



## AMBONE DI SAN GIULIO

### DESCRIZIONE

All'ingresso del presbiterio, in prossimità della quarta campata settentrionale, a ridosso dell'ultimo pilastro, è collocato il pulpito romanico, *in cornu Evangelii*; appartiene alla tipologia provvista di una sola scala di accesso laterale ed essendo privo del *pendant*, doveva essere dotato di più leggi per assolvere alle diverse funzioni. L'ambone è realizzato in pietra d'Oira, un serpentino verde grigiastro molto scuro, che al contatto con l'aria assume una tinta simile al bronzo, estratto nella vicina cava della val d'Ossola<sup>1</sup>; questo serpentino, a differenza degli altri durissimi, è molto tenero<sup>2</sup>.

Il pulpito, grazie al materiale di cui è costituito, è in ottimo stato di conservazione, fatta eccezione per la mancanza della freccia nelle mani del centauro, della spilla sulla spalla destra dell'uomo ammantato, di un dente nelle fauci del leone alato, di una parte del libro tra le sue zampe e di alcune foglie d'acanto in prossimità dello spigolo Nord-Est della base decorata. Il pulpito poggia su quattro colonne: due lisce, quelle anteriori, e due lavorate, l'una con un intreccio bisolcato che si sviluppa su tutta la superficie, l'altra con un nastro a due capi che forma volute gigliate allacciate da passanti annodati. Le colonne si innestano su basi attiche con unghioni, delle quali quella posteriore a sinistra di restauro, realizzata al momento del ritrovamento della colonna cui pertiene. Fino al 1880 l'ambone era impostato su tre colonne e appoggiato al pilastro sinistro della crociera: la quarta colonna, lavorata con intreccio di nodi e avente per capitello teste zoomorfe, sarebbe stata rinvenuta dal Torre, prevosto dell'isola, presso una casa privata e ricollocata nell'ambone dal Rusconi con la collaborazione di Antonio Zaccheo, che innestò un nuovo piedistallo, data l'assenza dell'originale, realizzato con lo stesso marmo d'Oira<sup>3</sup>. Proprio l'altezza di questa colonna indusse la Canestro Chiovenda a una più attenta osservazione della sua compagna: la studiosa notò infatti che anche quest'ultima aveva subito dei risarcimenti in stile, ovvero la giunzione di una sezione dell'altezza di 60 cm, che avrebbe comportato anche in questo caso l'inserimento di una nuova base. La collocazione attuale del pulpito non coinciderebbe quindi con quella originale:

---

<sup>1</sup> Il Cotta si profonde nella descrizione storica di questo materiale, che prima della diffusione dei marmi comaschi fu ampiamente utilizzato dai duchi di Milano, tanto che l'antica facciata del Duomo ne fu arricchita. Alcuni marmi d'Oira per la peculiare tenerezza non vengono liscati e altri al contrario devono subire duri trattamenti, altri ancora non si riescono a rompere: L. A. Cotta, (1688) 1980, p. 44.

<sup>2</sup> B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 22.

<sup>3</sup> A. Rusconi, 1887, p. 148, 151; l'informazione è ripresa da A. K. Porter, II, 1917, p. 468, da P. Verzone, II, 1936, p. 105, p. 108 nota 13, p. 109 nota 37 e dalla B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 14.



precedentemente sarebbe infatti stato addossato al pilastro destro della crociera, in *cornu Epistolae*, con la fronte rivolta verso i fedeli, secondo una disposizione adatta per la predicazione, posto tra il presbiterio e la navata. Il fatto sarebbe confermato dall'altezza delle integrazioni che coincide con il divario del piano pavimentale della navata e del presbiterio<sup>4</sup>. A quanto detto dalla Canestro Chiovenda si può aggiungere che la colonna destra mostra una frazione della base originale costituita da tre listelli circolari lisci, che si innestano direttamente sul supporto moderno<sup>5</sup>: segno che lo scultore aveva previsto sin dall'inizio del lavoro una diversa altezza dei supporti e che il taglio delle colonne non può essere avvenuto successivamente. Questo semmai confermerebbe, insieme alla posizione del pulpito, l'originale sopraelevazione del presbiterio, identica all'attuale.

Quattro capitelli sono posti a coronamento delle colonne: uno, anteriore sinistro, di stampo classico, corinzio, rivela un'evidente ripresa dei modelli antichi coi due giri di foglie d'acanto e le volute angolari, più brevi e mimetizzate nella vegetazione; l'altro, il suo *pendant*, composito rappresenta un'anticipazione dei capitelli impiegati in un secondo momento nell'endonartece, con un solo giro di foglie d'acanto ampie e ben aderenti al calato, con volute angolari circonflesse e animate da foglioline spinose, che si innestano su un echino circolare definito da motivi geometrici; il capitello alle spalle di questo ha collarino avviluppato da un nastro a corda dal quale sgorgano due foglie piatte e lisce rivolte verso la parete e due foglie d'acanto verso la navata centrale, dalle punte arricciate, su cui poggiano sei teste zoomorfe; l'ultimo capitello con alto fregio decorato in modo embrionale da rilievi, mai rifiniti, astragalo perlinato ed echino a ovoli rappresenta una versione elaborata dell'ordine dorico<sup>6</sup>. Il Porter<sup>7</sup> diceva che dei quattro capitelli del pulpito tre imitano gli ordini classici: il dorico con echino scolpito

---

<sup>4</sup> Secondo la studiosa la giunta in stile sarebbe stata realizzata nel 1697 all'atto della costruzione della nuova cripta e proprio per lasciare libero accesso ad essa il pulpito sarebbe stato spostato. B. Canestro Chiovenda, 1955, pp. 22-26 e B. Canestro Chiovenda, 1963, p. 43. Prima di lei aveva proposto la tesi dello spostamento del pulpito C. Nigra, 1941, p. 20. A questa ipotesi ribatte la Di Giovanni, all'oscuro pare dell'integrazione della seconda colonna, negando lo spostamento del pulpito, sulla base dei documenti consultati: M. Di Giovanni Madruzzo, 1977, p. 47. Probabilmente da rivalutare è solo il momento in cui questo avvenne, *ante* 1616, anno in cui il vescovo Taverna in visita pastorale lo descriveva nella posizione attuale, sorretto da tre colonne: a questo proposito si rinvia al saggio di F. Franzosi, *Il pulpito di San Giulio d'Orta*, in "Novara", 2, 1993, p. 62. La Franzosi, che non crede in uno spostamento del pulpito in epoca moderna, inoltre ricorda che nell'inventario del 1617 il monumento venne per la prima volta descritto in modo dettagliato "sostenuto da tre colonne, due di marmo nero lustro, con li suoi capitelli ornati alla corinzia, l'altra pure di marmo, ma lavorata diversamente". Si potrebbe ipotizzare, accettando l'ipotesi della Canestro Chiovenda, un trasferimento del pulpito a seguito del cambiamento di accesso preferenziale alla chiesa attraverso il portale sul lato meridionale, a ridosso del presbiterio: il pulpito nella posizione originale, forse ostacolava l'adorazione delle spoglie del santo (il cenotafio era ubicato in prossimità dell'altare maggiore) nei giorni di grande afflusso dei pellegrini.

<sup>5</sup> La giunzione è facilmente visibile.

<sup>6</sup> G. Morolli, *Le membra degli ornamenti. Sussidiario illustrato degli ordini architettonici con un glossario dei principali termini classici e classicisti*, Firenze 1986, p. 76, tav. 14.

<sup>7</sup> A. K. Porter, II, 1917, p. 470.

da ovoli e perline, il composito e il corinzio, quest'ultimo realizzato con una tale maestria da non riuscire a distinguerlo da un originale romano. Nessuno dei capitelli rivela un completo stato di finitura: quello composito posteriore è stato scolpito solo per metà, ha due foglie lavorate e due lisce, inoltre tra di loro spuntano due monconi di pietra grezza, che avrebbero dovuto ospitare teste zoomorfe; il composito anteriore in corrispondenza delle foglie secondarie mostra quattro sporgenze non lavorate, che mantengono una superficie ruvida a differenza del resto; il corinzio ha i fiori dell'abaco non finiti; quello dorico mostra sul fregio una sola rosetta a cinque petali.

La cassa del pulpito, che ha forma rettangolare trilobata, manca completamente del parapetto sul lato Est, ha i lati lunghi paralleli all'andamento delle navate, e alla base, appena sopra i capitelli, mostra una fascia decorata da ampie foglie d'acanto ripiegate verso il basso. Il perimetro è di forma irregolare, come faceva notare la Canestro Chiovenda<sup>8</sup>, infatti le tre lunette e i lati hanno dimensioni diverse. A tergo si nota l'assenza di almeno una foglia di acanto nel giro di base con relativo risarcimento con un impasto di calce, il corpo del centauro e la vegetazione sembrano essere stati tagliati. L'accesso attuale al pulpito è un'integrazione tarda, realizzata probabilmente all'atto dello spostamento dell'oggetto, che comportò, come si è visto, delle modificazioni dello stesso. Forse la perdita di una parte della decorazione posteriore si giustifica con lo spostamento del pulpito e l'inserzione di una nuova scala. Il leggio che si innesta alle spalle dell'aquila è stato predisposto per una base mobile, che permettesse di alzare il testo sacro durante la lettura del Vangelo<sup>9</sup>, data l'assenza di un secondo pulpito che svolgesse tale funzione.

Il parapetto si compone di formelle scolpite, tre su ciascun lato, realizzate in sei pezzi<sup>10</sup> scavati internamente e che poggiano su una base costituita da tre lastre: le singole parti sono unite da grappe e calce<sup>11</sup>. Il fronte presenta a destra la lotta tra due animali fantastici, l'uno con testa, ali e artigli d'aquila, busto e coda di quadrupede che afferra col becco la coda dell'altro caratterizzato da muso e criniera feline e corpo di rettile. La formella *pendant* è occupata interamente dalla figura di un uomo, dal volto severo, rivestito di mantello chiuso sulla spalla con le mani che poggiano su un bastone a tau<sup>12</sup>. Da molti studiosi è stato riconosciuto in questa figura Guglielmo da

---

<sup>8</sup> B. Canestro Chiovenda, 1955, pp. 28-29.

<sup>9</sup> B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 33.

<sup>10</sup> L'esatta dimensione dei pezzi è indicata da B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 32.

<sup>11</sup> A questo proposito si rinvia allo schema realizzato dalla Canestro Chiovenda: B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 32 fig. 6.

<sup>12</sup> L'impugnatura a forma di tau era l'insegna degli abati nei secoli X-XII, sebbene in questo periodo possano trovarsi anche abati raffigurati col pastorale tradizionale ricurvo. Le rappresentazioni iconografiche del tau sono diffuse nelle miniature, più raramente su oggetti in avorio e, caso singolare, sulla tomba dell'abate Isarne, morto nel 1048. Il tau era costituito da un'impugnatura a forma di croce, le

Volpiano<sup>13</sup>, monaco e architetto, importantissimo personaggio del medioevo piemontese, collegamento tra l'Italia e il Nord Europa, nativo, pare, di San Giulio d'Orta; da altri la figura è stata identificata con San Giulio stesso, il santo fondatore della chiesa<sup>14</sup>, da altri ancora con l'imperatore Ottone I<sup>15</sup> appoggiato alla sua spada<sup>16</sup>; secondo la Franzosi<sup>17</sup> potrebbe trattarsi di Daniele, figura che ricorre anche sul frammento di ambone novarese dell'VIII secolo; secondo Cervini invece andrebbe identificato con la figura del pellegrino che "minacciato da fiere e demoni nel suo

---

cui braccia molto spesso potevano essere ricurve, e da un puntale, al capo opposto: B. Canestro Chiovenda, 1955, pp. 62-65, 71.

<sup>13</sup> Figlio di Roberto conte di Volpiano e di Perizia figlia di Dadone, conte di Tornino e sorella di Arduino, marchese di Ivrea. Sarebbe stato tenuto a battesimo dall'imperatore Ottone I e dalla moglie Adelaide, che gli imposero il nome di loro figlio. Trascorse l'infanzia nel feudo paterno di Volpiano, fino a che non divenne oblato presso il monastero di Lucedio. Nel 987 l'abate di Cluny, San Maiolo, colpito dalla vivace intelligenza del ragazzo e dal suo rigore morale, lo condusse con se in Francia; dopo solo un anno gli affidò l'incarico di priore del cenobio di San Saturnino in Provenza. L'anno successivo, a 28 anni, divenne abate del monastero di San Benigno di Digione, la cui chiesa ristrutturò tra il 994 e il 1002 ca. Fu abate secondo la tradizione di quaranta conventi, che riformò e a lui sarebbero legati i restauri di numerose chiese in Borgogna, Normandia e in Italia settentrionale (Fécamp, st. Arnolphe di Metz, st. German des Prés). Fu un'autorevole personalità presso le maggiori corti del tempo, influente riformatore monastico, architetto; fu elemento chiave nella disputa tra Arduino e Warmondo, vescovo di Ivrea. Costruì l'abbazia di Fruttuaria nel Canavese, sui terreni della propria casata, fondata nel 998 e consacrata nel 1003; morì nel 1031 in quella di Fécamp. Il suo biografo fu Rodolfo Glabro, monaco benedettino. Per la biografia di Guglielmo si veda innanzitutto P. Saporito, *L'abate benedettino Guglielmo di Volpiano: le sue radici isolane*, in *San Giulio e la sua isola nel XVI centenario di San Giulio*, Novara 2000, pp. 297-299; B. Canestro Chiovenda, 1955, pp. 66-69 e B. Canestro Chiovenda, 1963, pp. 13-15. A proposito dell'iconografia la Canestro Chiovenda ricorda che all'epoca gli abati erano così rappresentati col volto imberbe, con la tonsura piccola, che lasciava i capelli a incorniciare il viso e col mantello, anche se in questo caso di foggia un po' particolare. M. Di Giovanni Madruzzo, 1977, p. 97 nota 70. Cervini non accetta invece l'identificazione con Guglielmo, che rappresenterebbe una celebrazione retrospettiva e con connotazioni storicistiche in "una sequenza iconografica che allude alle insidie del mondo e alla promessa del Vangelo": F. Cervini, 2000, pp. 128-129. La posizione di Cervini è sostenuta da Caldano, il quale ricorda che Guglielmo da Volpiano era legato politicamente alla fazione arduinica, fatto che sembrerebbe escludere una sua qualsiasi relazione con la chiesa di San Giulio: S. Caldano, 2008/2009, pp. 17, 70-71. Del resto la figura di Guglielmo uno dei più grandi predicatori della sua epoca, non stona su un pulpito, e in questo caso perderebbe in parte il suo connotato storicistico per incarnare quello di ministro della parola e in questo senso sembrerebbe soddisfare quelle caratteristiche di ecclesiastico, mediatore della parola divina: S. Caldano, 2008/2009, p. 71.

<sup>14</sup>A. K. Porter, II, 1917, p. 470: privo di aureola però, vestito con un mantello dalla curiosa foggia e appoggiato al bastone più volte menzionato nella leggenda con la faccia imberbe che denoterebbe il suo *status*; P. Verzone, 1936, II, p. 102. La Canestro Chiovenda smonta questa possibilità, partendo dall'assenza dell'aureola e arrivando, come argomentazione definitiva, all'analisi del bastone, che niente avrebbe a che fare con quello del pellegrino, più alto della persona e ricurvo all'apice, che sarebbe appartenuto a San Giulio, come del resto compare nel rilievo col santo che attraversa il lago, collocato appena sopra il sarcofago "di Minulfo". Il santo poi sarebbe stato sempre rappresentato con barba ampia e fluente, che è totalmente assente nel pulpito. B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 58. A proposito dell'iconografia del santo con capelli e barba fluenti bianchi, con vesti talari e mantello con cappuccio o cocolla, si rinvia a L. A. Cotta (1688) 1980, p. 324.

<sup>15</sup> L'imperatore è figura importantissima per la storia dell'isola, rappresenta il liberatore e il garante giuridico dei benefici dei canonici, che Ottone stesso incarica di pregare per lui finché la chiesa di San Giulio esisterà: B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 128 nota 90. La studiosa menziona il Duomo di Magdeburgo, dove venne sepolto nel 973 Ottone I e dove gli furono tributate due statue nel 1240 (B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 60). A questo proposito va detto che la figura del pulpito è priva degli emblemi del potere imperiale e che il bastone cui si appoggia non è una spada.

<sup>16</sup> La meno probabile sembra l'identificazione con San Paolo di Bonola Lorella (B. Canestro Chiovenda, 1955, p. 61), il cui culto non è preminentemente sentito sull'isola e si associa in generale a quello di San Pietro.

<sup>17</sup> F. Franzosi, 1993, pp. 82-83: il bastone a tau non veniva utilizzato solo da vescovi e abati, ma era anche legato alla figura del pastore e del patriarca.



itinerario spirituale... trova rifugio – e quindi redenzione – in quel che dal pergamo viene annunciato”<sup>18</sup>.

Il lobo centrale è sovrastato dall'imponente simbolo di San Giovanni Evangelista, un'aquila con le ali aperte che trattiene tra gli artigli il Vangelo: la superficie di questa lastra ricurva, a differenza di quelle adiacenti, completamente lisce, è ricoperta da una folta vegetazione che fuoriesce dalle bocche dei due *greenmen* posti ai lati del rapace in basso e si articola in tralci solcati da incisioni con terminazioni a foglie lobate. L'angolo in alto della lunetta è stato spezzato e ricomposto, ma mancano dei fregi delle foglie; su questo stesso lato anche la fibula che tratteneva sulla spalla destra dell'uomo il mantello è stata rotta forse da un urto violento che ha compromesso anche i fregi fogliati.

