

# Gli affreschi della cappella dei Gallieri: committenza e modelli figurativi a Chieri nel primo ventennio del Quattrocento

Chiara Zoia

**I**l rinnovato interesse intorno al vasto ciclo pittorico che decora le pareti della cappella fondata da Guglielmo Gallieri nel vano della torre campanaria della Collegiata di Santa Maria della Scala in Chieri può sicuramente essere considerato emblematico di come questa giornata di studi abbia dato il via a stimolanti ricerche in un ambito, come quello della pittura quattrocentesca in Piemonte, che troppo spesso riteniamo di aver sondato ormai a sufficienza, mentre presenta ancora zone d'ombra che, qualora chiarite, potrebbero far mutare anche il panorama complessivo. Nonostante si tratti, infatti, di un'opera straordinaria per estensione, complessità, qualità, risulta ancora difficoltoso non soltanto individuarne una paternità, ma persino collocarla in modo plausibile all'interno della coeva produzione locale. Occorre rilevare come ciò sia imputabile in buona misura alla pessima condizione conservativa in cui versa tutto l'ambiente, che rende particolarmente complessa una corretta lettura stilistica degli affreschi, i quali si presentano (o forse è più corretto dire: "si presentavano") gravemente lacunosi, impoveriti da perdite di colore e offuscati da vistose efflorescenze saline. Il restauro attualmente in corso<sup>1</sup> fornirà sicuramente l'occasione di raccogliere nuovi, importanti dati, e una volta concluso permetterà di operare dei confronti su base stilistica, fondandoli su un documento figurativo attendibile; inoltre le campagne di restauro che hanno coinvolto la Precettoria di San Leonardo e la cella campanaria di San Domenico consentiranno di inserire la cappella Gallieri in un ritrovato contesto di botteghe di frescanti operanti a Chieri tra fine Trecento e inizio Quattrocento.

Date tali premesse il mio contributo vuole rappresentare esclusivamente una base di partenza, nella quale si raccolgano i dati già a disposizione, organizzandoli però in modo da definire e proporre nuove linee di ricerca che da tali risultati possano partire, anche alla luce delle importanti novità emerse grazie ai molteplici contributi contenuti nel catalogo della mostra *Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*<sup>2</sup>, ed in particolare del tentativo di individuare quale fosse il sostrato, la cultura figurativa dominante nel territorio oggi piemontese, ed in particolare nell'area sabauda, sulla quale si innestarono le novità portate da Jaquerio e dagli artisti, in buona parte di origine oltralpina, di cui si avvale Amedeo VIII per realizzare il proprio progetto di rinnovamento artistico, oltre che politico, del ducato. Se infatti a partire dalla mostra svoltasi nel 1979 e dedicata a *Giacomo Jaquerio e il Gotico Internazionale*, e dal relativo catalogo<sup>3</sup>, sono stati chiariti in maniera esaustiva gli apporti dell'arte europea, francese e fiamminga in particolare, all'evoluzione della situazione locale<sup>4</sup>, in misura minore ci si era interro-

1) Catasto del Quartiere Gialdo, voce Andrea Gallieri, *Iniziale decorata con un gallo*, 1437 circa, Archivio Storico del Comune di Chieri, Catasti, art. 143 par. 1. [fac.]



gati su quale tradizione figurativa possa essere stata alla base della prima formazione di Giacomo Jaquerio, “de Taurino”, del quale le fonti documentarie attestano che “discendeva da una famiglia di artisti, e che suo padre, Giovanni, era un pittore documentato a Torino nella seconda metà del Trecento”<sup>5</sup>. Tuttavia il confronto con nuove scoperte o riletture di testimonianze pittoriche recuperate grazie ad interventi di restauro rese indispensabile ritornare su quanto in quell'occasione era stato tralasciato, e già nel 1985 Giovanni Romano, in merito agli affreschi trecenteschi di San Domenico in Torino, tentò di colmare il vuoto che precedeva l'ingresso sulla scena di Giacomo Jaquerio, proponendo tra i possibili autori quel “Giovanni Jaquerio, consanguineo del più famoso Giacomo” attivo “a Torino, nella seconda metà del Trecento”, benché precisasse come questa dovesse essere considerata soltanto “una tentante ipotesi attributiva”<sup>6</sup>. Un altro restauro di grande importanza, anch'esso datato alla metà degli anni Ottanta, quello del Battistero del Duomo di Chieri, portò ad una nuova leggibilità il ciclo affrescato da Guglielmetto Fantini, e nello stesso tempo fornì lo stimolo per cercare di mettere ordine nella vasta e variegata scuola jaqueriana, la quale annoverava sino a quel momento un gran numero di maestri anonimi, le cui identità artistiche avevano spesso contorni piuttosto sfumati; si comprese quindi come l'unica via per poter dirimere tale intricatissima situazione fosse la ricerca delle tracce lasciate dalle diverse culture che molti artisti, poi seguaci di Jaquerio, dovevano possedere prima del loro incontro con il suo nuovo stile, e grazie alle quali possiamo finalmente farne emergere le figure dall'indistinto “mare magnum” dell'adesione alla nuova maniera pittorica. L'intervento tenuto da Simone Baiocco in questa giornata di studi è un perfetto esempio di come questi nuovi percorsi di ricerca abbiano condotto a esiti di grande rilievo, come l'individuazione di fonti liguri, con particolare riferimento ai modelli forniti da Barnaba da Modena, per la prima fase della carriera di Guglielmetto Fantini, la cui vicenda biografica ci riporta in qualche modo all'argomento di questa trattazione, ossia alla decorazione della cappella di San Giovanni Battista, sotto il patronato della famiglia Gallieri, nella Collegiata chierese; infatti sin da quando Secondo Caselle, conducendo un'accurata ricerca archivistica sulla famiglia dei Fantini, segnalò la presenza in Chieri di un Giovanni Fantini, zio di Guglielmetto, anch'egli pittore e in rapporti di vicinato con la nobile famiglia dei Villa<sup>7</sup>, si tentò di attribuire opere rimaste adespote a questo artista privo di catalogo, tra le quali per l'appunto il ciclo affrescato nella cappella dei Gallieri. Nonostante tale ipotesi non paia supportata dalla lettura stilistica, che verrà approfondita in seguito, essa risulta tuttavia esemplare di quanto si ponga come sempre più pressante la necessità di ricostruire il contesto dell'arte in area sabauda prima dell'arrivo imponente delle novità transalpine, contesto all'interno del quale gli affreschi in questione costi-

2) Maestro di San Domenico a Torino, *Gli Apostoli Matteo e Giacomo Maggiore*, 1350 – 1360, Cappella delle Grazie, chiesa di San Domenico, Torino.



