

COSTANZA SEGRE MONTEL

GLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA DI S. ELDRADO ALLA NOVALESA

ESISTE in Piemonte un ciclo di affreschi romanici, finora alquanto trascurato dalla critica, quando non addirittura misconosciuto e frainteso, che per la sua completezza, la sua qualità, indubbiamente alta, e gli insoliti dati di cultura, merita di essere richiamato all'attenzione degli studiosi.

Tale ciclo si trova all'interno di una piccola cappella dell'abbazia della Novalesa, la cappella di S. Eldrado,¹⁾ e celebra appunto le storie di questo santo, di fama strettamente locale, insieme a quelle del più noto S. Nicola da Bari.²⁾

Un infelice restauro del 1828 ha purtroppo malamente rovinato qualche tratto degli affreschi, e pur essendo evidentissimo e perfettamente isolabile,³⁾ ha dato origine ad un grave fraintendimento critico. Chi si è occupato del ciclo novalicense infatti ha per lo più trattato il problema di sfuggita, senza tuttavia prendere posizione apertamente negativa,⁴⁾ ma non manca chi, sopravvalutando l'estensione e la gravità delle ridipinture ottocentesche, è arrivato a giudicare gli affreschi opera priva di importanza, e così alterata da riuscire illeggibile.⁵⁾ Ciò non è esatto: le parti ridipinte, anche se in qualche caso sono relativamente estese,⁶⁾ non compromettono affatto la lettura e l'esatta valutazione del ciclo, perchè presentano con evidenza uno stile, oltre che una tecnica, del tutto diversi da quelli originali, e sono pertanto riconoscibilissime. Non solo, ma si

può notare come l'intervento del restauratore si sia limitato alle zone più rovinate degli affreschi (dove peraltro si sono sempre conservati la composizione e il disegno primitivo), mentre la maggior parte degli stessi ci è giunta assolutamente intatta. Questa particolare situazione del restauro, pertanto, e l'ampiezza delle porzioni integre, ci permettono di non dare eccessivo peso alle ridipinture, e di iniziare, a correzione sia dei giudizi troppo frettolosi sia di quelli negativi, un'indagine approfondita dell'argomento.

Le questioni fondamentali, a questo proposito, riguardano ovviamente la datazione e la "cultura", degli affreschi: quanto al primo problema, pressochè tutti gli studiosi si sono trovati concordi nel datare il ciclo alla prima metà del XIII secolo,⁷⁾ fondando probabilmente la loro affermazione, più che su confronti stilistici, su una testimonianza secentesca di scarsa consistenza documentaria, che fa risalire appunto al 1240 l'erezione della cappella di S. Eldrado,⁸⁾ e su un'imprecisa analisi delle strutture architettoniche della cappella stessa.⁹⁾

Per quanto concerne invece la "cultura", la critica si è in genere dichiarata favorevole ad una tesi "bizantina", cioè ha sempre giudicato il ciclo strettamente legato all'ambiente greco-orientale, trascurando però di specificare quale fosse esattamente il tipo di bizantinismo presente negli affreschi, e non



FIG. I - NOVALESA, CAPPELLA DI S. ELDRADO
CRISTO IN MAESTÀ



FIG. 2 - NOVALESA, CAPPELLA DI S. ELDRADO - S. NICOLA RIFIUTA IL LATTE MATERNO; S. NICOLA È ELETTO VESCOVO DI MIRA

istituendo pertanto alcun preciso raffronto con altre opere.¹⁰⁾ Solo N. Gabrielli e L. Mallè hanno proposto accostamenti a cicli italiani bizantineggianti del XIII secolo, incorrendo però inevitabilmente in alcuni errori di prospettiva, e talora lasciandosi attrarre più del dovuto dalle suggestioni iconografiche.¹¹⁾

In effetti nè l'una nè l'altra questione ha finora trovato una soluzione soddisfacente. Non potendosi ragionevolmente accettare senza discussione una testimonianza di così dubbia credibilità, come è quella dell'autore secentesco sopra ricordato, e non esistendo nella cappella una campata aggiunta ex-novo nel corso di un ampliamento dell'edificio, come è stato erroneamente supposto, viene a cadere ogni elemento esterno per datare gli affreschi dopo il 1240. E neanche i raffronti di carattere stilistico si schierano a favore di una simile datazione, come non confortano la tesi "bizantina", sostenuta da tanta parte della critica: il ciclo novaliciense infatti non ha nulla a che vedere, non solo con le opere eseguite in Oriente nel XIII secolo, che presentano tutt'altre caratteristiche, o con i cicli italiani bizantineggianti del medesimo periodo (per esempio quelli di Parma,

Genova, Lana, Aquileia), tanto più drammatici e concitati di tono, più minuziosi e tormentati nella esecuzione, ma neppure con altre opere italiane, sempre di stretta derivazione bizantina ma di data anteriore, come gli affreschi di Castel Sant'Elia, presso Nepi, di S. Clemente e S. Pudenziana a Roma, di S. Angelo in Formis, di Foro Claudio e S. Pietro a Ferentillo.¹²⁾

Il problema, evidentemente, va impostato in maniera diversa, poichè gli elementi di origine bizantina, che senza dubbio sono presenti negli affreschi novaliciensi, hanno carattere generico, e differiscono, da quelli comuni ormai a tutto l'occidente, in misura troppo ristretta per potere giustificare una ricerca nella sola direzione di Bisanzio e delle opere che a questo ambiente furono maggiormente legate.

A questo punto un nuovo modo di procedere ci viene indicato da Roberto Longhi nel "Giudizio sul Duecento", quando, distinguendo nella produzione pittorica italiana dell'XI e XII secolo ciò che è propriamente romanico da ciò che invece tale non può dirsi, accosta il ciclo della Novalesa a quelli di Civate e di Galliano, e si vale di questi soli tre nomi per esemplificare "la pittura romanica allo stato puro", "nell'Italia continentale".¹³⁾ Riferimento questo indubbiamente assai significativo, in quanto indica che il ciclo piemontese è stato per la prima volta guardato con occhio attento, senza far caso a quanto ormai la tradizione aveva sancito circa i problemi di valutazione e di cronologia; che ne è stato riconosciuto il valore artistico, ed individuato l'ambiente culturale; infine che se ne è determinata — con una certa precisione e soprattutto plausibilità — la datazione.

Accogliamo quindi il suggerimento longhiano, e volgiamo l'indagine nella direzione da lui indicata:¹⁴⁾ subito constateremo come l'accostamento tra la Novalesa e Civate non valga soltanto genericamente per la comunanza di elementi romanici di timbro occidentale, riscontrabile nei due cicli, ma come tra l'uno e l'altro si stabilisca un rapporto di affinità ben più precisa e sostanziale.¹⁵⁾

Il riscontro più evidente è certo d'ordine tipologico, potendosi agevolmente accostare i volti giovanili del ciclo novaliciense (figg. 2, 3, 4, 8) a quelli di certe figure di Civate (per esempio le personificazioni dei Fiumi del Paradiso, il S. Gregorio,¹⁶⁾ il S. Marcello (fig. 10), o gli angeli con le trombe (fig. 9)); la testa barbata di S. Eldrado (fig. 7), al volto di alcuni fedeli dinanzi a S. Marcello (fig. 10), o al S. Benedetto dipinto sopra un lato dell'altare, nell'oratorio omonimo;¹⁷⁾ quella del Cristo (fig. 1) al Cristo di una delle absidi minori della chiesa di S. Pietro (fig. 11), al S. Giovanni Battista dell'altare dell'oratorio di S. Benedetto,¹⁸⁾ o ancora al Simeone dello stucco con la 'Presentazione al Tempio', nella cripta di S. Pietro (fig. 12).

Ma vi sono anche — e soprattutto — analogie di altro genere, che vanno al di là dalla morfologia e riguardano invece lo stile: è del tutto analoga, per esempio, in entrambi gli affreschi, la pennellata grassa e fluida, che trascorre con una vera e propria sensibilità edonistica sulle membra massicce dei personaggi, sulle loro carni, solidamente costruite per mezzo di ombre colorate, in varie gradazioni di intensità, sui loro visi tondeggianti, ora indugiando compiaciuta al pomello rosso delle guance, alla fossetta tra le sopracciglia o sul mento, sempre prediligendo forme piene e concrete, e tutto mirando a tradurre in termini umani, angeli e santi, quasi temesse di librarsi troppo in alto e di perdere di vista il “ terreno „. Ma questo edonismo non è limitato al disegno della figura umana; gli animali, veri o fantastici, siano essi l'agnello della Novalesa (fig. 2) o quello di Civate,¹⁹⁾ siano i serpenti ammansiti da S. Eldrado²⁰⁾ o il drago vinto dalla schiera angelica,²¹⁾ le colline, gli alberi, le case, gli oggetti, tutti gli aspetti più vari di questo mondo, sono evocati nei due cicli con felice immediatezza e compiaciuta sensualità. Gli animali, anche i mostri, han forme tornite e colori irreali, le colline del Locus Ambillis, paese natio di S. Eldrado (fig. 5), sono scoscese e nello stesso tempo hanno contorni dolci e sinuosi, gli alberi, qui come nella Città Celeste di Civate,²²⁾ appaiono sottili e flessuosi, cedevoli, pare, al più leggero soffio di vento, le costruzioni, nell'uno come nell'altro ciclo, ora hanno un aspetto possente e inaccessibile, come la cinta di mura della Gerusalemme Celeste, o il castello del Locus Ambillis (fig. 5), ora invece fioriscono di stravaganti tetti a squame iridescenti, come nella scena della consecrazione a vescovo di S. Nicola (fig. 4), e persino gli oggetti più umili, come il cestello di lavoro della madre del Santo (fig. 2),



FIGG. 3, 4, 5 - NOVALESA, CAPPELLA DI S. ELDRADO
S. NICOLA AIUTA LE FANCIULLE POVERE; S. NICOLA CORONATO VESCOVO;
S. ELDRADO NEL LOCUS AMBILLIS

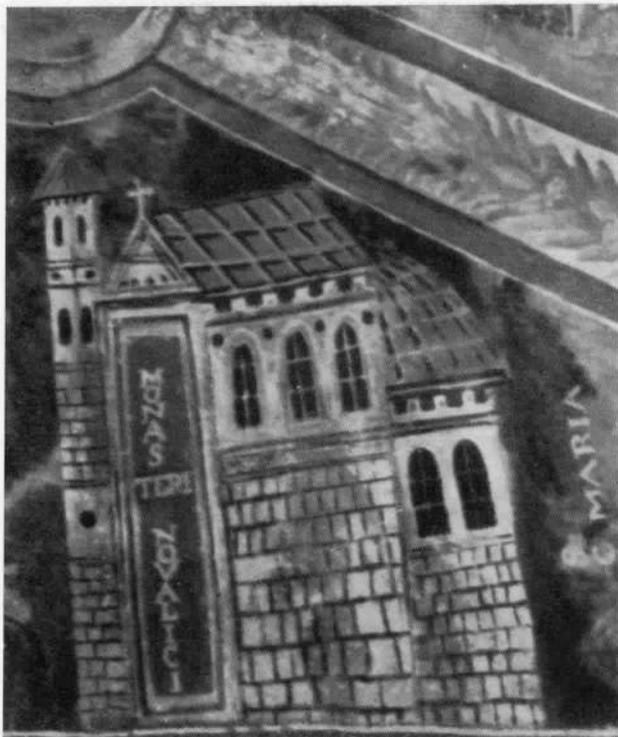


FIG. 6 - NOVALESA, CAPPELLA DI S. ELDRADO - S. ELDRADO GIUNGE ALLA NOVALESA (PART. DEL MONASTERO)

acquistano proporzioni inusitate. Vi è però tra le due visioni una certa differenza: mentre infatti a Civate l'immediatezza impressionistica è, per lo meno in alcune scene, più libera, e si riallaccia, direttamente o per via mediata, alla tradizione tardo-antica, insieme al gusto compiaciuto per il particolare;²³⁾ alla Novalesa invece, pur non mancando, come si è visto, l'interesse vivo e gioioso per gli aspetti naturali, si riscontrano tuttavia una certa secchezza e rigidità, indice di una più accentuata schematizzazione e di una maggiore compiacenza verso stilemi che erano stati evitati dal pittore di Civate, e nel contempo, tradito dall'intensità di uno sguardo o dallo scatto, immediatamente represso, di un movimento, anche un lieve patetismo, un intento quasi espressionistico.

Vi sono poi anche precise affinità nel modellato della figura e nel trattamento del panneggio: citiamo soltanto, a titolo di esempio, il S. Eldrado che veste l'abito (fig. 8), che si rivela particolarmente vicino agli angeli della volta centrale del narcece di Civate (fig. 9), e presenta, sulle carni e sulla veste, il medesimo tipo di lumeggiatura, deciso e violento, basato su forti ombre messe in risalto da luci chiarissime, richiamate successivamente da ombre di media intensità. La resa plastica delle figure è, in entrambi i casi, assai vigorosa, i mezzi tecnici, già si è detto, sono gli stessi, ma l'esempio novalesiense tradisce senza dubbio la visione più rigida e stilizzata del suo autore.