Il lato breve sul lobo centrale mostra il simbolo di San Matteo: l'angelo ad ali spiegate, che si estendono su tutta la superficie a disposizione, rivestito di una casula, tiene tra le mani il Vangelo aperto; il capo è incorniciato dall'aureola, il volto allungato, lo sguardo vuoto. Alla sua sinistra si trova il leone alato di San Marco in posizione rampante col libro, frammentario, trattenuto tra le zampe anteriori, mentre le posteriori si sovrappongono alla liscia fascia di base. Alla destra dell'angelo il bue alato di San Luca, anch'esso in posizione rampante col Vangelo tra le zampe, volge il muso verso il fedele, mentre la parte posteriore del corpo esce incontenibile dalla superficie di base, come la testa del leone dalla parte opposta, sviluppando e conquistando una dimensione scultorea a tutto tondo.

Il tergo del pulpito nella lastra di sinistra è decorato con la figura di un centauro, corpo equino e busto d'uomo, che sbuca dalla vegetazione, costituita da tralci solcati che terminano in foglie lobate e scocca una freccia in direzione della lastra centrale, il cui motivo di fondo è offerto dal medesimo fogliame, che costituisce la quinta scenica per quella che sembra rappresentare l'eterna lotta tra il bene e il male: due fiere affrontate afferrano e trattengono tra gli artigli il cervo atterrato. L'ultima lastra a destra è di tipo vegetale, un tralcio trisolcato avviluppa foglie lobate che nascono dallo stesso.

L'iconografia<sup>19</sup> del pulpito non si discosta da quella tradizionale, che riporta i simboli degli Evangelisti, ovvero l'emblema della Sacra Parola, che dal pulpito appunto veniva

---

<sup>18</sup> F. Cervini, 2000, p. 129.

<sup>19</sup> La Di Giovanni, dando per assodato che la figura rappresentata sul pulpito sia Guglielmo da Volpiano, ritiene che l'iconografia sia legata alla sua attività riformistica, alla sua scrupolosa attenzione rivolta ai testi evangelici e alle opere dei dottori della chiesa: M. Di Giovanni Madruzzo, 1977, p. 60. Per una dettagliata analisi del significato iconografico dei singoli elementi del pulpito si rinvia a F. Franzosi, 1993, pp. 73-88.

declamata: questo tema si interseca con quello più volte trattato, soprattutto nei tralci abitati, e che sembra potersi identificare con la lotta tra bene e male espressa dalle raffigurazione umane e animali che ne rappresentano l'incarnazione. Il significato iconografico quindi, come dice Cervini<sup>20</sup>, non va colto "attraverso un programma sistematico", ma "per grandi immagini evocative".

Semmai è la resa del rilievo che suscita interesse, sia per la scelta del materiale, che fa sembrare l'oggetto monumentale, non tanto realizzato in pietra, quanto in metallo, "looks like a huge bronze casting"<sup>21</sup>, e la qualità del rilievo, controllato, misurato, che nasce dal piano di fondo per svilupparsi nello spazio e assumere un nuovo aspetto, estraneo a molta scultura romanica, ovvero quello tridimensionale. Questo fatto è ben visibile nel possente corpo dell'aquila, che sembra staccarsi dal supporto per librarsi in volo e nella necessità dello scultore di proseguire i contorni delle figure oltre la superficie a disposizione: il muso della fiera col corpo da rettile, che si sovrappone al bordo inferiore, così come i piedi del monaco e dell'angelo; il muso a tutto tondo del leone, che sbuca dallo spigolo del pulpito, per mostrarsi al fedele col Vangelo proteso innanzi a sé, il corpo del toro, che si appoggia alla lastra e invade il campo di quella adiacente. Questa volumetria debordante sembra placarsi e rivelare la sua origine ancora bidimensionale e grafica nel parapetto a rilievo posteriore<sup>22</sup> e soprattutto nei riempimenti vegetali che ricoprono le superfici, con un'accentuata esuberanza decorativa.

Sia Porter<sup>23</sup> che Verzone<sup>24</sup> coglievano piuttosto l'immobilità e l'impassibilità emotiva delle figure: il primo sottolineava in particolare i nasi molto lunghi, i grossi menti, l'eccessiva larghezza del volto che ne consegue, infine i drappaggi duri e non franti. Mentre la Canestro Chiovena riconosceva nelle due figure dell'angelo e del monaco, sculture "come plastica e come contenuto spirituale fra le più grandi dell'arte romanica del XII secolo"<sup>25</sup>, gli intenti dell'artista infatti non erano di resa naturalistica, stando alla studiosa, ma di restituzione ieratica della figura.

---

<sup>20</sup> F. Cervini, 2000, p. 126.

<sup>21</sup> A. K. Porter, II, 1917, p. 471.

<sup>22</sup> Secondo la Canestro Chiovena questa differenza stilistica, che si rileva nel parapetto posteriore, sarebbe giustificata da una difficoltà tecnica incontrata dallo scultore, che avrebbe iniziato l'opera proprio dalle lastre a tergo, con strumenti poco adatti alla natura del serpentino d'Oira: B. Canestro Chiovena 1955, p. 87 e B. Canestro Chiovena, 1963, p. 44. Cervini ribatte, giustamente, che il lato posteriore era quello meno visto, che probabilmente il maestro aveva affidato in buona parte agli aiuti: F. Cervini, 2000, p. 131.

<sup>23</sup> A. K. Porter, II, 1917, p. 471.

<sup>24</sup> P. Verzone, II, 1936, p. 103.

<sup>25</sup> B. Canestro Chiovena, 1955, pp. 72-73.

## CATALOGO



pul26c  
capitello anteriore a sinistra  
capitello corinzio  
44 x 40 x 39  
marmo d'Oira

Capitello dotato di collarino liscio a sezione torica e di abaco. Due giri di foglie d'acanto perfettamente descritte con terminazioni estroflesse, volute arricciate, coperte da fogliame; abaco liscio con elemento centrale appena sbizzato.

Conservazione buona.



pul27c  
capitello anteriore a destra  
capitello composito  
38 x 38 x 39  
marmo d'Oira

Capitello dotato di collarino liscio a sezione torica e di abaco. Un giro di foglie d'acanto perfettamente descritte con terminazioni estroflesse. Sulle foglie si appoggiano quattro volute decorate con elementi vegetali e nervature geometriche; le volute nascono da una fascia circolare ornata con un motivo a onda ottenuto in sottosquadro e da un listello perlinato alla base. L'abaco è liscio con elemento centrale appena sbizzato.

Conservazione buona.



pul28c  
capitello posteriore a destra  
capitello composito  
30 x 36 x 36,5  
marmo d'Oira

Capitello dotato di un collarino composto da tre listelli paralleli: quello inferiore alto, liscio e a sezione torica, il mediano inciso a cordonatura, quello superiore piatto e liscio. L'abaco è dato da una semplice fascia a dado.

Il capitello è decorato da quattro foglie d'acanto, delle quali solo due, quelle visibili anteriormente, sono state completamente definite. Al di sopra delle foglie, sugli spigoli e in corrispondenza del fiore dell'abaco, si trovano teste zoomorfe, non tutte completamente descritte: si riconoscono un leone, un bue e un serpente attorcigliato su se stesso.

Conservazione buona.





*pul28c*  
faccia anteriore



*pul29c*  
capitello posteriore a sinistra  
capitello dorico/composito  
37 x 35 x 35  
marmo d'Oira

Capitello dotato di un alto collarino liscio realizzato sul calato inferiore. L'abaco è dato da una semplice fascia a dado.

Il capitello ha struttura cilindrica liscia, arricchita da rosette non completamente scolpite. La parte superiore si allarga in una fascia ornata a ovoli e delimitata da una perlinatura inferiore costituita da elementi circolari ed ellittici.

Conservazione buona.



*pul30b*  
basi anteriori (2)  
base a unghioni  
26 x 39 x 40; 25 x 41 x 41  
marmo d'Oira

Una gola tra due listelli convessi appoggiati su un dado di base; all'alto listello inferiore si annettono ai quattro spigoli altrettanti elementi a forma di ovolo.

Conservazione buona.



*pul31b*  
base posteriore a destra  
base a unghioni di restauro  
45 x 40 x 40  
marmo d'Oira

Un'alta gola tra due listelli convessi appoggiati su un dado di base; all'alto listello inferiore si annettono ai quattro spigoli altrettanti elementi a forma di ovolo. Alla base della colonna originale si trova una modanatura di base costituita da tre listelli lisci, disposti a scalare, dei quali quello inferiore a sezione torica.

Conservazione buona: la base è stata realizzata nel XIX secolo, in stile con quelle superstiti.



pul32b  
base posteriore a sinistra  
base a unghioni di restauro  
30 x 38 x 38  
marmo d'Oira

Un'alta gola tra due listelli convessi appoggiati su un dado di base; all'alto listello inferiore si annettono ai quattro spigoli altrettanti elementi a forma di ovolo. Alla base della colonna originale si trova una modanatura di base costituita da tre listelli lisci, disposti a scalare, dei quali quello inferiore a sezione torica.

Conservazione buona: la base è stata realizzata in stile con quelle superstiti in un momento imprecisato della storia del pulpito, all'atto del suo spostamento, probabilmente tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo.



pul33col  
colonna posteriore a destra  
colonna scolpita  
120 x 19  
marmo d'Oira

La colonna è percorsa per tutta l'altezza da un nastro intrecciato a due e tre capi.

Conservazione mediocre: manca la base originale della colonna. Lungo il fusto sono presenti dei fori a forma rettangolare segno di un'antica immorsatura forse nel recinto presbiteriale. Mancanza di alcuni sezioni dell'intreccio.



pul34col  
colonna posteriore a sinistra  
colonna scolpita  
159 x 22  
marmo d'Oira

La colonna è percorsa da un nastro scanalato che genera una decorazione uniforme a giglio entro campiture a maniglia annodate.

Conservazione mediocre: manca la base originale e un breve tratto di colonna. Lungo il fusto sono presenti dei fori a forma rettangolare segno di un'antica immorsatura forse nel recinto presbiteriale.



pul35fg  
base della cassa  
fregio vegetale  
41 x 307 x 244  
marmo d'Oira

Fregio continuo di foglie d'acanto accostate e perfettamente descritte con terminazioni a ricciolo.

Conservazione discreta: a tergo del pulpito mancanza di una foglia con relativo risarcimento del supporto.

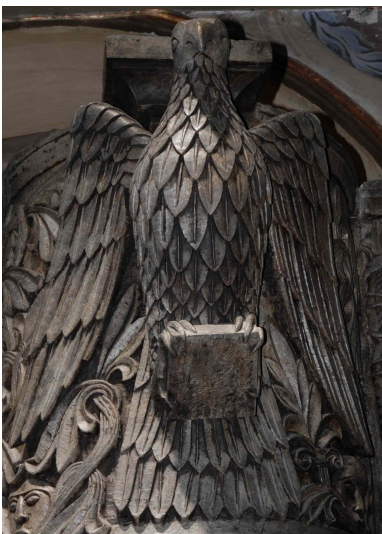




pul36ril  
cassa anteriore, rilievo a destra  
rilievo figurato  
81 x 54  
marmo d'Oira

Un animale fantastico con la testa, le zampe, le ali d'aquila, il corpo di un quadrupede, la coda piumata e il collo chiuso da un prezioso collare afferra tra gli artigli e col becco da rapace un drago. Il corpo di rettile è ricoperto di scaglie, la coda è trilobata e il muso, incorniciato da una criniera leonina e caratterizzato dai denti aguzzi, viene sottomesso dalle zampe del predatore e fuoriesce dalla lastra di supporto. Utilizzo del trapano per la definizione dei particolari.

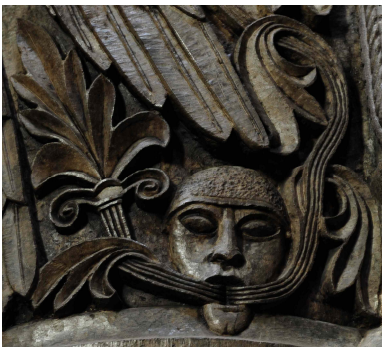
Conservazione buona.



pul37ril  
cassa anteriore, rilievo al centro  
rilievo figurato  
85 x 72  
marmo d'Oira

L'aquila, simbolo di San Giovanni, che occupa la sezione centrale, lobata del parapetto si erge ritta, dalla base della cassa fino a levare il capo dinnanzi al leggio. Le ali sono aperte, la testa è dritta, tra gli artigli afferra il testo evangelico; il piumaggio è minutamente descritto con gusto calligrafico.

Conservazione buona.



pul38ril  
cassa anteriore, rilievo in basso a destra  
rilievo figurato  
48 x 56  
marmo d'Oira

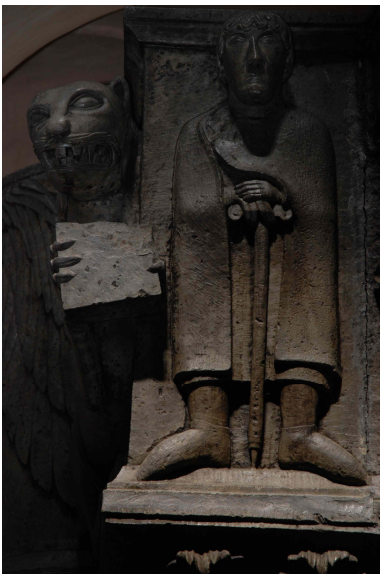
La testa antropomorfa a lato dell'aquila in basso è caratterizzata da un copricapo a berretta lasciato grezzo con bordo liscio, gli occhi a mandorla sono molto grandi e privi di pupilla, il naso dalle ampie narici è ben delineato, il mento si sovrascrive al bordo inferiore della lastra e dalla bocca spalancata fuoriescono racemi trisolcati con foglie flessuose polilobate.

Conservazione buona.



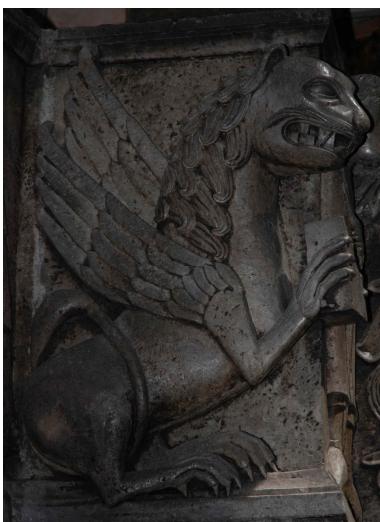
pul39ril  
cassa anteriore, rilievo in basso a sinistra  
rilievo figurato  
48 x 56  
marmo d'Oira

La testa antropomorfa a lato dell'aquila in basso è caratterizzata da un copricapo a berretta, gli occhi a mandorla sono molto grandi e privi di pupilla, il naso dalle ampie narici è ben delineato e dalla bocca spalancata fuoriescono racemi trisolcati con foglie flessuose polilobate.  
Conservazione buona.



pul40ril  
cassa anteriore, rilievo a sinistra  
rilievo figurato  
79 x 55  
marmo d'Oira

L'uomo in posizione frontale a gambe divaricate coi piedi che debordano oltre la fascia di base si appoggia con entrambe le mani, poste l'una sull'altra e forse calzate in guanti, a un bastone dotato di puntale e di manico a tau. L'uomo ha il volto allungato e gli zigomi alti, i capelli si distribuiscono a onde sulla fronte breve e ne incorniciano i lineamenti ricadendo morbidi sulle orecchie; gli occhi, come il naso, sono ben definiti e dotati di palpebre, mentre la bocca dalle labbra sottili è arcuata in un'espressione di estrema severità. La figura maschile indossa una veste lunga ai polpacci ed è coperta da un mantello privo di decorazioni e di pieghe, come l'abito, che si allaccia sulla spalla destra grazie a una spilla e ricade, come fatto di panno di lana, sotto il peso del tessuto.  
Conservazione discreta: perdita della spilla.



pul41ril  
cassa laterale, rilievo a destra  
rilievo figurato  
75 x 62  
marmo d'Oira

Leone alato, simbolo di San Marco, in posizione rampante con la bocca digrignata che mostra i denti aguzzi, ha occhi con palpebre delineate, naso e orecchie ben definite; la criniera è suddivisa in ciocche che ricadono sulla testa e sul dorso; le ali sono corte e spiegate, la coda è avvolta intorno al corpo e ha terminazione lanceolata. Mostra davanti a sé il libro evangelico che trattiene con le zampe anteriori e aggetta con il muso oltre la lastra anteriore a perpendicolo, mentre le zampe posteriori si sovrascrivono alla cornice di base. Gli artigli sono appuntiti e arcuati come rostri.  
Conservazione discreta: perdita di un'ampia porzione del libro.



pul42ril  
cassa laterale, rilievo al centro  
rilievo figurato  
84 x 112  
marmo d'Oira

L'angelo, simbolo di San Matteo, ha gambe divaricate e piedi soprascritti alla cornice di base, calzati in scarpe alla caviglia: è vestito con un camice panneggiato da pieghe tubolari e ricoperto da una casula che si rimbocca sulle braccia piegate per sostenere il libro aperto davanti al petto col testo sacro. Le ali sono ampie e completamente spiegate, tanto da occupare completamente il lobo centrale, totalmente liscio sullo sfondo; il piumaggio è definito in modo calligrafico. L'angelo ha il volto allungato e gli zigomi alti, i capelli si distribuiscono a onde sulla fronte breve e ne incorniciano i lineamenti, insieme all'aureola, ricadendo morbidi sulle orecchie; gli occhi, come il naso, sono ben definiti e dotati di palpebre, mentre la bocca dalle labbra sottili è arcuata in un'espressione di estrema severità. Le mani sono definite in modo sommario.

