probabilmente ad essa si riferisce la visita pastorale del 1762, che descrive un'icona "cementicia" (60) con nel mezzo l'immagine della Beata Vergine e del figlio Gesù. Per proteggere il dipinto, si ricorreva ad un vetro chiuso. Inoltre l'altare antico era stato sostituito da uno di cemento dipinto, al quale si accedeva da un gradino (61). Invece nel 1820 l'altare risulta marmoreo e vi si accede da due gradini (62). Nessun altro cenno viene fatto all'ancona, ma nel 1841 Carlo Morbio afferma di aver visto, collocato sopra l'altare, un bel dipinto su tavola con la Vergine ed il Bambino, di cui non è rimasta traccia alcuna (63). Non è da escludere infatti che in occa

-
- (60) "...Ancona cementicia picta, in cuius medio imago B.V. Mariae, puerum Iesum gestantis in muro depicta, vitri clausa..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1762 B. Bertone, t. 328, f. 184).
- (61) "...Altare extremo parieti adest cementicium sub picto antiquo emiciclo...Gradus altari unicus, et mensa ad modum norma ex cemento depicto cum lapide vero ad prescriptum..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1762 M.A. Balbis Bertone, t. 328, f. 184).
- (62) "...Altare marmoreum extremo parieti adest cum grado uno inferiore, altero superiore sine suppedaneo ligneo, quod ponendum..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1820 G. Morozzo, t. 374, f. 337).
- (63) "...In mezzo all'abside, proprio sull'altare, havvi un bel dipinto sul legno, o vogliam dire un'ancona, rappresentante Maria Vergine col fantolino Gesù, opera assai finita e di vivace colorito..." cfr. C. MORBIO, Storia della città e diocesi di Novara. Milano 1841, 199.

sione dei lavori che vennero eseguiti per il rinnovo dell'altare, si sia provveduto anche a fare eseguire una nuova pala, andata in seguito smarrita. La visita pastorale seguente 1853 infatti non fa alcun cenno alla tavola, ma precisa che l'icona con l'immagine della Beata Vergine è eseguita sul muro ed è protetta da un vetro chiuso (64). Anche l'attuale immagine posta sopra l'altare presenta le medesime caratteristiche: è dipinta sul muro, protetta da un vetro ed è inserita in una cornice marmorea. Raffigura la Madonna seduta con il Bambino in grembo che si rivolge a S. Giovannino inginocchiato, mentre due angeli in volo incoronano Maria sullo sfondo di due cortine aperte. Il dipinto, assai modesto, potrebbe essere lo stesso descritto nel 1853.

Le continue modifiche a cui andò soggetto l'altare e soprattutto la sua ancona, al di là di ogni possibile identificazione, ci sembrano assai significative, poichè testimoniano il costante interesse che sia i vescovi, sia soprattutto la popolazione di Garbagna hanno da sempre riservato a questa loro chiesa, sforzandosi, nell'esiguità dei mezzi, di conformarla alle norme liturgiche e di abbellirla.

(64) "...Ancona consistit in icone super muro cum vitro in ante..." (A.V. Vicariato di Vespolate, 1853 G. B. Gentile, t.445).

e) La chiesa di S. Maria nel Quattrocento

Nel periodo in cui vennero eseguiti gli affreschi che ornano l'interno di S. Maria, la chiesa si presentava ancora nel suo aspetto originario. Infatti dalle visite pastorali si deduce che l'oratorio non subì interventi importanti nel Medio Evo, se si esclude il rimaneggiamento della parte superiore dei muri, con l'inserzione di una cornice a dentelli scanalati. La luce era assicurata all'interno dalle monofore poste sul lato meridionale, dove si apriva anche un ingresso secondario, e dalle due monofore dell'abside.

Nel corso del Quattrocento, prima che si procedesse all'affrescatura dell'abside, queste ultime vennero otturate, rendendo più oscuro l'interno.

Al centro della facciata dal profilo a capanna, secondo l'analisi condotta dalla Gavazzoli, si apriva l'ingresso principale, probabilmente affiancato da due luci. La chiesa aveva un tetto di tegole e non era ancora fornita di pavimento (65). L'interno, spoglio ed essenziale, ven

(65) La prima visita pastorale infatti dichiara: "ecclesia est tecta tegulis et sine pavimento" (A.V. Vicariato di Vespolate, 1596 C. Bascapè, t. 38, f. 121).

ne affrescato entro la fine del XV secolo, come accadde a numerosi edifici di culto della diocesi (66).

Nella seconda metà del XV secolo è possibile osservare un'eccezionale fioritura pittorica in chiese di campagna che completano o rinnovano la loro decorazione, per iniziativa di qualche illustre casata (i Cavallazzi in S. Giovanni di Vespolate, gli Avogadro nell'omonima Cascina presso Novara, i Cattaneo in S. Maria Nuova a Sillavengo...) o di semplici fedeli.

Questi affreschi di solito si collocano in edifici di antica fondazione romanica, creando un suggestivo contrasto tra le forme architettoniche e le pitture dell'interno che datano alla seconda metà del Quattrocento, spesso, come osservano i Ferro, sovrapponendosi a cicli anteriori (67).

(66) cfr. M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980, 36

(67) Numerosi esempi di connessione tra strutture romaniche e affreschi quattrocenteschi sono contenuti in M.L. GAVAZZOLI TOMEA, 1980. Per quanto riguarda lo stratificarsi della decorazione pittorica in alcune chiese si osserva che "...I temi trattati risentono a lungo delle stagioni romaniche. In molti casi le pitture gotiche si sovrappongono semplicemente a quelle analoghe che preesistono in loco, ritraducendone il linguaggio ormai desueto. Così in alcune absidi il Redentore nella mandorla iridata, i simboli degli Evangelisti e gli Apostoli con i versetti del Credo ricoprono le stesure più antiche degli stessi oggetti..." (cfr. G.B. e F. M. FERRO, 1972, 7).

E' presumibile che la tranquillità ed il benessere apportato dalla dinastia sforzesca, soprattutto nel periodo compreso tra il 1450 e il 1490, abbia indotto le comunità e i proprietari locali a farsi carico della decorazione dei piccoli oratori del territorio novarese.

Gli affreschi di S. Maria comprendono attualmente tredici riquadri che si estendono all'interno dell'edificio, suddividendosi tra l'abside e la parete settentrionale.

Nell'abside procedendo da destra verso sinistra, si osservano:

- 1) Il Beato Pietro Lombardo con S. Nicola da Tolentino
- 2) Madonna in trono con Bambino (Maestà)
- 3) S. Elena
- 4) Pietà
- 5) Madonna con l'offerente e S. Francesco
- 6) S. Bernardino da Siena con S. Bovo

Sulla parete settentrionale, procedendo dall'abside verso l'entrata, sono collocati:

- 7) Madonna con Bambino e Fraticello
- 8) S. Caterina d'Alessandria
- 9) Madonna con Bambino (della scarpetta)
- 10) S. Bernardo d'Aosta

- 11) La visione di S. Eustachio
- 12) Madonna in trono con Bambino nudo
- 13) S. Grato d'Aosta

CHIESA DI S. MARIA A GARBAGNA
=====

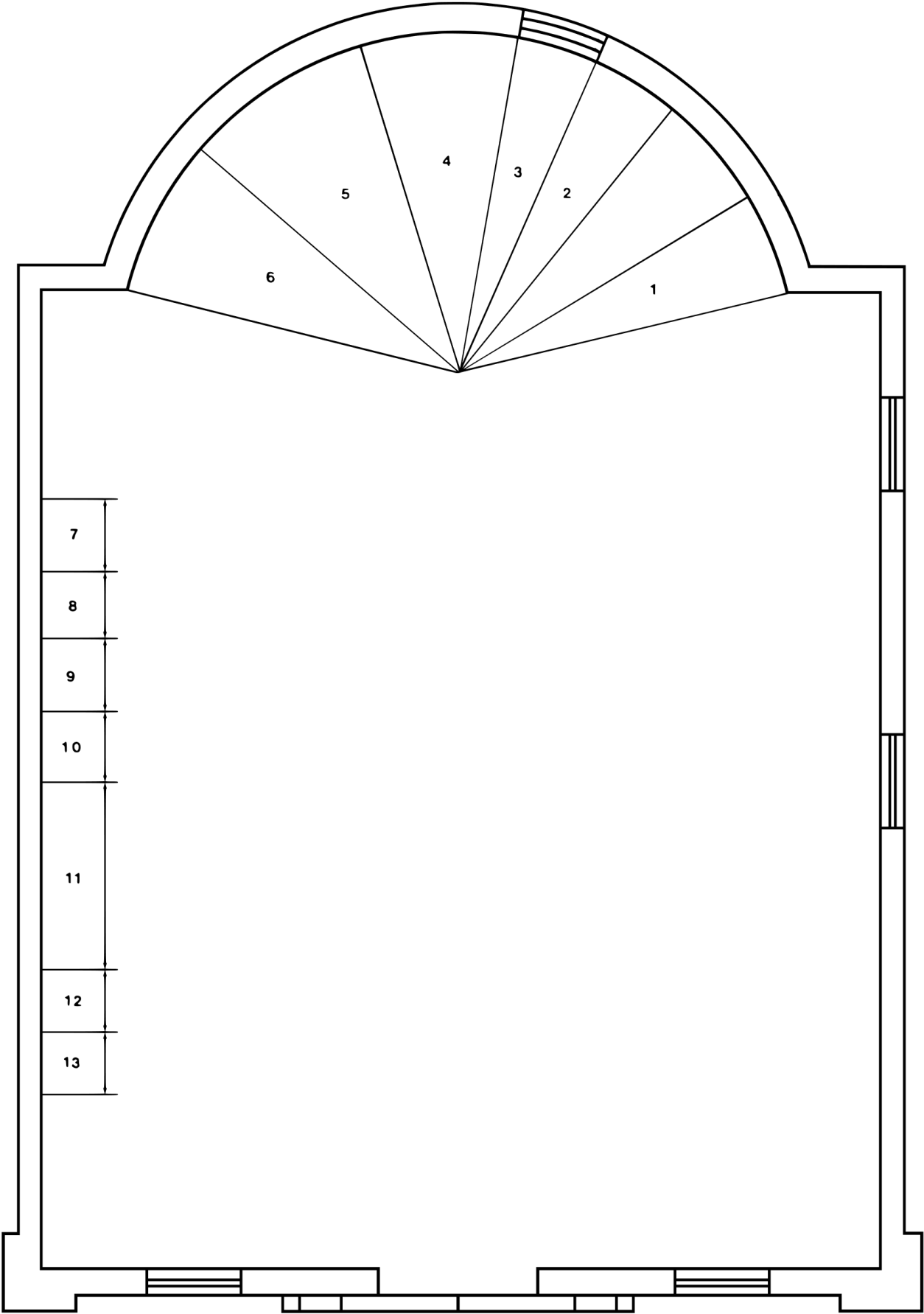
Disposizione degli affreschi

ABSIDE

- 1 Beato Pietro Lombardo e S. Nicola da Tolentino
- (segue lacuna)
- 2 Maestà
- 3 S. Elena
- 4 Pietà
- 5 Vergine in trono con S. Francesco ed offerente
- 6 S. Bernardino da Siena e S. Bovo

PARETE NORD

- 7 Madonna in trono con Bambino e fraticello
- 8 S. Caterina d'Alessandria
- 9 Madonna in trono con Bambino (della scarpetta)
- 10 S. Bernardo d'Aosta
- 11 Visione di S. Eustachio
- 12 Madonna in trono con Bambino nudo
- 13 S. Grato d'Aosta



Disposizione degli affreschi nella chiesa di S. Maria

C A P I T O L O Q U A R T O

GLI AFFRESCHI
=====a) Le schede

Nelle pagine seguenti esaminiamo gli affreschi della chiesa di S. Maria e poniamo particolare attenzione ai dati riferibili alla committenza, all'iconografia e ai rilievi stilistici, perchè ci consentano di meglio definire l'ambiente e le motivazioni che hanno condotto alla stesura di queste immagini e perchè ci aiutino a delimitare il periodo ed eventualmente l'autore di questi affreschi. Per questo si sono adottate le voci: soggetto, collocazione, iscrizioni, committenza, itinerario critico, descrizione dell'opera, descrizione iconografica, rilievi stilistici, bibliografia. Quest'ultima si riferisce solo all'affresco considerato e ai testi in cui si rinviene la sua citazione.

Le dimensioni dei singoli riquadri sono comprese nella voce "collocazione", e sono fornite in centimetri, con riferimento prima all'altezza e quindi alla larghezza. Le iscrizioni, sia quelle presenti nell'affresco che nella sua incorniciatura, sono esaminate anche dal punto di vista paleografico.

L'itinerario critico costituisce la bibliografia ragionata di ciascun affresco, considerando gli apporti più significativi degli autori che se ne sono occupati.

Segue una rapida descrizione dell'opera e quindi la descrizione iconografica, nella quale sono indicati confronti con opere di simile impostazione nel territorio novarese.

I rilievi stilistici partono da un'analisi dettagliata del brano considerato, per trovare spunti di confronto con altri affreschi, magari siglati e datati, che favoriscano datazione e attribuzione di quello presente in S. Maria. Segue una valutazione dello stato di conservazione.

Per la scheda 1 si è anche introdotta la voce "restauri", nella quale sono raccolti i dati sul restauro di questi affreschi e che quindi costituisce un riferimento generale per le altre schede.

Scheda 1

Soggetto: Beato Pietro Lombardo e S. Nicola da Tolentino (tv. 6-7-8).

Collocazione: Abside, primo riquadro a destra.

cm. 176 x cm. 105

Iscrizioni: sopra l'incorniciatura dell'affresco:

a) B. PETRUS DE LOMENONNIO

sotto l'incorniciatura dell'affresco:

a) (.....) MA DE PRELIS ET JACOBINUS
EIUS FILIUS / FECERUNT FIERI HANC FIGURAM

sopra l'incorniciatura dell'affresco:

b) S. NICOLAUS DE TOLANTINO

sotto l'incorniciatura dell'affresco:

b) JACOBINA FILIA QUONDAM FINAMARDI ET
MULIER / DAMIANI DE BARENGO FECIT FIERI
HANC FIGURAM

Le iscrizioni, in gotica libraria, presentano segni di abbreviazione corrente, come la linea sovrapposta per "n" (es. Lumenonnio e Tolantino), la linea obliqua di "us" (filius), l'abbreviazione di "p" con linea sovrapposta al posto di "pre" (Prelis) e l'abbreviazione fq (filia quondam), La "m" terminale di parola e talvolta anche in corpo di parola assume forma di 3 (figuram); la "r" in corpo di parola è tonda. Et non è abbreviata.

Si nota il nesso "ti" (Tolantino) e l'accostamento dei tratti di alcune lettere tonde (de).

Questi elementi non sono sufficienti per determinare la esatta collocazione cronologica delle scritte, essendo in uso nella gotica libreria fin dal XIII secolo e perdurando lungo tutto l'arco del suo impiego.

In particolare si può osservare come la scrittura gotica tenda a conservarsi negli affreschi, soprattutto queli periferici, lungo tutto l'arco del XVI secolo, quando nei codici è ormai divenuta di uso corrente l'umanistica, assumendo i connotati di un fenomeno tipicamente ritardatario.

Committenzaa) Pietro Lombardo

Il nome del primo dei due committenti non è leggibile con sicurezza, a causa delle cattive condizioni dell'intonaco. Tuttavia la terminazione in "a" lascia propendere per un nome femminile, che il Massara indicava in "Stefania de Prolis" (A. MASSARA, 1906, 183).

Il cognome Prolis ci sembra meglio leggibile in "Prelis", per la presenza della lineetta sovrapposta a "p", che ricorre nell'abbreviazione di "pre".

Non ci è possibile, allo stato attuale delle ricerche, definire le figure dei committenti, madre e figlio, che fanno eseguire questo affresco.

Tuttavia ci sembra interessante notare, in un elenco degli abitanti di Garbagna, datato 1507, la presenza di un "uxor quondam Gualmy de Perellis".

(ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475, in atto 3 luglio 1507), che potrebbe appartenere alla famiglia dei Prelli o Perelli (per scempiamento).

b) S. Nicola da Tolentino

La scritta definisce con esattezza un'altra committenza femminile, quella di Jacobina, che si dice figlia di Finamardo e moglie di Damiano de Barengo.

I De Barengo erano una famiglia locale, anche se originaria di Barengo, da tempo stanziata nel territorio del paese, dove possedeva alcuni terreni.

Infatti nel 1427 una certa Franceschina Barenga, figlia del fu Guidotino de Barengo, vendeva i suoi beni in Garbagna ad Antonio Ramella, il quale li avrebbe ceduti in eredità all'Ospedale.

(ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475 in atto 28 dicembre, 1427).

Itinerario critico

L'affresco è citato per la prima volta dal Morbio, nel 1841, anche se in modo vago e impreciso, nella sua descrizione della chiesa di S. Maria.

Nel 1902 viene considerato dal Massara nel suo tentativo di ricostruire l'effigie perduta di Pier Lombardo, che era affrescata nella Cattedrale di Novara. Nel 1906 è ancora segnalato dallo stesso autore, in un articolo per la Rassegna d'Arte. In questo caso viene fatto cenno specifico alla committenza che lo stesso Massara ha scoperto, scrostando l'intonaco.

Nel 1972 i Ferro, nel considerare complessivamente gli affreschi novaresi del Quattrocento, hanno pubblicato l'immagine di Pier Lombardo e S. Nicola da Tolentino, insieme a quella degli altri affreschi di S. Maria.

La più recente valutazione di questo brano, proviene dal repertorio iconografico di George Kaftal (1985), che lo segnala come unica testimonianza nota per la ricostruzione dell'iconografia del Maestro delle Sentenze, mentre S. Nicola da Tolentino sembra rientrare in un'iconografia ampiamente nota e tradizionale.

Descrizione dell'opera

L'affresco rappresenta le due figure affiancate ed erette del Beato Pietro Lombardo a sinistra e di S. Nicola da Tolentino a destra.

Entrambi questi santi sono in una posa di tre quarti che tende a farli convergere verso il centro dell'affresco, ma i loro sguardi non si incontrano, rivolgendosi allo spettatore. Lo sfondo è costituito da una parete verde nella quale è inserito un riquadro grigio, e da un pavimento di mattonelle a squame di pesce color ocra, in gradazione prospettica. Il riquadro appare contornato da una linea bianca, nella quale sono inseriti i nomi dei santi, e da una rossa, sopra la quale viene indicata la committenza.

Descrizione iconografica

a) La scritta apposta sopra la figura di Pietro Lombardo, attesta: B(EATUS) PETRUS DE LOMENONNIC, ricordando con precisione il piccolo paese in provincia di Novara dove sarebbe nato il Maestro delle Sentenze (1), l'attuale Lumellogno, poco distante da Garbagna.

Pier Lombardo è raffigurato in abito vescovile, con la mitria ornata di perle, le mani calzate di bianche chiroteche, anelli alle dita e un ricco piviale, decorato col tipico motivo del melograno. Egli ha nella sinistra il pastorale, mentre col braccio e con la mano destra trattiene un lembo del manto e tre volumi chiusi, che probabilmente alludono alla sua opera più famosa, le Sentenze, cardine dell'insegnamento teologico medioevale. Tra il pollice e l'indice stringe un calamo appuntito, che si riferisce al suo impegno di retore e commentatore allo Studio di Notre Dame di Parigi. In questa città egli divenne Vescovo nel 1159, fino alla morte avvenuta un anno dopo. Ma tale era la fama e la benevolenza che si era saputo acquistare che, stando al Piotti (2), il suo nome venne iscritto nel catalogo dei santi per volere papale e lo stesso sovrano, Luigi VII, gli fece erigere una statua d'oro nella chiesa di S. Dionigi. In realtà Pietro Lombardo non fu mai proclamato santo, ma immediatamente dopo la sua morte fu considera

to beato, come precisa l'iscrizione di S. Maria di Garbagna e la presenza del nimbo raggiato.

Il suo culto risulta particolarmente attivo nella sua terra d'origine, e a Parigi dove persistette fervoroso fino al XVIII secolo. A quell'epoca nella Colleggiata di S. Marcello di Parigi, dove era collocato il suo sepolcro, si celebrava ancora il suo anniversario e abbiamo notizia anche di un suo ritratto, esistente presso la stessa chiesa, fino al 1577 (3). Il Massara ipotizza che questo abbia costituito il modello di una stampa del Thevet nel 1584 (4), in cui Pier Lombardo si presenta come un uomo di mezza età, dai lineamenti duri e severi con la fronte solcata da rughe, gli zigomi scavati, il naso aquilino e le labbra sottili, caratteri analoghi a quelli dell'affresco di Garbagna, che fanno pensare all'esistenza di una tradizione iconografica. La sua presenza, tra i santi dell'oratorio di S. Maria, è indicativa della devozione popolare di cui il suo nome era ancora circondato nel XV secolo.

Altre testimonianze del suo culto sono andate perdute col tempo. Il Frasconi (5), all'inizio dell'Ottocento, ricorda un affresco in terra verde di Giovanni Antonio Merli, datato 1488, ora scomparso, nella Sala dei Paramenti presso la stanza Capitolare del Duomo di Novara, nel quale Pietro Lombardo, assiso in cattedra, in-

sieme ad altri famosi retori e teologi, sembra insegnare ad un gruppo di discepoli nello Studio di Parigi.

Un altro ritratto esisteva probabilmente nel chiostro del convento di S. Nazaro della Costa, vicino a Novara, dove il Massara (6) all'inizio del XX secolo sotto i resti di un perduto affresco riusciva ancora a leggere alcune parole del celebre distico pronunciato dal teologo per confermare l'Immacolata concezione della Vergine (7).

Tuttavia ci sembra che queste rappresentazioni si ricollegino meglio ad un'interpretazione di Pier Lombardo come retore e teologo e in qualche modo trovino una corrispondenza in una delle più antiche immagini che di lui conosciamo, la miniatura di un codice del XIV secolo con il testo delle Sentenze, attualmente di proprietà della Banca Popolare di Novara, dove egli è assiso in cattedra con dinanzi un volume aperto, in atteggiamento e abiti dottorali (8). Al contrario il ritratto di Garbagna ci presenta Pier Lombardo nella sua dignità vescovile, limitando l'accento all'attività filosofica ai volumi e allo stilo che egli stringe in mano. Potremmo avanzare a questo punto l'ipotesi che l'affresco di Garbagna dipenda da una diversa fonte iconografica e forse proprio dalla statua di S. Denis, andata perduta, fatta erigere poco dopo la sua morte, dove il Maestro, ritto in piedi era ricordato con il titolo di Vescovo e i suoi attri-

buti di studioso (9).

Nel Quattrocento entrambi questi modi di rappresentare Pier Lombardo erano divenuti tradizionali, ma per la chiesa di S. Maria si scelse probabilmente quello che meglio si adattava al contesto dell'abside, dove era prevista la presenza di altri santi allineati e dove Pier Lombardo era collocato accanto a S. Nicola da Tolentino.

L'importanza di questo brano, dal punto di vista iconografico, è notevole, poichè se possediamo altre descrizioni di affreschi che contemplino come soggetto il Maestro delle Sentenze, questo è l'unico ad essersi conservatato.

b) In questo affresco S. Nicola da Tolentino, identificato dalla scritta, si presenta tradizionalmente (10), con la figura eretta e il saio agostiniano, stretto in vita dalla cintura di cuoio. I tratti del suo volto sono giovanili e delicati e il suo sguardo è indirizzato lateralmente a destra. Con il braccio sinistro regge un volume chiuso, mentre nella mano destra tiene un crocifisso, che sostituisce il tradizionale attributo del giglio (11).

S. Nicola era un santo largamente invocato dalle popolazioni per la fama di taumaturgo che si era acquistato quand'era ancora in vita. Soprattutto era considerato un protettore contro la peste, insieme a S. Sebastiano e a S. Rocco, ma si riteneva intervenisse anche contro la febbre e lo scatenarsi degli elementi (tempeste di mare, incendi). In particolare era invocato dagli agonizzanti e da chi temeva le pene del Purgatorio (12).

Il suo culto è largamente attestato nel Novarese, come dimostrano i numerosi affreschi sparsi negli oratori e nelle chiese. Ricordiamo, a titolo di esempio, quello di Gionzana (13), dove S. Nicola è affiancato ad un santo Pontefice (parete destra), e quello dell'oratorio di Gaggiolo (presso Oleggio), dove il santo compare in una lunga ed imponente teoria di santi, che vigilano come sentinelle su un bastione merlato (14).

Indubbiamente alla diffusione di questa iconografia dovette contribuire anche la predicazione agostiniana.

Si ha infatti notizia di un convento di Agostiniani dell'Osservanza a Novara, anche se non conosciamo con precisione la data del loro stanziamento, che dovrebbe essere tuttavia anteriore al XVI secolo (15).

Rilievi stilistici

L'affresco non è siglato da alcun autore, ma si segnala fra quelli presenti a Garbagna per l'arguto ritratto di Pier Lombardo.

I particolari delle vesti risultano molto curati, soprattutto la tiara vescovile, la cui superficie è interamente ricoperta di piccole perle bianche, secondo un modulo che si presenta identico nel S. Grato (tv. 41), e che ritroveremo arricchito di più moderne variazioni chiaroscurali nelle volte dei Dottori della chiesa nella Madonna della Neve di Suno (tv. 50-51).

L'autore di questo affresco si sofferma inoltre nella definizione del pastorale, arricchito da volute vegetali, che ritornano simili nell'affresco di S. Grato, siglato da G.A. Merli nel 1488 per la chiesa di S. Marcello a Paruzzaro (tv. 55).

Il motivo del melograno caratterizza in questo caso il piviale broccato d'oro, accrescendo la preziosità dei paramenti. La posa di tre quarti della figura risulta statica e raccolta, definita nei contorni del manto. La mano destra trattiene il calamo tra pollice e medio, ma il gesto risulta innaturale nel sostenere il peso dei volumi, stretti dal braccio.

Migliore è il modo di rendere la mano sinistra che af-

ferra il pastorale con gesto sicuro e deciso.

S. Nicola da Tolentino, rivela una certa finezza nella resa dei tratti giovanili del volto, delle arcuate sopracciglia confluenti sul naso, della bocca a cuore, e del mento sporgente.

Questi elementi ritornano nella fisionomia di S. Francesco d'Assisi nel IV riquadro dell'abside di Garbagna, firmato da Tommaso Cagnola (tv. 13), che presenta un'analogia posa di tre quarti e come attributo un crocifisso assai simile a quello di S. Nicola da Tolentino. La croce è infatti esile e sottile, tanto da poter essere trattenuta tra l'indice e il pollice della mano, mentre la figura di Cristo, col capo reclinato a sinistra, appoggia tutto il peso del suo corpo sulle ginocchia piegate. Anche le aureole di S. Nicola e di S. Francesco rivelano una notevole somiglianza, includendo un analogo motivo raggiato e lobato, e l'ambientazione dei due affreschi risulta la stessa, come testimonia la presenza del pavimento squame di pesce ed i riquadri scuri alle spalle delle figure.

Una certa analogia ci sembra si possa riscontrare anche tra la figura di S. Nicola e quella del Beato Tommaso Caccia in S. Nazaro della Costa (tv. 47), affresco firmato da Tommaso Cagnola, dove si osserva la stessa fi-

sionomia giovanile, lo stesso sguardo laterale e la posa statica.

I riscontri che ci è stato possibile stabilire tra la figura di S. Nicola da Tolentino, quella di S. Francesco e del Beato Tommaso Caccia, entrambi firmati da Tommaso Cagnola, ci fa propendere per l'attribuzione a questo maestro anche dei due santi presenti in questo riquadro.

Lo stato di conservazione dell'affresco è buono, anche se il colore risulta caduto in una zona limitata al centro del dipinto, tra Pier Lombardo e S. Nicola da Tolentino.

Restauri

Le ricerche condotte per accertare eventuali restauri degli affreschi di S. Maria, non hanno fatto emergere la presenza di alcuna documentazione a questo proposito presso la Soprintendenza alle Belle Arti di Torino, mentre presso la Soprintendenza ai Monumenti ci è stato possibile rintracciare una copiosa documentazione fotografica della chiesa e dei suoi affreschi, nonché consultare l'Archivio Storico e l'Archivio corrente, per concessione dell'Architetto Biancolini.

Soprattutto l'Archivio corrente (Garbagna-Madonna di Campagna- cart. 115) si è dimostrato utile per chiarire le vicende dei restauri degli affreschi.

Questi vengono dichiarati in "buono stato" dall'Architetto Chierici, che nel 1938 è invitato ad un sopralluogo nella chiesa, al fine di verificare la stabilità dell'edificio "pericolante nella parte absidale, dove l'arco trionfale spezzatosi grava sul sottostante altare, che mal costruito ha ceduto". (Relazione Chierici 13 giugno 1938). Tuttavia lo stesso Chierici propone, accanto agli indispensabili lavori di consolidamento della costruzione (la sottofondazione dell'arco trionfale, il restauro delle murature, la demolizione ed il rifacimento dell'altare), la revisione ed il re-

stauro degli affreschi per un preventivo di lire duemila. Il Comune di Garbagna si dimostra scarsamente propenso alla spesa, che considera eccessiva per il proprio esiguo bilancio cumulata con i necessari interventi murari, e chiede un contributo alla Soprintendenza, che attraverso il Ministero, promette di intervenire per la somma complessiva di tremila lire.

Il due gennaio del 1940 i lavori per la manutenzione dell'edificio sono terminati e nell'ottobre dello stesso anno la Soprintendenza torinese invia il restauratore Carlo Pinto "per prendere visione degli affreschi ivi esistenti onde si possa procedere ai relativi restauri" (5 ottobre 1940).

La relazione del Pinto, in data 18 ottobre 1940, non chiarisce il tipo di intervento da lui preventivato, limitandosi ad osservare che l'affresco della facciata è molto "rotto" e che per il restauro saranno necessarie millecinquecento lire.

I lavori vengono condotti celermente dal Pinto, tanto che il 20 novembre l'edificio può riprendere le funzioni religiose.

Per stabilire di che tipo fossero state le riparazioni eseguite sugli affreschi ci siamo avvalsi di alcune fotografie, derivate da campagne diverse ma eseguite pri

ma del 1933, presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza ai Monumenti.

Dal confronto tra queste e le fotografie seguenti possiamo constatare come i restauri si siano limitati a chiudere le fessure che col tempo si erano aperte nelle superfici affrescate, cercando di mimetizzare gli interventi con l'uso del colore. Ne rimangono tracce tuttoggi evidenti nei riquadri della Madonna con l'offerente dell'abside (tv. 14) e nella Visione di S. Eustachio sulla parete (tv. 33). Invece non ci sembra che sia ravvisabile la presenza di ridipinture.

Infatti anche le sottolineature scure delle aureole, dei visi e delle mani delle figure affrescate sembrano eseguite nel medesimo periodo dei dipinti, per meglio delinearne i contorni con color sangue di bue.

La presenza di una lacuna nella sequenza dei riquadri absidali risulta antecedente ai restauri del 1940, e veniva segnalata dal Massara già nel 1903.

Bibliografia

C. MORBIO, 1841, 199

A. MASSARA, 1902, 30-31

A. MASSARA, 1906, 183

G.B. e F.M. FERRO, 1972, 28, tv. 18

G. KAFTAL, 1985, 552-553, fig. 775

Note

1) Nato alla fine dell'XI secolo e figlio di una semplice lavandaia, Pietro Lombardo dovette iniziare i suoi studi a Novara. Intorno al 1135 si recò a studiare a Parigi, dopo un breve soggiorno a Reims. Nel 1142 si ha notizia di lui come dotto commentatore di S. Paolo presso lo Studio di Notre Dame, dove probabilmente aveva ottenuto una cattedra. Nel 1148 partecipò al Concilio di Reims e nel 1159 fu nominato vescovo a Parigi. Morì nel 1160.

Fu uno dei più importanti teologi della sua epoca e asserì l'immacolata concezione di Maria contro le tesi degli eretici. La sua fama rimase soprattutto legata ai quattro libri delle Sentenze che divennero il cardine dell'insegnamento superiore per secoli.

Tra le sue opere minori ricordiamo i Commentarei in Psalmos Davidicos, Collectanea in omnes divi Pauli Epistolas e i Sermones. Su Pietro Lombardo fondamentali sono gli studi contenuti nella Miscellanea Lombardiana, pubblicati a Novara nel 1957 a cura del Pontificio Ateneo Salesiano di Torino. Inoltre cfr. la voce relativa in Enciclopedia Cattolica, IX, 1952, 1438-1440.

2) cfr. E. LOMAGLIO, La "Novaria" di Giovanni Battista Piotti (1557), Borgomanero 1983, 75. Tuttavia altri autori ritengono infondata la notizia della canonizzazione e considerano non provata l'esistenza della statua. cfr. L.A. COTTA, Museo Novarese, Milano 1701, ed. consultata Novara 1872, stanza II, n° 485; C. BASCAPE', La Novara Sacra del Venarabile Carlo Bascapè, Novara 1878, nota 330 (G. RAVIZZA).

3) "...Per testimonianza degli Autori della Histoire Letterarie, del Tiraboschi e di altri eruditi di fede non sospetta, ancora verso la fine del secolo XVIII, esisteva a Parigi nella Chiesa Collegiata del Sobborgo di S. Marcello il sepolcro di Pier Lombardo, di cui si celebrava ogni anno con gran solennità l'anniversario. Ed anzi nel 1577 il cronista Papirio Massone nel terzo dei suoi Annali degli avvenimenti di Francia.... scriveva che vi si andava a vedere anche il ritratto...".

(cfr. A. MASSARA, Pier Lombardo nell'effigie, Novara 1902, pp. 9-10). Probabilmente il ritratto, eseguito molto tempo dopo la sua morte, doveva aver preso come modello la statua di S. Denis, in seguito distrutta o rifiuta.

4) Il ritratto di Pier Lombardo è pubblicato in A. THEVET, Le vrais portraits et vies des hommes illustres, Paris 1584, III, 69, come precisa A. MASSARA, 1902, 12.

5) cfr. ASDN, Fondo Frasconi, C.F. FRASCONI, Novaresi illustri per fama di Lettere e Belle Arti, ms. XIV/2, 235 e sgg.

Il Frasconi precisa che accanto a Pier Lombardo, designato da una iscrizione (PETRUS NOVARIENSIS MAGISTER SENTENTIARUM ET ARCHIEPISCOPUS PARISIENSIS), sono riconoscibili i ritratti di Caio Albucio Silo (CAIUS ALBUTIUS BILLUS RHETHOR NOVARIENSIS), di Graziano (GRATIANUS NOVARIENSIS MI. FRATER MAGISTRI SENTENTIARUM ET EPISCOPUS GEUSINUS), di Pietro Comestore (PETRUS COMESTOR NOVARIENSIS ET FRATER MAGISTRI SENTENTIARUM) e di Alessandro di Ales (ALEXANDER DE ALES), anch'essi contrassegnati da alcune scritte. In questo affresco Gra-

ziano, autore del Decreto, e Pietro Comestore, autore della Storia Ecclesiastica, sono considerati fratelli di Pier Lombardo, accogliendo un'antica leggenda, che li diceva fratelli uterini del Maestro delle Sentenze. (cfr. A. MASSARA, "La leggenda di Pier Lombardo," in Miscellanea di Storia Novarese in onore di R. Tarella, Novara 1906).

Su questo stesso affresco cfr. da descrizione di L. LANZI, Storia pittorica della Italia, Bassano 1809, ed. cons. Firenze, II, 1970, 299; "...Nel nuovo Stato del Piemonte è Novara, ove nell'Archivio della Cattedrale un Giovanni Antonio Merli colorì di verde terra Pietro Lombardo co' tre altri Novaresi cospicui; buono e vivace ritrattista per l'età sua...."

Ed inoltre G. ROSINI, Storia della pittura esposta coi monumenti, Pisa 1841, III, 272, che non aggiunge altri dati a quelli forniti dal Lanzi.

- 6) "...Chi va all'antico convento di S. Nazaro della Costa, poco distante della città, or divenuto masseria, che reca ancora gli avanzi di antiche dipinture dei primi anni del Quattrocento, può con una certa pazienza scoprire sul muro laterale della chiesa che chiude il cortiletto, la traccia di un affresco ove si leggono alcune parole di una iscrizione "Sol penetrat vitrum", alludenti ad una nota leggenda di Pier Lombardo. Qui evidentemente doveva pure trovarsi una effigie del nostro Maestro" (cfr. A. MASSARA, 1902, 33).

- 7) Il distico sarebbe stato pronunciato alla presenza del Re di Francia, dei dotti e di alcuni teologi eretici. Per confermare l'immacolata concezione di Maria, Pier Lombardo avrebbe preso spunto da un raggio di sole che penetrava nella stanza attraverso i vetri di una fine-

stra: "Sol penetrat vitrum, non penetratur, sic Virginis peperit nec violata fuit".

In seguito il teologo avrebbe meglio specificato le sue argomentazioni nel trattato "De matrimonio Beatae Virginis cum Joseph" e "De immunitate Beatae Virginis a peccato".

8) La miniatura è contenuta in un codice pergameneo, attualmente proprietà della Banca Popolare di Novara. È stata pubblicata in M.F. BARONI, Novara e la sua diocesi nel Medio Evo, Novara 1981, tv. VII.

9) Il Cotta ricorda l'iscrizione fatta apporre alla sua statua desumendola dal Piotti:

S. PETRO LOMBARDO NOVARIENSI, SENTENTIARUM MAGISTRO, AC THEOLOGORUM MONARCHAE, PARISIENSI PRAESULI BENEMERITO LUDOVICUS FRANCORUM REX LUDOVICI REGIS FILIUS, AC PHILIPPI REGIS NEPOS P.

cfr. L.A. COTTA, 1701, stanza II, n° 485.

10) S. Nicola da Tolentino (S. Angelo in Pontano 1245- Tolentino 1305), entrato giovanissimo in convento, ottenne il canonicato nella chiesa di S. Salvatore a Tolentino. Divenuto eremitano di S. Agostino, nel 1269 venne ordinato sacerdote a Cingoli. Predicatore avvincente, ebbe ancor vivo, fama di santo. Venne canonizzato nel 1446.

11) Sull'iconografia di S. Nicola si sono consultati D. GENTILI, voce "Nicola da Tolentino", in BBSS, IX, 1967, 953-968; G. HARTWAGNER, voce "Nikolaus von Tolentino", in L. C.I., VIII, 1976, 59-62; G. KAFTAL, 1978, 773-788; A. ANSELMI, "Iconografia classica di S. Nicola da Tolentino", in Il sesto centenario di S. Nicola da Tolentino, Tolentino 1906, . . 658-664.

12) cfr. L. REAU, voce "Nicola da Tolentino", in I.C., III/2, 989.

13) A.L. STOPPA, 1968, 30.

14) G.B. e F.M. FERRO, 1972, 70.

15) ... "Non avvi memoria alcuna del tempo in cui furono gli Agostiniani riformati ammessi in Novara e sia stata da essi eretta questa chiesa ad onore di S. Nicola di Tolentino dello stesso ordine di S. Agostino. La di lei struttura la dimostra del sec. XVI..."
da ASDN, Fondo Frasconi, C. FRASCONI, Chiese, Conventi e Monasteri stati soppressi in Novara nel principio del sec. XIX, ms. XIV/23, 93.

Scheda 2

Soggetto: Madonna in trono con Bambino (Maestà)
 (tv. 9)

Collocazione: Abside, secondo riquadro da destra
 cm. 170 x cm. 105

Iscrizioni: assenti

Committenza: Allo stato attuale delle ricerche non è
 possibile definire alcuna committenza spe-
 cifica per questo affresco.

Itinerario critico

A questo affresco gli studiosi locali non hanno mai riservato particolare attenzione, se si esclude il generico riferimento di Antonio Massara (1903) alle pittu-
 re "antiche" dell'abside di S. Maria a Garbagna, che e-
 gli definisce "bizantine", termine che designa "qualun-
 que espressione rigida e simbolica dell'arte nostra"
 (A. MASSARA, 1906, 172).

Egli avanza anche l'ipotesi che l'interno del coro fos-
 se un tempo interamente decorato da simili immagini e
 che queste venissero sostituite nel Quattrocento da
 pitture più moderne a causa del generale deperimento
 degli affreschi, che aveva tuttavia risparmiato i riqua-
 dri centrali.

Questa Maestà e la vicina Pietà sarebbero quindi i re-

sti di una più antica decorazione dell'abside di S. Maria, andata completamente perduta. Ma a questa ipotesi manca per ora una puntuale verifica.

I Ferro (1972) datano questo affresco all'inizio del Quattrocento.

Descrizione dell'opera

Il riquadro, contornato da una linea bianca e da una rossa, presenta la Vergine in trono con il Bambino seduto sul suo braccio, entrambi benedicienti.

Descrizione iconografica

La Madonna, perfettamente frontale, è seduta su un ampio trono gotico, a cui si accede da un alto gradino. La Vergine regge con la sinistra il Bambino, e con la destra esprime un gesto di benedizione o di protezione. Indossa un ampio manto soppannato di ermellino e porta i capelli biondi spartiti sulla fronte e raccolti dietro la nuca. Il Bambino, seduto e sorretto, è rappresentato di profilo nella parte inferiore, mentre la testa con lo sguardo ed il corpo, sono rivolti verso lo spettatore. Egli benedice con la destra, piegando il braccio all'altezza del seno materno, mentre con la

sinistra stringe un frutto.

I suoi lineamenti appaiono già adulti e questo, accanto al gesto di benedizione, alla presenza di un oggetto nella mano sinistra e alla tunica che indossa ci induce ad inserire quest'immagine in quelle per le quali la Shorr indica l'influenza della tipologia del Cristo in Maestà. Tuttavia, rispetto alla ieraticità di queste figure, la presenza di un lieve movimento contrapposto nel capo del Bambino, concede un maggior dinamismo. Infatti la posizione delle gambe e dei piedi, di cui uno di profilo, pone il figlio in relazione con la madre, mentre lo sguardo rivolto di fronte crea una corrispondenza con lo spettatore (1).

Ancora arcaica risulta l'impostazione della Vergine, dal volto fisso e immobile, anche se la mano benedicente tenta timidamente di stabilire un rapporto con il fedele. La sua posa frontale ricalca il modulo bizantino della Theotokos (Madre di Dio), mentre il gesto di sorreggere il Bambino col braccio e soprattutto la testa del figlio, che non risulta sull'asse mediano della composizione (ma spostata lateralmente), fa pensare all'influsso della Vergine Odegidria (2).

Il trono, non più ligneo come nelle Maestà del Duecento, ma marmoreo, presenta un alto schienale e risulta deco-

rato con motivi cosmateschi, secondo una tipologia già affermata nelle pitture dell'inizio del XIV secolo (3). Tuttavia esso mantiene nell'impostazione prospettica una esilità di forme che rafforza l'imponenza della figura di Maria.

Un simile effetto risulta evidente anche nella Madonna allattante di S. Martino a Bolzano Novarese (tv. 54), datata 1403, e che costituisce nella sua matronale ieraticità (4), l'unico termine di raffronto che ci è possibile segnalare per l'affresco di Garbagna. Infatti la distruzione dei cicli pittorici della prima metà del Quattrocento e le scarse testimonianze che sono sopravvissute per questo periodo ci impediscono altri riscontri, per un tipo di Maestà che era probabilmente assai diffuso negli edifici di culto novaresi, per il suo valore di icona sacra.

Rilievi stilistici

Questo brano presenta l'originale fusione di elementi arcaici, che potrebbero appartenere alla tradizione romanica, e di elementi gotici, che ne spostano la datazione verso un'epoca più recente.

Caratteri di arcaicità sono evidenti nel volto della Madonna, con lo sguardo fisso in avanti, gli occhi allungati, le arcate sopraccigliari alte e convergenti sul naso schiacciato, mentre la bocca è piccola e serrata, e la fronte ampia.

Il Bambino presenta una fisionomia adulta e la tunica, di cui è vestito, risente anch'essa della tradizione romanica. L'ascendenza gotica è più evidente nel modo di trattare i panneggi degli abiti, che non sono rigidi e statici, ma denotano la preferenza per i ritmi curvilinei e gli orli fluttuanti, sottolineati da una linea più scura. Una certa ricerca di simmetria si nota nel raccogliere il manto sulle ginocchia della Vergine, in modo che formi due bande uguali e ricadenti, e nel risvolto del mantello, che sembra formare un piccolo colletto.

Il modo di panneggiare risulta assai maturo e molto simile a quello della vicina Pietà, e così pure l'esecuzione delle mani, che sono sottili e allungate, come

evidenzia la mano benedicente di Maria. Quella con la quale sostiene il Figlio in questo riquadro, mostra lo stesso disegno di quella del Cristo della Pietà, con le dita serrate e rigide, incapaci di una naturale articolazione.

La presenza di notevoli analogie nel panneggio e nel modo di dipingere le mani ci fa pensare ad un'identità di esecuzione tra questa Maestà e la Pietà, ma l'affresco ci sembra di difficile datazione per la mancanza di puntuali termini di confronto nell'ambito novarese. Tuttavia la presenza dei motivi fiammeggianti nella decorazione del trono, l'acconciatura raccolta dietro la nuca, la fronte alta e depilata, ci fanno collocare questo brano nella prima metà del XV secolo, in una fase di decorazione della chiesa di S. Maria anteriore a quella del 1481.

Notiamo inoltre che gli occhi allungati si ritrovano anche negli affreschi più antichi della chiesa di S. Martino a Bolzano, come la Madonna allattante datata al 1403, ma il disegno e le proporzioni del viso non sono accostabili a quelle di Garbagna.

Il particolare del mento sfuggente e della breve distanza che lo separa dalla bocca sono invece evidenti sia nella S. Deliberata (G.B. e F.M. FERRO, 1972, tv. 62), sia in altre figure della stessa chiesa, datate

questa volta 1422, come S. Nicolò e S. Albino (G.B. e F.M. FERRO, 1972, tv. 64).

Questa constatazione potrebbe dimostrare la presenza nel novarese di questa modalità figurativa nei primi decenni del Quattrocento, contribuendo a datare il nostro affresco.

L'esame delle giornate di lavoro rivela che questa Maestà venne eseguita prima dell'attigua Pietà e della S. Elena.

Questo riquadro non mostra segni di ridipinture nè ritocchi. Lo stato del colore risulta notevolmente alterato nella parte inferiore dell'affresco. L'angolo superiore destro è scarsamente leggibile a causa delle cattive condizioni dell'intonaco. Della decorazione del trono sono visibili solo scarsi frammenti.

Bibliografia

A. MASSARA, 1903, 34

G.B. e F.M. FERRO, 1972, 28.

Note

- 1) Per questo tipo di Madonna con Bambino cfr. D.C. SHORR, The Christ Child in devotional Images, New York 1954, tipo 3.
- 2) Sui tipi della Theotokos e della Madonna Odegitria cfr. E. SANDBERG VAVALA', Iconografia della Madonna col Bambino, nella pittura italiana del Duecento, Siena 1934 (rist. ed. or. Roma 1983).
- 3) cfr. E. SANDBERG VAVALA', 1983, 30.
- 4) Su questa antica Madonna allattante cfr. C. NIGRA, "La Chiesa di S. Martino a Bolzano", in Verbania, IV (1912), 69-71; G.B. e F.M. FERRO, 1972, 72.

Scheda 3

Soggetto: S. Elena

(tv. 10)

Collocazione: Abside, terzo riquadro da destra, sopra
la monofora.

cm. 50 x cm. 50

Iscrizioni: Assenti

Committenza: Allo stato attuale delle ricerche non è
possibile definire alcuna committenza
specificata per questo affresco.

Itinerario critico

I primi a segnalare la presenza di questo riquadro sono stati i Ferro nel 1972, i quali hanno osservato la presenza di una piccola S. Elena a fianco della Pietà e della Madonna con Bambino (Maestà), databile all'inizio del Quattrocento.

Descrizione dell'opera

L'affresco rappresenta la figura di S. Elena di tre-quarti, con gli attributi tradizionali della croce, del libro e dell'aureola.

Descrizione iconografica

L'immagine di S. Elena ha il volto incorniciato dall'aureola, porta la corona ed è avvolta dal manto imperiale. Reca nella mano sinistra un grosso volume chiuso e con la destra regge una grande croce, appoggiata a terra (1). La croce è il suo attributo distintivo poichè, secondo la leggenda, l'imperatrice, madre di Costantino, ne aveva ritrovato i sacri resti durante un suo pellegrinaggio in terra Santa.

Da un inventario del 1853 apprendiamo che a Garbagna, nella chiesa parrocchiale di S. Michele, era conservato un frammento della Santa Croce (2), ma non possiamo precisare il momento esatto in cui vi giunse, per l'assenza di qualunque antica documentazione o cartiglio su questa reliquia (3). Non escludiamo che la sua presenza avrebbe potuto incentivare il culto di S. Elena.

