



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Saggi

«*Ad faciendum et distrenpandum colores*». Giorgio da Firenze e la pittura murale a olio in Piemonte nel Trecento

Bernardo Oderzo Gabrieli*

Abstract

Il periferico Piemonte ospita dalla fine del Settecento un erudito dibattito su di una serie di documenti che testimoniano l'uso dell'olio in pittura murale da parte di un pittore toscano, Giorgio degli Agli, artista di corte dei Savoia tra il 1314 ed il 1348. L'analisi dei ricettari e dei trattati di tecnica artistica medievale rivela quanto fosse nota la possibilità di una pittura a olio o totalmente a tempera su muro, dalla *Schedula* di Teophilus fino al Manoscritto di Strasburgo. I documenti d'archivio inglesi trecenteschi confermano le

* Bernardo Oderzo Gabrieli, Addetto alle esercitazioni di Storia dell'arte moderna e Storia delle tecniche artistiche, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'arte, Largo Gemelli, 1, 20123 Milano, e-mail: bernardooderzo.gabrieli@gmail.com.

Grazie a Fabio Frezzato per le fruttuose discussioni, a Federico Riccobono per le più recenti segnalazioni, alle prof.sse Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Antonietta Gallone per aver sostenuto le mie ricerche nell'ambito delle tecniche artistiche.

quantità e i prezzi pagati nelle attestazioni piemontesi, sia per i pigmenti che per i leganti, dove uova, colla e olio sono *ad faciendum et distrenpandum colores*. Recenti campagne analitiche, infine, hanno permesso di riconoscere la presenza di leganti di natura organica tra i diversi strati della pellicola pittorica, rivelando una tradizione tecnica tutta oltralpina (a partire dal cantiere assisiatese); fra questi, Jean de Grandson, collaboratore e allievo di Giorgio, nel ciclo della *Camera Domini* del Castello di Chillon (1342-1343), dipinge su muro proprio come se si trattasse di una tavola.

To the late eighteenth century, the peripheral Piedmont hosts a scholarly debate on a series of documents which demonstrate the use of oil in mural painting by a Tuscan painter, Giorgio degli Agli, court artist of the Savoy between 1314 and 1348. The analysis of medieval technique treaties reveals how was known the use of oil or tempera on wall painting, from the *Schedule* of Theophilus to the Manuscript in Strasbourg. The English fourteenth archive documents confirm the quantities and prices paid claims in Piedmont, both for the pigments to the medium, where eggs, glue and oil are used *at faciendum et distrenpandum colores*. Recent analytical campaigns finally made it possible to recognize the presence of organic media between the different film layers of paintings, revealing a whole transalpine technical tradition (from the Assisi's workshops); among them, Jean de Grandson, pupil and collaborator of George, in the cycle of the *Camera Domini* of the Chillon Castle (1342-1343) paints on the wall as if it were a table.

1. Storia

Item libravit in trayta octo rupporum oley nucum expediti in castro Pynarolii per manus magistri Georgici pintoris in pingendo capellam domini et eciam pro parte in cochina per manus Nicolini de Mancheto et Ansermeti pro parte, per litteras domini de testimonio et confessione datas die viii augusti m° ccc° xxv quas reddit. Et fuit expeditum dictum oleum in cochina pro parte ut supra per confessionem predictorum Nicolini et Ansermeti quia non erat suficiens in pingendo capellam, ix lib. iiii sol. vienn. debil.¹

Nel 1325 il chiavaro di Carignano annota nelle sue carte una spesa di 9 lire e 4 soldi per otto rubbi di olio di noce necessari alla decorazione della cappella del castello di Pinerolo per mano di maestro Giorgio, con la raccomandazione di mandare in cucina ciò che «*non erat suficiens*». Si tratta di un quantitativo davvero ingente: 200 libbre, pari a circa 64 litri, il cui prezzo è fissato a circa 11 denari la libbra, per un valore complessivo di 6 fiorini d'oro e un quinto².

¹ Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), Sezioni Riunite, Camera dei Conti, Piemonte, Conti delle Castellanie, Articolo 16 – Carignano, Mazzo 2, rotolo 8.

² Martini 1883, p. 785: a Pinerolo, l'olio si vendeva a peso, a rubbi di 25 libbre, poco più di nove chili, dove un rubbo corrisponde a circa 8 litri.

Come emerge dalla registrazione, questa preziosa attestazione riguarda il pittore Giorgio da Firenze, la cui attività è nota esclusivamente attraverso documenti della corte sabauda, presso cui operò dal 1314 al 1348, data della sua morte³. Tenuto in alta considerazione da parte dei conti (da Amedeo V, ai suoi figli Edoardo e Aimone, fino ad Amedeo VI), l'artista toscano seguì la corte nei suoi spostamenti, facendo viaggi e lavorando nei principali cantieri da essa promossi, con al seguito una nutrita schiera di collaboratori e allievi⁴. Nel 1314 è a Chambéry come *pictor domini*, intento alla decorazione della camera signorile e della sala grande del castello, insieme ad un anonimo maestro che aveva portato con sé. Nel 1315 va a Parigi per conto di Amedeo V, che all'epoca risiedeva nel castello di Gentilly. Lo stesso anno dipinge due tavole per l'altare della cappella del castello di Èvian. Tra il 1317 ed il 1319 è impegnato alternativamente alla decorazione delle cappelle dei castelli di Chambéry e di Le Bourget (portico). Tra il 1323 ed il 1326 lo si ritrova al lavoro nella cappella del castello di Pinerolo e nel 1324 alla decorazione della camera patronale del castello di Chambéry. L'anno seguente decora uno scudo e nel 1328, sempre a Chambéry, dipinge l'altare di Sant'Eustachio nella chiesa dei Frati Minori. Successivamente, nel 1329, è pagato per un *San Cristoforo* nella cappella del castello di Le Bourget e per le decorazioni della cappella, della sagrestia e della loggia del castello di Saint-Martin-le-Chatel a Bresse. Infine, stipendiato regolarmente dal 1335, lavora nel 1341 alla decorazione della cappella di Hautecombe, terminata l'anno seguente dai suoi collaboratori, tra cui Jean de Grandson e un altro Giorgio.

Nessuna opera documentata o firmata dal pittore toscano si è conservata e tutti i primi tentativi di attribuirgli alcuni interventi decorativi sono stati disconosciuti⁵. Recentemente, in area savoiarda, si è dubitativamente fatto il nome di Giorgio per alcuni lacerti di pittura murale nel chiostro dell'abbazia di Ambronay (Ain), databili intorno al 1340⁶. La presenza documentata dell'artista fiorentino in area pinerolese (1323-1326) è stata interpretata come tramite per la lezione internazionale del cantiere assisiate che si riscontra in gran parte della produzione figurativa trecentesca piemontese, come attestano la linea guizzante e l'espressività pungente del Maestro di San Domenico a Torino⁷. Secondo

³ Su Giorgio da Firenze si veda Rossetti Brezzi 1989, pp. 216-217, ma anche Passoni 1986, p. 568. I documenti su Giorgio da Firenze sono tutti in Baudi di Vesme 1982, pp. 1317-1323.

⁴ Per un quadro sulla committenza sabauda nel corso del Trecento cfr. Castronovo 2006, pp. 115-143.