Conservazione buona.



pul43ril  
cassa laterale, rilievo a sinistra  
rilievo figurato  
76 x 64  
marmo d'Oira

Il bue alato, simbolo di San Luca, è colto in posizione rampante, col muso rivolto verso lo spettatore, corna e orecchie ben definite, mentre gli occhi a mandorla sono profondamente incisi nella pietra, così come le nari vi sono scavate in profondità. La rotazione del muso genera delle pieghe naturalistiche in prossimità del collo nella pelle. Le ali sono spiegate dietro al corpo con piume allungate e definite in modo calligrafico. Con le zampe anteriori l'animale trattiene il libro sacro, mentre si erge sulle posteriori, che si sovrascrivono alla cornice di base. La coda è girata a onda davanti al corpo che fuoriesce in questo punto dalla lastra, proiettandosi oltre la superficie della cassa posteriore che si innesta qui a perpendicolo.

Conservazione buona.





pul44ril  
cassa posteriore, rilievo a destra  
rilievo fitomorfo  
75 x 55  
marmo d'Oira  
Due tralci vegetali trisolcati si intrecciano e si annodano generando due campiture cuoriformi sovrapposte che contengono ciascuna una foglia lobata e frangiata, simile a quella del castagno, mentre ai lati delle campiture si trovano due coppie di foglie trilobate lanceolate. Il rilievo è compiutamente contenuto dalla lastra sul quale si svolge. Il fondo della lastra è ruvido. Conservazione buona.



pul45ril  
cassa posteriore, rilievo al centro  
rilievo figurato  
75 x 112  
marmo d'Oira  
Una coppia di fiere affrontate, accovacciate sulle zampe posteriori, ghermiscono un cervo, dalle corna ramificate, accucciato a terra. Gli animali hanno gli occhi a mandorla, alcuni sono rincassati nella pietra, altri sono incisi dalla scanalatura di contorno. Le fiere hanno i denti digrignati e riprendono il motivo decorativo a *damier*. Gli artigli sono appuntiti e arcuati. Il fondale non è vuoto, ma è costituito da tralci e foglie che si distribuiscono su ogni centimetro della superficie. Le figure animali e gli elementi vegetali sono contenuti nella lastra di supporto. Conservazione buona.



pul46ril  
cassa posteriore, rilievo a sinistra  
rilievo figurato  
75 x 57  
marmo d'Oira  
Un centauro, creatura col corpo equino e il busto d'uomo, è colto nell'atto di scoccare un freccia nella direzione delle fiere che atterrano il cervo sulla lastra adiacente. Il centauro indossa una camicia che si adagia sul corpo equino, priva di pieghe. Le braccia sono corte, definite in modo schematico, la testa è grossa e sproporzionata; i capelli sono lunghi e spartiti in ciocche tubolari parallele con scriminatura centrale. L'unico orecchio visibile è piegato sotto il peso della capigliatura, gli occhi a mandorla sono definiti da un profondo solco perimetrale e inquadrati dall'arcata sopraccigliare; il naso è robusto e la barba

ondulata lunga e folta. Il fondo della lastra, ruvido nella parte bassa, mostra una folta vegetazione costituita da foglie che si distribuiscono da sinistra verso destra. Sulla destra invece si distende la coda della fiera più vicina al centauro.

Conservazione mediocre: perdita della freccia. Taglio della lastra che ha comportato la perdita di una parte del rilievo lungo il margine sinistro.

## RASSEGNA BIBLIOGRAFICA, CONFRONTI E IPOTESI

Per il Rusconi<sup>26</sup> il pulpito, in stile greco-bizantino, era assegnabile all'VIII secolo, sulla base di alcuni confronti che istituiva con le sculture in Santo Stefano a Bologna, in Sant'Ambrogio a Milano e in San Michele a Pavia; concordava con questa datazione anche il Bazzetta<sup>27</sup>.

Venturi<sup>28</sup>, all'inizio del XX secolo, metteva a confronto il portale di San Fedele a Como e il pulpito di San Giulio d'Orta, opera che considerava non meno rude di quello di Sant'Ambrogio a Milano.

Kautzsch<sup>29</sup> trovava evidenti gli stretti rapporti tra il pulpito di San Giulio e le sculture del corpo orientale della cattedrale di Magonza, sia in riferimento al capitello col centauro, tanto simile da rendere espliciti i legami tra i due manufatti, quello italiano e quello tedesco, ma in senso più lato con la plastica del Duomo: ad esempio riscontrava elementi comuni anche con uno dei capitelli compositi dell'ambone. Questi legami si sarebbero dovuti alla diffusione dei modi lombardi tanto nel Nord Europa quanto nella pianura padana, fino a coinvolgere certi capitelli della cripta della cattedrale di Modena e alcune sculture del duomo di Parma. Kautzsch fissava quindi la data del manufatto all'inizio del XII secolo.

Per il Porter<sup>30</sup> chiesa e ambone erano contemporanei, la prova sarebbe stata offerta dall'identità di mano del capitello intN5c e del pulpito: la datazione si sarebbe attestata intorno al 1120 circa, sulla base delle analogie riscontrate prima di tutto coi capitelli del chiostro di Sant'Orso ad Aosta, databili al 1133, coi quali il pulpito avrebbe condiviso la stessa qualità metallica e la stessa rudezza delle figure; del resto sembrava allo studioso americano che fossero le sculture aostane a dipendere da quelle ortensi e non il contrario. L'ambone a Porter sembrava frutto della produzione lombarda della scuola di Milano e di Pavia, rinviando alle figure scolpite nell'*Ultima*

---

<sup>26</sup> A. Rusconi, 1887, pp. 148-149.

<sup>27</sup> N. Bazzetta de Vemenia, 1930, p. 292.

<sup>28</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1904, p. 201.

<sup>29</sup> R. Kautzsch, *Oberitalien und der Mittelrhein im 12. Jahrhundert*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Roma 1912), Roma 1922, pp. 123-130.

<sup>30</sup> A. K. Porter, II, 1917, pp. 471-472.

*Cena* della cattedrale di Lodi, del 1115 circa, ai rilievi pavesi di San Pietro in Ciel d'Oro e di San Michele, ma non mancavano in esso influenze emiliane dei discepoli di Wiligelmo, in particolare in riferimento al pulpito di Quarantoli del 1114.

Il Toesca<sup>31</sup> negava invece il parallelo istituito da Porter col chiostro di Sant'Orso, essendo il manufatto piemontese di fattura più grossolana e probabilmente eseguito dopo quello aostano.

Nel 1931 Boeckler<sup>32</sup>, studiando la porta di San Zeno, individuava alcune affinità con il pulpito d'Orta e col portale di San Fedele a Como, attribuendo le formelle più antiche a Stephanus Legarinus, un artista locale che avrebbe molto risentito degli influssi dell'arte comacina e della miniatura mozarabica.

Géza De Francovich in due articoli, uno del 1935<sup>33</sup> e l'altro del 1937<sup>34</sup>, affrontava la questione della corrente comasca figurativa, composta sovente di rilievi di ampie dimensioni, e della sua diffusione in Italia e in Europa: questa corrente sarebbe stata differente da quella prettamente architettonica caratterizzata da un repertorio formale ben noto e avrebbe interessato la scultura dell'Italia settentrionale tra la fine dell'XI e la prima metà del XII secolo. Il pulpito di San Giulio d'Orta figurava tra i principali prodotti di questa corrente, per il quale De Francovich proponeva confronti diretti col già citato portale di San Fedele con Daniele nella fossa dei leoni, Abacuc e l'Angelo e vari esseri mostruosi e con l'ambone conservato presso i Musei Civici di Como e proveniente dal Sant'Abondio. Mentre riteneva che portale e ambone comaschi fossero da attribuirsi allo stesso artista, poneva una certa distanza tra questo gruppo e il pulpito d'Orta, gruppo col quale il pulpito avrebbe intrattenuto solo rapporti di affinità linguistica e assegnava la sua realizzazione all'inizio del XII secolo, leggermente successivo alle sculture comasche, perché la sua esecuzione sarebbe stata più precisa e più plastica, fatto dovuto in parte alla sua migliore conservazione<sup>35</sup>. Per queste opere e le molte altre che assegnava allo stesso ambito lo studioso riconosceva un portato tedesco-ottoniano da una parte, dall'altra uno orientale e infine un'ascendenza borgognona più difficile da isolare. Infatti questo gusto per i rilievi che aggettano nettamente da piatte superfici e poi vi annegano, per figure che sembrano sospese in volo, senza adeguati piani d'appoggio, per i volti severi e i panneggi pesanti avrebbe rinviato in particolare alla miniatura ottoniana, come il Sacramentario di Warmondo

---

<sup>31</sup> P. Toesca, *Storia dell'arte italiana (Il Medioevo)*, Torino 1927, pp. 766, 888-889.

<sup>32</sup> A. Boeckler, *Die Bronzetur von Verona*, Marburg 1931, p. 36.

<sup>33</sup> G. De Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea (gli inizi)*, in "Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", V, 1935, pp. 267-305.

<sup>34</sup> G. De Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea (la diffusione)*, in "Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", VI, 1937, pp. 47-129.

<sup>35</sup> G. De Francovich, 1935, p. 285.

della Biblioteca Capitolare di Ivrea. De Francovich non trovava in alcun modo tangenze possibili con la scultura emiliana di Wiligelmo e di Nicolò. Recuperava pure il portale di San Zeno a Verona, che trovava attinente al pulpito, come già proposto da Boeckler, in alcune formelle. Si spingeva oltre, in una campionatura ad ampio raggio di un certo numero di sculture italiane ed europee, che trovava in linea con la produzione della corrente comasco-lombarda sviluppatasi *in primis* a Como intorno al 1100, diffusasi in tutta la Lombardia, poi a Verona e quindi lungo il Reno e in Svezia. Inconfutabili assonanze con il pulpito d'Orta rivelava, stando allo studioso, la decorazione scultorea del corpo orientale del Duomo di Magonza<sup>36</sup> e il Duomo di Lund<sup>37</sup> in Svezia, in particolare le colonne della cripta. De Francovich citava inoltre come prodotti della medesima corrente la decorazione del Duomo di Quedlinburg, di quello di Spira e della chiesa conventuale di Maria Laach. Si sarebbe poi mescolato questo linguaggio intorno al 1130-1140 a Pavia con influssi orientali provenienti dall'Armenia; quindi dalla sua contaminazione con la produzione della Francia occidentale e della scultura normanna sarebbe risultato un coacervo linguistico che si sarebbe diffuso tra la metà del XII secolo e l'inizio del XIII in Italia meridionale (Lazio, Umbria, Puglia), in Spagna (chiesa di Santa Maria di Ripoll), in Svizzera, Alsazia, Inghilterra, Austria, Ungheria, Cecoslovacchia, Russia<sup>38</sup>. Un fenomeno singolare della scultura romanica europea che alle soglie del gotico continuava a riprodurre *topoi* di epoche passate e non si allineava con il gusto che avrebbe trionfato nei secoli successivi.

Riguardo ai sostegni dell'ambone il Nigra<sup>39</sup> riteneva che solo due di essi fossero originali, simili a quelli del Duomo di Torcello, e che gli altri due fossero stati eseguiti in epoca moderna. Osservando invece gli elementi figurati si orientava verso l'area lombarda e in particolare la decorazione scultorea di Sant'Ambrogio e di San Celso a Milano. Scartava i confronti proposti da Porter e negava la possibilità che intN5c potesse essere stato eseguito dallo stesso scultore del pulpito, perché tra i due manufatti ci sarebbe stato uno scarto cronologico di almeno un secolo.

---

<sup>36</sup> Il De Francovich notava per questo edificio, accanto a forme derivate dal Sant'Abondio di Como, evidenti consonanze col pulpito di San Giulio: ad esempio un capitello del portale orientale con figura umana, avrebbe richiamato da vicino l'uomo ammantato dell'ambone e la testa del mostro accanto all'elemento antropomorfo si sarebbe accostato al bue alato del pulpito, mentre il centauro che scocca la freccia in direzione dell'antilope sarebbe stato affine al suo corrispettivo ortense: G. De Francovich, 1937, p. 47.

<sup>37</sup> Due colonne della cripta con il Profeta e Adamo con l'anima di Lazzaro sarebbero state caratterizzate da figure sbalzate e descritte in modo abbreviato, rivestite di pesanti e lisci panneggi, che avrebbero ricordato da vicino quelle del pulpito d'Orta. Gli altari della cripta vennero consacrati nel 1123, 1126 e 1131: G. De Francovich, 1937, pp. 49-50.

<sup>38</sup> G. De Francovich, 1937, p. 118.

<sup>39</sup> C. Nigra, 1941, pp. 20-21.

Jullien<sup>40</sup> vedeva nel pulpito la manifestazione di una fitta rete di rapporti tra arte romanica e arte ottoniana, tra influssi emiliani e influssi lombardi. Mentre Costantino Baroni<sup>41</sup> nel 1952 recuperava gli articoli di De Francovich e ricollocava il pulpito nell'ambito della produzione comasca.

Nel 1956 Roberto Salvini<sup>42</sup>, riprendendo gli studi di De Francovich e della bibliografia tedesca che recentemente aveva guadagnato il contributo di Kluckhohn<sup>43</sup>, confermava la presenza di maestranze lombarde Oltralpe e la formazione di scuole locali sulla base della loro produzione: nelle cattedrali renane di Spira e Magonza, nella chiesa abbaziale di Maria Laach, costruiti allo scadere dell'XI secolo e su una superficie territoriale più estesa fino ad arrivare al San Servazio di Quedlinburg nella regione dello Harz, nel Duomo inglese di Durham e in quello svedese di Lund. In particolare i primi tre edifici secondo lo studioso avrebbero rivelato nella decorazione plastica evidenti affinità con la scultura del Sant'Abondio a Como e del pulpito di San Giulio d'Orta.

La Canestro Chiovenda<sup>44</sup> nella monografia sul pulpito di San Giulio di quegli stessi anni smontava i confronti di Porter: innanzitutto col chiostro di Sant'Orso ad Aosta e in seconda battuta con la "scuola modenese" di Willigermo. Riconsiderando i saggi del De Francovich riconosceva valide attinenze del pulpito col portale di San Fedele e col frammento di ambone di Sant'Abondio a Como<sup>45</sup>; tuttavia la superiorità del maestro ortense sarebbe stata innegabile. La studiosa, riguardo la posizione critica della bibliografia tedesca, accettava e non negava le esplicite tangenze tra il centauro piemontese e quello di Magonza, ma non vi riconosceva un'identità di maestranze, semmai una diretta discendenza dallo stesso modello e rifiutava nettamente ulteriori similitudini tra il pulpito e il resto della decorazione del Duomo, proposti da Kautzsch; riteneva che gli ulteriori confronti con chiese renane e svedesi non implicassero diretti rapporti tra queste e Orta<sup>46</sup>. A tale proposito faceva notare che proprio i rilievi del tergo dell'ambone rivelavano una valenza plastica diversa rispetto agli altri adiacenti, meno marcata, che si sarebbe giustificata con una difficoltà che lo scultore avrebbe incontrato, all'inizio del lavoro, a causa della scarsa conoscenza della pietra d'Oira. Infine la studiosa negava qualunque rapporto tra intN5c e il pulpito. Quest'opera

---

<sup>40</sup> R. Jullinan, *L'éveil de la sculpture italienne*, Paris 1945, p. 93.

<sup>41</sup> C. Baroni, 1952, p. 542.

<sup>42</sup> R. Salvini, *La scultura romanica in Europa*, 1956, p. 19.

<sup>43</sup> E. Kluckhohn, *Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", XVII, 1955, pp. 8, 16, dove si sottolineano i rapporti tra Orta, Spira e Magonza.

<sup>44</sup> B. Canestro Chiovenda, 1955, pp. 75-80.

<sup>45</sup> B. Canestro Chiovenda, 1955, pp. 81-89.

<sup>46</sup> B. Canestro Chiovenda, 1955, pp. 91-94.

secondo la Canestro Chiovenda in conclusione sarebbe appartenuta alla corrente comasco lombarda, ma nel manufatto di San Giulio avrebbe preso il sopravvento l'aspetto ottoniano. La studiosa proponeva alcuni confronti in questa direzione con il pulpito di Sant'Ambrogio, col quale quello d'Orta avrebbe condiviso lo stesso gusto plastico vigoroso, la stessa assenza di pieghe, l'aderire dei piedi alle cornici, l'impostazione ieratica delle figure e l'identico rapporto tra queste e il piano di fondo, che sarebbero state le caratteristiche principali dell'arte ottoniana; a questo stesso ambito avrebbero portato i confronti con la Silberne Madonna, classico esempio di scultura ottoniana. Gli elementi portanti dell'ambone invece avrebbero orientato la studiosa a considerare le influenze esercitate dagli avori e dalle decorazioni caroline, come le transenne e le colonne di Elne e di Tolosa. La Canestro Chiovenda poneva la datazione del pulpito<sup>47</sup> entro il primo quarto del XII secolo sulla base delle relazioni stilistiche da lei intessute: ricordando che non poteva esserci una grande distanza cronologica tra l'ambone e le sculture comasche e che lo stile neoantico impiegato soprattutto nelle colonne e nel fregio di base e una simile maestria nella lavorazione della pietra portavano necessariamente al XII secolo, così come l'assenza del secondo pulpito in chiesa.

La Bossaglia<sup>48</sup> vedeva nelle sculture del pulpito l'esito di un'arte comacina matura, animata quasi da un certo accademismo.