Non mancano infine tra i due cicli analogie di altro genere: nell'impostazione e nell'atteggiamento delle figure,²⁴⁾ in certi particolari minuti delle medesime,²⁵⁾ nel paesaggio,²⁶⁾ negli animali, nelle costruzioni architettoniche,²⁷⁾ nei motivi decorativi.²⁸⁾ Veramente si potrebbe obiettare che analogie come le ultime ricordate non sono di per se stesse molto importanti, essendo in genere i motivi decorativi largamente diffusi, e con minime variazioni nel corso dei secoli, mentre le somiglianze dei particolari più insignificanti, se prese da sole, possono facilmente risultare casuali. Il fatto però che tutte queste risposdenze di scarso peso si trovino unite ad altre, ben più sostanziali, se da un lato garantisce la validità dei raffronti apparentemente più trascurabili, nello stesso tempo conferma l'importanza e l'esattezza delle affinità stilistiche.

In effetti, le analogie esistenti tra i due cicli sono in misura tale da indurci a credere che il pittore della Novalesa conoscesse gli affreschi di Civate, e che anzi proprio a questi volesse ispirarsi, mentre la puntualità dei riscontri, se da un lato potrebbe persino giustificare l'ipotesi — discutibile, ma non per questo irreal — dell'appartenenza dell'artista stesso alla 'troupe' di Civate, d'altro canto esclude in modo certo tra i due complessi pittorici una divergenza di data che non sia di poche decine d'anni, e ci permette quindi di fissare, con una certa precisione, la cronologia degli affreschi novalesiensi verso i primi del XII secolo. Non solo, ma la riflessione che legami così stretti uniscano due cicli relativamente lontani fra di loro, ci fa pensare che non ci si trovi di fronte all'opera di un atelier isolato, ma che dovesse esistere — anche se ora la lacunosità del materiale superstite ne rende difficoltosa la ricostruzione — tutta una corrente stilistica orientata in questo senso, facente capo, ovviamente, o alla Novalesa o a Civate. Noi propendiamo per collocare in Lombardia piuttosto che in Piemonte un simile centro di irradiazione artistica, e ciò sia perchè gli unici esempi di pittura romanica piemontese in qualche modo ricollegabili ad un indirizzo stilistico di questo genere, cioè gli affreschi di Briga Novarese, la lunetta di Conturbia ed i frammenti del ciclo di Oleggio, di cui parleremo più oltre, si trovano proprio al confine della Lombardia, sia anche perchè la stessa Novalesa risulta legata a questa regione, dipendendo, fin dai primi anni dell'XI secolo, dalla casa madre di Breme, in Lomellina. Fatto quest'ultimo in particolare che spiega perfettamente i rapporti esistenti tra un ciclo così fuori mano e naturalmente portato a legarsi con l'arte d'Oltralpe come è la Novalesa,²⁹⁾ e il ciclo lombardo di Civate.

Ma del complesso problema della definizione e sistemazione del filone artistico sopra intravisto, dati

i limiti che ci siamo prefissi all'inizio della ricerca, noi non intendiamo occuparci che marginalmente: passiamo quindi ad esaminare il secondo ciclo di affreschi ricordato dal Longhi, vale a dire il ciclo della Basilica di S. Vincenzo a Galliano, presso Cantù.³⁰⁾

È noto come questo complesso di affreschi, che una serie di documenti permette di datare con sicurezza al 1007, sia uno dei più notevoli monumenti pittorici del Medioevo lombardo, importantissimo non solo per la somma di elementi culturali che in esso confluiscono (e preminente sopra tutti l'elemento ottoniano), ma anche per l'influsso che venne a determinare sui cicli pittorici successivi. Prova ne siano (ci riferiamo al secondo punto) gli indubbi legami che con esso mostra di possedere il ciclo di Civate, legami che, se pure non strettissimi, sono tuttavia quanto mai significativi, specialmente quando si consideri il notevole lasso di tempo che separa le due opere.³¹⁾

Neppure gli affreschi della Novalesa dovettero sfuggire alla forte suggestione di quell'arte, almeno a giudicare dalle numerose e varie reminiscenze gallianensi che vi si possono riscontrare. Esse van riconosciute in primo luogo in alcune stringenti somiglianze tipologiche (per esempio tra il volto barbato di S. Eldrado — figg. 5, 7, 8 — e quello del secondo personaggio dietro a S. Cristoforo, nella scena in cui il Santo si presenta all'imperatore,³²⁾ tra il viso rotondo e grassoccio del S. Nicola o dei giovani novalicensi — figg. 2, 3, 4, 8 — e il volto dei cavalieri che incontrano S. Margherita³³⁾ o della Santa che calpesta il demonio,³⁴⁾ poi nelle interessanti concordanze iconografiche, riguardanti sia le forme architettoniche sia il particolare schema dell'affresco absidale,³⁵⁾ infine nei rapporti d'ordine più propriamente stilistico, che permettono l'accostamento del S. Eldrado nel Locus Ambillis, per esempio (fig. 5), col carnefice in primo piano a sinistra, nella scena del martirio di S. Vincenzo,³⁶⁾ o del S. Eldrado che veste l'abito (fig. 8) col già citato personaggio barbuto della scena di S. Cristoforo davanti all'imperatore. In questi ultimi esempi si nota un analogo uso delle luci e del panneggio, mirante a raggiungere effetti plastici, ma mentre alla Novalesa il lumeggiare è meno violento, e del tutto subordinato alla ricerca di una severa e pacata plasticità, a Galliano invece, in special modo negli affreschi absidali, si assurge spesso a tratti di intensa drammaticità.³⁷⁾



FIG. 7 - NOVALESA, CAPPELLA DI S. ELDRADO - S. ELDRADO VIENE ACCOLTO ALLA NOVALESA

Evidente l'importanza che vengono ad assumere riscontri del genere: non solo confermano appieno, insieme ai riferimenti, più numerosi e puntuali, con gli affreschi di Civate, l'intuizione longhiana del



FIG. 8 - NOVALESA, CAPPELLA DI S. ELDRADO - S. ELDRADO VESTE L'ABITO MONASTICO



FIG. 9 - CIVATE, CHIESA DI S. PIETRO - GLI ANGELI CON LE TROMBE

“ Novalesa, Civate, Cantù „, ma anche indicano — assai chiaramente — quale dovette essere l'ambiente artistico-culturale entro cui si formò il ciclo novalesense. Risultato che si potrà cercare di approfondire ulteriormente estendendo l'indagine ad altri cicli della zona lombardo-piemontese e di quelle limitrofe, non senza — eventualmente — risalire alle componenti prime della corrente artistica in questione, o alle sue ultime propaggini nel tempo.

Si è sopra accennato come nel ciclo di Galliano si riscontri l'assoluto prevalere dell'influsso ottoniano sopra ogni altro: in effetti una simile affermazione non è così piana come a tutta prima potrebbe sembrare, poichè dietro ad essa si prospetta inevitabilmente lo spinoso problema dei rapporti tra la Lombardia e l'oltralpe germanico. Nel periodo preromanico — è noto — gli influssi tra le due regioni furono reciproci: in un primo tempo la pittura e la miniatura carolingia lombarda trasmisero la loro particolare interpretazione stilistica alla pittura e a certe miniature ottoniane della Reichenau, mentre nel periodo successivo il rapporto si invertì, e fu invece la pittura ottoniana tedesca ad agire su quella lombarda. Si formò di conseguenza, tra Lombardia e Germania, una corrente di cultura ad andamento circolare, il che determinò talvolta una certa difficoltà a distinguere — per esempio negli

affreschi di Galliano, o in altri della zona — gli elementi “ ottoniani „ di diretta provenienza oltremontana da quelli ascrivibili invece alla precedente tradizione lombarda, passata nei paesi germanici.³⁸⁾ Anche su tale complessa situazione, tuttavia, non ci soffermiamo oltre: se ne abbiamo superficialmente sfiorato la problematica ciò è dovuto alla convinzione che soltanto tenendo conto di questa rete di influssi si possono correttamente inquadrare gli elementi ottoniani degli affreschi della Novalesa.

Dei motivi di carattere iconografico³⁹⁾ sarà sufficiente esaminare ora quelli presenti nello schema compositivo del “ Giudizio Finale ” (cfr. nota 6). L'affresco, quasi del tutto ridipinto, sebbene, per fortuna, non alterato nelle sue linee essenziali, segue un particolare schema iconografico, secondo il quale il Cristo Giudice regge dinnanzi a sè una croce (soltanto in qualche caso sono gli angeli a sostenerla, dietro la sua persona), ed è circondato da angeli che suonano le trombe e dai morti risorgenti. Tale iconografia non solo è completamente diversa dalla bizantina,⁴⁰⁾ ma trova i suoi primi esempi, in occidente, proprio nell'arte ottoniana⁴¹⁾ (nell'affresco esterno di St. Georg di Oberzell,⁴²⁾ in quello di St. Michael di Burgfelden,⁴³⁾ nelle miniature del “ Libro delle Pericopi di Enrico II „,⁴⁴⁾ dell’ “ Apocalisse di Bamberg „,⁴⁵⁾ ed è nel complesso abbastanza

rara,⁴⁶⁾ il che rende oltremodo importante e significativo il fatto di ritrovarla alla Novalesa.

Ma vi sono anche rapporti di ordine stilistico, specialmente nel campo della miniatura.⁴⁷⁾ Confrontando, per esempio, uno qualsiasi dei volti giovanili novalesi (figg. 2, 3, 4, 8) con il volto di Ottone II o delle province che lo onorano, nel "Registrum Gregorii",⁴⁸⁾ oppure con quello di S. Gregorio osservato dal diacono Pietro, in un altro foglio dello stesso manoscritto,⁴⁹⁾ noteremo non solo la medesima tipologia, ma anche le stesse forme tornite e piene, e la pennellata fluida, con l'unica differenza che alla Novalesa certi elementi si sono irrigiditi, diventando quasi maniera (l'ombra, per esempio, sotto gli occhi di S. Gregorio, così adatta a mettere in risalto uno sguardo intenso, diventa nel S. Nicola della scena della Consacrazione — fig. 4 — come del resto in tutte le altre figure del ciclo, un semplice triangolo colorato, decorativamente collocato sotto l'occhio, per equilibrare l'altra forte zona scura delle sopracciglia). Ed ancora il volto del giovane a sinistra accanto al trono di Ottone III, nell'Evangelario appunto di Ottone III,⁵⁰⁾ quello di S. Luca, nell'Evangelario proveniente da S. Massimino di Treviri,⁵¹⁾ di S. Giovanni, nella 'Crocefissione' di un Sacramentario scritto per S. Nazario di Lorsch,⁵²⁾ nuovamente di S. Giovanni nell'Evangelario fatto scrivere da Enrico III per la cattedrale di Goslar,⁵³⁾ i volti infine di alcune figure del "Libro delle Pericopi di Enrico II",⁵⁴⁾ presentano tutti un'indubitabile parentela con i volti della Novalesa, parentela che naturalmente varia e si colora di sfumature diverse a seconda dei casi. Ma queste affinità, riscontrate per l'impostazione e il modellato dei visi, si estendono spesso anche all'impostazione dell'intera figura, realisticamente evocata nei suoi valori di massa, alla lumeggiatura vivace e disinvolta, al modo di panneggiare secco e tagliente. A questo proposito si riguardino gli esempi citati, in particolar modo il 'S. Luca' dell'Evangelario proveniente da S. Massimino di Treviri, e vi si aggiunga l' 'Ultima Cena' e la 'Lavanda dei piedi' del "Libro delle Pericopi di Enrico II",⁵⁵⁾ è evidente che l'artista novalesense ha derivato, se non proprio di qui, per lo meno da un'opera sorta in questo stesso clima culturale, il modellato vigoroso e fortemente plastico delle figure, quel gusto per il panneggio cristallizzato in secche pieghe ad angolo acuto, il senso di stupore e di attesa che pervade ogni scena, e che sembra nascere, per poi rimbalzare dall'uno all'altro ed amplificarsi all'infinito, negli occhi grossi e sbarbati dei personaggi. Alla Novalesa qualche elemento si è moltiplicato ed ulteriormente cristallizzato (per esempio le pieghe del panneggio di alcune figure), qualcun'altro invece si è attenuato (l'intensità degli sguardi ed il senso di attesa), ma ciò non smi-



FIG. 10 - CIVATE, CHIESA DI S. PIETRO - S. MARCELLO INVITA I FEDELI (Fot. Sopr. Monum. Lombardia)

nuisse affatto il valore degli accostamenti.⁵⁶⁾ Anzi, bisogna dire che le reminiscenze ottoniane degli affreschi novalesi, essendo così numerose ed importanti, costituiscono un'ulteriore conferma della appartenenza di tale ciclo all'ambiente culturale lombardo, ambiente che — come già si disse — era strettamente legato all'oltralpe germanico.