⁵ Rossetti Brezzi 1989, p. 217: a lui è stata attribuita anche la straordinaria decorazione, oggi perduta ma descritta da un'anonima fonte francese dell'inizio del XV secolo, della sala del Castello di Rivoli, eseguita a ricordo della sosta che fece l'imperatore Enrico VII, cognato di Amedeo V, quando, nel 1310, si recò a Roma da papa Clemente V a cingere la corona; superate le passate attribuzioni a Giorgio dell'immagine della *Consolata*, nell'omonima chiesa torinese e del *Trittico* del Rocciamelone, oggi a Susa in San Giusto.

⁶ Castronovo 2002b, pp. 113-114.

⁷ Romano 1986a, p. 19, Saroni 1997, pp. 156-160.

Giovanni Romano, “l’interpretazione fortemente gotica dei modelli fiorentini nelle opere trecentesche di area Acaia-Savoia potrebbe essere spiegata se si trovasse un giorno un dipinto di Giorgio da Firenze più simile a un’opera del Maestro del 1310, se non di Memmo di Filippuccio, che a un’opera di nobile accademia giottesca”⁸. L’importanza del ritrovamento di un’opera autografa del maestro fiorentino in Piemonte potrebbe essere fondamentale anche per un’altra grande questione, che emerge proprio in quel pagamento datato 1325: con sufficiente credibilità, si potrebbe infatti ritenere che nella cappella del castello di Pinerolo Giorgio da Firenze abbia dipinto a olio su muro. Una possibilità, questa, attorno alla quale sin dalla fine del Settecento si è sviluppato un erudito dibattito.

2. Critica

Il primo a entrare nella questione fu nel 1792 il barone Giuseppe Vernazza menzionando genericamente nelle sue *Notizie patrie spettanti alle arti del disegno* la presenza di Giorgio da Firenze, pittore a olio presso la corte di Savoia nel primo Trecento⁹. L’anno seguente padre Guglielmo Della Valle, nella prefazione del Tomo X delle *Vite* del Vasari da lui edite in Siena, notò prudentemente che tale affermazione meritava conferma¹⁰.

A riprova delle sue dichiarazioni e avvalendosi dell’illustre intermediazione del cardinal Stefano Borgia, Vernazza esibì allora una serie di documenti conservati nei Regi Archivi, tra i quali quello del chiavaro di Carignano, dopo essersi consultato con Prospero Balbo, Caluso e Galeani Napione¹¹. La risposta del Della Valle fu pronta e articolata, pubblicando nel 1794 sul *Giornale de’ letterati di Pisa* l’intero carteggio (all’insaputa di Vernazza). Le sue obiezioni ponevano l’accento sul grande quantitativo di olio necessario

duecento libbre di olio di noce per dipingere una cappella privata? Io non voglio persuadermi che M. Giorgio volesse ungersene gli stivali, e rubarne il di più al principe [...] ma dico che quell’olio in tanta quantità comperato per le accennate pitture, probabilmente doveva servire per illuminare a giorno la cappella forse oscura; o più probabilmente per lavorarvi di notte ancora, come quegli instancabili artefici com’era costume di fare a quel tempo¹².

⁸ Romano 1979, p. 268, Romano 1994, p. 173.

⁹ Vernazza 1792, pp. 279 e ss.

¹⁰ Della Valle 1793, p. 5.

¹¹ Su Vernazza in merito alla diatriba con Della Valle cfr. Levi Momigliano 2004, pp. 24-25 e Levi Momigliano 2007, pp. 92-93.

¹² «Giornale de’ letterati» 1794, pp. 219-239; stralci della lettera di Vernazza e della risposta di Della Valle sono pubblicati anche da Gabotto 1903, pp. 183-185 e da Baudi di Vesme 1982, pp. 1318-1319.

Si soffermava inoltre sul nome di questo artista fiorentino, noto attraverso i documenti come Giorgio da Firenze, nelle formule *Georgio Florentino* o *Giorgio de Florentia* ma anche *Georgium de Aquila florentinum* o *Georgio Delaygli*

aggiungerò una mia congettura sopra la vera patria di M. Giorgio, di cui non trovo menzione tra i nomi degli antichi pittori Fiorentini; cioè ch'egli sia stato Sanese, poiché nella lista de' pittori di quello stato da me pubblicata (ved. *Lettere Sanesi*, t. 1, p. 160) trovo notati Giorgio di Andrea di Bartolo, e Giorgio di Andrea di Luca, uno de' quali poteva aver seguito Simone da Siena quando fu egli invitato alla Corte Pontificia d'Avignone.

Vernazza non replicò e la controversia rimase interrotta per lungo tempo. Circa il cognome del pittore fiorentino, si è dimostrato come «Dell'Aquila» consisterebbe in un errore di trascrizione cancelleresca: in alcuni documenti datati 1341 e 1342 si trova *Delaigli*, da interpretare più correttamente come *Degli Agli*, ma che fu letto dalla cancelleria comitale alla francese, ossia *De l'Aigle*, da cui *Dell'Aquila*¹³.

Il dibattito tra Vernazza e Della Valle non sfuggì all'Eastlake, che nella sua monumentale e pionieristica opera dedicata proprio alle origini della pittura a olio (1847) citò il documento piemontese ponendolo a confronto con le testimonianze scritte inglesi di Westminster e di Ely, a riprova che la richiesta di un grande quantitativo di olio è segnale della grossolanità delle operazioni per il quale se ne richiedeva l'impiego¹⁴. Ciò che interessava maggiormente allo studioso inglese era l'espressione «*non erat sufficiens in pictura*», che interpretò come un fallimento della tecnica: secondo Eastlake tale affermazione non può riferirsi alla quantità di olio, ma alla sua qualità, poiché «non aveva sufficiente corpo o non era abbastanza denso e ossigenato tramite l'azione dell'aria e della luce»¹⁵.

Nel 1903 intervenne sul tema Ferdinando Gabotto, rendendo noti una serie di nuovi documenti da lui rinvenuti che chiariscono definitivamente la questione¹⁶. Riprendendo il documento della Castellania di Carignano, Gabotto riteneva che l'olio consegnato alle cucine ducali dovesse essere il rimanente di quello utilizzato per stemperare i colori, il quale era un tipo di legante comunemente usato in Piemonte, proponendo una serie di documenti poco più antichi riguardanti l'attività del pittore Marineto Sellerio nel castello di Rivoli. Nel primo, datato fra il 2 maggio e il 13 agosto 1312, si legge:

¹³ Tale interpretazione si deve a una segnalazione di Promis 1871, p. 421, come informa Baudi di Vesme 1982, p. 1317, ripreso poi da Cognasso 1977, pp. 319-322: questi individua nei Degli Agli una famiglia fiorentina della vecchia cerchia guelfa nera che dal XIV apparteneva al mondo delle Arti; Saroni 1997, pp. 156-157, nota 53. Nel 1292, ad esempio, fra' Giovenale degli Agli promosse raccolte di offerte per la nuova fabbrica di Santa Croce a Firenze.

¹⁴ Eastlake 1999, p. 53.

¹⁵ Ivi, p. 46, nota 34, e p. 72.