Peroni<sup>49</sup> affrontava il discorso su San Giulio d'Orta trattando del Duomo di Casale e della sua decorazione plastica in particolare: i capitelli e la cornice di base avrebbero rappresentato un retaggio del classicismo carolingio-ottoniano, per il quale rinviava al repertorio ornamentale degli avori e anche un segnale di una nuova attenzione al dato naturalistico. Individuava anche nei rilievi delle affinità nell'alternanza tra parti lavorate e finite a parti lisce o non finite e confermava una datazione ai primi anni del XII secolo.

Timmers<sup>50</sup> invece, studiando le chiese romaniche di Maastricht e in particolare la chiesa abbaziale di Rolduc costruita in due fasi, notava alcune tangenze stilistiche e tematiche tra la prima fase dell'edificio risalente al 1106-1108 con opere appartenenti alla corrente comasca: il grifo ad esempio che afferra col becco la coda di un drago avrebbe ricondotto sia al pulpito di San Giulio d'Orta che al portale di San Fedele a

---

<sup>47</sup> B. Canestro Chiovenda, 1955, pp. 105-112 e B. Canestro Chiovenda, 1963, pp. 45-47.

<sup>48</sup> R. Bossaglia, *Scultura italiana*, Milano 1966, p. 17, figg. 41, 42, 43.

<sup>49</sup> A. Peroni, *Osservazioni sul S. Evasio di Casale nei suoi rapporti con l'arte romanica lombarda ed europea*, in *Quarto congresso di antichità e d'arte (Casale Monferrato, 1969)*, Casale Monferrato 1974, pp. 223-252.

<sup>50</sup> J. J. M. Timmers, *Influssi lombardi sulle chiese di Maastricht e di Rolduc*, in *Il Romanico*, Atti del Seminario di studi, (Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973), Milano 1975, p. 253.

Como, tra di loro del resto fortemente affini. Timmers concludeva<sup>51</sup> che la chiesa di Rolduc rappresenta “un campione dell’architettura lombarda in una regione tanto remota”.

Più recentemente la Di Giovanni, prima nel 1977 e poi nel 1981, conclude che i confronti vanno individuati nelle chiese germaniche tra la fine dell’XI e tutto il XII secolo, dopo aver proposto alcuni raffronti in ambito italiano<sup>52</sup> ad esempio per il centauro che scocca la freccia con un rilievo nella chiesa di Santa Maria del Tiglio, per la colonna con “maniglie” con lo stipite del portale nord di San Michele a Pavia e coi fregi degli archi di accesso alla cripta di San Zeno a Verona. Gli scambi con la Germania sarebbero stati favoriti dagli interessi imperiali nella regione dei laghi e così scultori italiani avrebbero presieduto all’ornamentazione delle cattedrali di Spira e Magonza<sup>53</sup>: qui si ritroverebbero il motivo del grifone e del drago, del centauro e del cerbiatto e dei fregi decorativi a foglie d’acanto; anche in questo caso i rilievi oltrepassano i margini imposti dalle superfici che non ne costituiscono più la gabbia<sup>54</sup>. Chierici e Citi<sup>55</sup>, accettando la posizione della critica precedente di un diretto confronto col San Fedele di Como e con la produzione scultorea renana, rilevano la necessità di approfondire lo studio delle relazioni e dei reciproci scambi tra la cultura ottoniana e quella lombarda e infine confermano la datazione dell’ambone al primo quarto del XII secolo.

La Cochetti Pratesi<sup>56</sup> al contrario, scartando la possibilità di utili confronti tra l’ambone di San Giulio e le sculture di area comasca dell’inizio del XII secolo, evidenzia piuttosto le tangenze tra il manufatto piemontese e le formelle “più antiche” del portale di San Zeno a Verona e coi Profeti del portale occidentale della cattedrale di Cremona, nei quali sarebbero evidenti gli influssi germanici. I giusti riscontri per il pulpito andrebbero cercati in area tedesca, coi profeti della cattedrale di Augusta, i telamoni dell’altare di Crodo a Goslar e gli Evangelisti del leggio di Freudstadt. La studiosa mette in evidenza la “sakrale Hoheit” di cui sarebbero intrise le figure del pulpito, in particolare le loro immote maschere facciali, e che sarebbe caratteristica del mondo ottoniano, ma non di quello lombardo. Per altri elementi il manufatto riconduce a opere tedesche, già segnalate dalla bibliografia, come Spira e Magonza, realizzate in

---

<sup>51</sup> J. J. Timmers, 1975, p. 254.

<sup>52</sup> M. Di Giovanni Madruzzo, 1977, pp. 50, 60.

<sup>53</sup> M. Di Giovanni Madruzzo, 1977, pp. 66-67.

<sup>54</sup> *Novara e la sua terra...*, 1981, p. 212.

<sup>55</sup> S. Chierici – D. Citi, 1985, p. 276.

<sup>56</sup> L. Cochetti Pratesi, *I profeti di Cremona. Problemi dell’Occidente romanico*, Roma 1976; L. Cochetti Pratesi, *L’ambone dell’isola di San Giulio e l’arte lombarda*, in *Medioevo in cammino: l’Europa dei pellegrini*, Atti del convegno internazionale di studi, Orta San Giulio (2-5 settembre 1987), Orta San Giulio 1989, pp. 319-332.



epoca precedente; ne conclude infine che il manufatto piemontese possa essere datato al 1130<sup>57</sup>, un poco più tardi rispetto alla cronologia comunemente accettata dalla critica.

Franca Franzosi<sup>58</sup> nel 1993 dedica un saggio monografico al pulpito, preceduto da un utile riepilogo bibliografico, nel quale analizza in dettaglio il manufatto, aggiornando lo studio del 1955 della Canestro Chiovenda. La consultazione dei documenti d'archivio, relativi al XVII secolo e alle epoche successive, fanno sospettare alla studiosa un certo numero di interventi, realizzati in un ampio lasso di tempo, sul pulpito per renderlo usufruibile nonostante la sua forma desueta e poco confacente alle nuove norme liturgiche; tra questi interventi sembra potersi elencare anche la sostituzione del capitello pul29c, che per materiale, marmo bianco, e tipologia, ordine dorico e non corinzio, si discosterebbe dagli altri. La studiosa aggiunge nuovi confronti specifici, col portale orientale e col capitello con Sansone del Duomo di Magonza, eseguiti nel 1180, col portale di San Gottardo del Duomo di Genova, posteriore al 1160, con l'ambone della cattedrale di Troja. La Franzosi è in netto disaccordo con la posizione della Cochetti Pratesi e coi confronti da lei proposti e sposta la datazione del pulpito alla metà del XII secolo<sup>59</sup>, sia sulla base dei raffronti, sia sulla base dell'analisi iconografica del manufatto, dalla forma ibrida tra un pulpito lobato e uno a cassa squadrata.

Secondo Romano<sup>60</sup> proprio i varchi aperti tra il Nord e il Sud dell'Europa permettono la comprensione del pulpito di San Giulio d'Orta. Lo studioso declassa la qualità del rilievo piemontese in virtù dei confronti con l'alto livello stilistico che in Emilia raggiungeva la produzione wiligelmica in quegli stessi anni. Esclude anche lui i legami con intN5c, che per stile andrebbe inserito nell'orbita della produzione pavese. Andrebbero rivalutati inoltre i confronti più volte proposti dalla critica col portale di San Fedele e l'ambone da Sant'Abondio a Como, perché nell'ambone ortense mancherebbero quei morbidi passaggi tra un piano e l'altro che richiamerebbero il "classicismo paleocristiano" comasco, assente a Orta, dove lo scultore lavora piuttosto per piani schiacciati e sovrapposti. Romano valuta l'artefice dell'ambone di eccellente maestria per quanto riguarda l'esecuzione degli elementi decorativi, ma incapace di eseguire le parti figurate. Infine afferma che non bisognerebbe dare per certi i legami

---

<sup>57</sup> Nello studio dato alle stampe nel 1976 la Cochetti Pratesi conferma la datazione della Canestro Chiovenda, successivamente, nel 1989, sposta la realizzazione del manufatto un po' più avanti.

<sup>58</sup> F. Franzosi, 1993, pp. 43-104.

<sup>59</sup> F. Franzosi, 1993, p. 94.

<sup>60</sup> R. Arena – C. Piglione - G. Romano, 1994, p. 160.

tra il pulpito e la cattedrale di Magonza, ma sarebbe meglio indagare sulle migrazioni stagionali di scalpellini dalle valli lombarde<sup>61</sup>.

Castellani<sup>62</sup>, nella voce relativa all'ambone di San Giulio contenuta nell'Enciclopedia dell'Arte Medievale, tira le fila della bibliografia precedente dal Kautzsch e dal De Francovich fino a Timmers e alla Cochetti Pratesi e conclude che l'autore del manufatto sarebbe stato operativo nel primo quarto del XII secolo e sarebbe appartenuto a una bottega sassone o quantomeno sarebbe stato fortemente influenzato dalla produzione artistica di questa regione.

Il Poeschke<sup>63</sup>, nel recente repertorio da lui redatto sulla scultura romanica in Italia, accredita il pulpito al 1110-1120 circa, in perfetta sintonia con la data di consacrazione della chiesa, abitualmente accettata dalla critica.

Cervini<sup>64</sup>, nella monografia sulla chiesa di San Giulio del 2000, propone nuovi confronti per il pulpito, che in parte portano, come già indicato da Peroni, verso il duomo di Casale Monferrato, consacrato nel 1107: essi riguardano sia il gusto per l'ornato classico, che interessa in particolare i capitelli del pulpito, compreso pul29c, sia le lastre istoriate rapportabili a certi rilievi come la protome virile e cervo passante ritrovati recentemente nella muratura della facciata casalese. Altri confronti sono pertinenti ai capitelli provenienti da Santa Maria del Popolo di Pavia e agli stipiti del portale Nord del Duomo di Genova, scolpiti da una maestranza lombarda entro il 1142. Lo studioso quindi, considerando anche la data di consacrazione della chiesa, ripropone una datazione al 1110-1120; giustifica le tangenze col mondo germanico con l'utilizzo da parte dei lapicidi dei medesimi modelli e respinge la posizione della Cochetti Pratesi: a suo avviso l'opera di area tedesca più affine al pulpito sarebbe la *Deposizione* di Externsteine presso Horn nella selva di Teutoburgo. Se contatti col mondo nordico ci sono stati, vanno considerati nella emulazione di manufatti bronzei, come la lastra tombale di Rodolfo di Svevia a Merseburgo e l'altare di Krodo a Goslar; inoltre in quest'area geografica esistevano un certo numero di amboni metallici, come quello di Enrico II ad Aquisgrana e quello realizzato da Nicola di Verdun nel 1181 a Klosterneuburg, che poi verrà trasformato in pala d'altare. In conclusione lo scultore del pulpito avrebbe avuto ben presenti sia modelli lombardi, sia modelli tedeschi.

---

<sup>61</sup> Secondo Romano andrebbe riconsiderata la lettera che documenta la fitta rete di scambi culturali, a livello di maestranze, tra l'area tedesca di Ratisbona, la Milano di Martino Corvo (prevosto di Sant'Ambrogio) e Como negli anni 1146-1150; lettera citata in modo impreciso da Weigert, che a sua volta la trae da Von Pflugk-Harttung: R. Arena – C. Pigliione - G. Romano, 1994, pp. 160-161 nota 40.

<sup>62</sup> P. Castellani, 1997, pp. 885-887.

<sup>63</sup> J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, 1. Romanik*, Munchen 1998, pp. 60-61.

<sup>64</sup> F. Cervini, 2000, pp. 123-136.

Nella più recente pubblicazione sull'arte medievale in Piemonte di Franzoni e Pagella<sup>65</sup> si ripropone l'ipotesi originaria che l'artista sia lombardo, operativo tra il 1110 e il 1120 e che si fosse ispirato a opere bronzee come la tomba di Rodolfo di Svevia a Merseburgo e l'altare di Crodo a Goslar.

Caldano<sup>66</sup>, che accetta l'identità di paternità per intN5c col pulpito e che propone per pul29c un riempimento originale in paste vitree o almandine, attribuisce il manufatto a un artista tedesco di area renana e lo data tra il terzo e il quarto decennio del XII secolo, riconoscendone la forte comunanza lessicale con Spira, Magonza e la Stiftskirche di Verden.

Per quanto riguarda i confronti ben noti proposti più volte dalla critica col portale laterale del San Fedele di Como<sup>67</sup> sembra a un'attenta analisi comparativa che l'affinità tra i due manufatti sia da escludere. Una più approfondita indagine del catalogo della plastica comasca in relazione all'ambone d'Orta, come si vedrà, suggerisce di individuare altrove la maestranza autrice dell'ambone e suggerisce inoltre di scandagliare meglio il sostrato culturale della stessa, che solo marginalmente si può inserire nell'alveo della corrente figurativa comasca. Si evidenziano certamente delle tangenze tra il grifo del portale comacino e quello piemontese, ma anche delle differenze: l'uno ha una resa più metallica, più snella, più calibrata sia nel disegno del corpo che sale in diagonale, che dispiega le ali, sovrapponendole, che sfrangia la coda, che mette in evidenza dettagli preziosi come il collare, come del resto è l'epidermide a scaglie e la terminazione gigliata del corpo del drago; sia nell'impostazione della figura rispetto al piano di fondo, che afferra saldamente gli artigli delle zampe posteriori sulla testa del drago e che priva il rilievo di quella sensazione di sospensione o mancanza di peso che caratterizza gran parte delle figure comasche e che a Orta è assente, soprattutto nelle immagini dei pannelli anteriori e laterali, che si legano strettamente alla fascia di base, sovrapponendosi a essa e utilizzandola come un gradino basamentale o appoggiandosi a essa e oltrepassandola come un ostacolo da valicare. Differenze si riscontrano anche nell'indagine delle figure umane: l'angelo comasco che a stento è compreso nella superficie che si estende tra l'arco e il rialzo perimetrale della formella, costretto a piegare lateralmente le gambe col busto frontale, in una posa disarticolata, in parte nascosta dal pesante panneggio della veste, sembra non avere molti elementi in

---

<sup>65</sup> C. Franzoni – E. Pagella, *Antichità e Medioevo*, Torino 2002, p. 150.

<sup>66</sup> S. Caldano, 2008/2009, pp. 69-73.

<sup>67</sup> Per la datazione della chiesa entro la prima metà del XII secolo e l'analisi del portale si veda E. Rurali, *La basilica di San Fedele a Como*, in *Lombardia Romanica. I grandi cantieri*, a cura di Roberto Cassanelli e Paolo Piva, Milano 2010 pp. 170-179; si veda anche M. C. Magni, 1960, pp. 101-117.

comune con quello d'Orta, immortalato in posa ieratica e incorniciato dall'ampio dispiegamento delle ricche ali piumate, che nel manufatto comasco sono piuttosto costrette a richiudersi all'interno del pannello. I punti di contatto più evidenti riguardano la conformazione dei volti dagli ovali allungati, con labbra serrate, brevi fronti incorniciate da ciuffi di capelli, menti spaziosi e occhi a mandorla spalancati. Del resto il rigore nell'impostazione delle scene, che permette al maestro di San Giulio di attribuire a ogni figura il giusto ruolo, rilievo sul fondo e spazio all'interno e fuori dalle formelle, viene a mancare nel portale del San Fedele lasciando il campo alla vivace vena narrativa dello scultore che rivela una scarsa volontà di imprimere nelle figure quella "sakrale Hoheit" di cui parla la Cochetti Pratesi e che è carattere specifico dell'ambone di San Giulio. Questi brevi cenni comparativi tra le due opere sono volti a segnalare la netta differenza di ispirazione che c'è tra le due maestranze operative nei due cantieri: l'una attenta al dato narrativo, a una presentazione degli eventi veloce e fantasiosa, priva di vincoli spaziali e temporali; l'altra invece concentrata sulla composizione architettonica degli elementi figurati, sulla precisa definizione dei dettagli, sul silenzio del piano di fondo dal quale si enucleano vigorose masse ieratiche. Il Daniele comasco seduto su una sorta di sgabello entro l'archeggiatura classica rivela morbidi passaggi tonali, che sembrano ricollegarsi all'osservazione dei sarcofagi paleocristiani e alla tarda latinità, mentre sia l'angelo sia il "pellegrino" ortensi incombono sull'osservatore nella loro granitica monumentalità che aggetta dal fondo senza trapassi di piani, come sbalzata fuori da una superficie, che ne imprigiona ancora una parte. Ulteriori dubbi possono essere sciolti dall'analisi della decorazione dei capitelli che reggono l'arco di ispirazione classica, volto a contenere la figura di Daniele: questi riflettono fedelmente il gusto fitomorfo locale, antinaturalistico, anticlassico, geometrico e semplificato, così come i capitelli interni del San Fedele e nulla hanno a che fare con quelli neoantichi dell'ambone d'Orta. Inoltre alle spalle del grifone comasco appare un *greenman*, dissimile da quelli catalogati a Orta in quanto a realismo e *pathos*, così come la scioltezza decorativa del flusso nastriforme fitomorfo si trasforma in semplice riempimento vegetale, subordinato alle scene istoriate. Va considerato insieme al portale del San Fedele, perché dalla critica strettamente vincolato ad esso, anche il frontale d'ambone in marmo di Musso, conservato nel Museo di Como, e proveniente da Sant'Abondio, attribuito agli inizi del XII secolo<sup>68</sup>. Il rilievo potrebbe rappresentare San Michele o Abondio con dalmatica, pastorale, libro,

---

<sup>68</sup> La sezione medievale..., 2005, p. 31, inv. L92; E. Rurali (a), 2010, pp. 109-110: secondo una nuova interpretazione iconografica fornita da Tosco potrebbe essere qui rappresentata la dottrina della reintegrazione delle gerarchie angeliche ad opera dei santi.

ali che pone i piedi su due animali mostruosi, una chimera e un drago, che irrompono sulla scena, piombando dall'alto e spalancando le fauci. Anche in questo caso manca il piglio monumentale nel santo, che risulta addirittura raccorciato in modo disarmonico, come in effetti già le figure sul portale di San Fedele, a causa delle gambe tozze rispetto alla lunghezza del busto; le ali sono meno ampie per lasciare spazio ai corpi nervosi dei due mostri che risalgono lungo i lati. Qui però la figura trova un solido punto di appoggio sulle teste degli animali, mentre la forma del volto è simile a quella sopradescritta, anche se i suoi lineamenti si perdono nella consunzione della pietra; il panneggio invece e la decorazione della casula mostrano una maggiore vivacità descrittiva rispetto all'angelo piemontese. Questo rilievo condivide molti aspetti con quello del portale di San Fedele e ne accentua il piglio narrativo, lasciando in secondo piano o addirittura inesplorato quello che è il tema formale portante dell'ambone d'Orta, ovvero l'immota monumentalità del soggetto. Non si può certo parlare di maestranze cresciute nello stesso alveo, ma semmai si denota un sostrato comune di quelle, come un filo conduttore dal quale partire per isolare l'ambito o gli ambiti di formazione della bottega ortense.