FIG. 11 - CIVATE, CHIESA DI S. PIETRO - IL CRISTO (Fot. Sopr. Monum. Lombardia)

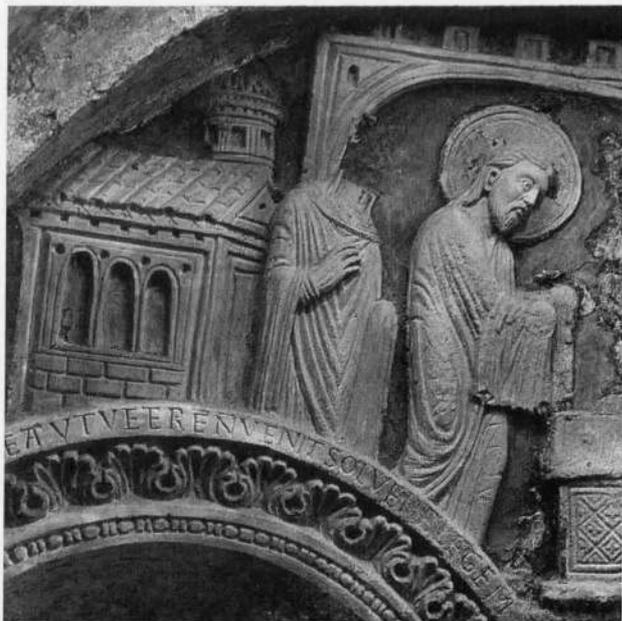


FIG. 12 - CIVATE, S. PIETRO - PRESENTAZIONE AL TEMPIO (PARTICOLARE) (Fot. Bencini, Firenze)

Ma passiamo ora ai rapporti con gli altri cicli della zona. Al ciclo della chiesa di S. Tommaso (fig. 13), a Briga Novarese,⁵⁷⁾ gli affreschi della Novalesa sono legati da affinità abbastanza stringenti: non solo infatti si trova in entrambi quasi lo stesso tipo di modellato, a forti e secche ombre scure e luci violente, ma anche, in alcuni casi, la medesima tipologia, con la sola differenza, imputabile più che altro alla divergenza cronologica tra i due cicli, che mentre a Briga i volti sono costruiti ancora impressionisticamente, per mezzo di tocchi di colore disgregato, alla Novalesa



FIG. 13 - BRIGA NOVARESE, S. TOMMASO - LA VERGINE E GLI APOSTOLI (PART.) (Fot. Mus. Civ. Torino)

invece è sopravvenuta una maggiore stilizzazione, ed un più compiaciuto abbandono alla decoratività del disegno.⁵⁸⁾

Anche con l'affresco di una lunetta della chiesa parrocchiale di Conturbia,⁵⁹⁾ il ciclo novaliciense presenta legami, sia in senso propriamente stilistico (con la solita precisazione che nel caso di Conturbia la pennellata è più fluida e il modellato più impressionistico), sia per la fisionomia dei volti, potendosi accostare l'Amblulfo della scena della 'Vestizione di S. Eldrado' (fig. 8), o il vescovo che accoglie S. Nicola (figg. 2 e 4) al S. Pietro della lunetta medesima.

Più problematici invece i rapporti con il ciclo di S. Michele ad Oleggio,⁶⁰⁾ uno tra i più alti ed interessanti di tutto il Piemonte, sebbene purtroppo ancora parzialmente nascosto dallo scialbo. Le teste giovanili novaliciensi infatti si rivelano abbastanza vicine, per i tratti fisionomici ed il morbido modellato, alle teste dei diaconi⁶¹⁾ e dell'angelo (fig. 15) dell'abside destra di Oleggio, mentre il Cristo della cappella, nonostante la sua maggiore secchezza di tratti, trova riscontro abbastanza preciso nel Cristo della medesima abside di Oleggio; il 'S. Eldrado nel Locus Ambillis' infine (fig. 5), si può forse avvicinare ad alcune figure della scena raffigurante la 'Traslazione del corpo di una santa'.⁶²⁾ Ma vi sono anche sensibili differenze tra i due cicli, e ciò che soprattutto invita alla prudenza nel prendere in considerazione le analogie, è il fatto che è ancora troppo estesa, nel complesso di Oleggio, la porzione nascosta dallo scialbo. La questione resta quindi tutta da approfondire.

Di notevole interesse sono anche le analogie che legano gli affreschi della Novalesa a quelli di S. Giorgio a Como:⁶³⁾ esse valgono sia per i tratti che per il modellato fortemente plastico dei volti e delle figure (più morbido però a Como, più rigidamente definito alla Novalesa), e permettono il significativo accostamento delle figure femminili novaliciensi (per esempio la madre di S. Nicola o le fanciulle povere - figg. 2 e 3) o del S. Nicola (fig. 3) con le sante dell'abside di S. Giorgio.

Per completare il quadro, infine, sarà opportuno esaminare tre cicli frammentari del Canton Ticino, tutti chiaramente legati nell'ambito artistico-culturale della Lombardia, anzi più propriamente sotto l'influsso diretto dell'arte di Civate.

Il 'Giudizio finale' della chiesa di S. Carlo a Negrentino, presso Prugiasco,⁶⁴⁾ che dipende assai

strettamente dal ciclo di S. Pietro al Monte, ma è, nello stesso tempo, ancora in gran parte memore dell'arte ottoniana e di Galliano, si trova, nei confronti della Novalesa, in un rapporto quanto mai interessante. Non solo infatti i volti degli apostoli giovani di questo affresco (fig. 14) ricordano straordinariamente i volti giovanili novalicensi (figg. 2, 3, 4, 8), e il volto del Cristo quello, sia pur più seccamente stilizzato, del Cristo della cappella di S. Eldrado (fig. 1), ma persino il modellato, essenzialmente fondato sull'uso di forti ombre scure e filettature chiare, descrittivamente concepite, si avvicina in modo particolare a quello degli affreschi della Novalesa;

molto spiccato è anzi, nei due esempi, e assolutamente analogo, il gusto per i valori descrittivi e formali delle linee di contorno.⁶⁵⁾ Si riscontra cioè tra le due opere una piena consonanza per quella particolare visione artistica che il pittore di Negrentino derivò dal ciclo di Civate o, meglio, dalla tendenza più calligrafica e meno impressionistica di esso. Si può pensare pertanto — anche tenendo conto delle reminiscenze ottoniane e gallianensi presenti nell'affresco ticinese — che questo non sia un puro e semplice prodotto del ciclo di Civate, che pure sicuramente può venir definito il suo prototipo, ma che, rispetto a quello, venga a formare una ben caratterizzata diramazione laterale. E di questa corrente secondaria non è certo l'unico componente, dato che è chiaramente nella medesima direzione anche l'affresco absidale della chiesa del castello di S. Materno ad Ascona.⁶⁶⁾ Le analogie con gli affreschi della Novalesa — specie quelli absidali — sono di nuovo assai evidenti: il Cristo di Ascona infatti (fig. 17), è senza alcun dubbio paragonabile al Cristo novalicense, in primo luogo per l'impostazione generale della figura e per il modo di panneggiare così minuto e tagliente, poi anche, molto strettamente, per la tipologia del volto, dove si può notare un'analogia secchezza di tratti, lo stesso sguardo fisso e lontano, il medesimo disegno del naso, della bocca, della barba. Nonostante l'esempio svizzero sia di qualità inferiore e mostri accenti più popolareschi, risulta chiaro che le due opere sono nello stesso ambito artistico, a poca distanza di tempo per giunta.

Più liberi di concezione, e strettamente legati alla parte più impressionistica degli affreschi di Civate, sono invece i bellissimoi frammenti di affresco della chiesa di Sorengo,⁶⁷⁾ frammenti che, pur nelle evidenti diversità, mostrano interessanti punti di contatto con gli affreschi novalicensi. Sia l'angelo⁶⁸⁾ che la

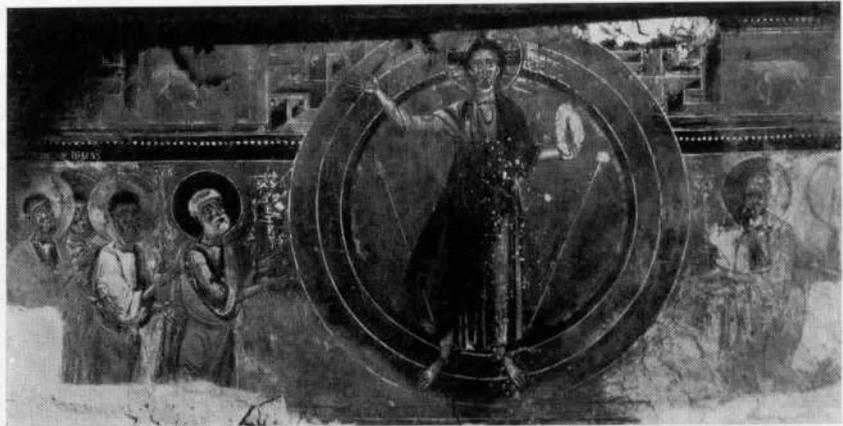


FIG. 14 — NEGRENTINO, S. CARLO — GIUDIZIO FINALE (Fot. Comm. Mon. Canton Ticino)

Vergine (fig. 16) hanno infatti in comune coi personaggi giovanili novalicensi i tratti fisionomici, il modellato — più morbido e pastoso a Sorengo però — e l'impostazione delle figure, ma ciò che forse costituisce il rapporto più stringente e significativo tra i due complessi pittorici è lo spirito, assolutamente analogo, con cui viene concepita l'architettura. Accostando, per esempio, l'arco-edificio che incornicia il volto della Vergine di Sorengo ad una qualsiasi delle architetture novalicensi, pur non osservandosi vere



FIG. 15 — OLEGGIO, S. MICHELE — CRISTO IN MAESTÀ E ANGELI (PART.) (Fot. Mus. Civ. Torino)

e proprie affinità costruttive, rimaniamo tuttavia colpiti da quella libera e sensuosa resa delle masse in muratura, da quel considerarle parte integrante della scena, quasi fossero anch'esse elemento naturale, palpitante di vita, al pari di una figura umana o di un albero. Sotto questo preciso riguardo acquista particolare interesse l'accostamento tra le costruzioni del frammento svizzero e il complesso architettonico della chiesa di Mira, ove giunge S. Nicola (fig. 2), nonchè l'arco sotto il quale si svolge la scena della sua consacrazione a vescovo (fig. 4).

Fino a questo punto dunque la nostra indagine sui rapporti tra il ciclo novaliciense e la Lombardia ci ha permesso di appurare, sulla base di confronti con le varie testimonianze della pittura monumentale lombarda, che la Novalesa si inserisce nell'ambito artistico-culturale di tale regione, e ad una data che è quasi

sicuramente collocabile verso i primi anni del XII secolo. A tale conclusione, però, siamo giunti esclusivamente attraverso il confronto con opere di pittura, mentre sarebbe assai interessante poter trovare ulteriore conferma di ciò nel campo della miniatura. E l'interesse di tale conferma, qualora la si potesse raggiungere, sarebbe naturalmente accresciuto dal particolare ed importante ruolo che l'opera miniata sempre ricopre per quanto riguarda la circolazione d'uno stile e d'una cultura. Ma l'estrema rarità dei testi sicuramente ascrivibili all'ambiente culturale in questione rende assai problematica la ricerca in questo senso.⁶⁹⁾ Infatti, passati in rassegna i non numerosi prodotti miniati della Lombardia e, più genericamente, dell'Italia settentrionale, ci è occorso di trovare un solo codice che con la Novalesa risultasse intimamente legato. È questo il manoscritto — probabilmente settentrionale — della "Concordantia Evangeliorum", di Zacharias Chrysopolita, che a ragione si data intorno al 1100, e per il quale si possono istituire raffronti anche puntuali.⁷⁰⁾ Il Cristo del f. 12 v., per esempio (fig. 18), rivela

consonanze molto notevoli con il 'Cristo in Maestà' della Novalesa, sia per i tratti del volto, sia soprattutto per l'impostazione della figura, per il tipo di panneggio — definito con precisione da cesellatore da un tratto scarno e sottile e da frequenti lueggiate — e per l'espressione assorta e serena dello sguardo.

La figura del codice risulta certo meno manierata e forse maggiormente memore dell'esempio classico, ma la concezione è in entrambi gli esempi eccezionalmente affine.

Nonostante l'interesse di questo risultato, però, sarà opportuno per il momento accantonare la questione dei rapporti con la miniatura lombarda, e volgere invece la nostra attenzione — per un'ultima riprova di quanto ci siamo proposti di dimostrare — agli eventuali rapporti tra gli affreschi novaliciensi ed alcuni prodotti della miniatura salisburghese del XII secolo.⁷¹⁾

L'accostamento ci viene suggerito da Ferdinando Bologna,⁷²⁾ il quale, datando il ciclo della cappella di S. Eldrado al XIII secolo, pensa derivi "da qualche modello in cui gli accenti della "Bibbia", di Admont, dell'"Antifonario", di S. Pietro a Salisburgo, soprattutto del codice 15903 della Biblioteca di Monaco di Baviera, avessero acquistato l'articolazione di cui gli affreschi della navata di Castellappiano sono documento... È evidente che, pur ritenendo lo spunto assai interessante, e fecondo di sviluppi, dopo quanto finora constatato, non possiamo accettarne le conclusioni: se rapporti infatti vi saranno tra gli affreschi della Novalesa e i citati manoscritti salisburghesi, essi non potranno essere per noi nel senso indicato dal Bologna, ma eventualmente in senso inverso, senza tuttavia che ciò venga ad implicare una filiazione diretta tra le opere. Decideranno i confronti.