¹⁶ Gabotto 1903, pp. 183-185.

libravit in azuro, vermeyllone, viridi et aliis coloribus, ovi set oleo, emptis pro pingendis listellis, bochonis, trabibus et parafoyllis aule et logie [castru novi Rippolarum]; CI sol., IX den. vien. – Libravit in stipendio Marinati pictoris, pro LII diebus; Iohannis, eius filii, pro XLII diebus, et Iohannis de Sancta Maria, pictoris, pro XLII diebus, quibus operati fuerunt ad depingendum trabes, chivronos, boschetos, listellos et parafoyllias dicte aule et logie [...]»¹⁷.

Il secondo, datato tra il 14 agosto 1312 e il 24 marzo 1313, recita:

in stipendiis Marinati Sellerii et Iohanneti de Sancta Maria, pictorum, per XXVI dies, et plurium et chanterios predictarum aule et logie [...], capientibus plus et minus; XI libras, V sol. IIII den. vien. – Azuro, vermeyllono, auripimento, gippo, collo et ovis, et aliis coloribus, emptis ad distrempandum colores predictos pro depingendis aula et logia predictis; LXXV sol. vien.¹⁸.

I due documenti sono fondamentali per chiarire la terminologia in uso all'inizio del XIV secolo. Nel primo documento si dice espressamente che colori, uova e olio erano «*pro depingendis*», mentre nel secondo si precisa che la colla e le uova servivano «*ad distrempandum colores predictos*». Risolutivi risultarono altri documenti, provenienti dai conti della Castellania di Pinerolo¹⁹. In un pagamento tra il 1325 e 1326, si legge:

in oleo empto per ipsum clavarium ad faciendum et distrempandum colores causa pingendi dictam capellam et porticum, ultra oleum quod emptum fuit extra Pynaroliium, missum de Taurino et de Carenano per castelanum et clavarium ipsorum locarum, videlicet usque ad ultimam diem mensis iunii M^oCCCXXVI; quod oleum emptum fuit a diversis personis diversis preciis, ut in particulis, quas hostendit, penes ipsum clavarium remanentibus; XXV libras, VIII den..

In un altro documento dell'anno seguente si legge invece:

in oleo empto et expedito pro destrempandis coloribus causa pingendi porticum et celatum ante capellam castru, ultra aliud oleum quod continetur in computa precedenti causa pingendi salam parvam de super chochinam et aliam porticum que tendit a dicta chochina usque ad magnam salam, ubi intraverunt quingenti quinquaginta libre oley, qualibet libra empta octo denariis vien..

Non c'è alcun dubbio che in questo caso l'olio sia stato acquistato per «fare e stemperare i colori»; da notare inoltre che a Pinerolo l'olio, oltre che dal castellano di Torino, è mandato da quello di Carignano, lo stesso dal quale

¹⁷ AST, Sezioni Riunite, Camera dei Conti, Piemonte, Conti delle Castellanie, Articolo 65 – Rivoli, Susa, Coazze, Avigliana, Paragrafo 1, Mazzo 2, rotolo 12, in Gabotto 1903, p. 183 ma anche in Baudi di Vesme 1982, p. 1586.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ AST, Sezioni Riunite, Camera dei Conti, Piemonte, Conti delle Castellanie, Articolo 60-Pinerolo, Paragrafo 1-Chiavaria, Mazzo 2, rotolo 11, editi in Gabotto 1903, p. 184 ma anche Baudi di Vesme 1982, pp. 1319-1320.

è pagato l'olio di noce per Giorgio da Firenze. Vesme infine, trascrivendo i documenti relativi a Giorgio da Firenze e riprendendo le parole di Gabotto, accolse le perplessità circa il quantitativo di olio di noce, ma non condivise la tesi di Della Valle secondo cui tutto quell'olio era destinato all'illuminazione degli ambienti, facendo notare che in tal caso non ci sarebbe stato bisogno alcuno di mandarlo in cucina invece di consegnarlo ai pittori²⁰.

3. Tradizione

Secondo quanto è noto attraverso i ricettari e i trattati di tecnica artistica medievali, l'olio di noce, insieme a quello di semi di lino e di papavero, è in effetti esplicitamente consigliato in pittura, soprattutto per la preparazione di mordenti e vernici protettive (dal *Manoscritto di Lucca* fino al *Segreti per colori*, o *Manoscritto bolognese*); raramente sono citati anche altri tipi di olio, come ad esempio quello di ricino, indicato come protettivo nella raccolta nota come *Mappae Clavicula*: «ungi il dipinto posto al sole con olio detto di ricino»²¹. Esemplari, in tal senso, due ricette tramandate dal *Compositiones ad tingenda musiva* (o *Manoscritto di Lucca*), rispettivamente per una vernice e per un mordente per dorature: la n. 109 prescrive di cuocere insieme due libbre di olio di lino, un'oncia di gomma e una di resina di abete; la successiva, due libbre di olio di lino, due once di gomma, un'oncia di resina e due solidi di zafferano²².

La prima descrizione del trattamento dell'olio quale legante pittorico è contenuta nel terzo libro del *De coloribus et artibus romanorum*, dove l'autore tratta di pittura su pietra (una colonna o una lastra), prescrivendo un riscaldamento preliminare del legante, l'aggiunta di calce come accelerante, una preparazione a biacca e olio, ed infine l'essiccamento al sole (rubr. 25). In altre ricette lo Pseudo-Eraclio consiglia l'olio di semi di lino per una preparazione a base di biacca, indicata per le tavole lignee (rubr. 24), e per una vernice gialla, l'*auripetrum*, che posta su lamine di stagno simula una doratura (rubr. 44)²³.

Nella *Scheda diversarum artium* del monaco Theophilus, la cui importanza doveva essere già nota a Vernazza ai tempi della scoperta da parte di Lessing, si trova la più antica descrizione della vera e propria tecnica di pittura a olio²⁴. A

²⁰ Baudi di Vesme 1982, p. 1319.

²¹ Eastlake 1999, p. 23.

²² Caffaro 2003, pp. 134-135.

²³ Mora, Philippot 1999, p. 144; in riferimento al testo cfr. Garzya Romano 1996, pp. 50-51, 56-57.

²⁴ Vernazza annotava in una breve bibliografia relativa alla pittura a olio in Savoia e in Piemonte «Pittura a olio. Lessing. Gazzetta di Milano 1775, p. 241» riferendosi al rinvenimento da parte dello studioso tedesco, in un manoscritto a Wolfenbüttel, del trattato di Teofilo: cfr. Levi Momigliano 2004, pp. 102, 110-111.

partire dal cap. XX del Libro Primo, Theophilus consiglia l'olio di semi di lino, di cui descrive la tecnica di estrazione, per la pittura su tavola, come legante per dipingere in rosso (con minio o cinabro) porte o tavole, per la preparazione della tradizionale vernice («*glutine vernition*») e infine nel cap. XXV, intitolato proprio «*De coloribus oleo et gummi terendis*», per tutti quegli oggetti che possono essere asciugati al sole, poiché «non puoi applicare un altro [colore] sopra fino a che il primo non si sia asciugato, perché sulle figure questo è un procedimento particolarmente lungo e noioso»²⁵. L'olio di lino, estratto secondo i criteri descritti da Theophilus, non è, secondo l'autore stesso, un *medium* ideale per stemperare i colori, essendo impuro, viscoso e lento nell'essiccazione²⁶; il capitolo prosegue infatti con la prescrizione di un diverso legante, la gomma di ciliegio o di prugno, che è preferibile in quanto vi si possono stemperare tutti i pigmenti «se si vuole velocizzare il lavoro»²⁷. Sia che usi l'olio o la gomma come legante, gli strati di colore devono essere applicati sulla superficie lignea ben tre volte, poi, una volta asciutta al sole, si potrà cospargerla di vernice (cap. XXVI); colori stemperati a olio sono infine prescritti per una pittura su foglia di stagno definita *translucida* (cap. XXVII).