Dato che l'argomento in oggetto riguarda la corrente figurativa comasca, si intende velocemente scorrere altre opere pertinenti a quella, almeno dal punto di vista iconografico, che possano meglio indagare gli effettivi contenuti stilistici di questa corrente in relazione all'ambone d'Orta. Il pulpito di Bellagio ad esempio, ricostruito nel XX secolo coi materiali murati nel campanile e ascritto dallo Zastrow<sup>69</sup> al XII secolo inoltrato, poggia su colonnine che terminano in capitelli fogliati con protomi umane ed è decorato coi simboli dei quattro Evangelisti. Le differenze rispetto al pulpito d'Orta sono notevoli: il leone è sospeso nel nulla con un'ala appoggiata sul corpo e l'altra aperta e ripiegata a novanta gradi, gli artigli penzolano nel vuoto col libro rivolto verso il basso e non mostra minimamente la forza felina impressa nel leone ortense. Allo stesso modo l'angelo colto di tre quarti, coi piedi paralleli al piano e posti su un rilievo lunato, sembra incedere verso l'aquila centrale, sospeso nello spazio indefinito; il bue rivela le stesse caratteristiche, con le zampe che afferrano il libro abbassate, le ali disarticolate e il muso leggermente girato verso l'osservatore ed è proprio in questo gesto quasi casuale che si ritrova il solo riscontro valido con il pulpito d'Orta, nella torsione plastica e nella fedele descrizione delle pieghe del collo. L'aquila dal canto suo è molto esile, priva di quell'aggetto e di quella monumentalità che contraddistinguono il pulpito d'Orta. Anche i capitelli con foglie d'acanto, volute e protomi antropomorfe e

---

<sup>69</sup> O. Zastrow, 1978, p. 25.



zoomorfe si discostano nettamente dal manufatto piemontese, privi di quel classicismo che a San Giulio permea i rilievi vegetali, ponendo una notevole distanza tra la maestranza comasca di Bellagio e quella attiva sull'isola giuliana.

Completamente diversa dalla figura del centauro saettante del pulpito piemontese è quella scolpita su un capitello in deposito presso il Museo di Como proveniente dalla Santissima Annunciata, che Zastrow<sup>70</sup> data alla fine del XII secolo inizio del successivo, denunciandone l'appartenenza al filone arcaizzante della scultura romanica. Sebbene non manchi una certa attenzione per il dettaglio, la cura nella resa dell'orecchio, delle mani che incoccano la freccia tra le dita e in parte dei bicipiti, i tratti somatici dei due volti sono completamente diversi, perché questa figura fantastica a Orta assume caratteri specifici e caratterizzanti, coi lunghi capelli, l'ampio naso e la folta barba ondulata e al cui confronto il rilievo comasco si configura come un prototipo ancora da sviluppare: i due manufatti sembrano avere solo radici comuni in modelli ampiamente diffusi.

Sono completamente diversi anche il centauro e il cervo trafitto dalla freccia scolpiti sulla facciata di Santa Maria del Tiglio a Gravedona<sup>71</sup>, figure ritagliate su un fondale liscio, caratterizzate da un aggetto minimo e definite da una linea abbreviata che trascura i particolari per dare spazio alla narrazione. Questa è anche la sostanziale caratteristica del rilievo, forse il coronamento di una monofora, murato nel portichetto antistante la chiesetta romanica di Santa Maria Maddalena a Ospedaletto di Ossuccio<sup>72</sup>, con quattro animali che si rincorrono, dove la *vis narrativa* prende il sopravvento sullo sbalzo plastico e sulla rifinitura preziosa del dettaglio.

Una certa discrepanza stilistica è individuabile anche nei leoni sopravvissuti nella chiesa di San Nicolò a Piona<sup>73</sup> o in quelli conservati nel Duomo di Como provenienti dalla precedente chiesa di Santa Maria Maggiore<sup>74</sup>: pur essendo queste sculture a tutto tondo non mostrano i tratti peculiari del leone di Orta, la ferinità e la monumentalità della figura che si erge dinnanzi allo spettatore; in questo caso il tutto tondo dei felini è smorzato dal segno grafico lineare delle criniere e dai tratti somatici fantasiosi dei musi.

---

<sup>70</sup> O. Zastrow, 1978, p. 48.

<sup>71</sup> O. Zastrow, 1978, p. 108; lo studioso considera le cinque formelle sulla facciata nei pressi della monofora come materiale di recupero, in realtà sembrano essere manufatti arcaizzanti del tardo XII secolo; E. Rurali (c), 2000, pp. 181-189.

<sup>72</sup> O. Zastrow, 1978, pp. 140-141.

<sup>73</sup> O. Zastrow, 1978, pp. 144-146, da considerarsi contemporanei alla realizzazione del portico, quindi successivi dal punto di vista cronologico rispetto agli altri confronti presi in analisi, ma non per questo più attenti al dato naturalistico e realistico.

<sup>74</sup> O. Zastrow, 1978, pp. 30-31: datati entro la prima metà del XII secolo.

Notevoli sono poi le differenze che intercorrono tra i due *greenmen* del pulpito di San Giulio e quelli del semicapitello di colonna del coro di Sant'Abondio<sup>75</sup>, dove all'essenzialità dei tratti fisionomici, si contrappone il dettaglio delle narici dilatate, del mento con la fossetta e del bordino della berretta che caratterizzano uno dei visi del pulpito piemontese.

Interessante è il caso del frammento di pulpito in cloritoscisto conservato nel Museo Civico di Como e datato al primo quarto del XII secolo<sup>76</sup>: vi è rappresentato il leone marciano in posizione rampante col libro tra le due zampe, poste l'una sotto e l'altra sopra, sollevato davanti al muso. Le ali, non molto sviluppate, sono spiegate all'indietro e la coda è attorcigliata sul corpo; le fauci sono spalancate coi denti digrignati; la criniera è definita in ciocche e un'ispida barbetta incornicia il mento. L'iconografia e l'impostazione delle due figure, quella comasca e quella d'Orta sono identiche, pure si assimila l'accento di fogliame alle spalle del leone, che a San Giulio compare nelle lastre adiacenti: un piglio nervoso e scattante, oltre la soluzione iconografica, accomuna i due esemplari, che si differenziano solo nella qualità dell'oggetto del rilievo dal piano di fondo, che nel caso lombardo è minimo.

Nello stesso Museo Civico sono conservate due mensole<sup>77</sup> con protomi leonine, assegnate al primo quarto del XII secolo e provenienti dalla chiesa di San Fedele, che forse in origine facevano parte di un portale. Sono pubblicate nel catalogo del Museo, accanto all'immagine del leone di Orta: le tre sculture infatti condividono lo stesso risalto plastico, la conformazione fisionomica dei musci, coi denti disposti a *damier* e i canini appuntiti, i lunghi baffi che incorniciano la bocca e raggiungono la criniera descritta in frequenti ciocche rigonfie; gli animali comaschi sono però tozzi e poco guizzanti a causa della pesantezza greve dei loro corpi.

Nel Museo di Como sono conservati anche dei semicapitelli<sup>78</sup> corinzi, ispirati all'antico, che ripropongono su un altro versante, quello del recupero dell'elemento classico, la distanza tra la produzione comasca e l'ambone d'Orta, dove la ripresa del prototipo è tanto fedele da rendere difficile distinguere tra l'esemplare medievale e il modello romano; mentre in quelli comaschi l'ampio spazio destinato alle elici, la mancanza di

---

<sup>75</sup> E. Rurali, 1994, pp. 180, 194, la quale riassume la posizione di De Francovich e della Canestro Chiovena, evidenzia infatti le differenze tra la produzione comasca del Sant'Abondio e quella piemontese d'Orta e ne conclude che si possono riconoscere all'interno della stessa corrente comasco-lombarda delle caratteristiche locali, ovvero differenze di maestranze che attingevano a repertori comuni. Ciò vale per Como, Orta e Pavia.

<sup>76</sup> O. Zastrow, 1978, p. 39; *La sezione medievale...*, 2005, p. 32.

<sup>77</sup> *La sezione medievale...*, 2005, p. 32.

<sup>78</sup> O. Zastrow, 1978, p. 49 fig. 44: per questi semicapitelli, proveniente dalla fabbriceria della Santissima Annunciata, lo studioso propone una datazione a cavallo tra XI e XII secolo. *La sezione medievale...*, 2005, p. 28, inv. L687: la studiosa data i manufatti al primo quarto del XII secolo.

plasticità delle foglie, disposte in un solo giro, sono chiari elementi distintivi del linguaggio romanico locale, che rimane comunque vincolato a una sorta di calligrafismo decorativo che ne irrigidisce la forma.

E' molto più facile trovare confronti per gli elementi vegetali lobati, sviluppati a nastro e intrecciati, che si sviluppano sulle lastre d'Orta, e che appartengono all'ampio repertorio della scultura romanica: questi sono esemplificati ad esempio da un semicapitello conservato in Museo Civico a Erba<sup>79</sup>, rinvenuto nel giardino della ex villa San Giuseppe di Crevenna d'Erba, dove i noti racemi si snodano su tutta la superficie. Se ne conclude che il linguaggio dei "maestri comacini" è facilmente individuabile prima di tutto negli stilemi decorativi esplicitati nell'ambito vegetale e astratto, quindi anche in singoli elementi ricorrenti nella produzione delle figure, che rivelano ancora un forte portato bidimensionale, una certa incapacità di modulare in modo armonico le membra e una predilezione per il dato narrativo nelle scene istoriate. Come sostiene la Casati<sup>80</sup> "i maestri dei laghi pervengono con il tempo all'elaborazione di un linguaggio riconoscibile, composto da elementi ricorrenti nel settore decorativo; da tipologie facciali caratteristiche e moduli proporzionali piuttosto tozzi nella scultura figurata; e dallo scarso impiego del trapano sul piano tecnico". Questo non significa che non potessero esserci delle eccezioni alla regola, fatto confermato ad esempio dal frammento superstite della chiesa romanica di San Giorgio a Borgovico, datato da Zastrow<sup>81</sup> alla seconda metà dell'XI secolo, ma meglio ricollocabile nel corso del XII secolo. Si tratta di un frammento marmoreo con San Giorgio, andato perduto, e il drago di cui rimane l'intero corpo colto nell'atto di dibattersi e contorcersi in aria, con la coda attorcigliata, il muso dai tratti ben definiti, così come le scaglie della corazza. Non si esclude quindi che esistessero maestranze comasche di scalpellini in grado di produrre opere di una certa eleganza e con una forte ispirazione classica, che trova un ulteriore riscontro nei due volatili, che attorcigliano i lunghi colli nella fascia scolpita sottostante il drago. Tuttavia queste maestranze non rappresentano il filone dominante della produzione plastica comasca coi suoi tratti ben definiti e che non ricorrono nel pulpito di San Giulio, se non come fatti secondari.

In ambito milanese alcuni confronti possono essere istituiti col pulpito della basilica di Sant'Ambrogio, collocato sul lato sinistro del coro, forse rispettando la sua ubicazione

---

<sup>79</sup> L'opera è datata erroneamente da Zastrow al IX secolo; la sua collocazione cronologica andrebbe spostata alla prima metà del XII secolo: O. Zastrow, 1978, p. 99.

<sup>80</sup> *La sezione medievale...*, 2005, p. 56.

<sup>81</sup> O. Zastrow, 1978, p. 95 fig. 123.

d'origine<sup>82</sup>, sebbene questo manufatto abbia una struttura completamente diversa rispetto a quello di San Giulio, realizzato a cassa rettangolare sorretta da colonnine e archivolti e rappresente uno straordinario caso di riassetto di elementi antichi, il sarcofago di Stilicone del IV secolo, con altri moderni, la scultura romanica, poi rivisitati<sup>83</sup> a causa del crollo dell'ultima volta della campata, avvenuto nel 1194-1196 e del restauro dell'ambone stesso. Il pulpito a cassa è decorato nei capitelli che lo sorreggono, negli archivolti sui quali si innesta, nelle lunette di raccordo tra il pulpito e il sarcofago e nella modanatura di base, oltre che nella lastra disposta a tergo con la scena dell'Ultima Cena. In questo manufatto spicca ancora una volta la vivacità narrativa dell'autore che reinterpreta e assoggetta modelli della corrente comasca grazie a un linguaggio rinnovato. Il monumentale telamone, disposto in prossimità dello spigolo di base, sorregge il fregio, piegato in avanti sotto il peso della pietra, flette le ginocchia e inclina il capo, il panneggio è frastagliato e sottolinea il faticoso, impercettibile movimento di chi deve mantenere l'equilibrio in una situazione incerta; il suo volto è affilato, i tratti fisionomici ben definiti, gli occhi sgranati e fissi, i capelli costituiscono un pesante caschetto di ciocche ondulate e parallele. La distanza tra questa figura e le due, l'angelo e l'uomo ammantato, sul pulpito d'Orta è immensa, perché nulla sembra poter scomporre l'immobilità eterna di queste ultime, ben tornite e avvolte nelle vesti che le proteggono, mentre il telamone, affilato e slanciato sotto l'abito di stoffa leggera, mostra il precario equilibrio della condizione umana, attratto verso il basso, ma ancorato alla pietra. La fascia inferiore della lastra posteriore è decorata con un fitto intrico vegetale, meno controllato e più selvaggio di quello che scorre sul pulpito di San Giulio, nel quale irrompono gli animali che si rincorrono tra le frasche ancora avviluppati nel piano di fondo, mentre nella fascia superiore dodici figure si dispongono dietro il tavolo dell'Ultima Cena, minutamente descritto con le vivande e le suppellettili approntate. Nulla di simile accade nel pulpito piemontese, che pure sembra trattare il medesimo tema, a tergo, della lotta tra il bene e il male, ma lo fa per scene giustapposte, col minimo degli elementi richiesti e che rispecchiano l'immota fissità degli altri pannelli. E ancora evidenzia lo scarto stilistico tra i due manufatti, a vantaggio del bisogno tutto lombardo di raccontare una storia e di piegare a questa volontà la figura umana che in essa si inserisce, l'angelo con le ampie ali che si dispiegano tra le ghiere nastriformi degli archi di base, con abito a maniche larghe vivacemente panneggiato, con le braccia spostate a destra, l'una

---

<sup>82</sup> Infatti mentre il sarcofago romano, su cui si innesta, è disposto secondo l'orientamento della basilica paleocristiana, l'ambone segue quello romanico: R. Cassanelli (b), 2010, pp. 138-140.

<sup>83</sup> Il pulpito venne ricostruito per iniziativa di Guglielmo da Pomo, come ricorda l'iscrizione posta sulla cassa superiore. La ricostruzione si concluse probabilmente nel 1200: R. Cassanelli (b), 2010, p. 140.

aperta di lato e l'altra appoggiata sul fianco, il volto espressivo, sebbene consunto dal tempo.

Non mancano naturalmente gli animali in questo moltiplicarsi di immagini che ricoprono tutta la superficie disponibile: l'aquila ad ali spiegate, in prossimità dell'altro spigolo, quello a tergo, che con gli artigli arpiona un quadrupede, come quella ortense il libro del Vangelo, nella quale si esplicita un'identica volontà di definizione minuta del piumaggio come a Orta, nonostante a conti fatti il risultato finale sia diverso, le piume risultano disegnate, ma non mostrano alcuna attinenza con il dato plastico, e il corpo dell'animale anziché balzare fuori dalla pietra verso l'osservatore, è imprigionato in essa, come avviene per il gran numero di rapaci che decorano i capitelli delle chiese milanesi e che per quanto eseguiti ad altorilievo non riescono a sganciarsi dal supporto.

Accanto al telamone poi si dispongono alcuni animali: un quadrupede che balza in avanti col capo girato all'indietro e che si sovrappone alla ghiera intrecciata, cercando su di essa un appiglio e allo stesso tempo sfruttandola per rompere il legame con il piano di fondo, come avviene per il pulpito di San Giulio. Al di sopra del telamone due leoni sono disposti affrontati rispetto allo spigolo: questi condividono molto con l'esemplare ortense, sono accovacciati e le zampe si rinserrano sulla modanatura di base, il muso si protende oltre la lastra per affrontare il fedele, le fauci sono aperte e l'oggetto dal piano di fondo si fa interessante; non sfugge il motivo del tralcio vegetale che corre alle spalle degli animali. Molto simile all'esemplare di confronto è il modo di intendere la costruzione del corpo dei leoni stilofori, posti sui capitelli posteriori, per sorreggere gli archi dell'ambone: leoni monumentali, dai corpi tesi e guizzanti, nonostante la posa accovacciata, hanno la criniera distesa in ampie ciocche, la bocca aperta e ruggente o vomitante una testa umana (che coincide col fiore dell'abaco del capitello sottostante), i muso sono ben definiti come a Orta.