Il primo manoscritto citato dal Bologna è la bellissima Bibbia di Admont,⁷³⁾ che presenta con gli affreschi novaliciensi molte e significative analogie. Si manifestano forse con maggior evidenza i rapporti



FIG. 16 - SORENGO, S. MARIA - LA VERGINE ANNUNZIATA



FIG. 17 - ASCONA, CASTELLO DI S. MATERNO - CRISTO IN MAESTÀ (PART.) (Fot. Comm. Mon. Canton Ticino)

tipologici: S. Eldrado, per esempio, trova molti riscontri nelle illustrazioni della Bibbia Gigante, ora nel 'Gedeone' del f. 94 r (fig. 19), ora nel 'Signore che appare ad Ezechiele' (fig. 20), in pratica in quasi tutti i giovani barbati del manoscritto. Lo stesso dicasi per le donne e i giovani novaliciensi — che si riallacciano chiaramente a certe figure d'angelo (della già citata 'Visione di Ezechiele'), o a certe figure femminili (per esempio della scena con 'Ruth nel campo' fig. 21) — e per l'Amblulfo (fig. 8) o il 'Vescovo che accoglie S. Nicola a Mira' (fig. 2), per i quali si possono istituire confronti, anche se meno puntuali, con altre miniature del codice. Ma ciò che avvalorava questi accostamenti, al di là della semplice somiglianza tipologica, è lo spirito straordinariamente affine che anima tutte queste figure, e che si esplica sia negli sguardi intensi e nel gestire vivace dei personaggi, sia nella corporatura delle loro membra, che le vesti — quandanche movimentate da un fitto panneggio — non riescono ad attenuare, nei volti solidamente costruiti, nella comune attenzione alla natura (si veda la già ricordata scena di 'Ruth nel campo'), ed infine nella simile concezione, vibrata e fantasiosa, della costruzione architettonica.⁷⁴⁾ Con ciò naturalmente non intendiamo dire che non vi siano differenze tra le due opere: c'è certo una maggiore scioltezza nelle miniature del codice salisburghese, un patetismo, una irrequietezza che pervade ogni cosa, dalle vesti dei personaggi, spesso mosse e svolazzanti, alle movenze degli stessi, sinuose, danzanti, ai veli infine che, attorcigliati intorno alle architravi e agli archi-edificio, mirano a non lasciare statica neppure l'architettura. Ma queste divergenze non sono sostanziali: indicano chiaramente l'appartenenza del codice ad un'epoca posteriore a quella cui risalgono gli affreschi novaliciensi, indicano forse anche un gusto particolare dell'artista salisburghese, ma non infirmano affatto i rapporti di analogia istituiti con l'ambiente lombardo, nè ci impediscono di considerare le due opere quali tappe — sia pure senza rapporti diretti — della medesima corrente stilistica.

Alle stesse conclusioni ci porta l'esame delle miniature dell' "Antifonario di S. Pietro a Salisburgo",⁷⁵⁾

benchè questa volta i rapporti di somiglianza si attenuino notevolmente.⁷⁶⁾ Ritroviamo anche in questo codice molti dei tipi novaliciensi: il volto barbato di S. Eldrado, per esempio, o i volti giovanili novaliciensi si ripetono con una certa precisione nelle figure della pagina 198 del codice (fig. 24), e più ancora nella scena della 'Dedicazione' del medesimo a S. Pietro:⁷⁷⁾ qui si può riscontrare anche il tipo dell'Amblulfo (fig. 8) e del vescovo che accoglie S. Nicola a Mira (figg. 2 e 4).⁷⁸⁾ Le analogie si estendono poi al modellato delle figure, basato sulla vigorosa resa plastica delle masse, al modo di lumeggiare, decorativamente inteso, al panneggio, benchè si possa facilmente notare come lo spirito informatore delle due opere non collimi perfettamente: noi crediamo che il presupposto culturale sia comune, ma laddove l'artista novaliciense lo ha accolto e rielaborato in una visione stupita e fantasticamente immota, il miniaturista dell'Antifonario lo ha tradotto in termini più cupamente drammatici, secondo un patetismo irrequieto e torvo, di impronta schiettamente bizantina.

Più strette, benchè non dell'evidenza del primo esempio citato, sono invece le analogie tra la Novalesa e il codice 15903 della Biblioteca di Monaco di Baviera, altrimenti noto come il "Libro delle Pericopi di S. Erentrud",⁷⁹⁾ Esse riguardano innanzitutto i tratti del volto, e si estendono pressochè ad ogni miniatura del codice: evidente a prima vista la somiglianza tra il Cristo novaliciense e il medesimo personaggio del manoscritto (per esempio il Cristo della 'Vocazione di S. Matteo' o della 'Predica della montagna';⁸⁰⁾ tra il S. Nicola o le donne della Novalesa (figg. 2, 3, 4) e le donne e i giovani della 'Nascita del Battista' (fig. 23); tra S. Eldrado (figg. 5, 7, 8) e Zachaeus sull'albero di fico (fig. 22) o più genericamente il Cristo di questa medesima e di altre miniature; tra l'Amblulfo (fig. 8) o il vescovo che accoglie S. Nicola, infine (figg. 2 e 4), e il vecchio canuto dietro a Cristo, nuovamente nella citata 'Nascita di S. Giovanni'. Ma oltre alla corrispondenza puntuale di ogni minimo particolare disegnativo, e — aggiungiamo ora — di modellato e di chiaroscuro, questi volti hanno anche in comune



FIG. 18 - ROMA, BIBL. VATICANA
ZACHARIAS CHRYSOPOLITA, *CONCORDANTIA
EVANGELIORUM*: CRISTO (PART. F. 12 V.)
(Fot. Bibl. Vat.)



FIGG. 19-20 - VIENNA, BIBL. NAZIONALE - BIBBIA DI ADMONT: LE AZIONI DI GEDEONE (F. 94 R.); VISIONE DI S. EZECHIELE (F. 206 R.) (Fot. Bibl. Naz. Austr.)

l'espressione pacata e lievemente stupita dello sguardo, quel senso di meravigliata attesa che deriva loro dagli occhi quietamente ma tanto smisuratamente spalancati. La sospensione è in effetti il vero *leit-motiv* di entrambe le opere, l'analogia più importante, perchè la più intima ed essenziale, quella che veramente dà senso ad ogni altro rapporto. È vero infatti che l'impostazione delle figure e il modo di panneggiare sono spesso, alla Novalesa e nel "Libro delle Pericopi", assai vicini (si accosti per esempio il S. Eldrado delle figg. 5 e 7 allo Zachaeus della fig. 22, e il S. Nicola davanti alla chiesa di Mira della fig. 2 al Cristo che parla con Zachaeus), ma è vero altresì che la somiglianza più stretta è nel rapporto spirituale che lega tra di loro i personaggi, in quel particolare rapporto fatto di sguardi intensi e calamitanti, unico guizzo di movimento in una scena che è volutamente bloccata e sospesa, vero movente dell'azione rappresentata. E le inevitabili differenze⁸¹⁾ indicano nuovamente, come nel caso della Bibbia di Admont e dell'Antifonario di S. Pietro a Salisburgo, una divergenza di età

tra le due opere, un gusto ed una tecnica più evoluti nelle miniature che non negli affreschi, nonostante l'indirizzo stilistico sia chiaramente il medesimo in entrambi.

Ciò prova, come già si era supposto, che il rapporto suggerito dal Bologna deve essere invertito, ed il fatto che altri codici salisburghesi del XII secolo presentino, in varia misura, analogie con il nostro ciclo di affreschi, non fa che ribadire ulteriormente l'asserto.

La "Walter-Bibel", per esempio, un tempo conservata nella abbazia di Michelbeuern, ed ora perduta per cause belliche,⁸²⁾ si lega al ciclo novaliciense per una serie di stringenti rapporti, soprattutto d'insieme: è assolutamente analogo, infatti nelle due opere, il robusto impianto delle figure, il modellato vigoroso e sintetico, gli sguardi fissi e stupiti, l'azione cristallizzata al culmine del suo svolgersi (si veda, a titolo di esempio, il f. 19r, con 'Daniele nella fossa dei leoni').⁸³⁾ Anche se le figure del codice sono più sciolte e libere di quelle novaliciensi, la visione in sostanza è la medesima.

Nel caso della Bibbia di Gumbertus invece,⁸⁴ i rapporti con la Novalesa sono essenzialmente di carattere tipologico e iconografico, e limitati a poche pagine del manoscritto, ma non per questo risultano meno interessanti. Nel foglio con gli episodi della Vita di Cristo (fig. 25) o nel foglio con le 'Storie di Tobia' (fig. 26) si possono ritrovare infatti quasi tutti i tipi novalicensi, da quelli giovanili (negli angeli e nei giovani), al tipo di S. Eldrado (nel Cristo delle varie scene) e di Amblulfo (nell'apostolo canuto o nel vecchio padre di Tobia), e persino qualche affinità nel modo di panneggiare e modellare la figura; è fuor di dubbio, però, che l'analogia di gran lunga più interessante è quella concernente l'iconografia del 'Giudizio finale', che nel manoscritto (fig. 25), come alla Novalesa, segue il poco frequente schema occidentale, di cui si è parlato in precedenza.

Infine, nel "Libro delle Pericopi", proveniente da Passau⁸⁵ il Cristo dell' "Ultima Cena" (fig. 27), è chiaramente ricollegabile al 'S. Eldrado accolto alla Novalesa' (fig. 7), o al Cristo dell'abside (fig. 1), mentre i due apostoli barbati di destra rivelano più generiche analogie con le varie figure di S. Eldrado (figg. 5, 7, 8), e gli apostoli giovani si possono accostare ai giovani e alle donne novalicensi (in particolare alla madre di S. Nicola o alle fanciulle povere, figg. 2, 3, 4, 8). Non si tratta di pure e semplici somiglianze di tratti, poichè vi è, in tutti questi volti, oltrechè un analogo impianto e modellato, anche il medesimo senso di stupore e di attesa, colorato forse, nell'esempio salisburghese, di un più esasperato patetismo, benchè neppure le figure novalicensi ne siano totalmente sprovviste; vi sono gli stessi sguardi intensi ed espressivi, vera carica di energia latente in un'azione che è solo momentaneamente e forzatamente bloccata; ed ancora, nelle figure, lo stesso piglio vigoroso e come noncurante, che ne costruisce solidamente le masse, infine lo stesso tipo di panneggio, disinvolto ed abbreviato, nonostante gli innegabili manierismi (si accosti la figura del S. Giovanni chino verso il Cristo a quella della madre di S. Nicola).



FIG. 21 - VIENNA, BIBL. NAZIONALE - BIBBIA DI ADMONT: RUTH NEL CAMPO (PART. F. 107 v.) (Fot. Bibl. Naz. Austr.)

In effetti la constatazione ricorrente ed essenziale, che emerge da questa serie di confronti con miniature salisburghesi del XII secolo, è che in esse sono presenti gli stessi elementi culturali degli affreschi novalicensi, interpretati però, ora con una maggiore scioltezza di atteggiamenti, ora con un più accentuato patetismo, spesso affiancati da motivazioni di costume e di architettura chiaramente estranee al modo di sentire — contenuto e schematizzante, nonostante il vivo interesse per gli aspetti naturali — dell'artista della cappella. Proprio quest'ultima constatazione ci porta a ritenere gli affreschi anteriori alle miniature, e ci dà quindi conferma



FIGG. 22-23 - MONACO, BIBL. DI STATO - LIBRO DELLE PERICOPI DI S. ERENTRUD: ZACHAEUS SULL'ALBERO DI FICO (F. 96 v.); NASCITA DEL BATTISTA (F. 71 v.) (Fot. Bibl. Monaco)



FIG. 24 - VIENNA, BIBL. NAZIONALE - ANTONIFONARIO DI S. PIETRO DI SALISBURGO: ADORAZIONE DEI MAGI; BATTESIMO DI CRISTO (P. 198) (Fot. Bibl. Naz. Austr.)

dell'indagine precedentemente condotta sugli altri cicli pittorici dell'Italia settentrionale.

Il problema del ciclo novaliciense — ricapitoliamo brevemente — verteva su due punti: innanzitutto

1) La cappella di S. Eldrado è una delle quattro situate entro il recinto dell'abbazia. L'esame dei caratteri architettonici permette di riconoscere in essa una parte più antica, l'abside, che si può far risalire alla fine del IX secolo o all'inizio del X, e una porzione più recente, costituita dalla navata, databile invece all'inizio dell'XI secolo (cfr. C. BONIOLI, *L'architettura romanica in val di Susa*, in *L'Arte*, XVII, genn.-giugno 1948, p. 19 s., e S. SAVI, *La cattedrale di S. Giusto e le chiese romaniche della diocesi di Susa*, tesi di laurea, Torino 1956-57, p. 98 s.). Tale diversa datazione delle varie parti, cui si giunge attraverso una serie di confronti stilistici, viene ulteriormente confermata dalla testimonianza di una fonte antica, il *Chronicon Novaliciense* (cfr. *Chronicon Novaliciense*, libro V, cap. 46, in C. CIPOLLA, *Monumenta Novaliciensia Vetustiora*, Fonti per la Storia d'Italia, XXXI-XXXII, Torino 1898-1901, XXXII, p. 279), che menziona appunto la cappella di S. Eldrado tra le cappelle devastate nel 906 dai Saraceni, e restaurate da Bruningo tra la fine del X secolo e l'inizio dell'XI.

2) Gli affreschi sono così distribuiti nella cappella: sulla parete d'ingresso c'è il tradizionale Giudizio Finale, sulla volta e sulle pareti della prima campata gli episodi della vita di S. Eldrado (S. Eldrado nel Locus Ambillis, suo paese natale: fig. 5; S. Eldrado giunge alla Novalesa: fig. 6 (particolare); S. Eldrado è accolto nell'abbazia: fig. 7; S. Eldrado veste l'abito

sull'incongruenza della datazione 1240, nei confronti della produzione generale di quel momento, poi sulla inaccettabilità della collocazione in ambiente genericamente definito "bizantino", in rapporto alle opere che a questo realmente appartengono. Unico suggerimento utile alla sua composizione, quello avanzato dal Longhi, che accomunava appunto la Novalesa al "románico puro", di Civate e Cantù.