Parte dei trattati di Eraclio e di Theophilus sono ripresi fin dall'inizio del XIII secolo, con aggiunte inedite che confermano una ormai nota tendenza tecnica a favore dell'uso dell'olio di semi di lino come legante in pittura su tavola, per stemperare alcuni pigmenti, e soprattutto per preparare la vernice, come ad esempio il *Compendium artis picturae* della Biblioteca Reale di Bruxelles e la ricca raccolta di prescrizioni compilata da Jean Le Begue, in cui sono anche il *Liber de coloribus faciendis* di Petrus de Sant'Audemar (XIII-XIV secolo) e il *De coloribus diversis* di Johannes Alcherius (fine XIV)²⁸. Nel *Liber* di Petrus de Sant'Audemar l'olio è espressamente citato come *medium* per caratteristici pigmenti la cui natura minerale poteva accelerarne l'essiccamento, come i composti a base di rame (il verderame e l'azzurro, il primo in olio su legno e su muro, il secondo solo su legno), di piombo (la cerussa e il minio, su legno e su muro) e il nero (in olio solo su tavola)²⁹. Il testo di Alcherio, prevalentemente incentrato sulle prescrizioni per la miniatura, consiglia l'olio esclusivamente per stemperare minio o cinabro (ricetta n. 335), ma oltre a indicare il consueto olio di semi di lino, cita sia quello di semi di papavero che quello di noce³⁰.

²⁵ Per il riferimento ad un'edizione commentata in italiano del trattato di Theophilus cfr. Caffaro 2000, pp. 88-91; si segnala una più recente traduzione, priva di testo a fronte in Grandieri 2005, pp. 24-25.

²⁶ Del Vescovo 2006, pp. 74 e ss.

²⁷ Caffaro 2000, p. 89.

²⁸ Per il *Compendium artis picturae* cfr. Silvestre 1954, pp. 9-140; su Le Begue, Villela-Petit 2006, pp. 167-181, la trascrizione è in Merrifield 1999, pp. 3-321.

²⁹ Merrifield 1999, pp. 135-165, ricette nn. 168, 172, 176, 205, 207-209; esiste una più recente trascrizione, con traduzione in tedesco, del testo di Petrus de Sant'Audemar, cfr. Van Acker 1972.

³⁰ Merrifield 1999, pp. 310-311.

Le medesime pratiche tornano nei ricettari cronologicamente e geograficamente affini. Il *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (British Museum, ms. Sloane 1754), manoscritto francese della fine del XIV secolo, indica l'olio per stemperare l'azzurro (solo su tavola), il bianco di piombo e il verderame (anche su muro)³¹. Innovativo per certi versi è il *Liber diversarum arcium* di Montpellier, dove da una parte si trovano le stesse prescrizioni dei più antichi ricettari (preparazioni di vernici e mordenti, olio come legante per stesure di bianco, azzurro, cinabro e minio), dall'altra un'inedita descrizione delle diverse stesure del colore: per dipingere un fondo o un'immagine il colore deve essere applicato per mezzo di tre stesure, le prime due mani, anche di un colore diverso da quello desiderato, possono essere stemperate con chiara d'uovo, mentre l'ultima con olio, oppure tutte con olio tranne il caso in cui si debba profilare un'immagine sull'oro, per il quale è maggiormente consigliabile un'ultima stesura a uovo³².

Tutte le ricette fino ad ora citate trovano il loro effettivo riscontro in quanto rilevato da Eastlake in una serie di documenti d'archivio inglesi³³: le pitture murali eseguite ad olio di cui si è conservata una traccia documentaria risalgono ai secoli XIII e XIV, e sono la Camera del Re nel Palazzo di Westminster (conti degli anni 1274-1277) e la cattedrale di Ely (1325-1358); se l'uso che si faceva dell'olio nel primo caso non è esplicitamente precisato, nel secondo i documenti dicono chiaramente che l'olio doveva servire «*pro coloribus temperandis*». Un conto del 1352 relativo alla cappella di Santo Stefano parla esplicitamente di un «*olei pictorum*», olio del pittore. Due sono le fonti, secondo quanto trascritto da Eastlake, che descrivono l'uso dell'olio di noce tipico della pratica fiamminga di pittura su tavola, il *Manoscritto di Strasburgo* (XIV-XV sec.) e lo *Sloane 345* di Londra (seconda metà XV sec.)³⁴; insieme a questi va aggiunto un terzo testo, di area tedesca, degli inizi del XV secolo, il *Mittelrheinische Malerbuch*, che insieme sembrano delineare la grande importanza data in ambito nordico a questa tecnica, descrivendone varianti e libertà esecutive proprie di una larga e ormai matura sperimentazione pratica. Per la prima volta, ad esempio, tra le ricette di preparazione dell'olio per dipingere, l'essiccante primario, un preparato di piombo, è aggiunto all'olio in fase di cottura e non dopo³⁵.

Nel più famoso trattato italiano di tecnica artistica, il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, che raccoglie la tradizione trecentesca toscana, la pittura ad olio su muro è protagonista, con continui riferimenti alla tecnica dell'affresco,

³¹ Eastlake 1999, pp. 25-26, Mora, Philippot 1999, p. 139; unica trascrizione completa di questo ricettario è in Thompson 1926, pp. 280-307, 448-450.

³² Del Vescovo 2006, p. 46, con alcune ricette trascritte pp. 110-112; il *Liber diversarum arcium* integrale è in *Catalogue general des manuscrits* 1849, pp. 739-811.

³³ Eastlake 1999, pp. 50 e ss.

³⁴ Ivi, pp. 104-116, 225 e ss., 258 e ss. Per una trascrizione e traduzione inglese del *Manoscritto di Strasburgo* cfr. Borradaile 1966.

³⁵ Del Vescovo 2006, p. 52, in riferimento al *Malerbuch*.

nelle ricette XC-XCIV³⁶: per dipingere, l'olio di semi di lino è preparato per mezzo di cottura preventiva o una prolungata esposizione solare (senza alcuna aggiunta); la superficie muraria deve essere trattata con una uniforme stesura impermeabilizzante a base di colla e uovo; i pigmenti devono essere macinati con l'olio e con questi, oltre al muro, si può lavorare anche in ferro, tavola e pietra. Nel *Trattato Bolognese* (XV secolo) l'olio è invece citato soprattutto per la preparazione delle vernici, per miscele di colore, per mordenti – usi tradizionali – ma anche, in emulsione con albume d'uovo, per un rosa su pergamena (ricetta 201), o in una prima forma di distillazione d'essenze (ricetta 238), pratica che, secondo la testimonianza vasariana, sarà invenzione di Leonardo, che a sua volta, nei suoi scritti tecnici, consiglia in pittura proprio l'olio di noce³⁷.