Questi confronti farebbero ipotizzare una datazione non troppo distante tra il pulpito milanese e quello piemontese e allo stesso tempo suggerire che l'autore di quest'ultimo, per quanto formato su modelli comuni a quelli ambrosiani e per quanto riveli una buona conoscenza della produzione locale, sembra non appartenere allo stesso ambito, perché l'austerità che trasuda dai sui rilievi è completamente estranea al linguaggio romanico lombardo, che qui si esprime. Il pulpito di Sant'Ambrogio è databile a una fase avanzata della ricostruzione della basilica, quindi agli anni Trenta – Quaranta del XII secolo, a eccezione della lastra figurata a tergo per la quale si



potrebbe ipotizzare una realizzazione più recente e un artista diverso rispetto al resto<sup>84</sup>.

Al Castello Sforzesco di Milano è conservato un fregio scolpito in marmo proveniente dalla chiesa di Santa Maria in Beltrade<sup>85</sup>, che in origine, dato il soggetto, poteva costituire il parapetto di un pulpito, probabilmente realizzato tra il 1120 e il 1130: raffigura i simboli degli Evangelisti, accostati l'uno all'altro su una superficie disponibile di circa 2 m di ampiezza. I due animali alati sono disposti ai lati, mentre al centro sono accostati l'angelo e l'aquila: il primo assume una postura molto simile a quella dell'Angelo sul portale di San Fedele, ma tiene davanti a sé, all'altezza del bacino, il libro sacro aperto, le ali sono meno ampie e la veste è più leggera e fluttuante; anche l'aquila è stata costruita in economia di spazio, la sua ala destra si sovrappone a quella dell'angelo, il muso è rivolto di profilo e il piumaggio sul corpo è definito in scaglie. Il corpo del leone, come quello del bue, è compresso nel breve spazio a disposizione, accucciato con le ciocche della criniera definite come a Orta in ciuffi leggermente arricciati, che si distribuiscono lungo tutto il dorso fino alla coda, le fauci sono aperte rivelando la dentatura; il bue dal corpo raccorciato è accovacciato e il manto è segnato da profonde incisioni che scavano la pietra, il muso è rivolto verso l'osservatore come il viso dell'angelo, la coda è definita da una matassa di fili paralleli, mentre quella del leone ha terminazione lanceolata: entrambe le code rispecchiano la conformazione di quelle sul pulpito di San Giulio. Se per certi versi si può riscontrare qualche elemento stilistico comune con i rilievi in esame, che può ancora una volta fornire un indirizzo di massima circa il sostrato culturale delle maestranze e forse un riferimento per la datazione, d'altra parte la composizione in generale porta in altra direzione. Tutte e quattro le figure sono compresse all'interno della cornice che rifinisce la lastra, la sfiorano con le zampe e coi piedi, ma non vi si appoggiano e non la oltrepassano, generando una sensazione di sospensione nello spazio, che, si è visto, caratterizza molta scultura romanica, ma non interessa minimamente i rilievi del pulpito di San Giulio; sebbene poi secondo alcuni le figure di questo fregio siano aggettanti rispetto al piano di fondo proprio come a Orta, in realtà accostando la lastra al nitido sbalzo delle figure piemontesi, ci si accorge che quelle sono ancora bloccate all'interno della superficie marmorea e non riescono a svincolarsene.

---

<sup>84</sup> R. Cassanelli (b), 2010, p. 140; si veda anche C. Bertelli, *Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'Oro al pulpito della basilica*, in *La basilica di Sant'Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1995, pp. 339-387.

<sup>85</sup> Il fregio all'inizio del XVIII secolo era inserito nella fronte della chiesa, nel secolo successivo venne spostato sul fianco destro e nel 1926 giunse al Castello Sforzesco insieme alla lastra, di analoga provenienza, raffigurante il *Corteo della Madonna* Idea: G. A. Vergani, scheda reattiva n. 403, in *Milano e la Lombardia in età comunale, secoli XI-XIII*, cat. mostra, Cinisello Balsamo 1993, pp. 470-471.

Il capitello corinzio pul26c in ambito milanese trova un preciso riscontro solo in chiese che utilizzino materiale di recupero antico, come San Vincenzo in Prato, che mostra una serie di capitelli corinzi realizzati dal I al IV secolo, ma se si cerca all'interno della produzione romanica locale, si trovano manufatti in tutto simili a quelli visitati in area comasca, a eccezione di alcuni semicapitelli posti nell'atrio di Sant'Ambrogio<sup>86</sup>, che si assimilano a un gusto classico neoantico, ma che sebbene siano il frutto di un artista elegante e colto, non raggiungono la perfezione di quello ortense, come nemmeno riescono un frammento corinzio da Santa Maria d'Aurona e un capitello ancora *in situ* nella chiesa di San Celso. Le maestranze che si occupano della decorazione scultorea vegetale in Sant'Ambrogio rivelano una netta predilezione per un portato grafico-decorativo, ampiamente testimoniato dai capitelli della chiesa di San Babila.

Nel contesto pavese si riscontrano le stesse difficoltà di Como e Milano nel trovare adeguati confronti figurativi che rivelino capacità d'impianto e soprattutto di costruzione plastica delle figure, che aggettino dalla pietra per autodeterminarsi nello spazio, fatta eccezione per un ristretto numero di capitelli provenienti dalla distrutta chiesa di San Giovanni in Borgo ascritti da Adriano Peroni al Maestro dei draghi<sup>87</sup>. Tra questi spicca il capitello con *Telamone intrecciato con draghi*: la figura nuda, frontale e in asse con la linea mediana del supporto, che a braccia aperte afferra per il collo i draghi ritorti e avvinti per le code, trova un preciso riscontro nell'altro semicapitello dello stesso gruppo coi draghi che fuoriescono dalla bocca di un *greenman*. La potenza di questi rilievi è notevole e identifica la personalità di uno scultore che ha abbandonato, nel secondo - terzo decennio del XII secolo, lo stretto vincolo col piano di fondo e con la lavorazione in sottosquadro della pietra per lasciare spazio alla graduazione del rilievo, alla modellazione delle masse plastiche nei trapassi chiaroscurali e proprio in questo si distingue dal maestro del pulpito di San Giulio, che piuttosto sbalza le figure dal piano di fondo, ma si dimostra ancora non completamente consapevole della loro reale esistenza nello spazio: le masse sono robuste, monumentali, ma prive di quella morbidezza di modellato che si rivela a Pavia. Di contro ancora una volta i rilievi di Orta si distinguono per una particolare attenzione al dettaglio decorativo che ha una forte valenza metallica, tipica dei lavori di oreficeria, più che di scultura: non manca infatti la cura per il dato naturalistico nei rilievi pavesi, ma assume connotati leggermente diversi, calligrafici certo, ma

---

<sup>86</sup> E. Arslan, III, 1954, p. 541: per il gruppo di capitelli a decorazione fitomorfa lo studioso ipotizzava l'attività di una maestranza diversa rispetto a quelli con figure animali e umane, che non considerava comasca, sulla scorta degli studi del De Francovich, ma piuttosto una maestranza di decoratori di formazione milanese.

<sup>87</sup> A. Peroni, 1975, pp. 64-67; M. T. Mazzilli Savini, III, 1996, pp. 270-271, 328-329.

totalmente privi di guizzanti e preziosi contrasti luministici. Molto diverso è poi il centauro con arco e freccia incoccata, che compare sul capitello composito del quarto pilastro sinistro di San Pietro in Ciel d'Oro<sup>88</sup> in una affollatissima composizione, nella quale la figura è morbidamente intessuta nella pietra, presentata in modo aggraziato e quasi danzante nell'atto di cacciare le prede, che sia per oggetto, sia per qualità di trapassi tonali, sia per personale declinazione iconografica del tema da parte dell'artista si distanzia nettamente dal centauro di San Giulio.

Il confronto più esplicito in area lombarda, in terra bergamasca, è da porsi col pulpito in pietra appartenente alla chiesa plebana della Madonna del Castello ad Almenno San Salvatore. L'ambone in arenaria variamente datato nel corso del XII secolo<sup>89</sup> ha forma a cassa quadrata, è impostato su una coppia di colonne con capitelli vegetali e si appoggia su un alto basamento in pietra; il parapetto è presente su tre lati ed è lavorato su due. Sul lato frontale sono scolpiti i simboli dei quattro Evangelisti, disposti a croce e collocati saldamente su un fondale completamente liscio: il bue e il leone alati sono dislocati lateralmente e ad altezza mediana rispetto alla lastra, in posizione rampante volgono lo sguardo verso il leggio; l'aquila invece è soprammessa all'angelo, seduto su uno scranno col libro aperto e il volto inclinato verso l'osservatore. Un tralcio abitato corre lungo lo spigolo sinistro del parapetto, prosegue lateralmente e orna la cornice della balaustra di sinistra. Il capitello sinistro è di tipo corinzio costituito da alte foglie angolari e da elici di coronamento; mentre quello destro è di tipo composito, decorato da due giri di fogliette d'acanto dalla forma abbreviata, con teste antropomorfe inquadrante dalle elici laterali. Dal punto di vista strutturale e iconografico il pulpito della Madonna del Castello e quello di San Giulio condividono molti elementi sostanziali, ma le tangenze tra i due sfumano quando si osservi la modalità con cui questi sono stati realizzati. Se nell'ambone piemontese ogni singolo elemento del tetramorfo ha a disposizione un ampio pannello per svilupparsi e fuoriuscire dal piano e giganteggiare su di esso, in quello lombardo le figure hanno un afflato monumentale minore, sebbene l'oggetto sia molto marcato la liscia superficie del parapetto tende a inglobarle. Le figure dei quadrupedi alati risultano massicce e pesanti, poggiano le zampe su mensole appositamente approntate e sui Vangeli che portano con loro: in questo modo non sembrano fluttuare sospesi nel nulla; anche l'aquila fa perno sul testo evangelico al quale si afferra con gli

---

<sup>88</sup> M. T. Mazzilli Savini, III, 1996, p. 298 fig. 11.

<sup>89</sup> G. De Francovich, 1935, p. 295; P. Manzoni, *Madonna del Castello. Almenno*, in *Itinerari dell'Anno Mille. Chiese romaniche nel bergamasco*, a cura di Pino Capellini-Gian Maria Labaa, Bergamo [1999], p. 100; P. Manzoni, *Madonna del Castello. Almenno, la Pieve*, vol. I, Almeno San Bartolomeo 2006, p. 76.

artigli, mentre l'angelo è comodamente seduto. Il dato naturalistico è sottolineato dalla morbida veste dell'angelo panneggiata e svolazzante dietro il sedile, dai riccioli che gli incorniciano il viso e dall'attenta resa fisionomica anche dell'elemento zoomorfo, che si configura ad esempio nella gonfia criniera leonina; il dato grafico è ampiamente mescolato a quello naturalistico nella minuta definizione dei piumaggi delle ali e dalla rigorosa simmetria compositiva di ciascun elemento. Sebbene De Francovich accreditasse questo manufatto al primo quarto del XII secolo, poco dopo il pulpito di Bellagio, sembra che il suo confronto con gli altri amboni romanici presi in considerazione e alcuni raffronti con la scultura della vicina chiesa di San Tomè ad Almenno San Bartolomeo e della cattedrale di Santa Maria Maggiore a Bergamo possano suggerire un avanzamento cronologico al terzo quarto del XII secolo, datazione in sintonia col dato schiettamente naturalistico che emerge da una prima analisi dei rilievi. Nella galleria superiore della chiesa di San Tomè due capitelli con quattro ampie foglie angolari lisce incoronate dal tetramorfo l'uno e da teste antropomorfe e zoomorfe l'altro, rivelano vincoli tanto stretti con l'ambone della Madonna del Castello da far supporre l'attività della medesima bottega<sup>90</sup>. Del resto quella impressione di qualità metallica del rilievo in pietra, tipica d'Orta, sembra echeggiare qui alla Madonna del Castello, più che in qualunque altro rilievo precedentemente considerato, forse proprio a causa del pulito nitore dell'arenaria, esasperato dal contrasto tra il forte risalto volumetrico delle figure e il liscio piano di fondo o forse a causa dell'insistita precisione con cui l'artista definisce il dettaglio in modo grafico e che contrasta nettamente con la carnosità naturalistica delle foglie d'acanto del capitello corinzio e del racemo vegetale di finitura del parapetto laterale, in cui si riconosce un gusto tipicamente emiliano nella ripresa e nella traduzione del modello classico<sup>91</sup>. Proprio questa ripresa e traslitterazione in chiave romanica sembrano essere gli elementi unificanti dei *greenmen* scolpiti sui due pulpiti, che nel caso bergamasco sono rappresentati da un uomo che mostra una dentatura perfetta, il naso con le narici molto allargate, la bassa fronte incorniciata da un caschetto di capelli definiti in ciocche parallele e da piccoli occhi a mandorla.

I confronti col pulpito di Almenno tracciano un cammino da percorrere a ritroso di influssi e migrazioni di maestranze che si sviluppano in Italia settentrionale nel corso

---

<sup>90</sup> Per la datazione della chiesa e dei capitelli si rinvia a F. Buonincontri (b), 2005, p. 84; per il catalogo dei capitelli a S. Muzzin, 1998, pp. 27-87.

<sup>91</sup> A quest'ultimo filone del resto sembra appartenere l'angelo simbolo di San Matteo, che richiama alcune figure scolpite nei portali del Duomo di Modena, ad esempio il volto dell'angelo che porta il pane ad Abacuc nel culmine dello stipite sinistro del portale di facciata e i panneggi dei telamoni collocati sui capitelli dello stesso portale.

del XII secolo. L'osservazione ad esempio dei capitelli dell'abside centrale della cattedrale bergamasca e in particolare dei numerosi corinzi, composti con teste zoomorfe, come A. II, 11 e di quelli figurati con aquile angolari, come A. I, 5 e A. II, 3, induce una prima riflessione in questo ambito: Francesca Buonincontri<sup>92</sup> attribuisce questa decorazione plastica a Cristoforo, scultore formatosi nella bottega del Maestro dei Mesi, attivo a Parma e riconoscibile innanzitutto nel portale e nell'esecuzione di alcuni capitelli della cattedrale emiliana. Cristoforo, che secondo la Buonincontri, sarebbe stato attivo anche a Milano e avrebbe realizzato ad esempio il capitello con aquile, inserito nello strombo sinistro del portale di San Simpliciano negli anni Sessanta del XII secolo, avrebbe operato a Bergamo precedentemente, tra il 1137 e il 1150 circa<sup>93</sup>: per la grafica descrizione del piumaggio in scaglie, per il forte aggetto plastico e per l'apertura alare delle aquile milanesi e bergamasche e per il naturalismo neoantico delle foglie d'acanto è accostabile questo artista all'autore del simbolo giovanneo e dei capitelli d'imposta del pulpito d'Orta, sebbene lo spiccato naturalismo che si evidenzia proprio nella decorazione plastica delle chiese milanese e bergamasca limiti la ricerca di ulteriori tangenze.

Quanto appena considerato non dimostra infatti che l'ambone di San Giulio sia opera di un maestro emiliano: bastano alcuni semplici confronti con oggetti consimili appartenenti a quest'area, come l'ambone di Santo Stefano a Bologna, quello della Sagra di Santa Maria e quello frammentario di Quarantoli<sup>94</sup>, cui accennava Porter, che condividono l'iconografia del tetramorfo, per constatare che tra i rilievi dell'uno e degli altri ci sono tali evidenti differenze da non lasciare alcun dubbio circa una qualunque parentela tra gli oggetti. Del resto i riferimenti a maestro Cristoforo rilevano che l'artefice dell'ambone ha una certa dimestichezza con l'analisi e l'interpretazione del dato naturalistico, con la costruzione plastica delle figure e con un fare narrativo più pacato e controllato, che non trova apparenti riscontri in area lombarda, se non in quei manufatti che sembrano opera di maestranze apparentemente avulse dal contesto della corrente comasca con le sue ben note caratteristiche, con la quale però si confrontano rivedendola. Non sono così pochi del resto i casi e forse dovranno essere oggetto di un'ulteriore futura analisi, di opere che assimilano i temi della cultura comasca per rielaborarli, come avviene in alcuni capitelli<sup>95</sup> con figure zoomorfe

---

<sup>92</sup> F. Buonincontri (a), 2005, pp. 196-198 fig. 139.

<sup>93</sup> Per il catalogo dei pezzi dell'abside centrale si veda F. Buonincontri (a), 2005, pp. 175-185.

<sup>94</sup> A. C. Quintavalle, *L'officina della riforma: Willigelmo, Lanfranco*, in *Lanfranco e Willigelmo. Il Duomo di Modena*, cat. della mostra, Modena 1985, pp. 804, 829.

<sup>95</sup> Per la collocazione cronologica e la storia della chiesa si rinvia a M. T. Fiorio, 1985, pp. 249-250. Già Quintavalle notava le diverse qualità formali di questi capitelli, rispetto a quelli del cantiere di Sant'Ambrogio "una plasticità diversa e nuova, un volume, una vivacità che non sono di quella officina" e

della chiesa di San Celso a Milano, che riprendono i temi già trattati nel cantiere ambrosiano, ovvero le coppie di animali rampanti, affrontati e il leone anch'esso in posizione rampante con tralcio vegetale e torsione del collo, ma rivisitati con un vigore plastico nuovo, che fa sospettare l'attività di scultori, che riutilizzano schemi compositivi e soggetti ampiamente diffusi e collaudati, proponendo un linguaggio stilistico più maturo, che riesce a materializzare opere nelle quali pur ammettendosi uno spiccato dato grafico nel trattamento delle figure, propongono per queste uno spessore dimensionale nuovo, distribuendo gli elementi figurali in modo ponderato sulla superficie di fondo.