Su questa traccia, lo studio comparato dei tre cicli ci ha permesso in primo luogo di proporre una datazione più verosimile degli affreschi novaliciensi, verso l'inizio del XII secolo, datazione che, già si è detto, viene ulteriormente confermata dall'esame dei rapporti con le miniature salisburghesi; in secondo luogo, constatata l'appartenenza inequivocabile del ciclo della cappella di S. Eldrado ad un clima "occidentale", piuttosto che "bizantino", e la posizione di Civate e Galliano, quali i termini più cospicui di un processo artistico assai interessante, e che perciò dovette dare anche altri risultati, ci ha dato modo di porre le basi per la ricostruzione del filone della pittura romanica "lombarda". In particolare, l'individuazione di alcune sue tappe — gli affreschi sopra ricordati di Galliano e Civate, quelli di Como, i cicli piemontesi di Briga Novarese, Conturbia e Oleggio, quelli ticinesi di Negrentino, Ascona e Sorengo — unita alla serie di confronti con il complesso novaliciense, non solo ha ribadito i risultati acquisiti relativi alla cronologia ed alla cultura del medesimo, ma ha anche messo in evidenza l'importanza ed il significato che il ciclo della cappella di S. Eldrado viene ad assumere nel quadro della pittura romanica lombarda, anche se la qualità del suo linguaggio — che pure è originale e assai alta — non riesce a raggiungere i vertici toccati dal maggiore artista di Civate.

monastico: fig. 8; S. Eldrado e il miracolo dei serpenti; morte di S. Eldrado), sulla volta e sulle pareti della seconda campata le storie di S. Nicola da Bari (S. Nicola rifiuta il latte materno: fig. 2; S. Nicola aiuta le fanciulle povere: fig. 3; S. Nicola eletto vescovo di Mira: fig. 2; S. Nicola consacrato vescovo: fig. 4; S. Nicola sventa un maleficio della dea Diana; S. Nicola salva tre innocenti), nel catino absidale infine Cristo in Maestà (fig. 1), tra due arcangeli e i santi titolari della cappella.

3) Ciò che permette di isolare facilmente le parti restaurate del ciclo da quelle originali è la diversità della tecnica usata: pittura a olio invece che a tempera.

4) Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1904, p. 409 s.; L. TESTI-N. RODOLICO, *Le arti figurative nella storia d'Italia, Il Medioevo*, Firenze 1907, p. 562; P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912, p. 124; ID., *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, Torino 1927, p. 960; R. VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, The Hague 1923, I, p. 551; G. NICCO FASOLA, *L'arte in Piemonte*, in *Il Ponte*, n. 8-9, ag.-sett. 1949, p. 1159; E. W. ANTHONY, *Romanesque frescoes*, Princeton 1951, p. 107; F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, p. 68 s.

5) Cfr. A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino 1942, pp. 18-20, 148, e L. MALLÉ, *Le*

arti figurative in Piemonte, in *Storia del Piemonte*, II, Torino 1960, p. 749; ID., *Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1962, p. 62.

6) Non essendo possibile soffermarci qui ad elencare particolarmente tutte le ridipinture delle varie scene, ne facciamo soltanto un rapido cenno, e rimandiamo, per maggiori delucidazioni, alle schede di N. GABRIELLI, *Le pitture romaniche*, Torino 1944, pp. 24-27. Con l'avvertenza, però, che la studiosa, che pure ha il merito di avere per prima isolato le parti "restaurate", del ciclo, ed operato pertanto una vera e propria rivalutazione dello stesso, ha talvolta proceduto troppo affrettatamente, ampliando più del dovuto l'estensione dei restauri.

A nostro parere sono ridipinti: quasi del tutto i due arcangeli dell'abside, completamente il padre delle fanciulle povere (fig. 3), il S. Eldrado che arriva alla Novalesa, e il "sacerdos", che lo accoglie nell'abbazia (fig. 7), di nuovo quasi del tutto la scena del salvamento dei tre innocenti, in parte quella del miracolo dei serpenti, e, tranne qualche ristretta porzione, tutto il "Giudizio Finale". A proposito del quale sarà opportuno fare un'ulteriore precisazione: data la presenza in esso di due testine ancora dipinte a tempera, che rivelano indubbi legami tipologici e stilistici con le figure integre della cappella, ci sembra evidente che questa scena non possa essere estranea al ciclo, come ritiene taluno (cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, p. 24, e S. SAVI, *op. cit.*, p. 94), nè tantomeno rifatta interamente, rinnovando anche l'iconografia, come altri affermano (cfr. A. M. BRIZIO, *op. cit.*, pp. 20, 148). È vero infatti che l'iconografia del "Giudizio" della Novalesa, col Cristo (che la ridipintura ottocentesca ha trasformato in Padre Eterno) reggente la croce, gli angeli che suonano le trombe e la resurrezione dei morti, è insolita e differisce sensibilmente da quella di tipo bizantino, ma è altresì vero che uno schema di questo genere non manca nell'arte medioevale d'occidente, dove conta un certo numero di esempi a partire dall'età carolingia fino a tutto il romanico ed anche oltre. Ma su questo torneremo ancora.

7) Propongono tale datazione: C. CIPOLLA, *Antichi inventari del monastero della Novalesa*, in *Memorie della R. Accad. d. Scienze di Torino*, B, XLIV, 1894, sez. "Scienze morali, storiche e filologiche", p. 272; ID., *Monumenta Novaliensia Vestustiora*, *op. cit.*, XXXI, p. 363; A. VENTURI, *op. cit.*, III, p. 409 s.; L. TESTI-N. RODOLICO, *op. cit.*, p. 562; R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, p. 551; P. TOESCA, *La Pittura ecc.*, cit., p. 124; ID., *Il Medioevo*, cit., p. 960; N. GABRIELLI, *op. cit.*, p. 24; C. BONIOLI, *art. cit.*, p. 19; E. W. ANTHONY, *op. cit.*, p. 107; S. SAVI, *op. cit.*, pp. 31, 98; L. MALLÈ, *art. cit.*, p. 749; ID., *op. cit.*, p. 62; F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 68 s.; G. LORENZONI, *L'arte nel Medioevo dalle catacombe alle cattedrali romaniche*, in *Conosci l'Italia*, vol. VIII (Touring Club Italiano), Milano 1964, leggenda della fig. 254. Solo A. L. MILLIN, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice, à Gènes...*, Paris 1816, I, p. 143, e G. NICCO FASOLA, *art. cit.*, p. 1159, fanno eccezione, perchè assegnano questa decorazione pittorica rispettivamente all'XI e XII secolo.

8) Tale notizia è contenuta nell'opera del cistercense I. L. ROCHEX, *La gloire de l'abbaye et vallée de la Novalèse située au bas du Montcinis, du côté d'Italie...*, Chambéry 1670, p. 94 s., ma sembra essersi diffusa, almeno a giudicare dalle citazioni di alcuni studiosi, soprattutto attraverso l'opera di

M. A. CARRETTO, *Vita e miracoli di S. Eldrado, abate dell'insigne monasterio di S. Pietro della Novalesa; principii et accrescimenti d'esso monasterio con la serie de' suoi abati*, Torino 1693, p. 15 s., che dal primo strettamente dipende.

Secondo il testo del Rochex, la cappella di S. Eldrado sarebbe stata "fondata e dedicata", al santo nel 1240 dal priore Giacomo delle Scale, mentre per il Carretto in quell'anno sarebbe stata addirittura "eretta". La testimonianza è chiaramente inaccettabile in entrambe le versioni: nel 1240 infatti la cappella non poteva essere certo "eretta", dato che i caratteri architettonici dell'edificio escludono senz'altro una datazione così avanzata e indicano invece la loro appartenenza ai secoli X-XI; nè si può supporre che a tale data venisse semplicemente restaurata, poichè le tracce di restauri che sono in essa visibili risalgono all'XI secolo e non al XIII. E riesce altrettanto difficile credere che nel 1240 il priore Giacomo delle

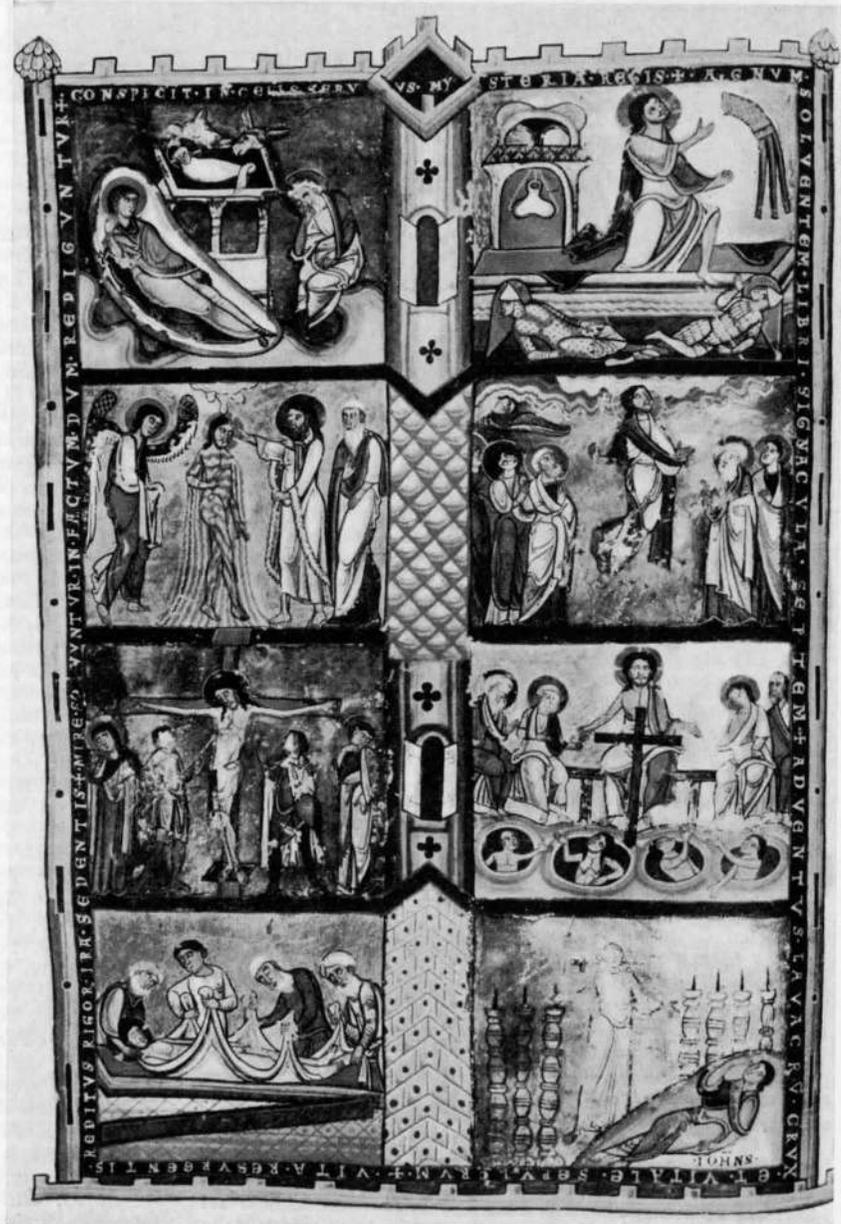


FIG. 25 - ERLANGEN, BIBL. DELL'UNIVERSITÀ - BIBBIA DI GUMBERTUS: VITA DI CRISTO; GIUDIZIO FINALE; VISIONE DI S. GIOVANNI (F. 380 v.) (Fot. Bibl. Erlangen)

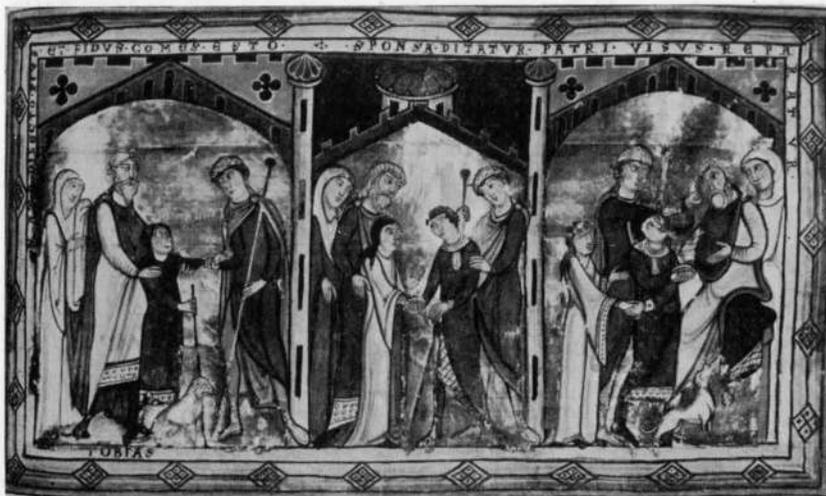


FIG. 26 - ERLANGEN, BIBL. DELL'UNIVERSITÀ - BIBBIA DI GUMBERTUS: STORIE DI TOBIA (F. 255) (Fot. Bibl. Erlangen)

Scale "fondasse e dedicasse", a S. Eldrado la chiesuola che era intitolata al santo già al tempo del Cronista, e prima dei saccheggi dei Saraceni, cioè prima del 906 (cfr. quanto già detto alla nota 1). D'altra parte il fatto di trovarci davanti ad una testimonianza tarda, ne accentua la problematicità, ed in particolare ciò che più di ogni altra cosa ci induce a diffidare della notizia, è che ne ignoriamo assolutamente la provenienza. Se infatti dal confronto dei due testi risulta evidente che il Carretto ha attinto la notizia in questione dall'opera del Rochex, non ci è dato invece sapere dove quest'ultimo l'abbia ricavata.