tuiscono un tassello imprescindibile. Per affrontarne l'analisi è bene affidarsi innanzitutto ad un'attenta ricognizione delle fonti documentarie: in tal senso restano a tutt'oggi preziose le ricerche condotte da Secondo Caselle e confluite nel saggio *La cappella dei Gallieri*<sup>8</sup>, in cui venne pubblicato il testamento di Guglielmo Gallieri, redatto dal notaio Eustachio Plantaporri in data 13 marzo 1413, con i relativi codicilli, dei quali il primo fu aggiunto lo stesso giorno, mentre un secondo venne steso il 14 aprile 1414. La prima preoccupazione del testatore è quella di disporre il luogo per la propria sepoltura, una cappella nella collegiata chierese di Santa Maria con intitolazione a San Giovanni Battista, la quale in quel momento pare non esista ancora, poiché la si definisce “construenda seu construi facienda”<sup>9</sup>, ed in seguito dispone lasciati a quasi tutte le chiese cittadine, tra le quali citiamo quelle di San Domenico e di San Francesco, da sempre palcoscenici privilegiati delle più prestigiose committenze e

quindi naturale luogo di incontro tra artisti, opere, modelli figurativi. Dispone infine una somma di duecentoquaranta scudi “in revolutione Capelle et picture ipsius Capelle”<sup>10</sup> e per la realizzazione di un calice d'argento decorato, nonché sessanta scudi per il mantenimento dell'erigenda cappella, e per dotarla di un messale e di tutti i paramenti necessari. Nel codicillo del 1414 si fa menzione “de Capelle ut supra errigende in campanili Ecclesie Collegiate Beate Marie Cherii”<sup>11</sup>, e dunque ciò sembrerebbe dimostrare che il Capitolo aveva già espresso l'intenzione di assegnare alla famiglia Gallieri l'ambiente alla base della torre campanaria. Molto particolareggiate, tanto nel testamento vero e proprio che nei codicilli, le indicazioni sulle modalità di nomina del beneficiario, incaricato di celebrare una messa quotidiana, ma pure di amministrare la considerevole dote istituita a tale scopo; il Gallieri affida tale nomina ai propri eredi (in particolare al maschio più anziano della famiglia), insieme ai Rettori della Società di San Giorgio. Proprio all'entità del beneficio, ed al coinvolgimento della Società di San Giorgio, in seguito identificatasi con gli stessi organismi che amministravano il comune di Chieri, pare vadano imputate da una parte la sovrabbondanza di documenti relativi alla gestione dell'ingente dote, con una proliferazione di copie del testamento del Gallieri, dall'altra la quasi totale assenza di fonti riguardanti la decorazione, la dotazione di arredi e paramenti, e le vicende conservative dell'ambiente vero e proprio. Infatti una breve ma esaustiva ricerca archivistica<sup>12</sup> in merito non ha fornito i risultati sperati, benché se ne possa ricavare la netta impressione che sin dalla sua fondazione sia prevalso decisamente l'interesse per la cappellania su quello per la cappella, tanto che, a poco più di un secolo e mezzo di distanza, il Visitatore Apostolico Mons. Angelo Peruzzi, giunto al Duomo di Chieri il 28 ottobre 1584, testimonia una situazione di incuria, grave al punto da rendere necessario l'interdetto per la Cappella di San Giovanni Battista<sup>13</sup>, il cui beneficio viene trasferito al vicino altare del Corpus Domini, e che da quel momento sarà adibita a magazzino. Anche quest'umile destinazione può motivare la carenza di documentazione relativa a tale ambiente, e dunque, in mancanza di testimonianze che ci aiutino a fissare una cronologia certa per la decorazione pittorica della cappella, e l'ipotesi più verosimile resta quella formulata da Secondo Caselle, che assume quale limite post quem il 1414, anno in cui presumibilmente morì Guglielmo Gallieri, ed ante quem il 1418, quando fu assegnato il primo beneficio a Simone de' Mercandillo, priore di Sant'Andrea di Torino, e dunque si presume che l'ambiente fosse già utilizzabile per la celebrazione della messa quotidiana.

Disponiamo al contrario di notizie piuttosto rilevanti riguardo ai committenti: la famiglia dei Gallieri era fortemente legata alla realtà cittadina, e sin dalla prima metà del XIV secolo alcuni suoi membri erano coinvolti nella attività della potente Società di San Giorgio<sup>14</sup>.



3) Maestro di San Domenico a Torino, *L'Annunciazione* (lunetta) e i *Santi Pietro e Paolo* (ordine inferiore), 1350 – 1360, Cappella delle Grazie, chiesa di San Domenico, Torino.

Come evidente dal testamento di Guglielmo Gallieri, disponevano di una grande quantità di denaro, quasi certamente derivata dall'attività di banchieri, e che era precocemente stata reinvestita nell'acquisto dei feudi di Bressieux, in Savoia, e di Santena<sup>15</sup>. Grazie a tali possedimenti i Gallieri potevano fregiarsi di uno stemma<sup>16</sup>, quasi ossessivamente ripetuto nella decorazione della cappella di loro patronato, e del motto "esperere de mieux". L'immagine che se ne può ricavare dalle fonti storiche è quella di una famiglia in grado di esercitare fortissima influenza sulla realtà locale, finanziando in maniera ingente tutti i principali cantieri cittadini, che poteva vantare una tradizione piuttosto strutturata alle spalle, un titolo nobiliare già acquisito da tempo (a differenza di altri committenti chieresi, come Lorenzo Tabussi), e che non dimostra uno spiccato interesse verso la realtà transalpina, a differenza dei Villa o dei Tana.

Ma ovviamente il documento cui dedicare maggiore attenzione è il ciclo pittorico stesso, il quale, ad una attenta lettura, fornisce una notevole quantità di informazioni: le scene della vita del Precursore si dipanano lungo le pareti della cappella seguendo un rigoroso ordine narrativo, occupando ciascuna porzioni di parete chiaramente predeterminate. I diversi riquadri sono collegati fra loro da fasce decorative e finte inquadrature prospettiche, che mirano a suggerire una lettura unitaria dell'intero ambiente, determinante per una corretta comprensione delle scelte iconografiche: dal basso verso l'alto vengono infatti raffigurati dapprima i profeti, ed altre figure veterotestamentarie, quindi la vita del Battista, infine nelle vele della volta i quattro Evangelisti, ciascuno accostato ad un Dottore della Chiesa, con l'evidente intento di sottolineare una continuità tra Vecchio e Nuovo Testamento che doveva conferire autorità alla dottrina tramandata dalla Chiesa, fornendole un sostegno nella lotta contro una presenza ereticale ben documentata a Chieri nel corso del XIV secolo<sup>17</sup>. Possiamo quindi affermare con sufficiente certezza che la decorazione della cappella si svolse nel corso di un'unica campagna, alla quale partecipò sicuramente un vasto numero di maestranze, tutte però coordinate da una personalità in grado di concepire il complesso progetto che sottende a tale opera e guidarne l'esecuzione. Emergono alcune eccezioni a tale unitarietà: la volta sembra mostrare stile e concezione decisamente più aggiornati rispetto alle pareti, e questo appare inconsueto in una porzione di ambiente che secondo la prassi invalsa doveva essere eseguita per prima; inoltre nella fascia più bassa della parete d'ingresso, decorata da un finto velario, emerge uno strato precedente di decorazione pittorica, picchiettata per far aderire il nuovo intonaco<sup>18</sup>. Non credo però che queste incongruenze, relativamente poco significative, possano spingere ad ipotizzare il succedersi dell'operato di più botteghe di frescanti, quanto piuttosto debbano essere imputate alla complessità un lavoro tanto vasto, eseguito probabilmente in tempi brevi, e che dunque richiedeva l'intervento di una *equipe* numerosa, con al suo interno molti aiuti e forse più di un maestro. La cronologia desunta dall'analisi storica viene in buona sostanza confermata non soltanto dalla lettura stilistica, ma anche dai preziosi indizi fornitici dalle foggie dei costumi, caratterizzati da alcuni elementi peculiari, ed in qualche caso curiosi, come gli abiti femminili dalle scollature tonde e poco profonde (tipiche degli ultimi anni del Trecento) e le maniche strette, ma tra i quali vediamo già comparire un meraviglioso vestito rosso con sopramaniche corte davanti e lunghissime dietro, arricchite dalla lavorazione frastagliata, oppure, sul versante dell'abbigliamento maschile, i cappelli "a sacco", che si ripiegano sulla fronte. Ebbene, proprio in quegli affreschi della sala baronale del castello della Manta che Luciano Bellosi, grazie ad una corretta lettura dei dati di moda, aveva potuto datare al secondo decennio del Quattrocento<sup>19</sup>, ritroviamo, tra i vecchi che si avviano alla *Fontana della Giovinezza*, lo stesso copricapo a sacco indossato da tanti personaggi che popolano le pareti della cappella dei Gallieri, così come alcune tra le *Eroine* della parete di fronte vestono le lunghe e raffinatissime sopramaniche frastagliate;