Infine, è significativo ricordare che l'olio di noce è citato espressamente anche nei pagamenti della Corte Sabauda per l'operato del pittore friburghese Jean Bapteur, nel 1435, verosimilmente quale mordente per dorature, al prezzo di 3 grossi d'argento a boccale, quando allo stesso prezzo, nel 1414, il pittore di corte Gregorio Bono acquista una libbra di olio di semi di lino per la decorazione dell'altare delle reliquie a Hautecombe. Al confronto, il prezzo dell'olio di noce acquistato per Giorgio degli Agli, circa 9 grossi al rubbo, è di molto inferiore, considerato che in una spezieria pinerolese del 1398 due rubbi e mezzo di olio d'oliva, ad esempio, costavano 3 lire e 15 soldi³⁸.

4. *Tecnica*

Le approfondite campagne analitiche effettuate in anni recenti confermano i risultati dell'imponente ricerca archivistica di Eastlake in merito all'uso dell'olio nella pittura murale tra XII e XIV secolo, non solo nel Regno Unito, ma anche per il resto del Nord Europa. Per fare solo alcuni esempi, l'olio di semi di lino risulta utilizzato come legante per pigmenti specifici, con l'oltremare nella cappella di S. Gabriel nella Cattedrale di Winchester (1130), con verdigris nell'Ospedale Eastbridge di Canterbury (1220), con la biacca nel manto del Cristo e come base bianca a preparazione della doratura a Idensen (Germania, 1130), nelle scene con la *Vita di S. Maurille* nella cattedrale di Angers (1270-1280), per le velature di colore rosso, per il verderame e come strato superficiale di blu, o come mordente per le dorature, nella cappella del Santo Sepolcro sempre nella Cattedrale di Winchester (1175)³⁹. Si può aggiungere un esempio

³⁶ Cennini 2003, pp. 129-132.

³⁷ Per il *Segreti dei colori* cfr. Guerrini, Ricci 1969; sull'uso dell'olio di noce in Leonardo cfr. Leonardo da Vinci 2002, pp. 288-291.

³⁸ Gabrieli 2012, pp. 7-43 e Gabrieli 2013, pp. 7-53.

³⁹ Uno schema riassuntivo dei risultati delle indagini scientifiche condotte su pitture murali Inglesi e del Nord Europa che evidenzia l'uso dell'olio è in Howard 2003, pp. 271-273; per

analizzato recentemente, le pitture murali con il *Cristo in maestà fra santi* della cappella delle Reliquie della Cattedrale di Norwich (1300c.), caratterizzate da un'esecuzione a olio di lino, con pigmenti preziosi tipici della pittura su tavola quali cinabro, lacca di garanza, azzurrite, verdigris e biacca, in una tecnica del tutto simile a quella dell'ancona di Thornham Parva (1335c.)⁴⁰.

È noto come l'olio sia stato usato da Giotto per le lumeggiature in biacca e come mordente per le dorature a foglia nelle pitture della cappella degli Scrovegni e verosimilmente anche nella cappella Peruzzi, condotta totalmente a secco⁴¹. Se da una parte dunque la voce giottesca, attraverso l'area lombarda, richiama i maestri toscani che lavorano all'Abbazia di Chiaravalle, Stefano in testa, dall'altra l'unico vero confronto con la tecnica presumibilmente adottata da Degli Agli è il Maestro Oltremontano di Assisi⁴²: sull'intonaco il pittore stende uno strato impermeabilizzante di colla animale, su cui dipinge con pigmenti minerali con miscele diverse, colla e uovo per l'azzurrite, olio e uovo per i rossi (cinabro e minio) e biacca a olio (alteratasi in biossido di piombo, di colore bruno)⁴³. Alla decorazione del transetto superiore di Assisi dovette guardare maestro Jacobo, che nel 1314 dipingeva per Amedeo V di Savoia la cappella del castello di Chillon, di chiara impronta italianeggiante e il cui stato di conservazione rivela largo impiego di biacca (alteratasi)⁴⁴. Amedeo V aveva probabilmente portato con sé Giorgio da Firenze in occasione del suo viaggio in Italia centrale al seguito dell'imperatore Arrigo VII avvenuto nel 1310, e sono forse collaboratori di Degli Agli i pittori Giovanni e Guidoto Forneris che il conte chiama nel 1316 a decorare aule, logge e cappella del castello di Gentilly nei pressi di Parigi⁴⁵.

Purtroppo, allo stato attuale delle conoscenze e delle ricerche analitiche e scientifiche sulle tecniche e sui materiali delle pitture murali del Trecento in Piemonte, non si ha alcun esplicito caso di pittura a olio su muro. I materiali descritti dai documenti per Giorgio da Firenze, per Marineto Sellaris prima e

altre sostanze organiche in pittura murale, un breve sunto delle più recenti analisi è in Casadio, Giangualano, Piqué 2004, pp. 63-80.

⁴⁰ Sauerberg, Howard, Tavares Da Silva 2003, pp. 189-200: la superficie muraria presenta un sottile scialbo di calce, su cui è stata eseguita un'imprimatura di biacca, carbonato di calcio a olio; i pigmenti sono stati stesi per mezzo di velature trasparenti, temperati con olio di semi di lino, ricercando effetti di gradazioni tonali tra luci e ombre.

⁴¹ Per i leganti nella pittura di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova cfr. Bottioli, Gallone, Masala 2005, pp. 83-106; sulla cappella Peruzzi, si veda il più recente Monciatti, Frosinini 2011, pp. 215-220.

⁴² Per la tecnica dei pittori che decorano il tiburio di Chiaravalle cfr. Frezzato 2010, pp. 290-298; per un *excursus* sulle tecniche di pittura murale in Lombardia con confronti in area piemontese nel Quattrocento cfr. Gabrieli 2011, pp. 29-45.

⁴³ Santa Maria, Santopadre 2001, pp. 37-42, Bottioli, Gallone, Masala 2007, pp. 203-208.

⁴⁴ Vistose alterazioni di biacca sono anche nella decorazione della *Maison-forte des Loives* a Roybon (Isère), opera di un maestro franco-meridionale databile tra il 1343 ed il 1349; cfr. Castronovo 2002b, pp. 120-125.

⁴⁵ Castronovo 2002b, pp. 114-115, 132, note 51-53; Castronovo 2006, pp. 120-121.

per la decorazione della loggia e del porticato di Pinerolo, tra il 1324 ed il 1326, rimangono l'unica testimonianza di questa pratica in tempi così precoci: non è del resto possibile ipotizzare se si trattasse di un'invenzione locale o se fosse in qualche modo derivata da maestranze straniere, come può far pensare l'origine toscana di Degli Agli.