La venerazione per questa Santa si era diffusa soprattutto in epoca medioevale, durante le crociate.

Elena era allora divenuta patrona dei cavalieri del S. Sepolcro e veniva anche invocata per ritrovare oggetti perduti, per scacciare i demoni e le malattie (epilessia).

Nel Novarese non ci sono note altre rappresentazioni

della Santa, tuttavia la sua intitolazione è ricordata a proposito di un monastero di Novara, già documentato nel 1256 e quindi unificatosi al convento di S. Agostino prima del 1546 (4).

Rilievi stilistici

E' possibile notare una certa sproporzione tra le dimensioni del capo di S. Elena e il resto del suo corpo. Anche le mani, specialmente quella che regge il libro, risultano troppo grandi. I contorni del viso ed i suoi particolari sono definiti da una linea scura e sommaria. Il naso risulta troppo lungo, mentre migliore è la resa del manto nei suoi panneggi.

Questi risultano simili nell'impostazione a quelli della Pietà e della Maestà, e li attribuiremmo alla stessa mano. Inoltre l'affresco dimostra di appartenere alla medesima giornata di lavoro della vicina Pietà, risultando a questa coeva (cfr. scheda 4).

Lo stato dell'affresco è notevolmente deteriorato per il distacco del colore dal fondo e la presenza di efflorescenza nitrosa.

Una fessura attraversa la figura di S. Elena, rendendone difficile la lettura.

Bibliografia

G.B. e F.M. FERRO, 1972, 28.

Note

- 1) Per l'iconografia generale a proposito di S. Elena cfr.:
 L. REAU, voce "S. Helene", in I.C., III/2, 633-636;
 F. CROCE, voce "S. Elena", in BBSS, IV, 1964, 992-995;
 F. WERNER, voce "S. Helene", in L.C.I., VI, 1974, 485-490;
 G. KAFTAL, 1978, 396-401;
- 2) ASDN, A.V., Vicariato di Vespolate, 1853 (G.F. Gentile), t. 445.
- 3) Abbiamo notizia di una sola donazione di reliquie alla chiesa di S. Michele a Garbagna avvenuto nel 1669 (ASDN, Garbagna - teca 1), ma nell'elenco dettagliato non figura il frammento della Santa Croce. Questo tipo di reliquia costituiva la donazione iniziale delle chiese soprattutto nel periodo delle crociate, che facevano affluire in Europa dalla Terra Santa, un ragguardevole numero di reliquie di Cristo e della Vergine. Non escluderemmo che in questa occasione un frammento della croce potesse essere giunto a Garbagna. Sull'evoluzione del culto della "vera croce" ed il suo valore apotropaico cfr. A. GRABAR, Martyrium, II, Paris 1946, 276-278.

- 4) cfr. G. BALOSSO, "Gli Umiliati nel Novarese", in Novariem, 12 (1982), 53.

Scheda 4Soggetto: Pietà

(tv. 11-12)

Collocazione: Abside, quarto riquadro da destra

cm. 173 x cm. 110

Iscrizioni: AssentiCommittenza: Allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile definire alcuna committenza specifica.Itinerario critico

Il Massara considera per primo questo brano pittorico nel 1904, a proposito del suo studio sull'iconografia di Maria Vergine nel Novarese, passando ad un commento più puntuale dell'affresco in un articolo per "Rassegna d'Arte" del 1906.

Egli considera la Pietà di S. Maria come "uno dei primi sforzi di un'artista medioevale di rappresentare il dolore materno e l'immobilità della morte", sottolineando l'espressione angosciata della madre, come l'elemento "nuovo" che non si apprende da alcun canone di scuola. Il Massara propone anche un confronto con il gruppo statuario di Casalbeltrame (Museo Civico di Novara), che riflette un'analogo pathos e con la Pietà

del Chiostro di S. Maria delle Grazie a Varallo (attribuita a Gaudenzio Ferrari), che pur risultando più tarda ed elaborata nelle forme, non sembra distaccarsi dall'interpretazione tematica proposta a Garbagna.

Nel 1948, don Cassani, ripropone la considerazione di questo antico affresco, sottolineando la grande devozione popolare da cui era circondato.

Infine nel 1972 i Ferro definiscono questa Pietà, ancora "pregna di emozioni romaniche", un brano di buona fattura, databile ai primi anni del Quattrocento.

Descrizione dell'opera

Al centro dell'abside dell'oratorio di Garbagna è collocata l'intensa immagine della Pietà. Maria, seduta, accoglie sulle sue ginocchia l'inanimato cadavere di Cristo, la cui passione e morte è ricordata, alle spalle della Vergine, dalla lugubre immagine della croce, con i flagelli appesi ai due bracci laterali.

La Madonna è raffigurata come una madre distrutta dal dolore, con il volto scavato di rughe e le sopracciglia contratte dal pianto.

Attorno al viso, dagli zigomi rilevati, scendono le bande uguali del velo bianco che le incornicia il viso. Un ampio manto scuro fornito di cappuccio avvolge quasi interamente la sua persona, nel cui contorno è

incluso il corpo di Cristo. Esso presenta un andamento obliquo dalla testa alle ginocchia, mentre le gambe, inerti, toccano terra con le punte dei piedi. Il suo capo appare rigido e sorretto dalla mano sinistra della Vergine, che con la mano destra stringe a sè il braccio di Cristo.

Descrizione iconografica

L'iconografia di questa Pietà risponde nei suoi elementi essenziali all'immagine della "Vesperbild", diffusasi dapprima in area tedesca, quindi in Francia, nel XIV secolo (1).

Nei più antichi esempi Cristo, deposto sulle ginocchia della madre, riversa il busto indietro, lasciando ricadere la testa e mostrando, spesso, le proporzioni di un bambino; invece nel XV secolo si preferisce la raffigurazione di un Cristo adulto, all'età che aveva quando morì sulla croce.

Nel Quattrocento si affermano due generi di rappresentazione: quello che faceva capo alla scuola tedesca e boema, caratterizzato da un Cristo rigidamente orizzontale, straziato dalle ferite dei flagelli e delle spine; e quello attestato in numerosi esempi della Westfallia, dove Cristo assume una posizione diagonale.

Anche la figura della Vergine presenta una graduale evoluzione. Dalle "Shöne Madonnen" del XIV secolo, ancora ancorate a cadenze gotiche, si passa infatti nel XV secolo a rappresentare Maria come una vecchia madre angosciata, seguendo la spinta di un maggior realismo (2). A quest'ultima iconografia sembra meglio rispondere la Pietà di Garbagna, in cui il dolore materno, trattenuto, non esplode in gesti plateali, tanto da far supporre l'influsso temperato dell'arte francese. Lo schema compositivo del gruppo, con il Cristo diagonale deriva invece dagli esempi della plastica tedesca della scuola di Westfalia, diffusi anche in area provenzale.

Non sappiamo attraverso quali vie il tema della "Vesperbild" sia penetrato nelle Alpi occidentali e in quelle orientali, dove è abbastanza frequente (3). Pensiamo che senz'altro un'opera di mediazione importante dovette essere svolta dai Cantoni Svizzeri, ed in particolare dal Canton Ticino, attraversato da importanti reti di comunicazione a vasto raggio.

Anche l'azione svolta dagli ordini mendicanti, in special modo Francescani, a favore dell'umanizzazione di Cristo e di Maria e di un contatto più diretto e spesso emotivo, fra le vivende della Passione ed il fedele, aiutò il diffondersi del tema della Pietà.

In particolare le "Meditationes Vitae Christi" (attribuite a S. Bonaventura), che tanto spazio dedicavano al commento del compianto sul cadavere di Gesù e al dolore della Vergine, formarono l'idea che anche nella espressione artistica, accanto ad un Christi Passio dovesse essere evidenziata una Mariae Compassio, idea già da tempo presente nei mistici che non avevano mai disgiunto, nelle loro meditazioni, il Figlio dalla Madre.

Soprattutto S. Brigitta e Suso costituirono le fonti della nuova iconografia della Pietà, che seppe dimostrare di adattarsi alle diverse sfumature dei sentimenti umani provati dalla Vergine e descritte in queste estatiche visioni (4).

Nel Novarese una Pietà, assai simile nell'impostazione a quella di S. Maria, è presente nell'oratorio di S. Salvatore a Caltignaga (tv. 56), dove però la Madonna appare più giovane e meno emaciata, ed il gesto aperto della mano sinistra sembra piuttosto presentare alla meditazione del fedele il caro prezzo della sua salvezza (5).

Nella seconda metà del secolo alla "Vesperbild" incomincia a sostituirsi nel Novarese il tema della Deposizione e del compianto su Cristo, che prevedevano, accanto a Maria e al corpo esangue di Cristo, la pre-

senza di altri personaggi coinvolti dal dramma sacro (Giuseppe d'Arimatea, gli Apostoli, la Maddalena, ecc) come dimostra il gruppo plastico di Casalbeltrame, forse anteriore al 1450 (6).

Tra le deposizioni ricordiamo quella di S. Maria Nova a Sillavengo (7), dove il gruppo centrale della madre e del Figlio conserva il sostanziale modulo della Pietà di Garbagna, e la Deposizione di Ghemme (ora al museo Civico di Novara), che invece presenta l'iconografia del Cristo orizzontale col corpo piagato (8).

Ma il tema autentico della Pietà, con il Figlio disteso sulle ginocchia della Vergine, continua fino alla fine del secolo ad imporsi alla devozione popolare, come dimostra il gruppo ligneo di Cascine Stra (Vercelli), datato alla fine del XV secolo (9), che rivela una notevole somiglianza di impostazione con l'affresco di Garbagna, per la muta e attonita contemplazione materna.

Rilievi stilistici

La composizione risulta serrata e raccolta nei contorni del manto della Vergine, le cui pieghe sono attentamente spartite e sottolineate da profonde ombre, mentre gli orli, fluttuanti e leggeri, sono delimitati da una linea chiara. Essi rivelano una certa somiglianza con gli elaborati panneggi della vicina Maestà (schemata 2), e con quelli degli abiti degli apostoli nel cantino absidale di S. Pietro a Pila, datati 1449, e quindi entro la prima metà del secolo (10).

Il volto della Madonna (tav. 12), è profondamente segnato dalle rughe sulla fronte. Le sopracciglia corrugate sono delineate con una certa finezza, il naso è diritto e sottile, le labbra carnose. Gli occhi allungati e infossati guardano fissi e attoniti il viso di Cristo. Le membra del suo corpo sono rese con estrema rigidità, come dimostrano le articolazioni delle braccia e delle gambe, ed i piedi rattrappiti. L'anatomia sottolinea meglio lo sterno e le costole, i tendini tesi della gamba sinistra. L'artista anonimo si è inoltre soffermato a definire alcuni particolari, come i segni delle piaghe, dei chiodi e della lancia.

Con una certa leggerezza sui fianchi di Gesù viene dipinto il perizoma, che nella sua trasparenza lascia chiaramente individuare il contorno delle membra.

Tutto l'affresco è giocato sui forti contrasti luministici come dimostra la contrapposizione tra il manto grigio di Maria e il corpo chiaro disteso sulle sue ginocchia. La figura di Cristo e soprattutto il suo volto dimostrano una certa somiglianza con il Crocifisso della sala capitolare nel convento francescano di Cassine (Alessandria), datato alla fine del Trecento. Si noti il viso ovale, la fronte spaziosa, il modo di delineare il naso, la barba e quindi le mani inerti (11), di cui probabilmente sente l'influsso il maestro anonimo operante a Garbagna, anche se con minor finezza. Senza precedenti locali ci sembra invece l'intenso pathos della Vergine, che ne fa un'espressione umanissima del dolore materno. I segni decisi che ne contraggono gli occhi e gli angoli della bocca riescono efficaci, incisivi ed insieme al mento sfuggente e alla forma degli occhi dimostrano di accostarsi all'anonimo maestro novarese operoso alla metà del Quattrocento nell'absidiola laterale di S. Sebastiano a Vercelli (12).

La mancanza di qualsiasi definizione ambientale e l'elementare tentativo di collocare diagonalmente il corpo di Cristo per ottenere una certa profondità spaziale, denotano l'impostazione arcaica di questo brano, che sembra ricollegarsi all'ambito della cultura gotica

ca per la presenza di alcuni calligrafismi, come gli orli elaborati e la leggerezza dei lini. Queste osservazioni e il tema iconografico trattato, fanno propendere per la datazione di questa Pietà ai primi decenni del Quattrocento, e comunque non oltre la prima metà del secolo.

La sovrapposizione degli intonaci rivela che questa Pietà, fu eseguita insieme alla S. Elena sulla monofora, dopo che venne affrescata la vicina Maestà.

Lo stato di conservazione complessivo di questo affresco si può giudicare discreto, anche se la parte superiore rivela la perdita del colore ed efflorescenze nitrose. Una fessura si nota sul lato sinistro del brano, in corrispondenza delle gambe di Cristo.

Bibliografia

- A. MASSARA, 1904, 37, fig. 1
- A. MASSARA, 1906, 172, tv. 3
- L. CASSANI-E. COLLI, 1948, 61
- G.B. e F.M. FERRO, 1972, 10 e 28, tv. 17

Note

- 1) Il nome di Vesperbild appare legato alla consuetudine di ricordare nel Breviario, dalle cinque alle sette di sera, la discesa di Cristo dalla croce.
Su questa iconografia cfr. L. REAU, in I.C., II/2, 103-106; J.H. EMMINGHAUS, voce "Vesperbild", in L.C.I., IV, 1972, 450-456; E. PANOFSKY, "Imago Pietatis", in Festschrift für S. Schlosser zum 60 Geburtstag, Leipzig-Wien 1927, 261-308; F.O. BÜTTNER, Imitatio Pietatis, Berlin 1983, 98-100

- 2) Una particolare delicatezza nel trattare il tema del dolore materno è presente soprattutto nell'arte francese del XV e XVI secolo, che dimostra una riservatezza di sentimenti in contrasto con gli eccessi tedeschi.
cfr. E. MALE, L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, Paris 1931, 122-132

- 3) "...Vasta è l'area di diffusione della Vesperbild...
E' ben nota la sua frequenza nelle Alpi orientali... meno chiara la diffusione del tema nella zona occidentale.... In questo caso le vie di penetrazione che hanno permesso la diffusione di questo nuovo tema (e nello stesso tempo di questa nuova forma plastica) ci restano sconosciute..."; cfr. E. CASTELNUOVO, "Le Alpi, crocevia e punto di incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo", in Ricerche di Storia dell'arte, 9 (1978-79), 20.
Per la notevole diffusione di questa iconografia, in Val di Susa, soprattutto nella seconda metà del Quattrocento, cfr. E. ROSSETTI BREZZI, "La pittura in Valle di Susa tra la fine del Quattrocento e i primi anni

del Cinquecento", in Valle di Susa. Arte e Storia (catalogo della mostra), Torino 1977, 181-203

- 4) cfr. E. MALE, 1931, 27-34
- 5) "...Al centro del giro dell'abside è una bellissima Pietà di impostazione arcaica, che attesta, come l'analoga di Garbagna, i moduli vigenti a cavaliere fra '300 e '400. Le fan corona figure di santi di buona fattura...". cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 60.
Ricordiamo inoltre la Pietà del castello di Castellazzo, in un riquadro binato con la Madonna adorante.
- 6) Sul compianto di Casalbeltrame, gruppo ligneo attualmente al Museo Civico di Novara, cfr. V. VIALE, Elogio dell'arte novarese, Novara 1962.
- 7) Cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, tv. 32
- 8) "Dalla parete centrale della sala maggiore del ricetto, trasformata in cantina, è stata staccata questa grande e drammatica Deposizione....La tragica tensione che l'anima, l'evidenza plastica che regge le sacre figure e ne congela, in magmi di rocce, le dolorose passioni, si correlano ai risultati, di pittura e scultura, raggiunti a Sillavengo e a Casalbeltrame, e ci portano a un chiaro dialogo con l'alveo piemontese...", cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 50, tv. 34
- 9) Sulla Pietà di Cascine Stra ed i restauri a cui è stata recentemente sottoposta si cfr. G. ROMANO, 1976, 11 12, fig. 54-55

10) cfr. G. ROMANO, 1979

11) Questa Crocifissione viene considerata da G. MULAZZANI, "Da Cassine a Crea" in La pittura delle pievi nel territorio di Alessandria, Alessandria 1983, 31-36, fig. 7-8-9

Inoltre cfr. N. GABRIELLI, Monumenti della pittura nella provincia di Alessandria dal sec. X alla fine del sec. XV, Alessandria s.d. (ma 1935), 12-14; A.M. BRIZIO, 1942, 25 e 155; AAVV, San Francesco di Cassine : sopravvivenze di un monumento gotico, Cassine 1979.

Scheda 5

Soggetto: Madonna in trono con offerente e S. Francesco

(tv. 13-20)

Collocazione: Abside, quinto riquadro da destra
cm. 173 x cm. 193

Iscrizioni: nell'incorniciatura dell'affresco:

S. FRANCISCUS · MCCCCLXXXI · DIE XXVII
APRILIS

sul cartiglio:

BERNARDINUS DICTUS FRATER
FILIUS QUONDAM DOMINI ZANETI DE RO-
GNONO DE TAEGHIO,
HABITATOR BUZOLETI FECIT
FIERI HOC OPUS AD
HONOREM VIRGINIS
MARIAE ET SANCTI FRANCISCI
ET THOMAXIUS DE
CAGNOLIS DICTUS DE
CORZARIO ABITATOR
NOVARIAE PINXIT.

Il testo del cartiglio comprende undici righe, con tracce evidenti di rigatura nel margine. Le iscrizioni presentano i caratteri della gotica libraria, con lettere ben definite e proporzionate. Prevale l'uso delle forme tonde di "u", "r" ed "s". La "i" mostra il puntino sovrapposto, ed "a" compare nella sua forma chiusa.

"Et" non è abbreviata e vengono impiegati alcuni nomi-na sacra (dēmi, sēti). Le abbreviazioni, di uso limitato, sono quelle correnti di "n", "us" ed "er". Il sostantivo "habitor" è presente nella sua forma ortografica corretta, ma anche senza la "h" iniziale.

Molto spesso i dipinti a carattere votivo contengono una serie di iscrizioni, poste in riquadri di primo piano oppure, come in questo caso, all'interno dello spazio dipinto. Essi costituiscono dei messaggi aggiunti al significato iconografico, e tendono ad una sua esplicitazione. Quando è presente il nome del committente la scritta assume quasi il valore di un atto notarile, indicando il soggetto, il patrono, la situazione e spesso il nome del pittore che ha eseguito l'affresco e che è anche l'esecutore materiale dell'iscrizione (1). In questo caso la scritta non si può considerare un semplice accessorio, ma un elemento in grado di influenzare lo stesso senso compositivo, stabilendo un preciso equilibrio fra le parti figurative e quelle scritte, che devono rispondere ad un sia pur elementare criterio di impaginazione (2). Questo dà origine a soluzioni anche originali come quella di Garbagna, di fissare il cartiglio con un chiodo alla parete, quasi si trattasse di una pergamena, sovrastante proprio

il committente.

Committenza

La lunga iscrizione, presente nel riquadro affrescato, ci consente di definire il nome del committente: Bernardinus de Rognono de Taeghio, che nel 1481, come riferisce la scritta sull'incorniciatura dell'affresco, fa eseguire questo brano "ad onore della Vergine Maria e di S. Francesco".

Bernardino, figlio di Zanardo, già defunto all'epoca della stesura dell'affresco, apparteneva alla famiglia Rognoni, non originaria dell'ambito novarese, ma largamente documentata nel bergamasco (3), come precisa immediatamente il toponimo "de Taeghio", cioè della Val Taleggio. Tuttavia nel momento in cui veniva eseguito l'affresco, Bernardino si diceva abitante di Buzzoleto (habitor Buzoleti), cioè di un'antica cascina situata nel territorio di Garbagna, tuttora esistente ed identificabile in Buzzoleto Vecchio.

Il cartiglio non ci fornisce dati per definire la figura del committente, ma le carte del Fondo dell'Ospedale Maggiore di Novara ci consentono di formulare qualche altra ipotesi. Infatti nelle cartelle relative agli affittuari delle terre di Garbagna sono ricordati altri "de Taegio" (4), che facevano gli allevatori o i

pastori e corrispondevano spesso l'affitto dei pascoli in natura (5).

La presenza di pastori bergamaschi nel territorio di Garbagna è particolarmente testimoniata nel periodo compreso tra il 1460 e il 1470; non possiamo però escludere che qualcuno di questi allevatori si fosse definitivamente stanziato nel paese, come nel caso di Bernardino Rognoni.

Nel cartiglio, apposto sopra la sua figura inginocchiata, egli si qualifica anche come "frater", cioè come confratello di qualche congregazione religiosa (6).

La scelta di S. Francesco, come santo protettore, ci consente di ipotizzare che si trattasse di un terziario francescano e di giustificare così la devozione al santo fondatore del suo Ordine.

Egli doveva senz'altro godere di un'agiata posizione economica per potersi permettere l'offerta di un importante affresco e questo dato ci viene confermato dal suo stesso ritratto.

Infatti gli abiti che il committente indossa non sono le vesti di un semplice contadino, ma di un ricco possidente.

Itinerario critico

La prima descrizione di questo affresco e la trascrizione del cartiglio che vi figura sono state di C. Morbio, nel 1841. Tuttavia, come più tardi ha rilevato il Massara, egli aveva letto malamente alcune lettere (Tomaxinus al posto di Tomaxius, Jozzario al posto di Corzario). D'altra parte anche le modifiche proposte dal Massara si sono dimostrate insoddisfacenti.

Infatti questo studioso locale diceva Bernardino Rognoni abitante di Buccioleto e lo considerava originario di Gozzano (A. MASSARA, 1903). Nei suoi numerosi interventi su riviste, nei primi anni del Novecento, egli sottolineava soprattutto il particolare dei due angeli musicanti, che gli sembravano preannunciare l'arte di Gaudenzio Ferrari (A. MASSARA, 1906, 181) e l'avvento di un'opera nuova (A. MASSARA, 1904, 8).

Al contrario la Madonna gli pareva serbare ancora, nella sua forma rigida e nello sguardo estatico, qualcosa di "bizantino" (A. MASSARA, 1912, 103).

La Brizio, nel 1942, ricordava la "Vergine con S. Francesco e offerente" tra le opere note di Tommaso Cagnola, pittore che considerava assai modesto, anche se picevole nell'uso di colori semplici e vivaci.

Rivalutato dai Ferro nel 1972, questo brano pare loro dimostrare "la delicata sensibilità con la quale tra-

duce nel nostro dialetto la lingua elegante dei Bembo e degli Zavattari" (p. 28), indicando, sulla scorta di un più generico riferimento di C. Baroni (1952, 575-576), le fonti della cultura figurativa del Cagnola, interpretazione da cui non si scosta neppure G. Romano (1973).

Il più recente cenno a questo affresco di Garbagna è stato fatto nel repertorio iconografico del Kaftal (1985), a proposito della rappresentazione di S. Francesco d'Assisi (tipo 1).

Descrizione dell'opera

La composizione appare divisa in due parti: a sinistra è collocato l'offerente con il santo protettore, S. Francesco; a destra la Madonna, seduta su di un trono gotico con ampia pedana. Il corpo della Vergine è in posizione leggermente diagonale, mentre il viso è di tre quarti. Indossa un ampio manto scuro su di una veste d'oro, ornata coi disegni del melograno. I capelli biondi sono sciolti sulle spalle e una corona le sovrsta il capo.

La Vergine regge con la destra il Bambino, ritto in piedi, e nella sinistra stringe un libro chiuso.

Il Bambino, con una veste damascata che lo ricopre

interamente facendo solo intravedere la punta di una scarpetta, è in piedi sul ginocchio destro della madre e benedice l'offerente, mentre con la mano sinistra regge un libro.

Lo sguardo della Madonna è rivolto allo spettatore, mentre quello del Figlio al committente, inginocchiato ai piedi del trono, con le mani giunte e il berretto trattenuto dai pollici (7). La sua figura è vista di profilo e il suo abbigliamento è dettagliatamente descritto (8). Sopra il suo capo è fissato un cartello che ricorda il nome e la data di esecuzione dell'affresco.

Alle spalle dell'offerente è la figura leggermente scorciata di S. Francesco che lo presenta con la destra, mentre nella sinistra regge il crocifisso. Sul suo corpo sono evidenti i segni delle stigmate ed il suo sguardo, come quello della Madonna, è rivolto ai fedeli. Completano la composizione due angeli biondi, in tunica rossa e con le ali aperte. Essi sono collocati ai lati della cuspide del trono. Quello a sinistra regge con la mano destra un triangolo e con l'altra un flauto; mentre l'angelo a destra suona un liuto.

Descrizione iconografica

L'affresco descritto risponde, nella sua tipologia complessiva, allo schema delle composizioni devozionali, con il supplicante inginocchiato davanti al trono della Vergine, come se si trattasse di una richiesta di protezione e salvezza (9).

L'offerente sembra implorare la Madonna perchè interceda per lui con Cristo e il Bambino esprime benevolmente la sua condiscendenza, concedendo la grazia e benedicendo. Tuttavia la sua posizione eretta sul ginocchio della madre ne sottolinea l'autonomia, rappresentandolo come un piccolo principe dalle cui decisioni dipende ogni cosa e mettendo in rilievo la sua divinità.

In questo senso, l'affresco di Garbagna si discosta dall'iconografia tradizionale che prevede in questi casi il Bambino seduto sulle ginocchia o sul braccio di Maria (10).

La Madonna, come il santo protettore, non rivolge il suo sguardo benevolo al supplicante, ma lo indirizza all'esterno. Sembra pertanto che la grazia concessa al singolo sia solo un esempio della benevolenza della Vergine, che si estende a qualunque fedele. Da ciò la necessità di instaurare un rapporto più diretto non tanto con l'offerente, quanto con lo spettatore.

La Madonna ed il Bambino indossano vesti riccamente or-

nate intessute d'oro e d'argento, su cui si distingue il motivo del melograno, diffuso nel XV secolo sui velluti e sui broccati. Questo particolare decorativo, se da un lato si può mettere in relazione con i traffici di stoffe che percorrevano la via Francisca (cfr. cap. I, par. c) influenzando la cultura figurativa locale, dall'altro si ricollega ad un'antichissima tradizione biblica. Infatti nel libro dell'Esodo (28.23), il disegno del melograno veniva prescritto per le vesti sacerdotali, identificandosi con il ricordo dell'albero della conoscenza posto nell'Eden. La cultura cristiana aveva rielaborato questo simbolo, sulla base dell'interpretazione patristica del Cantica dei Cantici, applicandolo a Maria. Il melograno stava a significare la castità e purezza della Vergine, accanto ai molteplici frutti della sua fede.

Probabilmente questo riferimento è valido anche per l'affresco considerato e per gli altri presenti a S. Maria, che raffigurano la Madonna vestita di questo antico simbolo. Il melograno assumeva un diverso significato se riferito a Cristo. Infatti il succo rosso dei suoi semi ricordava il sangue versato per la redenzione del mondo durante la sua Passione. Nel brano che stiamo esaminando anche Gesù Bambino indossa un abito decorato in modo analogo: il simbolo potrebbe assumere in

questo caso il valore di un presagio (11) e poichè riprende fedelmente il motivo decorativo della veste di Maria, poteva servire ad evidenziare la derivazione del Figlio dalla Madre e quindi la maternità della Vergine. Il ricordo di queste significazioni era probabilmente presente ai contemporanei di questo affresco, anche se risultava ormai assorbito nel retaggio tradizionale, non evitando una certa monotona ripetibilità, che si può del resto avvertire nell'osservare la sequenza dei santi e delle Madonne sulle pareti della chiesa.

Un altro motivo iconografico degno di nota è poi costituito dagli angeli musicanti posti presso il trono della Vergine (tv. 16-17). La loro presenza ricorda il titolo di "Regina degli angeli" che spetta a Maria e nel medesimo tempo si collega alla tradizione che designava questi spiriti come custodi della sua verginità (12). Il tema, che avrebbe raggiunto una notevole diffusione nel periodo Rinascimentale (13), appare quindi preannunciato in questo affresco.

Il clima diffuso dalla cultura umanistica si dimostra anche nella scelta delle proporzioni del committente, che non risulta in scala ridotta rispetto alla divinità (14) e, seppure prostrato in atto di omaggio e adorazione, mantiene ben individuata la propria fisionomia.

Il profilo, il taglio della capigliatura, gli abiti de-

notano che di quella particolare persona si tratta, traducendo l'offerta dell'affresco in un evidente protagonismo da parte del soggetto, che si vuole rendere riconoscibile davanti alla comunità e in un certo senso intende storicizzare la propria figura (15). A ciò contribuisce in modo determinante il cartiglio, che ne consente l'identificazione.

Bernardino Rognoni, sceglie come santo protettore S. Francesco. Il Santo è rappresentato secondo l'iconografia tradizionale, che si era tramandata lungo tutto il Medio Evo e che trovava le sue radici nel ciclo d'Assisi dipinto da Giotto (16). Francesco ha l'aspetto di un giovane imberbe ed è avvolto in un saio grigio, trat-tenuto da un cordone annodato che ricorda i tre voti di povertà, castità e obbedienza. Nelle mani, nei piedi e nel costato mostra i segni delle stigmate e con la mano sinistra regge un crocifisso. Con il gesto della mano destra presenta invece il donatore.

La scelta di Francesco come santo protettore non appare in questo caso legata al patronimico, bensì alla appartenenza del committente dell'affresco al Terz'Ordine francescano, come confermerebbe l'appellativo di "fra-ter", con cui Bernardino è conosciuto.

Nell'epoca in cui l'affresco venne eseguito (1481), la

presenza dell'Ordine francescano a Novara era stata recentemente confermata da nuove fondazioni (17).

Infatti nel 1444 era stata consegnata agli Osservanti la chiesa di S. Nazaro (18), anche se soltanto nel 1460 si era dato inizio alla costruzione del convento vero e proprio, che si sarebbe protratta nel tempo (19).

Nel fervore dei lavori si intraprese anche la decorazione della chiesa, nella quale intervenne Tommaso Cagnola, l'autore dell'affresco di Garbagna, firmando la immagine del Beato Tommaso Caccia (20). Questo affresco, collocato su un pilastro della chiesa di S. Nazaro della Costa, è probabilmente anteriore a quello dell'abside di Garbagna e venne eseguito dopo il 1478 (21).

Non è pertanto da escludere che Bernardino, il quale senz'altro manteneva contatti frequenti con il convento francescano, si sia servito per il suo affresco del medesimo pittore attivo in quegli anni nella chiesa dell'Ordine, e gli abbia commissionato l'opera..

Anche nell'abside di Gionzana (tv. 52), S. Francesco compare come patrono di un nobile inginocchiato, in un atteggiamento assai simile a quello di Garbagna. Le connessioni con l'ambiente francescano sono ribadite in questo caso anche dalla presenza di S. Chiara, che presenta alla Vergine una giovane dama (22).

Rilievi stilistici

L'affresco, datato 1481, è firmato da Tommaso Cagnola, caposcuola novarese di cui si hanno notizie dal 1479 al 1509 e alla ricostruzione della cui attività ha dato un fondamentale contributo Giovanni Romano, nella voce curata per il Dizionario Biografico degli Italiani (vol. XVI, 1973, 310-11 a cui si rimanda per la bibliografia). Il brano considerato ci sembra assai significativo per lo studio dello stile di Tommaso agli inizi del 1481, cioè al principio della sua carriera di artista e dopo la collaborazione di cui si ha notizia per il 1479 con Daniele de Bosis e con Paolo da Casaleggio. Poichè le opere precedenti a questo affresco di Garbagna sono andate perdute, la Vergine con l'offerente costituisce il primo termine certo dell'attività di Tommaso e quindi un cardine per la ricostruzione della sua personalità.

Le figure della Vergine, del S. Francesco e dell'offerente risultano nettamente definite sullo sfondo piatto, sostanzialmente privo di profondità, in cui l'unica ricerca prospettica è data dalla fuga delle piastrelle del pavimento a squame di pesce e dal trono che con la sua pedana sporgente dà l'idea della distanza che illusionisticamente separa lo spettatore dalla Vergine. Si può notare che il trono è posto sul lato destro della composizione, seguendo una soluzione tipica della

seconda metà del Quattrocento, anche se la tradizionale collocazione sul lato sinistro continua a permanere in alcuni affreschi e nelle tavolette votive (23).

Mentre il committente è presentato di profilo, secondo la tradizione, Maria e S. Francesco sono in una posa di tre-quarti, convergente verso il centro dell'affresco, che dimostra il tentativo di creare uno spazio più profondo attorno a queste immagini illuminate in modo uniforme ed immerse in una serena atmosfera, che evita forti contrasti chiaroscurali.

Il Cagnola è molto attento alla definizione dei particolari; ai motivi decorativi del trono marmorea, alla corona sul capo di Maria, alle ali degli angeli, al trattamento delle chiome ricciolute(angeli) oppure ricadenti in onde parallele sulle spalle (Vergine).

Anche i ritmi risultano fluenti e studiati: alla mano che presenta il donatore corrisponde il lieve gesto di Maria che posa la sua mano sul libro, alla mano che sorregge il Crocifisso quella che sostiene il Bambino.

Ma mentre il gruppo di destra risulta compatto nei contorni del trono, imponente ed immobile, il gruppo di sinistra accenna ad un lieve movimento nella gamba flessa di S. Francesco. Si nota inoltre una certa preferenza per i ritmi verticali e le proporzioni allungate, come dimostra la posizione eretta di S. Francesco, del Bam-

bino, il perfetto ricadere delle pieghe dell'abito del committente.

I volti sono aggraziati, e presentano tratti sottili. La fronte alta, gli occhi allungati, il naso diritto, la bocca piccola, il mento leggermente rilevato. Lo sguardo è sempre rivolto di lato, anche nelle figure degli angeli. Per questo periodo la loro presenza costituisce un motivo abbastanza originale nel Novarese, svolto con una certa finezza dall'artista, che tuttavia, non conoscendo approfonditamente le tecniche di esecuzione dei diversi strumenti, li affastella nelle mani senza preoccuparsi della verosimiglianza.

Esempi di altri angeli musicanti che gonfiano le loro gote per soffiare in trombette a bandoliera, sono presenti nella Parrocchia di S. Giacomo a Mozzio (24), e nell'oratorio di S. Maria di Cadesino presso Oggebbio, dove con una certa perizia sono raffigurati due angeli che suonano il liuto, mentre altri due fanno oscillare il turibulo (25).

Un intero ⁿcoⁿcerto angelico è infine raffigurato nel catino absidale di S. Pantaleone, ad Oro di Boccioleto (tv. 57), dove schiere di angeli assistono all'incoronazione della Vergine suonando strumenti musicali, descritti con grande attenzione (26).

Si tratta senz'altro di un illustre precedente dell'af-

fresco di Garbagna, poichè questo brano è datato 1476 e non è da escludere che il nostro artista vi si sia ispirato.

L'esame degli intonaci rivela che questo brano venne eseguito dopo la Pietà e prima del riquadro con S. Bernardo e S. Bovo.

L'affresco considerato si presenta deteriorato nella parte destra, per la presenza di profonde fessure che lo attraversano in senso verticale deturpando il volto del Bambino e dell'angelo che suona il liuto. Leggeri distacchi di colore interessano il manto di Maria e la parte bassa del trono.

Complessivamente lo stato di conservazione di questo brano si rivela buono.

Per quanto concerne i restauri cfr. scheda 1.

Bibliografia

- C. MORBIO, 1841, 199
- A. MASSARA, 1902, 29-30
- A. MASSARA, 1903, 34-35
- A. MASSARA, 1904, 7-8, cat. 38-39
- A. MASSARA, 1906, 181
- A. MASSARA, 1912, 72, 103
- A.M. BRIZIO, 1942, 189
- L. CASSANI-E. COLLI, 1948, 62
- G.B. e F.M. FERRO, 1972, 28, tv. 3 e tv. 14
- G. ROMANO, 1973, XVI, 310-311
- G. BAUDI-DI VESME, 1982, IV, 1220
- G. KAFTAL, 1985, 284-303 (tipo 1)

Note

- 1) cfr. A. TURCHINI, Pittura popolare. Ex voto dininti della Bergamasca, Bergamo 1983, 68-69
- 2) cfr. A. PETRUCCI, "La scrittura fra ideologia e rappresentazione", in Storia dell'arte italiana, IX, Torino 1980, 5-123
- 3) "...le cronache di Bergamo parlano dei Rognoni come famiglia ghibellina, e quindi parteggianti per i Visconti, già durante il XIV secolo, nel corso del turbolento periodo che vide le sanguinose lotte tra guelfi e ghibellini nelle valli di Taleggio, Adrara, Valsassina, S. Martino. E sappiamo che, dopo lunghe contese fra Milano e Venezia, la Val Taleggio fu divisa fra le due potenze contendenti e che, secondo i patti del 1456, al duca di Milano restava l'alta Val Taleggio, quindi le terre degli Arrigoni, Rognoni, Amigoni e Quarteroni...", in Storia di Milano, 1962, XVI, 598.
Inoltre cfr. B. BELOTTI, Storia di Bergamo e dei Bergamaschi, II, Bergamo 1959, 299.
- 4) Nel 1463 un "Pedrinus de Taegio filius quondam Zanarii Bergamaschj habitator Garbaniae" ottiene il diritto di pascolo sulle terre dell'Ospedale, saldando l'affitto nell'ottobre 1464 (ASN. Fondo Ospedale Maggiore, cart. 476, in atto 1463. 30 aprile e 1464. 4 ottobre)
- 5) ASN. Fondo Ospedale Maggiore, cart. 476, in atto 1461. 20 gennaio. In questo documento di locazione si concede il diritto di pascolo nella Baraggia di Garbagna "fino al numero di 72 bestie e più", a "Johannes de Tegio filius quondam Ambrosij habitator Sancti Petri ad Ulmum"

insieme a "Baldassarre quondam Beltrami habitator Savoni", con l'impegno del pagamento di un affitto annuale di lire 50 in formaggio e lire 25 in bustivo.

Giovanni salda l'affitto con atto del 26 ottobre 1461.

- 6) Il termine "frater" era largamente impiegato dagli appartenenti al Terz'Ordine Franciscano, come dimostrano numerosi esempi. cfr. G. COLOMBO, Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi, Vercelli 1883, 77: "(Eusebio Ferrari)...Essendo grandemente dedito alla pietà, sull'esempio del padre si iscrisse al Terz'Ordine di S. Francesco d'Assisi: per il che sovente egli vien intitolato Frate negli antichi documenti..."

- 7) L'atteggiamento dell'offerente dinanzi alla Vergine o al santo patrono è codificato dagli stessi documenti notarili. Infatti si prescriveva che chiunque desiderasse fare una donazione alla chiesa, facesse la sua offerta genuflesso dinanzi all'altare e ad una immagine particolarmente venerata e se uomo tenesse il berretto sopra le mani giunte, se donna semplicemente stesse con le mani giunte.
In principio le immagini col devoto offerente erano memoria di donazioni effettive; in seguito divennero semplici immagini votive fatte eseguire a spese del donatore. cfr. P.L. MOTTA-NOVASCONI, Il tempio di S. Francesco in Lodi, Milano 1958, 92-94.

- 8) Il committente indossa uno zippone o zupone (detto anche farsetto o diploide), la cui ampiezza è trattenuta in vita da una cintura di cuoio con fibbia e piastra terminale d'argento. Il gonnellino, bordato di bianco,

nasconde l'attaccatura delle calze solate, dalla punta leggermente rialzata. Queste sono bianche e aderiscono perfettamente alla gamba, secondo i dettami della moda del tempo. Le maniche dello zupone sono "ad ala", anche se di dimensioni moderate, e lasciano fuoriuscire le maniche della camicia arricciata fino al gomito e quindi aderente al braccio, con quattro bottoni di chiusura. Il viso è glabro e i capelli sono piuttosto lunghi, con le punte ondulate in dentro ed una breve frangetta sulla fronte, come era costume ai tempi di Gian Galeazzo e di Ludovico il Moro. Tutto l'abbigliamento appare giocato sul contrasto tra il bianco della camicia e delle calze e il rosso dello zupone, di stoffa pesante (panno o velluto).

Il committente si è fatto ritrarre con i suoi abiti migliori, nei quali sembra riflettersi (uso della camicia, maniche ad ala, acconciatura) la moda del ducato milanese nella seconda metà del Quattrocento.

cfr. R. LEVI PISETS-KY, Storia del costume in Italia, II, Milano 1964, 319-31; R. LEVI PISETS-KY, "L'apogeo dell'eleganza milanese durante il Ducato", in Storia di Milano, VIII, Milano 1957, 736-43.

- 9) Il primo esempio di supplicante inginocchiato dinanzi alla Vergine in trono, con il Bambino in grembo, è in un mosaico di S. Maria in Domnica, del IX secolo, che mostra papa Pasquale nell'atto di donare la chiesa ricostruita alla Madonna.

Il tipo iconografico raggiunse una certa stabilità solo alla fine del XIII secolo quando, le esigenze di maggiore naturalezza, favorirono l'abbandono dei gruppi ieratici di ascendenza bizantina, per trovare ispirazione in nuovi modelli che furono forniti, in questo caso, dal

l'adorazione dei Magi.

Infatti al Re, prostrato davanti a Gesù Bambino in grembo alla Madre, si sostituì gradualmente il committente. Ma nei gruppi che discendono direttamente dallo schema dell'adorazione, la Madonna ha sempre lo sguardo nella stessa direzione del Figlio oppure posato sul donatore, diversamente da quanto accade in questo brano. Anche un dipinto di scuola duccesca (Oxford, Christ Church Library) mostra una simile variazione, seguito da altri esempi del Trecento, nei quali è stata esclusa la dipendenza dalla scena dell'Adorazione.

cfr. D.C. SHORR, 1954, 34-35.

- 10) Questa rappresentazione si può considerare una variazione del tipo frontale del Bambino benedicente, in piedi sul ginocchio sinistro della madre, proposta dalla SHORR (tipo 4) e che trova la sua prima attestazione nell'affresco di Simone Martini al Palazzo Pubblico di Siena (1315). Questa rappresentazione si ricollega all'iconografia tradizionale della Presentazione al Tempio, nella quale Gesù Bambino appariva in una posa frontale, nell'atto di benedire dall'altare o dalle braccia della Madre.

Il Bambino dell'affresco di Garbagna, invece, è in una posa di tre-quarti e benedice lateralmente l'offerente. Tuttavia l'evoluzione dallo schema frontale a quello obliquo, non intacca il significato della posizione eretta, che si riconduce ad un'affermazione di sovranità e potenza da parte del Figlio di Dio.

cfr. D.C. SHORR, 1954, 26-28.

- 11) Il simbolo del melograno sta ad indicare la Chiesa, poichè come nel frutto trovano unità i numerosi semi, analogamente i cristiani nell'Ecclesia.
cfr. C. DUTILH, voce "Granatapfel", in L.C.I., II, 1970, 198-199; M. LEVI D'ANCONA, voce "Pomegranate", in The garden of Renaissance, Firenze 1977, 312-17.

- 12) Fin dal IV secolo attorno a Maria vennero collocati degli angeli in numero variabile da uno a quattro. Ben presto, però, il loro numero si moltiplicò e l'artista li utilizzò per sostenere la corona sul capo della Vergine, oppure un drappeggio, infine in atto di suonare le celesti armonie. Si perse pertanto il significato primario degli angeli quali custodi di Maria e simboli della sua verginità.
Maria venne così chiamata "Regina degli angeli" e una volta assegnatole tale titolo fu sufficiente porle accanto anche due soli rappresentanti di tali spiriti per ricordare il titolo stesso.
cfr. P.G. TOSCANO, Il pensiero cristiano nell'arte, II, Bergamo 1960, 112-113.

- 13) Sul tema rinascimentale degli angeli musicanti e del concerto angelico, si cfr. E. WINTERNITZ, Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, London 1967, 137-149.

- 14) In questi dipinti devozionali, molto spesso, il committente appare di dimensioni assai ridotte rispetto al patrono rappresentato, in segno di umiltà e per meglio esprimere un ordine gerarchico.

- 15) L'affresco offriva la possibilità di autorappresentarsi anche a certi strati sociali, che diversamente

non avrebbero avuto altro modo di veder fissata la propria immagine, cfr. A. TURCHINI, 1983, 329.

- 16) Per l'iconografia francescana si rimanda a A. POMPEI, voce "S. Francesco d'Assisi", in BBSS, V, 1964, 1128-1131; L. REAU, voce "S. Francesco d'Assisi", in I.C., III/1, 516-535; G. KAFTAL, 1978, 328-342.

- 17) La prima fondazione dei frati minori di S. Francesco di cui si abbia notizia a Novara è quella della chiesa e del convento di S. Luca (documentato nel 1233) e quindi del convento di S. Antonio (documentato nel 1234). In seguito sorse il convento di S. Francesco, collocato presso il "guasto" dei Cavallazzi, ed un convento di clarisse (S. Agnese). cfr. G.C. ANDENNA, "Primi insediamenti francescani a Novara (sec. XIII-XIV)", in Archivium Franciscanum Historicum, LXVI (1973), 1-48; G.C. ANDENNA, "Le Clarisse nel Novarese (1252-1300)", in Archivium Franciscanum Historicum, LXVII (1974), 185-267.

- 18) Papa Eugenio IV, con bolla del 24 ottobre 1444, autorizzava il vescovo Bartolomeo Visconti a consegnare ai Francescani Osservanti la chiesa di S. Nazaro.

- 19) cfr. A. VIGLIO, "La chiesa e il Convento di S. Nazaro della Costa", in BSPN, XXIII (1929), 5-101; M. MANNI, Memorie storico-biografiche della Provincia di S. Diego in Piemonte, Varallo 1945, 206; M. DI GIOVANNI, "L'architettura delle fondazioni francescane in Novara", in Il Francescanesimo in Lombardia, Milano 1983, 319-29.

- 20) Il beato Tommaso Caccia è collocato sul primo pilastro a sinistra, entrando nella chiesa. "...Il frate è ritto, con un libro aperto nelle mani, col vestito a pieghe cinto del cordone rigido, scalzo e la sua figura spicca sul pavimento rossiccio a disegno curvilineo quale si riscontra in quasi tutti gli affreschi quattrocenteschi di questa regione e spicca sul fondo nel quale già si rivela un principio di ornamento floreale..." (cfr. R. GIOILLI, "Appunti d'arte novarese nell'Abbazia di S. Nazaro alla Costa", in Rassegna d'Arte, VIII (1908), 68).
- 21) Nel 1478 moriva il Beato Tommaso Caccia. Da notare che sul pilastro a sinistra della chiesa di S. Nazaro, Giovanni Antonio Merli firma e data 1474 un affresco con S. Antonio da Padova e il Beato Alberto da Sarthiano.
- 22) Lo stemma dei Tettoni, che commissionano l'opera, dimostra il profondo legame tra questa famiglia ed i Francescani, la cui predicazione aveva raggiunto una notevole espansione nel periodo compreso tra il 1470 e il 1480. In particolare era molto ricercato per le sue prediche il Beato Matteo Nolli, morto nel 1478. Anche il Beato Tommaso Caccia era conosciuto per la sua eloquenza. cfr. A. SALSA, "I Beati Tommaso Caccia e Matteo Nollio", in BSPN, XXV (1931), 122-136.
- 23) A questo proposito Turchini osservava che nell'ex voto dipinto "non popolare o minimamente popolare" la collocazione dell'immagine celeste tende a spostarsi dal lato sinistro a quello destro, e che assai raramente si nota una convergenza di sguardi tra richiedente e divinità. Solitamente il soggetto è un uomo e viene rappresentato solo. Indubbiamente anche l'affresco di Garba-

gna, seppure classificabile a rigore tra gli affreschi devozionali, che precedono l'avvento degli autentici ex voto, sembra rispondere a questa tipologia, facendo supporre da parte della committenza una provenienza "non popolare", nel senso di economicamente agiata.
cfr. A. TURCHINI, 1983, 95.

24) Sugli angeli di Mozzio fornisce una scheda A. MASSARA, 1904, n. 75.

25) cfr. A. MASSARA, 1904, n. 77.

26) cfr. A. BOSSI, "Boccioleto. La chiesa di S. Lorenzo al Seccio. La cappella di S. Pantaleone ad Oro", in Contributi alla Storia della Valsesia, Varallo 1971, 7-23; G.B. e F.M. FERRO, 1972, 75-76.