tutto ciò avvalorava l'ipotesi secondo la quale gli affreschi di cui ci occupiamo siano stati eseguiti immediatamente dopo la morte di Guglielmo Gallieri, di certo non oltre il 1420, e nell'ambito di un'unica campagna decorativa.

Stabilita una cronologia certa, e chiarito come la paternità del ciclo vada attribuita ad una singola bottega, resta il compito più arduo, ossia individuarne l'identità, o quantomeno definire la cultura figurativa da essa espressa; sin dai primi studi a riguardo parve piuttosto complesso definire la personalità cui attribuire un'opera di tale importanza, e che tuttavia risulta tanto isolata nel contesto della locale pittura tra la fine del XIV e l'inizio XV secolo. Di fronte alla disorientante pluralità di fonti cui attinge il tuttora anonimo maestro i primi tentativi di identificarlo hanno condotto a formulare le più disparate ipotesi: a cominciare dalla Brizio, la quale nel 1942 ne proponeva una cronologia molto tarda, sul finire del Quattrocento, pur segnalando già correttamente un legame con i casi di Sant'Antonio di Ranverso e San Pietro a Pianezza<sup>20</sup>. Il Carità, invece, a seguito del sopralluogo compiuto per conto della Soprintendenza, scrive nel 1956 un articolo riguardante *La pittura del ducato di Amedeo VIII*<sup>21</sup> nel quale mette per la prima volta in luce una forte componente lombarda, tanto da assegnare il ciclo al medesimo frescante di San Francesco in Lodi; a partire dal suo intervento non viene sostanzialmente più messo in discussione il fatto che il maestro della Cappella Gallieri si fosse formato in area padana, nonostante i termini di paragone proposti variassero in un panorama che andava dall'ambito dei de Veris, indicato dalla Griseri<sup>22</sup>, a quello lombardo-veronese suggerito da Cavallari Murat<sup>23</sup>, passando per una riproposizione del confronto con il ciclo di San Francesco a Lodi da parte della Matalon<sup>24</sup>. Chi prova a ritornare in maniera più approfondita sulla questione, e fornisce un contributo essenziale nel dipanare questo problema tanto intricato è P. Gaglia, il quale, nella sua scheda sul *Maestro della cappella dei Gallieri, 1415-1420?*, contenuta nel più volte citato catalogo della mostra torinese del 1979<sup>25</sup>, da un lato pone ordine, e dall'altro sviluppa ed amplia le indicazioni che gli provenivano dalla bibliografia sino allora prodotta sull'argomento: rileva come convivano nella cultura di questo anonimo pittore timide citazioni delle novità jaqueriane, insieme ad una evidente conoscenza della tradizione artistica lombarda, benché su posizioni decisamente attardate<sup>26</sup>, ma soprattutto ha il merito di segnalare come occorresse sondare "anche l'influenza della miniatura", denunciata dai "riquadri pensati come una pagina miniata"<sup>27</sup>. Resta però ancora da chiarire quale potesse essere il profilo di un maestro dalla cultura così variegata, quale il suo ambito di formazione, quale quello in cui operava; possiamo ricavare in tal senso dati interessanti da tutte le parti di "raccordo" tra le diverse scene che compongono il ciclo della cappella Gallieri. Nel nostro caso infatti le parti figurate sono contenute all'interno di una incorniciatura complessiva, alla quale l'artista ha dedicato evidentemente grande attenzione: colpisce il fatto che tanto le lunette quanto i riquadri dell'ordine inferiore ci vengano presentati come se si aprissero da grandi balconate, sorrette nel primo caso da mensoloni in pietra, nel secondo da travetti in legno<sup>28</sup>. Questo accorgimento illusionistico, che mira a suggerire uno sfondamento in profondità della parete, o meglio nel nostro caso potremmo dire un avanzamento verso lo spettatore, denuncia la ripresa di un elemento caratteristico della tradizione giottesca diffuso in tutta l'Italia del Trecento, da Padova a Napoli; saremmo perciò portati ad attribuirne la presenza nel ciclo chierese ad un retaggio della miglior cultura figurativa lombarda, mantenuto da questo artista dallo stile leggermente attardato. Tuttavia non bisogna escludere a priori la possibilità di trovare confronti più vicini, da un punto di vista



4) Maestro della Cappella Gallieri, *Seppellimento del Battista (part.)*, 1414 – 1418, Cappella di San Giovanni Battista o dei Gallieri, chiesa di Santa Maria della Scala, Chieri.

non tanto cronologico quanto geografico: infatti a Torino, il trecentesco ciclo di affreschi della cappella delle Grazie nella chiesa di San Domenico, ci mostra, a sorreggere l'ordine superiore della decorazione, gli stessi mensoloni, seppur caratterizzati da una cromia smagliante ed una valenza spaziale incerta. Su questa "imponente e coloratissima cornice architettonica" si era soffermato Giovanni Romano, il quale, nel saggio con cui si presentavano il risultati del restauro di tali affreschi, aveva sottolineato come questa potesse evocare "e non a torto, l'incorniciatura architettonica del grande ciclo francescano di Assisi"<sup>29</sup>. Ma incontriamo anche altre tangenze tra i cicli di Chieri e Torino: all'interno della cappella Gallieri riscontriamo infatti l'utilizzo, tra i tanti motivi decorativi, di una sorta di nastro di un giallo aranciato, avvolto su se stesso, con la parte centrale rilevata e i bordi segnati da spesse pennellate, di tonalità più chiara o più scura rispetto all'insieme, come per rappresentarne lo spessore. Un dettaglio molto simile ricorre anche negli affreschi di San Domenico: se infatti rivolgiamo l'attenzione al nastro che si avvolge intorno alle colonne che scandiscono lo spazio riservato alla teoria dei Santi, possiamo notare come le tangenze siano tutt'altro che superficiali, nonostante il forte divario temporale reso evidente dall'aspetto più rigido, quasi metallico, di tale elemento decorativo, mentre a Chieri esso assume una diversa consistenza, ad imitare la morbidezza e la carnosità di un elemento vegetale, come perfettamente si addice al momento più tardo dello stile gotico. Al di là della ricorrenza di questi partiti decorativi, ritengo che la più sorprendente somiglianza tra i due casi sia costituita dalle problematiche che dalla loro analisi sorgono, dal momento che entrambi ci pongono di fronte ad "un quesito storico e critico fondamentale: si tratta di una testimonianza figurativa da considerare di scuola piemontese, o si tratta piuttosto di un fenomeno di importazione (dalla Lombardia, come si è pensato ultimamente ...)"<sup>30</sup>; ed è proprio "il partito architettonico del ciclo delle Grazie", ripreso