Se si approfondisce l'analisi in questa direzione diventa inevitabile confrontarsi col cantiere della cattedrale di Parma, il cui rinnovamento sarebbe avvenuto sotto Bernardo degli Uberti (1106-1133) e Lanfranco (1136-1162). Il nuovo Duomo, secondo gli studi più recenti, sembrerebbe opera di un cantiere ben organizzato guidato da due personalità che si sarebbero avvicinate nel tempo e che avrebbero usufruito fra gli altri della collaborazione di un certo numero di scultori, dei quali sarebbe stata identificata la provenienza lombarda e per due di loro riconosciuta la presenza nel cantiere di Sant'Ambrogio<sup>96</sup>. Nella cattedrale di Parma la corrente lombarda quindi andrebbe intesa più come tradizione del repertorio e orientamento del gusto, sotto la guida di una forte personalità dominante, che avrebbe progettato la decorazione della chiesa, più che come filiazione di una scuola.

Non sembrano estranei alla possibilità di un collegamento col pulpito di San Giulio alcuni rilievi della cattedrale di Parma: capitelli con foglie d'acanto e elementi zoomorfi inseriti nella decorazione vegetale<sup>97</sup>, con felini che uniscono le teste e che mostrano uno stacco dal piano di fondo simile a quello del leone ortense e una modulazione della materia per piani non digradanti, un nitore quasi metallico, che viene a mancare in molti prodotti comasco-lombardi a vantaggio del dato narrativo; ancora terminazioni leonine di girali vegetali, che aggettano rispetto al piano e spalancano le fauci<sup>98</sup>; coppie di grifi che artigliano le prede, irrigiditi e ritagliati sul piano di fondo, ma ben sbalzati da esso con una definizione del piumaggio grafica e minutamente

---

li datava, rispetto alla cronologia corrente del 1130 circa, al 1110, accogliendo del resto una datazione precoce, ormai superata, per il cantiere ambrosiano: A. C. Quintavalle, *Immagini della Riforma e dell'Impero in Lombardia*, in *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, a cura di A. C. Quintavalle, cat. della Mostra, Milano 2006, pp. 167-174. Sembra più opportuno ripristinare una datazione al secondo quarto del XII secolo, che sottolinei piuttosto il sopraggiungere di maestranze nuove.

<sup>96</sup> Sarebbero stati riconosciuti come il Maestro del telamone e il Maestro della Cena, operativi sull'ambone e in alcuni capitelli dell'atrio della chiesa: M. Luchterhandt, *Die Kathedrale von Parma. Architektur und Skulptur im Zeitalter von Reichskirche und Kommunebildung*, Munchen 2009, p. 352-363.

<sup>97</sup> M. Luchterhandt, 2009, p. 308, SS 2.

<sup>98</sup> M. Luchterhandt, 2009, p. 310, NM5.



particolareggiata<sup>99</sup> oppure i bellissimi grifi rampanti a schiene contrapposte realizzati dal Maestro dell'Apocalisse sul pilastro Sud-Ovest, in forte aggetto, con le piume a scaglie, il collare, la pupilla delineata, che si afferrano con gli artigli e con il becco alla pietra<sup>100</sup>. Per poter ipotizzare la presenza di un artista lombardo-parmense a Orta, bisognerebbe però trovare dei riscontri più stringenti, che coinvolgano ad esempio il modo di trattare la figura umana: purtroppo nonostante il ricco repertorio di soggetti, alcuni dei quali mostrano affinità almeno fisionomiche nei volti col pulpito d'Orta, non se ne individuano di così intrinsecamente severi e ieratici come a San Giulio, perchè quelli parmensi sono oggetto in realtà di un fremito narrativo piuttosto vivace, che coinvolge i panneggi agitati dalle membra dei corpi in continuo movimento. Sono presenti a Parma inoltre numerosi capitelli corinzi realizzati con un gusto neoantico di alto livello e, se è vero che le foglie d'acanto che ricorrono su numerose superfici sono identiche in tutto e per tutto a quelle che costituiscono il fregio di base del pulpito, non è stato riscontrato alcun capitello che possa essere sovrapposto, magari in modo palmare, a quelli del pulpito. Sono individuabili piuttosto delle affinità, che necessitano però di un ulteriore passaggio, quello della rielaborazione degli elementi costitutivi. Di fatto esistono a Parma almeno un capitello col tetramorfo nella galleria Nord e uno col centauro saettante in quella Sud, ma, come si accennava, il talento narrativo del lapicida nega un suo diretto intervento a Orta. Non si esclude comunque che qualche artista, fuoriuscito dal cantiere parmense o colà diretto, possa aver partecipato all'esecuzione di questo manufatto, opera senz'altro di una bottega e non di un singolo artista, infatti vi si riconoscono con certezza due mani: una che ha operato a tergo, dove il rilievo e l'impostazione delle figure rivelano un fare più incerto e tradizionale e un'altra, forse del capobottega, che ha composto le figure maggiori dell'angelo e dell'uomo ammantato, dell'aquila e degli animali alati; a queste si potrebbe aggiungere forse una terza personalità, che potrebbe aver eseguito le parti decorative, come i tralci vegetali, i capitelli e le colonne, deputata all'esecuzione degli elementi strettamente decorativi. Di sicuro queste tangenze, come quelle in area bergamasca, rendono inevitabile una ricollocazione cronologica del manufatto e aiutano a comprendere meglio la formazione della bottega che ha ideato e realizzato il pulpito, ma non sciolgono ancora la riserva sulla provenienza della bottega stessa.

In Piemonte, sono pochi i confronti che si possono istituire col pulpito, ma non sono tali da indicare un possibile passaggio di maestranze: a Vercelli ad esempio sopravvive il portale dell'antica cattedrale di Santa Maria Maggiore, conservato in originale nel

---

<sup>99</sup> Capitello del matroneo: M. Luchterhandt, 2009, p. 327, fig. 284.

<sup>100</sup> M. Luchterhandt, 2009, p. 331, fig. 289.

cortile privato di Palazzo Arborio di Gattinara e in calco nella sezione di scultura medievale del Museo Leone<sup>101</sup>. I capitelli corinzi che adornano lo strombo del portale e sorreggono la ghiera della lunetta e il timpano, sono di gusto neoantico come quelli del pulpito, presentano abachi elegantemente lavorati con elementi classici frammisti a temi desunti dal repertorio altomedievale; una teoria di animali scolpiti nella pietra corre sulla lunetta, rivelando un forte aggetto, ma anche una totale assenza di quella monumentalità e di quella cura per il dettaglio grafico raffinato e metallico, che è presente a Orta, inoltre le figure sono sospese sulla superficie senza alcun aggancio spaziale. Una simile attenzione alla ripresa dell'antico, che potrebbe essere dovuta all'attività delle stesse maestranze secondo Cinzia Piglione<sup>102</sup>, si trova nella decorazione scultorea del Duomo di Casale Monferrato<sup>103</sup>, dove però nei capitelli corinzi si fa ampio uso di una foglia d'acanto più aperta, ampiamente attraversata dal segno del trapano, che solo in parte ricorre nel pulpito, ma lavorata interamente a cesello. Diversi rilievi figurativi inoltre compaiono a Casale, come la coppia di felini rampanti affrontati sul capitello della galleria dell'avancorpo occidentale, che con forte sbalzo dal piano di fondo sono anatomicamente e morbidamente connotati, mentre mancano di quella spigolosità calligrafica tipica del pulpito d'Orta. Lo stesso centauro in caccia del cervo è descritto sul fregio della facciata interna della chiesa, in prossimità di un bel tralcio all'antica che si dipana sul fregio stesso e sulla ghiera sottostante, ma l'ispirazione antichizzante di questi rilievi è totalmente avulsa dal contesto ortense e la vegetazione che dovrebbe costituire il fondale della scena è ridotta a un ciuffo fogliato che spunta da un grosso fiore carnoso, mentre del busto del centauro sembra sia stata addirittura plasmata la muscolatura e non si è tralasciato il dettaglio del perizoma fogliato, rifinito dal trapano. Non tutte le colonnine della galleria superiore sono lisce, alcune sono lavorate da intrecci nastriformi, sono scavate oppure presentano a metà altezza dei nodi, proponendo una varietà di possibilità nei supporti che è simile a quella del pulpito piemontese. Rimane quindi una certa distanza di sicurezza tra i rilievi dell'ambone e quelli della chiesa casalese di Sant'Evasio, determinata dalla possanza monumentale e dall'icasticità delle immagini

---

<sup>101</sup> L'edificio, che secondo la tradizione sarebbe di origine costantiniana, venne consacrato da papa Eugenio III il 17 giugno 1148: L. Minghetti Rondoni, *La consacrazione della basilica di Santa Maria Maggiore di Vercelli*, in "Bollettino Storico Vercellese", XIX, 1990, pp. 5-12.

<sup>102</sup> R. Arena - C. Piglione - G. Romano, 1994, pp. 190-198.

<sup>103</sup> Per l'indagine dell'architettura della chiesa e dell'atrio si rinvia a S. Lomartire, *Architettura e decorazione nel Duomo di Casale: orientamenti di lettura*, in *Il duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, Atti del Convegno di Casale Monferrato (16-18 aprile 1999), Novara 2000, pp. 69-86 e nello stesso volume C. Tosco, *L'architettura del duomo di Casale: la struttura dell'atrio*, pp. 87-106. Per l'analisi dell'apparato plastico della chiesa e la sua datazione non prima della metà del XII secolo si rinvia nel volume appena citato al saggio di R. Arena, *Note sulla scultura romanica del duomo di Casale Monferrato*, pp. 111-118.

dell'uno e dalla morbidezza naturalistica della decorazione dell'altro, che in parte forse si può giustificare con una distanza cronologica, ma anche con una diversa formazione delle maestranze. Queste ultime a Casale non sono in realtà state isolate in modo conclusivo: la stessa Arena, che ne ha scritto più recentemente, propone che possano pervenire dall'area lombarda, ma ammette che la ripresa neoantica di soggetti anche comasco lombardi in questi termini rappresenta un fatto isolato in Piemonte nei due centri di Vercelli e Casale. Può essere d'aiuto l'interpretazione, certo non accessoria, di questo ipotetico fenomeno di isolamento casalese e vercellese, offerta da Peroni nel 1969: lo studioso definiva questo un "classicismo che guarda come modello di elezione all'arte tardoantica, secondo una tradizione discesa direttamente dall'arte carolingia e ottoniana", e ridava voce nel suo intervento<sup>104</sup> alla posizione critica di Kluckhohn<sup>105</sup>, che avendo colto l'aspetto classicheggiante della decorazione suggeriva la sua appartenenza alla corrente culturale che univa la Lombardia, la Renania e la Scania. La stessa differenza che intercorre tra i rilievi di Casale e l'ambone si registra anche con le formelle un tempo murate sulla facciata della chiesa di San Bernardo a Vercelli<sup>106</sup> che rappresentano il centauro con l'arco e il cervo trafitto in corsa dalla freccia: nonostante il difficile stato di conservazione dovuto all'esposizione della tenera arenaria agli agenti atmosferici, la scelta di rappresentare il noto soggetto in movimento e i morbidi trapassi di piani, unitamente alla presenza della rosetta neoantica accanto al centauro, sono indice di un robusto sostrato classico nella costruzione delle scene e delle figure, che non costituisce l'elemento portante dell'ambone di San Giulio, ma è presente nella decorazione della chiesa di Sant'Evasio a Casale, con la quale sarebbe giusto raffrontare quest'ultima scultura.

Quel gruppo di chiese poi, che si connotano come un prodotto della scuola del Monferrato, ha in effetti degli elementi comuni molto accentuati e questi elementi portano nella direzione del gusto comasco lombardo, perseguito, se si vuole, con intenti di recupero classicista, ma che nulla ha a che vedere coi repertori scultorei di Vercelli e Casale e che con poche possibilità di successo è accostabile al manufatto di San Giulio.

Infine per quanto concerne l'area nord occidentale della penisola andrebbero definitivamente smentiti in modo puntuale i confronti proposti da Porter con il chiostro

---

<sup>104</sup> A. Peroni, 1975, pp. 248.

<sup>105</sup> E. Kluckhohn, 1955, pp. 1-120.

<sup>106</sup> C. Franzoni – E. Pagella, 2002, p. 136; C. Piglione, 1994, p. 198; P. Verzone, *L'Architettura Romanica nel Vercellese*, Vercelli 1934, pp. 82-84; A. Meglio, *La chiesa di San Bernardo a Vercelli*, Vercelli 2005, pp. 70-97. Le sculture della chiesa di San Bernardo sono ascrivibili agli anni Sessanta del XII secolo. Gli originali delle formelle indicate sono attualmente conservati in chiesa inseriti nella controfacciata.

dei Santi Pietro e Orso ad Aosta<sup>107</sup>, perché, pur ammettendo l'attività di più scultori all'interno del chiostro e non volendo in questa sede entrare in merito al riconoscimento delle diverse mani operanti sui capitelli, sono evidenti dei tratti comuni a tutti i rilievi, che escludono qualsiasi possibilità di contatto tra il ciclo decorativo aostano e il pulpito di San Giulio. Mancano riscontri convincenti coi caratteri fisionomici delle figure, i visi certo sono oblunghi, ma assumono molto spesso una struttura prismatica, assente a Orta, caratterizzata da grossi occhi sagomati a mandorla allungata con ampia pupilla circolare, che attribuisce alle figure uno sguardo attonito; i nasi sono larghi e i capelli spartiti e scavati in linee parallele, raramente ricadono in ciuffi arricciati; le labbra sono carnose. Certo queste figure si afferrano saldamente al collarino dei capitelli, che costituisce il piano di calpestio sul quale agiscono, ma anche laddove dalle scene sia richiesta una impostazione ieratica dei protagonisti, questi ultimi sono come percorsi da un fremito interno che rivitalizza le membra e che induce la torsione del busto. A questo proposito si può osservare un diretto confronto tra l'angelo del pulpito e il San Pietro Apostolo sul capitello accanto a Sant'Orso sul lato Sud del chiostro (terzo da Est): dove la rotazione del busto del santo verso destra genera il movimento della casula, che si scompone, frammentando in tal modo la fissità solenne della figura; la veste poi, tanto la casula quanto i calzari, è descritta con dovizia di particolari, assenti nell'esemplare piemontese. Ancora diverso è l'angelo sul capitello del lato Nord (sesto da Est) che appare in sogno a San Giuseppe le cui ali si aprono con gesto ampio e presto si richiudono, mancando di quell'afflato monumentale tipico dello scultore del pulpito e la cui veste è tutta percorsa da una fitta trama di pieghe. L'osservazione dei capitelli fogliati conferma il risultato di questa analisi: giri di foglie carnose, arricciate, levigate combinate con elici stilizzate sono quanto di più lontano alla ripresa neoantica, tipica del pulpito, si possa ipotizzare. E certo non basta trovare qualche attinenza tra l'aquila che si espande sul manufatto ortense e quelle che decorano i capitelli aostani, ben ancorate con gli artigli

---

<sup>107</sup> Per il chiostro, che è addossato al lato meridionale della chiesa, la datazione ha un sicuro termine *post quem*, indicato su un capitello del lato Nord "ANNO AB INCARNATIO(N)E D(OMI)NI M.C°XXX°III° IN H(OC) CLAUSTRO REGULAR(I)S VITA INCEPTA EST"; accanto ad esso il capitello *pendant* con la presentazione del priore Arnolfo a Sant'Agostino da parte dei Santi Pietro e Orso potrebbe fornire ulteriori precisazioni o informazioni circa la collocazione cronologica del chiostro: M. C. Magni, 1974, pp. 104-108: per una datazione piuttosto avanzata; S. Barberi, *Il chiostro di S. Orso ad Aosta*, in "quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta", 5, Roma 1988, pp. 29-30, per una rassegna bibliografica della datazione tradizionale del chiostro al 1132; F. Gandolfo, *Noterella in margine al chiostro dei SS. Pietro e Orso ad Aosta* in *Arte d'Occidente. Temi e modi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, Roma 1999, pp. 369-372, per una soluzione cronologica mediata.

al supporto e con le piume definite in scaglie. Si tratta solo di un'eco lontana, maestranze completamente diverse hanno operato nei due edifici.