Sul fronte dello stile, s'è visto che la presenza del pittore toscano in Piemonte è evocata quale tramite di quella cultura assiate-avignonese ereditata nelle opere del Maestro di San Domenico a Torino e in quello di Montiglio, mentre modelli prettamente giotteschi si devono a contatti con la vicina Lombardia, come ad esempio il *Noli me tangere* del Palazzo Pubblico di Novara⁴⁶. Dal punto di vista della tecnica, le pitture murali di San Domenico a Torino (1340-1350) e quelle della cappella dei Rivalba a Vezzolano (del Maestro di Montiglio, nel 1354), si caratterizzano per giornate modulate nelle dimensioni e nella successione, una pittura a "buon fresco", ma con finiture di colore a secco, anche a corpo, sia a tempera che a calce, velature di lacca rossa, decorazioni a lamina con rilievi e punzonature (fig. 1)⁴⁷. Diversamente, proprio nel chiostro di Vezzolano, si può esemplificare quanto fossero variegata le possibilità tecniche in pittura murale, già a partire dalla seconda metà del XIII secolo⁴⁸. La cappella della terza campata (1250-1260) è dipinta su uno scialbo di calce, il disegno soggiacente è in ocra rossa, mentre le campiture di base sono differenziate: in ocra gialla per gli incarnati, grigio per il cielo e bianco per i panneggi. Le stesure di colore sono a secco, usando azzurrure per i cieli, ocre e terre per le tonalità brune, gialle e rosse, mentre gli incarnati sono in biacca (alteratasi) e ocra rossa. Non vi sono né linee incise, né decori a lamina o rilievi (fig. 2)⁴⁹. La decorazione della quinta cappella (1290) è condotta per mezzo di una pittura a calce su scialbo (fig. 3, con aureole rilevate in malta), come da tradizione nordica, mentre la *Madonna in trono col Bambino fra angeli turibolanti* della prima campata (1300-1310), che si deve ad un anonimo pittore francese, è totalmente a buon fresco, dipinta in tre giornate, con ridotti interventi a secco e a calce molto diluita; vi sono inoltre incisioni dirette e rilievi in calce e sabbia per le aureole (fig. 4)⁵⁰. Al pari delle tre tendenze stilistiche del Trecento in Piemonte – francese, lombarda e

⁴⁶ Romano 1986a, pp. 18-19, Ragusa 1997, pp. 41-54, e Saroni 1997, pp. 156-159; sul giottismo novarese cfr. Galli Michero 1997, pp. 267-305, e sul *Noli me tangere* Travi 2008, pp. 144-145. Sugli influssi avignonesi del Maestro di Montiglio cfr. Novelli 2013, pp. 295-319.

⁴⁷ Per la tecnica delle pitture murali della cappella dei Magi in San Domenico a Torino cfr. Nicola Pisano, Nicola 1986, pp. 21-34, per quella della cappella dei Rivalba a Vezzolano, Rava 2003b, pp. 38-41. Meritano di essere citate anche le pitture murali della cappella di Mondovì Carassone (1330-1340), eseguite a "mezzo fresco" e decorate con una profusione di punzonature, che hanno permesso di ricondurre allo stesso maestro la decorazione del presbiterio di San Francesco a Cortemilia: cfr. Quasimodo, Semenzato 1997, pp. 110-111, nota 57, Perugini 1994.

⁴⁸ Ragusa 2003, pp. 11-12.

⁴⁹ Gallone 2003, p. 26 e Rava 2003c, pp. 42-45.

⁵⁰ Rava 2003a, p. 48, e Rava 2003d, pp. 36-37; sulla pittura su scialbo cfr. Gheroldi 2001, pp. 299-360.

arcaizzante-assisiate – sembra corrispondere una trina tradizione tecnica, tra pittura a buon fresco, su scialbo e sperimentazioni a tempera, ma mancano purtroppo mirate analisi atte ad indagare la presenza e la natura dei leganti usati in pittura murale, tanto per gli strati più profondi quanto per le finiture a secco più superficiali⁵¹. La *Crocifissione* di Cherasco (1350-1360), ad esempio, dalle ombreggiature così ricercate e dall'inedita decorazione delle aureole, eco di un mondo “mediterraneo” tra Avignone, Siena e Napoli, meriterebbe, in sede di un prossimo necessario restauro, un'approfondita analisi dei materiali originali (fig. 5)⁵².

Riassumendo, è al momento difficile sostenere le diverse opzioni, se, da una parte, le novità tecniche di Degli Agli furono un reale fallimento, come sostenne Eastlake, ripreso anche da Mora e Philippot e più recentemente da Bensi, e se, dall'altra, potrebbe invece aver influito in qualche misura nelle modalità esecutive dei pittori oltremontani a lui contemporanei⁵³. Un progetto di lavoro in questa direzione può essere rintracciare e seguire il lavoro della bottega o le eventuali tangenze con l'attività decorativa murale di Giorgio, del suo *entourages* e dei suoi collaboratori o allievi, a partire proprio da Jean de Grandson. Allievo e collaboratore di Degli Agli, Jean è documentato tra il 1342 ed il 1343 quale autore delle pitture murali nella *Camera Domini* del Castello di Chillon (fig. 6), un'opera la cui tecnica è pressoché identica a quella di una coeva tavola dipinta. Si tratta di una decorazione molto rovinata e danneggiata, scoperta nel XIX secolo sotto un intonaco con un decoro floreale del 1586; nella parte inferiore sopravvive un velario decorato con le insegne dei Savoia, del Genovese e del Monferrato, mentre in quella superiore animali veri e fantastici si stagliano su un prato verde con alberi sotto un cielo azzurro costellato di gigli⁵⁴. Analizzata nel corso del restauro del 1981, la pittura è costituita da tre o quattro strati sovrapposti. L'intonaco bianco ha una leggera colorazione gialla per la presenza di ocra ed è composto da calce carbonatata e gesso; su questo strato si è riscontrata la presenza di una velatura di rosso d'uovo, come uno strato impermeabilizzante a preparazione del supporto murario; in tutti i campioni a questo punto si trova uno strato bianco composto da biacca su cui infine si sono stese, in uno o massimo due applicazioni, i pigmenti a uovo⁵⁵. A conferma di un uso della tecnica a tempera ad uovo per queste pitture murali, è la scelta dei pigmenti, cinabro, minio e terre rosse, biacca, ocra gialla, azzurrite

⁵¹ Un significativo esempio, tardo-trecentesco, di compenetrazione di queste modalità esecutive, è la decorazione della Parrocchiale di Viatosto; cfr. Nicola 1998, pp. 73-80.

⁵² Quasimodo, Semenzato 1997, pp. 110-116.

⁵³ Eastlake 1999, pp. 46, Mora, Philippot 1999, p. 144 e Bensi 1990, p. 79.

⁵⁴ Castelnovo, Hermanès 1997, pp. 533-534; Castronovo 2002a, p. 227.

⁵⁵ Furlan, Pancella 1982, pp. 25-30. L'uso della biacca come preparazione del supporto murario per la pittura a tempera è stato frequentemente analizzato in pitture murali inglesi dalla Howard, fin dagli affreschi della Cappella di san Gabriele nella Cattedrale di Canterbury, databili al 1130; cfr. Howard 2003, pp. 178-179.

e nero vegetale, dei quali molti incompatibili con la calce nella tecnica ad affresco⁵⁶.