Scheda 6

Soggetto: S. Bernardino da Siena e S. Bovo
(tv. 21-22-23)

Collocazione: Abside, sesto riquadro da destra
cm. 173 x cm. 121

Iscrizioni: Sotto l'incorniciatura, sullo sfondo:

a) S. BERNARDINUS

nell'incorniciatura:

a) OTINUS DE GRATO FECIT FIERI
HANC FIGURAM

sul vessillo:

b) S. BOUS

nell'incorniciatura:

b) BAPTISTA DE COMOLO DE
MONTECUCHO FECIT FIERI

Le iscrizioni, in gotica libraria, presentano segni di abbreviazione corrente, come la linea sovrapposta per "n" ed "m" (es. hanc figuram e Montecucho), l'uso della "s" tonda in fine di parola (Otinus), la "r" tonda in corpo di parola, l'accostamento dei tratti di alcune lettere tonde (de).

Committenza

a) S. Bernardino

Nei documenti che abbiamo avuto occasione di consultare, non ci è stato possibile trovare alcuna notizia sul committente di questo affresco, Otinus de Grato, o sulla sua famiglia di appartenenza.

Anche lo storico Giancarlo Andenna, in una sua comunicazione orale, ci ha confermato che nelle testimonianze scritte che ha confrontato per i suoi studi sul Novarese, il cognome "De Grato" non risulta. E' quindi probabile che Otino non fosse originario dell'ambito novarese.

La scelta di S. Bernardino, come protettore, non pare collegata a motivi di patronato nobiliare, quanto piuttosto all'uso di collocare il trigramma bernardiniano nelle stalle per assicurare il bestiame dalle malattie e dal malocchio. Non a caso S. Bernardino compare in questo affresco accanto a S. Bovo, protettore degli animali domestici.

Questa considerazione ci fa avanzare l'ipotesi che Otino de Grato potesse essere uno di quei pastori bergamaschi o allevatori che nella seconda metà del Quattrocento diventarono affittuari dell'Ospedale Maggiore, nelle terre che questo possedeva a Garbagna, e al cui riguardo ci rimane copiosa documentazione: (ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475 e 476).

b) S. Bovo

Il committente di questo affresco, appartenente alla famiglia novarese dei "De Comolo" o "Comoli", si dice residente a Moncucco, antico cascinale, oggi frazione di Garbagna.

La scelta di S. Bovo come patrono fa pensare che si trattasse anche in questo caso di un allevatore di bestiame.

Itinerario critico

Il Morbio accenna per primo alla presenza di un riquadro con S. Bernardino e S. Bovo nella chiesa di S. Maria a Garbagna, trascrivendo sommariamente l'iscrizione dell'affresco.

Il Massara nel 1903, in una conferenza tenuta per l'Università Popolare, e quindi i Ferro nel 1972, ricordano questo brano tra gli altri dell'abside.

In particolare i Ferro sottolineano che "...S. Bovo appare legato al personalissimo fare del Cagnoli e ricorda il S. Martino di Bolzano..."

Il Kaftal ricorda l'affresco di Garbagna come esemplificativo dell'iconografia di S. Bovo nell'Italia Occidentale (tipo a), pubblicandone l'immagine.

Descrizione dell'opera

L'affresco rappresenta le due figure di S. Bernardino a sinistra e di S. Bovo a destra, in una posa di tre quarti, con lo sguardo rivolto all'esterno.

I santi reggono i loro attributi tradizionali (il monogramma e il libro; il vessillo e la spada) sullo sfondo di una parete verdastra, con inserito un riquadro scuro, e di un pavimento a squama di pesce in gradazione prospettica. Una linea chiara e quindi una sottolineatura rossa delimitano i contorni dell'affresco.

Descrizione iconografica

La figura di S. Bernardino ricorre abbastanza frequentemente negli affreschi della seconda metà del XV secolo, soprattutto nell'area lombarda, più volte percorsa dalla sua predicazione (1).

L'affresco di Garbagna ricorda il Santo nella sua iconografia tradizionale (2), che lo rappresenta in età avanzata, consunto dai digiuni e dalle penitenze.

Egli indossa il saio francescano ed è a piedi scalzi.

Con il braccio e la mano destra regge un libro chiuso, mentre con la sinistra eleva sul palmo della mano una

tavoletta quadrata, dove sono incise, all'interno di un sole raggiato, le lettere J.H.S. sormontate da una croce. E' questo il trigramma bernardiniano (Jesus Homini

Salvator), legato al culto del nome di Gesù che sarebbe stato adottato come simbolo dall'ordine francescano e avrebbe conseguito un'autonoma diffusione nei diversi luoghi toccati dalla predicazione di S. Bernardino, divenendo fausto segno di protezione e scongiuro (3).

In questo caso il monogramma è esposta su di una tavoletta quadrata (4), distaccandosi dalla tradizione lombarda dove solitamente è di forma circolare (5).

Importante per la datazione è poi la presenza del libro chiuso, anzichè aperto sul programma bernardiniano ("Pater manifestavi Nomen tuum hominibus").

Infatti questa particolarità, insieme all'assenza del caratteristico attributo delle tre mitrie vescovili (6), ci consente di datare l'affresco alla fine del XV secolo (7).

La devozione a questo santo appare già diffusa nel novarese in tempi vicini alla sua canonizzazione (1450). Ad Orta gli fu intitolato un oratorio nel 1462, e la tradizione vuole che visitasse Intra (8). La sua figura compare di frequente negli affreschi votivi, come in quello di Garbagna, e in altri della zona. Nell'oratorio di S. Sebastiano ad Arborio (Vercelli), sulla parete di destra in basso, è raffigurato accanto ad altri santi un S. Bernardino assai simile a quello di S. Maria per la attitudine della posa e per la presenza del trigramma

quadrato (tv. 49). Insieme a questo attributo però compaiono il libro aperto e le tre mitrie. Questo affresco è considerato dal Mazzini di fine secolo (9).

Ben diversa appare invece l'iconografia del santo senese in S. Giovanni di Vespolate (tv. 48), dove la sua figura è inclusa in un polittico murale (parete sinistra), datato da una scritta al 1476 (10). S. Bernardino presenta il libro aperto nella sinistra, mentre la destra punta l'indice in alto verso il trigramma, ricordando un atteggiamento tipicamente predicatorio (11).

Tra le più antiche immagini di questo santo nel territorio novarese, ricordiamo anche quella che si conserva nel convento di S. Nazaro della Costa, alla periferia di Novara, dove i Minori Osservanti si trasferirono nel 1444. Essa rappresenta il santo senese con l'attributo della tavoletta quadrata ai piedi di una drammatica Crocifissione, datata dalla Brizio al 1470. La collocazione in un convento francescano dimostra la particolare devozione di cui S. Bernardino era oggetto presso gli appartenenti a questo Ordine e gli ambienti toccati dalla sua predicazione.

Tra le figura di santi affrescati nell'oratorio di S. Maria, S. Bovo (o Bovone) costituisce una presenza raffinata ed elegante, in contrasto con l'austero S. Bernardino alla sua sinistra.

S. Bovo è infatti rappresentato come un giovane damerino alla moda, dalla capigliatura bionda e fluente, acconciata in fitti riccioli. Egli indossa una ricca gi^or^onea damascata, con le maniche ad ali che gli ricadono dietro le spalle, mentre quelle aderenti del farsetto sono di tessuto di diverso colore. Porta una cintura stretta in vita, le calze solate e i guanti bianchi, che riflettono la moda della fine del XV secolo (12).

Il braccio destro di S. Bovo ricade lungo il fianco per consentire alla mano di appoggiarsi all'elsa del lungo spadone. Il santo è dunque raffigurato come un giovane cavaliere, seguendo la leggenda che lo designa come un guerriero, prima che decidesse di entrare in convento, dedicandosi ad una vita di penitenza (13).

Morto nel 986 a Voghera, dove si trovava di passaggio, ne divenne il santo patrono, raggiungendo ben presto fama di potente taumaturgo. A lui erano dedicati due conventi a Voghera, uno appartenente ai Benedettini, l'altro ai Francescani (14).

In tempi abbastanza vicini all'affresco di S. Maria, nel 1469, venne compiuta la solenne ricognizione delle sue

ossa, che dovette contribuire a riaccenderne il culto. La sua presenza tra i santi di Garbagna potrebbe trovare una giustificazione, oltre che in una particolare grazia concessa al committente, nella protezione che egli assicurava agli animali, in particolare ai buoi, a causa di un'identità di suono col suo nome (15). Non a caso sullo stendardo egli è ricordato come S. Bous, e due figure di buoi sono dipinte sul suo vessillo. Egli era quindi particolarmente invocato dagli allevatori, la cui presenza a Garbagna è attestata da numerosi documenti (16).

Una rappresentazione di S. Bovo assai simile nei suoi elementi essenziali a quella di S. Maria, è pubblicata da G. Kaftal come appartenente alla scuola veronese e datata 1421 (17). Pertanto l'iconografia presente a Garbagna si può considerare tradizionale e ormai consolidata.

Tra le immagini di S. Bovo diffuse nel Novarese ricordiamo quella di Gionzana, in cui egli compare accanto a S. Antonio abate tentato dai demoni e alla Vergine in trono (18).

Rilievi stilistici

L'affresco è anonimo e rivela una certa raffinatezza nel rendere i volti delle figure e la contrapposizione dei loro gesti.

L'emaciato S. Bernardino ha tratti angolosi, mento appuntito e zigomi rilevati. Gli occhi, infossati nelle orbite, sono fissi verso il riguardante (tv. 22).

La posa è statica, come rivela l'andamento perfettamente verticale delle pieghe della tonaca. Ci sembra notevole il particolare dello scorcio della mano con il monogramma di Cristo, che ritorna nell'affresco di Arborio Vercellese segnalato dal Mazzini (tv. 49) e da lui attribuito a Tommaso Cagnola.

Alla staticità di S. Bernardino fa da riscontro il S. Bovo, con il suo stendardo sventolante che dà un'impressione di dinamismo, insieme alla gamba flessa, come se il passo si fosse appena interrotto. La posa rivela la adozione di una schema contrapposto: i piedi e le ginocchia si orientano a destra mentre il viso e lo sguardo si rivolgono a sinistra. Inoltre si può notare come alla gamba sinistra leggermente flessa e arretrata, risponde il braccio destro steso lungo il fianco ed alla gamba destra, su cui si appoggia il peso della persona, corrisponda il braccio sinistro, con la mano che sostiene

ne la bandiera. Questa struttura chiastica della composizione, si ripete in modo analogo nella S. Caterina della parete (tv. 17) e nel paggio del S. Eustachio (tv. 33).

Il viso di S. Bovo è trattato con precisione e leggerezza di tratto, come rivelano le sopracciglia dettagliatamente descritte, gli occhi a mandorla, il naso ben disegnato, le labbra piccole ed il mento leggermente rilevato. I pomelli rosati sulle guance conferiscono un'impressione di giovinezza e salute a questo santo guerriero, che dimostra una notevole somiglianza tipologica con il S. Martino della chiesa omonima di Bolzano (tv. 43), firmato da Tommaso Cagnola.

Soprattutto il volto dimostra di dipendere da un unico modello, con il particolare della capigliatura bionda e riccioluta, ma anche altri elementi come la giornea decorata con il motivo del melograno, il gonnellino bordato di pelliccia, il lungo spadone, il tono di raffinata eleganza, rimangono invariati.

Altri particolari secondari, come il modo di eseguire l'aureola e l'analoga ambientazione del S. Martino e del S. Bovo sullo sfondo di una parete con riquadro e di un pavimento a squama di pesce ci fanno propendere per l'attribuzione a Tommaso Cagnola di questa figura.

Sulla base delle analogie che è stata possibile consta tare da una parte tra il S. Bernardino di Garbagna e quello di S. Sebastiano ad Arborio e dall'altra tra S. Bovo e il S. Martino di Bolzano, ci sembra di poter procedere all'attribuzione del riquadro considerato a Tommaso Cagnola.

L'esame delle giornate di lavoro rivela che questo riquadro è stato eseguito dopo la Vergine con l'offerente.

Lo stato di conservazione dell'affresco è buono se si escludono alcuni limitati distacchi del colore, eviden ti sul viso e sulla tonaca di S. Bernardino e dovute ad infiltrazioni di umidità.

Per i restauri si confronti la scheda 1.

Bibliografia

C. MORBIO, 1841, 198

A. MASSARA, 1903, 34

G.B. e F.M. FERRO, 1972, 28, tv. 16

G. KAFTAL, 1985, 176-177, fig. 247.

Note

- 1) S. Bernardino (Massa Marittima 1380 - L'Aquila 1444) entrò nell'ordine francescano nel 1402, dimostrando straordinarie doti di predicatore e di riformatore. La sua apertura di idee e taluni aspetti della sua predicazione lo portarono a subire due processi di eresia, dai quali fu assolto. Dal 1438 al 1442 fu vicario generale del suo ordine. Morì nel 1444 e venne canonizzato da Nicolò V nel 1450. E' noto soprattutto per le sue doti di oratore in volgare, che lo portarono più volte a tenere i quaresimali a Siena e in numerose città dell'Italia settentrionale. Fu a Milano nel 1419, poi nel '38 e '39 e per l'ultima volta nel 1442. Seppe ottenere la benevolenza di Filippo Maria Visconti che nel 1421 gli donò la cappella ducale di Pavia con le sue proprietà per eriger vi un convento. Infatti Bernardino si preoccupava costantemente che i frati minori osservanti potessero continuare l'opera da lui intrapresa presso le popolazioni locali.

Utili ragguagli sulla vita e l'opera di S. Bernardino sono in R. MANSELLI, voce "Bernardino da Siena", in Dizionario Biografico degli Italiani, IX, Roma 1967, 215-226, (con aggiornata bibliografia).

- 2) Per l'iconografia generale di S. Bernardino si sono consultati: L. REAU, voce "Bernardino da Siena", in I.C., III/1, 219-221;
R. APRILE, voce "Bernardino da Siena", in BBSS, II, 1962, 1316-1319;
H.W. VON OS, voce "Bernardin von Siena", in L.C.I., V, 1973, 389-392;
G. KAFTAL, 1978, 149-152.

- 3) Sul simbolo cristologico di S. Bernardino da Siena e il suo valore nella cultura popolare cfr. C. CONTINI, "Appunti sull'immagine devozionale Bassopadana", in Codici miniati e artigianato rurale (catalogo della mostra), S. Benadetto Po 1978, 97.
- 4) Di forma quadrata era la tavoletta donata dallo stesso Santo ai modenesi nel 1423, al termine della sua predicazione. Attualmente è conservata in Santa Maria delle Asse.
- 5) cfr. L. MATTIOLI ROSSI, "L'iconografia di S. Bernardino da Siena in Lombardia dal XV al XVIII secolo", in AAVV, Il Francescanesimo in Lombardia (storia e arte), Milano 1983, 233.
- 6) S. Bernardino rifiutò successivamente di divenire vescovo di Siena, Ferrara e Urbino. Le mitrie vescovili ai suoi piedi stanno a simboleggiare la sua rinuncia.
- 7) L. MATTIOLI ROSSI, 1983, 242.
 "...La iconografia bernardiniana proposta dall'arte lombarda alla fine del XV secolo presenta dunque il santo con gli attributi del trigramma e del libro, quasi sempre chiuso, mentre l'allusione per mezzo delle tre mitrie ai tre vescovati rifiutati dal senese appare caduta in disuso...Di norma Bernardino è raffigurato in età avanzata, ma il suo ritratto ha perso il vigoroso realismo che caratterizzava le opere più antiche, sostituito da forme idealizzanti capaci di una maggiore sintesi nella resa plastica dei volumi; la sua espressione non è più segnata dai rigori dell'ascetismo, ma arguta e meditativa, colloquiale e accattivante..."

- 8) cfr. R. VERDINA, "Orme di S. Bernardino nelle terre del lago d'Orta", in BSPN, XLIV (1954), 130-132.

- 9) Sull'oratorio di S. Sebastiano ad Arborio cfr. F. MAZZINI, Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recupero e restauri (catalogo della mostra), Vercelli 1976, 105-106

- 10) Sull'oratorio di S. Giovanni e i suoi affreschi cfr. A.L. STOPPA, "Misteri di storia e di arte nella pingue piana novarese", in Novara, dicembre 1968, 11-19;
G.B. e F.M. FERRO, 1972, 26-27

- 11) Non bisogna dimenticare che S. Bernardino da Siena era invocato dai predicatori contro la raucedine e le malattie polmonari.

- 12) "...l'uso dei guanti, spesso profumati, si diffonde sempre più nella seconda metà del secolo...I guanti fatti a Milano erano apprezzati anche in altre città..."
cfr. R. LEVI PISSETSKY, 1957, 742

- 13) Di origine nobile, S. Bovo nacque in Provenza verso la metà del secolo X. Divenuto cavaliere, si diede a combattere i Mori, che dalla base di Frassineto compivano continue scorrerie. Nel 973, sotto Guglielmo I duca di Provenza, riuscì ad espugnare la loro roccaforte, segnalandosi per il suo coraggio e valore. Terminata la guerra decise però di cambiar vita, divenendo un asceta e dedicandosi a dure pratiche penitenziali. Fece anche voto di recarsi ogni anno in pellegrinaggio a Roma. Proprio al rientro da uno di questi viaggi, si ammalò gravemente e morì a Voghera il 22 maggio 986. cfr. G.D. GORDINI, voce "S. Bovo", in BBSS, IX, 1963, 379-380

- 14) "...Ad sacram S. Bobonis venerationem confirmandam etiam conducit scire, ad honorem ipsius fuisse olim constructum monasterium Ordini Benedictini, cum ecclesia illi sacrata...distante viginti circiter passus ab Ecclesia nova, eidem S. Boboni etiam sacrata cum conventu Ordini Fratrum Minorum Cappuccinorum..."
cfr. AASS, Vita S. Bovi, Maii Tomus V, Parigi-Roma 1866, 185
- 15) A questo proposito cfr. L. REAU, voce "S. Bavon", in I.C., III/1, 241
- 16) A questo proposito cfr. in questa scheda le osservazioni sulla "committenza".
- 17) G. KAFTAL, 1978, 176
L'immagine è desunta da un affresco della chiesa di S. Abbondio a S. Bonifacio.
- 18) cfr. A.L. STOPPA, 1968, 32.

Scheda 7

Soggetto: Madonna in trono con Bambino e Fraticello
(tv. 24-26)

Collocazione: Parete sinistra, primo riquadro da destra
cm. 170 x cm. 70

Iscrizioni: nell'incorniciatura dell'affresco:

ALAXINA UXOR BALTRAMINI FECIT FIERI

L'iscrizione, in gotica libraria, non mostra l'uso di alcuna abbreviazione. Si nota il nesso "ci" (fecit). La fattura delle lettere appare più sommaria rispetto alle altre fin qui considerate, come dimostra la mancanza del puntino o della linea su "i".

Committenza

Il committente in questo caso è una donna di nome Alaxina, forma diminutiva del nome Agnese, che si dice moglie di Beltramino, forma diminutiva del nome Beltrame. La motivazione di questo affresco non viene specificata, ma la presenza di un fanciullo orante, in abito da fraticello, inginocchiato davanti alla Madonna, fa pensare ad un dipinto devozionale in ricordo di qualche grazia ricevuta, relativa alla salute del bambino di cui Alaxina era madre.

Itinerario critico

A questo affresco ha accennato per primo il Massara nel 1904, nel suo studio sull'iconografia di Maria Vergine nel Novarese. Egli ha sottolineato la presenza del fanciullo in abito da fraticello ai piedi della Madonna, la cui fisionomia sembra ripetere invariabilmente un unico modello che ispira anche le altre Madonne della parete: viso ovale incorniciato da capelli biondi, sguardo estatico e sfondo floreale.

Nel 1972 i Ferro, nel loro repertorio, ricordano anche questo brano tra gli altri della parete.

Descrizione dell'opera

In questo affresco la Vergine appare seduta sullo sfondo di un drappo, decorato con i caratteristici melograni, e fissato con chiodi e corda alla retrostante parete.

Un ampio manto rosso le avvolge la figura e le vela il capo, sul quale è collocata la corona.

La Madonna tiene un libro appoggiato sul ginocchio destro mentre su quello sinistro sta seduto il Bambino, sorretto dalla sua mano. Il suo sguardo è rivolto allo spettatore.

La figura di Gesù Bambino, di tre-quarti, appare perfettamente inclusa in quella della Vergine e nel suo mantello; egli indossa una ricca tunica damascata, simile

a quella di Maria, e benedice con la destra mentre nella sinistra tiene un libro. Il suo sguardo è abbassato sull'orante ai suoi piedi: un bambino vestito da fraticello. Egli è inginocchiato, con le mani congiunte in preghiera, e alza i suoi occhi verso Gesù, ad implorare una grazia.

Descrizione iconografica

L'impostazione di questo affresco mostra di rientrare nella tradizionale iconografia della Vergine in trono con il supplicante inginocchiato (D.C. SHORR, 1954, tipo 5). Tuttavia è abbastanza raro che questo si identifichi con un bambino. L'abito da fraticello che indossa sarebbe la dimostrazione del voto fatto dalla madre, che è la committente dell'affresco, secondo un costume che perdura ancora oggi. Infatti l'assenza della tonsura prescritta ai chierici e agli ecclesiastici esclude l'ipotesi che si tratti di un giovane frate.

In questo brano si nota una certa insistenza sull'attributo del libro, che compare sia in mano alla Vergine che in mano al Bambino, analogamente al riquadro firmato dal Cagnola (cfr. scheda 5) nell'abside.

Il libro si può considerare un elemento tradizionale e generico della rappresentazione dei santi o della Vergine (1), ma risulta continuamente ripetuto sulle pareti

di S. Maria, in modo quasi ossessivo. Si potrebbe trattare in questo caso di un tentativo di ribadire l'importanza della Parola e della sua meditazione, favorita dagli ordini riformati e dai Francescani.

Rilievi stilistici

L'affresco è anonimo, ma rivela una certa finezza di tratto nel definire i volti della Vergine e di Gesù Bambino. Soprattutto la fisionomia della Madonna ci consente un preciso confronto con un'opera firmata e datata da Tommaso Cagnola: la Vergine della Gelata (2) di Soriso del 1490 (tv. 45-46).

Identico ci sembra il modo di eseguire gli occhi, il naso, la bocca e i capelli. Anche lo sguardo e la leggera curvatura del capo risultano analoghi. Inoltre il Bambino rotondo e paffutello, dai capelli biondi e riccioluti, riprende la medesima tipologia e persino lo stesso genere di abito. Ma mentre la Madonna di Soriso appare curata in ogni dettaglio, anche secondario, il brano di Garbagna si rivela più sommario nel disegno delle stoffe e del drappo che fa da fondale, raggiungendo un risultato meno aristocratico ed elegante.

Soprattutto la figura del fraticello si dimostra non completamente riuscita nel tentativo, troppo arduo, di rendere uno scorcio da sotto-in-su, che finisce per de-

formare leggermente il viso (3). Anche la mano che Maria posa sul libro appare meno flessuosa di quelle degli altri affreschi di Tommaso, non riuscendo ad articolare con scioltezza le dita della mano piegata.

I raffronti che è stato possibile istituire tra questo affresco e quello di Soriso ci sembrano tuttavia sufficienti a provare l'ideazione di Tommaso per questa Madonna, anche se l'esecuzione, soprattutto di elementi secondari come il bambino o il motivo del melograno, in cui si nota un certo scadimento, sembrerebbero da lui affidati alla bottega.

Per quanto riguarda la definizione cronologica del brano di S. Maria, la Vergine di Soriso si viene a collocare come un termine ben preciso. Infatti il confronto tra questo affresco, datato 1490, e la Madonna con l'offerente, che il Cagnola esegue per l'abside di S. Maria nel 1481, denota l'evoluzione dello stile dell'artista in questo decennio, dimostrando il passaggio dalle proporzioni allungate e dal viso perfettamente ovale dell'affresco del 1481, ad un modulo più addolcito e arrotondato, oltre che psicologicamente più partecipe nell'affresco più recente. Poichè questi caratteri sembrano rilevabili anche nella Madonna con Fraticello, riteniamo che anche questa dovrebbe collocarsi in una data vicina alla Vergine di Soriso (1490).

Bibliografia

A. MASSARA, 1904, 6-7

G.B. e F.M. FERRO, 1972, 28, tv. 15

Note

- 1) cfr. RED. , voce "Buch", in L.C.I., V, 1973, 337-338
- 2) La Madonna della Gelata viene ricordata da Giovanni Romano nel catalogo delle opere di Tommaso Cagnola, in Dizionario Biografico degli Italiani, XVI, Roma 1973, 310-311. Non ci risulta che questa opera sia stata pubblicata.
- 3) Questa tipica deformazione si può rilevare anche nella figura di S. Eustachio (cfr. scheda 11) e nell'immagine del povero in S. Martino a Bolzano (tv. 43).

Scheda 8

Soggetto: S. Caterina d'Alessandria
(tv. 27-28)

Collocazione: Parete sinistra, secondo riquadro da
destra
cm. 170 x cm. 65

Iscrizioni: nell'incorniciatura dell'affresco
CRISTOFERUS ET FRATRES DE GARDINOTO
FECERUNT FIERI

L'iscrizione, in gotica libraria, utilizza il "crismon" (Xpo) come iniziale del nome "Cristoferus", e l'abbreviazione corrente di "n" (fecerunt), con trattino sovrapposto.

Committenza

Sopra l'affresco sono segnalati i nomi di Cristoforo e dei "fratres de Gardinoto".
Potrebbe trattarsi dei fratelli di un Gardinoto non meglio identificato, ma più probabilmente il "de" starebbe ad indicare un cognome familiare. In questo caso "de Gardinoto" risulterebbe forma dialettale di "De Gardinis", famiglia che possedeva beni in Garbagna. Infatti dall'inventario del 1514, risulta che i Gardinis confinavano direttamente con i beni della Parrocchiale di S. Michele

(ASDN, teca III, 3-39).

Numerosi "Gardino" sono inoltre elencati in un'ingiunzione dell'Ospedale Maggiore del 1507. Fra questi compaiono anche un "Antonius et Franciscus fratres de Gardino" e un "Michael de Gardino et fratres", che potrebbero risultare i "fratelli" designati dall'affresco.

(ASDN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475, in atto 1507 3 luglio).

I motivi che avrebbero potuto indurre questi committenti a far eseguire un affresco devozionale in onore di S. Caterina, sono da ricercare, a nostro avviso, nel patronato che questa esercitava su tutti coloro che lavoravano con una ruota, come i mugnai e i carrai.

A questo proposito va ricordato che un mulino sorgeva nel territorio di Garbagna, presso la cascina di Buzzo^aleto, poco distante dalla chiesa di S. Maria.

(cfr. M. CRENNNA, 1981, 309, dove riporta i dati relativi a Buzzo^aleto del "Primo libro dell'estimo civile di Novara", 1548).

Itinerario critico

L'affresco viene solamente nominato dal Massara nel 1904 ed è pubblicato insieme agli altri della parete sinistra dell'oratorio di S. Maria nel repertorio dei Ferro (1972).

Descrizione dell'opera

Figura isolata di santa, eretta, sullo sfondo di una parete con riquadro grigio e pavimento ad acciottolato. La Santa reca in mano la palma e il libro, e le sta accanto una ruota dentata.

Descrizione iconografica

L'identificazione di questa figura di santa è assicurata dai numerosi attributi che la circondano, prima di tutto la ruota dentata che le sta affianco e che la fa riconoscere come S. Caterina d'Alessandria, salvata per intervento divino da questa tortura (1).

Caterina porta nella mano destra la palma, simbolo del suo martirio, avvenuto per decapitazione.

Il braccio destro, piegato, regge invece un libro chiuso, che allude alla saggezza con la quale seppe confondere i dotti alessandrini; infine la corona regale sul capo ricorda la sua nobile origine. La Santa è ritratta in abiti veramente ricchi e sontuosi, adornati con il

motivo del melograno, che in questo caso potrebbe alludere al suo martirio (2).

Il culto di S. Caterina era molto diffuso nel Novarese, come attesta la sua presenza frequente tra i soggetti rappresentati. Probabilmente sulla sua notorietà influivano alcuni elementi della leggenda, adatti ad impressionare la fantasia popolare, come la nobiltà, la saggezza, la bellezza della santa.

La sua festa, il 25 novembre, veniva spesso ricordata coll'accensione dei tipici falò, simbolo del fuoco nel quale bruciavano i filosofi alessandrini confusi dalle sue parole. Caterina era inoltre riconosciuta protettrice di teologi, studenti e di tutti quegli artigiani quotidianamente impegnati nell'uso di una ruota (mugnai, carrai, ecc.) (3). Quest'ultima considerazione è forse quella che con maggior probabilità può trovare qualche riscontro nelle committenze di Garbagna. In particolare la scritta farebbe pensare al salvataggio da qualche disgrazia che aveva minacciato di coinvolgere più persone, e che venne allontanata per intercessione di S. Caterina.

Rilievi stilistici

L'immagine di S. Caterina si distingue tra gli affreschi di Garbagna per una particolare grazia della posa, che denota un certo studio. La Santa è in piedi, ma il ginocchio sinistro flessò, che si indovina dietro le pieghe del pesante abito, dà come l'impressione di un lento e regale incedere.

Questo particolare si può riscontrare anche nel S. Bovo di Garbagna e nella figura di S. Francesco, firmata da Tommaso nell'abside di S. Maria.

Assai ricercato risulta l'abbigliamento della santa.

Caterina indossa una cotta o camora con maniche ad ali, che tuttavia non raggiungono terra (4). All'altezza del gomito uno spacco mette in rilievo lo sbuffo della camicia, secondo i dettami della moda della seconda metà del secolo, mentre la presenza delle mezze maniche staccabili è sottolineata dall'uso di stoffa di diverso colore(5).

Il vestito ha ancora la vita alta, che serve a conferire maggior snellezza alla figura, in armonia con lo slancio ricercato in tutte le sue manifestazioni dallo stile tardogotico. La scollatura, non più ampia come si usava nel Trecento, sale verso la gola e si avvala appena dietro la nuca (6). L'acconciatura è quella tipica degli anni compresi tra il 1475 e il 1485 (7), con i capelli

spartiti sulla fronte in due bande lisce, mentre il resto della capigliatura è raccolto sulla testa in giri di trecce, lasciando ricadere qualche corta ciocca sulle tempie (8). Questo particolare ci consente di datare con una certa approssimazione il brano nel decennio compreso tra il 1475 e il 1485, avvertendo che tale termine potrebbe risultare leggermente posticipato a causa del maggior conservatorismo della moda e dell'arte nelle aree provinciali.

Dal punto di vista stilistico l'affresco ci sembra molto vicino a Tommaso Cagnola, per la raffinatezza della posa e della gamba flessa, per la continuità dello sfondo della parete con le pitture dell'abside, per il modo di seguire l'aureola e di inserirvi il viso di tre-quarti ed infine per la preferenza accordata al motivo del melograno.

Tuttavia il modo di eseguire le mani, che risultano un po' tozze (soprattutto quella che regge la palma) ed il motivo fiorato delle vesti, più sommario e che si avvicina maggiormente all'attigua Madonna con Bambino e Fraticello, ci fanno pensare ad interventi di bottega.

L'esame degli intonaci rivela che questa S. Caterina è stata eseguita insieme alla Madonna con Fraticello e dopo la Madonna con Bambino alla sua sinistra.

Lo stato di conservazione di questo affresco è buono, anche se i colori risultano un po' sbiaditi rispetto a quelli che potevano essere i toni originali.

Per i restauri si cfr. la scheda 1.

Bibliografia

A. MASSARA, 1904, 6

G.B. e F.M. FERRO, 1972, tv. 15.

Note

- 1) Sull'iconografia di S. Caterina d'Alessandria cfr.:
 L. REAU, voce "S. Caterina d'Alessandria", in I.C., III/1, 262-272; G. BRONZINI - M.V. BRANDI, voce "S. Caterina d'Alessandria", in BBSS., 1963, III, 963-978; A. ASSION, voce "Katharina von Alexandrien", in L.C.I., VII, 1974, 290-296; G. KAFTAL, 1978, 188-201.

- 2) cfr. L. BARTOLI, 1982, 186.

- 3) Tra gli altri patronati di S. Caterina ricordiamo quello sulle ragazze da marito (in quanto sposa di Gesù) e sulle nutrici.
 S. Caterina è inoltre inserita tra i santi ausiliatori ed era invocata contro le malattie della lingua.

- 4) "...Le maniche erano sempre attaccate al busto, talvolta lunghissime ed ampie, come quelle a guarnazzono (eguali forse a quelle dette ad ali) della veste indossata da Bianca Maria per la cerimonia nuziale..." cfr. MALAGUZZI VALERI, La corte di Ludovico il Moro, I (La vita privata), Milano 1913, 226.

- 5) "...Tra le vesti femminili la cotta spicca per la sua spigliata eleganza. Infatti è quasi sempre in tessuti preziosi e spesso chiusa da scintillanti file di bottoni...Le maniche sono qualche volta di stoffa di colore diverso dal resto della cotta, alleggerite da tagli che lasciano uscire a piccoli sbuffi la camicia..."
 R. LEVI PISETS-KY, II, 1964, 252. Inoltre cfr. G.B. MORANDI, Contributo alla storia del vestire nel Medio Evo, Novara 1923; A. GALIZZI, "Per una cronologia degli affreschi di S.Maria di Bressanoro", in Arte Lombarda us., 1984/3-4, 70-71, 25-46.

6) "...Un carattere distintivo delle vesti quattrocentesche è la scollatura. Non più quella ovale a spalla del Trecento, non quella a cuore come in Francia, ma ...saliente con pudico riserbo sulla gola e appena avvallata dietro la nuca, e poi specialmente verso la fine del secolo qualche volta a punta o quadra con gli angoli arrotondati, ma non molto profonda..."

cfr. R. LEVI PISETS-KY, II, 1964, 252.

7) A questo periodo viene datata una tavoletta da soffitto con ritratto di dama proveniente da Palazzo Fodri in W. TERNI DE GREGORY, Pittura artigiana lombarda del Rinascimento, Milano 1958 (acconciatura femminile n° 17).

8) cfr. R. LEVI PISETS-KY, II, 1964, 258.

Sulla moda milanese della fine del XV secolo si cfr. anche M.T. BINAGHI OLIVARI "La moda a Milano al tempo di Ludovico il Moro", in Milano nella età di Ludovico il Moro, Milano 1983, 633 e sgg. Per i tessuti dell'abito di S. Caterina, adornati con il motivo del melograno, si cfr. F. PODREITER, Storia dei tessuti d'arte in Italia, Bergamo 1928; R. LEVI PISETSKY, "Le arti minori nella seconda metà del XV secolo", in Storia di Milano, VII, Milano 1956, 837-882; A. SANTANGELO, Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo, Milano 1958; D. DEVOTTI - G. ROMANO, Tessuti antichi nelle chiese di Arona, Torino 1981; Tessuti serici italiani (1450-1530), catalogo della mostra, Milano 1982; C. BUSS, "Problemi di datazione e attribuzione: approccio interdisciplinare", in Tessuti serici italiani, catalogo della mostra, Milano 1982.

Scheda 9

Soggetto: Madonna in trono con Bambino (della
 scarpetta)
 (tv. 29-30)

Collocazione: Parete sinistra, terzo riquadro da
 destra.
 cm. 170 x cm. 70

Iscrizioni: nell'incorniciatura dell'affresco:

 BARTOLOMEUS DE BARENGO FECIT FIERI HOC
 OPUS

La scritta, priva di abbreviazioni, dimostra notevoli analogie nel modo di eseguire le lettere con la Madonna del Fraticello (scheda 7) e la S. Caterina (scheda 8) della parete, ad esempio l'occhiello della "g", il tratto trasversale di "f" e di "t", che ritornano anche nell'iscrizione di Soriso (tv. 45).

Si nota l'assenza di qualunque abbreviazione.

Committenza

Il committente di questa Madonna con Bambino, ricordato dalla scritta come Bartolomeus de Barengo, appartiene alla medesima famiglia che aveva fatto affrescare S. Nicola da Tolentino (cfr. scheda 1) nell'abside. Probabilmente si trattava di un agiato proprietario che possedeva terreni in Garbagna e che intendeva testimoniare in questo modo la propria devozione alla Vergine.

Itinerario critico

L'unica citazione specifica di questo affresco risale al 1904, quando il Massara considera per primo la sequenza di santi della parete della chiesa di S. Maria.

Egli non ritiene questo brano particolarmente originale, non osservando il particolare iconografico della "scarpetta".

Descrizione dell'opera

La Madonna, completamente avvolta nel manto e con la corona in capo è seduta sullo sfondo di un baldacchino a fiorami.

Sul suo ginocchio sinistro sta seduto il Bambino che benedice lateralmente a sinistra, rivolgendo lo sguardo nella stessa direzione. Nella sua mano sinistra tiene un libro chiuso. La Vergine, che con una mano sostiene il Figlio, con l'altra tocca le suole delle sue scarpette, mentre il suo sguardo è rivolto allo spettatore.

Descrizione iconografica

Il tema della "Madonna della scarpetta", che vede il suo illustre precedente nella Maestà di Simone Martini per il Palazzo Pubblico di Siena (1315), appare diffuso soprattutto dalla scuola Senese del Trecento. L'autore di questo brano si è evidentemente collegato a questa illustre tradizione, il cui significato iconografico pone in rilievo la sottomissione di Maria al Figlio, di cui riconosce la divinità, attraverso l'umile gesto di toccargli i piedi.

Tuttavia si nota come lo schema frontale adottato da Simone Martini si sia in questo caso evoluto in uno schema obliquo, mantenendo inalterato il suo significato (D.C. SHORR, 1954, tipo 4).

Rilievi stilistici

Questa Madonna sembra riprendere, in modo quasi speculare, l'atteggiamento della prima Madonna della parete, con il fraticello inginocchiato (schema 7).

In questo caso non compare però la figura dell'orante; la cui presenza è supposta dal gesto di benedizione del Bambino.

Lo schema risulta leggermente variato dal motivo della "scarpetta", che crea un nuovo collegamento di gesti tra il Figlio e la Madre, rinserrando le figure nei limiti del manto. Si nota talora qualche forzatura di atteggiamento, come dimostra l'articolazione del braccio e della mano sinistra di Maria, che sembra piuttosto impacciata.

L'effetto di appiattimento delle figure contro il fondo e la mancanza di spazio attorno a loro viene in parte mitigato dall'elemento prospettico del baldacchino, che colloca la Vergine su uno sfondo prezioso e fiorito. Il trono risulta invece completamente occultato dall'abbondanza dei panneggi, che tuttavia non impediscono di notare la diversa altezza dei piedi.

La fisionomia di Maria e del Bambino, la posa raccolta, richiamano il confronto tra questo brano e la Vergine della Gelata di Soriso (1490), opera firmata da Tommaso Cagnola, al quale saremmo propensi ad attri-

buire anche questo affresco.

Eventuali interventi della bottega di Tommaso ci paiono limitati alla stesura delle vesti con il motivo caratteristico del melograno ed altri particolari secondari (baldacchino, parete di fondo, ecc.), mentre i volti e le mani ci sembrano opera del caposcuola, per la finezza del modellato.

L'esame della sovrapposizione degli intonaci rivela che l'affresco fu eseguito prima della S. Caterina alla sua destra e dopo il S. Bernardo alla sua sinistra.

Il riquadro rivela alcuni parziali distacchi di colore nella parte inferiore e nell'angolo superiore sinistro, in corrispondenza del baldacchino.

Per i restauri cfr. scheda 1.

Bibliografia

A. MASSARA, 1904, 6-7

G.B. e F.M. FERRO, 1972, tv. 15.

Scheda 10

Soggetto: S. Bernardo d'Aosta

(tv. 31-32)

Collocazione: Parete sinistra, quarto riquadro da
destra

cm. 170 x cm. 63

Inscrizioni: nell'incorniciatura dell'affresco:

S. BERNARDUS

La scritta, in gotico libraria, utilizza l'abbreviazio-
ne di "er" con linea obliqua, di "r" tonda e di "s"
tonda in fine di parola.

Committenza

Allo stato attuale delle ricerche non è stato possi-
bile rintracciare alcuna committenza specifica per que-
sto affresco. Tuttavia la sua collocazione accanto a S.
Eustachio, di patronato tradizionalmente nobiliare, e
l'appartenenza di queste due raffigurazioni alla mede-
sima giornata di lavoro, ci fanno propendere in questo
caso per una committenza di aspirazione aristocratica,
anche se non documentata.

Itinerario critico

Nel 1904 A. Massara segnalava per primo questo affresco, giudicandolo una "figura rigida". I Ferro nel 1972 ne pubblicavano l'immagine, seguiti dal Kaftal (1985), che considera questo brano come una variante iconografica piuttosto diffusa in area piemontese e lombarda di S. Bernardo d'Aosta (tipo d).

Descrizione dell'opera

S. Bernardo, è rappresentato come un giovane imberbe, in posizione frontale, sullo sfondo di una parete con inserito un riquadro grigio e di un pavimento di ciottoli accostati. Egli benedice con la destra, mentre con la sinistra regge un libro chiuso ed una robusta catena alla quale secondo la tradizione iconografica, avrebbe dovuto essere legato un demonio, oggi cancellato.

Descrizione iconografica

La popolarità di S. Bernardo (1) appare in gran parte legata alla sua opera di fondatore di rifugi alpini, assai utili ai mercanti e ai viaggiatori che si recavano in Francia per la strada d'Aosta, attraverso i valichi del Gran S. Bernardo e del Piccolo S. Bernardo.

La rappresentazione del diavolo incatenato ai suoi piedi o legato ad una colonna, incominciò a divenire un comune attributo della sua iconografia nel Quattrocento (2).

Si credeva infatti che Bernardo avesse sconfitto i maligni spiriti delle cime alpine, la cui presenza rendeva difficile e pericolosa l'attraversamento dei passi.

Il riferimento a questo episodio leggendario non è presente nella prima agiografia di S. Bernardo (3), ma incomincia a diffondersi a partire dal XV secolo insieme con la falsa versione della sua biografia fornita da Riccardo di Valdisère (4), che fu accolta con notevole successo dal pubblico dei fedeli, proprio per la sua capacità di impressionare fortemente le masse.

Questa particolare iconografia è testimoniata da numerosi affreschi, presenti nelle cappelle e nelle chiese di campagna. Nel territorio novarese basti ricordare l'immagine di S. Bernardo nell'oratorio della Mora a Briona, datato 1463, e poi l'affresco sul muro esterno dei SS.

Nazario e Celso a Sologno, ora quasi completamente scomparso.

In Valsesia questa rappresentazione risulta assai diffusa in epoca pregaudenziana, come dimostra l'oratorio di Doccio e le facciate delle chiese di Valmaggione sopra Quarona, di Agogna, di Caneto, di Arva di Cellio e di Bastia (5). Le dimensioni notevoli di alcuni di questi affreschi confermano la loro funzione apotropaica, di allontanamento e scongiuro degli spiriti malvagi che, nelle antiche credenze, popolavano il territorio circostante e che si sarebbero dileguati vedendo l'immagine del santo che li aveva saputi sconfiggere (6).

Non è da escludere che proprio questi esempi abbiano in qualche modo influenzato lo stesso Gaudenzio Ferrari nella scelta iconografica per il dipinto nel Seminario di Aosta.

Tra le immagini più significative di S. Bernardo nel XV secolo ricordiamo inoltre una vetrata della Certosa di Pavia datata 1477, e un riquadro delle vetrate, ora distrutte, della cattedrale di S. Giovanni in Lione, città che costituiva il punto d'arrivo della via Francisca, sulla quale era collocata anche Garbagna.

A Novara il culto del santo rivestiva un ruolo particolare. Infatti nell'Abbazia di S. Lorenzo, distrutta per ordine di Carlo V nel 1552, erano conservate le reli-

quie di S. Bernardo, morto a Novara intorno al 1086 (7). Il vescovo Riccardo, nel 1123, diede luogo all'elevazione del suo corpo, atto che equivaleva alla canonizzazione vescovile e che dimostrava la venerazione di cui godeva Bernardo immediatamente dopo la morte.

Dal XIV secolo in occasione della sua festa il 15 giugno, veniva esposta la reliquia della sua testa sull'altare maggiore della cattedrale (8), dove si tenevano funzioni e pellegrinaggi. In seguito l'abate Rufino, nel 1424, donò al Duomo un Busto-reliquiario nel quale venisse conservato il suo capo (9).

La devozione a S. Bernardo è testimoniata anche nel contado novarese, dove erano numerosi gli oratori e le chiese a lui dedicate (10).

Nel 1181 si ha notizia anche di un monastero che porta il suo nome, che sorgeva con ogni probabilità lungo la strada da Casalgiate a Lumellogno, proprio all'incrocio con la statale di Vercelli (11). L'affresco di Garbagna, si colloca pertanto nell'ambito di una antica tradizione di culto e di devozione, che aveva particolari radici in questo territorio, sia per la presenza del corpo del Santo in S. Lorenzo, sia per gli scambi commerciali che dovevano portare assai di frequente i mercanti ad attraversare il passo del S. Bernardo e gli altri valichi alpini, sotto la protezione del "santo dei monti".

Rilievi stilistici

Tra i santi rappresentati sulle pareti della chiesa di S. Maria, S. Bernardo è l'unico ad essere raffigurato in una posa completamente frontale. Probabilmente su questa scelta influirono la tradizione iconografica e la necessità di conferire maggior importanza al gesto benedicente, al quale era legato un valore apotropaico. Negli altri caratteri l'immagine di S. Bernardo riprende elementi stilistici già analizzati. Si consideri il viso (tv. 32), rotondo e leggermente appiattito, nel quale sono presenti occhi a mandorla, bocca a cuore e mento rilevato, che si rivelano come alcuni dei caratteri distintivi della scuola di Tommaso Cagnola. Oppure il modo di delineare le pieghe del camice, perfettamente verticali ed ordinate, come nell'immagine del committente della Madonna con S. Francesco (tv. 18). Alcuni elementi calligrafici sono evidenziati con un certo compiacimento, come gli orli delle maniche fluttuanti, ancora cariche di ricordi tardogotici.

Anche il gesto di trattenere il libro con il braccio quando la mano è impegnata da altri attributi (catena), trova un precedente in Pietro Lombardo (tv. 6), che abbiamo attribuito, sulla base di altri confronti stilistici, allo stesso Tommaso (scheda 1). Il modo di benedire di S. Bernardo risulta anch'esso un po' rigido, ma questo

carattere è comune anche ai numerosi Bambini Gesù presen
ti nell'oratorio.

Sulla base dei confronti stilistici saremmo quindi propensi ad attribuire questo brano allo stesso Tommaso Cagnola.

L'affresco mostra di appartenere alla stessa giornata di lavoro del S. Eustachio.

Il suo stato di conservazione è complessivamente soddisfacente, se si escludono alcune parziali cadute di colore al centro del dipinto e la perdita della figura del diavolo.

Bibliografia

A. MASSARA, 1904, 6

G.B. e F.M. FERRO, 1972, tv. 15

G. KAFTAL, 1985, 148-152 fig. 203

Note

- 1) Bernardo d'Aosta, chiamato anche Bernardo da Mentone, dal nome della nobile casata alla quale sarebbe appartenuto, nacque agli inizi dell'XI secolo. Entrato nel clero della città, divenne arcidiacono del capitolo della cattedrale, spingendosi nelle sue predicazioni fino a Novara e a Pavia. Di ritorno a Novara, morì colto da febbri, secondo alcuni il 12 giugno 1081, secondo altri del 1086. Tre giorni dopo fu sepolto nell'abbazia di S. Lorenzo, dove il suo corpo fu custodito fino al 1552, data della distruzione dell'abbazia. Le reliquie vennero quindi trasferite nell'antico Duomo di Novara. Nel 1681 S. Bernardo venne solennemente canonizzato, anche se questo atto ufficiale era stato preceduto fin dal 1123 dall'elevazione vescovile di Riccardo, vescovo di Novara, che in questo modo rispondeva alle pressioni dei fedeli e alla diffusione del culto che si estendeva in Valle d'Aosta, Piemonte, Vallese, Savoia e Lombardia. Bernardo è conosciuto soprattutto come fondatore dello ospizio del Gran S. Bernardo, opera non ricordata nel panegirico, ma attribuitagli dalla tradizione successiva. Più che fondatore in senso stretto, Bernardo sarebbe stato il restauratore di un vecchio convento già esistente fin dal secolo VIII e poi distrutto dai Saraceni nel secolo X. L'opera si dimostrò molto utile ai pellegrini che attraversavano le Alpi sia per l'ospitalità data dai monaci, sia per la presenza dei noti cani da valanga. Nel 1923 Pio XI proclamò Bernardo d'Aosta patrono degli alpinisti. La sua festa è stabilita nel martirologio romano al 15 giugno.

cfr. J.B. WILLIGER, voce "Bernardo d'Aosta", in BBSS, II, 1962, 1325-1333; R. VOLPINI, voce "Bernardo d'Aosta", IX, 1967, 259-263 in Dizionario Biografico degli Italiani.