9) L'affrettato esame delle strutture murarie dell'edificio ha portato alcuni studiosi (cfr. C. CIPOLLA, *Antichi inventari, ecc., art. cit.*, p. 273; N. GABRIELLI *op. cit.*, p. 24; C. BONIOLI, *art. cit.*, p. 19) a giudicare "a botte", la volta della seconda campata della cappella, che è invece una crociera priva di costoloni (cfr. S. SAVI, *op. cit.*, p. 94 s.). Da ciò poi si è giunti facilmente ad affermare (cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, p. 24), in base al criterio che la volta a botte è in genere motivo architettonico più antico della volta a crociera, che nella cappella di S. Eldrado erano state costruite in un primo tempo l'abside e la volta a botte, e solo più tardi, nel corso di un ampliamento dell'edificio, avvenuto probabilmente intorno al XIII secolo, l'altra volta. A questo secondo momento di costruzione, necessariamente, doveva risalire la decorazione pittorica della cappella, il che si appoggiava perfettamente, anzi trovava proprio conferma, nella datazione tradizionale del 1240.

10) Il primo e più autorevole fautore della tesi "bizantina", è A. VENTURI, *op. cit.*, III, p. 409 s., il quale però risulta alquanto generico, poiché trascura ogni specificazione di tempo e luogo, e volge la sua attenzione quasi esclusivamente agli aspetti iconografici; si muovono nella stessa direzione P. TOESCA, L. TESTI-N. RODOLICO, C. BONIOLI, G. NICCO FASOLA, *opp. e pp. cit.*, mentre R. VAN MARLE ed E. W. ANTHONY, *opp. e pp. cit.*, riferendosi, oltre che all'arte bizantina, anche ai mosaici medioevali romani, non riescono — nonostante la specificazione — meno generici dei critici precedenti. Sulla posizione del BOLOGNA, che pone il ciclo novalicinese nell'ambito della cultura neobizantina, attribuendone però il "correttivo", in senso "pararomanico", all'influsso della corrente più occidentale della miniatura salisburghese (cfr. *op. cit.*, p. 68 s.), torneremo ancora.

11) Cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, p. 27 s.; L. MALLÈ, *art. cit.*, p. 749; ID., *op. cit.* p. 62. Puntando su una consonanza di drammaticità e di concitazione la Gabrielli istituisce raffronti tra gli affreschi della cappella di S. Eldrado e quelli duecenteschi del Battistero di Parma, della lunetta del portale maggiore della Cattedrale di Genova, e della cripta di Aquileia. Tutte queste opere però rivelano chiaramente elementi stilistici più tardi e caratteristiche del tutto estranee a quelle del ciclo novalicinese,

dove mancano infatti sia le figure tormentate e l'impianto confuso e complesso delle scene degli affreschi di Parma (cfr. E. W. ANTHONY, *op. cit.*, figg. 172-178), sia i caratteri più evoluti della lunetta di Genova, ove il Toesca vede addirittura il riflesso dell'arte di Barnaba da Modena (per la riproduzione cfr. *Italia sacra, Le chiese d'Italia nell'arte e nella storia*, II, fasc. 2^o, *La Cattedrale di Genova*, Torino s. d., fig. a p. 874), sia infine il forte patetismo, d'impronta schiettamente bizantina, degli affreschi di Aquileia (cfr. E. W. ANTHONY, *op. cit.*, figg. 183-187). Altrettanto svianti sono i riferimenti ai cicli di S. Margherita a Lana (cfr. E. W. ANTHONY, *op. cit.*, figg. 210-211), e di Windisch Matrei (cfr. F. OTTMANN, *Oesterreichische Malerei*, Wien 1926, fig. 19), non solo per gli estesi restauri che rendono queste opere difficilmente leggibili, ma anche perché le osservazioni della studiosa sono per lo più di carattere iconografico.

Quanto al Mallè, egli dipende in generale assai strettamente dalla Gabrielli, ma in questo caso fa riferimento al solo ciclo di Parma.

12) Cfr. E. W. ANTHONY, *op. cit.*, pp. 69 s., 73 s., 75 s., 77 s., 90 ss., 93 s., figg. 63-66, 73-75, 79-80, 84-85, 123-138, 141. Tutti questi affreschi sono databili tra l'XI e il XII secolo.

13) Cfr. R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in *Proporzioni*, II, 1948, p. 10 s.

14) L'unico che finora, a proposito degli affreschi novalicinesi, si sia posto sulla via del Longhi, riconoscendone l'importanza dei suggerimenti, è E. CASTELNUOVO, in *Tuttitalia, Piemonte-Valle d'Aosta*, II, 1961, p. 398 s., e *Appunti sulla pittura gotica in Piemonte, in Arte antica e moderna*, n. 1, 1961, p. 108: anch'egli però, non occupandosi specificatamente dell'argomento, non è andato oltre l'impostazione del problema.

15) Sul ciclo di S. Pietro al Monte di Civate, e sulla sua controversa cronologia, si vedano: A. VENTURI, *op. cit.*, II, 1902, pp. 382-384; P. TOESCA, *La pittura ecc., cit.*, pp. 100-124; ID., *Il Medioevo*, cit., pp. 768 e 949; ID., *Monumenti dell'antica abbazia di S. Pietro al Monte di Civate*, Artis Monumenta Photographice Edita, I, Firenze 1943, pp. 7-27; E. W. ANTHONY, *op. cit.*, p. 101 s.; R. SALVINI, *La pittura dal secolo XI al XIII*, in *Storia di Milano*, III, 1954, pp. 625-635; G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1955, pp. 358-369; G. BOGNETTI-C. MARCORÀ, *L'abbazia benedettina di Civate*, Civate 1957; A. GRABAR-C. NORDENFALK, *La peinture romane du XI^e au XIII^e siècle*, Genève 1958, pp. 46-48, tenendo presente che la datazione ora più comunemente accettata è quella che fa risalire il ciclo alla fine dell'XI secolo o al massimo all'inizio del XII.

16) Cfr. P. TOESCA, *Monumenti ecc., cit.*, figg. 55 e 49-50.

17) Cfr. P. TOESCA, *ibidem*, figg. 49 e 97.

18) Cfr. P. TOESCA, *ibidem*, fig. 95.

19) Cfr. P. TOESCA, *ibidem*, figg. 51, 52, 68, 71.

20) Cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, fig. 62.

21) Cfr. P. TOESCA, *Monumenti ecc. cit.*, fig. 68.

22) Cfr. P. TOESCA, *ibidem*, fig. 51.

23) G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura ecc., cit.*, p. 366 ss., ritiene che le reminiscenze classicheggianti e il vivo senso paesistico, presenti in alcune scene degli affreschi di Civate, siano dovuti all'influsso della miniatura bizantina della così detta "seconda età aurea", (secoli X-XI), mentre R. SALVINI, *art. cit.*, p. 628, che, contrariamente ad De Francovich, vede nel ciclo di Civate una preminenza dell'influsso ottoniano su quello bizantino, attribuisce invece all'arte ottoniana quegli stessi elementi di derivazione tardo-antica. L'argomento è stato recentemente ripreso da F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 36 ss., il quale, con il suo riferimento al ciclo di Castelseprio, quale la più diretta e probabile fonte dell'impressionismo classicheggiante di

certa parte degli affreschi di Civate, porta senz'altro un elemento nuovo, per non dire determinante, nella controversia.

²⁴) Il Cristo in trono della Novalesa (fig. 1) può essere accostato al Cristo della "Traditio legis", del ciborio (cfr. P. TOESCA, *Monumenti ecc.*, cit., figg. 29 e 31), ove, se non identica, è per lo meno straordinariamente affine l'impostazione serena e maestosa della figura sul trono, e il modo stesso di panneggiare, a pieghe secche ed incise, mentre il S. Eldrado che veste l'abito (fig. 8), è molto vicino, per la posizione inclinata della persona e per l'analoga costruzione delle masse, alle figure di S. Pietro e S. Paolo, sempre nella medesima scena (cfr. P. TOESCA, *Monumenti ecc.*, cit., figg. 29, 30, 32).

²⁵) Tali analogie, minute e numerosissime, si possono riscontrare nel disegno delle mani, dei piedi, delle clavicole fortemente in evidenza, in alcuni dettagli del panneggio, o in certe particolarità del costume (come le calze coi legacci, i nastri incrociati delle acconciature femminili e i copricapi a calotta).

Ricordiamo a questo punto anche il riscontro di carattere più propriamente iconografico tra il nimbo cruciato, portante la scritta LUX, del Cristo novalicinese (fig. 1) e quello del Cristo in croce del ciborio in stucco di Civate (cfr. P. TOESCA, *Monumenti ecc.*, cit., figg. 22-24). Tale particolare non è affatto frequente nell'arte figurativa di questo periodo, tanto che gli unici esempi che ci sia capitato di incontrare, oltre a quello citato di Civate, sono alcune miniature dell'Evangelario della Badessa Hidta (Darmstadt, Bibl. Regionale, cod. 1640, secolo XI, cfr. A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei*, II, *Die ottonische Buchmalerei*, Paris-Florenz 1928, tav. 87, e A. GRABAR-C. NORDENFALK, *Le haut moyen âge*, Genève 1957, p. 207), ed una miniatura del manoscritto contenente le Omelie di S. Gregorio, conservato nella Biblioteca Capitolare di Vercelli (ms. CXLVIII, fine dell'ottavo secolo, cfr. G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura ecc.*, cit., fig. 43). Ciò naturalmente fa sì che un riscontro apparentemente di poco peso, come è questo del nimbo cruciato del Cristo novalicinese e del Cristo di Civate, acquisti un valore particolare.

²⁶) Si noti l'analogia tra gli alberelli del giardino di S. Eldrado (fig. 5) e quelli della Gerusalemme Celeste, sulla volta centrale del narcece di S. Pietro, della lunetta interna di una finestra della medesima chiesa e del lunetton (cfr. P. TOESCA, *Monumenti ecc.*, cit., figg. 51, 57 e 70).

²⁷) Tutta l'architettura novalicinese rivela notevole interesse, non solo per la felicità e la vivezza con cui è concepita, ma anche per l'iconografia. Sotto questo punto di vista si osserva l'edificio alludente al monastero della Novalesa (fig. 6), che mostra evidenti e precisi rapporti con la costruzione che appare in uno stucco della cripta di S. Pietro al Monte di Civate (fig. 12): vi è la medesima porta alta e stretta, lo stesso zoccolo di mattoni scoperti, le tre finestre sul fianco della navata ed il medesimo tetto coperto da grosse tegole quadrate. Manca tuttavia a Civate la particolarità più interessante del "monastero della Novalesa", e cioè le finestre con le inferriate. Tale elemento, non frequentissimo, è già dell'arte tardo-romana, ma probabilmente trova le sue origini nell'architettura orientale (cfr. il fianco del sarcofago n. 174 del Museo Lateranense, in P. TOESCA, *Il Medioevo*, cit., fig. 30, p. 49: il Toesca ritiene che gli edifici ivi raffigurati possano essere edifici di Gerusalemme). Il motivo ritorna sporadicamente nei mosaici di Ravenna (S. Apollinare Nuovo, Palazzo di Teodorico), nella miniatura carolingia (Bibbia di Carlo il Calvo, Parigi, Bibl. Naz., Cat. 1, f. 3 v.), in quella bizantina dell'XI secolo (Menologio di Basilio II, Roma, Bibl. Vaticana, cod. vat. gr. 1613, p. 142): casi troppo limitati ed eterogenei per permettere una sicura conclusione sulla provenienza e portata dell'insolito particolare iconografico, sufficienti però a testimoniare l'originalità di cultura dell'artista novalicinese.

Anche assai singolare, negli affreschi della Novalesa, quell'insieme di edifici e di elementi architettonici che sogliono fungere da cornice a molte scene, e che noi designeremo brevemente col nome di "arco-edificio", (figg. 3, 4, 7, 8). Si tratta di un motivo assai comune nell'arte medioevale, e come tale suscettibile delle più disparate variazioni, che qui non stiamo ad esaminare: ma è particolarmente significativo il fatto che questo motivo si ritrovi pressochè identico in due scene del ciclo di Civate ('S. Marcello e i fedeli', fig. 10; 'S. Gregorio



FIG. 27 - MONACO, BIBL. DI STATO - LIBRO DELLE PERICOPI DA PASSAU: ULTIMA CENA (F. 15 V.) (Fot. Bibl. Monaco)

e i fedeli', cfr. P. TOESCA, *Monumenti ecc.*, cit., fig. 49: questi archi-edificio sono da mettere in stretto rapporto con quelli novalicinesi delle figg. 7 e 8).

²⁸) I motivi decorativi che si ritrovano in entrambi i cicli sono i seguenti: la stella ad otto punte, il motivo a racemi, la fascia di foglie, frutta e spighe, il motivo a pelte, a greca, a quadri e rombi, a grosse foglie.