5) Maestro della Manta (?), *La Fontana della Gioinezza (part.)*, 1420 ca., la Manta, castello (sala baronale).



come abbiamo sottolineato dal Maestro della cappella dei Gallieri, a fornirci indicazioni preziose per rispondere a tale quesito, dal momento che appare "dei più arcaici, nel nostro Trecento, e a voler proprio scegliere modelli di Lombardia occorrerebbe cercare nella prima generazione trecentesca, quella più fedele alla fase più gotica e più internazionale del grande cantiere di Assisi"<sup>31</sup>. Si ha insomma la sensazione che ogni qual volta in Piemonte si riscontrino opere che mostrano caratteri tipici della produzione lombarda, esse si riferiscano sempre ad una generazione precedente, e soprattutto a modelli decisamente "alti", rispetto alla *vulgata* che contraddistingue il linguaggio di molti frescantoni di area padana. Tale ritardo potrebbe essere attribuito al *modus operandi* dei nostri pittori, che, grazie a giovanili "viaggi di formazione" in Lombardia, ed a Milano in particolare, entrarono in contatto con le migliori novità prodotte in quell'ambiente, e le portarono con sé, continuando a replicarle lungo tutta la loro carriera, senza più aggiornarle; tuttavia Romano fornisce una diversa interpretazione, suggerendo di "riconoscere nel maestro di San Domenico il possibile segno di una protratta fedeltà di scuola a un misterioso maestro toscano ampiamente documentato in Piemonte dal 1314 al 1348, "Giorgio dell'Aquila, ... un ostinato e isolato

divulgatore nella nostra regione del verbo giottesco più arcaico”, un maestro il cui insegnamento passò alla generazione successiva, la cui “icastica lezione di stile e di vivacità descrittiva costituirà parte integrante della cultura figurativa piemontese fino alla fine del secolo, in tempo per collegarsi alla figura di Giacomo Jaquerio e determinarne gli inizi”<sup>32</sup>. Anche Passoni, in merito agli affreschi che decorano la cappella di Montiglio ed il sepolcreto della famiglia Rivalba nel chiostro di Vezzolano, di mano di un pittore operante in date vicine a quelle del Maestro di San Domenico, rileva come accanto ad un’“inconfondibile impronta lombarda” questi giungano a “risultati di un’originalità sorprendente, che inducono a sospettare che la storia di queste pitture debba essere vista nei termini di uno svolgimento parallelo, piuttosto che come testimonianza di un’adesione inerte nei confronti della più scelta cultura giottesca approdata in terra lombarda”<sup>33</sup>. Si delinea così l’ipotesi di una tradizione giottesca che si evolve in maniera piuttosto autonoma rispetto a quella lombarda, con la quale tuttavia non si possono negare contatti, benché filtrati attraverso le esperienze dell’area orientale del Piemonte; con questo non si vuole istituire un rapporto diretto tra l’artista che opera nella cappella delle Grazie della chiesa domenicana torinese ed il frescante della cappella Gallieri, divisi da circa mezzo secolo di storia. Tuttavia il permanere di un patrimonio figurativo tutto locale, che si tramandava di bottega in bottega (come pare testimoniato dal riutilizzo di motivi decorativi da parte del Maestro della cappella dei Gallieri), insieme alla mancanza di contatti diretti, e quindi aggiornati, con le novità che in quel torno d’anni si stavano sviluppando in Lombardia, potrebbe spiegare la difficoltà di reperire riscontri significativi tra il ciclo in esame e la produzione, anche in questo caso prevalentemente ad affresco, di area padana non solo coeva, ma persino dei decenni immediatamente precedenti. Gli studi in merito hanno richiamato soprattutto due casi, compresi tra gli ultimi due decenni del Trecento ed il primo del Quattrocento, ovvero quelli delle decorazioni di San Francesco a Lodi e di San Lorenzo a Piacenza; si tratta certo di testimonianze di fondamentale importanza per la storia della pittura lombarda, specie per quanto riguarda Lodi, dal momento che in San Francesco operarono, in diversi tempi, varie botteghe, fornendo così un panorama dettagliato delle diverse sfaccettature di una cultura figurativa in rapido cambiamento. Se tuttavia ci si accinge ad un confronto serrato con gli affreschi della cappella di San Giovanni Battista nella collegiata chierese, balza subito agli occhi come le somiglianze siano soltanto generiche: non troviamo qui infatti né il gusto per il linearismo e l’ornamentazione, segno di quel “richiamo alle imprese artistiche di Giovannino de’ Grassi che unisce quale filo conduttore larga parte della produzione pittorica a Lodi negli ultimi decenni del Trecento”, e che si può notare nel *Matrimonio mistico di Santa Caterina d’Alessandria* in San Francesco, né “lo stile miniaturistico dell’incorniciatura, che definisce e squadra lo spazio murale”, o “il decorativismo assai studiato delle stoffe delle vesti”<sup>34</sup> che contraddistinguono il *Maestro della Madonna di Ada Negri*, il quale oltre a lasciare molte testimonianze nella chiesa francescana di Lodi è probabilmente anche l’autore delle *Storie di Santa Caterina d’Alessandria*, oggi conservate al Museo Civico di Piacenza. Se si vogliono individuare corrispondenze più puntuali con le sopravvissute testimonianze ad affresco di area lombarda occorre a mio parere risalire ad una cronologia leggermente anteriore, e riferirsi alla decorazione dell’oratorio di San Ludovico ad Albizzate, realizzata intorno al 1375, episodio che rientra nel complesso problema del giottismo lombardo; non soltanto qui ritroviamo le “cornici architettoniche in finto marmo” sorrette da “coppie di mensoline”, che ottengono “un effetto di finestra, se non prospettica, almeno ‘spaziosa’”, ma, soprattutto nelle *Storie di San Giovanni Battista*, apprezziamo “la gamma cromatica” che “oscilla tenuamente sui toni delicati del rosa, del verde pastello, del giallo ambrato”<sup>35</sup>, richiamando alla memoria la scena del Battesimo dei fedeli, forse la più riuscita dell’intera opera del Maestro della cappella Gallieri, così come le “forme corpose e struttura-