- 2) Negli affreschi, il demonio veniva spesso sfigurato in volto dai fedeli impauriti, con intenti esorcistici. Oltre al diavolo, altri attributi tradizionali di S. Bernardo sono la croce in forma di alpenstok, che ricorda ai pellegrini la protezione esercitata dal santo e la torre con una sola finestra, che rievoca la fuga di Bernardo dalla torre nella quale era stato rinchiuso dal fratello. cfr. R. APRILE, voce "Bernardo d'Aosta" in BBSS, II, 1962, 1325-1333; V. MAYR, voce "Bernard von Aosta", in L.C.I., V, 1973, 370.
- 3) Tra le prime biografie del santo, assume particolare importanza quella di un anonimo novarese. cfr. A. COLOMBO, "La vita Beati Bernardi dell'Anonimo novarese", in Miscellanea Valdostana, XVII (1903), 303-312.
- 4) Su questa leggenda agiografica e i suoi rapporti con l'iconografia coeva cfr. G.C. ANDENNA, "Documenti intorno al culto di S. Bernardo d'Aosta nel Novarese (sec. XII-XIV)", in Novarien, 1980, n° 10, 86-108
- 5) C. DE BIAGGI, "La chiesa parrocchiale di Doccio in Valsesia e i suoi ritrovamenti quattrocenteschi", in BSPABA, XII n.s. (1968), 103-109: "...Il S. Bernardo da Mentone in abito diaconale, con la catena che lega il demonio, non priva di un suo fascino, databile verso la fine del sec. XV, è figura ben nota all'iconografia pregaudenziana in Valsesia, e molti esemplari affini a quelli di Doccio per l'atteggiamento e la facile esecuzione popolare-sca si conservano tuttora sulle facciate di varie chiese..."

- 6) Per un'analogia funzione veniva affrescata anche l'immagine di S. Cristoforo nell'atto di attraversare il fiume con il Bambino sulle spalle. Un esempio è fornito dalla Parrocchiale di Baceno, dove, sulla facciata, è dipinto un gigantesco S. Cristoforo, databile a metà Quattrocento. cfr. C. BETTINELLI, Memorie storiche della chiesa monumentale di Baceno (Ossola), Saronno 1957.

- 7) La data della morte, insieme a quella della elevazione vescovile sono chiaramente specificate nella pergamena del 1424 depositata nel reliquiario del Duomo, dove è inserito il capo di S. Bernardo.

- 8) "...Nel 1396 si sa che in cattedrale in tale festa si esponeva la reliquia della testa sull'altare maggiore...", in A.L. STOPPA, Bernardo d'Aosta, il santo dei monti, Novara 1981, 18.

- 9) "...Non è dubbio però che il pezzo d'arte più insigne del duomo è quello più antico: il busto-reliquiario donato dall'abate Ruffino. Insigne cimelio di antica argenteria nordica, del quale si conosce con certezza la data 1424, e si ignora l'autore che riterrei dover ricercare tra i grandi orafi di area francese del secolo XV... E' di rame argentato a grande sbalzo, sostenuto da bacile ovale pure metallico, poggiante su piedestallo ligneo. Le proporzioni sono al naturale...La fitta decorazione a fiorami e fogliame a bulino, la puntinatura abbondante ad andamento libero con incastonatura di pietre giallo-blu, la trasformazione di lamina cesellata e rinforzata e la foggia della stola pure traforata a smalti bianco-blu, il basamento di rame a cre

sta con finestrelle monofore, la mondanatura del volto a forti caratteri e la raffinata capigliatura a ricchi incisi a voluta cesellata richiamano all'evidenza la tipologia gallica. Il complesso è adorno all'interno di quattro pinnacoli, pure metallici a pezzo unico, dalla cuspidе fiorita a spiovente con guglia ad edicola che ciascuna presenta una minuscola figura di personaggio simbolico. Altri due strani piccoli ornamenti metallici lo decorano alla base: nella parte anteriore un piccolo leggio regge un libro aperto dalle pagine a caratteri gotici e nel lato posteriore una singolare figurina di diavoletto, che appare posticcia, è stata forse aggiunta...", da A.L. STOPPA, 1981, 13-14.

10) "...Dell'estensione del culto del santo in diocesi è indice evidente il numero delle chiese maggiori e minori a lui dedicate. Nei fomi delle Visite Pastorali dell'inizio del sec. XVII si contano quattro parrocchie dedicate al S. Bernardo a Formazza, Camasco, Prato Ossola e Prato Sesia, a cui poi se ne aggiungono altre due: Merlera e Prerro. Si contano inoltre una ventina di oratori, mentre in circa quaranta località il Santo era onorato con una festa annuale..." in A.L. STOPPA, 1981, 18.

11) G.C. ANDENNA, 1980, 95.

Scheda 11

Soggetto: Visione di S. Eustachio
(tv. 33-36)

Collocazione: Parete sinistra, sesto riquadro da
destra
cm. 170 x cm. 180

Iscrizioni: nell'incorniciatura dell'affresco:
S. EU(.)TACU(.)

La scritta non è completamente leggibile a causa delle cattive condizioni dell'intonaco. Le lacune sono però facilmente integrabili in S. EUSTACUS.

Committenza

Allo stato attuale delle ricerche non è possibile rintracciare alcuna committenza specifica. Tuttavia la rappresentazione di una caccia miracolosa ed il patronato di S. Eustachio sui cacciatori fa pensare ad una iniziativa degli ambienti nobiliari locali, di cui la caccia costituiva il passatempo preferito.

Questi avrebbero potuto identificarsi sia con i Della Porta, feudatari locali, sia con i Bazano, a cui si ri collega la committenza della Madonna con Bambino nudo.

Itinerario critico

Completamente sottaciuto dalla descrizione del Morbio (1841), questo affresco incomincia la sua fortuna critica con la citazione del Massara nel 1903 e quindi con l'inclusione nel suo catalogo (n° 40) nel 1904.

Questo studioso locale sottolineava soprattutto la finezza della rappresentazione del paggio, che "ha una grazia delicata di forme che non si trova neppure nelle figure giovanili del Foppa e del Crivelli", ed il disegno del cavallo, con "una nobiltà di linea che rammenta i fregi del Partenone" (1906, 184).

La Brizio mitigava tale entusiasmo ridimensionando la importanza e la portata dell'arte novarese del Quattrocento, tuttavia citava questo affresco, come datato e firmato da Tommaso Cagnola (1942).

I Ferro trovavano questo brano esemplificativo delle "predilezioni cortesi" del gusto tardogotico (1972) e giudicavano questo riquadro come l'opera più insigne della serie, sottolineando che il particolare gusto e stile "fanno propendere a considerare autore lo stesso Tommaso Cagnola che, in questo brano di vita essenziale per i signori del tempo e quindi anche per quelli della "Novara bene", svela la sua visione del mondo" (1973).

Questo affresco è stato recentemente considerato dal punto di vista iconografico da G. KAFTAL, che lo inse-

risce nel suo repertorio (1985), pubblicandone l'immagine (tipo b).

Descrizione dell'opera

Il riquadro rappresenta S. Eustachio inginocchiato e con gli occhi fissi all'apparizione di un cervo che reca tra le corna l'immagine di Cristo crocifisso. L'animale sta disteso su un balzo del terreno che occupa la parte destra della composizione, mentre un bianco levriero abbaia invano cercando di scalare il dirupo. Un altro cane, in primo piano, punta le zampe anteriori, come se stesse in agguato, ed uno scudiero, alle spalle del Santo, lo trattiene al guinzaglio con la mano sinistra, mentre con la destra impugna una lancia ritta a terra. Il cavallo bianco, bardato, si ritrae davanti all'apparizione miracolosa, inarcando il collo e soffiando dalle froghe dilatate, mentre il paggio lo conduce per le briglie.

Lo sfondo è quello di una cupa foresta, nella quale si distinguono esili tronchi d'albero e macchie più chiare di verzura.

Descrizione iconografica

La leggenda di S. Eustachio rappresenta uno dei temi più diffusi della pittura del Quattrocento, essendo legato ad uno dei santi più venerati fin dal medioevo e che meglio si adattava alle predilezioni del gusto tardogotico (1).

In questo caso Eustachio è raffigurato come un giovane cavaliere senza barba, inginocchiato davanti al crocifisso apparso tra le corna del cervo (2) che stava cacciando, secondo quanto narrano gli Atti del Santo (3) e la sua leggenda. Quest'ultima, all'inizio del XII secolo, si era confusa con il racconto della caccia miracolosa di S. Uberto (4) favorendo così l'indistinta diffusione del culto di S. Eustachio-Uberto, divenuti entrambi protettori dei cacciatori, e quindi degli ambienti aristocratici, cui era in larga misura riservato questo svago.

L'antica leggenda di Eustachio, il generale romano convertito al Cristianesimo, incominciò così ad essere riproposta attraverso gli schemi cavallereschi del racconto di Uberto, per cui all'inizio del Quattrocento divenne sempre più difficile distinguere tra queste due iconografie (5). La figura di S. Uberto riuscì tuttavia ad imporsi soprattutto nel Nord dell'Europa, aiutata dalla diffusione di codici miniati, come libri d'ore e tratta

ti di caccia (6), mentre in Italia soprattutto nella prima metà del secolo XV continuò ad essere rappresentato S. Eustachio come dimostrano gli affreschi di cui abbiamo notizia in S. Anastasia a Verona (oggi scomparsi) e la piccola tavola della National Gallery di Londra, entrambi del Pisanello (7). Dürer all'inizio del Cinquecento riproponeva S. Eustachio in una sua celebre incisione (1501), e quindi nella pala Paumgärtner (1503), dimostrando la vitalità del tema lungo tutto il secolo (8). Anche nel Duomo di Milano, troviamo un'antica rappresentazione di S. Eustachio con il corno appeso alla cintola (9), forse opera di Isacco da Imbonate e sappiamo che la sua presenza doveva essere una costante soprattutto nella decorazione delle cappelle dei castelli di caccia. Purtroppo la perdita quasi completa dei cicli affrescati nei castelli novaresi, ci impedisce, a questo proposito, puntuali riscontri. Sappiamo però che la diffusione del culto di S. Eustachio era considerevole, come testimonia l'esame dei libri liturgici (10) e delle Visite Pastorali, nelle quali la dedicazione di cappelle e soprattutto di feste annuali appare con una certa frequenza (11). Tuttavia le testimonianze pittoriche di questa devozione sono assai scarse. Oltre all'affresco di Garbagna l'unico esempio di caccia miracolosa che ci è stato possibile rinvenire per questo periodo nel ter-

ritorio considerato è in S. Sebastiano ad Arborio.

Si tratta di un'immagine molto deteriorata, sull'imposta dell'arco di un'absidiola laterale, che rappresenta un santo in ginocchio dinanzi ad un cervo, con la cavalcatura legata ad un albero, in mezzo ad una muta di cani (12).

Probabilmente la Visione di S. Eustachio era rappresentata anche in una cappella dell'antico Duomo romanico di Novara, oggi distrutto, come ci fa supporre il legato ad un altare a lui dedicato di un canonico della Cattedrale (13).

Rilievi stilistici

La composizione, che occupa il centro della parete, non rivela il solito schema di santi allineati sullo sfondo del pavimento, ma una più complessa orchestrazione che risolve i gesti dei personaggi sul fondale di una cupa foresta, dalla quale emergono solo esili tronchi e macchie più chiare di verde. La finezza con la quale viene ripetuto un identico tipo vegetale, molto vicino al fondale d'arazzo che caratterizza le miniature e gli affreschi del XV secolo, ci riporta al confronto con un'opera firmata da Tommaso Cagnola, il Beato Tommaso Caccia della Chiesa di S. Nazaro della Costa a Novara (tv. 47), dove gli alberi sullo sfondo servono ad imitare la quiete penombra del chiostro, rivelando di ispirarsi ad un modello identico a quello di S. Maria. Al nome di Tommaso riporta anche la tipologia di S. Eustachio, con lo sguardo rivolto di lato, gli occhi allungati a mandorla, il naso diritto ed il mento rilevato. Il modo di rendere lo scorcio da sotto in su presenta risultati analoghi a quelli del povero di S. Martino a Bolzano (tv. 43), opera firmata anch'essa da Tommaso, mentre la posa inginocchiata e perfettamente statica del santo richiama quella dell'offerente (tv. 17) dell'abside, nel riquadro firmato 1481. Si nota un'iden-

tica cura nel delineare i particolari degli abiti, soprattutto quegli elementi che risultano di moda, come i guanti, gli stivali (14), l'abito attillato, dalla cui scollatura emerge la fine pieghettatura della camicia, mentre il taglio delle maniche ai gomiti sottolinea gli sbuffi abbondanti, tutte considerazioni che favoriscono una datazione del riquadro nel decennio 1485-1495.

Assai interessante si rivela anche la figura del paggio, presentato perfettamente di profilo ed in una posa che rivela uno studio complesso essendo a lui affidato il ruolo di trattenere il cavallo per la briglia ed il cane per il guinzaglio. Il risultato sottolinea un difficile equilibrio tra la gamba destra flessa, che arresta il passo e la lancia confitta nel terreno, a cui si appoggia il peso della persona. Sia il cavallo, sia il cane accentuano l'impressione di un movimento improvvisamente arrestato, come dimostra lo zoccolo sospeso ed il cane puntato sulle quattro zampe, e questo espediente contribuisce ad accrescere il senso di mistero della scena, che ambienta l'apparizione miracolosa. Il cervo con il crocifisso tra le corna appare appena sullo sfondo, accosciato su di una rupe sul lato destro. Il crocifisso riprende le fattezze di quello di S. Francesco e di S. Nicola da Tolentino nell'abside, ma non

risulta velato. L'animale è delineato con una certa attenzione e persino con una ricerca di simmetria nelle corna a forma di lira. Tuttavia con una certa ingenuità, l'occhio è frontale.

Il motivo del cervo sulla rupe dai contorni ritagliati non è nuovo, come dimostra il suo impiego nei codici miniati fin dalla fine del XIV secolo, e così pure quello del levriero che caccia la selvaggina. Non escluderemmo pertanto che l'autore di questo affresco, che per i numerosi riscontri con le opere di Tommaso Cagnola ci sembra identificabile con questo maestro, abbia avuto contatti con il mondo della miniatura, non necessariamente diretti, ma anche mediati da quei taccuini di disegni che costituivano la dotazione delle botteghe della epoca e che favorivano la circolazione di modelli spesso lontani¹.(15).

L'esame degli intonaci rivela che questo riquadro fu eseguito per primo tra gli altri della parete e che le altre immagini di santi ai suoi lati, si aggiunsero solo in seguito.

Lo stato di conservazione del dipinto risente di alcune infiltrazioni di umidità attraverso le fessure che compaiono nella figura di S. Eustachio e che si è cerca

to di tamponare. Deteriorata risulta soprattutto la fa
scia superiore dell'affresco, dove il colore è sbiadi-
to e in parte perduto.

Per i restauri cfr. scheda 1.

Bibliografia

- A. MASSARA, 1903, 33
A. MASSARA, 1904, 6-7, n° 40
A. MASSARA, 1906, 184
A.M. BRIZIO, 1942, 189
G.B. e F.M. FERRO, 1972, 10 e 30, tv. 15
G. ROMANO, 1973, 311
G. KAPTAL, 1985, 265, fig. 365

Note

- 1) Placido, valoroso generale di Traiano, benchè fosse pagano, era spinto a bene operare nei confronti del suo prossimo. Durante una battuta di caccia gli apparve la visione di un cervo che portava tra le corna l'immagine di Cristo, il quale lo invitava a convertirsi. Divenuto cristiano, col nome di Eustachio, affrontò il martirio con la sua famiglia, all'interno di un bue di bronzo arroventato. La sua festa cade il 20 settembre.
cfr. I. DANIELE, voce "S. Eustachio", in BBSS, 1964, 281-86.

- 2) Il cervo è uno degli animali simbolici più antichi e venne adottato dal Cristianesimo come immagine allegorica di Cristo. Compare in alcune vicende di conversioni miracolose narrate nella leggenda aurea, che hanno come protagonisti S. Eustachio, S. Uberto e S. Felice di Valois. In questo caso per significare la sostituzione di Cristo all'animale, tra i palchi delle sue corna si rappresenta il Crocifisso o il viso coronato di spine.
cfr. L. CHARBONUEAU - LASSAY, Le Bestiaire du Christ, Milano 1975, 241-249.

- 3) cfr. AASS, Vita S. Eustachii, Septembris Tomus VI, Parigi-Roma 1867, 106-137

- 4) Uberto, vescovo di Tougres, Maastricht e Liegi visse nell'VIII secolo, ed evangelizzò il Belgio orientale. Divenne patrono dei cacciatori e taumaturgo contro la rabbia dei cani e degli uomini. La leggenda della sua conversione durante una battuta di caccia, è assai tar

da, e deriva da S. Eustachio. Per la sua festa, il 3 novembre, venivano benedetti i cacciatori e i loro seguiti, con i cani.

cfr. E. BRONETTE, voce "S. Uberto", in BBSS, XII, 1969, 736-743.

5) Per l'iconografia di S. Eustachio cfr.:

L. REAU, voce "S. Eustachio", in I.C., III/1, 468-471;

F. NEGRI ARNOLDI, voce "S. Eustachio", in BBSS, V, 1964, 287-291;

J. BOBERG, voce "S. Eustachio", in L.C.I., VII, 1974, 199-200;

G. KAFTAL, 1978, 304-312.

6) Ricordiamo tra questi codici il ms. fr. 424 della Biblioteca Nazionale di Parigi e il ms. 76 R della Biblioteca Reale dell'Aia.

7) cfr. E. SINDONA, Pisanello, Milano 1961, 32-33

8) cfr. E. PANOFKY, La vita e le opere di Albrecht Dürer, Milano 1967, 107-108; H. SALOMON, Incisioni di Albrecht Dürer, catalogo della mostra, Milano 1969.

9) cfr. G. KAFTAL, 1985, tipo a, fig. 364

10) La festa di S. Eustachio appare fissata al 20 di settembre e quella di S. Uberto al 3 di novembre.

Mentre S. Uberto non riceveva culto nel Novarese, S. Eustachio è costantemente presente nei codici liturgici della diocesi. In un caso la sua vigilia è ricordata con quella di S. Fausta (1448) ed in una sola occasione la sua festa è spostata al 2 novembre (1175).

(Per l'indagine sui codici liturgici si ringrazia il

gentile interessamento della Prof. Emilia Dahnk Baroffio).

11) Nel 1596, data della Visita Pastorale di C. Bascapè, nella diocesi di Novara esistevano quaranta parrocchie (un sesto del totale) obbligate a festeggiare annualmente la ricorrenza di S. Eustachio, ma a questo santo non era dedicato alcun oratorio. L'unica eccezione era costituita da una "ecclesia" presso Cascina Barbavara di Gravellona Lomellina, di cui era proprietaria questa nobile famiglia.

(I dati sulle visite pastorali mi sono stati gentilmente segnalati da G. Balosso).

12) cfr. F. MAZZINI, 1976, fig.

13) Si cfr. il testamento del canonico Nicolao Morbio, datato 27 ottobre 1490, nel quale si conferma un lascito in denaro per far eseguire gli affreschi con la vita di S. Eustachio, nell'oratorio a lui fatto erigere in "Curia Novariae". (ASDN, Fondo S. Maria, Testamenti, XI, doc. 122)

14) "Verso la metà del secolo diventano comuni gli stivali di cuoio che si portano particolarmente a caccia..." cfr. R. LEVI PISETSKY, 1957, 739.

15) Si confrontino a questo proposito: M. SALMI, La miniatura italiana, Milano 1956; S. PORCHER, La miniatura francese, Milano 1959; L. COGLIATI ARANO, Miniature lombarde. Codici miniati dall'VIII al XIV secolo, Milano 1970.

Scheda 12

Soggetto: Madonna in trono con Bambino nudo
 (tv. 37-38)

Collocazione: Parete sinistra, sesto riquadro da
 destra
 cm. 170 x cm. 66

Iscrizioni: nell'incorniciatura dell'affresco:
 DOMINICUS DE BAZANO FECIT FIERI
 HOC OP(..)

L'iscrizione in gotica libraria non mostra segni di abbreviazione. Le ultime due lettere della scritta sono attualmente illeggibili anche se facilmente integrabili nel contesto, con la parola "opus".

Nell'angolo superiore sinistro dell'affresco è collocato uno stemma. Sullo scudo è rappresentata una erba campestre piantata nel terreno, fornita di bacche con foglie basali intere e foglie caulinari dentellate.

Il disegno appare molto deteriorato ed il colore risulta quasi completamente caduto. Tuttavia la descrizione del tipo vegetale ci sembra corrispondere a quello della mandragora, che fu oggetto fin dall'antichità di credenze superstiziose, divenendo simbolo del potere rigenerativo della natura (1).

Committenza

Il committente di questo affresco "Dominicus de Bazano", apparteneva ad una famiglia documentata in Garbagna fin dal 1435, a proposito di una controversia con l'Ospedale per il possesso di alcune terre (ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475, in atto 1435, 1 dicembre). Lo stesso Domenico nel 1474 ci appare impegnato in alcune questioni fondiarie con l'Ospedale, insieme al feudatario Corrado Della Porta e alla comunità di Garbagna (ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 375, in atto 1474, 14 novembre). Si trattava quindi di un proprietario terriero e forse di un nobile rurale, come farebbe supporre la presenza di uno stemma con l'impresa della mandragola sull'affresco.

Nel 1507 un "Dominicus de Bazano ad cassinam alias domini Corradi de la Porta" è ricordato in una posizione di tutto rispetto, tra i maggiorenti del paese.

(ASN, Fondo Ospedale Maggiore, cart. 475, in atto 1507. 3 luglio), accanto ai signori Della Porta, tanto da far supporre che ne fosse il fiduciario o un dipendente.

Itinerario critico

Questa Madonna con Bambino è segnalata per la prima volta nel 1904 dal Massara, che ne trascrive la committenza con qualche imperfezione ("Domenicus de Cozana fecit fieri hoc opus").

Lo studioso sottolineava il particolare iconografico del Bambino completamente nudo, mentre gli altri della chiesa risultavano vestiti, e la novità del tenero atto con cui abbraccia il collo della madre.

Descrizione dell'opera

La Madonna in trono, di cui è evidente la pedana di accesso, si staglia contro un drappo fissato alla parete, come per la prima della serie (scheda 7).

Presenta uno schema leggermente diagonale, da destra a sinistra, anche se l'ampio manto fiorito di cardi lo rende poco evidente. La Vergine reca in capo la corona e appoggia la mano sinistra sul libro collocato sul suo ginocchio. Con la destra sostiene invece il Figlio che, in piedi, preme la sua guancia contro quella della madre abbracciandone il collo.

Il Bambino è completamente nudo e il suo sguardo è indirizzato a Maria. La Madonna, invece, gira gli occhi a sinistra, verso un ipotetico osservatore.

Descrizione iconografica

Questo affresco presenta dei motivi nuovi e originali, risnetto alle versioni delle precedenti Madonne, soprattutto per il gesto affettuoso del Bambino, che per la prima volta cerca un contatto diretto e tenero con la madre, anche se la sua regalità rimane ribadita dalla posizione eretta.

Tuttavia l'antica ieraticità di questo tipo, è ora temperata dall'inclinazione del capo, dalla dolcezza dello sguardo e dall'atteggiamento, dalla gamba destra leggermente flessa, per mantenere l'instabile equilibrio dei piedi.

Il gesto della Madonna appare protettivo, mentre il suo sguardo, distolto dal figlio, esmbra presago del suo tragico destino di sofferenza e di morte (2).

La rappresentazione della Madonna e del Bambino che le accosta la guancia e le abbraccia il collo (3), sembra avere le sue più lontane origini nelle icone bizantine, come la Vergina di Vladimir (4), da dove sarebbe passata nei dipinti del XII secolo della scuola senese e fiorentina.

Nel Novarese l'esempio di Garbagna non sembra aver trovato puntuali riscontri in altri affreschi. Si può tuttavia notare che il tipo del Bambino nudo, anche in al-

tri atteggiamenti, ebbe una larga diffusione in questa zona intorno agli anni Novanta del Quattrocento, come dimostrano l'affresco di G. A. Merli a Paruzzaro (tv. 55) datato 1488, e la Madonna dell'abside di Gionzana (tv. 52) del medesimo periodo.

L'immagine della mandragola che compare sullo stemma di questo affresco non ci risulta altrimenti testimoniata e siamo propensi ad attribuirle un significato araldico, piuttosto che sottolineare il suo significato allusivo alla Vergine Maria.

Rilievi stilistici

L'affresco riprende elementi già comparsi nelle altre immagini di Madonne con Bambino presenti a S. Maria, come il drappo fissato alla parete, già comparso nella Ma donna del Fraticello (scheda 7), o la pedana del trono, identica a quella della Vergine con offerente del 1481 (scheda 5); tuttavia introduce la variante del Bambino completamente nudo, che viene reso con una certa morbidezza e rispetto delle proporzioni anatomiche, come dimostra la mano che accarezza il collo della madre o le gambe robuste che ne sostengono la figura. Questo Gesù Bambino nell'atteggiamento appare molto vicino a quello della Madonna della Gelata di Soriso (1490), firmato da Tommaso Cagnola (tv. 45-46). Anche il viso della madre presenta gli stessi occhi allungati, il na so diritto, le labbra sottili, la bocca piccola ed il mento rilevato. I capelli sono spartiti sulla fronte, lasciando che fini ciocche bionde ne alleggeriscano i contorni. Le mani della Vergine sono leggermente impacciate nel sostenere il Bambino, ma la loro fattura è meno curata nell'affresco di Garbagna, rispetto a quello di Soriso.

A Garbagna si nota inoltre una certa propensione verso l'ostentato lusso delle stoffe, adornate con il motivo

del melograno, eseguito con modalità diverse, a fiore più aperto, rispetto alle opere firmate dal Cagnola. Questo ci fa pensare ad interventi di bottega, alla quale il Maestro avrebbe affidato l'esecuzione di particolari secondari, riservandosi tuttavia l'ideazione e la stesura delle parti più complesse.

Questo affresco sulla base dei confronti che è stato possibile istituire con la Madonna della Gelata (Soriso, 1490), ci sembra pertanto opera di Tommaso Cagnola con alcuni interventi di bottega.

Questo riquadro, per la sovrapposizione degli intonaci, risulta eseguito dopo il S. Eustachio e nella stessa giornata di lavoro del S. Grato.

Il suo stato di conservazione risente di infiltrazioni umide di cui rimane traccia evidente sullo stato del colore, che registra cadute (piedi del Bambino, manto della Vergine e pedana del trono).

Per i restauri si cfr. scheda 1.

Bibliografia

A. MASSARA, 1904, 6 e 7.

Note

- 1) Si riteneva che la mandragola potesse far nascere l'amore, vincere le sterilità, far arricchire chi la trovava. Gli antichi erbari la rappresentano spesso in due varietà, maschio e femmina, a seconda della forma delle sue radici, che approssimativamente richiamano l'aspetto di un corpo umano. Proprio per le sue molteplici virtù era denominata "principessa delle erbe" e la sua raccolta appariva circondata di mistero.

La mandragola veniva spesso utilizzata come elemento fitomorfo decorativo, nell'ambito della civiltà contadina, come dimostra la sua utilizzazione sui carri agricoli padani. Rappresentata da sola o con motivi zoomorfi (serpenti e uccelli), la sua iconografia appare sempre legata a quella dell'albero della vita, e quindi connessa ai culti della fertilità e della rigenerazione periodica della natura.

Su questo tema cfr. G. ZANICHELLI, "Culto astrale e tradizione folkloristica nell'iconografia del carro agricolo padano", in Codici miniati e artigianato rurale (catalogo della mostra), S. Benedetto Po' 1978, 78;

M. LEVI, D'ANCONA, The garden of the Renaissance, Firenze 1977, 225 (Mandrake);

W. BRUCKNER, voce "Mandragora", in L.C.I., III, 1971, 149-150.

- 2) D.C. SHORR, 1954, 39.

- 3) D.C. SHORR, 1954, tipo 6.

- 4) Tra i più antichi esempi citiamo un avorio conto (Siriano o Egiziano) del IX secolo al Walters Art Gallery di Baltimora, che dovrebbe riflettere l'immagine di una icona ben conosciuta del IX secolo, a cui forse si ispira anche la Vergine di Vladimir (Mosca, Historical Society), di difficile datazione.

Scheda 13Soggetto: S. Grato d'Aosta(tv. 3^o-41)Collocazione: Parete sinistra, settimo riquadro da
destra

cm. 170 x cm. 65

Iscrizioni: nell'incorniciatura dell'affresco:

S. GRADUS

L'iscrizione, in gotica libraria, utilizza "r" ed "s" tonde. La "a" presenta un occhiello molto chiuso.

Committenza

Allo stato attuale delle ricerche non è possibile in dicare alcuna committenza specifica.

Il Bascapè nel 1612 ci informa che S. Grato era particolarmente invocato nel Novarese per scongiurare le ca lamità naturali e la grandine che potevano infierire sui raccolti (1).

Possiamo quindi ipotizzare che in una società contadina come quella di Garbagna, il singolo o la comunità avessero fatto eseguire questo affresco per invocare protezione e soccorso contro questi flagelli.

Itinerario critico

Questo affresco viene segnalato erroneamente dal Mas sara, nel 1904, come un "S. Gaudenzio", non tenendo con to della precisa iscrizione a riguardo.

Nel 1972 i Ferro ne hanno pubblicato l'immagine insieme agli altri santi della parete (tv. 15).

Descrizione dell'opera

S. Grato è ritratto in abito vescovile, con ricco pi viale rosso bordato con il motivo del melograno e una tiara ornata di perle. Indossa le chiroteche e tiene nella sinistra il pastorale, mentre eleva la destra per benedire gli spiriti che compaiono tra le nuvole del maltempo, sullo sfondo, appena visibile, dei campi.

Descrizione iconografica

Vescovo di Aosta nel V secolo, S. Grato era venerato soprattutto nelle regioni alpine dai montanari, che lo consideravano protettore dei campi e dei prodotti agricoli. Ma dal XIII secolo il suo culto incominciò ad estendersi alla Savoia, al Piemonte e alla Lombardia, dimostrando notevoli concordanze agiografiche ed iconografiche con S. Mitra d'Aix, santo provenzale, che si presentava con il ritratto decapitato e la testa in mano. L'affresco di Garbagna segue invece una diversa tradizione iconografica, che rappresenta S. Grato nell'atto di scacciare i demoni malvagi che minacciano i raccolti (2). Questa rappresentazione trova il suo fondamento negli Atti del Santo, secondo i quali le preghiere di S. Grato avrebbero allontanato il pericolo della carestia dalla città di Aosta, minacciata della distruzione dei raccolti a causa di un tremendo temporale (3). Dall'esame delle Visite Pastorali alla fine del secolo XVI, si può dedurre quanto questo culto fosse diffuso nella diocesi novarese, dove gli erano dedicati dieci oratori e due chiese (Sizzano e Bellinzago), in località ancor oggi rinomate per la produzione viticola e che quindi temevano particolarmente le violente grandinate sui raccolti (4).

Riteniamo che questa considerazione fosse valida anche per il XV secolo, quando la coltura della vite era più diffusa rispetto ad oggi, anche nei territori della Bassa Novarese, fra cui Garbagna (5).

Tra le immagini di S. Grato conservatisi nel Novarese ricordiamo quella di Paruzzaro, firmata di G.A. Merli nel 1488, che presenta un'impostazione perfettamente di profilo (tv. 55), e quella dell'Oratorio della Mora a Briona, datata 1463 (6).

Rilievi stilistici

La figura di S. Grato dimostra di accostarsi ad altre della chiesa di S. Maria nella concezione generale dell'impianto, che presenta una figura eretta e benedicente, come nel caso di S. Bernardo da Mentone (tv. 31). Ma mentre quest'ultimo si presenta frontalmente, S. Grato risulta quasi di profilo, in una posizione che consente un rapporto più diretto tra il gesto benedicente e gli spiriti malvagi collocati di lato.

Il santo, dal viso attempato e rugoso, incorniciato da una folta barba bianca, presenta una fisionomia assai simile a quella di S. Agostino (tv. 50) e di S. Ambrogio (tv. 51), collocati nelle vele della volta nella

chiesa della Madonna della Neve a Suno. Questi affreschi, datati alla fine del XV secolo, dimostrano però un maggior senso volumetrico negli imponenti personaggi, l'uso di accorgimenti prospettici (troni) e di un chiaro-scuro più marcato, anche nei particolari decorativi (perle delle tiare).

In S. Grato gli abiti risultano attentamente descritti, in special modo il piviale sontuoso e la mitria (tv. 41). La sua decorazione richiama molto da vicino quella eseguita per la figura di Pier Lombardo (tv. 7), come pure gli orli svolazzanti del camice bordato, la spilla a forma di margherita, il motivo vegetale del pastorale. La stessa tecnica viene inoltre impiegata per definire la fronte aggrottata di rughe, gli occhi allungati, gli zigomi rilevati sottolineati da pomelli rosa. La presenza di questi elementi nel S. Grato ci fa ritenere che, come per il Pier Lombardo, sia sostenibile l'attribuzione di questa figura a Tommaso Cagnola (cfr. scheda 1).

Tuttavia mentre il riquadro con il Maestro delle Sentenze e S. Nicola da Tolentino dovrebbe risultare circa coevo all'affresco firmato e datato dal Cagnola (scheda 5), quello con S. Grato è da ritenersi a nostro avviso posteriore, come dimostra il trattamento

della barba lanosa e soffice, l'uso di un'ombreggiatura più profonda nel piviale, la naturalezza del gesto benedicente, che inserisce la figura nell'ambiente circostante in una più profonda spazialità, ricercata nell'allusione paesaggistica dei campi e delle nuvole tempestose.

L'esame degli intonaci rivela che questo riquadro venne eseguito insieme alla Madonna con il Bambino nudo, dopo l'affresco con S. Eustachio.

Lo stato di conservazione del dipinto non è molto buono a causa di numerosi distacchi di colore, concentrati sul lato destro dell'affresco.

Quasi del tutto scomparse risultano le messi sul fondo, mentre le immagini dei diavoli miste alla grandine, sono state cancellate, come nel caso del demonio di S. Bernardo.

Probabilmente lo sdegno popolare, la paura del malocchio o le stesse ingiunzioni vescovili, sono state responsabili di queste cancellazioni.

Bibliografia

A. MASSARA, 1904, 6

G.B. e F.M. FERRO, 1972, tv. 15.

Note

- 1) "...Invocatur passim S. Gradus contra nimborum, et grandinis calamitatem, propterea appingitur eius imagini grandinosa nimborum species daemonibus mixta: et addens etiam putens in quem grando cadit..."
(cfr. C. BASCAPE', Novaria seu de Ecclesia Novariensis, Novara 1612, 21).
- 2) AASS, Vita S. Grati, Junii Tomus IV, 761-763 (Antverpiae 1707); Septembris Tomus III, 72-78 (Antverpiae 1750).
- 3) Sull'iconografia di S. Grato cfr.:
L. REAU, voce "S. Grato", in I.C., t. III/2, 605-606;
E. CROVELLA, voce "S. Grato", in BBSS, VII, 1966, 156-158;
L. SCHUTZ, voce "S. Grato", in L.C.I., VI, 1974, 425-426.
- 4) Dall'esame delle Visite Pastorali di C. Bascapè (1596) si desume inoltre, che in ventiquattro parrocchie si festeggiava annualmente la festa di S. Grato.
(Questi dati sono stati gentilmente forniti dallo studioso G. Balosso). Ancora nell'800 il suo culto era vivissimo nel territorio novarese, come si desume da L. MAGIOTTI, Notizie di Cavaglietto e de' paesi circonvicini, Novara 1886, 331-333.

5) Ricordiamo che a Nibbiola nel 1548 erano censiti due torchi e che in base al libro dell'estimo una presenza notevole di vigneti era presente a Nibbiola, Garbagna e Moncucco.

(cfr. M. CRENNA, "La campagna novarese: panoramica storica attraverso i secoli XVI e XVII", in La Bassa Novarese, Novara 1981, 309).

Scheda 14 (affresco perduto)

Soggetto: Madonna allattante
(tv. 59)

Collocazione: Facciata, lunetta sopra il portale
d'ingresso

Iscrizioni: sul rilievo della facciata antica, approntato dall'Architetto Lazanio prima che si provvedesse alla sua risistemazione nel 1912, figura la data MCCCCXCIII (1493), posta in basso sull'incorniciatura dell'affresco nella lunetta (Museo Civico Novara, Inventario Fumagalli, n° 116). L'anno indicato costituisce pertanto quello dell'esecuzione di questo brano.

Committenza

Allo stato attuale delle ricerche non è possibile indicare alcuna committenza specifica.

Itinerario critico

Il Morbio nel 1841 ricordava questo affresco della Madonna allattante, attribuendolo a G.A. Merli e datandolo 1490. Non sappiamo però su quali basi egli avanzasse la sua attribuzione.

Nel 1903 il Massara nominava rapidamente questo brano, osservando che si trattava di una "soave" Madonna col Bambino "a cui porge il seno un po' sformato".

L'ultimo cenno a questo affresco ci proviene dal Casani nel 1948.

L'Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Monumenti di Torino, ci consente di constatare che nel 1960 l'affresco considerato era gravemente deteriorato, ma ancora leggibile, mentre attualmente è completamente scomparso.

Descrizione dell'onera

Attraverso il materiale fotografico di cui ci è stato possibile prendere visione presso la Soprintendenza ai Monumenti e quindi al Museo Civico di Novara (per il gentile interessamento della Dott. M.L. Gavazzoli Tomea), siamo riusciti a ricostruire l'immagine dell'affresco della facciata di S. Maria, andato ora completamente perduto a causa delle intemperie cui è stato esposto.

A questo scopo si è dimostrata particolarmente utile la vecchia fotografia dell'Architetto G. Lazanio (Museo Civico, inventario Fumagalli, n° 119), eseguita prima dei lavori di restauro della facciata (1912), e di cui forniamo una riproduzione (tv. 59).

La Madonna appare seduta su un ampio trono con posterior-gale marmoreo impostato prospetticamente, a cui si accede da un'alta pedana. Indossa probabilmente una veste decorata col motivo del melograno, un manto a colore unito ed un velo leggero. Sul suo capo è posta la corona. La Vergine sostiene con la destra il Bambino seduto sul suo ginocchio, mentre con la sinistra tocca i suoi piedi.

Il Bambino poppante e nudo, benedice con la destra e rivolge a sinistra il suo sguardo, che non si incontra con quello materno.

Alle spalle del trono si intravede un fondo unito, mentre il pavimento è ad acciottolato.

L'affresco è delimitato da una linea rossa.

Descrizione iconografica

Il prototipo della Vergine nutrice va ricercato in tempi lontani (1) e costituisce un'autentica costante nell'arte cristiana.

Fin dal Concilio di Efeso (431), questa iconografia intendeva confermare la divina maternità di Maria e l'umanità di Cristo e questo significato si mantenne inalterato per secoli, arricchendosi di sfumature e raggiungendo la massima diffusione tra il XII e il XVI secolo, seguendo probabilmente il gusto della devozione popolare (2).

Come era ormai tradizionale, nel XV secolo la rappresentazione della Vergine del latte a Garbagna era collocata sulla facciata della chiesa, e ad essa i giovani sposi ricorrevano specialmente per la grazia della fecondità. A queste immagini ed in particolare al seno, si attribuiva infatti un valore apotropaico (3), capace di allontanare ogni influsso nefasto che potesse impedire o svigorire la funzione materna e l'allattamento (4).

Questa iconografia non si ripete mai all'interno dell'oratorio, dove sono rappresentate ben cinque Madonne con Bambino, ma il posto d'onore riservatole nel prospetto dimostra tutta la sua importanza. Infatti il tema della Madonna del latte era molto diffuso nelle campagne novaresi. Un Santuario con questo titolo sorge presso il cimitero di Gionzana (5) e l'affresco più importante raffigura proprio una Madonna allattante (6). Un'altra rappresentazione si trova in S. Marcello di Paruzzaro, dove il pittore G.A. Merli nel 1488 (tv. 55) ha raffigurato la Vergine allattante tra i santi Rocco e Grato, variando il tipo rigidamente frontale di Gionzana in una più ricca modulazione, come dimostra l'adozione di una posa di tre-quarti, la presenza del Bambino nudo e la corrispondenza di sguardi tra la madre e il figlio.

Ma accanto a questi esempi molti altri potrebbero essere forniti, proprio per la vitalità dimostrata dal tema lungo tutto il XV secolo, come dimostra il catalogo iconografico del Massara (1904).

Rilievi stilistici

Essendo l'affresco da noi considerato non più leggibile nella sua collocazione originale, ci siamo serviti nel tentativo di un esame stilistico dell'ausilio fotografico, che nella sua limitatezza è l'unico a poterci suggerire una traccia di indagine.

Nella fotografia del Museo Civico (Inventario Fumagalli, n° 119) il disegno del viso della Madonna si presenta molto vicino a quello delle altre immagini di Maria conservatisi all'interno della chiesa: analoga la forma ovale del viso, gli occhi a mandorla, la bocca piccola, il mento rilevato, la posa di tre-quarti e persino il modo di disegnare l'aureola.

Il nudo del Bambino appare curato e simile nella fisionomia al Bambino nudo della Madonna fatta affrescare dai Bazano (tv. 37), come dimostrano i capelli riccioluti ed il viso paffuto. Il gesto di Maria, che tocca i piedi del Figlio, appare ripreso dalla Madonna della Scarpetta (tv. 29), e come in questo affresco i gesti della Vergine sembrano serrati nei contorni del manto, creando l'impressione di un movimento circolare attorno al corpo del Bambino.

I panneggi del manto sono abbondanti, ma non nascondono l'ampiezza del trono, assai vicino nei motivi decorativi a quello eseguito da Tommaso nel 1481.

I numerosi riscontri che ci è possibile definire tra questo affresco e gli altri eseguiti o attribuiti a Tommaso, ci fanno pensare ad un probabile intervento del Maestro anche in questo riquadro.

Attualmente il dipinto non è più leggibile, ad eccezione di un breve lacerto in cui è rappresentata la cuspide del trono.

Tuttavia è assai significativo che gli abitanti di Garbagna si riferiscano a questa chiesa chiamandola ancora Madonna del Latte, ricordando in questo modo l'antica rappresentazione della Vergine posta in facciata.

Bibliografia

- C. MORBIO, 1841, 198-199
- A. MASSARA, 1903, 32
- L. CASSANI - E. COLLI, 1948, 61.

Note

- 1) L'immagine della Vergine allattante è attestata per la prima volta nelle catacombe di Priscilla a Roma (II secolo). Questa iconografia sembra però ricollegarsi ad un gruppo pagano, di origine egiziana, nel quale Iside allattava Oros, il cui significato fu cristianizzato. Dopo il Concilio di Efeso (431 d.C.), nel quale era stata proclamata la divina maternità di Maria contro l'eresia di Nestorio, questo tipo divenne di uso generale. Rappresentare Cristo al seno della madre sua equivaleva a confermarne la natura umana, oltre che divina e nel medesimo tempo glorificare Maria e la sua maternità. Un impulso decisivo al diffondersi di questa raffigurazione venne dato dalla cultura bizantina, che a queste immagini assegnava il titolo di Panaghia Galachatrophusa, cioè Santissima Allattante. Tra gli esemplari più antichi ricordiamo quelli di Saqqarah in Egitto, nella chiesa di S. Geremia, databili al VI-VII secolo. In Italia uno degli esempi più antichi è costituito dalla copertura di un Evangelionario della fine del X secolo, che si trovava a Monza e che oggi si conserva alla Biblioteca Nazionale di Parigi.
- cfr. L. REAU, Iconographie de l'art chrétien, II/2, 96-97; G. TOSCANO, Il pensiero Cristiano nell'arte, Bergamo 1960, III, 34-38; H. HALLENSLEBEN, voce "Maria, Marienbild", in L.C.I., IV, 1971, 158-159 e 173; G.A. WELLEN, Theotokos. Eine iconographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristliche Zeit. Utrecht-Antwerpen 1960

- 2) Mentre fino al XIV secolo l'abito aperto della Vergine lasciava solamente intravedere il seno verginale, nel XV secolo questo risultava più veristicamente ostentato. Il Concilio di Trento, cercò di eliminare questo segno evidente della maternità di Maria, ritenendo che questa fosse sufficientemente proclamata dall'atto di tenere in grembo il Figlio.
Pertanto il seno non fu più rappresentato e molte delle antiche immagini furono velate.
- 3) Il valore apotropaico di queste immagini è sottolineato da T. BERTAMINI, "Madonna di Re", in Oscellana, III (1973), 63-65.
- 4) Parallelamente al diffondersi del tema iconografico delle Madonne del latte, nelle pitture fiamminghe della fine del Medio Evo, si afferma quello della Madonna della scodella (che spesso contiene la minestra di latte), nel quale si rinviene un analogo, anche se più pudico, significato.
- 5) La chiesa romanica fu decorata all'interno nella seconda metà del Quattrocento. Assai notevole è l'affresco absidale che rappresenta la Madonna con il Bambino, mentre riceve la preghiera di due giovani sposi inginocchiati, sullo sfondo di un verziere dove i leprotti giocano sul prato in primo piano. In questa cornice sono inseriti anche i santi protettori: S. Chiara e S. Francesco, ed inoltre S. Rocco, S. Sebastiano e S. Adalgiso. In un riquadro a parte, a sinistra è raffigurata una Crocifissione. Il catino absidale accoglie il motivo romanico del Cristo giudice nella mandorla iridata, attorniato dagli angeli con i simboli della passione e da

Maria e S. Antonio Abate, impetranti grazia.

Sull'arco dell'altare, l'aureolata mano di Dio sorge su uno sfondo di monti, mentre dalle loro spelonche si affacciano S. Antonio con il demonio ai suoi piedi e S. Gerolamo con il leone.

La committenza di questo importante ciclo è legata alla nobile famiglia dei Tettoni, come dimostra lo stemma raffigurato nell'abside, anche se non è ancora chiarito di quale membro della casata si tratti.

Per il Santuario di Gionzana è utile guida: A.L. STOPPA, La Madonna del latte a Gionzana di Novara, Novara 1968.

- 6) L'affresco, originariamente collocato sopra la porta della parete destra, all'interno della chiesa, venne in seguito staccato dal muro e ridotto su tela. Una cornice in marmo fu adottata per sottolineare l'importanza devozionale di questa Madonna, venerata già ai tempi del Bascapè. Un furto sacrilego, perpetrato nella chiesa nel 1973 ci ha privato di questa testimonianza pittorica, che può essere documentata solo da alcune fotografie.

La Madonna, seduta in trono, vi appare in posizione frontale con le fluente capigliatura bionda che scende sulle spalle. Un drappo ad ampi fiorami di cardo riveste lo schienale, e un'analoga stoffa costituisce la ricca veste della Vergine. Questa è ritratta nell'atto di allattare il Bambino, che sta seduto sulle sue ginocchia. A destra, all'altezza del sedile, si nota un cappellino rosso che indica la presenza di un committente, la cui immagine è andata perduta completamente.

Il Massara, nel 1906, così commentava:

"...La Vergine bionda ha uno sguardo di serena beatitudine, lontano da ogni nequizia del mondo, che induce ad

una muta preghiera. Il mistero virginale, è ancora risnettato nell'arte, ma l'atto con cui il Bambino, non più vestito in toga (ma con una veste a fiorami), si appende al casto seno materno stringendo con le manine la mano gentile che glielo porge è un sintomo del risveglio che l'arte nostra risente quanto più si avvicina al secolo XV..."

(A. MASSARA, "I primordi dell'arte novarese", in *Rassegna d'arte*, VI (1906), 173).