²⁹) Gli affreschi della Novalesa presentano caratteristiche del tutto differenti da quelle dei cicli romanici francesi. Essi infatti non legano minimamente con gli affreschi, certo più tardi, della chiesa savoiarda di St. Martin di Aime (cfr. M. ROQUES, *Les peintures murales du sud-est de la France*, Paris 1961, p. 133 s., tavv. I-II), nè d'altra parte si possono dire veramente molto vicini ai cicli di Le Puy e Les Allinges, che F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 36, considera ancora sotto il diretto influsso "padano". Sul problema dei rapporti in direzione della Francia, però, ci riserviamo di tornare ancora.

³⁰) Per il problema degli affreschi di S. Vincenzo a Galliano, si vedano: P. TOESCA, *La pittura ecc.*, cit., pp. 41-62; ID., *Il Medioevo*, cit., p. 947 s.; G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia e ottoniana in Lombardia*, in *Röm. Jahrb. f. Kunstgesch.*, VI, 1942-44, pp. 158-161; G. ANSALDI, *Gli affreschi della basilica di S. Vincenzo a Galliano*, Milano 1949; E. W. ANTHONY, *op. cit.*, p. 98 s.; R. SALVINI, *art. cit.*, pp. 603-623; G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura ecc.*, cit., pp. 393-400, 451, 453; A. GRABAR-C. NORDENFALK, *La peinture romane ecc.*, cit., pp. 39-43; H. SCHRADER, *Vor- und frühromanische Malerei*, Köln 1958, p. 246 ss.

³¹) Cfr. G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura ecc.*, cit., p. 365 s.

³²) Cfr. P. TOESCA, *La pittura ecc.*, cit., fig. 34.

³³) Cfr. G. ANSALDI, *op. cit.*, tav. LIV.

³⁴) Cfr. G. ANSALDI, *op. cit.*, tav. LVI.

35) La prima delle analogie di carattere iconografico tra il ciclo della Novalesa e quello di Galliano, riguarda l'architettura. Gli archi-edificio della scena in cui S. Eldrado viene accolto alla Novalesa (fig. 7) infatti, e quelli della Vestizione del santo medesimo (fig. 8), si ritrovano pressochè identici in molte scene degli affreschi della Basilica di S. Vincenzo (cfr. G. ANSALDI, *op. cit.*, tavv. XXIII, XXVIII, XXIX, XXXIII-2, XXXVIII, XL-2, XLI-1, LVIII-1), mentre l'edificio raffigurante il monastero novalesense (fig. 6), è in stretto rapporto con la chiesa sul fondo della scena del martirio di S. Vincenzo, nell'abside di Galliano (cfr. P. TOESCA, *La pittura ecc.*, cit., fig. 31). Anche nell'edificio gallianense però, come già in quello dello stucco di Civate, manca il particolare delle inferriate alle finestre (cfr. nota 27). Ma l'analogia di gran lunga più importante concerne lo schema iconografico della 'Majestas Domini', che è comune ai due cicli (cfr. fig. 1 e N. GABRIELLI, *op. cit.*, fig. 51, con E. W. ANTHONY, *op. cit.*, figg. 149-151): qui infatti il tema della Visione celeste di Ezechiele (*Ezechiele*, I, 5) e di S. Giovanni (*Apocalisse*, IV, 2), diffusissimo in tutto il Medioevo fin dal periodo carolingio, è raffigurato in una versione eterodossa ed abbreviata, probabilmente di origine palestinese-siriaca, con i soli arcangeli ai lati del Cristo, oltre ai due santi e ai profeti che hanno la visione, ma senza gli altri elementi della visione stessa, cioè senza i tetramorfi, le ruote di fuoco, i ventiquattro vecchi, ecc. Una simile versione del tema si ritrova anche nella abside catalana di S. Pedro di Burgal (cfr. E. W. ANTHONY, *op. cit.*, p. 170), che è strettamente legata all'esempio di Galliano (v. anche i cartigli con "Petitio", e "Postulatio"); problema che sfiora la difficile questione dei rapporti iconografici e stilistici intercorrenti tra gli affreschi romanici lombardi (Galliano in particolare) e certi affreschi catalani.

36) Cfr. P. TOESCA, *La pittura ecc.*, cit., fig. 31.

37) Interessante anche l'identità di certi particolari di costume, come la tunica corta portata dai giovani, i legacci che sostengono le calze e i nastri incrociati delle acconciature femminili.

38) Cfr. G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura ecc.*, cit., p. 451.

39) Di questo tipo di analogie citiamo soltanto i motivi più interessanti. La rappresentazione simbolica del cielo mediante un semicerchio che racchiude alcune stelle e da cui piove un raggio di luce, visibile alla Novalesa nella scena della morte di S. Eldrado (cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, fig. 63), esiste già nello Evangelario della Badessa Hidta (ms. cit., f. 75, cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 87), mentre i venti del Maleficio della dea Diana (cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, fig. 57), che sono concepiti come testine soffianti, munite di ali, trovano il loro diretto precedente — anche se con lieve variante — nel Codice aureo di Echternach (Norimberga, Museo Germanico, 990 c., cfr. P. METZ, *Das goldene Evangelienbuch von Echternach im germanischen national Museum zu Nürnberg*, München 1956, tav. 52), nell'Evangelario proveniente da Spira (Madrid, Escorial, cod. aureus, prima metà dell'XI secolo, cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 60), nell'Evangelario di Ottone III (Monaco, Bibl. di Stato, Clm. 4453, 1000 c., cfr. H. SCHRADER, *op. cit.*, tav. 78), nel Libro delle Pericopi di Enrico II (Monaco, Bibl. di Stato, Clm. 4452, 1002-1014, cfr. H. FOCILLON, *L'an mil*, Paris 1952, tav. VI), in una scena degli affreschi interni di St. Georg di Oberzell (Isola di Reichenau, seconda metà del X secolo, cfr. H. SCHRADER, *op. cit.*, fig. 13 a p. 211, e tav. 76), e della cappella di S. Silvestro a Goldbach (fine del X secolo, cfr. E. W. ANTHONY, *op. cit.*, fig. 244), il nimbo cruciato del Cristo, infine, si trova nuovamente nell'Evangelario della Badessa Hidta (cfr. nota 25).

40) La raffigurazione del 'Giudizio Finale' sorse probabilmente secondo l'opinione del Paeseler (cfr. G. DE FRANCOVICH, *L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, in *Commentari*, 1951, p. 150 s., n. 1), in suolo siriano-palestinese, tra il 350 e il 730, e fu accolta a Costantinopoli, dando origine, per questa via, allo schema che chiamiamo "bizantino", (cioè una composizione sempre assai complessa, ricca di episodi e simboli, ripartiti in fasce sovrapposte). Lo schema di tipo occidentale deriverebbe invece — sempre secondo il Paeseler — direttamente da un prototipo siriano.

41) Veramente il primo esempio di 'Giudizio Finale' secondo questo schema, documentato in occidente, sarebbe il 'Giudizio' raffigurato in un affresco dell'abbazia di Sankt Gallen, e risalirebbe quindi all'epoca carolingia. Ma il dipinto è andato perduto, e la testimonianza letteraria che lo ricorda (*Carmina Sangallensia*, Turicensis c. 78, f. 48', cfr. M. G. H., *Poetae latini aevi carolini*, II, 1884, p. 481 s.), è variamente interpretata, per cui non è certo se esso apparteneva realmente al periodo carolingio, o già a quello ottoniano.

42) Chiesa di St. Georg di Oberzell (affresco esterno, inizio dell'XI secolo), cfr. K. KUNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, I, Freiburg 1928, fig. 299.

43) Chiesa di St. Michael di Burgfelden (Westphalia) (fine dell'XI secolo), cfr. H. SCHRADER, *op. cit.*, fig. 17 a p. 239, e tavv. 98, 100, 101.

44) *Libro delle Pericopi di Enrico II*, ms. cit., cfr. H. SCHRADER, *op. cit.*, fig. 102, e H. FOCILLON, *op. cit.*, tav. VI.

45) *Apocalisse* di Bamberg, Bamberg, Bibl. di Stato, cod. A II 42 (inizio dell'XI secolo), cfr. K. KUNSTLE, *op. cit.*, I, fig. 298.

46) Dopo gli esempi ottoniani questo schema iconografico venne accolto in qualche caso dalla scultura romanica francese, poi sporadicamente si diffuse per l'Europa, giungendo fino alla Danimarca. Non sono però molti gli esempi rimasti.

47) Non facciamo raffronti stilistici con la pittura monumentale, poichè i pochi e mal conservati esempi che ci sono pervenuti presentano un colorito chiaro e brillante ed un rapporto figure-architettura completamente diverso da quello riscontrabile alla Novalesa.

48) *Registrum Gregorii*, Chantilly, Bibl. del Museo Condé, n. 14 del catalogo dei mss. (983 c.): 'Ottone II onorato dalle province', cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 8.

49) *Registrum Gregorii*, Treviri, Bibl. di Stato: 'Gregorio osservato dal diacono Pietro', cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 7.

50) Evangelario di Ottone III, ms. cit., f. 24: 'Ottone III e il suo seguito', cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 24.

51) Evangelario proveniente da S. Massimino di Treviri, Berlino, Bibl. di Stato, cod. theol. lat. fol. 283 (inizio dell'XI secolo), f. 88 v.: 'S. Luca', cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 13.

52) *Sagramentario scritto per S. Nazario di Lorsch*, Chantilly, Museo Condé, Cabinet des livres, ms. 1447 (fine del X secolo: Maestro del *Registrum Gregorii*?), f. 4 v.: 'Crocefissione', cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 12.

53) Evangelario, Uppsala, Bibl. dell'Università (1050-1056): 'S. Giovanni', cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 66.

54) *Libro delle Pericopi di Enrico II*, ms. cit.; 'Ascensione di Cristo e Giudizio Finale', cfr. H. SCHRADER, *op. cit.*, tavv. 81 e 102.

55) *Libro delle Pericopi di Enrico II*, ms. cit., f. 105 v.: 'L'ultima Cena' e la 'Lavanda dei piedi', cfr. A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, II, tav. 37.

56) Agli accostamenti fatti finora si aggiunga quello particolarmente probante tra gli affreschi novalesensi e la scena con l'Entrata in Gerusalemme dell'Altare d'oro di Aquisgrana (1000 c., cfr. H. SWARZENSKI, *Monuments of romanesque art*, London 1954, tav. 37, fig. 86): ritroviamo infatti, nell'uno come nell'altro esempio, rispondenze tipologiche e iconografiche, affinità di modellato e lumeggiatura, e non ultime, consonanze di clima spirituale.

57) Sugli affreschi di Briga Novarese, si vedano N. GABRIELLI, *op. cit.*, pp. 14-16, figg. 24-32, ed E. W. ANTHONY, *op. cit.*, p. 102, fig. 167. Noi non accettiamo la datazione tarda dell'Anthony e preferiamo invece proporre una data abbastanza vicina a quella del ciclo di Galliano, per le evidenti analogie che con questo si possono riscontrare (non solo nel modo affine di costruire i volti, ma anche nello straordinario, vivacissimo lumeggiare), e per le ascendenze ottoniane: sul problema di questi rapporti si veda: G. DE FRANCOVICH, *L'arte siriana ecc.*, cit., p. 151, n. 6.

58) Si accostino a questo proposito i volti degli apostoli giovani di Briga (fig. 13, e N. GABRIELLI, *op. cit.*, fig. 32) ai volti dei giovani del ciclo novalesense (in special modo al S. Nicola con le fanciulle povere, fig. 3, o al santo neonato, fig. 2).

Per quanto riguarda invece l'iconografia vera e propria, si possono riscontrare i motivi decorativi: a pelte, a greca, a racemi, a grosse foglie.

⁵⁹⁾ Per l'affresco di Conturbia, si veda N. GABRIELLI, *op. cit.*, p. 19, figg. 37-39. Anche in questa lunetta, che è chiaramente nello stesso ambito del ciclo di Briga, sono molto sensibili i legami con gli affreschi di Galliano (quelli absidali soprattutto), sia per il tipo di pennellata morbida e pastosa, sia per il modellato deciso e disinvolto.

⁶⁰⁾ Per il ciclo di Oleggio, si vedano: P. TOESCA, *La pittura ecc.*, cit., p. 98 s., fig. 67; N. GABRIELLI, *op. cit.*, pp. 41-52, figg. 124-140; C. BARONI, *L'arte in Novara e nel Novarese*, in *Novara e il suo territorio*, Novara 1952, p. 542 s. Il miglior contributo sull'argomento è però quello recentissimo di F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 36, il quale, pur non facendo un'analisi minuta del complesso pittorico, ne rileva l'alta qualità stilistica, e l'appartenenza al filone artistico bizantino-lombardo, di cui pensa sia l'intermediario per la diffusione di tale linguaggio in Francia. Noi non siamo in grado di aggiungere molto in proposito, sia perchè assentiamo quasi del tutto a quanto scrive il Bologna, sia perchè riteniamo essenziale al definitivo chiarimento della questione il restauro completo del ciclo. Notiamo tuttavia genericamente che per il modellato morbidamente plastico di alcuni personaggi ci si può forse riallacciare alle figure più sciolte del ciclo di Civate, mentre per altri aspetti non mancano reminiscenze lombarde più antiche, dei cicli cioè di Münster e Galliano (cfr. soprattutto la scena della 'Traslazione del corpo di una santa', N. GABRIELLI, *op. cit.*, fig. 135). Ci sembra troppo precoce la data che il Bologna propone per questi affreschi (1030).

⁶¹⁾ Cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, figg. 137-140.

⁶²⁾ Cfr. N. GABRIELLI, *op. cit.*, fig. 135.