te poderosamente, con chiaroscuri morbidi che modellano plasticamente i volti e i panneggi<sup>36</sup>. Il caso di Albizzate ci rimanda dunque nuovamente ad una tradizione giottesca, in questo caso lombarda, magari aggiornata attraverso filtraggi formali con la Toscana operati da Giovanni da Milano (benché l'assenza di documenti che riguardino l'ultima parte della sua vita spinga ad una necessaria prudenza); questo vasto e complesso ciclo testimonia inoltre lo svolgersi di un processo, avviatosi immediatamente dopo la metà del XIV secolo con la decorazione della chiesa abbaziale di Viboldone, "di inversione nel rapporto tra pittura e miniatura, con quest'ultima che si fa tecnica guida, dettando schemi e modelli, nonché formule stilistiche"<sup>37</sup>. Torniamo dunque a quella stagione artistica della produzione di manoscritti sontuosamente illustrati, commissionati dalla famiglia viscontea e dalla sua più ristretta cerchia, prodotti dopo il 1370 e prima dell'ultimo decennio del secolo, contraddistinti da un "tranquillo linguaggio figurativo, in cui andava spegnendosi il ricordo delle lontane volumetrie giottesche, filtrate ormai attraverso due generazioni"<sup>38</sup>, ambito cui faceva riferimento Gaglia indicando la produzione miniatoria quale possibile modello per il frescante delle *Storie di San Giovanni Battista* nel Duomo di Chieri. Più precisamente egli segnalava come potesse essere stata di esempio per il Maestro della cappella Gallieri, nella composizione di scene quali il *Banchetto di Erode* o il *Seppellimento del Battista*, la *Natività di Maria* nel famoso codice 757 di Parigi: questo libro d'ore, sottolineava già Arslan, "è notoriamente opera straordinariamente ricca" che "si presta ... a un'analisi circostanziata dello stato della miniatura lombarda subito dopo il 1380"<sup>39</sup>. Tale manoscritto si pone quindi come punto di partenza imprescindibile della nostra ricerca, che può essere utilmente estesa ad altri due libri d'ore, segnala-

---

6) Maestro della Cappella Gallieri, *Nascita del Battista*, 1414 – 1418, Cappella di San Giovanni Battista o dei Gallieri, chiesa di Santa Maria della Scala, Chieri





ti da Key Sutton come ad esso direttamente riconducibili, ossia il ms. Smith-Lesouëff 22<sup>40</sup> e le cosiddette *Ore di Modena*<sup>41</sup>, nonché ad un romanzo illustrato noto come *Lancelot du Lac*<sup>42</sup>, in cui Toesca aveva individuato miniature riferibili allo stesso artista del Latin 757<sup>43</sup>. Sutton identifica infatti in questo gruppo l'operato di una bottega attiva a Milano intorno al 1385<sup>44</sup>, in una fase ancora iniziale per la produzione di codici di lusso; questa équipe, affermata al servizio della corte viscontea, godeva di una posizione molto solida, e proponeva uno stile che si può definire profondamente milanese in "quanto a fonti, riferimenti al contesto e committenti a noi noti"<sup>45</sup>. Ed il gusto espresso dalla decorazione di questi manoscritti così schiettamente lombardi trova sorprendenti affinità con le scene della Vita di San Giovanni affrescate nel Duomo di Chieri: la *Natività del Battista*, per cominciare, quasi a stento contenuta nella casa di Elisabetta, e nella quale entra invece con prepotenza la rappresentazione di tetti, torri, bifore, e tutto quanto concorreva all'immagine di una città contemporanea, trova un parallelo, non soltanto iconografico, con la *Nascita di Gesù* miniata a piena pagina nelle *Ore di Modena* (f. 37 v) ed ambientata all'esterno di una città che vuole essere Milano. In entrambi i casi colpisce il dettaglio, elevato al rango di co-protagonista, della tinozza raffigurata nella sua quotidianità di oggetto in legno, legata da robuste corde annodate, vistosamente ovale nel tenta-

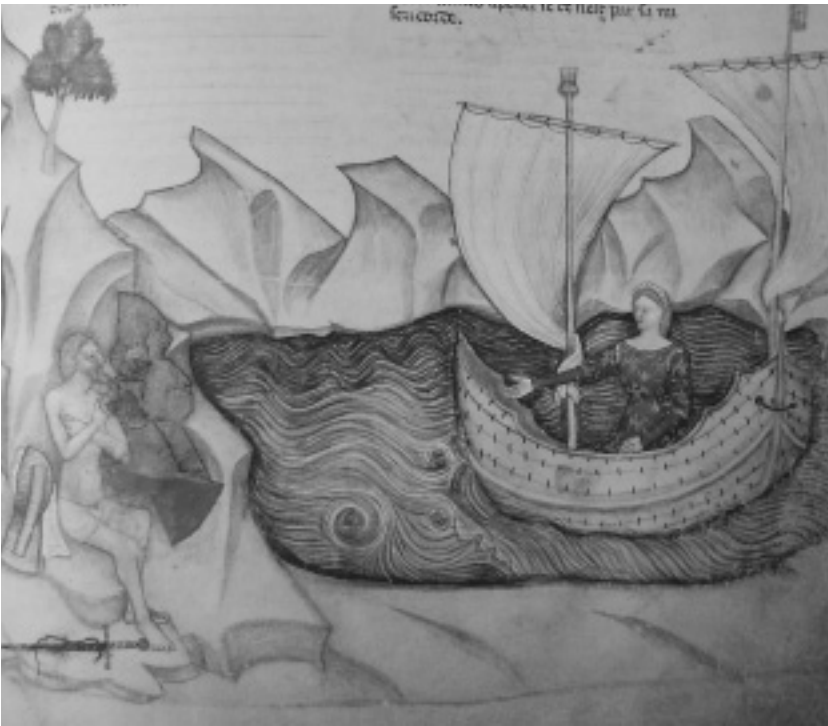


tivo ingenuo di suggerirne la tridimensionalità. Il racconto della vita del Precursore viene affrontato, nel ciclo chierese, senza particolare cura per le sue componenti mistiche ed ascetiche, esaltandone invece gli aspetti avventurosi, rocamboleschi, alle ambientazioni cortesi, tanto da fornire l'impressione che venga illustrato non un testo sacro, ma uno dei romanzi tanto in voga sul finire del Trecento, proprio come il *Lancelot du lac*. Se infatti per il *Banchetto di Erode*, che occupa l'intero registro inferiore sulla parete d'ingresso della cappella della collegiata chierese, Gaglia aveva chiamato in causa il divaricarsi delle pareti del trono del tiranno, teso a raffigurare una malcerta profondità, accorgimento che egli segnalava come derivato dalla decorazione del Lat. 757, la cronaca quasi mondana dei sontuosi banchetti di corte, e la somiglianza tra alcune fisionomie maschili rimanda piuttosto alle "tavole rotonde" imbandite e vivacemente animate del *Lancelot*. Si sono poi finora trascurate alcune scene che al contrario appaiono tra i più alti raggiungimenti del frescante che operò nella cappella Gallieri, ossia tutti quegli episodi ambientati all'esterno, nei quali apprezziamo una maggior libertà nella rappresentazione dello spazio, una coinvolgente vivacità e forse anche una diversa cura nella resa delle figure; il *Battesimo dei fedeli*, in particolare, raggiunge livelli qualitativi notevoli, lasciando presumere che qui, sulla parete immediatamente di fronte all'ingresso, e dunque nella posizione più visibile, il contributo dei collaboratori abbia lasciato spazio ad un intervento diretto ed esteso del maestro che li coordinava; proprio riguardo all'illustrazione del *Lancelot du lac* la critica ha posto in rilievo come, se nella rappresentazione degli interni il miniatore si mostra in evidente debito con le novità portate a Milano dall'illustrazione del *Guiron le courtois*<sup>46</sup>, senza tuttavia riuscire ad eguagliarne le doti, nelle scene ambientate all'aperto la composizione risulti meno vincolata ai modelli di riferimento, dando all'artista la possibilità di intervenire anche con notazioni personali, quasi tratte dal vero, come accade per le figure dei cavalli. È soprattutto nell'evocare rive di laghi e mari solcati da navi che pare esprimersi al meglio la vena "romanzesca" di queste rappresentazioni, e sono proprio le rocce