Gli studiosi locali hanno sempre dedicato una costante attenzione alle vicende del Santuario mariano di Gionzana, come dimostrano i seguenti interventi:

A. VIGLIO, "Scoperta di nuovi preziosi affreschi a Gionzana", in *BSPN*, XVII (1923), 336-337;

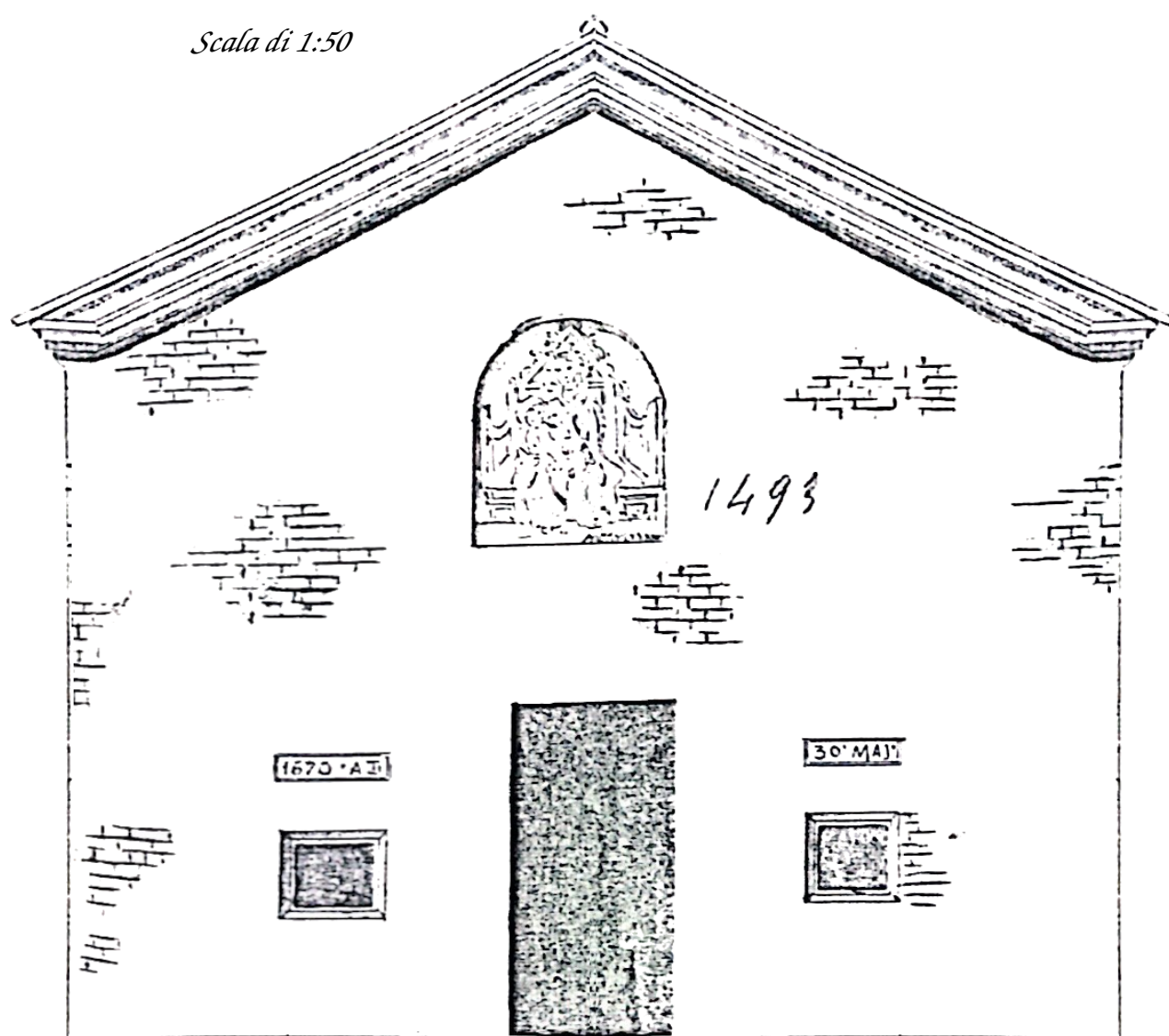
A. VIGLIO, "L'oratorio della Madonna del Latte di Gionzana", in *BSPN*, XVIII (1921), 185-187;

A. VIGLIO, "Relazione intorno ai restauri compiuti nell'Oratorio della Madonna del Latte di Gionzana", in *BSPN*, XXII (1928), 505-506;

G. PASTORE, "La chiesetta della Madonna del Latte a Gionzana", in *Novara*, IV (1953), 34-35;

A.L. STOPPA, La Madonna del Latte a Gionzana, Novara 1968.

G.B. e F.M. FERRO, 1972, 36-37.



Antico prospetto di S. Maria di Garbagna,
da un rilievo di G. LAZANIO (1912),
Museo Civico di Novara, Inventario Fumagalli, n.° 116

b) La committenza

L'esame delle scritte, apposte nell'incorniciatura degli affreschi di S. Maria, dimostra come la loro committenza risulti abbastanza diversificata. Alla decorazione del piccolo oratorio campestre hanno partecipato le più importanti famiglie dell'epoca, che detenevano interessi e proprietà in Garbagna: i Bazano, nobili rurali, i Gardinis, i Prelis, i De Barengo, proprietari terrieri. Non mancano i ricchi allevatori, come i Comoli e soprattutto i Rognoni, affittuari dell'Ospedale di S. Michele (1).

Si tratta di semplici famiglie contadine, anche se di condizioni economiche sufficientemente agiate, tanto da permettersi l'offerta di un affresco. Ciò sarebbe stato impensabile nella prima metà del Quattrocento, quando la tirannia di Facino Cane, l'assassinio di Galeazzo Maria, il precario equilibrio col Piemonte, generavano instabilità, violenze, ruberie e miseria. Ma l'avvento degli Sforza aveva reso il Novarese un importante centro agricolo e commerciale, e la prosperità, sopratt

(1) Per i nomi citati si confrontino le osservazioni sulla committenza delle schede: 1, 5, 6, 7, 8, 9,

se confrontata al periodo precedente, aveva solide basi di pace (2). Ciò aveva permesso l'ascesa, nel contado, dei piccoli proprietari terrieri, ai quali si riconnette l'iniziativa di far decorare l'interno di S. Maria. Questi dipinti devozionali non specificano gli antefatti, non precisano la modalità degli eventi. I diversi committenti rendono omaggio al patrono al quale intendono chiedere una grazia, dal quale l'hanno già ricevuta, oppure semplicemente desiderano testimoniare la loro particolare devozione (3).

In un solo brano compare la figura dell'orante inginocchiato, ma anche in questa occasione è attestato il momento del ringraziamento, accompagnato da una certa riluttanza a definire i termini dell'intervento divino (4).

(2) cfr. F. COGNASSO, Storia di Novara, Novara 1971, 357-703

(3) E' difficile stabilire la motivazione precisa che ha spinto i committenti a far eseguire l'affresco, a causa della concisione delle iscrizioni, che fanno seguire al nome dell'offerente l'espressione "fecit fieri", senza altre precisazioni.

(4) Questo carattere si può rilevare non solo negli affreschi devozionali, ma anche nelle tavolette dipinte o ex-voto, che incominciano ad ornare i santuari nella seconda metà del XV secolo. Anche in questo caso la semplice figura dell'orante inginocchiato, non consente di meglio precisare i termini dell'intervento divino. (cfr. P. MELDINI, "Tipologia e morfologia dell'ex-voto", in Pittura popolare. Ex-voto dipinti della Bergamasca (Catalogo della Mostra), Bergamo 1983, 303-308).
L'affermarsi della tavoletta dipinta, che gradual-

Indubbiamente accanto all'aspetto devozionale, va considerato il prestigio che ciò comportava, e quindi lo stimolo e l'incentivo a segnalarsi nei confronti della comunità che spingeva questi committenti (5).

L'affresco infatti aveva il compito di ricordare il san to patrono e d'insieme chi l'aveva fatto eseguire, svolgendo un fine didascalico, e commemorativo. Ma accanto a questo significato, le immagini dipinte in S. Maria, potevano assumere anche un valore propiziatorio, poichè al sottofondo devozionale il popolo univa sempre un cer to interesse personale o collettivo nel far eseguire gli affreschi (6).

mente sostituirà l'affresco votivo, è riconnessa da Federico Zeri a precise motivazioni di carattere so ciale (affermaazione della borghesia urbana e maggi ore stratificazione delle classi), religioso (distin zione tra religione "colta" e "popolare"), economico e tecnico (uso della tecnica ad olio, più rapida e meno costosa dell'affresco). cfr. F. ZERI, "Ex-voto. Cappella Sistina dei poveri", in La Stampa, 13 settembre 1981, 3.

- (5) G.B. BRONZINI, "Fenomenologia dell'ex-voto," in Puglia. Ex-voto (Catalogo della Mostra a cura di E. Angiuli), Bari 1977, 249-271.
- (6) G. BALOSSO - A. PAPALE, Momo. Contributi per la storia di una località chiave nel Medio Novarese, Momo 1985, 350.
- E. JULITTA, "Degli ex-voto", in Provincia di Novara, 16-7-1926.

La semplice devozione per la Madonna o un santo, costituiva un'occasione troppo esigua per commissionare un dipinto, perchè nella mentalità contadina prevaleva il concetto di un'arte utilitaristica, secondo il quale le immagini sacre dovevano rendere in protezione di grazie (7). Infatti osservando complessivamente i brani dipinti, ci si avvede che un culto particolare è riservato a Maria, assai venerata nell'ambiente rurale, e alla quale si ricorreva soprattutto per la protezione durante i parti e per la grazia del latte, come stava a dimostrare l'affresco, ormai scomparso, sulla facciata di S. Maria che rappresentava la Madonna allattante (8). Considerando complessivamente i toponimi e i luoghi di provenienza dei committenti, segnalati nelle scritte, è possibile stabilire l'area devozionale di questo oratorio, che nel Quattrocento non si estendeva oltre i confini di Garbagna, comprendendo le cascine di Buzzoletto e di Moncucco. La chiesa rivestiva dunque un interesse unicamente locale, probabilmente legato alla funzione protettrice sui campi e sui raccolti, come starebbe

(7) S. CARNASECCHI - G. PIZZIGONI, Il tuo seno è più bello dei grappoli d'uva. Santuari mariani in Valle Intrasca, Novara 1978, 26.

(8) cfr. scheda 14

a suggerire l'antica denominazione di S. Maria "de Agro". Le cerimonie delle rogazioni, che in passato rivestivano notevole importanza nel calendario liturgico, avevano qui il loro centro, attirando un vasto concorso di popolo, soprattutto in un paese esclusivamente agricolo come Garbagna. L'invocazione del favore divino insieme all'intercessione dei santi, assicurava infatti i prodotti dei campi contro le ricorrenti carestie ed il bestiame contro l'insorgere delle epidemie (9).

Indubbiamente anche alcuni degli affreschi di Garbagna potrebbero avere una qualche connessione con le pestilenze, che si abbatterono sul Novarese nel 1484, per poi ripetersi nel 1495 e nel 1500 (10). Questi erano infatti i flagelli più temuti dalle popolazioni (11), ed anche gli animali vi andavano soggetti, poichè la peste bovina uccideva senza remissione le bestie, con gravi danni per gli allevatori. In un paese, come Garbagna, dove la loro presenza numerosa è ricordata dai documen-

(9) C. RAMPONI, "Il drago processionale delle rogazioni novaresi", in BSPN, XXXVIII (1947).

(10) Nel 1484 serpeggiò in Novara una fierissima pestilenza, come attestano gli Atti capitolari dell'ASDN: "Anno 1484, de mense Junii - D. Nicolaus de Morbiis, D. Ambrosius de Grittis, D. Bartholomeus de Balliotis, D. Dionisus de Bonipertis, D. Christophorus Gorrienis dictus de Barba, dederunt principium, quod cotidie cantaretur nona, et hoc fuit tempore pestis".

(11) Nella mentalità dell'epoca l'abbattersi della peste

ti (12), questo pericolo doveva essere particolarmente sentito e tale da favorire la devozione soprattutto verso S. Bovo, protettore dei buoi, che compare nell'abside di S. Maria (13).

sugli uomini era considerato un seganle della collera divina per il peccato e la corruzione dei costumi, a cui si poteva riparare solo col pentimento collettivo, con grandiose processioni e dedicandosi ad una vita di ascetismo. Anche le immagini votive erano considerate come espressione di una fede rinnovata e testimonianza del ravvedimento.

cfr. M. MEISS, Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera, Torino 1982, 107-108 (ed. a Princeton 1951).

(12) Si confrontino soprattutto le schede 5 e 6

(13) cfr. scheda 6

Sull'iconografia della peste e la sua incidenza nella cultura del periodo cfr.:

S. MASON RINALDI, "La peste e le sue immagini nella cultura figurativa veneziana", in Venezia e la peste (1348-1797), catalogo della mostra, Venezia 1979; A. NIERO, "Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste", in Venezia e la peste (1348) (1797), catalogo della mostra, Venezia 1979.

c) Il programma iconografico

La dedicazione della chiesa di Garbagna a S. Maria, attestata dall'XI secolo e mantenuta senza sostanziali variazioni fino ai nostri giorni, costituisce senza dubbio un'utile traccia per poter formulare un'ipotesi sulla presenza di un programma iconografico nella sua decorazione, che si estende dall'abside alla parete settentrionale.

Quella dell'abside, a nostro parere, sembra meglio rispondere ad un disegno preciso che si riconduce alla glorificazione di Maria in tutti i suoi attributi di Vergine e di Madre.

La stesura degli affreschi non appare unitaria ed alcuni brani, come la Madonna in trono e la Pietà, risultano senz'altro più antichi degli altri collocati nell'abside. Probabilmente queste immagini vennero rispettate sia per il buono stato di conservazione, sia per la devozione dei fedeli, ma anche perchè ben si inserivano nel tema prescelto dal programma iconografico.

Infatti l'arcaica Madonna in trono (14), nella sua ieraticità, rende evidente la concezione strettamente teologica della "Theotokos", o madre di Dio, designazione fondamentale della Vergine che troviamo più volte ripetuta nell'oratorio di Garbagna, pur con diverse sfumature di atteggiamento.

Accanto alla gloria regale della madre di Dio viene quindi rappresentata la "Vesperbild" (15), l'immagine della "mater dolorosa", che sostiene tra le braccia il cadavere di Cristo.

E' evidente il voluto contrasto tra queste due figurazioni di Maria, che ce la propongono dapprima come "domina" e poi come una madre trafitta dal dolore. Proprio questa umanizzazione del tema dimostra gli influssi della "devotio moderna" e soprattutto della predicazione francese, che attraverso la diffusione delle Meditationes vitae Christi di S. Bonaventura (16), avrebbe influenzato notevolmente l'iconografia della Pietà.

L'affresco firmato dal Cagnola rappresenta invece l'immagine della Vergine assisa in trono (17), con in capo la corona ed accompagnata dalle immagini di due angeli. Questo particolare sembrerebbe insistere sulla defini-

(14) cfr. in questo capitolo scheda 3

(15) cfr. in questo capitolo scheda 4

(16) Le "Meditazioni" non sono completamente attribuibili a S. Bonaventura, che tuttavia ne fornì il nuovo nucleo principale. Esse furono volgarizzate nel corso del Trecento e diffuse in ambiente francescano come testo di meditazione. Nel corso del XV secolo continuarono ad avere vasta risonanza nel mondo religioso ed artistico, ed i pittori si servirono della descrizione della vita di Cristo e della sua Passione per arricchire le loro composizioni di particolari commoventi, ispirando compassione e umiltà.

(17) cfr. in questo capitolo scheda 5

zione di Maria quale "regina degli angeli" che sarebbe divenuto assai frequente nell'arte della fine del secolo. I riferimenti espliciti alle varie designazioni di Maria che si trovano negli affreschi dove è direttamente raffigurata, a nostro parere divengono impliciti nella scelta dei santi che completano la decorazione absidale, poiché ad una attenta analisi, questi rivelano uno stretto collegamento al culto mariano nei suoi diversi aspetti. La presenza di Pietro Lombardo (18) con la qualifica di Beato, mentre regge in abito vescovile alcuni volumi, appare abbastanza singolare, sia per la rarità di questa iconografia, sia per il suo significato. Pier Lombardo non è ricordato in questo caso come il "Maestro delle Sentenze" che assiso in cattedra insegna ai suoi alunni, ma come il paladino della Verginità di Maria contro ogni tesi eretica. Infatti nel Novarese il particolare culto di Pietro Lombardo, nativo di queste terre, venne sempre legato dalla tradizione popolare a Maria Vergine (19). Non a caso nel convento di S. Nazaro della Costa, dove compaiono affreschi della fine del Quattrocento, in uno dei chiostri è ricordata l'immagine del grande teologo

(18) cfr. in questo capitolo scheda 1

(19) A. MASSARA, 1904, 12

con il celebre distico che egli pronunciò per spiegare la verginità di Maria nel concepimento di Gesù (20).

Questo convento, fondato a Novara nel 1444, era stato assegnato ai Minori Osservanti, a cui si deve l'iniziativa della decorazione della chiesa e dei chiostri.

La presenza della figura di Pier Lombardo indica evidentemente una ~~confe~~essione molto stretta tra quest'ultimo ed i Francescani, confermata anche dall'attenzione che questi riservarono sempre alla sua opera ed in particolare alle Sentenze, di cui S. Bonaventura stese il primo importante commento.

Anche a Garbagna questi legami sono ribaditi dalla presenza di due santi dell'Ordine, collocati di fronte al teologo novarese. Si tratta del fondatore S. Francesco d'Assisi (21), in qualità di santo protettore, e di S. Bernardino da Siena (22), che svolse anche nel Novarese la sua attività di predicatore e organizzatore della provincia minoritica.

Proprio S. Bernardino, che con la sua predicazione aveva suscitato tanto entusiasmo, aveva promosso, oltre al culto del nome di Gesù, quello di Maria come mediatrice

(20) A. MASSARA, 1902, 36

(21) cfr. in questo capitolo scheda 6

(22) cfr. in questo capitolo scheda 6

universale di ogni grazia, determinando notevoli ripercussioni sulla devozione popolare e incrementando il ricorso alla Vergine e ai suoi Santuari (23).

Con l'avvento di Papa Sisto IV (1471-1484), anch'egli francescano, l'intero Ordine dei Frati Minori si era poi dedicato a diffondere la devozione alla Immacolata Concezione (24), fondando confraternite (25) ed insistendo in modo particolare sul concepimento "senza macchia" della Vergine con prediche e pubblicazioni di opere mariane (26). Probabilmente proprio su questo punto è pos

(23) R. APRILE, 1962, 1319

(24) "...Il culto dell'Immacolata Concezione promosso da Papa Sisto IV (1471-1484), fu diffuso soprattutto dai monaci francescani...Le indicazioni iconografiche dei teologi francescani influenzarono committenti ed artisti..."

cfr. M. NATALE, Zenale e Leonardo, Milano 1982 (catalogo della mostra), 65 ed inoltre M. LEVI D'ANCONA, The Iconography of Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance, s.l. 1957.

(25) "Alla scuola Francescana va il merito di aver diffuso il culto a Maria SS. Mediattrice e fonte di ogni grazia, dottrina illustrata anche da S. Bernardino che promosse il culto mariale coi suoi discorsi in onore della Vergine Bella e formò tanti cultori della Madre di Dio...I minori istituirono le confraternite in onore dell'Immacolata e di altri misteri della Vergine santa quasi in tutte le loro chiese...", cfr. P. SEVESI, L'Ordine dei Frati Minori, Milano 1942, 152. Inoltre C. MARIOTTI, L'Immacolata Concezione di Maria ed i Francescani, Firenze 1904.

(26) Tra questi ricordiamo il celebre "Mariale" di Bernardino de' Bustis, una raccolta di prediche sulle feste di Maria.

sibile rintracciare una convergenza tra l'opera di Pietro Lombardo e i Francescani, poichè il dogma della Verginità di Maria appariva strettamente collegato a quello della sua Immacolata Concezione.

Accanto all'Ordine dei Frati Minori, anche gli Agostiniani Riformati avevano promosso nello stesso tempo una intensa devozione alla Madonna, diffondendo la venerazione per le sue sacre reliquie e in particolare per la sua cintura, che si conservava a Costantinopoli.

Questa considerazione spiegherebbe la presenza di S. Nicola da Tolentino (27), riformatore degli Agostiniani, nell'abside di S. Maria, nello stesso riquadro di Pier Lombardo. Nell'epoca in cui gli affreschi di Garbagna vennero eseguiti la canonizzazione di S. Nicola era abbastanza recente (1446) come pure lo stanziamento a Novara degli Agostiniani (28).

(27) cfr. in questo capitolo scheda 1

(28) Non risulta ancora chiarito il problema di uno stanziamento degli Agostiniani dell'Osservanza nel Novarese. Infatti i documenti citano come appartenenti all'Ordine di S. Agostino sia i Canonici Lateranensi, sia alcuni conventi di Umiliati. Nel 1473 papa Sisto IV approvava con bolla pontificia l'erezione di un convento e di una chiesa di Canonici Regolari Lateranensi dell'Ordine di S. Agostino intitolati a S. Maria delle Grazie. In seguito tale convento passò nelle mani degli Agostiniani. A Novara esisteva anche un convento femminile intitolato a S. Agostino ed una chiesa di S. Nicola da Tolentino anteriore alla metà del XVI secolo.

Non doveva essere privo di significato che proprio S. Nicola da Tolentino fosse esattamente di fronte a S. Bernardino da Siena, nell'abside di S. Maria. Infatti questi santi erano considerati i riformatori dei propri ordini, entrambi dediti alla predicazione e all'esercizio attivo della carità. Proprio questa considerazione potrebbe far avanzare l'ipotesi che il programma iconografico di S. Maria sia stato in qualche modo suggerito dal clima dell'Osservanza, più probabilmente legato all'ambiente francescano per i numerosi riscontri che è stato possibile verificare con il convento di S. Nazaro della Costa (29).

cfr. N. WIDLOECHER, "La fondazione del Monastero e della Chiesa di S. Maria delle Grazie, oggi S. Martino, di Novara", in BSPN, XXI (1927), 28-38; M.N. CUNIBERTI, I monasteri del Piemonte, Chieri 1970, 631; G. BALOSSO, "Gli Umiliati nel Novarese", in Novarien, 12 (1982), 42-90.

- (29) Anche per la chiesa della SS. Trinità di Momo è stata recentemente avanzata l'ipotesi di una "ideazione francescana" della decorazione interna, con fatti del Nuovo Testamento ed il Giudizio Universale. cfr. B. GORNI, "Gli affreschi della SS. Trinità di Momo", in AAVV, Momo. Contributi per la storia di una località chiave del Medio Novarese, Momo 1985, 349-383. Sull'ambiente minoristico di S. Nazaro della Costa cfr. A. SALSA, "Radiose figure del convento di S. Nazaro della Costa", in BSPN, XXIV (1930), 311-312; R. BELTRAMI, "La cultura novarese sul finire del sec. XV e nella prima metà del sec. XVI", in BSPN, XXXII (1938), 54-60.

Non bisogna poi dimenticare che l'affresco più importante, quello con il donatore e S. Francesco, è collocato in una posizione quasi centrale e che lo stesso offerente si qualifica come terziario francescano.

Resta ancora da chiarire la presenza di S. Bovo (30) nella sua connessione con le altre raffigurazioni dell'abside. Egli si presenta come un santo guerriero appoggiato alla sua spada, e non in abito da pellegrino come vorrebbe parte della sua tradizione iconografica. Pertanto si è inteso quì sottolineare il suo ruolo di difensore della fede cristiana contro le minacce dei Saraceni, che egli seppe sconfiggere guidando una spedizione contro le loro roccaforti nel X secolo. Questo elemento può trovare una rispondenza nella crociata promossa da Sisto IV, francescano, contro l'avanzata turca nel Mediterraneo. Nel periodo compreso fra il 1480 e il 1481 la lotta tra Cristiani e Ottomani raggiunse una fase critica con la "guerra d'Otranto", proprio nel momento in cui venivano eseguiti gli affreschi di S. Maria. L'eco dell'impresa turca, lo spavento per le vittorie degli Arabi e le loro scorrerie, che minacciavano la stessa Roma, dovette far ricorrere all'ausilio di S.

(30) cfr. in questo capitolo scheda 6

Bovo per scongiurare il pericolo di una invasione. Per questo motivo il santo appare inserito tra i rappresen-
tanti dell'Ordine francescano, al quale il pontefice a-
veva affidato il compito di bandire la crociata (31).

Alla difesa della fede con le armi fa riscontro la sua
difesa attraverso la dottrina ed il magistero episcopa
le rappresentate da Pietro Lombardo, la cui immagine è
posta di fronte a quella del santo guerriero.

Il programma iconografico dell'abside della chiesa di
S. Maria dimostra quindi accanto alla glorificazione
della Vergine, attraverso gli attributi tradizionali e
i santi che ne favorirono la diffusione, anche uno stret
to contatto con le vicende storiche contemporanee, con
precisi riferimenti alla crociata voluta da Sisto IV.
Inoltre gli affreschi di Garbagna rivelano la loro di-

(31) Sisto IV indisse la crociata con bolla papale del
4 dicembre 1480, nominando suo nunzio e commissa-
rio padre Angelo Carletti, vicario generale dei Mi-
nori Osservanti, con facoltà di servirsi dell'aiu-
to del clero secolare e regolare. Come nunzio del-
la crociata venne inviato in Sardegna il Beato Pa-
cifico Ramati, originario di Cerano (Novara), che
aveva preso i voti proprio nel convento di S. Naza-
ro della Costa, intorno al 1456. Egli fu autore del
la celebre Summa Pacifica, cioè della "Summa de
pacifica coscienza", sorta di manuale per la dire-
zione delle coscienze ad uso dei confessori, che
conobbe uno straordinario successo editoriale.
Su questa figura cfr. A.L. STOPPA, Il B. Pacifico
da Cerano alla luce della storia, Cerano 1966.

pendenza e forse la loro ispirazione, nell'ambito dei conventi riformati degli Ordini Mendicanti, che con la loro attiva predicazione incisero largamente sul risveglio delle coscienze, promuovendo nuovi culti mariani e fondando confraternite, come quelle della Immacolata Concezione.

I Francescani, più degli Agostiniani, sembrerebbero aver avuto contatti con S. Maria, come dimostra la predilezione per la figura di Pier Lombardo, la presenza di S. Francesco, di S. Bernardino e di S. Bovo.

Mentre per l'abside è stato possibile delineare l'ipotesi di un programma iconografico che abbia guidato la stesura degli affreschi, per i brani della parete settentrionale questo tentativo non ha dato alcun risultato apprezzabile.

Gli affreschi, allineati gli uni accanto agli altri, sembrano infatti ricondursi alla semplice iniziativa dei privati che li fecero eseguire, seguendo la propria personale devozione. Tuttavia è possibile notare la costante presenza della Vergine in trono, che ad intervalli regolari ritma l'intera decorazione.

Forse un ben preciso criterio compositivo deve aver guidato gli artisti, perchè le immagini della Madonna non

risultano mai in sequenza, ma si alternano alle figure di santi, proponendo lievi varianti, soprattutto nello atteggiamento del Bambino. Egli compare benedicente nei confronti del fraticello orante ai suoi piedi o del fedele (scheda 7), come era tradizione, ma in un riquadro si rivolge con gesto tenero alla madre, abbracciandole il collo (scheda 12). In questo caso il Bambino compare per la prima volta nudo, poichè sempre, negli altri brani è rappresentato vestito. Probabilmente in questo aggiornamento è possibile rinvenire la volontà di una maggiore umanizzazione della divinità e il desiderio di un contatto più diretto da parte del fedele.

Per i santi rappresentati, se si esclude la S. Caterina di Alessandria, non compaiono committenze specifiche. Pertanto non conosciamo i nomi di chi si era fatto carico dell'esecuzione degli affreschi che raffigurano S. Eustachio, S. Bernardo d'Aosta e S. Grato, dimostrando la propria riconoscenza per le grazie accordate o rinnovando la propria richiesta di protezione. Si tratta infatti di santi particolarmente cari alla cultura contadina, a partire da S. Grato (scheda 13) invocato contro la grandine, il cattivo tempo e per preservare i raccolti dalla distruzione e gli uomini dalla carestia. Meno chiare potrebbero sembrare le connessioni con S.

Bernardo da Mentone (scheda 10), la cui iconografia è diffusa soprattutto in ambito alpino per la protezione accordata ai viandanti e agli attraversatori dei passi. Ma non bisogna dimenticare che soprattutto a partire dal XV secolo, grazie alla diffusione della "Vita" di Riccardo di Valdisère, la sua figura assume un significato apotropaico, simbolizzando la vittoria delle forze del bene contro il male, come testimonia il diavolo incatenato ai suoi piedi. Pertanto a S. Bernardo non viene più affidata solo la sicurezza dei passi, ma anche la difesa dei campi e dei raccolti dagli spiriti malvagi.

D'altra parte la presenza di due santi aostani, S. Grato e S. Bernardo, induce a riflettere sulla facilità dei rapporti e la frequenza degli scambi tra il contado novarese e la Valle d'Aosta, dove si dirigeva un ramo della "via Franciscá", che attraversava il territorio di Garbagna (cap. 1, par. c).

La raffigurazione di S. Eustachio (scheda 11), al centro della parete, denota una particolare devozione a questo santo, protettore della caccia, che compare accanto al suo scudiere, al suo cavallo e ai suoi cani.

Mancando in questi brani il riferimento ad un programma comune, sembra pertanto più probabile che, trattandosi di una parte della chiesa meno soggetta alla sorveglian-

za dell'autorità ecclesiastica, fosse lasciato più spazio all'iniziativa dei singoli committenti, che fanno effigiare i loro santi protettori in semplice sequenza.

C A P I T O L O Q U I N T O

UNA DATA ED UNA FIRMA: TOMMASO CAGNOLA, 1481
 =====

a) Fortuna critica di un ciclo

La valutazione critica degli affreschi di S. Maria si può considerare abbastanza recente. Infatti ai primi anni del Novecento datano gli interventi del Massara (1) di carattere essenzialmente descrittivo, a cui va l'indubbio merito di sollecitare una certa attenzione attorno a questo monumento, di cui in quegli anni si andava rinnovando la facciata ad opera dell'architetto Lazanio.

(1) Ad Antonio Massara, come a Roberto Giolli ed Alessandro Viglio è legata la riscoperta dell'arte novarese del Quattrocento, con i fondamentali articoli comparsi sulle riviste "Rassegna d'Arte", "Verbania" ed il "Bollettino Storico della Provincia di Novara". In particolare le tre conferenze tenute dal Massara per l'Università Popolare e pubblicate nel 1903, costituiscono l'avvio all'analisi del fenomeno artistico da noi considerato.

Lo scoppio della prima guerra mondiale, determinò l'abbandono di questi studi, che pertanto segnarono una battuta d'arresto. Tuttavia i più antichi cenni a riguardo del ciclo di Garbagna sono contenuti nelle Visite Pastorali. Nel 1596 il vescovo Bascapè fa un preciso riferimento alle pitture poste nell'abside, che però vengono definite "rudi" (2) e senza particolare pregio artistico, ignorando completamente quelle poste sulla parete. Il giudizio del secolo seguente doveva rimanere sostanzialmente invariato, ma nella seconda metà del Settecento incomincia ad affacciarsi una particolare considerazione per l'antichità di queste immagini (3) ed una relazione del 1791 specifica per la prima volta il soggetto di questi dipinti in quello di "diversi santi, fatture tutte di mano antica" (4).

Il primo studioso ad occuparsi di questi affreschi, fornendone una elementare descrizione, è Carlo Morbio nel 1841. Nel clima di rivalutazione del periodo medioevale,

(2) "...picturae emicycli rudes..." (A.V., Vicariato di Vespolate, 1596, C. Bascapè, t. 38, f. 121).

(3) "...(altare) sub picto antiquo emiciclo..." (A.V., Vicariato di Vespolate, 1762, M.A. Balbis Bertone, t. 328, f. 184).

(4) "...la chiesa è di struttura antica...per la maggior parte dipinta di immagini di diversi santi fatture tutte di mano antica..." (ASDN, teca Parrocchie III 2-3/4, 1791, Relazione dello stato della parrocchia di S. Michele).

tipico della cultura romantica, egli considera queste pitture "assai ben condotte" (5).

Nell'esame della fortuna critica di S. Maria e dei suoi affreschi si inseriscono quindi gli articoli del Massara. Rapidi cenni a questo ciclo sono contenuti nel suo studio sull'"iconografia di Maria Vergine nel Novarese del 1904 (6) e nell'articolo approntato per la "Rassegna d'Arte" del 1906 (7), nel quale viene sottolineata l'originalità di soggetti come Pier Lombardo e S. Eustachio. La prospettiva interpretativa del Massara consiste nel considerare gli affreschi di Garbagna come un precorrimento dell'arte di Gaudenzio Ferrari, poichè alcuni motivi emergenti, come quello degli angeli musicanti, troveranno largo riscontro nella sua opera. Non è quindi senza significato che proprio il Massara intitolasse un articolo del 1912 "La giovinezza artistica di Gaudenzio Ferrari" (8), prendendo spunto dalla Vergine in trono

(5) cfr. C. MORBIO, 1841, 198, poi ripreso in C. MORBIO, Francia e Italia, Milano 1873, 291.

(6) Cfr. A. MASSARA, 1904, 6-8.

A proposito della Madonna dipinta da Tommaso Cagnola l'autore annota: "Gli angeli suonanti ai lati del trono...sono una prima efficace rappresentazione della grazia infantile assunta a vestire di vaghe forme gli spiriti angelici, che preludiano modestamente alle vaste sinfonie gaudenziane..."

(7) cfr. A. MASSARA, 1906, 183-184.

(8) "...ma v'è già nella piccola bocca chiusa di Maria quasi il presagio d'una dolce parola che sta per

del Cagnola.

Si tratta di una interpretazione viziata e in un certo senso arbitraria che per lungo tempo, adottata negli studi artistici sul Novarese, ha impedito una corretta valutazione del fenomeno, poichè troppa distanza separa Gaudenzio Ferrari da questi "profetici predecessori", legati ad un diverso contesto storico ed artistico (9). Il problema venne ripreso con più moderna metodologia e sul fondamento documentario dal Morandi, durante la prima guerra mondiale. Questo studioso locale ha infatti avuto il merito di approfondire lo spoglio dei documenti notarili, rinvenendo in alcuni casi anche i contratti degli artisti che operarono tra Quattrocento e Cinquecento (10). Tuttavia nessuno di quelli segnalati per Tommaso Cagnola si riferisce agli affreschi di Gar

pronunciare: v'è soprattutto nei due angoli che suonano ai lati del trono col flauto e colla mandola la prima frase di un motivo che troverà fra pochi anni nella regione stessa la sua più sublime espressione..."

(cfr. A. MASSARA, "La giovinezza artistica di Gaudenzio Ferrari", in Verbania, IV (1912), 103-110).

- (9) "...Ma questa operazione è corretta, filologicamente e poeticamente, solo nel senso in cui l'ha intesa Giovanni Testori nel suo mirabile "Elogio". Appare invece arbitraria e inconsistente nella misura in cui ingloba forzatamente in prospettiva gaudenziana i nostri frescanti e li considera profeti dell'incarnazione del Ferrari..." (cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 6).

- (10) G.B. MORANDI, "Schede per la storia della pittura

bagna. Se pertanto una rilettura di questo ciclo non può prescindere da un'attenta considerazione di quanto è stato scritto in precedenza, appare chiaro che i nuovi dati acquisiti dovranno inserirsi in un contesto più vasto di quello fin qui delineato, tentando di istituire un rapporto tra fonti storiche, rilievi iconografici, regesti degli artisti e soprattutto il clima culturale diffuso dal tardogoticismo lombardo.

in particolare e dell'arte novarese in generale", in BSPN, X (1916), 1-25: A questo articolo fece seguito A. VIGLIO, "Schede per la storia della pittura in particolare e dell'arte novarese in generale", in BSPN, X (1916), 1-2 che pubblicò postumi alcuni regesti del Morandi, morto in guerra. Ma l'interesse suscitato dai suoi studi favorì nuove ed interessanti ricerche, come dimostrano gli articoli del Cassani (cfr. L. CASSANI, "Gli affreschi quattrocenteschi della Cascina Avogadro", in BSPN, XI (1917), 77-86) e il breve sguardo riassuntivo del Morandi (cfr. G.B. MORANDI, Pittori novaresi del Quattrocento, in BSPN, XI (1917), anch'egli prematuramente scomparso). R. GIOILLI, "Appunti d'arte novarese. L'arte dell'intaglio e della scultura lignea", in Rassegna d'Arte, IX (1909), 5, 80-84; R. GIOILLI, "Appunti d'arte novarese: uno dei primi cicli di pitture", in Rassegna d'Arte, IX (1909), 10, 190-191; R. GIOILLI, "Al Santuario di Cadesino", in Verbania, IV (1912), 1, 7-9; C. NIGRA, "S. Marcello di Paruzzaro", in BSPABA, XVI (1922), 15-16; A. VIGLIO, "La Madonna e il Bambino mutilati del Museo Civico di Novara", in BSPN, XIII (1919), 216-227; A. VIGLIO, "L'oratorio della Madonna del latte di Gionzana", in BSPN, XVIII (1923), 185-187, a cui seguì il puntuale resoconto dei restauri (1928); A. VIGLIO, "Dono di due grandi affreschi quattrocenteschi al Palazzo dell'Arengo", in BSPN, XXIV (1930), 512-513; G. BORBAGLIA, "Gli affreschi del Chiostro di Sannazzaro Sesia", in BSPN, XXIV (1930), 105-112.

b) Tommaso Cagnola: dati biografici e prima attività artistica

In tempi più recenti la rivalutazione degli affreschi di Garbagna appare direttamente collegata a quella del caposcuola che vi operò: Tommaso, o Tommasino, Cagnola (11). E' questo uno dei nomi più importanti della pittura del Quattrocento novarese, che ha siglato spesso la sua presenza nelle pievi di campagna non solo del contado vicino a Novara, ma anche in territorio vercellese.

I documenti che ci parlano di lui e dei numerosi figli

-
- (11) Lo studio più recente su questo maestro del Quattrocento novarese e la sua scuola è stato realizzato da G. ROMANO, il quale ha curato la voce "Cagnola (Cagnolis, De Cagnolis)", del Dizionario Biografico degli Italiani, XVI, Roma 1973, 310-312. Lo studioso sottolinea, dopo aver esaminato l'attività di questo pittore, che "da tutto questo insieme di opere non si configura la personalità di un artista che, pur secondo una coerenza interna, sviluppi nel tempo un discorso articolato: la sigla adottata da Tommaso agli inizi di poco variata nelle opere da credersi più tarde", negando una qualunque evoluzione al suo stile. Inoltre cfr.: U. THIEME-F. BEKER, voce "Cagnola Tommaso", in Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler, V, Leipzig 1912, 357. ("...Il suo disegno è senza difetti e la composizione del suo lavoro ingenua. Ma tra i nomi sicuri all'inizio della scuola locale, Cagnola non è senza significato..." trad.); E. BENEZIT, voce "Cagnola Tommaso", in Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, II, Grund 1961, 248; voce "Cagnola Tommaso" in Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo, II, Torino 1972, 337.

che in seguito gli si affiancarono nella conduzione della bottega sono copiosi e spesso interessanti.

Il Morandi ce ne fornisce un puntuale regesto, dal quale si può prendere l'avvio per la ricostruzione della sua personalità.

La data di nascita di Tommaso ci rimane ignota, ma dovrebbe presumibilmente collocarsi intorno alla metà del secolo, poichè nel 1479 egli compare già quale maestro indipendente. Non conosciamo neppure con certezza la sua provenienza, da collocarsi tuttavia in territorio novarese (12). Il padre, Giovanni, appare già morto nel 1488 (13).

(12) Il Massara proponeva Gozzano come paese natale del Cagnola, leggendo malamente l'iscrizione di Garbagna (cfr. A. MASSARA, 1903, 32). In seguito ci si orientava per Corisario o Corzario, una ignota località del Novarese (cfr. A.L. STOPPA, 1971, 5). Attualmente si propende per Trecate, alle porte di Novara, dove la famiglia Cagnolis è largamente attestata dai documenti, oppure per Sillavengo, sulla base di alcuni regesti del Morandi che sottolineano la presenza di alcuni Cagnoli in questa località (G.B. MORANDI, 1916, regesto 26: "Notaio Rosati Bernardino, 7 gennaio 1499 - Una Antonina de Chagnolis f.q. Bartholomei de Chagnollis de Silavengo"; regesto 37: "Notaio Rosati Bernardino, 9 gennaio 1507 - Un dominus Andreas de Chagnolis de Silavengo, f.q.d. Iohannis cittadino e abitante di Novara"). Il problema sembra tuttavia difficile da risolvere per la mancanza di sicure prove documentarie. D'altra parte il cognome De Cagnolis, Cagnoli o Cagnola è largamente diffuso in area lombarda, a Milano, Novara e Vercelli.

(13) cfr. G.B. MORANDI, 1916, regesto 15: Notaio Rosati G. Antonio, 2 dicembre 1488.

Pensiamo che esercitasse la professione di cuoiaio o calzolaio, come farebbe supporre il soprannome di "Corzario" o "Corizario" (14), con il quale il figlio Tommaso è conosciuto nei documenti.

La scarsità dei dati non ci consente di ipotizzare presso quale delle botteghe operanti egli eseguì il suo apprendistato. L'attività paterna dovette tuttavia aiutarlo, perchè a quel tempo dell'arte dei calzolai facevano parte anche i pittori. Infatti questi ultimi spesso si prestavano a decorare artisticamente corregge, selle e gualdrappe, oltre che a realizzare preziose tappezzerie in cuoio (15).

La prima importante impresa pittorica di cui ci sia rimasta notizia è quella che Tomasino de Corizario assume insieme a Paolo da Casaleggio e Daniele de Bosis, per affrescare la cappella di S. Maria e dei SS. Sebastiano e Fabiano in S. Colombano a Biandrate. Il contratto, datato 19 maggio 1479, designa il soggetto in quello di alcune Storie della Passione "seriatim per omnia sua

(14) Nei primi documenti Tommaso è designato come "de Corizario", in seguito viene preferito il cognome "de Cagnolis". Il termine "corizzarius" nel latino medioevale indica il fabbricante di corregge, mentre "corzarius" indica il calzolaio.

(15) cfr. G. MALAGUZZI VALERI, La corte di Ludovico il Moro, Milano 1923, IV.

capitula" e fa obbligo a tutti i pittori di seguire certe norme e disegni "depingi solitis" (16).

I committenti, che si identificano con il Comune di Biandrate e con i canonici di S. Colombano, dimostrano in questo modo il loro attaccamento ad un formulario pittorico che si era venuto costruendo nel tempo e col quale si identificava la religiosità tradizionale (17). Nel documento il nome di Tommaso compare dopo quello degli altri pittori, segno evidente della sua minore considerazione e della sua giovane età.

Tuttavia questo contratto non doveva essere il primo per il Cagnola, che vi figura già come maestro indipendente, anche se subordinato.

Probabilmente antecedente al ciclo di Biandrate, andato

(16) cfr. G.B. MORANDI, 1916, regesto 5: "Notaio Andri-
no de Zacheriis, 19 maggio 1479 - I pittori Paolo
da Casaleggio, Daniele de' Bossi e Tomasino de Co-
rizario si accordano col comune ed i canonici di S.
Colombano di Biandrate per dipingere la cappella di
S. Maria e dei SS. Sebastiano e Fabiano in detta
chiesa".

(17) "...L'arte del Quattrocento conserva ancora nello
insieme un carattere artigiano per cui di volta
in volta si adegua alla natura della commissione,
così che spesso bisogna cercare l'origine dell'ope-
ra non nell'impulso creativo, nella soggettiva volon-
tà di espressione e nell'idea spontanea dell'artista
ma nelle precise richieste del cliente..." cfr. A.
HAUSER, Storia sociale dell'arte, Torino 1956, II,
66-67.

perduto, è l'affresco firmato e non datato con l'immagine del Beato Tommaso Caccia in San Nazaro della Costa, alla periferia di Novara (18).

In questo brano il beato francescano, appartenente ad una delle più illustri famiglie novaresi e rettore del convento dei Minori Osservanti, appare ritto in piedi con un libro aperto sullo sfondo del chiostro, appena definito dal muretto orizzontale e dal "viridario" che

-
- (18) L'affresco è collocato sul primo pilastro a sinistra e reca l'iscrizione: BEATUS THOMAS DE CACII. TOMAXIUS DE CAGNOLIS DICTUS A CORZARIO. Abbastanza deteriorato, tuttavia consente di ben individuare la fisionomia del personaggio dallo sguardo penetrante e vivo. Il Cagnola si sofferma su alcuni particolari distintivi, come l'ampio padiglione auricolare, ritenuto tipico della famiglia Caccia. La posa di tre quarti e la gamba sinistra leggermente flessa ritornano puntualmente nelle figure di santi di Garbagna. Gli studiosi fino ad ora l'hanno ritenuto contemporaneo al brano affrescato dal Merli sul pilastro accanto, datato 1474. Ma il riquadro del Cagnola va posticipato di almeno quattro anni, poiché il Beato Tommaso, largamente venerato per i numerosi miracoli e il dono della profezia, morì soltanto nel 1478.
cfr. P.A. SALSA, "I Beati Tommaso Caccia e Matteo Nollio" in BSPN, XXV (1931), 122-136; G.V. GRAMIGNI, voce "Tommaso Caccia", in BBSS, 1963, III, 624-625. Non escluderei che Tommaso Cagnola abbia contribuito con l'immagine del Caccia alla decorazione di S. Nazaro, scegliendo il proprio santo protettore nell'ambito dell'Ordine e cogliendo l'occasione di competere con Gio Antonio Merli, che non a caso affresca S. Antonio da Padova ed il Beato Alberto da Sarnthiano.

occupa tutto lo spazio superiore. Questo elemento è da ritenersi tipico del Cagnola, che lo riproduce sostanzialmente identico nella visione di S. Eustachio a Garbagna.

Precedenti interventi di questo artista sono suggeriti da Giovanni Romano (19) nell'abside di S. Pietro a Casalvolone, datato da una scritta 1478. Tuttavia se alcuni motivi ricorrenti, come la graduazione del pavimento a squame di pesce, la posa delle figure, il particolare del cartello affisso alla parete (20), richiamano i modi di Tommasino, la stesura non appare unitaria e suggerisce la presenza di diverse mani, forse le stesse con le quali collabora un anno più tardi a Biandrate. Un'altra opera di collaborazione si identifica probabilmente con il polittico parietale del 1479 in S. Giovanni di Vespolate, dove l'intervento del Cagnola potrebbe

(19) "...Gli affreschi che più si avvicinano al livello qualitativo delle opere firmate sono in S. Pietro a Casalvolone (1478), e nel Santuario della Madonna della Serra presso Crevacuore (forse allo scadere del secolo)..." cfr. G. ROMANO, 1973, 311.

(20) L'iscrizione, in caratteri gotici, ha notevoli affinità con quella di Garbagna e presenta il seguente testo: MAFEUS DE RIGONIBUS DE VALE TAEGIS ARMIGER FECIT FIERI HOC OPUS. 1478. DE MENSE APRILIS. Il committente è quindi un uomo d'armi, non sappiamo se stanziato provvisoriamente a Casalvolone, ma originario della Val Taleggio, come Bernardino Rognoni che ordina al Cagnola la Madonna in trono per Garbagna.

rinvenirsi nella figura di S. Bernardino da Siena e in quello del Beato Matteo Carreri da Vigevano (21). Ma il ciclo che meglio consolida la fama pittorica di Tommaso è senz'altro quello di Garbagna, che risulta concluso nel l'aprile 1481, almeno per quanto riguarda la decorazione dell'abside.

Infatti nel maggio dello stesso anno vediamo il pittore impegnato in S. Quirico a Sostegno, dove esegue sulla parete esterna un monumentale S. Cristoforo, che dimostra il suo aggiornamento ancor prima del viaggio mila nese del 1490 (22). Sicuramente il Cagnola aveva già

- (21) Questo affresco, staccato e posto sulla parete sinistra della chiesa, rappresenta la Vergine in trono con il Bambino nudo in piedi sulle ginocchia, at torniato dai SS. Pietro e Paolo, Bernardino e dal Beato Matteo Carreri. A proposito di questo brano, Angelo Stoppa afferma che "...il suo stile lo potrebbe far attribuire al nostro grande affreschista novarese Cagnola..." (cfr. A.L. STOPPA, 1968, 18).
- (22) L'affresco è firmato e datato 10 maggio 1481. Il Roccavilla che accenna a questo brano nel 1905, lo dà per perduto "...qualche mese fa vidi irrimediabilmente guastare e cancellare...il bel S. Cristoforo dell'esterno,...or sfioracchiato..." (cfr. A. ROCCA VILLA, L'Arte nel Biellese, Biella 1905, 116). Il restauro del 1970 è stato quindi un recupero notevole "perchè si tratta di opera tipica e fondamentale per la conoscenza del pittore no varese. In particolare, la solidità d'impianto della gigantesca figura - ravvisabile nonostante la mu tilazione della parte inferiore - conferma che le cognizioni del Cagnola dovevano essere abbastanza aggiornate anche prima della chiamata a Milano (1490), anche se poi egli è rimasto fedele alle sue figurezioni di stampo araldico, ripetenti le più antiche stesure degli stessi temi popolari". (cfr. F. MAZZINI, 1976, 12).

raggiunto una certa considerazione, segnalandosi sugli altri frescanti locali, poichè la sua chiamata a Sostegno (23), in territorio vercellese (24), non sarebbe diversamente spiegabile.