Non può essere un caso che maestro e allievo lavorino entrambi a tempera su muro, il primo a olio di noce, il secondo a uovo, seguendo quella che era una prassi “da cavalletto” ma già divulgata secondo la trattatistica; questa semmai è una prima prova della diffusione di una prospettiva tecnica atta alla modulazione della superficie muraria con effetti tipici dei dipinti su tavola. In questo caso, l’antica e periferica Savoia del Trecento si conferma quale luogo di “scarto” tanto stilistico quanto tecnico, dove gli artisti stranieri, esuli dal “centro”, possono trovare ampie possibilità di sperimentazione⁵⁷.

Riferimenti bibliografici / References

- Baudi di Vesme A. (1982), *Schede Vesme. L’arte in Piemonte*, vol. IV, Torino: Società piemontese di archeologia e belle arti.
- Bensi P. (1990), *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall’Alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali, Tecniche, problemi, conservazione*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Firenze: Centro Di, pp. 73-102.
- Bensi P. (2010), *La tecnica della pittura ad olio su muro nel Cinquecento: fonti ed opere*, in *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Atti del convegno internazionale (Roma, 13-14 maggio 2009), a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Firenze: Nardini Editore, pp. 63-66.
- Borradaile V. e R. (1966), *The Strasburg Manuscript*, München: Callway.
- Bottiroli G., Gallone A., Masala B. (2005), *Analisi microspettrofluorimetrica di leganti organici*, in *Giotto nella cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica. Studi e ricerche dell’Istituto Centrale per il Restauro*, a cura di G. Basile, «Bollettino d’arte», volume speciale, pp. 83-106.
- Bottiroli G., Gallone A., Masala B. (2007), *Analisi di campioni di colore prelevati dai dipinti murali del “Maestro Oltremontano”*, in *Restauro in San Francesco ad Assisi. Il cantiere dell’utopia. Studi, ricerche e interventi sui dipinti murali e sulle vetrate*, a cura di G. Basile, Perugia: Quattroemme, pp. 203-208.

⁵⁶ Un elenco dei pigmenti adatti all’affresco è in Mora, Philippot 1999, p. 80: si tratta di bianco di calce, ocre e terre, malachite, terra verde, oltremare, nero d’avorio, d’osso e carbone, mentre sono da evitare il bianco di piombo, che annerisce, il minio, il massicot, l’azzurrite, il verde rame e il cinabro.

⁵⁷ Sul concetto di “scarto” nella dialettica tra arte di Centro e di Periferia cfr. Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 322-325.

- Caffaro A., a cura di (2000), *Le varie arti: manuale di tecnica artistica medievale/ Teofilo Monaco*, Salerno: Palladio.
- Caffaro A. (2003), *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli: Liguori.
- Casadio F., Giangualiano I., Piqué F. (2004), *Organic materials in wall paintings: the historical and analytical literature*, «Reviews in Conservation», 5, pp. 63-80.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Castelnuovo E., Hermanès T.A. (1997), *La peinture*, in *Les pays romands au Moyen Age*, a cura di A. Paravicini Bagliani, J.-P. Febler, J.-P. Morerod, V. Pasche, Losanna: Payot, pp. 517-554.
- Castronovo S. (2002a), *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-occidentale*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Trento: Provincia Autonoma di Trento, pp. 225-238.
- Castronovo S. (2002b), *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino: Allemandi.
- Castronovo S. (2006), *Artisti, artigiani e cantieri alla corte dei conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII*, in *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, a cura di P. Bianchi, L.C. Gentile, Torino: Silvio Zamorani editore, pp. 115-143.
- Catalogue général des manuscrits des bibliothèques* (1849), tome I^e, Paris: Imprimerie nationale.
- Cennini C. (2003), *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza: Neri Pozza.
- Cognasso F. (1977), *Per l'identificazione del pittore fiorentino di Amedeo V di Savoia*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», tomo II, vol. 111, pp. 319-322.
- Del Vescovo P. (2006), *Il Trattato di Teofilo e il problema dell'origine della pittura ad olio*, Ferrara: Liberty House.
- Della Valle G. (1793), *Prefazione*, in Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da m. Giorgio Vasari, in questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami di giunte e di correzioni per opera del p.m. Guglielmo Della Valle*, Tomo X, Siena: A spese de' Pazzi, Carli & co., pp. 5-17.
- Eastlake C.L. (1999), *Materials for a History of Oil Painting*, London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1847; trad. it. *Pittura a olio*, Vicenza: Neri Pozza.
- Frezzato F. (2010), *Chiaravalle. La materia pittorica e le tecniche esecutive*, in *Un poema cistercense: affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*, a cura di S. Bandera, Milano: Electa, pp. 290-298.

- Furlan V., Pancella R. (1982), *Chateau de Chillon. Camera Domini: étude des peintures murales du quatorzième siècle*, «Studies in Conservation», vol. 27, n. 1, pp. 25-30.
- Gabotto F. (1903), *La pittura a olio in Piemonte nella prima metà del sec. XIV*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», IV, pp. 183-185.
- Gabrieli B.O. (2011), *Tecniche di pittura murale a confronto. La cultura materiale di Dux Aymo tra Lombardia e Piemonte*, «Arte Lombarda», 163, pp. 29-45.
- Gabrieli B.O. (2012), *L'inventario della spezieria di Pietro Fasolis e il commercio dei materiali per la pittura nei documenti piemontesi (1332-1453). Parte prima*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese», XXIX, pp. 7-43.
- Gabrieli B.O. (2013), *L'inventario della spezieria di Pietro Fasolis e il commercio dei materiali per la pittura nei documenti piemontesi (1332-1453). Parte seconda*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese», XXX, pp. 7-53.
- Galli Michero L.M. (1997), *La pittura del Trecento a Novara e nel suo territorio*, in Romano 1997, pp. 247-318.
- Gallone A. (2003), *Analisi dei pigmenti. Le alterazioni della biacca*, in Ragusa, Salerno 2003, p. 26.
- Garzya Romano C. (1996), *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eraciana*, Bologna: Società Editrice il Mulino.
- Gheroldi V. (2001), *Culture tecniche, in Trecento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi, Bolzano: Temi Editrice, pp. 299-360.
- «Giornale de' letterati» (1794), XCIV, Pisa.
- Grandieri M., a cura di (2005), *Teofilo. Sulle diverse arti*, Bari: Edizioni B.A. Graphis.
- Guerrini O., Ricci C. (1969), *Il libro dei colori. Segreti del secolo XV*, Bologna: Romagnoli Dell'Acqua, 1887; edizione anastatica consultata, Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Howard H. (2003), *Pigments of English Medieval Wall Painting*, London: Archetype.
- Leonardo da Vinci (2002), *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano: RCS Libri.
- Levi Momigliano L. (2004), *Giuseppe Vernazza e la nascita della storia dell'arte in Piemonte*, Alba: Fondazione Ferrero.
- Levi Momigliano L. (2007), *Giuseppe Vernazza: alcune osservazioni sui percorsi di ricerca verso la scoperta dei primitivi*, in *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*, Atti del convegno (Alba, Fondazione Ferrero, 11-12 novembre 2004), a cura di G. Romano, Alba: Fondazione Ferrero, pp. 91-109.
- Martini A. (1883), *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino: Loescher.
- Merrifield M.P. (1999), *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, London: Murray, 1869; edizione anastatica consultata, New York: Dover.