7) Bottega milanese, foglio miniato del *Libro d'Ore di Modena*, 1383, Modena, Biblioteca Estense, (ms. a. S.2.31, Lat. 862), f. 37v. Tratto da: K. Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi*, in C. Bertelli (a cura di), *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, Milano 1988, pag. 128.

e l'acqua gli elementi che in maniera più vistosa ci portano ad individuare somiglianze tra le scene miniate nel *Lancelot du lac* e la decorazione della cappella di patronato Gallieri. Le prime vengono descritte, in entrambi i casi, attraverso la stesura di un colore chiaro e neutro conornato da una linea più scura, morbida e liquida, a formare silhouettes molto lontane da una resa naturalistica, mentre la trasparenza dell'acqua viene ottenuta sovrapponendo sottili linee bianche ondulate ad una campitura azzurra. Questo clima fiabesco coinvolge non soltanto il paesaggio, ma persino le architetture che fanno da fondale alle avventure narrate nel *Lancelot du lac*, e così le cupole si colorano di un azzurro delicato, lo stesso tono di azzurro utilizzato per le cupoline, per la verità piuttosto insolite, che ornano lo scranno su cui è assiso l'Evangelista Marco nella volta che chiude il ciclo chierese. Appare quasi superfluo rilevare come questo particolare sia del tutto estraneo al verbo jaqueriano, che, specie nell'esempio di Ranverso, crea troni monumentali e sontuosamente decorati, ma sempre con l'intento illusionistico di rendere la piena solidità della pietra e del mattone, o la rusticità del legno, senza il commento di un colore tanto suggestivo quanto poco realistico. Si ricordava già in apertura come proprio la volta della Cappella Gallieri appaia la porzione più innovativa dell'intero

ciclo, con il quale viene raccordata da una fascia decorata da un semplice motivo cosmatesco, e percorsa da costoloni decorati da motivi fogliati anch'essi frequenti nelle opere di Jaquierio e della sua scuola; inoltre nelle figure degli Evangelisti sembra di poter individuare un tentativo di caratterizzazione, ed un'attenzione alla presenza plastica dei corpi e dei panneggi che li rivestono quasi in contrasto con le fisionomie prive di identità, le espressioni dolci ma poco comunicative dei personaggi che animano le pareti. D'altronde già Gaglia segnalava nell'invenzione della fascia bassa, in cui Profeti e personaggi dell'Antico Testamento si affacciano attraverso un'incorniciatura empiricamente prospettica, un debito palese verso una delle prime e più sorprendenti novità introdotte da Giacomo Jaquierio a Ranverso<sup>47</sup>, nonostante poi il nostro pittore faccia di tutto per negarne il valore



8) Bottega milanese, foglio miniato del *Lancelot du lac (part.)*, 1385 circa, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Français 343, f. 32. Tratto da: M. Pastoreau e M.T. Gousset, *Lancelot du lac et la Quête du Graal*, Anthèse 2000, pag. 59.

intrinseco, sostituendo al fondo scuro decori geometrici da pagina miniata, e ai potenti e plastici volti jaqueriani<sup>48</sup> ritrattini vivaci e bidimensionali.

Occorre a questo punto cercare di riannodare in un insieme coerente i diversi fili del discorso: il Maestro che, coordinando una vasta bottega, interviene per la decorazione totale della cappella di San Giovanni Battista, di patronato dei Gallieri, propone soluzioni lievemente attardate per il secondo decennio del Quattrocento, data alla quale tutti gli artisti emergenti si affrettano a ricalcare i nuovi modelli stilistici "importati" da Jaquierio, tuttavia si mostra dotato di una cultura ricca e consolidata, le cui radici vanno forse cercate in una tradizione figurativa piemontese, e più precisamente di area torinese, della quale però non possediamo testimonianze sufficienti a fondare su basi certe tale ipotesi. Ma il nostro anonimo maestro seppe anche cogliere occasioni per aggiornare il proprio bagaglio di conoscenze,

probabilmente grazie al contatto con quello stile lombardo cortese che abbiamo visto si espresse al meglio nell'arte miniatoria a partire dalla metà degli anni '80 del Trecento, e che egli potè conoscere o attraverso la diffusione di manoscritti in territorio piemontese, o più semplicemente attraverso qualche altro artista; in tal senso va segnalata la proposta di Giovanni Romano, riportata da Cecilia Ghibaudi, secondo la quale andrebbe identificato quale opera del Maestro della cappella Gallieri l'affresco raffigurante la *Madonna del latte* che decora il primo pilastro sinistro della chiesa di San Domenico a Chieri<sup>49</sup>. Se fosse dimostrata una sua presenza nel cantiere legato alla decorazione della chiesa domenicana, e dunque la possibilità da parte sua di conoscere gli affreschi realizzati per la cappella nella torre campanaria da un artista che mostra legami evidenti con la contemporanea produzione padana (e nel suo caso sono davvero pertinenti i confronti con gli affreschi di Lodi), avremmo un sicuro tramite per spiegare la sua adesione, leggibile ma molto mediata, a questi nuovi fatti di stile. Non dobbiamo infine escludere che si siano verificati adattamenti "in corso d'opera", specie dal momento che, proprio vicino alla cappella di San Giovanni Battista, Amedeo VIII ne aveva edificata una dedicata a Sant'Antonio, che aveva fatto interamente affrescare: su questo ciclo, del quale solo il Bosio era riuscito a leggere un lacerto, si è ampiamente favoleggiato riguardo un intervento diretto di Giacomo Jaquerio. Certo sembra avvertirsi la mancanza, specie a Chieri, di un esempio suo, o della sua stretta cerchia, visto che già dalla cappella Tabussi l'adesione ai modelli jaqueriani diviene la norma, e se davvero il Maestro al lavoro nella cappella Gallieri si trovò accanto queste prove di cultura aggiornata, per lo più promossa dalla committenza ducale, certo fu stimolato a coglierne almeno qualche suggerimento, anche se finì poi per plasmarlo sulla tradizione di cui era portatore, neutralizzandone gli elementi di più forte novità.

## Note

<sup>1</sup>Per quanto riguarda una storia dei restauri effettuati nella cappella, le sue attuali condizioni, e le modalità dell'intervento in corso, si rimanda al contributo di Michelangelo Varetto all'interno di questi atti.