- (23) All'interno dell'oratorio di S. Quirico, aveva già operato intorno al 1460, l'anonimo "pittore della Passione", attivo anche in S. Bernardo di Gattinara e in S. Sebastiano di Postua. I 14 riquadri superstiti, sono stati restaurati nel 1970. (cfr. F. MAZZINI, 1976, 7-8).
- (24) Frequenti contatti fra Novara e Vercelli, da un punto di vista artistico, si erano già stabiliti nella prima metà del secolo XV. Infatti alcuni maestri novaresi, noti solo da documenti, erano attivi in questa provincia, insieme a numerosi dipintori di insegne, al servizio ducale.
cfr. G. COLOMBO, Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi, Vercelli 1883.

c) Caratteri della cultura tardogotica nel Novarese

L'affresco votivo di Garbagna con la Madonna in trono, S. Francesco e l'offerente (25), assume un'importanza fondamentale per definire i caratteri dell'attività iniziale di Tommaso Cagnola, in quanto si tratta della prima opera datata e firmata di questo artista, anche se seguita a breve distanza dal S. Cristoforo di Sostegno (26).

Entrambi questi brani ci confermano l'appartenenza di Tommaso alla sfera di influenza tardogotica, che lontana dall'esaurirsi, perdurerà ancora in territorio novarese oltre le soglie del Cinquecento (27). Pertanto, mentre a Milano erano già attivi Foppa e Bramante, e stava per giungervi anche Leonardo, Tommaso intende ricongiungersi alla tradizione lombarda che aveva come maggiori rappresentanti gli Zavattari ed i Bembo (28), di

(25) cfr. cap. IV scheda 5

(26) L'affresco di Garbagna è datato 27 aprile 1481, quello di Sostegno 10 maggio 1481.

(27) Le componenti tardogotiche sono evidenti nell'attività degli stessi figli di Tommaso, soprattutto di Francesco e di Giovanni, che proseguono i modi paterni fino ai primi decenni del Cinquecento.

(28) "... (Tommaso) traduce nel nostro dialetto la lingua elegante dei Bembo e degli Zavattari: con esiti che potrebbero, su di un piano umano, giudicarsi anche più convincenti..." (cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 28).

mostrandosi erede di una cultura raffinata, ma ormai epigonica, rispetto a quella rinnovata del Rinascimento. Infatti la collocazione periferica di Novara nei confronti della capitale del Ducato e la sua posizione di confine con il Piemonte, rendevano molto più lenta la diffusione dei nuovi valori figurativi, che venivano accolti con un certo scetticismo dalla committenza locale. Questa preferiva ricondursi a modelli collaudati, imponen-
doli agli artisti (29), i quali proseguivano sulla strada del conservatorismo, con scarsi aggiornamenti detta-
ti dal mutare delle circostanze (30), ma che non intac-
cavano in modo sostanziale i caratteri della loro arte. Soprattutto nella decorazione degli edifici sacri i frescanti dovevano rispettare la tradizionalità delle immagini (31), alle quali era affidata una funzione pedago-

- (29) "...S'era venuto costruendo un vero formulario pit-
torico, di derivazione più religiosa che artistica,
al quale si imponeva agli artisti di attenersi anco
ra sulla fine del Quattrocento..." (cfr. A. MASSARA,
1912, 107).
- (30) Si adeguano, ad esempio, gli elementi del costume,
che servono a meglio identificare lo stato sociale
dei devoti (cfr. L. CASSANI, 1947, 128).
- (31) "...Si direbbe che i frescanti di santi e madonne
e di episodi sacri nelle umili chiese nutrissero un
certo disdegno per le forme nuove. V'era nel popolo
radicata una devozione tradizionale a certe figura-
zioni simboliche di cui era noto il linguaggio in-
timo e profondo..." (cfr. A. MASSARA, 1912, 107).
C. CAVALLARI-Murat, "Considerazioni sulla pittura
niemontese", in BSBS, 1936, 43-79 sottolinea, accan-
to al conservatorismo di questa arte i valori illu-
strativi e decorativi, che segnano la sua evoluzio-
ne in senso prettamente mestieristico e di bottega.

gica, resa efficace proprio dalla ripetizione di identici moduli. Per questo non è raro constatare, come sottolineano i Ferro, che nelle absidi delle chiese romaniche gli affreschi più recenti si sovrappongono semplicemente ad analoghe pitture più antiche, conservando invariati i temi (32). Anche Tommaso nel suo primo contratto a Biandrate si vede costretto a rispettare certi modi di disegnare e dipingere considerati consueti (33), come se l'identità delle espressioni fosse destinata a garantire i contenuti delle verità di fede.

Soltanto verso la fine del XV secolo vengono introdotti alcuni elementi, sotto l'influsso delle culture adiacenti e dei più frequenti scambi, assicurando un certo aggiornamento tematico (34). Tuttavia la pittura murale nel Novarese tende a mantenere la sua omogeneità e a difenderla, quasi gelosamente, nella fedeltà al suo humus culturale. Inevitabilmente ciò era destinato a comportare una certa arretratezza rispetto alle contem

(32) cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 8.

(33) cfr. in questo cap. la nota 16.

(34) "...Vengono allora introdotti nel repertorio santi di fama recente o appena conclamata, brani di cronaca viva negli occhi di ognuno..." (cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 8).

poranee espressioni dei grandi centri di elaborazione artistica, tanto che nella seconda metà del secolo questo territorio assume la fisionomia "periferica", che manterrà anche in seguito. Infatti le personalità di maggiore spicco e talento preferiscono trasferirsi a Milano, come nel caso di Gaudenzio Ferrari, lasciando spazio alle dinastie dei pittori itineranti (35) come quelle dei Cagnola, dei Merli e dei De Bosis, destinate a soddisfare le modeste esigenze della clientela locale. Si tratta soprattutto di agricoltori, allevatori, semplici artigiani ed in misura minore di feudatari e proprietari terrieri (36), che si rivolgono a questi professio

(35) Queste squadre di pittori si spostavano di villaggio in villaggio, svolgendo un ruolo fondamentale nella diffusione dei modelli culturali ed artistici. "...Se ci volgiamo ai prodotti degli ateliers itineranti, per esempio quelle squadre di artisti operanti nel vercellese attorno al 1450-1470 cui si deve tra l'altro la decorazione pittorica dell'oratorio di S. Bernardo a Gattinara, vediamo che essi riprendono con minima variazione modelli risalenti magari agli ultimi decenni del Trecento..." (cfr. E. CASTEL-NUOVO - C. GINZBURG, "Centro e periferia", in Storia dell'Arte Italiana, I, Torino 1979, 306).

(36) "...Tornando ora ai commerci tra artisti e committenti, noi abbiamo affermato che i grandi feudatari con il loro intervento politico improntano la circolazione dell'arte nelle loro terre...Ma un esame specifico dei committenti non ci permette d'altro canto di reperire con sicurezza alcun nome aristocratico e le effigi di nobili (come i Tornielli a Barengo) sono sostanzialmente sporadiche. Coloro che direttamente dimostrano di sostenere la produzione in questione sono componenti del terzo stato..." (cfr. G. B. e F.M. FERRO, 1972, 16).

nisti per l'esecuzione di affreschi votivi, un genere che aveva visto la sua massima espansione in Lombardia alla fine del Trecento (37). E trecenteschi sono ancora i modelli a cui si riferiscono molti di essi. In questo caso si verifica dunque un ritardo considerevole, che potremmo definire plurigenerazionale, nell'adozione di più moderni riferimenti. Questo fenomeno, che caratterizza spesso la periferia artistica rispetto al centro (38), trova le sue motivazioni in un atteggiamento in parte passivo, dovuto a semplice arretratezza, ed in un attivo, di autentica resistenza al nuovo, voluta per preservare la propria autonomia culturale.

Il conservatorismo dell'arte novarese si manifesta anche nei confronti dell'arte gotica, che si deve confrontare fino alla metà del XV secolo con la tenacissima presenza romanica (39). Il passaggio dal romanico al

(37) Ricordiamo i cicli aristocratici degli oratori di Mocchirolo e di Albizzate. cfr. G.A. DELL'ACQUA - S. MATALON, Affreschi Lombardi del Trecento, Milano 1963, 392 (Albizzate) e 384 (Mocchirolo).

(38) Sulla definizione di "centro" e "periferia" artistica e i loro rapporti è notevole il contributo di E. CASTELNUOVO - C. GINZBURG, 1979, 283-352.

(39) "...Non va infine tralasciato di ricordare che in Piemonte, in pieno Quattrocento, sopravvivono ancora, nell'opera anonima dei pittori popolari, che dipingono pievi di campagna in località eccentriche un po' ovunque per la regione, le forme scadute di un antico repertorio romanico, che soddisfa ancora ad una sua tradizionale, irrozita funzione decora-

gotico avviene quindi con tempi e modalità diverse nel Novarese, rispetto ad altre regioni. Tuttavia, anche se lentamente, all'inizio del XV secolo nelle figurazioni, si insinua una nuova morbidezza di linea, soprattutto nei panneggi, ed un modo di colorire più tenue e più sfumato. Le immagini perdono la loro rigida frontalità e appaiono più studiate nei gesti, dimostrando una ricerca di eleganza flessuosa e una certa mobilità. Queste fasi di passaggio possono essere puntualmente seguite negli affreschi della chiesa di S. Martino a Bolzano Novarese (40), dove hanno operato le botteghe locali dal 1422 al 1507.

Tra i maestri, in gran parte anonimi, della prima gene-

-
- tiva..." (cfr. A.M. BRIZIO, La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento, Torino 1942, 43).
- (40) Sul ciclo di Bolzano Novarese cfr. A. MASSARA, 1903, 36-39; C. NIGRA, 1912, 69-71; A. MASSARA, 1912, 71-73; G.B. e F.M. FERRO, 1972, 73-74.
- (41) La più recente recensione critica su questo pittore è in G. ROMANO, Musei del Piemonte, Torino 1978, 61-62. La sua attività è definita tra i due termini del grandioso Giudizio Universale di S. Colombano a Biandrate (1444) e l'oratorio di S. Pantaleone ad Oro di Boccioleto (1476). Il Mazzini notava, a proposito di una tavola attribuita a Ioannes de Campo, che i "...ritmi lenti e conclusi dei contorni, la cura per il fondo d'oro operato e per gli elementi decorativi in oro su oro, la dolcezza psicologica dei due personaggi puntano piuttosto verso la cerchia lombarda di Michelino da Besozzo e degli Zavattari..." (cfr. F. MAZZINI, 1976, 133).

razione gotica va ricordato Giovanni de Campis (41), attivo dal 1444 al 1476. Nelle sue opere egli dimostra di mantenersi fedele all'esempio micheliniano, seguito in questo anche dal figlio Luca (42).

La sua lezione è senza dubbio la più immotivativa nel periodo compreso tra il 1450 e il 1470, ma poi si riduce a semplice connotato di scuola, perdendo gran parte della sua freschezza negli imitatori posteriori.

Altri pittori sono operosi nello stesso tempo nel Novarese, ma non siamo in grado di definirli con precisione, anche se la loro presenza è attestata dai documenti.

Scarse notizie possediamo sulla loro attività cittadina (43) e nel contado poichè i loro affreschi sono andati

(42) "...Faceva parte della stessa bottega anche il pittore Luca de Campis che si ricostruisce partendo dall'affresco con l'incoronazione della Vergine ancora conservato nella Madonna delle Grazie di Rima S. Giuseppe (firmato e datato 1481)". (cfr. F. MAZZINI, 1976, 133).

(43) Molte testimonianze del gotico cittadino, che dovevano essere cospicue, andarono infatti distrutte nel corso del Cinquecento e del Seicento. "...La rovina del Duomo romanico e gli ampi rimaneggiamenti del complesso della Cattedrale han segnato la scomparsa di opere celebrate, quali il "Pier Lombardo con la scuola" di Gio Antonio Merli (1488) e la "Difesa dei Novaresi dai Sabaudi, sotto la protezione di S. Giuseppe" del Campis (1450); Un'importante Sacra Famiglia era dipinta nell'atrio...Alcuni riquadri si sono conservati della Università e di abitazioni private, mentre perduta è la vasta fioritura di decorazioni nobiliari, di stemmi e di allegorie. Delle numerose chiese e dei conventi si son salvate immagini

perduti.

Nel XV secolo ci sono noti, tra gli altri, Pietro da Novara, Paolo da Casaleggio e Filippino Ragni da Romagna. Ma l'elenco di tali nomi non si appoggia ancora ad alcuna opera certa, rendendo problematica la ricostruzione di queste personalità (44).

sparse, alcune ancora visibili, altre ricordate dai disegni e dalle descrizioni del Frasconi. Nel complesso è molto esigua e frammentaria l'idea che in città possiamo farci della nostra produzione figurativa..."

(cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 9-10).

- (44) Notizie relative ai pittori nominati possono essere rinvenute nei registi di G.B. MORANDI, 1916, 3-24 e di L. CASSANI, 1947, 117-134.
 Su Johannes de Campo (Giovanni de Campi) e suo figlio Luca si cfr. V. VIALE, Guida ai Musei di Vercelli, Vercelli 1934, 89;
 P. VERZONE, Architettura Romanica, I, Novara 1935, 79 e 95 (nota 37);
 C. BARONI, 1952, 570 e 574;
 P. FERRI, "La Cappella di S. Pantaleone a Oro di Boccioleto", in Atti del terzo Congresso Piemontese di Archeologia ed Arte, settembre, Torino 1960, 13-17
 A.L. STOPPA, Da Tommaso Cagnola al Bugnato, in L'Omar, 14 (1971), 5 e 7;
 V. VIALE, Museo Borgogna, Vercelli 1969, 9 e 25;
 G.B. e F.M. FERRO, 1972, 9;
 F. MAZZINI, 1976, 133-134;
 G. ROMANO, Arona Sacra, Arona 1977, 67-68;
 G. ROMANO, Musei del Piemonte, Torino 1978, 61-62.

d) Pittori novaresi del Quattrocento

Notizie più precise ci sono fornite dai registi notarili della seconda metà del secolo a proposito delle botteghe novaresi facenti capo al nome di Daniele De Bosis, dei Canta e di Giovanni Antonio Merli.

Daniele De Bosis (45) aveva collaborato nel 1478 con Tommaso agli affreschi oggi perduti di S. Colombano di Biandrate (46), ma non rimangono sue opere certe nel novarese. Sicuramente lavorò attivamente nel territorio biellese, come conferma il trittico con la Vergine in trono tra S. Gottardo e S. Giacomo a Biella Piazza (47). L'opera, firmata e datata 1497, dimostra la fedeltà di questo pittore a schemi risalenti alla prima metà del secolo e la sostanziale estraneità alle innovazioni rinascimentali, con le quali doveva pur essersi istaurato uno scambio durante la convocazione a Milano del De Bo-

(45) Su Daniele De Bosis (o Bossi), attivo dal 1479 e morto prima del 29 dicembre 1505, cfr. voce "Bossi o De Bosis Daniele" in Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, II, Torino 1972, 256 ed inoltre A.M. BRIZIO, 1942, 193.

(46) cfr. G.B. MORANDI, 1916, regesto 5 (riportato in nota 16).

(47) Sul trittico di Biella Piazza si cfr. V. VIALE, Gotico e Rinascimento in Piemonte, catalogo della mostra, Torino 1939, 121.

sis nel 1490, per l'allestimento delle nozze ducali e l'affrescatura della Sala della Balla (48).

Probabilmente l'anziana età del De Bosis e la tendenza ad un certo conservatorismo della committenza periferica, gli avevano impedito di trarre profitto da questa occasione. La sua cultura figurativa non si discosta pertanto dagli schemi tardogotici, comuni anche al Cagnola. Il suo intervento è senz'altro ravvisabile a Gaglianico, Castellengo, Occhieppo Inferiore e Mezzana Mortigliengo (49) e recentemente G. Romano ha anche avanzato l'ipotesi che al De Bosis appartengano alcuni affreschi

- (48) "Referendario Novarie...Magistro Daniello cum soi compagni..." (G. PORRO, 1882, 498).

L'invito, datato 9 dicembre 1490, venne inviato per ordine di Ludovico il Moro e del suo segretario, Bonifacio Calco, al podestà di Treviglio e ai referendari di Como, Pavia, Cremona, Tortona e Novara, affinché comunicassero ai maestri designati di recarsi immediatamente a Milano, sotto pena di 25 fiorini per chi avesse trasgredito.

L'urgenza della convocazione era motivata dalle imminenti nozze di Ludovico con Beatrice d'Este e di Anna Sforza con Alfonso d'Este, che si sarebbero celebrate nel gennaio successivo.

A capo dei lavori per i festeggiamenti, vennero posti Butinone e Zenale, che sovrintesero anche alla decorazione, con storie di Francesco Sforza, della Sala della Balla, nel Castello Sforzesco (cfr. G. PORRO, "Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza", in Archivio Storico Lombardo, IX (1882), 497-498; P.L. DE VECCHI, 1983, 509-512).

- (49) cfr. A. ROCCA VILLA, 1905, 118-120; D. LEBOLE, "La chiesa biellese", II, Biella 1962, 30-31, 215, 298-300; G.C. SCIOLLA, "Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento", Torino 1980, 3-4. Interessanti ragguagli sugli affreschi del Biellese e del Vercellese sono anche in R. ORSENIGO, "Vercelli Sacra", Como 1909; N. GABRIELLI, "Antichi affreschi del Biellese" in Il Biellese e le sue massime glorie, Milano, 176-182.

nella chiesa della Baraggia di Suno (50) e la decorazione della chiesa di S. Maria delle Grazie (ora S. Martino) di Novara, almeno per i brani anteriori al 1505, anno della sua morte (51).

L'attività di Daniele venne continuata dai figli tra cui ci sono noti l'omonimo Daniele, che nel 1526 firma una Madonna a Mezzana Mortigliengo (52), e Francesco che nel 1520 pare abbia eseguito per il Duomo di Novara un reliquiario di argento ed oro e nel 1523 gli affreschi perduto del palazzo di Mercurino a Gattinara, insieme ad Angelo Canta e Pietro da Novara (53).

(50) cfr. G. ROMANO, "Novara", in Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi, Torino 1979, 97.

(51) cfr. G.B. MORANDI, 1916, regesto 32: "Notaio Rosati G.A. 29 ottobre 1505. Confesso di affitto ricevuto da Maddalena, f.q. Eusebii de Cigninò e vedova del maestro Daniele de Bosis, pittore e da Francesco, loro figlio".

(52) A. Mezzana Mortigliengo si consideri l'Oratorio di S. Rocco (frazione Montalto), nel cui catino absidale è raffigurata la Madonna con Bambino, con i Santi Rocco e Sebastiano e i Dodici Apostoli. Accanto alla Vergine la scritta: "Daniel de Bosis abitator Novariae pinxit 1526". cfr. F. MAZZINI, 1976, 108-111.

(53) Il documento conservato nell'Archivio di Stato di Vercelli, è stato pubblicato da G. COLOMBO, Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi, Vercelli 1883, sez. "Diversi", doc. V, 359-360, con il seguente regesto: "1523, 2 agosto, Francesco dei Bosii di Novara, a nome suo e di altri due pittori, confessa di avere ricevuto da parte di Mercurino di Gattinara, cancelliere dell'imperatore Carlo V, quarantasette scudi del sole per pitture fatte nelle

Il nome di Tommaso Cagnola appare legato anche a quello di un'altra dinastia novarese di pittori, quella della famiglia Canta. Infatti Tommaso aveva sposato Giustina Canta (54) figlia di Bartolomeo ed imparentata con Vincenzo, Maria Antonio, Ludovico, Angelo, Biasino, Ambrogio e Girolamo Canta.

Di questi fratelli non tutti erano pittori. Battista ad esempio era fonditore di campane, come si desume da un atto notarile del 1510 (55). Artista di una certa fama e di un certo valore doveva essere invece Angelo Canta (56), impegnato nel 1519 nella decorazione della Basilica novarese di S. Gaudenzio fuori le mura, atterrata nel 1552.

di costui case nel borgo di Gattinara sul vercellese (Agostino Ghislarengo G-5, Not. 33, f. 136)". Nel documento i pittori sono identificati con "... Magister Franciscus pinctor de bosii de Novaria suo et nomine ven. domini presbyteri petri de Novaria habit. Gattinarie et nomine magistri Angello de Canta de Novaria..."

(54) G.B. MORANDI, 1916, regesto 28.

"Notaio Ardicini Gera C. s.d. (1503) - Confesso di Tomasino de Cagnoli pittore, col consenso della moglie Giustina de Canta, f.q. Bartholomei e della nuora Clemenza Tettoni col marito Giovanni Cagnoli e dei figli Evangelista e Sperindio".

(55) cfr. L. CASSANI, 1947, 20.

(56) cfr. voce "Canta Angelo", in Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e incisori italiani, II, Torino 1972, 457 ed inoltre A.M. BRIZIO, 1942, 193.

Nel 1523 egli era convocato da Mercurino a Gattinara e nel 1525 affrescava la chiesa di S. Rocco a Cameri e di S. Maria delle Grazie a Grignasco.

Eseguì anche una pala per S. Giuliano a Gozzano nel 1550 e nel 1554 prese parte alla ricostruzione di S. Gaudenzio all'interno delle mura cittadine, ma la sua opera non è identificabile con certezza (57).

Più anziano di Tommaso, ma per certi aspetti più aggiornato di lui, appare invece la figura di Giovanni Antonio Merli, figlio di Bersano e nativo di Galliate (58).

La sua prima opera certa è quella che egli firma e data 1474 nella chiesa di S. Nazaro della Costa presso Novara. Si tratta del ritratto di S. Antonio da Padova e del Beato Alberto da Sarthiano, collocati sullo sfondo del chiostro, secondo uno schema divenuto consueto. Le due figure riescono però ad ispirare tale imponenza e dignità da far presagire gli influssi dell'arte rinascimentale (59). La presenza di questo pittore è ipotizzata a Gionzana tra il 1486 e il 1488 (60); e in questa

(57) A.L. STOPPA, 1968, 8

(58) cfr. voce "Merli Giovanni Antonio" in Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e incisori italiani, VIII, Torino 1975, 366 ed inoltre U. THIEME-F. BECKER, XXIV, 1930, 418; A.M. BRIZIO, 1942, 244-245.

(59) cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 24-25

(60) cfr. A.L. STOPPA, 1968, 3.

data sappiamo che dipingeva a Paruzzaro la Vergine allattante tra i santi Rocco e Grato, considerato il caposaldo della sua produzione pittorica (61). Nello stesso anno il Merli dipingeva anche nell'aula capitolare del Duomo di Novara Pier Lombardo in cattedra, in atto di spiegare le Sentenze ai suoi allievi in mezzo ai ritratti di altri illustri novaresi (62). L'opera eseguita in terra verde, rivela nella tecnica monocroma utilizzata un notevole aggiornamento sui tempi ed inoltre la predilizione per una tematica tipicamente umanistica, come la celebrazione dei cittadini illustri nel sapere.

Queste sono le uniche opere attribuite con una fondata sicurezza a questo pittore e che ci consentono di misurare anche i limiti del suo aggiornamento, che non sembra valicare l'adozione di certi elementi prospettici e un più sapiente uso dei contrasti chiaroscurali, senza intaccare la sostanza tardogotica della sua arte. Ormai anziano nel 1400, Gian Antonio Merli non veniva

(61) cfr. G.B. e F.M. FERRO, 1972, 71.

(62) La prima citazione di questo affresco è dell'abate L. LANZI, Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, Bassano 1809, rist. an. a cura di M. CAPUCCI, II, Firenze 1970, 299: "Nel nuovo stato del Piemonte è Novara, ove nell'archivio della cattedrale un Giovanni Antonio Merli colorì di verde terra Pietro Lombardo co' tre altri novaresi cospicui, buono e vivace ritrattista per la sua età".

convocato a Milano insieme agli altri pittori novaresi e sicuramente la sua attività si interrompeva prima del 2 gennaio 1505, quando risulta già morto.(63). Nella convocazione ducale il suo posto veniva quindi preso da Francesco Merli, suo figlio o suo nipote (64).

Poco si conosce dell'attività di questo pittore, evidentemente già affermato, tanto da essere giudicato dai contemporanei come il migliore della città di Novara e da essere prescelto dal commissario Galeazzo Birago a decidere di una controversia sull'organo fatto eseguire da Ludovico il Moro per la chiesa di S. Francesco a Domodossola nel 1498 (65). Purtroppo, poichè niente ci rimane della sua produzione, non è possibile giudicare della sua arte, nè altre notizie ci sono pervenute sulla sua biografia, tanto da far supporre che la sua at-

(63) G.B. MORANDI, 1916, regesto 36 - "Notaio Ardicini Gera C. 2 gennaio 1507 - Paolo filius magistri quondam Johannis Antonii de Merlis, si alloga per tre anni nella bottega del maestro Gerolamo de Peraxis f.q. magistri Peraxii".

(64) "Referendario Novarie...Magistro Francesco cum soi compagni...". G. PORRO, 1882, 498.

(65) Alla richiesta di Ludovico il Moro di inviare a Domodossola un pittore esperto per la stima della decorazione dell'organo di S. Francesco, così rispondeva il commissario di Novara, Galeazzo Birago:
 "...ho mandato uno maestro Francesco de Merlis pintore experto et el migliore de questa città a fare l'effecto de quello la me scrivete. Et come el sii

tività si sia spostata ad un certo momento in altre località, come era già accaduto a Paolo Merli, figlio di Gian Antonio, che nel 1511 si era trasferito "in certi partibus longiquis", insieme al pittore Peracio (66). Volendo sintetizzare i caratteri dell'arte novarese della seconda metà del Quattrocento e dell'opera dei suoi maggiori esponenti come Cagnola, De Bosis, Canta e Merli, si può osservare che si tratta di una cultura figurativa ancora conservatrice legata ai modi tardogotici, elaborati tra la fine del Trecento e la prima metà del secolo e che sostanzialmente ignora un'approfondita conoscenza della spazialità e l'uso delle soluzioni prospettiche legate al metodo matematico e al disegno. L'anatomia appare ancora lontana dallo studio scientifico e se raggiunge ugualmente piacevoli risultati nelle

ritornato adviserò la Excellentia Vostra del successo...Novarie, sexto Augusti 1498" (F. MALAGUZZI VALERI, Pittori Lombardi del Quattrocento, Milano 1902, 245).

Il pittore giudicò del lavoro di pittura, ma riguardo alle sculture si giudicò inesperto, chiedendo lo invio di un altro perito.

- (66) cfr. G.B. MORANDI, 1916, regesto 59 - "Notaio Falletti Alessandro 25 agosto 1511 _ testamento di Paolo de Merlis, f.q. Johannis Antonii, in procinto di partire in certis partibus longiquis: erede universale il fratello Davide".

figure del Bambino nudo, che ricorre con una certa frequenza, tuttavia dimostra i limiti di un'osservazione ancora superficiale delle membra e delle articolazioni, come si può osservare nella preferenza per le pose statiche e nell'impaccio dei gesti.

L'uso dei colori predilige il contrasto spesso stridente dei toni fondamentali, che tuttavia comunicano una impressione di festosità, magari popolare e rustica.

La ripetizione dei disegni delle stoffe e dei motivi ornamentali sembrano inoltre utilizzati come autentiche sigle distintive di scuola.

L'impiego del chiaroscuro è ancora elementare e le figure, per lo più immerse in un'atmosfera chiara e mattinatale, appaiono illuminate uniformemente, non proiettano ombre e soltanto le pieghe degli abiti ed i panneggi ricadenti servono ad indicare il senso plastico.

Il tipo più diffuso di affresco è senz'altro quello devozionale, a cui viene assegnata una funzione decorativa all'interno delle pievi campestri, dove si sono conservati, pressochè intatti, numerosi esempi di questo genere. In queste pitture l'arte si confonde spesso con l'onesto artigiano, dimostrando la indubbia perizia tecnica di questi maestri, preparati però in maniera ancora tradizionale.

Molto spesso gli affreschi non hanno una stesura unitaria ma rivelano l'intervento di differenti personalità che possono fare capo alla medesima bottega o a botteghe diverse. Ma il problema attributivo, qualora manchino precise indicazioni documentarie o scritte sui dipinti, è rimasto insoluto nella maggior parte dei casi, anche a causa delle frequenti collaborazioni tra membri di diverse botteghe e dello scambio di cartoni, adatti alle esigenze particolari del momento (67).

Proprio questo diffuso anonimato, ha reso fino ad ora difficile l'individuazione dei singoli artisti ed ha impedito di seguire la formazione, l'evoluzione ed i rapporti di interdipendenza di questi maestri. Ciò ha favorito l'interpretazione 'corale' del fenomeno, proposta dai Ferro, i quali considerano gli stessi Merli e Cagnola soltanto come maestri-artigiani più esperti degli altri, di cui nulla si conosce, che fondano la loro eccellenza sulla finezza esecutiva e non sulla proposta di nuove tematiche e modi compositivi (68).

(67) Questa ipotesi è avanzata da A.L. STOPPA, 1968, 4. Egli afferma, riguardo al problema attributivo, che questo risulta aggravato nel Novarese "dall'accavalarsi dei diversi autori nell'esecuzione di un medesimo ciclo di affreschi, fino al punto, a quanto pare, di scambiarsi fra pittori sovente imparentati gli stessi cartoni per gli affreschi".

La tesi di laurea di L. RABBOLINI, "S. Marcello di Paruzzaro", Università Cattolica del Sacro Cuore, anno accademico 1981-1982, ha dimostrato la veridicità di queste affermazioni per alcune opere di G.A. Merli.

(68) G.B. e F.M. FERRO, 1972, 8.

La mancanza di "originalità" di questi maestri locali, legati all'attività itinerante delle botteghe, era già stata evidenziata in : A. CAVALLARI MURAT, "Considerazioni sulla pittura piemontese verso la metà del sec. XV", in BSSS, XIV-XV (1936), 43-79; N. GABRIELLI, "La pittura in Valsesia prima di Gaudenzio", in Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra, Vercelli 1956, 63-67; A.M. BRIZIO, "L'arte in Valsesia", in La pinacoteca di Varallo, catalogo della mostra a cura di M. ROSCI, Varallo 1960, 7-35; E. CASTELNUOVO, "Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte", in Arte antica e moderna, 1961, 13/16, 97-111; L. MALLE', "Le arti figurative in Piemonte", Torino 1962; L. MALLE', "Incontri con Gaudenzio", Torino 1969, Per quanto riguarda la coeva pittura lombarda, dalla quale mostrano di dipendere principalmente le soluzioni di questi frescanti, segnaliamo alcuni degli studi consultati e non altrimenti citati:

C.L. RAGGHIANI, "Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento", in Critica d'Arte, XXVII (1949), 31-46; XXX, 288-300. M.L. GENGARO, "Breve percorso tra gli anonimi lombardi del 400", in Arte Lombarda III, (1958), 2, 71-83; E. TEA, "I due volti del Quattrocento pittorico lombardo", in Arte Lombarda, III (1958), 1, 45-50; F. MAZZINI, "Note di pittura lombarda tardogotica", in Arte Lombarda, VII, (1962), 2, 29-35; L. PUPPI, "Pittura Lombarda del Quattrocento", in Arte Lombarda, VII, (1963), 2, 49-59; a cui vanno aggiunti: A. VENTURI, La pittura del Quattrocento in Alta Italia, Bologna 1930; M. SALMI, "La pittura e la miniatura gotica in Lombardia", in Storia di Milano, IV, Milano 1954, 541-574; M. SALMI, "La pittura e la miniatura gotica in Lombardia", in Storia di Milano, V, Milano 1955, 813-874; M. SALMI, "La pittura e la miniatura gotiche", in Storia di Milano, VI, Milano 1955, 766-855; F. WITTGENS, "La pittura lombarda della seconda metà del XV secolo", in Storia di Milano, VII, Milano 1956, 747-836;

Tra gli studi specifici segnaliamo:

R. LONGHI, "Per un polittico lombardo in Castel S. Angelo", in Paragone, VIII (1957), 87, 45-47;

R. LONGHI, "Una cornice per Bonifacio Bembo", in Paragone, VIII (1957), 87, 3-13;

L. LUPPI, "A proposito di Bonifacio Bembo e della sua bottega", in Arte Lombarda, IV (1959), 2, 245-252;

F.R. PESENTI, "Per una nuova interpretazione di Bonifacio Bembo", in Arte antica e moderna, 1963, 24, 319-321;

A.C. QUINTAVALLE, "Problemi bembeschi a Monticelli d'Ongina", in Arte antica e moderna, 1963, 6, 36-46;

L. CASTELFRANCHI VEGAS, La leggenda di Teodolinda negli affreschi degli Zavattari, Milano 1964;

F. MAZZINI, voce "Benedetto Bembo", in D.B.I., VIII, (1966), Roma, 102-103;

F. MAZZINI, voce "Bonifacio Bembo", in D.B.I., VIII (1966), Roma, 109-111;

G. ROMANO, "La pala sforzesca", in Quaderni di Brera, 4 (1978), 6-24;

G. MULAZZANI, I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo di Yale, Milano 1981.

e) Gli Influssi lombardi

In questo clima conservatore e caratterizzato dai frequenti scambi tra artisti si forma ed opera Tommaso Cagnola, sempre considerato dagli studiosi locali come un notevole caposcuola, anche se la sua figura appare ridimensionata sia negli studi della Brizio (69), che in quelli del Baroni. Quest'ultimo sottolinea la componente "bembesca" (70) della sua arte, che denota gli influensi lombardi, milanesi e pavesi, della sua educazione. Pensiamo che soprattutto i contatti, non necessariamente diretti, con il vicino centro di Pavia, abbiano con-

(69) Il nome di Tommaso Cagnola "...emerge, insieme con quello del Merli, sopra la congerie delle opere anonime novaresi e che perciò stesso fu fatto segno di maggiore attenzione da parte degli storici locali. Se non altro le opere dei Merli e dei Cagnola a Garbagna e a Paruzzaro bene rappresentano il tipo dell'affresco più diffuso nel contado novarese...nessun sostanziale valore di arte, ma l'ufficio di tappezzare a guisa di cartine colorate e figurate, spesso piacevoli e gaie, le pievi di campagna..." (cfr. A.M. BRIZIO, 1942, 93).

(70) Costantino Baroni dedica appena un accenno a Giovanni Antonio Merli e a Tommaso Cagnola, considerandoli artisti di "larga informazione bembiana" e giudicando la loro "non del tutto aurea mediocrità", a proposito degli affreschi di S. Nazaro della Costa, nei quali "ai due artefici locali tocca di rappresentare la componente più piattamente provinciale, stereotipa nella tecnica e monotona nei moduli..." (cfr. C. BARONI, 1952, 575-576).

tribuito ad orientare le sue predilezioni nei confronti del gotico internazionale. Infatti in questa città, soprattutto nella seconda metà del secolo XV, si concentra l'attività mecenatesca dei duchi, che affidano a Bonifacio Bembo la direzione dei lavori nel castello (71), destinato a divenire una fastosa dimora (72).

I documenti ci assicurano l'intervento diretto di Galeazzo Maria nella definizione dei programmi decorativi (73), intrapresi dopo le nozze con Bona di Savoia e proseguiti attivamente fino al 1469. Questi prevedevano, oltre al restauro di alcuni locali, l'affrescatura di nuovi ambienti negli appartamenti del duca e della duchessa, con la rappresentazione di personaggi di rilievo della corte milanese, di scene di vita cortese e fa

(71) Bonifacio Bembo aveva già lavorato nel castello pavese tra il 1456 e il 1458, al tempo di Francesco Sforza. I lavori vennero ripresi nel giugno del 1468 e quindi nell'estate del 1469, quando era duca Galeazzo Maria.

(72) Sulla storia del castello di Pavia cfr. C. MAGENTA, I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia, Milano 1888.

(73) Il programma dovrebbe riferirsi all'ultima campagna di affreschi del 1469. I contenuti del testo sono puntualmente riportati e commentati da P.L. DE VECCHI, "Committenza e attività artistica alla corte degli Sforza negli ultimi decenni del Quattrocento", in Milano nell'età di Ludovico il Moro (atti del congresso), Milano 1983, 505.

miliare e soprattutto di celebrate scene di caccia, svago favorito dalla nobiltà dell'epoca (74).

Le squadre di pittori ai quali fu affidato il compito di dipingere le sale, dovevano ispirarsi a criteri di ordine e di "naturalezza" (75), come dimostrano le raccomandazioni di eseguire fedeli ritratti e persino le prescrizioni di gesti e abbigliamenti. L'unica preoccupazione della committenza era quella di far risaltare "che la sua Signoria mangiava in oro" (76), dando prova della propria ricchezza nella ricerca del particolare prezioso. La stessa vita di corte diveniva spettacolo, e da fondale a fatti storici, regrediva a manifestazione superficiale di fasto, nella quale prevaleva il piacere dell'ostentazione (77).

(74) "...La funzione della vita di corte è in fondo di propaganda e di prestigio. I principi del Rinascimento non solo vogliono abbagliare il popolo, ma anche imporsi alla nobiltà e legarla alla corte.." (cfr. A. HAUSER, 1956, II, 75).

(75) "...Ordine e decoro, ma anche naturalezza e varietà, sono, ancora una volta, i principi a cui i pittori vengono invitati ad attenersi nelle loro rappresentazioni..." (cfr. P.L. DE VECCHI, 1983, 506).

(76) A questo proposito R. Longhi osserva il costituirsi di un'estetica nella quale si celebra "il trionfo di una lussuosa araldica ossessione". cfr. R. LONGHI, Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, in introduzione al catalogo della mostra, Milano 1958.

(77) "...tutti i dipinti previsti dai documenti esaminati non sembrano in alcun modo ispirati da un preciso programma politico e persino il loro valore celebrativo appare alquanto ridotto. Non storia ma

Bonifacio Bembo non era l'unico ragguardevole esponente dell'arte milanese attivo a Pavia intorno alla metà del secolo. Anche un figlio di Francesco Zavattari, Ambrogio, nel 1450 stipulava l'affitto per una bottega in questa città (78) e vi rimaneva certamente fino al 1453, portando a termine alcuni lavori per la Certosa (79). Sappiamo che in seguito Ambrogio si trasferì a Milano, dove eseguì il polittico per l'altare maggiore del Duomo (80), una commissione importante, che dimostra la stima ducale nei confronti di questo artista, anche egli operante nel clima tardogotico (81).

cronaca; non esaltazione di virtù e grandezze del passato o del presente, ma del fasto più sfrenato e di una ritualità cortese regredita alle sue manifestazioni insieme più spettacolari e superficiali..." (cfr. P.L. DE VECCHI, 1983, 506).

- (78) "...La prima notizia riguardante Ambrogio è del 1450, quando il pittore, che evidentemente a questa data svolgeva già un'attività indipendente rispetto a quella del padre, stipula a Pavia, insieme a G.P. da Landriano, un contratto per l'affitto di una bottega per la durata di un anno..." (cfr. G. ALGERI, "Per un profilo storico degli Zavattari", in Il polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo, catalogo della mostra, Firenze 1984, 70).
- (79) Nel 1453 esegue una croce per il cimitero della Certosa.
- (80) L'attribuzione dello Algeri, colloca l'esecuzione del polittico del Duomo, oggi a Castel S. Angelo, intorno al 1460.
- (81) "...Gli Zavattari non sembrano essere stati sfiorati da fremiti di novità prospettiche e neanche dal timore di essere superati dai tempi. Conobbero certamente il Pisanello, se non sugli affreschi veronesi e mantovani, su quelli che l'artista aveva

E' pertanto probabile che Ambrogio, durante la sua resi-
denza a Pavia, avesse dato prova della sua bravura sia
in opere su tavola, sia in affreschi, di cui però non
è rimasta traccia.

L'esempio degli affreschi pavesi, dai quali non discor-
dano sostanzialmente quelli eseguiti a Milano per il
Castello (82) o nei ritrovi di caccia (83), non dove-
va rimanere senza conseguenza nello svolgimento delle
espressioni artistiche dei territori limitrofi, soprat-
tutto per il desiderio di emulazione dei feudatari lo-
cali, desiderosi di imitare, anche se su scala provin-
ciale, le immagini del fasto e della ricchezza dei loro

dipinto, al più tardi nel 1440, per le residenze
milanese e pavese del loro stesso committente.

Essi sono perduti e non possiamo arguire...quale
lezione gli Zavattari ne abbiano tratto..."

(cfr. A. CADEI, "Gli Zavattari e la civiltà pit-
torica padana del primo Quattrocento", in Il po-
littico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo,
catalogo della mostra, Firenze 1984, 23).

- (82) Il ciclo di affreschi progettato nel 1474 da Ga-
leazzo Maria per il castello di Milano, prevedeva
il ricordo di un avvenimento solenne: la benedizio-
ne degli stendardi per la festa di S. Giorgio nel
Duomo di Milano, un pretesto spettacolare per rap-
presentare la vita di corte. Probabilmente questi
dipinti non vennero eseguiti, a causa dell'improv-
visa morte del duca. (cfr. P.L. DE VECCHI, 1983,
503-504).

- (83) Un castello destinato alla caccia, era anche nel-
le vicinanze di Novara, a Galliate. Abbiamo notizie
di affreschi, oggi perduti, anche per questa residen-
za. Sulle tematiche decorative più diffuse di questo
periodo si cfr. R. VAN MARLE, L'Iconographie de l'Art
prophane au Moyen Age et à la Renaissance, La Haye
1932.

signori. Le botteghe artigiane tentavano di adeguarsi a queste richieste, introducendo elementi appariscenti e di moda nelle loro composizioni, come la riproduzione di broccati, ricche vesti e acconciature elaborate.

Era la preziosa apparenza delle cose, quella stessa che trionferà nel polittico di Treviglio, ad essere riprodotta e a costituire quasi un valore a parte. Tuttavia l'esiguità dei mezzi impediva l'uso dell'oro, che sappiamo frequente nei cicli particolarmente importanti, e dei colori preziosi, come l'azzurro di lapislazzoli e l'indaco (84).

Questi frescantì pertanto utilizzavano nelle loro opere alcuni espedienti destinati a simulare la magnificenza dei modelli originali. Anche negli affreschi del Cagnola prevale infatti l'uso delle terre, soprattutto dell'ocra gialla, impiegata per le vaste superfici dei pavimenti embricati o a squame di pesce. Molto impiegati sono poi i colori naturali, l'azzurrite, ricavata da un sale di rame e pertanto degradabile in verde con il

(84) L'azzurro oltremare, ricavato dal lapislazzulo, era impiegato soprattutto per i cieli e i manti della Vergine. Per risparmiare questo colore si usava dare sulla preparazione a fresco una campitura di tono grigio o rosso. Il suo uso divenne assai diffuso, insieme all'azzurro di cobalto e all'indaco, a partire dalla metà del XV secolo.

tempo, ed il grigio piombo, con il quale vengono eseguiti anche i manti della Madonna. Il giallo aveva poi un posto a parte ed era utilizzato soprattutto per le vesti. Infatti questa tinta veniva considerata la più bella dall'estetica del tempo, in quanto rispondeva all'equivalenza di bellezza e splendore (85).

Il motivo del melograno, che costituisce la cifra della bottega di Tommaso e dei suoi figli, viene quindi a delinearsi proprio sullo splendore delle vesti, generalmente in un contrasto acceso di rosso.

L'impiego di questi colori umili era indicativo delle capacità economiche del committente, che pur potendosi concedere il lusso di commissionare un affresco, non poteva però impiegare mezzi troppo costosi (86).

Le espressioni del fasto e dell'ostentazione (87), dif-

(85) cfr. R. LEVI PISETZSKY, 1957, 730.

(86) "...C'era probabilmente un'arte rustica, e anche una larga produzione di roba da pochi soldi destinata al popolo, ma le vere opere d'arte, benchè non molto care, costavano sempre troppo per la grande maggioranza..." (cfr. A. HAUSER, 1956, 80).

(87) Delineando l'immagine della corte bergognona alla fine del Trecento, lo Huizinga afferma: "...La civiltà franco-bergognona della fine del Medioevo è di quelle civiltà in cui la magnificenza tende a sopprimere la bellezza...L'arte serviva. Aveva innanzitutto una funzione sociale, e cioè quella di mettere in mostra la magnificenza e l'importanza personale non dell'artista, ma del donatore. Non è in contrasto con ciò il fatto che nell'arte sacra la magnificenza aveva per iscopo di suscitare

fusi dagli ambienti della corte milanese, dovevano esercitare la loro influenza anche sull'opera di Tommaso Cagnola, come confermano gli affreschi di Garbagna. Infatti il committente inginocchiato dinanzi alla Vergine (88), si propone sotto gli occhi della comunità negli abiti più eleganti, allo scopo di tramandare ai posteri l'immagine migliore di sé, contribuendo a creare l'impressione di una visione stilizzata o idealizzata della realtà (89), tipica della cultura tardogotica.

Ma il brano in cui meglio si riflette la vita fastosa dei signori del tempo è quello di S. Eustachio (90), che sembra rinnovare sulle pareti di S. Maria gli aristocratici passatempi della corte milanese, dove lo sva-

pensieri devoti e che il donatore nel mettersi in evidenza era spinto da un senso di pietà..."

(cfr. S. HUIZINGA, L'autunno del Medioevo, Firenze 1966, 356 e 369). Analoghe considerazioni, ci sembra possano essere avanzate a riguardo dei rapporti tra la corte milanese e l'iniziativa artistica.

(88) cfr. capitolo IV, scheda 5

(89) "...Se è vero che, quasi sempre, almeno il gusto è "cortese" nel senso che la realtà mistificata tende a ridurre il dipinto ad un'organizzazione ritmica, la stessa visione stilizzata o idealizzata della realtà è molte volte riconducibile anche alla letteratura mistica o a una certa concezione religiosa..." (cfr. L. CASTELFRANCHI VEGAS, Il gotico internazionale in Italia, Roma-Erfurt, 1966, 10).

(90) cfr. capitolo IV, scheda 11

go preferito dei Duchi era la caccia(91).

I territori di Garbagna e di Nibbiola si prestavano particolarmente, con i loro boschi e le loro paludi, alle esigenze della caccia e per questo i nobili novaresi che vi avevano dei possedimenti erano soliti trascorrervi il periodo venatorio e organizzarvi battute (92).

Pertanto il Cagnola riproponeva sulle pareti di S. Maria uno spettacolo a cui i sudditi avevano più volte

(91) La corte milanese, alla quale l'aristocrazia ispirava le sue abitudini di vita, era solita trasferirsi per il periodo della caccia nei numerosi castelli approntati a questo scopo. Tenute di caccia erano state allestite anche presso il Castello di Milano, il cui parco era vastissimo. Anche attorno al Castello di Pavia esisteva un'ampia cintura di boschi nei quali era possibile cacciare caprioli e cinghiali.

Sia Gian Galeazzo, sia Ludovico il Moro ebbero una autentica passione per questo sport e possedevano ampie scuderie e allevamenti di bracchi e levrieri. (cfr. M. BORSA, La caccia nel Milanese dalle origini ai giorni nostri, Milano 1921; F. MALAGUZZI, La corte di Ludovico il Moro. La vita privata, I, Milano 1913).

(92) Giuseppe Balosso, che ha indagato attraverso le fonti documentarie l'antico paesaggio della Bassa novarese, nota che a metà del Trecento l'estensione dei boschi lungo l'Agogna e l'Arbogna doveva essere rilevante e che a Garbagna è attestato un bosco "in Silva". Inoltre territori paludosi, non ancora bonificati, erano a Monticello, Nibbiola e Garbagna (cfr. G. BALOSSO, 1981, 244-246).

Queste località erano adatte a fornire un cospicuo bottino ai cacciatori per la presenza di animali stanziali e di passo. Non a caso L. Cassani notava come fino al XIX secolo a Garbagna fosse ancora possibile cacciare i caprioli (L. CASSANI, 1948, 98).

assistito, le sfilate dei cacciatori con i loro seguiti di scudieri, battitori, cavalli e cani, confermando l'ispirazione realistica della sua arte.

Il tema della caccia risulta spesso rappresentato anche nei codici miniati, nei trattati specifici sul tema, nei libri d'ore della prima metà del XV secolo, che avevano contribuito alla diffusione di questo motivo iconografico insieme ai taccuini di disegni (93).

Questi repertori, che costituivano la normale dotazione delle botteghe di miniatori e pittori, erano estremamente versatili, consentendo di adattare figurazioni alle più diverse esigenze (94). Il soggetto favorito era il

(93) Tra le raccolte più importanti di taccuini e disegni lombardi ricordiamo quello della biblioteca Civica di Bergamo, del British Museum di Londra, della Piermont Morgan Library di New York, del Museo Teyler di Harlem, della Galleria dell'Accademia di Venezia e del Gabinetto delle Stampe di Roma. Particolarmente significativo ci pare il Taccuino di disegni attribuito a Giovannino da Grassi e da lui eseguito intorno al 1380, che costituisce un esempio degli album di disegni diffusi alla sua epoca nelle botteghe di pittura. Conservato nella Biblioteca Civica di Bergamo è disponibile nella edizione fac-simile Il Taccuino di Bergamo, V, "Monumenta Bergomensia", Bergamo (s.d.).