⁶³⁾ Per gli affreschi di Como, si vedano: P. TOESCA, *La pittura ecc.*, cit., pp. 95-98, fig. 66, e R. SALVINI, *art. cit.*, p. 624, fig. a s. p. 625. Questi affreschi sono palesemente in rapporto con gli affreschi di Civate, soprattutto quelli interni, per l'analogo tipo di modellato, denso e pastoso. Le analogie sono molto stringenti, tuttavia si nota nell'affresco di Como una maggiore scioltezza di pennellata e una maggiore attenzione ai valori plastici della figura, mentre a Civate quegli stessi elementi sono alquanto sminuiti dal più accentuato intento disegnativo. Ciò è dovuto alla divergenza di data tra le due opere: anteriore è l'affresco di Como, datato con sicurezza da un'epigrafe a prima del 1082, di poco posteriore il ciclo di Civate, collocabile, come è noto, negli ultimi decenni del secolo.

⁶⁴⁾ Per gli affreschi di Negrentino, si vedano: P. TOESCA, *La pittura ecc.*, cit., p. 99 s., fig. 68; R. SALVINI, *art. cit.*, p. 629 s.; B. BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz*, Bern 1963, pp. 69-84, figg. 34-36. Come giustamente fa rilevare R. Salvini, le rispondenze, sia tipologiche ed iconografiche sia stilistiche, tra il 'Giudizio finale' di Negrentino e la "Traditio legis" all'esterno della chiesa di Civate, come pure gli affreschi interni della medesima chiesa, sono strettissime. Non mancano d'altra parte certe divergenze nel modellare, e non poche reminiscenze sia dell'arte ottoniana sia degli affreschi di Galliano (il modellato innanzi tutto, affine a quello delle figure dell'abside, poi l'evidente dipendenza del Cristo di Negrentino da quello di Galliano): si tratta però di arcaismi, poichè le analogie con gli affreschi di Civate sono tali da farci ritenere che l'affresco ticinese sia posteriore, anche se di poco, al complesso della chiesa di S. Pietro al Monte.

⁶⁵⁾ Si riscontrano inoltre stretti rapporti anche nel disegno dei particolari anatomici, per esempio la rotondità delle spalle, le pieghe del collo e le mani lunghe e affusolate.

⁶⁶⁾ Sull'affresco di Ascona, si veda: P. BIANCONI, *La pittura medioevale nel Canton Ticino, I, Il Sopraceneri*, Bellinzona 1936, p. 8, fig. 5. L'intera scena è stata purtroppo ridipinta, ma si legge ancora perfettamente. La parte più integra di tutto l'affresco è comunque la figura di Cristo.

⁶⁷⁾ Sugli affreschi di Sorenago, si vedano: P. BIANCONI, *La pittura medioevale nel Canton Ticino, II, Il Sottoceneri*, Bellinzona 1939, p. 6, fig. 3, e B. BRENK, *op. cit.*, pp. 84-88, figg. 37-38. Di tutto questo ciclo d'affreschi, che un tempo doveva ricoprire interamente le pareti della chiesa, sono rimasti ora solo tre frammenti, nel sottotetto, al di sopra delle volte barocche. Si tratta

di un frammento molto rovinato con tre teste di santi, a metà della navata destra, e di due frammenti in ottime condizioni con l' 'Angelo annunziante' e la 'Vergine annunziata', su quello che un tempo era l'arco trionfale, ed ora, per il nuovo orientamento della chiesa, muro d'ingresso. Per quanto si può giudicare attualmente dai due lacerti maggiori, il ciclo era nel medesimo ambito degli affreschi di Civate: basta accostare il frammento con la Vergine (fig. 16) alla scena del 'S. Marcello coi fedeli' (fig. 10), per accorgersi come le consonanze siano profonde, non solo per l'impostazione della figura, e per il pastoso modellato, bensì anche per il vivo e sensuoso modo di intendere la decorazione (alludiamo alla greca con gli animali racchiusi nel meandro). Se vogliamo, questa medesima greca si trova anche a Negrentino, ma si è come cristallizzata, ha perso quell'immediatezza che è invece peculiare dell'affresco civatense e del frammento di Sorenago. A nostro parere l' 'Annunziata' ticinese è di qualità molto alta, pari a quella dei migliori prodotti di S. Pietro al Monte, e collocabile ad una data di poco posteriore al ciclo lombardo.

⁶⁸⁾ Cfr. B. BRENK, *op. cit.*, fig. 37.

⁶⁹⁾ Cfr. A. GRABAR-C. NORDENFALK, *La peinture romane ecc.*, cit., p. 136.

⁷⁰⁾ *Zacharias Chrysopolita Concordantia Evangeliorum*, Roma, Bibl. Vaticana, fondo Rossiano n. 587 (Italia sett., forse Verona, 1100 c.), cfr. H. TIETZE, *Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*, in *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, V, Leipzig 1911, p. 55 s., fig. 71; A. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen zeit*, Berlin 1930, p. 101, e E. B. GARRISON, *Studies in the history of Mediaeval Italian Painting*, vol. IV (1962), p. 315 s., figg. 281-282.

Sia il Tietze che il Boeckler ritengono il codice dell'Italia settentrionale (XII secolo), l'uno assegnandolo dubitativamente a Verona, l'altro ponendolo in relazione con Bibbie giganti dell'Italia del nord, mentre il Garrison — pur con riserva, perchè alcune parti non corrisponderebbero al clima culturale della regione — lo considera un prodotto dell'Italia centrale (anzi più precisamente della Toscana, tra Pisa, Firenze e Arezzo), all'ultimo quarto del secolo.

A noi mancano, per il momento, gli elementi per risolvere in modo definitivo la questione, ma tenendo conto del carattere prevalentemente settentrionale della miniatura del f. 12 v., e notando d'altra parte come essa sia tra le raffigurazioni giudicate problematiche dal Garrison (mentre le iniziali e il tipo di scrittura sarebbero sicuramente toscani, il che però non esclude, a nostro avviso, l'intervento di un miniaturista d'altra regione), preferiamo accogliere l'ipotesi del Tietze, almeno fino a quando un esame più approfondito dell'argomento non imponga altrimenti.

Ma supponendo veronese un codice così strettamente legato al ciclo novalicense, sorgerebbero, inevitabilmente, alcuni problemi. Innanzi tutto ci si potrebbe chiedere perchè mai esistano dei rapporti con questa città, quando l'arte delle zone limitrofe mostra caratteri totalmente differenti da quelli novalicensi, in secondo luogo se il caso di questa analogia rappresenti un "unicum", oppure ne esistano altri, nell'ambito veronese.

Cominciamo a rispondere al secondo di questi interrogativi. Oltre al codice citato, abbiamo trovato un solo esempio in cui si possano riconoscere rapporti stilistici con la Novalesa, e cioè l'affresco della volta del sacello di S. Nazaro e Celso, in Verona. Questo affresco, che risale al 996 e raffigura il 'Cristo in Maestà' (cfr. E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, pp. 34-38, figg. 48-53), rivela interessanti analogie soprattutto col Cristo dell'abside. Non solo infatti è del tutto analoga nelle due figure la tipologia e il particolare genere di stilizzazione, basato sulla definizione geometrica delle ombre, ma corrisponde anche — nonostante la maggiore scioltezza del Cristo di S. Nazaro in opposizione all'accentuato manierismo del personaggio novalicense — il panneggio della veste, a fitte pieghe ad angolo acuto, parallelamente disposte. Analogia, quest'ultima, tanto più interessante in quanto va oltre l'essenziale se pur generica consonanza d'impianto, e si estende addirittura alla disposizione delle pieghe sulla stoffa. Si noti inoltre come i volti dei due personaggi si possano accomunare

per lo sguardo intenso e fisso, e l'espressione assorta, anche se nel Cristo veronese questa si colora d'una sfumatura melanconica, e come arcana, mentre in quello novaliciense la manieristica precisione dei tratti le toglie ogni mistero, mantenendola sul piano di un'imperturbabile superficiale serenità. Stringenti rapporti d'ordine tipologico come stilistico, legano infine gli angeli sostenenti la mandorla del Cristo del sacello (cfr. E. ARSLAN, *op. cit.*, figg. 52-53) alle figure giovanili novaliciensi (figg. 2, 3, 4, 8).

Altre due opere invece si possono mettere in rapporto con gli affreschi della cappella di S. Eldrado per l'iconografia del 'Giudizio Finale': sono appunto il 'Giudizio' inciso in marmo sul frontone della Basilica di S. Zeno, a Verona, risalente alla fine del XII secolo (cfr. E. ARSLAN, *op. cit.*, p. 162 ss., figg. 207-209) e la Bibbia A IV 74 della Biblioteca Vaticana, anch'essa opera veronese sul limitare del Duecento (cfr. E. ARSLAN, *op. cit.*, p. 167 ss., fig. 219). Il riferimento è — ripetiamo — soltanto iconografico, ma non privo di un certo interesse, dato che lo schema di Giudizio di tipo occidentale, con il Cristo Giudice che regge la croce, non è dei più frequenti (v. nota 6 e p. 26), e può essere quindi significativo trovarne due esempi, anche se più tardi, proprio a Verona.

Purtroppo però gli esempi fin qui veduti non bastano a chiarire in modo soddisfacente il problema dei rapporti tra l'ambiente veronese e quello novaliciense, non potendo evidentemente né provare l'esistenza di uno scambio diretto tra le due zone in questione, né suggerire una via attraverso la quale questo potrebbe essere avvenuto.

71) Sull'importanza di Salisburgo nel XII secolo, come centro miniatorio, e per la documentazione fotografica, rimane tuttora basilare l'opera G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Leipzig 1908-13. Per i problemi generali invece, e per una bibliografia più aggiornata, si veda P. VON BALDASS-W. BUCHOWIECKI-W. MRAZEK, *Romanische Kunst in Oesterreich*, Wien-Hannover-Bern 1962.

72) Cfr. F. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 69.

73) *Bibbia gigante di Admont*, Vienna, Bibl. naz. austriaca, cod. ser. 2701 (Salisburgo, secondo quarto del XII secolo), cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 71 ss., figg. 92-113, 152.

74) Si confronti l'arco-edificio dell' 'Incontro tra Giacobbe e Giuseppe', del f. 25 r. (cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, fig. 93) con gli archi novaliciensi (figg. 3, 4, 7, 8), l'edificio del f. 249, accanto al profeta Egeo (cfr. P. VON BALDASS-W. BUCHOWIECKI-W. MRAZEK, *op. cit.*, fig. 43) con il monastero novaliciense di fig. 6.

75) *Antifonario di S. Pietro a Salisburgo*, Vienna, Bibl. naz. austriaca, cod. ser. 2700 (Salisburgo, metà del XII secolo), cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, pp. 108 e ss., figg. 315-359.

76) Il manoscritto, come è noto, ha decorazioni di vario genere: miniature, iniziali disegnate, disegni colorati. I rapporti di analogia con il ciclo novaliciense sono riscontrabili soprattutto in certe miniature e in qualche figurina isolata (per es. del calendario), mentre i disegni a penna ed acquerello, così minuziosi e calligrafici, e spesso già così gotici, hanno uno spirito completamente diverso.

77) Cfr. F. UNTERKIRCHER, *La miniatura austriaca*, Milano-Firenze 1953, fig. 11.

78) I personaggi novaliciensi presentano parecchie analogie coi santi del calendario del codice. S. Amando in particolare (cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, fig. 319) è assai vicino all'Amblulfo di fig. 8 e al vescovo che accoglie S. Nicola (figg. 2 e 4), mentre S. Bartolomeo e S. Matteo (cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, figg. 322-323) sono da porre in rapporto con il S. Eldrado delle figg. 5 e 7.

79) *Libro delle Pericopi di S. Erentrud*, Monaco, Bibl. di Stato, cod. monacensis lat. 15903 (Salisburgo, secondo quarto del XII secolo), cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 83 ss., figg. 153-203.

80) Cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, figg. 196 e 198.

81) Le miniature del codice presentano taluni elementi più tardi rispetto agli affreschi novaliciensi: una maggiore complicazione nella composizione delle scene, un più spiccato gusto per il decorativo, talvolta un movimento parossistico e manieristico, un afflato drammatico che sconvolge la natura e le cose (ferma rimanendo però l'azione bloccata e sospesa delle figure umane), una maggiore evoluzione nel modo d'intendere l'architettura (e ciò nonostante l'innegabile analogia con l'architettura novaliciense), talvolta infine un più accentuato grafismo, a tutto scapito della resa plastica dei volumi.

82) *Walters-Bibel*, Michelbeuern, Bibl. dell'abbazia (Salisburgo, secondo quarto del XII secolo), cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, pp. 191 ss., figg. 81-90, e P. VON BALDASS-W. BUCHOWIECKI-W. MRAZEK, *op. cit.*, fig. 44, tav. VII. Tale codice era in rapporti multi stretti con la Bibbia di Admont.

83) Cfr. P. VON BALDASS-W. BUCHOWIECKI-W. MRAZEK, *op. cit.*, fig. 44.

84) *Bibbia di Gumbertus*, Erlangen, Bibl. dell'Università, ms. I (Salisburgo, 1195 c.), cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, pp. 129 ss., figg. 114-151.

85) *Libro delle Pericopi proveniente da Passau*, Monaco, Bibl. di Stato, Cim. 16002, Cim. 162 (Salisburgo ?, seconda metà del XII secolo), cfr. G. SWARZENSKI, *op. cit.*, pp. 122 ss., 155 ss., figg. 294-304, 306-307, 309.