<sup>2</sup>E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo (a cura di), *Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Milano 2006.

<sup>3</sup>E. Castelnuovo e G. Romano (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra, Torino 1979.

<sup>4</sup>Si chiudeva definitivamente la tradizionale visione "piemontese" di questi temi, recuperando la complessità delle relazioni su scala europea di una corte, quella sabauda, che proprio negli anni di Jaquerio stabilizzava il proprio controllo sui territori del versante italiano, pur mantenendo il proprio centro operativo privilegiato oltralpe", cfr. S. Baiocco, *Il procedere degli studi sulla cultura jaqueriana*, in W. Canavesio (a cura di), *Jaquerio e le arti del suo tempo*, Beinasco 2000, pag. 12.

<sup>5</sup>Cfr. E. Castelnuovo, *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII*, in E. Castelnuovo e G. Romano (a cura di), 1979, pag. 31.

<sup>6</sup>Cfr. G. Romano (a cura di), *Gli affreschi del '300 in San Domenico a Torino. Storia di un restauro*, Torino 1986, pag. 19. Riprendendo tale argomentazione lo stesso Romano ribadisce nel saggio *Tra la Francia e l'Italia: note su Giacomo Jaquerio e una proposta per Enguerrand Quarton* (in AA. VV., *Homage to Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano 1994, pag. 180) come le radici di Jaquerio affondino "piuttosto in un precedente momento trecentesco che riconosciamo negli affreschi in San Domenico a Torino, e nei frammenti, della stessa mano, in San Pietro d'Avigliana e nella chiesa abbaziale della Novalesa (dove Jaquerio lascerà un polittico)."

<sup>7</sup>Cfr. S. Caselle, *Notizie sul Battistero di Chieri e sui pittori chieresi*, in M. Di Macco e G. Romano (a cura di), *Arte del Quattrocento a Chieri. Per i restauri nel battistero*, Torino 1988, pp. 98-104.

<sup>8</sup>Cfr. S. Caselle, *La cappella dei Gallieri*, Chieri, s. d. .

<sup>9</sup>La trascrizione seicentesca del testamento, quasi sicuramente la medesima utilizzata da Caselle per il suo saggio, si trova presso l'archivio storico comunale di Chieri (cartella 106, art. 40, p.4, l.2).

<sup>10</sup>Caselle, e chi per lui traduce il documento (Mario Borione), interpretano "revolutione" come "costruzione della volta". Se così fosse da intendere, parrebbe che al Gallieri fosse già stato assegnato l'ambiente al di sotto della torre campanaria, e quindi egli fosse già a conoscenza dell'esigenza di costruire una volta per chiudere la cappella. In realtà, dovendo lavorare su trascrizioni a loro volta tratte da una trascrizione del Seicento, c'è il rischio di incorrere in grossolani errori: confrontando infatti la copia del testamento conservata presso l'archivio comunale, con quella che si trova nell'archivio della collegiata, si può notare come quest'ultimo documento riporti "restauratio-nem" al posto di "revolutione", soluzione che pare più sensata, benché non priva di difficoltà interpretative (perché parlare di un futuro mantenimento della cappella prima che della sua decorazione? o forse si prospettava il riadattamento di un ambiente già esistente?).

<sup>11</sup>A.S.C.C., cartella 106, art. 40, p.4, l.3.

<sup>12</sup>Ricerca che si è rivolta in particolare ai fondi degli archivi cittadini, comunale e della collegiata, e dell'Archivio di Stato di Torino.

<sup>13</sup>Per le citazioni di brani della visita apostolica cfr. P. Gaglia, *Maestro della Cappella dei Gallieri, 1415-1420?*, in E. Castelnuovo e G. Romano (a cura di), 1979, pag. 391.

<sup>14</sup>Come testimoniano i documenti pubblicati in C. Dolza, *Statuta et capitula Societatis Sancti Georgii seu Populi Chariensis*, Torino 1950, in particolare pag. 170 e pag. 338.

<sup>15</sup>L'acquisto di feudi da parte di famiglie di banchieri, con lo scopo di garantirsi una rendita sicura derivante dai possedimenti terrieri oltre che una più dignitosa posizione sociale, pare sia stato fenomeno largamente diffuso in area subalpina, specie tra XIII e XIV secolo. Per un'analisi di queste dinamiche storiche ed economiche cfr. A. Sisto, *Banchieri-feudatari subalpini nei secoli XII-XIV*, Torino 1963, pp. 104-107.

<sup>16</sup>formato da tre pali d'oro e d'argento a sei pezze, al capo d'oro caricato da tre galli negri in fascia, cresta-ti al naturale", cfr. S. Caselle, *La cappella dei Gallieri*, Chieri s. d., pag. 103.

<sup>17</sup>Cfr. G. Grado Merlo, *Eretici ed inquisitori nella società piemontese del Trecento*, Torino 1977 (per il caso chierese in particolare pp. 111-114); interessante l'ipotesi formulata dall'autore secondo cui l'adesione ad idee eterodosse era un fenomeno piuttosto generalizzato nel corso del Trecento, ma sul finire del secolo restò prerogativa di quelle casate che non intendevano rinunciare all'antica presenza signorile nel circostante territorio rurale, in contrasto con la volontà di accentramento del potere espressa in particolare da Amedeo VIII, del quale conosciamo il forte coinvolgimento nel rifacimento della collegiata chierese. Potremmo quindi leggere la scelta di quest'iconografia così colta come una testimonianza da parte dei Gallieri del rifiuto qualsiasi tentazione ereticale, per schierarsi quali difensori della più salda ortodossia e porsi sotto la protezione dei Savoia.

<sup>18</sup>Si possono leggere, dal basso verso l'alto, la rappresentazione di un basamento in legno, sopra di esso delle specchiature che simulano inserti in pietre colorate, per finire con una cornice a motivi polilobati in giallo brillante su fondo nero e bordi rossi. Il restauratore Michelangelo Varetto ritiene che si debba interpretare questo frammento di intonaco come testimonianza di una decorazione precedente all'intervento finanziato dal lascito di Guglielmo Gallieri, e dunque collocabile ancora nel XIV secolo; ritengo tuttavia che tale ipotesi, per quanto non infondata, risulti tuttavia alquanto improbabile. La volontà di completare in maniera illusionistica lo spazio della cappella, per innestare le scene figurate in un contesto architettonico unitario, pare infatti perfettamente compatibile con le parti del ciclo pittorico a tutt'oggi conservate; inoltre il motivo picchiettato di cornice è non soltanto simile, ma perfettamente sovrapponibile a quello che ricorre anche nello strato superiore di intonaco e che ha la funzione di dividere la fascia dedicata ai personaggi biblici dal finto velario. Credo quindi che tale frammento vada piuttosto interpretato come testimonianza di un'ipotesi iniziale di decoro a finta architettura poi sostituito dal motivo a velario, magari per aggiornarsi su un gusto più innovativo, quale quello jaqueriano.

<sup>19</sup>Cfr. L. Bellosi, recensione alla mostra *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, in "Prospettiva", n. 20, gennaio 1980, pag. 92.