(94) Attraverso lo studio della fortuna di questi disegni è possibile talvolta individuare i sotterranei legami che uniscono scuole anche lontane e stabilire l'apporto della tradizione in opere di notevole importanza. Così, ad esempio, nel caso della "caccia al cinghiale", che ricorre, come notò il Toesca, in termini molto simili nel Taccuino del De' Grassi e

mondo animale, reale o fantastico, desunto dai bestiari medioevali, ma anche scene di vita quotidiana, che spesso ispirarono gli stessi "taquina sanitatis" (95). E' probabile che lo stesso Cagnola si sia servito di questi repertori di disegni, adattando i diversi elementi di cui intendeva servirsi per il suo affresco (cane, cervo, cavallo), oppure ispirandosi direttamente alle scene di caccia che vi erano riprodotte (96). Un'altra possibile fonte avrebbe potuto identificarsi con i cicli di affreschi presenti nei castelli dell'epoca. Sappiamo

nel Libro d'Ore del Duca di Berry, si è ipotizzata una fonte comune o archetipo a cui possono aver attinto questi miniatori. cfr. G. TOESCA, La pittura e la miniatura in Lombardia, Milano 1912 e L. SALMI, "La pittura e la miniatura gotiche", in Storia di Milano, VI, Milano 1955.

- (95) Allo studio dei "taquina sanitatis" ha dedicato la sua attenzione L. COGLIATI ARANO, Taquina Sanitatis, Milano 1973. La stessa studiosa ha approfondito la fortuna del bestiario medioevale nella cultura del Quattrocento ed in particolare in quella leonardesca. cfr. L. COGLIATI ARANO, "Le fonti figurative del Bestiario di Leonardo", in Arte Lombarda n.s., 1982/2, 151-160; L. COGLIATI ARANO, "Approccio metodologico al Bestiario medioevale", in Quaderni della ricerca scientifica, 106 (Primo Congresso Nazionale di Storia dell'Arte CNR, 1978), Roma (CNR) 1980, 137-150. Sui "taquina sanitatis" e l'osservazione realistica della scuola lombarda, si confronti anche G. ROMANO, Studi sul paesaggio, Torino 1978, 34-38.
- (96) Ricordiamo, a titolo di esempio, alcuni disegni ricorrenti nei taccuini, che dimostrano la diffusione di certe tematiche, presenti anche nel S. Eustachio di Garbagna. Nel taccuino di Bergamo si consideri quello intitolato "Capriolo o Capriola", (f. 8v.), che presenta i due animali su una balza scoscesa,

che una delle tematiche favorite era proprio costituita dalle battute di caccia, sempre organizzate con grande solennità dai nobili. Purtroppo la maggior parte di queste testimonianze sono andate perdute. Si sono però conservati alcuni programmi di decorazione dei castelli di Milano e di Pavia. Ancora nel Cinquecento nel castello pavese erano visibili i dipinti eseguiti da Pisanello (97) nel 1424 con scene di caccia, pesca e giostre, ed inoltre quelle affrescate da Bonifacio Bembo per l'appartamento del duca, dove figuravano ritratti al "naturale" di cani e cavalli, oltre a numerosi personaggi della corte (98). Da questo progetto di decorazione non si

dal caratteristico contorno ritagliato. Vanno poi notati "Capriola accosciata" (f. 22r.) e "Levriero e cervo" (f. 15r.). Tra le scene di caccia più note si confrontino quelle del Taquina Sanitatis di Parigi (edizione fac-simile BERTI TOESCA, Il Tacuinum Sanitatis della Biblioteca Nazionale di Parigi, Bergamo 1936), con scene di caccia ai caprioli (f. 64r.) e alle lepri (f. 64v.).

- (97) Il Breventano gli attribuisce la decorazione di un salone "con bellissime figure le quali rappresentano cacce e pescagioni e giostre con vari diporti dei duchi e duchesse". (citato in C. BARONI - S. SAMEK LUDOVICI, La pittura lombarda del Quattrocento, Messina-Firenze 1952, 34).
- (98) Proprio questi fedeli ritratti costituiscono una importante voce nel preventivo di spesa stilato dallo stesso Bonifacio Bembo per gli affreschi di Pavia. Solo la decorazione di stanze interamente "dorate", come quella dei Pianeti, richiedono un impegno superiore di mezzi, per l'impiego della materia preziosa (cfr. P.L. DE VECCHI, 1983, 506).

scostava molto quello fatto eseguire intorno al 1472 da Galeazzo Maria per il castello di Porta Giovia (99).

Il motivo della caccia ducale viene riservato in questo caso alla "sala grande", con la raccomandazione di introdurre molte figure di daini e caprioli sul fondale di boschi.

Indubbiamente, anche se in modo indiretto, questa tradizione, filtrata nelle sue diverse espressioni provinciali, poteva aver influito sulla composizione del Cagnola che dimostra di inserirsi in una delle tematiche favorite dagli ambienti aristocratici del periodo tardogotico.

(99) Il castello di Porta Giovia, a cui Galeazzo Maria dedicò particolari attenzioni, venne decorato con molti ritratti, di cortigiani, indicati per nome. Il Bembo, nel preventivo di spesa sottolineava lo impegno richiesto ai pittori per la sala grande "con le sue chacie et figure tracte dal naturale con cavalli, cani et selvadexine de diverse maniere et in diversi acti" (citato in P.L. DE VECCHI, 1983, 506).

Nel novarese non è rimasta traccia alcuna delle decorazioni quattrocentesche dei castelli, se si esclude il fregio dei duchi, di scuola bramantesca, a Invorio Inferiore. (cfr. A. MASSARA, "Ai castelli viscontei di Massino e Invorio Inferiore", in Verbania, I (1909), 11, 5-10; A. MASSARA, "Il fregio dei duchi nel Castello Visconti di Invorio Inferiore", in Rassegna d'Arte, IX (1909), 3, 51-54). Tuttavia scene di caccia o di battaglia, sull'esempio mantovano di Pisanello, è probabile vi fossero affrescate: A. SCHMITT, Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo, catalogo della mostra, Milano 1966; G. PACCAGNINI - M. FIGLIOLI, Pisanello alla corte dei Gonzaga, catalogo della mostra, Milano 1972.

f) Considerazioni sugli elementi stilistici di Tommaso Cagnola

Gli affreschi dell'abside di Garbagna ed il riquadro con il S. Eustachio ci consentono di definire i caratteri dello stile di Tommaso, negli anni intorno al 1480. Profondamente legato al clima del gotico internazionale, questo artista dimostra di non considerare, più che di non conoscere (100), i valori dello spazio prospettico, accentuando invece gli elementi disegnativi o calligrafici che provenivano dall'approfondimento del linguaggio tardogotico.

Nei suoi affreschi egli predilige gli sfondi piatti e uniformi, sia che simulino il "paesaggio d'arazzo" con alberi e fronde, sia che alludano allo spazio di una parete retrostante. La grigia uniformità di questi sfondi

(100) Nel 1474 il pittore novarese Giovanni Antonio Merli firma l'affresco con S. Antonio da Padova ed il Beato Alberto da Sarthiano in S. Nazaro della Costa. Egli dimostra in quest'opera un certo aggiornamento, che non poteva sfuggire a Tommaso Cagnola, anch'egli attivo in quegli anni nel medesimo convento, come conferma il riquadro con il Beato Tommaso Caccia. I due artisti appaiono forniti di una ben diversa sensibilità, nel trattare il medesimo tema: la rappresentazione di santi dell'ordine francescano sullo sfondo del chiostro. Il Merli conferisce infatti maggiore imponenza alle sue figure e soprattutto è dotato di un più spiccato senso prospettico, come dimostra l'adozione di un pavimento a mattonelle in gradazione e l'ambientazione dei suoi personaggi in un giardino con diversi tipi di alberi, che lasciano spazio al cielo.

risulta appena variata dall'inclusione di un riquadro più scuro, contornato da una linea chiara. Circa a due terzi dell'altezza dell'affresco la linea di terra segna il confine con la superficie del pavimento, che in modo elementare suggerisce la profondità infittendo il numero delle mattonelle embricate o a squama di pesce. Si tratta di superfici senza profondità, dalle quali le figure dei santi emergono nettamente, senza proiettare ombre, ma illuminate in modo uniforme e diffuso. Con una certa finezza risultano definiti i tratti del viso, gli occhi allungati "a mandorla", il naso piccolo, la bocca a cuore. Le sopracciglia arcuate convergono alla radice del naso, il mento è sempre un po' sporgente e rilevato, mentre le guance sono sottolineate da pomelli rosati. Le mani risultano sempre un po' impacciate quando devono stringere gli attributi dei santi, ma l'artista si sforza di renderle eleganti e flessuose. La persona, per lo più presentata di tre quarti, accenna ad un lieve movimento con la gamba flessa.

Si tratta di figure aggraziate e snelle, che rivelano la propensione per le proporzioni allungate, tipicamente gotiche. I panneggi degli abiti sono statici e più che di variazioni chiaroscurali si servono di violenti contrasti di colore. Un elemento decorativo costante è

costituito dal disegno del melograno, stampato sugli abiti della Vergine (101). Le sue vesti sono sempre ampie e soprattutto i bordi del manto ricalcano un andamento ondulato. La Madonna presenta caratteristiche nordiche: il viso è ovale, i capelli biondi. Questi ultimi sono trattati con una certa sottigliezza, ad onde ricadenti sulle spalle. Fitti riccioli incorniciano anche il volto di S. Bovo, che presenta notevoli analogie con la figura di S. Martino (102), firmata ma non datata,

-
- (101) "...Va poi tenuto conto dell'osservazione fatta dalla Klesse in seguito al suo studio sui tessuti dei dipinti italiani del Trecento, e cioè che alcuni pittori da lei presi in esame dimostrano di prediligere un certo motivo tessile e lo riproducono per decenni in quasi tutte le loro opere, come fosse un marchio o una firma..."
 cfr. C. BUSS, "Problemi di datazione e attribuzione: approccio interdisciplinare", in Tessuti serici italiani, catalogo della mostra, Milano 1983, 21). Questa considerazione ci sembra valida anche per Tommaso Cagnola ed il costante ripetersi dei suoi motivi broccati.
- (102) Questa immagine di S. Martino, è collocata sulla parete sinistra della chiesa. Rappresenta il santo nell'atto di tagliare il mantello per coprire un po vero ignudo. L'iscrizione afferma: TOMAXIUS DE CAGNOLIS DICTUS DE CORZARIO ABITATOR NOVARIAE PINXIT. Un cartello, fissato in un riquadro a parte, ricorda il nome del committente, un certo Uberto de Coiro, che fece eseguire anche un Crocifisso con la Vergine e S. Giovanni. Probabilmente questa pittura era collocata accanto al S. Martino e fu in seguito sostituita dalla attuale Deposizione (lo strato d'intonaco appare nettamente rilevato). L'eleganza dell'affresco e la ricchezza dei dettagli di moda gli meritano la definizione di "tarocco di lusso", proposta da G.B. e F.M. FERRO, 1972, 73; Gli affreschi di Bolzano sono stati segnalati per la prima volta da A. RUSCONI, Il Lago d'Orta, la sua riviera e i dittici novaresi, Torino 1880, 129.

nella chiesa del cimitero di Bolzano.

I due santi guerrieri sembrano rispondere ad un medesimo tipo fisico e non è da escludere che il Cagnola si sia servito in questo caso di una "costruzione per analogia" (103), tanto comune nella sua cultura figurativa. Ma mentre nella zona absidale gli affreschi dimostrano una notevole omogeneità dal punto di vista della stesura e dello stile, come sottolinea tra l'altro la sequenza ininterrotta del pavimento, i riquadri della parete di S. Maria rivelano alcuni elementi che si scostano dalle caratteristiche fin qui considerate. Soprattutto la fisionomia di Maria appare leggermente modificata in un modulo più dolce e pacato. La fronte è meno alta, il contorno del viso più arrotondato, mentre all'acconciatura con i capelli sciolti, viene preferita una pettinatura

(103) "...un metodo di cui i pittori tardogotici si servivano con gran disinvoltura e che già lo Schlosser riconosceva studiando la tradizione tardomedioevale dei modelli e definiva "Analogie-bildung" (costruzione per analogia), è il procedimento per il quale un qualsiasi guerriero poteva diventare S. Giorgio (o viceversa)..." (cfr. A. CADEI, "Gli Zavattari e la civiltà pittorica padana del primo Quattrocento", in Il polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo, catalogo della mostra, Firenze 1984, 31).

più raccolta, spesso nascosta dal cappuccio del manto. Sembra che i moduli tendano a rinserrarsi: non solo le vesti avvolgono la figura, ma lo stesso gesto benediciente del Bambino non esce più dal suo contorno, rimanendo strettamente incluso nella immagine materna.

Il trono, nello spazio esiguo in cui è costretto, si semplifica, riducendosi ad un sedile, distinto soltanto da una pedana d'accesso. Praticamente costante diviene l'uso del drappo prezioso alle spalle della Vergine, che isola la sua figura su un fondo fiorito e luminoso. Questi elementi ritornano puntualmente in un'altra opera firmata da Tommaso: la Vergine della Gelata di Soriso (104). Proprio questo affresco, che dimostra una certa evoluzione del tipo della Madonna, ci conferma un mutamento nel modo di dipingere di questo maestro, che pur

(104) L'affresco rappresenta una Madonna in trono, che sorregge con entrambe le mani il Bambino sulle sue ginocchia, in atto di benedire, mentre accosta la sua guancia a quella della madre. La presenza di un berretto rosso all'estremità inferiore del dipinto fa ipotizzare la figura di un committente inginocchiato, andato perduto. L'immagine era inserita in un'edicola campestre, poi trasformata in oratorio nel 1642. Attualmente è collocata sull'altare. La scritta in caratteri gotici attesta:
 JACOBUS GUIDOCI FECIT FIERI HOC OPUS MCCCC (90)
 DIE XXIII AGOSTI TOMASIVS CAGNOLIS PINXIT.
 Notizie sull'oratorio e dei miracoli attribuiti alla Vergine della Gelata sono contenute in G. MONGINI, Memorie di Soriso, Novara 1881.

non abbandonando le cadenze tardogotiche, sembra ricercare più ordine e più compostezza.

La data del 1490 apposta sulla Madonna di Soriso, è molto importante perchè ci assicura che entro questo periodo, prima del viaggio a Milano, il Cagnola aveva ormai modificato l'impostazione delle sue figure, ricercando un tipo più dolce e materno. Infatti anche l'iconografia si rinnova e alla Vergine ieratica che ostenta il Figlio in piedi sulle sue ginocchia, si sostituisce una Madre più sollecita, che tiene il Bambino seduto in grembo, che gli sorregge la scarpetta o che l'abbraccia teneramente. Si tratta di modi di dipingere la Madonna già diffusi dalla fine del Trecento, ma che solo ora si affermano decisamente nel novarese sulle Maestà di più antica struttura.

Ci pare che su questo importante cambiamento, possa aver influito la predicazione degli Ordini mendicanti, sempre tesi a sottolineare l'umanità di Cristo e soprattutto la maternità di Maria ed il suo ruolo di intercessione. Mentre però il Bambino nudo è rappresentato una sola volta, l'immagine del Bambino vestito è costantemente presente, sia negli altri affreschi di Garbagna, sia nella Madonna della Gelata. La stessa committenza avrebbe potuto prescrivere questa soluzione, ma non è improbabile che Tommaso vi sia rimasto fedele per una lunga

consuetudine.

Tra le Madonne di S. Maria, che presentano tutte notevoli vicinanza fisionomica con quella di Soriso, quella che sorregge il Bambino nudo, si accosta maggiormente a questo affresco, anche per la posa e l'atteggiamento. Questo dato ci consente di stabilire una cronologia approssimativa per l'esecuzione dei dipinti della parete settentrionale che non dovrebbero andare oltre il 1490. Ricordiamo infatti che anche la data apposta all'affresco perduto della facciata, è del 1493, segnando il termine dei lavori nell'edificio. Questi rimangono dunque compresi nel decennio tra il 1480 e il 1493.

Probabilmente la seconda campagna d'affrescatura, quella della parete, fu seguente al 1484, quando una terribile pestilenza si abbattè sul Novarese, ed il passare di alcuni anni, rispetto alle pitture dell'abside, giustificherebbe sia l'aggiornamento iconografico, sia i cambiamenti intervenuti nello stile.

Attraverso l'osservazione della sovrapposizione degli intonaci è possibile stabilire una cronologia relativa dei dipinti della parete. Il più antico risulta il brano con la visione di S. Eustachio, collocato al centro, al quale si aggiunsero, sia a destra che a sinistra, nuovi riquadri.

A destra la sequenza comprende, in ordine di esecuzione: S. Bernardo da Mentone, la Madonna della scarpetta, S. Caterina e la Vergine del fraticello (stessa "giornata di lavoro"); a sinistra: la Madonna col Bambino nudo e S. Grato (stessa "giornata di lavoro").

Gli interventi della bottega sono più evidenti nella S. Caterina di Alessandria, dallo sguardo un poco strabico e altezzoso, mentre le mani rattrappite sostengono i simboli della palma e del libro. Sembra che il pittore abbia temuto per la sua identificazione e ne abbia circondato la figura con gli attributi più tradizionali, stipando lo spazio a disposizione. Probabilmente ad un aiuto è pure da attribuire la figura del fraticello inginocchiato, dallo sguardo fioco, la cui faccia appare leggermente deformata nel tentativo di rendere una posizione scorciata. Anche il volto della Madonna con il Bambino nudo non ci pare opera completamente autografa di Tommaso: lo strabismo degli occhi ricorda molto da vicino la S. Caterina, mentre l'incarnato si è fatto più rosato. Al Cagnola sembra invece da ascrivere la figura del Bambino, reso con una certa eleganza nelle sue proporzioni, ed il cui viso, accostato alla guancia materna, riprende fedelmente il disegno della Madonna della Gelata.

Il diretto intervento della mano di Tommaso ci sembra rinvenibile nel S. Bernardo e nel S. Grato. Il primo risente maggiormente dell'iconografia tradizionale per la posizione rigidamente frontale, statica, che non riesce ad evitare un certo appiattimento sul fondo. Il camice bianco, fittamente pieghettato, diviene una intensa fonte di luce che si riflette sul viso rotondo ed imberbe, un poco infantile, che ricorda certi tipi degli Zavattari. Ben più complessa e problematica si rivela la figura di S. Grato, presentato quasi di profilo. Il Cagnola concentra la propria attenzione, più che sugli elementi esterni, sulla calma pacata del gesto benedicente. La figura viene arricchita dal particolare della barba soffice e lanosa, resa con una certa abilità. L'età avanzata del santo è sottolineata dalle profonde rughe sulla fronte e attorno agli occhi, come si poteva osservare per S. Bernardino e Pier Lombardo. Ma rispetto a questi ultimi si riceve un'impressione di maggior fusione, dovuta ad un più abile gioco di ombre e luci, che dimostra l'acquisizione di un linguaggio più complesso e di un'epoca più avanzata.

E' possibile istituire un confronto tra questo affresco di S. Grato e le immagini dei Dottori della Chiesa sulle volte della Madonna della Neve (Baraggia) di Suno.

Considerate opera anonima della fine del Quattrocento o dei primi anni del Cinquecento (105), esse riprendono per S. Agostino e S. Ambrogio il volto del S. Grato di Garbagna, con un maggior senso plastico, ed inserendo le figure in un impianto prospettico più ampio. Lo stesso elemento decorativo delle perle sulla tiara viene riproposto puntualmente, ma con un più marcato contrasto chiaroscurale. Ci pare pertanto che anche la attribuzione di questi affreschi dovrebbe orientarsi nell'ambito della bottega del Cagnola.

(105) Sulla Madonna della Baraggia di Suno manca una trattazione approfondita ed esauriente. Rapidi cenni sono contenuti in: Suno, appunti di storia cronaca e folklore, Novara (s.a e s.d), 37; G.B. e F. M. FERRO, 1972, 67-68; G. ROMANO, "Vercelli" in Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi, Torino 1979, 97.

Sia i Ferro che Romano, concentrano la propria attenzione sul riquadro con l'adorazione dei Magi, che rivela contatti con l'ambiente spanzottiano, attribuendolo a Daniele de Bosis.

Questo brano si inserisce tra le storie mariane affrescate nell'abside, che culminano nell'episodio dell'Assunzione della Vergine (ora completamente illeggibile) nella parete di fondo. La volta è effigiata con quattro Dottori della Chiesa, seduti sui loro troni, sullo sfondo di un verziere.

g) La bottega del Cagnola

Se gli affreschi della parete Settentrionale di S. Maria rivelano la presenza, accanto a Tommaso, di altre minori personalità, ci sembra necessario tentare una loro individuazione meno generica, concentrando la nostra attenzione sul periodo compreso tra il 1485 ed il 1490, nel quale si sarebbe svolta questa fase dei lavori. Un'utile indicazione ci proviene dal documento segnalato dal Calvi (106), che si riferisce all'elenco dei pittori convocati a Milano nel dicembre del 1490, per provvedere alla decorazione della Sala della Balla (107). Per la città di Novara, viene infatti citato anche il nome di un "Magistro Thomatino cum soi fioli" (108), che si potrebbe identificare con Tommaso Cagnola (109). A differenza degli altri pittori, che figurano con la scorta dei loro "compagni" (110), questo docu

(106) G.L. CALVI, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza, Milano 1865, 241-242.

(107) cfr. nota 48

(108) cfr. G.L. CALVI, 1865, 242.

(109) L'identificazione del "Magister Thomatino" con Tommasino Cagnola, viene proposta sia da studiosi locali, come il Massara, sia dal più recente articolo di G. ROMANO, 1973, 310.

(110) Gli altri pittori invitati a Milano, per il territorio di Novara, sono: "Magistro Bernardino cum soi compagni", identificabile con Bernardo de Bosis, "Magistro Daniello cum soi compagni", identificabile

mento chiarisce la composizione familiare della bottega di Tommaso, in un momento molto vicino alla data fissata (111). Si può pertanto ipotizzare che anche gli affreschi di Garbagna egli si sia servito, nell'esecuzione di parti secondarie, proprio dell'aiuto dei figli e ciò spiegherebbe perchè, a differenza di quanto accade per l'abside, Tommaso non firmi in prima persona questi affreschi (112).

Dei sei figli e delle due figlie che Tommaso ebbe da Giustina Canta, rappresentante di un'altra famiglia di pittori (113), solo tre sembrano proseguire l'attività

con Daniele de Bosis, "Magistro Francesco cum soi compagni", identificabile con Francesco Merli.

(111) E' interessante notare che nella medesima convocazione, per la città di Pavia, venga invitato un certo "Magistro Io Antonio Cagnola". L'attività di questo pittore ci è nota solo attraverso i documenti (nel 1499 con Agostino da Vaprio e i De Rossi si impegna a dipingere le insegne del Re di Francia), ma non escluderemmo che possa essere imparentato con Tommaso Cagnola.

(112) Sino alla fine del XV secolo l'artista si ritiene un semplice artigiano, dotato di particolare abilità tecnica. Pertanto firma soltanto le opere che ritiene importanti nello svolgimento della sua carriera e nelle quali siano rese evidenti le sue capacità. E' soltanto con il Rinascimento che l'artista viene considerato un lavoratore intellettuale, che svolge la sua attività in modo autonomo e spesso indipendente dalla committenza. cfr. A. HAUSER, 1956, II, 81; S. ROSSI, Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo, Milano 1980.

(113) I figli di Tommaso, citati dai documenti, sono : Giovanni, Francesco, Evangelista, Angelo, Profeta e Sperindio.

paterna: Giovanni, il primogenito, Francesco e Sperindio. Mentre Sperindio (114), che in seguito avrebbe collaborato anche con Gaudenzio Ferrari, era ancora troppo giovane per poter partecipare alla campagna di affrescatura del 1490; Giovanni e Francesco erano già attivi in quell'epoca. Tuttavia stabilire quali siano stati i loro singoli apporti in S. Maria si presenta come un problema di difficile soluzione, perchè mancano validi termini di confronto per la loro prima attività e perchè la presenza unificatrice del padre dovette indubbiamente favorire una certa uniformità di espressione.

-
- (114) Sperindio è ampiamente citato in opere d'archivio dal 1505 al 1521. Ricordiamo la commissione assunta col padre il 20 dicembre 1507 di dipingere l'ancona per i disciplinati di Gattinara, a cui fecero seguito quella per S. Maurizio a Terdobbiate (1510-1511) e per i Santi Gervasio e Protasio di Domodossola (1519). Dal 1514 al 1521, Gaudenzio Ferrari si servì di Sperindio come fideiussore per il pagamento dell'ancona eseguita per S. Gaudenzio, dove forse intervenne a completare parti secondarie. Il "corpus" delle opere assegnate a questo artista è stato ampliato di recente dagli interventi di G. Romano, che gli attribuisce la Madonna Vittadini, il trittico di Cavandone (prima del 1516) e quello di Masera (attribuito già a Fermo Stella). All'attività giovanile (1505-1515) sarebbe da assegnare un polittico a Cerano e una Madonna in trono con santi nella chiesa dei Palazzi a Vicolungo, quindi la decorazione dell'abside di Paruzzaro.
cfr. G. ROMANO, 1973, 311-312; G. ROMANO, Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo, catalogo della mostra, Arona 1977, 135-137.

Di Giovanni (115) non conosciamo opere certe. Sappiamo che fu attivo dal 1496, come maestro indipendente, e visse sicuramente fino al 1520. Romano appare incline ad attribuirgli alcuni interventi in chiese di Baceno, Bolzano, Vicolungo e Momo (116) e Don Stoppa (117) suggerisce la sua presenza in una Madonna di Granozzo. Tutti questi affreschi presentano notevoli analogie con le opere di Tommaso, dimostrando che Giovanni possedeva una cultura figurativa parallela a quella del padre. Un'osservazione molto simile si può avanzare anche per Francesco, di cui ci rimangono due brani firmati: il S.

- (115) Su Giovanni Cagnola cfr. G. ROMANO, 1973, 311. I documenti che lo riguardano non fanno cenno ad alcuna delle sue opere, che pertanto non sono individuabili, se non su base induttiva, considerando le molto affini a quelle del padre.
- (116) "...Si può sospettare che possedesse una cultura figurativa parallela a quella del frescante attivo in S. Gaudenzio a Baceno (zona delle volte), in S. Martino a Bolzano Novarese (zona dell'abside), nella chiesa della Trinità di Momo (Storie della Passione) e nella chiesa dei Palazzi a Vicolungo (parte alta dell'abside)..." (cfr. G. ROMANO, 1973, 311) L'attribuzione delle Storie della Passione di Momo a Giovanni Cagnola è stata recentemente riproposta da B. GORNI, "Gli affreschi della SS. Trinità di Momo", in G. BALOSSO - A. PAPALE, Momo. Contributi per la storia di una località chiave nel Medio Novarese, Momo 1985, 349-383.
- (117) cfr. A.L. STOPPA, Due affreschi nella storia di Granozzo, Novara 1972.

Martino a cavallo, nell'atrio della omonima chiesa di Bolzano, datato 1507 (118), e una Madonna nell'Oratorio di Viganale (119), datata 1516. Un "corpus" molto esiguo, ma tuttavia indicativo della levatura modestissima di questo pittore, che cerca di aggiornare il proprio linguaggio figurativo sull'esempio del fratello Sperindio (120). Quest'ultimo, dall'inizio del Cinquecento, divenne il maggiore collaboratore di Tommaso, ormai anziano. Lo dimostra l'ultima commissione di cui ci sia giunta notizia: quella relativa all'ancona per i disciplinati di Gattinara, del 1507, in cui Sperindio si assume

(118) Francesco Cagnola è documentato dal 6 agosto 1498 al 15 giugno 1517. Il suo S. Martino di Bolzano reca la data del 27 agosto 1507, ed è ricordato da G. ROMANO, 1973, 311.

(119) cfr. B. CANESTRO CHIOVENDA, "Franciscus de Cagnolis de Novaria pinxit", in *Oscellana*, IV (1974), I, 41-43. La studiosa nota che... "non si può parlare di arte nei confronti di Francesco Cagnola, sia a riguardo al S. Martino impettito su quel destriero dalle orecchie a imbuto, pomellato a piccoli tondi accostati come se fossero ciotoli... sia riguardo all'affresco di Viganale dove egli si rivela una specie di mestierante Madonnaro..." La *Madonna di Viganale* (Domodossola) reca la data 29 maggio 1516.

(120) La Madonna di Viganale sembra riprendere, impoverendolo, il tema della Vergine del trittico di Cavandone, del fratello Sperindio. Poichè la Madonna di Viganale è datata 1516, costituisce un utile contributo per la data "ante quem" del trittico di Cavandone.
cfr. G. ROMANO, Arona Sacra, catalogo della mostra, Arona, 136.

l'impegno dell'esecuzione insieme al padre (121).

La bottega di Tommaso appare attiva anche nella Madonna dei Cernieri a Curavecchia (Vercelli), che G. Romano considera affrescata dopo il 1488 (122) e dove gli interven^{ti} dei pittori novaresi sono rinvenibili a capo della navata sinistra, nell'absidiola contraddistinta dallo stemma degli Avogadro (123); ed inoltre nel Santuario della Madonna della Serra a Crevacuore, con affreschi databili alla fine del XV secolo.

In particolare la stessa mano di Tommaso, non è da escludere secondo il Mazzini, in due Madonne votive della parete di fondo, portate alla luce durante i restauri del

(121) La tavola venne commissionata da Antonio Marazino di Gattinara, l'8 febbraio 1507 (cfr. G.B. MORANDI, 1916, regesto 38) e venne pagata 8 ducati e 6 grossi. Non sappiamo se a questa o ad un'altra ancona si riferisca la successiva richiesta del 29 dicembre 1507 (cfr. G.B. MORANDI, 1916, regesto 40). Tommaso Cagnola sarebbe morto poco tempo dopo, tra l'11 giugno e il 22 dicembre del 1509 (registi 45 e 49).

(122) cfr. G. ROMANO, 1973, 311.

(123) Le pitture della Madonna dei Cernieri sono considerate nella guida di Pertusi e Ratti del 1892 e vengono datate da questi autori all'inizio del XVI secolo. Lo storico locale M. Milano, nel 1964, fa notare che il dipinto al fondo della navata sinistra raffigurante la Madonna, potrebbe essere attribuito a Tommaso Cagnola. cfr. L. PERTUSI - C. RATTI, Guida illustrata pel villeggiante biellese, Torino 1892, 130-131; M. MILANO, I Santi delle nostre terre e un eresiarca, Vercelli 1964, 115-117.

1965. Le altre figurazioni e soprattutto l'Assunzione e l'Incoronazione della Vergine con gli Apostoli e gli Angeli musicanti della facciata esterna, si rivelano di un certo impegno per la ricerca prospettica, segno che la spedizione milanese del 1490 aveva incoraggiato l'aggiornamento dei moduli figurativi cagnoleschi. I troni degli Evangelisti e dei Dottori collocati nelle volte, il solido correttamente disegnato del sepolcro nell'Assunzione, gli stessi angeli musicanti impacciati ma già cinquecenteschi, fanno pensare secondo il Mazzini all'intervento del figlio Sperindio, che sarebbe presto entrato a fare parte della bottega di Gaudenzio (124). L'unica opera su tavola riconducibile per confronti di stile al nome di Tommaso Cagnola, sembra al Romano quella che raffigura un Santo vescovo con S. Ludovico da Tolosa, appartenente alla raccolta Leone di Vercelli, che

(124) cfr. F. MAZZINI, Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recupero e restauri 1968-1976. Vercelli 1976, 107-108. Il ciclo comprende l'Assunzione e l'Incoronazione della Vergine tra i Santi sulla facciata esterna, Evangelisti e Dottori della chiesa nelle vele della seconda campata, Storie della Vergine nella prima campata, Madonne votive e santi con Storie dell'Infanzia di Cristo sulla parete di fondo. Gli affreschi sono ricordati nel 1905 dal Roccavilla e quindi da Torrione e Crovella nel 1963, con l'attribuzione a Tommaso Cagnola, riprese da G. Romano nel 1973. cfr. A. ROCCA VILLA, 1905, 121; P. TORRIONE - V. CROVELLA, Il Biellese, Biella 1963, 249; G. ROMANO, 1973, 311.

non viene datata con precisione (125).

Tommaso sarebbe morto tra il giugno ed il dicembre del 1509, determinando lo sciogliersi della sua bottega.

Infatti, dopo questa data, l'attività dei fratelli Cagnola si diversifica. Giovanni si trasferisce a Mortara (126), Francesco sembra continuare la sua attività di "imagner" popolare nelle valli dell'Ossola (127), mentre Sperindio incomincia una proficua collaborazione con Gaudenzio Ferrari (128).

- (125) La tavola, data per dispersa nel 1973 (foto Masoero n° 14608), venne in seguito ritrovata e restaurata nel 1976. Viene ricordata in G. ROMANO, Musei del Piemonte, Torino 1978, 170.
- (126) Giovanni Cagnola nel 1502-1504 abitava a Mortara, a Porta di Rotondo.
cfr. A.L. STOPPA, Da Tommaso Cagnola al Bugnato, due secoli di pittura novarese da scoprire e studiare, in L'Omar, 1971, 8.
- (127) La sua presenza si può rintracciare nella Madonna della Canonica di S. Stefano a Crodo, intorno al 1516. cfr. G. ROMANO, 1977, 136.
- (128) La collaborazione di Sperindio con Gaudenzio è confermata, oltre che dalla fideiussione per riscuotere l'importo relativo alla pala di S. Gaudenzio, anche dalle opere su tavola attribuite da Romano a questo pittore e presenti nel Monastero della Visitazione (ex chiesa della SS. Trinità dei Disciplinati di S. Marta) ad Arona, cfr. G. ROMANO, 1977, 135-139. I rapporti tra Sperindio Cagnola e Gaudenzio Ferrari erano già noti a G. COLOMBO, Vita e opere di Gaudenzio Ferrari pittore, Torino 1881, 80, 296, 300-303.

L'esperienza di Tommaso sarebbe stata tuttavia fondamentale per l'evoluzione del linguaggio della sua bottega e ci sembra indubbio che la raffinatezza del suo trato, la propensione ad un'organizzazione ritmica del dipinto, abbiano influito sulla formazione dello stesso Sperindio, alla cui rivalutazione ha recentemente contribuito Giovanni Romano.

La personalità di Tommaso Cagnola acquista quindi l'importanza di un autentico caposcuola, che si eleva al di sopra degli altri anonimi freschisti novaresi del periodo tardogotico, rivelando nella sua attitudine alle cadenze calligrafiche e disegnative, la raffinatezza di uno stile e di una cultura che esce dagli stretti confini provinciali, per cercare la sua fonte di ispirazione nei consolidati modelli lombardi.

A P P E N D I C E D O C U M E N T A R I A

In questa appendice si intende fornire il regesto dei documenti che riguardano Tommaso Cagnola e che sono stati pubblicati da G.B. MORANDI, "Schede per la storia della pittura in particolare e dell'arte novarese in generale", in BSPN, X (1916), pp. 1-25.

In questo modo pensiamo di agevolare la consultazione di materiale già edito, che si è rivelato particolarmente utile allo svolgimento della nostra ricerca.

La cortesia di Don Angelo Stoppa ci ha inoltre consentito di rintracciare una testimonianza inedita sull'artista da noi considerato, che proponiamo all'attenzione degli studiosi, desumendola dal Quaderno di economato episcopale (anno 1509), conservato presso lo Archivio Storico Diocesano Novarese.

Archivio di Stato di Novara, Fondo Notai

Notaio Andrino de Zacheriis (1471-1482).

19 maggio 1479

I pittori Paolo da Casaleggio, Daniele de' Bossi e Tomasino de Corizario si accordano col comune ed i canonici di S. Colombano di Biandrate per dipingere la cappella di S. Maria e dei SS. Sebastiano e Fabiano in detta chiesa.
(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 5).

Notaio Giovanni Antonio Rosati (1462-1507).

2 dicembre 1488

Tomasino de Cagnolis sive de carzario pictor f.q. Johannis, civis et habitator civitatis Novarie, paga l'affitto di casa.
(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 15).

Notaio Giovanni Antonio Rosati (1462-1507).

23 dicembre 1491

Tomasino de Cagnolis paga l'affitto di una casa.
(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 20).

Notaio Costantino Ardicini Gera (1498-1505).

27 luglio 1502

Confesso di Tomasino de Cagnolis, pittore.
(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 27).

Notaio Costantino Ardicini Gera (1498-1505).

s.d. (1503 ?)

Confesso di Tomasino de Cagnolis, pittore col permesso della moglie Giustina Canta, f.q.

Bartholomei e della nuora Clemenza Tettoni col marito Giovanni de Cagnolis, e dei figli Evangelista e Sperindio.

(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 28).

Notaio Bernardino Rosati (1496-1526).

13 gennaio 1504

Tomasino de Chagnolis, Giovanni suo figlio e Clemenza Tettoni f.q. Petrini, moglie del detto Giovanni.

(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 29).

Notaio Giovanni Antonio Rosati (1462-1507).

26 febbraio 1505

Magister Thomasinus de Cagnolis dictus de Coriario f.q. Johannis et Speradeus (sic) et Evangelista fratres filii dicti Thomaxini vendono due moggia di terra di loro proprietà.

(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 31).

Notaio Costantino Ardicini Gera (1498-1505).

9 settembre 1506

Tomasino de Cagnoli, pittore fa pace con Gerolamo da Garbagna a nome del figlio Evangelista che aveva ferito il Gerolamo ed era allora contumace.

(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 35).

Notaio Costantino Ardicini Gera

8 febbraio 1507

Tomasino de Cagnoli fu Giovanni, pittore, confessa di aver ricevuto da Antonio Marazino di Gattinara ducati otto e grossi sei per aver dipinta un'ancona per la società dei disciplinati di Gattinara.

(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 38).

Notaio Alessandro Falletti

29 dicembre 1507

Tomasino e Sperindio de Cagnolis, pittori promettono nuovamente di dipingere un'ancona per la scuola dei disciplinati di Gattinara.

(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 40).

Nel documento datato 11 giugno 1509 (Notaio Cattaneo Bernardo) compare come teste Evangelista de Cagnolis, definito filius magistri Thomasini.

(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 45).

Nel documento datato 22 dicembre 1509 risultano contraenti Giovanni, Francesco, Sperindio e Profeta de Cagnolis, definiti filii quondam magistri Tomaxini.

(da G.B. MORANDI, 1916, regesto 48).

Archivio Storico Diocesano Novarese

Quaderno di economato episcopale

1509 (f. 16)

Magistro Thomaso Corizario dicto Cagnolo pictor
Per una vigna in braida.....g. 2 ss. 1697
Per un'altra vigna in dicto
de ruffino,.....g. 3 ss. 39
Per el ficto di un orto ut supra...g. ss. 129

B I B L I O G R A F I A

Legenda delle abbreviazioni

- AASS = Acta Sanctorum
- ASDN = Archivio Storico Diocesano Novarese
- ASN = Archivio di Stato di Novara
- ASM = Archivio di Stato di Milano
- AV = Atti di Visita Pastorale
- BBSS = Biblioteca Sanctorum, voll. 13, Roma 1961-1970
- BSBS = Bollettino Storico Bibliografico Subalpino
- BSPABA = Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti
- BSPN = Bollettino Storico della Provincia di Novara
- DBI = Dizionario Biografico degli Italiani
- IC = L. REAU, Iconographie de l'art chrétien, voll. 6, Paris, 1955-1959
- .LCI = Lexikon der Christlichen Ikonographie, edidit E. KIRSSCHAUM, voll. 8, Roma-Freiburg-Basel-Wien, 1968-1976.

FONTI DOCUMENTARIE

Archivio Storico Diocesano Novarese

- a) Atti di Visita, Vicariato di Vespolate, Garbagna
- Acta Visitationum 1596, C. Bascapè, t. 38 f. 121
- Acta Visitationum 1617, F. Taverna, t. 72 f. 252
- Acta Visitationum 1628, P. Volpi, t. 122 f. 148 v.
- Acta Visitationum 1657, G.M. Odescalchi, t. 153 f. 306
- Acta Visitationum 1697, G.B. Visconti, t. 212 f. 16
- Acta Visitationum 1697, G.B. Visconti-Ordini t. 212 f. 35 v.
- Acta Visitationum 1762, M.A. Balbis Bertone t. 328 f. 184
- Acta Visitationum 1820, G. Morozzo t. 374 f. 337
- Acta Visitationum 1853, G.F. Gentile t. 445
- Acta Visitationum 1879, S. Eula t. 456
- Acta Visitationum 1894, E. Pulciano t. 459
- Acta Visitationum 1894, E. Pulciano-Questionari t. 517
- Acta Visitationum 1904, M. Vicario t. 464
- Acta Visitationum 1904, G. Gamba t. 472
- b) Inventari
- Inventario S. Maria 1617, F. Taverna cart. III, 3-53
- Inventario S. Maria 1747, teca XI, doc. 418
- Inventario S. Michele 1514, cart. III, 3-39
- Inventario S. Michele 1657, G.M. Odescalchi, Garbagna 1
- Inventario S. Michele 1688, Garbagna 1
- Inventario S. Michele 1690, Garbagna 1
- Inventario S. Michele 1791, cart. III, 2-3/4
- Inventario S. Michele 1829, Garbagna 1
- c) Teche Parrocchie
- Garbagna 1
- Garbagna 2

d) Mensa Vescovile

Garbagna e Nibbiola teca XIV-1-R 24-7

Vespolate teca XIV-1-R 24-2

Decimae Apostolicae Subsidia ab anno 1205 ad anno 1489Decimarum papalium exatio sub Paulo Papa III a praepo-
sito Sancti Simonis Novariensis.1541 Liber Cleri, Actorum Curiae, IV, 1, 35L. CASSANI, Arte e Artisti nelle chiese del Novarese, ms.
sec. XX

Schede Stoppa

b) Fondo Frasconi

C.F. FRASCONI , Cattedrale: eredità diverse , ms. I/F

C.F. FRASCONI , Documentario delle chiese della città e Diocesi , ms. I/K

C.F. FRASCONI , Copie autentiche del documentario capitolare e delle chiese col catalogo degli arcidiaconi preposti ed arcipreti , ms. I/K

C.F. FRASCONI , Prebende antiche dall'anno 1187 sino alla loro perpetua divisione fatta nel 1582 da Francesco Bossi Vescovo novantesimo di Novara , ms. I/M

C.F. FRASCONI , Collegiate, Parrocchie, Cappellanie, Chiese della Città e Diocesi di Novara , ms. I/N

C.F. FRASCONI , Archivio dei Rev. Sigg. Cappellani titolati e residenti nella Chiesa novarese , ms. IV/I

C.F. FRASCONI , Novaresi illustri per fama di Lettere e Belle Arti , ms. XIV/2

C.F. FRASCONI , Iscrizioni sepolcrali di sommi Pontefici e Cardinali pria Vescovi di Novara ovvero che possedettero prebende canonicali nella Cattedrale di Novara e di Novaresi che cessaron di vivere fuori della Patria , ms. XIV/3

C.F. FRASCONI , Documenti autentici riguardanti i feudi e le regalie su diversi villaggi del Novarese delle quali era nel Medio Evo fregiato il Capitolo della Cattedrale di Novara , ms. XIV/5

C.F. FRASCONI , Carte dell'Archivio della Porta state-mi consegnate li 5 giugno 1822 per dispiegarle , ms. XVII/5.

Archivio di Stato di Novara

Fondo Comune, parte antica, cart. 435 , Inventario generale delle carte e scritture appartenenti all'Archivio della Città di Novara dall'era antica a tutto il 1489.

Fondo Comune, parte antica, cart. 441 , Buzzoleto e Moncucco.

Fondo comune, Parte antica, cart. 443 , Calzavacca e Garbagna.

Fondo Museo, Pergamene, Pergamene riguardanti la famiglia Cattaneo da Sillavengo.

Fondo Ospedale Maggiore, serie case e poderi, cart. 475 e cart. 476 (Beni in genere).

Fondo Brusati : schema di corrispondenza.

Fondo Caccia di Romentino : inventario.

Fondo Tornielli : schema di corrispondenza.

Fondo Fumagalli : inventario.

Archivio Parrocchiale di Garbagna

Documenti vari.

Archivio di Stato di Milano

Feudi Camerali , cart. 103

Feudi Camerali , cart. 262

Soprintendenza ai Monumenti di Torino

Archivio corrente, Garbagna, S. Maria di Campagna, cart. 115.

Archivio fotografico, Garbagna, S. Maria di Campagna.

FONTI EDITE

BSSS/77/1 = C. SALSOTTO, Le più antiche carte dello Archivio di S. Gaudenzio di Novara (secoli IX - XI), Torino 1937.

BSSS/77/2 = G.B. MORANDI, Le carte del Museo Civico di Novara (881-1346), Pinerolo 1913.

BSSS/78 = F. GABOTTO - A. LIZIER - G.B. MORANDI - O. SCARZELLO, Le carte dell'Archivio Capitolare di Santa Maria di Novara, I, Pinerolo 1915.

BSSS/79 = F. GABOTTO - G. BASSO - A. LEONE - G.B. MORANDI - O. SCARZELLO, Le carte dell'Archivio Capitolare di Santa Maria di Novara, II, Pinerolo 1915.

BSSS/80 = G.B. MORANDI - A. LEONE, Le carte dell'Archivio Capitolare di Santa Maria di Novara, III, Torino 1924.

BSSS/165 = L. CASSANI - G. MELLERIO - M. TOSI, Consignationes beneficiorum Diocesis Novariensis factae anno 1347 tempore reverendi domini Guilielmi Episcopi, I, Torino 1937.

BSSS/166 = L. CASSANI - G. MELLERIO - M. TOSI, Consignationes beneficiorum Diocesis Novariensis factae anno 1347 tempore reverendi domini Guilielmi Episcopi, II, Torino 1937.

M.F. BARONI, Novara e la sua Diocesi nel Medio Evo, attraverso le pergamene dell'Archivio di Stato, Novara 1981.

M.F. BARONI, L'Ospedale della Carità di Novara. Il codice Vetus: documenti dei secoli XII-XIV, Novara 1985

Acta Sanctorum, Vita S. Bovi, Maii tomus V, Parisiis et Romae 1866.

Acta Sanctorum, Vita S. Eustachii, Septembris tomus VI, Parisiis et Romae 1867.

Acta Sanctorum, Vita S. Uberti, Novembris tomus I, Parisiis et Romae 1867.

ALANUS de INSULIS, "Compendiosa in Cantica Cantorum Elucidatio", in Patrologia Latina (MIGNE), 210, 82-83

Jacobi a Voragine Legenda Aurea, vulgo historia lombardica dicta, recensuit Th. GRAESSE, Breslan 1890; rist. fototip., Osnabrück, 1969.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- 1584 A. THEVET, Les vrais portraits et vies des hommes illustres, III, Paris.
- 1718 F. UGHELLI, Italia Sacra, sive de Episcopis Italiae, III, Venezia.
- 1809 L. LANZI, Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo, Bassano; rist. an. a cura di M. CAPUCCI, Firenze 1968 - 1974, voll. 3
- 1840 G. CASALIS, Dizionario geografico storico statistico commerciale degli stati di S.M. il Re di Sardegna, VII, Torino .
- 1841 G. ROSSINI, Storia della pittura italiana esposta coi monumenti, III, Pisa.
- 1843 F. TETTONI - S. SALADINI, Teatro araldico, ovvero raccolta delle armi e insegne gentilizie delle più illustri e nobili casate, III, Lodi.
- 1852 G. MORONI, Dizionario di erudizione Storico - Ecclesiastica, LIV, Venezia.
- 1859-69 G.L. CALVI, Notizie sulla vita e sulle opere

dei principali architetti scultori e pittori
che fiorirono in Milano durante il governo dei
Visconti e degli Sforza, Milano.