- Monciatti A., Frosinini C. (2011), *Il progetto di studio della tecnica e dello stato di conservazione delle pitture murali di Giotto nella Basilica di Santa Croce, finanziato dalla Getty Foundation*, «OPD», 23, pp. 215-220.
- Mora P. e L., Philippot P. (1999), *La conservation des peintures murales*, Bologna: Compositori, 1977; trad. it. *La Conservazione delle pitture murali*, Bologna: Compositori.
- Nicola Pisano A.R., Nicola G.L. (1986), *Relazione di restauro*, in Romano 1986, pp. 21-34.
- Nicola A.R. (1998), *Relazione di restauro degli affreschi*, in *La Parrocchiale di Viatosto. Ricerche e restauri, 1994-1997*, a cura di E. Ragusa, Torino: Allemandi, pp. 73-80.
- Novelli S. (2013), *Il Maestro di Montiglio dal Monferrato a Quart*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca)*, Atti del convegno (Lausanne 2011), a cura di S. Romano, D. Zaru, Roma: Viella, pp. 295-319
- Passoni R. (1986), *Dell'Aquila Giorgio*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, tomo II, Milano: Electa, p. 568.
- Perugini A. (1994), *Il restauro dei dipinti in S. Maria delle Vigne a Carassone*, «Porti di Magnin», settembre.
- Promis C. (1871), *Gli ingegneri militari in Piemonte*, «Miscellanea di storia italiana», XII, p. 421.
- Quasimodo F., Semenzato A. (1997), *Nuovi orientamenti per la pittura del Trecento nel Cuneese*, in Romano 1997, pp. 97-140.
- Ragusa E. (1997), *Dagli Angiò ai Visconti e agli Orléans: pittura del Trecento ad Asti*, in Romano 1997, pp. 37-96.
- Ragusa E. (2003), *Gli affreschi*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 11-12.
- Ragusa E., Salerno P., a cura di (2003), *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro, il restauro*, Torino: Allemandi.
- Rava A. (2003a), *La cappella dei Radicati*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 48-51
- Rava A. (2003b), *La cappella dei Rivalba*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 38-41.
- Rava A. (2003c), *La cappella di Pietro Radicati*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 42-45.
- Rava A. (2003d), *L'ingresso del chiostro*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 36-37.
- Romano G. (1979), scheda 47, *Orafo aostano, 1359*, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino 1979), a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Torino: Stamperia Artistica Nazionale, p. 268.
- Romano G. (1986a), *Per la cappella delle Grazie in San Domenico*, in Romano 1986, pp. 5-19.
- Romano G., a cura di (1986b), *Gli affreschi del '300 in San Domenico. Storia di un restauro*, Torino: RIV-SKF.
- Romano G. (1994), *Tra la Francia e l'Italia: note su Giacomo Jaquerio e una proposta per Enguerrand Quarton*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano/Paris: Electa, pp. 173-188.

- Romano G., a cura di (1997), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino: Fondazione CRT.
- Rossetti Brezzi E. (1989), *Dell'Aquila Giorgio*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, vol. 37, Roma: Treccani, pp. 216-217.
- Santa Maria U., Santopadre P. (2001), *Il Maestro Oltremontano: studio della tecnica pittorica mediante indagini chimiche*, in *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile, P. Magro, Assisi: Casa ed. Francescana, pp. 37-42.
- Saroni G. (1997), *Tra la Lombardia e la Francia: pittori e committenti del Trecento in area torinese*, in Romano 1997, pp. 141-172.
- Sauerberg M.L., Howard H., Tavares Da Silva A. (2003), *The wall paintings of c.1300 in the Ante-Reliquary Chapel, Norwich Cathedral and the Thornham Parva Retable: a technical comparison*, in *Painting and practice. The Thornham Parva Retable. Technique, conservation and context of an English medieval painting*, edited by A. Massing, London: Archetype, pp. 189-200.
- Silvestre H. (1954), *Le MS Bruxellensis 10147-58 (s. XII-XIII) et son "Compendium artis picturae"*, «Bulletin de la Commission Royal d'Histoire», CXIX, pp. 9-140.
- Thompson D. V. (1926), *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum from Sloane Ms. N 1754*, «Speculum», I, pp. 280-307, 448-450.
- Travi C. (2008), scheda 2, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, 10 giugno – 2 novembre 2008), a cura di D. Parenti, Firenze: Giunti, pp. 144-145.
- Van Acker L., a cura di (1972), *Petri Pictoris carmina. Nec non Petri de Sancto Audemaro Librus de coloribus faciendis*, Turnholt: Brepols.
- Vernazza G. (1792), *Notizie patrie spettanti alle arti del disegno*, in «Biblioteca oltremontana e piemontese», II, pp. 279-282.
- Villela-Petit I. (2006), *Copies, reworkings and renewals in Late Medieval recipe books*, in *Medieval Painting in Northern Europe. Techniques, analysis, art history*, edited by J. Nadolny, London: Archetype, pp. 167-181.

Appendice

Fig. 1. Maestro di Montiglio, *Santa Caterina*, Albugnano (AT), Santa Maria di Vezzolano, chiosstro, cappella dei Rivalba, sott'arco tra prima e seconda campata.



Fig. 2. Maestro piemontese, *Madonna in trono e un angelo tra Pietro Radicati e sant'Agostino*, Albugnano (AT), Santa Maria di Vezzolano, chiosstro, cappella della terza campata.



Fig. 3. Maestro dei Radicati, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti* (particolare), Albugnano (AT), Santa Maria di Vezzolano, chiostro, cappella dei Radicati, quinta campata.



Fig. 4. Maestro francese, *Madonna col Bambino* (particolare), Albugnano (AT), Santa Maria di Vezzolano, chiostro, prima campata.



Fig. 5. Maestro di Cherasco, *Crocifissione* (particolare), Cherasco (CN), San Pietro, torre campanaria.

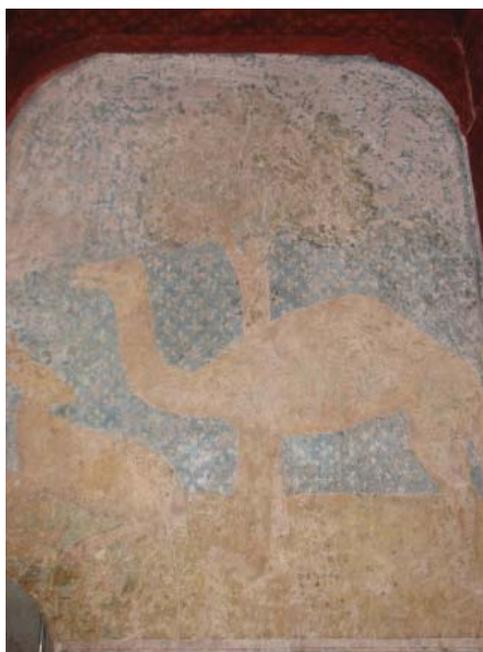


Fig. 6. Jean de Grandson, *Figure di animali*, Chillon (Lausanne), castello, *Camera Domini*.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