<sup>20</sup>Cfr. A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romana al '500*, Torino 1942, pag. 164.

<sup>21</sup>Cfr. R. Carità, *La pittura del ducato di Amedeo VIII*, in "Bollettino d'arte", luglio - settembre 1956, pp. 200-206.

<sup>22</sup>Cfr. A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1965, pag. 24).

<sup>23</sup>Cfr. A. Cavallari Murat, *Antologia monumentale di Chieri*, Torino 1969, pp. 72-74.

<sup>24</sup>Cfr. S. Matalon, *Notiziario di scoperte e restauri*, in "Arte Lombarda", X, 2, pp.153-155.

<sup>25</sup>Cfr. P. Gaglia, 1979., pp. 389 - 392.

<sup>26</sup>Sembra che il maestro non si interessi o non riesca ad impadronirsi della contemporanea pittura lombarda, ma gli sia più naturale riproporre la cultura della generazione precedente", cfr. Id., 1979, pag. 391.

<sup>27</sup>Cfr. Id., 1979, pag. 392.

<sup>28</sup>La complessità delle "invenzioni architettoniche in trompe l'oeil che caratterizzano gli sfondi e le cornici del ... ciclo del Battista" era già stata notata e posta in luce quale elemento di notevole importanza per la corretta analisi stilistica di tali affreschi da G. Romano (1994, pag. 180).

<sup>29</sup>Cfr. G. Romano (a cura di), 1986, pag. 17.

<sup>30</sup>Cfr. Id., 1986, pag. 17.

<sup>31</sup>Cfr. Id., 1986, pag. 19.

<sup>32</sup>Cfr. Id., 1986, pag. 19.

<sup>33</sup>Cfr. R. Passoni, *Pittura del Trecento in Piemonte*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, tomo I, Venezia 1986, pag. 35.



<sup>34</sup>Cfr. A. Dall'Orta, *Lodi*, in V. Terraroli (a cura di), *La pittura in Lombardia – Il Trecento*, Milano 1993, pag. 174.

<sup>35</sup>Cfr. F. Lollini, *Varese*, in Id., 1993, pag. 99.

<sup>36</sup>Cfr. Id., 1993, pp. 100-101.

<sup>37</sup>Cfr. R. Cassanelli, *Milano*, in Id., 1993, pag.

<sup>38</sup>Cfr. E. Arslan, *Aspetti della pittura lombarda nella seconda metà del Trecento I*, in "Critica d'Arte", anno XI fasc. 61, Firenze 1963, pag. 41.

<sup>39</sup>Cfr. E. Arslan, 1963, pag. 42.

<sup>40</sup>Anch'esso conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi.

<sup>41</sup>Modena, Biblioteca Estense, ms. S.2.31, Lat. 862; cfr. K. Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi*, in C. Bertelli (a cura di), *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, Milano 1988, pag. 129.

<sup>42</sup>Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Français 343.

<sup>43</sup>Cfr. P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 851-852; tuttavia nel suo *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, edito a Torino nel 1966, lo stesso Toesca ritiene di dover attribuire le miniature del *Lancelot du Lac* ad un "tempo alquanto più tardo di quello in cui fu ornato l'ufiziolo [Lat. 757], forse agli ultimi anni del Trecento", benchè continui a rilevare "quante somiglianze dei visi e del costume siano fra i due codici" (cfr. *Ibidem*, pp. 161-162).

<sup>44</sup>Pare infatti che le *Ore di Modena* costituiscano l'elemento più antico del gruppo, contenendo un *colophon* in cui si afferma che fu scritto dall'amanuense milanese Alberto de' Porcellis nel 1383, mentre per ciò che concerne il Lat. 757, la sua datazione va postposta al 1385 dal momento che la figura del committente, Bertrando de' Rossi, indossa un collare con l'emblema di Gian Galeazzo Visconti, a servizio del quale passò solo dopo tale data. Cfr. K. Sutton, 1988, pp. 126-127.

<sup>45</sup>Cfr. *Ibidem*, pag. 137.

<sup>46</sup>Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Nouvelles Acquisitions Françaises 5243.

<sup>47</sup>La somiglianza è a tal punto stringente che G. Romano, riferendosi appunto alla "cospicua serie di profeti e personaggi biblici ... a tre quarti di figura, affacciati a finestre rettangolari" sottolinea come si tratti dello "stesso partito inconsueto utilizzato da Jaquerio per i suoi famosi profeti a Ranverso. E proprio tale dipendenza diretta di Chieri, nonché la datazione degli affreschi della Cappella Gallieri agli anni 1414-18, vengono considerati dall'autore un ulteriore "indizio cronologico che conferma una datazione degli affreschi di Jaquerio nel presbiterio di Ranverso entro il 1415, ..." (cfr. G. Romano, 1994, pag. 180).

<sup>48</sup>Tanto che come confronto sono stati richiamati "alcuni esemplari conservati della scultura borgognona contemporanea (ad esempio la *Testa di Apostolo* giunta al Louvre dal Castello di Méhun, da attribuire ad André Beauneveu)", cfr. S. Baiocco, *Il procedere degli studi ...*, 2000, pag. 15.

<sup>49</sup>Cfr. C. Ghibaudi, *Precoci testimonianze di cultura jaqueriana in Chieri*, in AA. VV., *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino 1985, pag. 48. Più di recente, riferendosi proprio alla *Madonna del latte* affrescata in San Domenico che Romano propone di ascrivere al Maestro della Cappella Gallieri, Giovanni Donato rileva che "questa si annuncia, sotto i pesanti rimaneggiamenti, dello stesso gruppo di opere ricondotto ora al Maestro della Madonna di San Secondo di Asti ..." (cfr. G. Donato, *scheda n. 15*, in E. Pagella (a cura di), *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino 2001, pag. 56); le tangenze poste in luce da Donato risultano tutt'altro che superficiali, non soltanto se confrontiamo la *Madonna del latte* di Asti con quella di Chieri, ma persino se mettiamo la prima a paragone del ciclo affrescato nella Cappella dei Gallieri. Notiamo infatti come si possano qui ritrovare una certa somiglianza nelle fisionomie femminili ed un analogo modo di trattare l'articolazione (o meglio la disarticolazione) delle dita delle mani, specie in riferimento alla fascia più bassa, alle figure di profeti e personaggi biblici ed al Sant'Antonio che troviamo nel piccolo vano d'ingresso della cappella. Sono proprio queste le parti che, insieme alla volta, paiono conformarsi a modelli figurativi più aggiornati, e forse testimoniano l'operato della personalità più innovativa dell'*équipe* di frescant; d'altronde per lo stesso pittore che realizza la *Madonna del latte* in San Secondo ad Asti, Baiocco usa parole che perfettamente si attagliano a quello che dobbiamo ancora definire Maestro della Cappella Gallieri (ed alla sua bottega) sottolineando come le sue opere mostrino in maniera ancora evidente la radice lombarda della sua cultura, seppur con un'apertura alle novità provenienti dalla Liguria (cfr. S. Baiocco, *Maestro della Madonna di San Secondo*, in E. Ragusa (a cura di), *Aquisizioni e Restauri*, Asti-Torino, 2000, pp. 48-49).