- 1881 G. COLOMBO, Vita e opere di Gaudenzio Ferrari
pittore, Torino; rist. an. Borgosesia 1973.
- 1882 G. PORRO, "Nozze di Beatrice d'Este e di Anna
Sforza", in Archivio Storico Lombardo, IV , pp.
454-455.
- 1888 F. CRISTOFORI, Storia dei Cardinali di S. Roma-
na Chiesa dal secolo V all'anno del Signore 1888,
Roma, voll. 2.
- C. MAGENTA, I Visconti e gli Sforza nel castel-
lo di Pavia, Milano, voll. 2.
- 1896- H. FINKE, Acta Concilii Constanciensis, Münster,
1928 voll. 4.
- 1902 D. DUFRESNE, Les cryptes vaticanes, Paris
- F. MALAGUZZI VALERI, Pittori lombardi del Quat-
trocento, Milano.
- 1904 C. MARIOTTI, L'Immacolata Concezione di Maria
ed i Francescani. in occasione del cinquantesi-
mo della dommatica definizione, Firenze

- 1904 A. VENTURI, Storia dell'Arte Italiana, III, Milano.
- 1906 A. ANSELMINI, "Iconografia classica di S. Nicola da Tolentino", in Il sesto centenario di S. Nicola da Tolentino, Tolentino, pp. 658-664.
- A. VENTURI, Storia dell'Arte Italiana, IV, Milano.
- 1907 A. VENTURI, Storia dell'Arte Italiana, VII, Milano.
- 1911 E. GUASCO, Dizionario feudale degli antichi Stati Sardi e della Lombardia, II, Pinerolo.
- 1912 U. THIEME - F. BECKER, voce "Tommaso Cagnola" in Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler, IV, Leipzig, p. 357.
- P. TOESCA, La pittura e la miniatura in Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Milano, ed. cons. Torino 19.
- 1913-23 F. MALAGUZZI VALERI, La corte di Ludovico il Moro, Milano, voll. 4.
- 1921 M. BORSA, La caccia nel Milanese dalle origini ai giorni nostri, Milano.
- 1923-38 R. VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting, L'Aja, voll. 19; (cons. IV, 1924; VII, 1926; VIII, 1927).

- 1927 E. PANOFKY, "Imago Pietatis", in Festschrift fur J. Schlosser zum 60 Geburtstag, Leipzig-Wien, pp. 261-308.
- 1928 F. PODREITER, Storia dei tessuti d'arte in Italia, Bergamo.
- 1928-36 V. SPRETI, Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana, Milano, voll. 8.
- 1930 U. THIEME - F. BECKER, voci "Giovanni Antonio Merli" e "Francesco Merli", in Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler, XXIV, Leipzig, p. 418.
- A. VENTURI, La pittura del Quattrocento in Alta Italia, Bologna.
- 1931 E. MALE, L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, Paris.
- 1932 R. VAN MARLE, L'iconographie de l'Art profane au Moyen Age et à la Renaissance, La Haye, voll. 2
- 1934 A.M. BRIZIO, "Aggiunte e rettifiche agli elenchi delle pitture piemontesi", in BSPABA, 3-4 luglio - dicembre, pp. 55-69

- 1934 E. SANDBERG VAVALA', L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento, Siena.
- 1935 N. GABRIELLI, Monumenti della pittura nella provincia di Alessandria dal secolo X alla fine del secolo XV, Alessandria.
- 1936 E. BERTI TOESCA, Il Tacuinum Sanitatis della Biblioteca Nazionale di Parigi, Bergamo.
- P. BIANCONI, La pittura medioevale nel Canton Ticino. Il Sopraceneri, Bellinzona.
- A. CAVALLARI MURAT, "Considerazioni sulla pittura piemontese verso la metà del secolo XV", in BSBS, XIV - XV, pp. 43-79.
- 1939 V. VIALE, Gotico e Rinascimento in Piemonte, catalogo della mostra a Palazzo Carignano, Torino.
- 1940 L. CHARBONNEAU LASSAY, Le mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Le Bestiaire du Christ, Bruges, rist. Milano 1975.
- 1941 G. MORAZZONI, Mostra delle antiche stoffe genovesi dal secolo XV al secolo XIX, Genova.
- 1942 A.M. BRIZIO, La pittura in Piemonte dalla età romanica al Cinquecento, Torino.

- 1942 P. SEVESTI, L'Ordine dei frati minori, Milano.
- 1946 A. GRABAR, Martirium. Recherches sur le culte des reliques et de l'art chrétien antique, Paris, voll. 3.
- 1949 E. BENEZIT, Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Gründ (France); 2^a ed. Gründ 1960.
- C.L. RAGGIANTI, "Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento", in Critica d'Arte XXVII, pp. 31-46; XXX, pp. 288-300.
- 1951 A. HAUSER, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Münster; trad. it. Storia sociale della Arte, Torino 1955-56.
- M. MEISS, Painting in Florence and Siena after the Black Death, Princeton; trad. it. Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera, Torino 1982.
- 1952 C. BARONI - S. SAMEK LUDOVICI, La pittura lombarda del Quattrocento, Messina, Firenze.
- 1954 G. BELTRUTTI, Briga e Tenda. Storia antica e recente, Bologna.
- M. SALMI, "La pittura e la miniatura gotica in Lombardia", in Storia di Milano, IV, Milano, pp. 541-574.

- 1954 D.C. SHORR, The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV Century, New York.
- 1955-59 L. REAU, Iconographie de l'art chrétien, Paris voll. 6.
- 1955 M. SALMI, La pittura e la miniatura gotica in Lombardia, in Storia di Milano, V, Milano, pp. 813-874.
- M. SALMI, "La pittura e la miniatura gotica" in Storia di Milano, VI, Milano, pp. 766-855.
- 1956 Atti del Convegno di Studi per i rapporti scientifici e culturali italo-svizzeri. Milano 4-6 maggio 1956, Milano (Istituto Lombardo di Scienze e Lettere).
- G.P. BOGNETTI, "Il passo del Sempione nei rapporti tra i paesi europei dell'Alto Medio Evo" in Atti del Convegno di Studi per i rapporti scientifici e culturali italo-svizzeri. Milano, 4-6 maggio 1956; Milano (Istituto Lombardo di Scienze e Lettere), pp. 60-70.
- BULFERETTI, "Il Sempione e gli altri valichi alpini del Regno Sardo nel secolo XVIII", in Atti del Convegno di Studi per i rapporti scientifici e culturali italo-svizzeri. Milano, 4-6 maggio 1956; Milano, pp. 78-90

1956 L. DE REGIBUS, "L'itinerario romano del Sempione", in Atti del Convegno di Studi per i rapporti scientifici e culturali italo-svizzeri. Milano 4-6 maggio 1956; Milano, pp. 47-53.

R. LEVI PISETSKY, "Le arti minori nella seconda metà del XV Secolo", in Storia di Milano, VII, Milano, pp. 837-882.

M. SALMI, La miniatura italiana, Milano.

F. WITTGENS, "La pittura lombarda nella seconda metà del XV Secolo", in Storia di Milano, VII, Milano, pp. 747-836.

1957 AAVV, Miscellanea Lombardiana, Novara.

R. CIPRIANI, "Giovanni da Vaprio", in Paragone, VIII, 87, pp. 47-53.

M. LEVI D'ANCONA, The Iconography of Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance, s.l.

R. LEVY PISETSKY, "L'apogeo dell'eleganza milanese durante il Ducato", in Storia di Milano, VIII, Milano, 730 sgg. - 43.

R. LONGHI, "Per un polittico lombardo in Castel S. Angelo", in Paragone, VIII, 87, pp. 45-47.

- 1957 R. LONGHI, "Una cornice per Bonifacio Bembo",
in Paragone, VIII, 87, pp. 3-13.
- 1958 M.L. GENGARO, "Breve percorso tra gli anonimi
lombardi del 400", in Arte Lombarda, III, 2,
pp. 71-83.
- D. GRAZIOSI, Agricoltura in Piemonte, Milano.
- R. LONGHI, Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra, Milano.
- P.L. MOTTA - A. NOVASCONI, Il tempio di S. Francesco in Lodi, Milano.
- A. SANTANGELO, Tessuti d'arte italiani dal XII
al XVIII Secolo, Milano.
- E. TEA, "I due volti del Quattrocento pittori-
co lombardo", in Arte Lombarda, III, 1, pp. 45-
50.
- W. TERNI DE GREGORY, Pittura artigiana lombar-
da del Rinascimento, Milano.
- 1959 B. BELLOTTI, Storia di Bergamo e dei bergama-
schi, II, Bergamo.
- S. PORCHER, La miniatura francese, Milano.

- 1959 L. PUPPI, "A proposito di Bonifacio Bembo e della sua bottega", in *Arte Lombarda*, IV/2, pp. 245-252.
- 1960 R. CIPRIANI, "Agostino da Vaprio", in *DBI*, I, Roma, pp. 491-492.
- G.A. WELLEN, Theotokos. Eine iconographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in früh-cristliche Zeit, Utrecht-Antwerpen.
- P.G. TOSCANO, Il pensiero cristiano nella Arte, Bergamo, voll. 3.
- 1961 E. CASTELNUOVO, "Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte", in *Arte antica e moderna*, 13/16, pp. 97-III.
- E. SINDONA, Pisanello, Milano.
- Edizione in fac-simile del taccuino dei disegni di G. de Grassi della Biblioteca di Bergamo, Bergamo, "Monumenta Bergomensia", V.
- 1961-69 Biblioteca Sanctorum, Roma, voll. 12.
- 1962 R. APRILE, voce "Bernardino da Siena", in *BBSS*, II, Roma, 1316-1319.
- R. APRILE, voce "Bernardo da Aosta", in *BBSS*, II, Roma, 1325-1333.

1962 L. MALLE', Le arti figurative in Piemonte, Torino.

F. MAZZINI, "Note di pittura lombarda tardo gotica", in *Arte Lombarda*, VII/2, pp. 29-35.

L. PUPPI, "Pittura Lombarda del Quattrocento", in *Arte Lombarda*, VII/2, pp. 49-59.

J.B. WADSWORTH, Lyons 1473-1503. The beginnings of cosmopolitanism, Cambridge Mass.

J.B. WILLIGER, voce "Bernardo d'Aosta", in BBSS, II, Roma, coll. 1325-1333.

1963 J.F. BERGIER, Genève et l'economie européenne de la Renaissance, Paris.

G. BRONZINI - M.V. BRANDI, voce "S. Caterina d'Alessandria", in BBSS, III, Roma, coll. 963-978.

G.A. DELL'ACQUA - S. MATALON, Affreschi lombardi del Trecento, Milano.

G.D. GORDINI, voce "San Bovo", in BBSS, IX, Roma, coll. 379-380.

V. GREMIGNI GILLA, voce "Tommaso Caccia", in BBSS, III, Roma, coll. 624-625.

- 1963 R. OURSEL, Les pèlerins du Moyen Age. Les hommes, les chemins, les santuaries, Paris; ed. it. I pellegrini del Medioevo, Milano, 1979.
- F.R. PESENTI, "Per una nuova interpretazione di Bonifacio Bembo", in Arte antica e moderna, pp. 319-321.
- A.C. QUINTAVALLE, "Problemi bembeschi a Monticelli d'Ongina", in Arte antica e moderna, 6, pp. 36-46.
- 1963-82 A. BAUDI DI VESME, Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XIV Secolo al XVIII Secolo, Torino, voll. 4.
- 1964 L. BINZ, Genève le Suisses du Moyen Age à la Restauration, Genève.
- L. CASTELFRANCHI VEGAS, La leggenda di Teodolinda negli affreschi degli Zavattari, Milano.
- F. CROCE, voce "S. Elena", in BBSS, IV, Roma, coll. 992-995.
- I. DANIELE - F. NEGRI ARNOLDI, voce "S. Eustachio", in BBSS, V, Roma, coll. 281-291.
- A. POMPEI, voce "S. Francesco d'Assisi", in BBSS, V, Roma, coll. 1128-1131.

- 1964-69 R. LEVI PISETSKY, Storia del costume in Italia
Milano, voll. 5.
- 1965 G.A. DELL'ACQUA - F. MAZZINI, Affreschi lombar-
di del Quattrocento, Milano.
- A. GRISERI, Jaquerio e il realismo gotico in
Piemonte, Torino.
- Y. RENOVARD, "Le vie di comunicazione tra la
Francia e il Piemonte nel Medio Evo", in Stu-
di Salentini, XIX, pp. 151-171.
- 1966 L. CASTELFRANCHI VEGAS, Il gotico internazio-
nale in Italia, Roma.
- E. CROVELLA, voce "S. Grato", in BBSS, VII, Ro-
ma, coll. 156-158.
- J. HUIZINGA, L'autunno del Medioevo, Firenze;
trad. it. E. Garin.
- F. MAZZINI, voce "Bonifacio Bembo", in DBI, VIII,
Roma, pp. 109-111.
- F. MAZZINI, voce "Benedetto Bembo", in DBI, VIII,
Roma, pp. 102-103.
- A. SCHMITT, Disegni del Pisanello e di maestri
del suo tempo, catalogo della mostra all'Ambro-
siana, Milano.

- 1967 G. FALLANI, voce "Maria Santissima", Iconografia, in BBSS, VIII, Roma, coll. 932-946.
- D. GENTILI, voce "Nicola da Tolentino", in BBSS, IX, Roma, coll. 953-968.
- R. MANSELLI, voce "Bernardino da Siena", in DBI, IX, Roma, pp. 215-226.
- E. PANOFSKY, La vita e le opere di Albrecht Dürer, Milano.
- R. VOLTINI, "Bernardo d'Aosta", in DBI, IX, Roma, pp. 259-263.
- E. WINTERNITZ, Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, London.
- 1968-76 E. KIRSCHBAUM, Lexikon der Christlichen Ikonographie, Roma-Freiburg-Basel-Wien, voll. 8.
- 1969 E. BRONETTE, voce "S. Uberto", in BBSS, XII, Roma, coll. 736-743.
- L. MALLE', Incontri con Gaudenzio, Torino.
- H. SALOMON, Incisioni di Albrecht Dürer, catalogo della mostra, Milano.
- 1970 M.N. CUNIBERTI, I monasteri del Piemonte, Chieri.

- 1970 C. DURTIH, voce "Granatapfel", in LCI, II, Roma, coll. 198-199.
- L. COGLIATI ARANO, Miniature Lombarde. Codici miniati dall'VIII al XIV Secolo, Milano.
- 1971 W. BRUCKNER, voce "Mandragora", in LCI, III, Roma, coll. 149-150.
- N. CARBONERI, Antologia artistica del Monregalese, Torino.
- R. GASCON, Grand commerce et vie urbaine au XVI^e siècle. Lyons et ses marchands (environs de 1520 - environs de 1580), Paris-La Haye.
- H. HALLENSLEBEN, voce "Maria, Marienbild", in LCI, IV, Roma, col. 173.
- J. HEERS, Gênes au XV^e siècle, Paris; ed. it. Genova nel Quattrocento, Milano 1983.
- 1972 voce "Bossi o De Bosis Daniele" in Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX Secolo, II, Torino, p. 256; voce "Cagnola Tommaso", ib., p. 377; voce "Canta Angelo", ib., p. 457.
- J. H. ENMINGHAUS, voce "Vesperbild", in LCI, IV, Roma, coll. 450-456.

- 1972 G. PACCAGNINI - M. FIGLIOLI, Pisanello alla corte dei Gonzaga, catalogo della mostra, Milano.
- G. ROSSETTI, "Il culto dei Santi nel territorio milanese", in Contributi dell'Istituto di Storia Medioevale dell'Università Cattolica, II, Milano, pp. 582-585.
- G. ROMANO - A. PARISI, Mostra del gotico piemontese centro occidentale, Torino-Pinerolo.
- 1972-83 V. GILARDONI, I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino, Basilea, voll. 3.
- 1973 L. COGLIATI - ARANO, Taquinum Sanitatis, Milano.
- V. MAYR, voce "S. Bovus", in LCI, V, Roma, col. 442.
- V. MAYR, voce "Bernard von Aosta", in LCI, V, Roma, col. 370.
- G. ROMANO, voce "Cagnola Tommaso", in D.B.I., XVI, Roma, pp. 310-312.
- H.W. VON OS, voce "Bernardin von Siena", in LCI, V, Roma, coll. 389-392.
- 1974 A. ASSION, voce "Katharina von Alexandrien" in LCI, VIII, Roma, coll. 290-296.

- 1974 S. BOBERG, voce "S. Eustachium", in LCI, VII, Roma, coll. 199-200.
- L. SCHUTZ, voce "S. Gradus", in LCI, VI, Roma, coll. 425-426.
- F. WERNER, voce "S. Helene", in LCI, VI, Roma, coll. 485-490.
- 1975 C. GALASSI - PALUZZI, La Basilica di S. Pietro, Bologna.
- voce "Merli Giovanni Antonio", in Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, VII, Torino, p. 366.
- 1976 G. HARTWAGNER, voce "Nikolaus von Tolentino", in LCI, VIII, Roma, coll. 59-62.
- F. MAZZINI - G. ROMANO, Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia: recuperi e restauri 1968 - 1976, catalogo della mostra, Vercelli.
- 1977 Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo, catalogo della mostra a cura di G. ROMANO, Arona.
- G. ANDRISANI, "Iconografia francescana", in Arte Cristiana, pp. 79-86.

- 1977 G.B. BRONZINI, "Fenomenologia dell'ex voto", in Puglia - ex-voto, catalogo della mostra a cura di E. ANGIULI, Bari, pp. 249-271.
- M. DI GIOVANNI MADRUZZA - G. MELZI D'ERIL, Iso-
la di S. Giulio e Sacro Monte d'Orta, Torino.
- M. LEVI D'ANCONA, The garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting, Firenze.
- E. ROSSETTI BREZZI, "La pittura in Valle di Susa tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento", in Valle di Susa. Arte e Storia dall'XI al XVIII secolo, catalogo della mostra a cura di G. ROMANO, Torino, pp. 181-203.
- U. SCIOLLA, L'arte a Trino e nel suo territorio, Vercelli.
- 1978 A. ASSION, voce "Katharina von Alexandrien", in LCI, VII, coll. 290-296.
- G. CONTINI, "Appunti sull'immagine devozionale Bassopadana", in Codici miniati e artigianato rurale, catalogo della mostra a cura di G. CONTINI, S. Benedetto Po, pp. 97-116.
- G. KAFTAL, Iconography of the Saints in the painting of North East Italy, Firenze.

1978 G. LOPEZ - A. DELL'ACQUA - L. GRASSI - G. BOLOGNA, Gli Sforza a Milano, Milano.

G. ROMANO, "La pala sforzesca", in Quaderni di Brera, 4, Firenze, pp. 6-24.

Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate, catalogo della mostra a cura di G. ROMANO, Torino.

G. ROMANO, Studi sul paesaggio, Torino.

G. SOLDI RONDININI, "Le vie transalpine del commercio milanese dal sec. XII al XV", in Felix olim Lombardia. Studi di storia padana dedicati dagli allievi a G. Martini, Milano, pp. 343-484.

G. ZANICHELLI, "Culto astrale e tradizione folkloristica nell'iconografia del carro agricolo padano", in Codici miniati e artigianato rurale, catalogo della mostra a cura di C. CONTINI, S. Benedetto Po, pp. 69-74.

1979 E. CASTELNUOVO - C. GINZBURG, "Centro e periferia", in Storia dell'Arte Italiana, I, Torino, pp. 283-352.

A. CONTI, "L'evoluzione dell'artista", in Storia dell'Arte Italiana, II, Torino, pp. 117-264.

- 1979 Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale, catalogo della mostra, a cura di E. CASTELNUOVO - G. ROMANO, Torino.
- I. MANCINI, "Sulla religiosità popolare", in Religiosità popolare e pittura votiva, Brescia, pp.
- S. MASON RINALDI, "La peste e le sue immagini nella cultura figurativa veneziana", in Venezia e la peste (1348-1797), catalogo della mostra, Venezia, pp. 209-286
- San Francesco di Cassine: sopravvivenze di un monumento gotico, Cassine.
- A. NIERO, "Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste", in Venezia e la peste (1348-1797), catalogo della mostra, Venezia. 287-293
- A. SETTIA, "Castelli e strade del Nord Italia in età comunale: sicurezza, popolamento, strategia", in BSBS, LXXVII, pp. 231-260.
- E. CASTELNUOVO, "Le Alpi crocevia e punto di incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo", in Ricerche di Storia dell'Arte, IX, pp.
- 1980 L. COGLIATI ARANO, "Approccio metodologico al bestiario medioevale", in Quaderni della ricerca scientifica, Roma (CNR), pp. 137-150.

- 1980 A. PETRUCCI, "La scrittura fra ideologia e rappresentazione", in Storia dell'arte italiana, IX, Torino, pp. 5-123.
- S. ROSSI, Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI Secolo, Milano.
- A. TURCHINI, Lo straordinario e il quotidiano. Ex-voto, santuario, religione popolare nel Bresciano, catalogo della mostra, Brescia.
- 1981 G. ALGERI, Gli Zavattari. Una famiglia di pittori e la cultura tardogotica in Lombardia, Roma.
- G. MULAZZANI, I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo di Yale, Milano.
- F. ZERI, "Ex-voto. Cappella Sistina dei Poveri", in La Stampa, 13 settembre 1981, p. 3.
- 1982 L. BARTOLI, La chiave per la comprensione del simbolismo e dei segni nel Sacro, Trieste.
- L. COGLIATI ARANO, "Fonti figurative del 'Bestiario' di Leonardo", in Arte Lombarda, N.S. 1982/2, pp. 151-160.
- M. NATALE, Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda, catalogo della mostra, Milano.

- 1982 G. ROMANO, Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, catalogo della mostra, Torino.
- R. RUSCONI, Francesco d'Assisi. Storia e Arte, Milano.
- 1983 M.T. BINAGHI OLIVARI, "La moda a Milano al tempo di Ludovico il Moro", in Milano nella età di Ludovico il Moro, Milano, 633 e sgg.
- Milano e gli Sforza. Gian Galeazzo Maria e Ludovico il Moro (1476-1499), catalogo della mostra a cura di G. BOLOGNA, Milano.
- Tessuti serici italiani 1450-1530, Milano, marzo-maggio, catalogo della mostra, Milano.
- C. BUSS, "Problemi di datazione e attribuzione: approccio interdisciplinare", in Tessuti serici italiani, catalogo della mostra, Milano, pp. 21.
- F.O. BÜTTNER, Imitatio Pietatis. Motive der christlichen. Iconographie als Modelle zur Verähnlichung, Berlin.
- P.L. DE VECCHI, "Committenza e attività artistica alla corte degli Sforza negli ultimi decenni del Quattrocento", in Milano nella età di Ludovico il Moro, Milano 503 e sgg.

- 1983 L. FRANGIONI, Milano e le sue strade, Bologna.
- L. MATTIOLI ROSSI, "L'iconografia di S. Bernardino da Siena in Lombardia dal XV al XVIII secolo", in Il Francescanesimo in Lombardia, Milano, pp. 233-246.
- P. MELDINI, "Tipologia e Morfologia dell'ex voto", in Pittura popolare. Ex voto dipinti della Bergamasca, catalogo della mostra, Bergamo, pp. 303-308.
- A. TURCHINI, Pittura 'popolare'. Ex-voto dipinti della Bergamasca, catalogo della mostra, Bergamo.
- 1984 Il polittico degli Zavattari in Castel S. Angelo. Contributi per la pittura tardo gotica lombarda, catalogo della mostra a cura di G. ALGERI, Firenze.
- G. ALGERI, "Per un profilo storico degli Zavattari", in Il polittico degli Zavattari in Castel S. Angelo, Firenze, pp. 70.
- A. CADEI, "Gli Zavattari e la civiltà pittorica padana del primo Quattrocento", in Il polittico degli Zavattari in Castel S. Angelo, Firenze, p. 23
- A. GALIZZI, "Per una cronologia degli affreschi di S. Maria di Bressanoro", in Arte Lombarda, n.s. 1984/3-4, pp. 70-71, pp. 25-46.
- 1985 G. KAFTAL, Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy, Firenze.

BIBLIOGRAFIA LOCALE

- 1612 C.A. BASILICA PETRI (C. BASCAPE'), Novaria seu de Ecclesia Novariensis. Libri duo. Primum de Locis alter de Episcopis, Novariae
- 1701 L.A. COTTA, Museo Novarese, Milano; ed. cons. Novara 1872.
- 1828 F.A. BIANCHINI, Le cose rimarchevoli della città di Novara precedute da un compendio storico, Novara.
- 1841 C. MORBIO, Storia della città e diocesi di Novara, Milano; rist. an. Bologna 1970.
- 1872 G. RAVIZZA, Memorie storiche di Suno e dei SS. Genesii Martiri, Novara.
- 1873 C. MORBIO, Francia e Italia, ossia i manoscritti francesi delle nostre biblioteche con studi di storia, letteratura ed arte italiana, Milano
- 1877 G. FASSO', "Duomo antico, Battistero, Canonica", in A. RUSCONI, Monografie Novaresi, Novara, pp. 130-137.

- 1877 P. ZAMBELLI, "La pittura e la scultura in Novara", in A. RUSCONI, Monografie Novaresi, Novara, pp. 161-174.
- 1878 G. RAVIZZA, La Novara Sacra del Ven. C. Bascape, tradotta in italiano con annotazioni e vita dell'autore, Novara.
- 1880 A. RUSCONI, Il Lago d'Orta, la sua riviera e i dittici novaresi, Torino.
- 1881 G. MONGINI, Memorie di Soriso, Novara.
- 1883 G. COLOMBO, Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi, Vercelli.
- 1886 L. MASCIOTTI, Notizie di Cavaglietto e dei paesi circonvicini, Novara.
- 1890 G.B. FINAZZI, Notizie biografiche, Novara.
- 1892 L. PERTUSI - C. RATTI, Guida illustrata pel villeggiante biellese, Torino.
- 1896 N. COLOMBO, Novara, Biblioteca Capitolare del Duomo, in Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, a cura di G. MAZZATINTI, VI, Forlì.
- 1901 L. BELTRAMI, "L'antica casa Della Porta in Novara minacciata di distruzione", in Rassegna

d'Arte, I, pp. 74-76.

- 1902 A. MASSARA, Pier Lombardo nell'effigie, Novara.
- 1903 A. COLOMBO, "La vita Beati Bernardi dell'Anonimo Novarese", in Miscellanea Valdostana, XVII, pp. 293-312.
- A. MASSARA, Intorno a Gaudenzio Ferrari, Conferenze tre con aggiunte e documenti, Novara.
- 1904 A. MASSARA, L'iconografia di Maria Vergine nell'arte novarese, Novara.
- 1905 A. ROCCA VILLA, L'arte nel Biellese, Biella.
- 1906 A. MASSARA, "I primordi dell'arte novarese", in Rassegna d'Arte, VI, pp. 170-173; 180-186
- A. MASSARA, "La leggenda di Pier Lombardo", in Miscellanea di storia novarese in onore di R. Tarella, Novara, pp. 1-27.
- 1907 G.B. MORANDI - S. FERRARA, L'Ospedale Maggiore della Carità. Memorie storiche, Novara.
- 1908 R. GIOLLI, "Appunti d'arte novarese nell'abbazia di S. Nazaro della Costa", in Rassegna d'Arte, VIII, 4, pp. 67-69.

1909 R. GIOLLI, "Appunti d'arte novarese. L'Arte dell'intaglio e della scultura lignea", in *Rassegna d'Arte*, IX, 5, pp. 80-84.

R. GIOLLI, "Appunti d'arte novarese: uno dei primi cicli di pitture", in *Rassegna d'Arte*, IX, ottobre, pp. 190-191.

A. MASSARA, "Ai castelli Viscontei di Massino e Inverio Inferiore", in *Verbania*, I, novembre, pp. 5-10.

A. MASSARA, "Il fregio dei duchi nel Castello Visconti di Inverio Inferiore", in *Rassegna d'Arte*, IX, marzo, pp. 51-54

R. ORSENIGO, "Vercelli Sacra. Brevissimi cenni sulla Diocesi e sue Parrocchie", Como.

1912 R. GIOLLI, "Al Santuario di Cadesino", in *Verbania*, IV, gennaio, pp. 7-9.

A. MASSARA, "I precursori di Gaudenzio", in *Verbania*, IV, marzo - aprile, pp. 71-73.

A. MASSARA, "La giovinezza artistica di Gaudenzio Ferrari", in *Verbania*, IV, maggio, pp. 103-110.

C. NIGRA, "Chiesa di S. Martino a Bolzano", in *Verbania*, IV, marzo - aprile, pp. 69-71.

- 1913 M. BORI, "Giovanni e Costantino Della Porta, podestà di Pontremoli e di Castelnuovo", in BSPN, VII, pp. 243-249.
- 1914 M. BORI, "Appunti dell'Archivio Della Porta-De Carli", in BSPN, VIII, pp. 261-263.
- 1916 G.B. MORANDI, "Schede per la storia della pittura in particolare e dell'arte novarese in generale", in BSPN, X, pp. 1-25.
- A. VIGLIO, "Schede per la storia della pittura in particolare e dell'arte novarese in generale", in BSPN, X, pp.1-2.
- 1917 L. CASSANI, "Gli affreschi quattrocenteschi della Cascina Avogadro", in BSPN, XI, pp. 77-86
- G.B. MORANDI, "Pittori novaresi del Quattrocento", in BSPN, XI, pp. 173-177.
- 1918 F. GABOTTO, "Per la storia del Novarese nello Alto Medioevo. La chiesa di Novara. Le pievi della diocesi", in BSPN, XII, pp. 53-67.
- 1919 A. VIGLIO, "La Madonna e il Bambino mutilati

del Museo Civico di Novara", in BSPN, XIII, pp. 216-227.

1921 C. NIGRA, "La casa Della Porta in Novara minacciata di distruzione", in BSPN, XV, pp. 1-16

1922 P. MASSIA, "Toponomastica botanica novarese", in BSPN, XVI, pp. 41-62.

C. NIGRA, "S. Marcello di Paruzzaro", in BSPABA, pp. 15-16.

G. PAGANI, "Indice dei nomi e delle cose contenuti nella Miscellanea Novarese di L.A. Cotta", in BSPN, XVI, pp. 134-144.

1923 G.B. MORANDI, "Contributo alla storia del vestire nel Medio Evo, Novara".

A. VIGLIO, "Scoperta di nuovi preziosi affreschi a Gionzana", in BSPN, XVII, pp. 336-337.

1924 G. BRONZINI, "La casa della Ministeria dei Poveri", in BSPN, XVIII, pp. 153-157.

A. VIGLIO, "L'oratorio della Madonna del Latte di Gionzana", in BSPN, XVIII, pp. 185-187.

1925 F. PEZZA, "Il S. Lorenzo di Mortara nella storia

e nell'arte, Mortara.

- 1925 A. PONCELET, "Catalogus Codicum Hagiographicorum Bibliothecae Capituli Novariensis" in Analecta Bollandiana, XLVIII, pp. 330-376.
- A. VIGLIO, "Nota dei feudatari delle terre del contado novarese", in BSPN, XIX,
- 1926 E. JULITTA, "Degli ex-voto", in Provincia di Novara, 16.7.1926.
- 1927 N. WIDLOECHER, "La fondazione del monastero e della chiesa di S. Maria delle Grazie, oggi S. Martino di Novara", in BSPN, XXI, pp. 28-38.
- 1928 A. VIGLIO, "Relazione intorno ai restauri compiuti nell'Oratorio della Madonna del Latte di Gionzana", in BSPN, pp. 505-506.
- 1929 A. VIGLIO, "La chiesa e il convento di S. Nazaro della Costa", in BSPN, XXIII, pp. 5-101.
- 1930 B. BORBAGLIA, "Gli affreschi del Chiostro di Sannazzaro Sesia", in BSPN, XXIV, pp. 105-112.
- A. SALSA, "Radiose figure del convento di S. Nazaro della Costa", in BSPN, XXIV, pp. 311-313.

- 1930 A. VIGLIO, Memorie novaresi d'ogni secolo, Novara.
- A. VIGLIO, 'Dono di due grandi affreschi quattrocenteschi al Palazzo dell'Arengo', in BSPN, XXIV, pp. 512-513.
- 1931 C. ROMERIO, "L'arte in Valsesia avanti il Cinquecento", in Miscellanea Valsesiana, Torino, pp. 169-214.
- A. SALSA, "I Beati Tommaso Caccia e Matteo Nollino", in BSPN, XXV, pp. 122-136.
- O. SCARZELLO, Il museo lapidario della Canonica e gli antichi monumenti epigrafici di Novara, Novara.
- 1932 G. BARLASSINA - A. PICCONI, Novara Sacra. Guida del clero per l'anno 1932, Novara.
- 1934 P. VERZONE, "L'architettura romanica nel Novarese. Il Duomo, la Canonica e il Battistero di Novara", XXVIII, pp. 165-244.
- V. VIALE, Guida ai Musei di Vercelli, Vercelli.
- 1935-36 P. VERZONE, "L'architettura romanica nel Novarese", Novara, voll. 2
- 1936 P. VERZONE, "L'architettura romanica nel Nova-

- rese. I monumenti", in BSPN, XXX, pp. 61-128
- 1937 C. NIGRA, Torri, Castelli e Case Forti in Piemonte dal 1000 al secolo XVI, Novara.
- F. PEZZA, "Il tracciato romano della via Francisca", in Atti e Memorie del primo Congresso della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Asti 1-3 agosto 1933, Torino, pp. XLIX-LV.
- P. VERZONE, "L'architettura romanica nel Novarese. Conclusione", in BSPN, XXXI, pp. 14-55.
- A. VIGLIO, "Giacomo Giovannetti e la sua opera inedita su Le risaie novaresi", in BSPN, XXXI, pp. 378-391.
- 1938 R. BELTRAMI, "La cultura novarese sul finire del secolo XV e nella prima metà del secolo XVI", in BSPN, XXXII, pp. 54-60.
- N. GABRIELLI, "Antichi affreschi del Biellese", in Il Biellese e le sue massime glorie, Milano, pp. 176-182.
- 1945 M. MANNI, Memorie storico-biografiche della Provincia di S. Diego in Piemonte, Varallo.
- 1947 L. CASSANI, "I pittori del secolo XV nel Novarese", in BSPN, XXXVIII, pp. 117-134.

- 1947 C. RAMPONI, "Il drago processionale delle rogazioni novaresi", in BSPN, XXXVIII, pp. 30-35.
- 1948 L. CASSANI - E. COLLI, Memorie storiche di Gargagna Novarese, Novara.
- F. PEZZA, "Romanità e attualità della Sempione-Genova per Novara-Mortara-Tortona (Storia della via Settimia)", in BSPN, XXXIX, pp. 57-102.
- 1952 C. BARONI, "L'arte in Novara e nel Novarese", in Novara e il suo territorio, Novara, pp. 533-615.
- E. COLLI, Nibbiola nella sua storia, Novara.
- L. BONFANTINI, "Ritratto del Novarese", in Novara e il suo territorio, Novara, pp. 905-1008.
- C. RAMPONI, "I Cardinali Della Porta di Novara", in Novaria, 13, pp. 14-15.
- 1953 G. PASTORE, "La Chiesetta della Madonna del Latte a Gionzana", in Novaria, IV, pp. 34-35.
- 1954 R. VERDINA, "Orme di S. Bernardino nelle terre del Lago d'Orta", in BSPN, XLIV, pp. 130-132.
- 1956 L. CASSANI - E. COLLI, Vespolate nella sua storia, Novara.

- 1956 N. GABRIELLI, "La pittura in Valsesia prima di Gaudenzio", in Gaudenzio Farrari, Catalogo della Mostra, Vercelli, pp. 63-67.
- 1957 G. BETTINELLI, Memorie storiche ed artistiche della chiesa monumentale di Baceno (Ossola) con note riguardanti gli uomini illustri e le curiosità naturali, Saronno.
- 1960 Atti e memorie del Terzo Congresso Piemontese di Archeologia ed Arte. Congresso di Varallo Sesia, settembre 1960, Torino.
- A.M. BRIZIO, "L'Arte in Valsesia", in M. ROSCI, La Pinacoteca di Varallo Sesia, catalogo, Varallo, pp. 7-35.
- P. FERRI, "La Cappella di S. P. Pantaleone a Oro di Boccioleto", in Atti del terzo Congresso Piemontese di Archeologia ed Arte, settembre, Torino, pp. 13-17.
- V. MESTURINO - N. GABRIELLI, "La chiesa di S. Giovanni sul Monte dei Truchi a Quarona", in Atti del terzo Congresso Piemontese di Archeologia ed Arte, settembre, Torino, pp. 3-12.
- 1962 F.M. RERRO, "La Madonna del Roseto in un affresco novarese del Secolo XV", in BSPN, LIII, pp. 103-109.

- 1962 D. LEBOLE, La chiesa biellese nella storia e nell'arte, Biella, voll. 2.
- V. VIALE - G. FERRERO VIALE - G. TESTORI, Elogio dell'arte novarese, Novara.
- 1963 B. CANESTRO CHIOVENDA, L'Isola di S. Giulio nella Storia e nell'Arte, Como.
- P. TORRIONE - B. CROVELLA, Il Biellese: ambiente, uomini, opere, Biella.
- 1964 M. MILANO, I Santi delle nostre terre e un eresia, Vercelli.
- R. MORTAROTTI, "Gli Ospizi del Sempione", in Illustrazione Ossolana, VI, pp. 1-6.
- 1965 A. AINA, L'abbazia di S. Nazaro Sesia, Novara.
- 1966 G. BIELANDER, "Pellegrinaggi vallesani in Alta Italia", in Atti del primo congresso internazionale di studi sull'Alto Medio Evo. Orta, 15-18 settembre 1963, Novara, pp. 29-33.
- A.L. STOPPA, Il Beato Pacifico da Cerano alla luce della storia, Cerano.
- 1967 U. CHIERICI, Il Battistero del Duomo di Novara, Novara.
- E. COLLI, Tornaco e Vignarello nella loro storia, Novara.

- 1967 G. DONNA D'OLDENIGO, Oldenigo ed altre terre vercellesi, Torino.
- 1968 R. CAPRA, La basilica di S. Michele in Oleggio, Novara.
- C. DEBIAGGI, Dizionario degli artisti valesiani dal Secolo XIV al XX, Varallo.
- C. DEBIAGGI, "La chiesa parrocchiale di Doccio in Valsesia e i suoi ritrovamenti quattrocenteschi", in BSPABA, XII (n. s.), pp. 103-109.
- G. RAINERI, Antichi affreschi del Monregalese, Mondovì.
- A.L. STOPPA, La Madonna del Latte a Gionzana di Novara, Novara.
- A.L. STOPPA, "Misteri di storia e di arte nella pingue piana novarese", in Novara dicembre, pp. 11-19.
- 1969 E. RAGOZZA, "S. Giovanni al Monte di Quarona", in Novarien, 3, pp. 206-216.

- 1969 A.L. STOPPA, "La storia della Trinità di Momo prezioso monumento da salvare", in *L'Azione*, 7 giugno 1969, p. 6.
- V. VIALE, Museo Civico Francesco Borgogna: I dipinti, catalogo, Vercelli.
- 1970 R. FUMAGALLI, "Le comunicazioni e le strade pre-romane e romane nell'alto novarese", in *BSPN*, LXI, pp. 29-49.
- A.L. STOPPA, "La Canonica di Novara torna all'antico splendore", in *Novara*, 10, pp. 1-27.
- 1971 F. COGNASSO, Storia di Novara, Novara.
- C. DEBIAGGI, "S. Giovanni al Bosco di Cellio, il culto di S. Giacomo Maggiore e l'architettura romanica in Valsesia", in Contributi alla Storia della Valsesia, Varallo, pp. 25-43.
- A. BOSSI, "Boccioleto. La chiesa di S. Lorenzo al Seccio. La cappella di S. Pantaleone ad Oro", in Contributi alla Storia della Valsesia, Varallo, pp. 7-23.
- A.L. STOPPA, "Da Tommaso Cagnola al Bugnato, due secoli di pittura novarese da scoprire e studiare", in *L'Omar*, 14, pp. 3-13.

- 1971-72 D. LEBOLE, Storia della chiesa biellese. Le confraternite, Biella, voll. 2.
- 1972 G.B. e F.M. FERRO, Affreschi novaresi del Quattrocento, Novara 1972.
- A.L. STOPPA, Due affreschi nella storia di Granozzo, Novara.
- (s.a.), Suno. Appunti di storia cronaca folklore, Suno.
- 1973 G.C. ANDENNA, "Primi insediamenti francescani a Novara", in Archivium Franciscanum Historicum LXVI, pp. 1-48.
- T. BERTAMINI, "Il pittore della Madonna di RE", in Oscellana, III, 2, pp. 63-77.
- 1974 G.C. ANDENNA, "Le Clarisse del Novarese (1252-1300)", in Archivium Franciscanum Historicum, 67, pp. 185-267.
- B. CANESTRO CHIOVENDA, "Franciscus de Cagnolus de Novaria Pinxit", in Oscellana, IV, I, pp. 41-43.
- F. MAZZINI, "Restauro Piemontesi per una mostra lombarda", in Piemonte Vivo, 3.

- 1974 A.L. STOPPA, Il Beato Fra Pacifico da Cerano, Cerano.
- 1975 F. CONTI, Castelli del Piemonte: Novara e Vercelli, Milano.
- A. TORRE, "La Madonna di Luzzara", in Novara, I, pp. 37-89.
- 1975-76 G.C. ANDENNA, "Nobiltà e clero tra XI e XIII Secolo in una pieve della diocesi di Novara: Suno", in Novarien, VII, pp. 3-68.
- 1976 A. TORRE, Considerazioni su antichi affreschi tra Cureggio e Borgomanero, Novara.
- 1977 G.C. ANDENNA, "Le pievi nella diocesi di Novara", in Le istituzioni ecclesiastiche della Societas Christiana dei Secoli XI e XII: Diocesi, Pievi e Parrocchie. Atti della VII settimana internazionale di studio organizzata dalla Università Cattolica di Milano (Milano 1-7 settembre 1974), Milano, pp. 486-516.
- Il contado di Novara. Paesaggio e storia, catalogo della mostra a cura di G. SILENGO, Novara (Archivio di Stato).
- M. CRENNNA, "Novara e contado: lineamenti di Storia per i Secoli XVI e XVII", in Il contado di Novara. Paesaggio e storia, catalogo della mostra, Novara, pp. 43-74.

- 1977 F. FIORI, S. Michele di Oleggio, Novara.
- 1978 E. COLLI, Garbagna, Nibbiola, Vespolate, Borgolavezzaro, Novara.

S. CARNASECCHI - G. PIZZIGONI, "Il tuo seno è più bello dei grappoli d'uva. Cappelle e Santuarietti Mariani in Valle Intrasca", estratto da Novara, giugno 1977 e gennaio 1978.

E. DAHNK BAROFFIO, I codici liturgici dello Archivio diocesano di Novara, Novara.

A. RINALDI, Carpignano Sesia (notizie storiche), Novara.

- 1979 G.C. ANDENNA, "Strutture ecclesiastiche e formazione del territorio civile cittadino a Novara tra IX e XII secolo", in Vivere la città: spazio materiale, sociale, produttivo e culturale nelle città medioevali dal VI al XVI secolo, Bagni di Lucca-Massa, maggio 1979, pp.

P. ASTRUA, - G. ROMANO, "Vercelli", in Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi, Torino, pp. 93-112.

P. ASTRUA - C. SPANTIGATI, "Le due sponde del Lago Maggiore e la loro antica unità culturale", in Canire l'Italia - Il patrimonio storico-artistico. Itinerari, Milano (Touring Club Italiano), pp. 48-63.

1979 A.L. STOPPA - C. PESSINA - G. SILENGO, La civiltà del vino tra Ticino e Sesia, Novara.

G. ROMANO, "Novara", in Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi, Torino, pp. 57-74.

C. SPANTIGATI, "Alessandria", in Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi, Torino, pp. 9-22.

M.L. TOMEA GAVAZZOLI, "Pievi del territorio novarese", in Capire l'Italia. Il patrimonio Storico-artistico. Itinerari, Milano (Touring Club Italiano), pp. 39-47.

1980 L. ALBERTI, Affreschi del Lago d'Orta sull'esterno di case, chiese, e cappelle, fotografie a c. Andorno R., Milano.

G.C. ANDENNA, "La funzione della pieve nella campagna novarese", in Novara e la sua terra, Novara, pp. 15-30.

G.C. ANDENNA, "Centri di culto, strutture materiali ed uomini in un territorio in trasformazione: la pieve di Proh-Camodeia dal X al XV secolo", in Novara e la sua terra, Novara, pp. 119-141.

G.C. ANDENNA, "Unità e divisione territoriale in una pieve di valle: Intra, Pallanza e Vallin-

trasca dall'XI al XIV secolo", in Novara e la sua terra, Novara, pp. 285-308.

1980 G.C. ANDENNA, "Per un censimento dei castelli", in Novara e la sua terra, Novara, pp. 309-326.

G.C. ANDENNA, Documenti intorno al culto di S. Bernardo d'Aosta nel Novarese (Sec. XII-XVI), in Novarien, X, pp. 86-108.

P. ASTRUA - G. ROMANO, "Ricerca e tutela. Vercelli", in Ricerche di Storia dell'Arte, IX, pp. 5-24.

F. CONTI, Castelli del Piemonte. Novara e Vercelli, Milano.

M. CRENNNA, "Appunti e ipotesi sulla vetus ecclesia S.ti Gaudentii extra muros", in BSPN, LXXI, pp. 27-63.

M. DI GIOVANNI, "Gli edifici di culto dell'XI e XII secolo. La collina, il Cusio e il Medio Verbano", in Novara e la sua terra, Novara, pp. 141-230.

Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. Storia Documenti Architettura, catalogo della mostra a cura di M.L. GAVAZZOLI TOMEA, Novara.

1980 M.L. GAVAZZOLI TOMEA, "Edifici di culto nell'XI e XII secolo. La pianura e la città", in Novara e la sua terra, Novara, pp. 31-102.

G. ROMANO, "Ricerca e tutela. Novara", in Ricerche di Storia dell'Arte, IX, Urbino, pp. 85-92.

U. SCIOLLA, Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento, Torino.

1981 AAVV, La Bassa novarese, Novara.

M. CRENNNA, "1520. Liber Omnium benefitiorum Civitatis et totius Diocesis Novariae una cum toto reddito Ep. atus eiusdem Civitatis cum feudis omnibus tam nobilibus quam honerosis dicti Ep. atus", in BSPN, LXXII, 1-38.

D. DEVOTI - G. ROMANO, Tessuti antichi nelle chiese di Arona, catalogo della mostra, Torino.

D. GRAZIOSI, Antichi borghi sull'acqua. Il basso novarese tra storia e leggenda, Novara.

G. MARTELLI, Caltignaga, vicende di un paese, Novara.

L. RABBOLINI, "Affreschi novaresi del Quattrocento. S. Marcello di Paruzzaro", tesi dattiloscritta presso Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano), anno accademico 1981-82.

- 1981 G. BALOSSO, "L'impianto territoriale antico", in La Bassa novarese, Novara, pp. 241-268.
- M. CRENNNA, "La campagna novarese: panoramica storica, attraverso i secoli XVI e XVII", in La Bassa novarese, Novara, pp. 287-378.
- A.L. STOPPA, "La bassa novarese terra di sole", in La Bassa Novarese, Novara, pp. 11-204.
- A.L. STOPPA, "Hanno rubato la Madonna", in La Bassa Novarese, Novara, pp. 139-155.
- A.L. STOPPA, "Bernardo d'Aosta, il Santo dei monti", Novara.
- 1982 G.C. ANDENNA, "Andar per castelli. Da Novara tutto intorno", Torino.
- G. BALOSSO, "La chiave per la comprensione del simbolismo e dei segni nel Sacro", Trieste.
- F. COMOLA, "Gli affreschi di S. Sebastiano in Arborie", in L'Eusebiano, 22 luglio.
- A. PAPALE, "La rete viaria del basso e medio novarese tra Medioevo ed Età Moderna", in Novarien, XII, pp. 296-316.
- L. PERTUSI - C. RATTI, "Guida pel villeggiante nel Biellese", Torino.

- 1982 P. ZANETTA, "Le Terre Novaresi nell'anno 1450", in BSPN, LXXIII.
- 1983 M. DI GIOVANNI, "L'architettura delle fondazioni francescane in Novara", in Il Francescanesimo in Lombardia, Milano, pp. 319-329.
- E. LOMAGLIO, La 'Novaria' di Giovanni Battista Piotti (1557), Borgomanero.
- E. MONGIAT, Affreschi e decorazioni murali in Cameri e nel suo territorio, Cameri.
- 1984 AAVV, Problemi di conservazione e tutela nel Novarese, Borgomanero settembre-ottobre 1984, catalogo della mostra, Torino.
- (s.a.) Novara e la sua provincia, Novara.
- F. FIORI - A.M. DONDI - O. MOSSETTI, "Oleggio, basilica di S. Michele", in Problemi di conservazione e tutela nel Novarese, Borgomanero, settembre-ottobre 1984, catalogo della mostra, Torino, pp. 100-121.
- 1985 G. BALOSSO - A. PAPALE, Momo. Contributi per la storia di una località chiave del Medio Novarese, Momo.
- B. GORNI, "Gli affreschi della SS. Trinità di Momo", in Momo. Contributi per la storia di una località chiave del Medio Novarese, Momo, pp. 349-383.