Differente invece è l'esito del confronto, proposto prima da De Francovich e da Boeckler e ripreso più recentemente dalla Cochetti Pratesi, con la porta bronzea di San Zeno a Verona. Il portale è attualmente frutto di una ricollocazione delle formelle<sup>108</sup>, che non segue la distribuzione originaria e della perdita di alcune di esse. Le formelle sono opera di due o tre artisti differenti, quelle che interessano i confronti col pulpito sono state eseguite dal Primo Maestro, che, secondo gli interventi critici più recenti, sarebbe da far risalire alla seconda fase del cantiere veronese, quella relativa alla presenza di Nicolò legata alla data 1138: l'attività di questo primo *atelier* rinvierebbe all'ambito sassone, trovandosi connessioni e legami con Magdeburgo e le porte di Novgorod. E' importante la collocazione cronologica e geografica per lo scultore di questo gruppo di rilievi poiché si riscontrano numerose affinità tra questi e il pulpito d'Orta, nonostante la sostanziale differenza di materiale con cui i due manufatti sono stati realizzati. Si tratta infatti dell'unico caso, tra i tanti confronti proposti, di figure umane ammantate rivestite da abiti dalla stoffa pesante, priva di pieghe, semmai definite grazie a incisioni che ricoprono la superficie e simulano graficamente il pannello, così come incisi sono i dettagli e le rifiniture delle vesti. In questo modo è facile confrontare il personaggio paludato sul pulpito e il Cristo che caccia i mercanti dal tempio su una di queste formelle: il mantello si apre per il gesto improvviso del Cristo e crea un movimento ondulato che non genera pieghe, ma semmai la stoffa avvolge completamente il corpo e ne modella le membra. Le similitudini riguardano anche l'impostazione dei volti: schematici, triangolari, caratterizzati da grossi occhi a mandorla privi di pupilla, labbra sottili e grossi nasi; le teste sono in netto aggetto e fuoriescono dalla superficie liscia del fondo, mentre i corpi sono ancora avvinti al piano, come si fa evidente se si osserva Nabucodonosor che condanna i fanciulli alla fornace e che sbalza da un fondale vegetale nastriforme. Le differenze tra i due

---

<sup>108</sup> A proposito della ricomposizione della porta si rinvia all'intervento critico di Zuliani il quale propone che la porta originale di San Zeno fosse di dimensioni più piccole e si trovasse in una collocazione diversa rispetto all'attuale, ovvero costituisse l'accesso interno alla chiesa da un avancorpo occidentale, distrutto con l'allungamento delle navate: al momento della ricollocazione in facciata si sarebbe reso necessario integrare le formelle eseguite intorno al 1138 con delle nuove, per le diverse dimensioni del portale. Zuliani a differenza della Mende, che ha diffusamente trattato l'argomento, ritiene che solo l'attività del Primo Maestro sia da ascrivere alla prima metà del XII secolo, mentre le altre formelle sarebbero legate alla terza fase della costruzione dell'edificio e quindi alla data 1178: F. Zuliani, *La porta bronzea di San Zeno a Verona*, in *Le porte di bronzo dall'Antichità al secolo XIII*, Atti del convegno internazionale di studi (Trieste, 13-18 aprile 1987), a cura di S. Salomi, Roma 1990, pp. 407-420; U. Mende, *Die Bronzturen des Mittelalters: 800-1200*, München 1983, pp. 57-83, 146-154. Per un completo repertorio iconografico si rinvia a G. L. Mellini, *I maestri dei bronzi di San Zeno*, Bergamo 1992. Per un rapido approfondimento sulle vicende costruttive della chiesa di San Zeno si consiglia la consultazione di G. Valenzano, *San Zeno a Verona*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano 2008, pp. 129-145.

manufatti sono determinate in parte dal talento narrativo del maestro "veronese", in parte dalla sua incapacità nel collocare le figure solidamente su un piano di riferimento, infatti queste sembrano attraversare le scene volando nello spazio, e dall'attenzione al dettaglio grafico e schematico che porta l'artista a rielaborare le vesti e gli elementi accessori della scena con sottili solchi e punzonature.

Sotto certi punti di vista il pulpito di San Giulio sembra il frutto di una rielaborazione di spunti che proverrebbero dal portale di San Zeno e avrebbero determinato un maggior controllo sulla materia che assume qui dimensioni monumentali, limitando gli interventi decorativi a carattere grafico a vantaggio di una maggiore solennità. Stando questa evidenza non è comunque possibile determinare solo sulla base dei confronti proposti se la rielaborazione avviene per un passaggio diretto di maestranze, che si formano le une sull'osservazione dell'operato delle altre o piuttosto da parte di maestranze che ammettono un medesimo sostrato: quest'ultima eventualità potrebbe essere accettata grazie al confronto morelliano dei panneggi o tipologico dei volti, che va al di là del materiale utilizzato e che sembra piuttosto insito in un linguaggio comune ai due artisti.

In area veneta non mancano validi confronti nell'ambito della produzione classica di stampo neoantico<sup>109</sup>, che possono rivaleggiare tranquillamente coi capitelli del pulpito: si pensi ad esempio agli stessi capitelli di San Zeno, a quelli del Duomo, di San Fermo e di San Giovanni in Valle a Verona. In particolare in quest'ultima chiesa<sup>110</sup> si segnalano il semicapitello di facciata ornato da due giri di foglie d'acanto sormontate da protomi leonine e il capitello sulla colonna presbiteriale di sinistra con foglie d'acanto e arieti, nei quali però gli elementi zoomorfi bucano lo spazio con forte aggetto e sono tormentati da una fitta rete di incisioni che ne designano il vello. Nel contado invece andrebbero segnalati i capitelli sopravvissuti dell'antica chiesa di San Lorenzo a Pescantina, anch'essi decorati con giri di foglie d'acanto e protomi zoomorfe, ascrivibili a un periodo successivo rispetto a quelli cittadini, tra la metà del XII secolo e il terzo quarto<sup>111</sup>. Questa forte vena di classicismo del resto percorre tutto il Veneto fino ad arrivare naturalmente ai più noti casi dei capitelli compositi di Santa

---

<sup>109</sup> Verona in età tardoantica e alto medievale fu il centro più importante del Veneto, scelta come capitale da Teodorico e poi per breve tempo anche dei Longobardi: non stupiscono quindi gli stretti legami con la produzione sia architettonica che scultorea tardoantica. G. Valenzano, *Introduzione*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano 2008, pp. 9-28.

<sup>110</sup> La chiesa a tre navate risale al secondo quarto del XII secolo, mentre la sua consacrazione è del 1164: E. Napione, *San Giovanni in Valle a Verona*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano 2008, pp. 175-183.

<sup>111</sup> E. Napione, *San Lorenzo a Pescantina*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano 2008, pp. 321-322.

Maria Assunta a Torcello<sup>112</sup>, dove però l'ampio uso del trapano evidenzia un ben diverso modo di trattare la materia e di Santa Fosca<sup>113</sup>, dove l'esito metallico è più simile alla soluzione giuliana di pul26c, ma meno naturalistica e fedele al modello classico.

In area veronese e in ambito bronzistico, si rinvia anche all'acquamanile realizzato a forma di centauro, conservato nel Museo di Vordenburg, datato tra il 1136 e il 1138<sup>114</sup>, dai tratti somatici simili, incorniciati da una scriminatura centrale che spartisce lunghe ciocche di capelli, mentre le braccia sono raccorciate e disarticolate come sull'ambone. In Germania confronti tra il pulpito e il Duomo di Santa Maria e Santo Stefano a Spira<sup>115</sup> sembrano avere successo: ad esempio se si paragona il capitello ascrivibile *ante* 1106 con foglie d'acanto e scimmie angolari soprammesse, con astragalo perlinato ed echino rifinito da un motivo decorativo geometrico coi capitelli composti dell'ambone, si riscontra una certa affinità sia per la resa del motivo vegetale, sia per la mescolanza di questo con quelli ornativi, sia per l'inserzione dell'elemento zoomorfo, sia per la configurazione dell'abaco. Allo stesso modo funzionano molto bene i confronti con la decorazione plastica del Duomo di San Martino e Santo Stefano a Magonza, in particolare vanno considerati i capitelli della galleria del coro orientale datati *post* 1106<sup>116</sup>: non si tratta in generale di sovrapposizioni palmari di soggetti, ma di echi e corrispondenze stilistiche, come per il drago con la coda gigliata e dal corpo frastagliato, descritto in modo calligrafico, oppure per l'aquila con le piume definite in scaglie lisce e bipartite da una nervatura centrale, mentre gli artigli sono saldamente afferrati al collarino di base. Del resto la somiglianza tra il centauro sagittario scolpito nel coro e quello a tergo del pulpito è indiscutibile: la costruzione del corpo, i tratti fisionomici, la posa, la decorazione del fondale sono identici. Queste coincidenze non possono essere casuali, ma fanno ipotizzare degli scambi diretti di dati tra il Nord e il Sud delle Alpi, di maestranze e di modelli di riferimento. Palmari sono poi i raffronti coi capitelli del portale sud orientale realizzati stando al Budde<sup>117</sup> molto più tardi, intorno al 1180, ma in realtà eseguiti probabilmente intorno agli anni Venti – Trenta

---

<sup>112</sup> Questi capitelli sono legati alla maestranza attiva in San Marco a Venezia e si dovrebbero datare al 1008 circa: G. Trevisan *Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano 2008, pp. 67-89.

<sup>113</sup> L'edificio attuale sarebbe ascrivibile all'inizio del XII secolo: Trevisan, 2008, pp. 88-89.

<sup>114</sup> *Canossa 1077: Erschütterung der Welt: Geschichte, Kunst und Kultur am Ausgang der Romanik*, herausgegeben von C. Stiegemann und M. Wemhoff, München 2006, pp. 200-201.

<sup>115</sup> R. Budde, *Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250*, München, 1979, p. 31 scheda 30.

<sup>116</sup> R. Budde, 1979, p. 32 scheda 36.

<sup>117</sup> R. Budde, 1979, pp. 91-92 scheda 219.

del XII secolo: il leone che spunta dal fogliame<sup>118</sup> rivela una tipologia fisionomica identica a quella del pulpito, mentre l'uomo affiancato alla fiera, mostra quei tratti descrittivi abbreviati tipici delle figure dell'ambone, rivestito di panni pesanti e lisci con l'abito che gli copre i polpacci e si apre sul collo, saldamente appoggiato alla base del capitello; anche le foglie d'acanto rispecchiano solidamente i valori neoantichi proposti a Orta e lo stesso capitello mistilineo con due giri fogliati ed elici nascoste dalla vegetazione è in tutto simile a pul26c.

Un altro confronto può essere istituito con il Duomo di San Pietro a Worms, dove sulle finestre volte a oriente sono collocate fiere e animali scolpiti a tutto tondo nel 1150 circa<sup>119</sup>: la resa delle criniere leonine, la definizione metallica delle superfici e l'evidenza plastica dei soggetti è simile a quella dell'ambone di San Giulio, ma i corpi sono grevi, il calligrafismo viene qui esasperato a livelli virtuosistici e alcuni particolari anatomici come i denti digrignati e le code attorcigliate ai corpi sono diversi. Questo esclude una diretta parentela tra le due opere, ma sottintende dei legami di affinità. In questo senso può essere interessante raffrontare i telamoni posti sulla torre Nord-Ovest della chiesa abbaziale di St. Peter a Hirsau, datati al 1110-1120 circa<sup>120</sup>: figure aggettanti, plastiche, rivestite di pesanti tessuti che generano poche pieghe tubolari e sintetiche, dai visi triangolari e coi tratti abbreviati. Queste masse compatte, grazie a cui è enucleata la figura antropomorfa, unite a una descrizione calligrafica dell'elemento zoomorfo si trovano anche ad esempio nel fonte battesimale di Fraudenstadt del 1100 circa<sup>121</sup>. Lo stesso fare compositivo si conserva inalterato a decenni di distanza: è il caso del rilievo in arenaria con la dedicazione della chiesa di San Lorenzo a Erwitte realizzato intorno al 1170<sup>122</sup>, dove la figura genuflessa, colta di profilo nell'atto di consegnare il modellino della chiesa, è avvolta da un pesante mantello che si appoggia sulle spalle come un guscio ed è solcato da poche pieghe tubolari. Lo stesso spirito si coglie nella lunetta del portale meridionale con l'Arcangelo Michele che trafigge il drago, caratterizzato dalle ampie ali e da una sopravveste pesante che ricopre l'abito ripartito in fitte pieghe di geometrica regolarità. Più raffinate, eleganti e di alta qualità sono le figure umane poste agli spigoli del capitello nella navata della chiesa benedettina di San Gottardo a Hildesheim, ascrivibile al terzo

---

<sup>118</sup> Questa affinità era stata negata dalla Canestro Chiovena, che definiva la figura umana "sgraziata e con le gambe tozze": la studiosa non accettava in generale i confronti che il Kautzsch aveva proposto con la decorazione plastica di Magonza a eccezione del rilievo col centauro. B. Canestro Chiovena, 1955, pp. 86-91.

<sup>119</sup> R. Budde, 1979, p. 27 scheda 20.

<sup>120</sup> R. Budde, 1979, pp. 34-35 scheda 41.

<sup>121</sup> R. Budde, 1979, p. 35 scheda 42.

<sup>122</sup> R. Budde, 1979, p. 44 scheda 64, pp. 46-47 scheda 68.



quarto del XII secolo<sup>123</sup>: in forte aggetto, immobili e ieratiche rivelano volumi compatti e pesanti panneggi ordinati in pieghe parallele.

E ancora un certo interesse suscita il possibile confronto dell'ambone con la decorazione plastica della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Königsutter, perché esemplificativo del polilinguismo, di cui anche la Germania è testimone in questi anni. I rilievi sono frutto di una maestranza di matrice emiliana, forse dello stesso Nicolò, e la cornice marcapiano dell'abside principale mostra un filare di foglie d'acanto molto simili a quelle che ornano la base del pulpito d'Orta. Inoltre gli elementi zoomorfi che decorano i beccatelli e le lunette degli archetti ciechi, sposano, in un momento antecedente al 1135<sup>124</sup>, la medesima passione per il dettaglio preciso, calligrafico e prezioso del manufatto ortense.

Tra i confronti proposti dalla letteratura artistica sembra poco convincente quello con la lastra tombale di Rodolfo il Glabro nel Duomo dei Santi Giovanni e Lorenzo a Merseburgo, realizzata in bronzo prima del 1100<sup>125</sup>: il rilievo è piatto, solo la testa mostra un certo aggetto, la cura destinata al pannello dell'abito mal si sposa con la semplicità delle vesti delle figure ortensi, il volto inoltre mostra quell'attenzione per i tratti fisionomici dovuta a una lastra sepolcrale. Allo stesso modo il confronto con la *Deposizione* di Horn eseguita nel 1130 circa<sup>126</sup> sembra poco calzante: i tipi facciali non corrispondono, vesti e panneggi esulano dagli schemi dell'ambone e non bastano la monumentalità e l'aggetto delle figure a rendere familiari i due manufatti. Ciò che risulta semmai evidente in quest'opera è quella sacralità, cui accennava la Cochetti Pratesi, che permea le figure e l'azione: i personaggi sono bloccati in pochi gesti disarticolati, irrigiditi in pose innaturali, immortalati su un fondale neutro, con esiti assai diversi rispetto a San Giulio.

Si possono inoltre considerare eventuali confronti con oggetti in bronzo, alcuni dei quali, già suggeriti dalla critica, sono pregnanti, come quello con i telamoni angolari dell'altare di Crodo a Goslar, ascrivibile forse al 1100<sup>127</sup>, chiusi in masse compatte, con le braccia ripiegate sulle spalle e genuflessi sotto il peso della mensa, hanno i volti severi, molto simili a quelli delle figure sul pulpito, così come gli abiti sono semplici, privi di orpelli e ne evidenziano la robusta massa corporea. Si aggiunga il candelabro a due bracci della chiesa della Beata Maria Vergine a Erfurt realizzato nel 1160 circa<sup>128</sup>,

---

<sup>123</sup> Anton Legner, *Romanische Kunst in Deutschland*, Monaco 1999, p. 156 scheda 98.

<sup>124</sup> R. Budde, 1979, pp. 40-41 scheda 58.

<sup>125</sup> R. Budde, 1979, p. 29 scheda 28.

<sup>126</sup> R. Budde, 1979, pp. 30-31 scheda 29.

<sup>127</sup> La datazione dell'altare oscilla in verità tra il 1100 e il 1180: *Canossa 1077...*, 2006, pp. 92-95; A. Legner, 1999, p. 179 scheda 298-299.

<sup>128</sup> R. Budde, 1979, p. 55 scheda 88.

caratterizzato da un fusto antropomorfo con le braccia aperte: i lineamenti del viso e la monumentale ieraticità della figura, nonché la consistenza metallica della materia incisa da netti trapassi tonali richiama le figure del pulpito. Il picchiotto in forma di testa leonina, conservato a Colonia nel Schnugten-Museum e databile alla metà del XII secolo<sup>129</sup>, è assimilabile al leone marciano sul pulpito ortense: naso a cipolla, occhi a mandorla e piccole orecchie. Se invece si considera il campo dell'oreficeria in senso più ampio, allora si può in area germanica suggerire un raffronto con la coperta di evangelario realizzata in rame dorato, proveniente dal convento di Zwiefalten e conservata nella Biblioteca Nazionale di Stoccarda ascrivibile al secondo quarto del XII secolo<sup>130</sup>: il Cristo in trono, che campeggia monumentale nell'unica specchiatura riquadrata da modanature, per tratti somatici, volumi compatti, impostazione ieratica si assimila alle figure dell'ambone.

Kautzsch e De Francovich prima, Kluckhohn in seguito, parlavano di diffusione di modelli lombardi tanto verso la pianura padana, Modena e Parma e il Sud della penisola, quanto verso il Nord Europa, in particolare Magonza e Spira, fino a considerare le estreme propaggini di questo fenomeno in Inghilterra, Spagna e Russia. Il pulpito di San Giulio in effetti sembra rappresentare il crocevia di questi influssi o correnti che vanno però valutati con cautela, senza la pretesa di conferire un'etichetta territoriale agli stessi. Non pare esaustivo, alla luce dei confronti presentati, definire l'ambone come il frutto della produzione scultorea figurativa comasca *tout-court*, ma piuttosto sembra più prudente considerarlo la manifestazione di una mescolanza di elementi che sono lombardi e, utilizzando un termine più estensivo, padani, nel senso che vi si riconoscono alcuni elementi presenti ad esempio nella cattedrale di Parma<sup>131</sup>; veneti e in particolare veronesi, sia in riferimento ai manufatti scultorei che bronzei, transalpini, germanici o meglio sassoni e renani, senza volersi spingere più lontano, pur riconoscendo degli elementi comuni con Lund ad esempio, come segnalato dalla critica. Tutti questi elementi si mescolano e si fondono perfettamente nel pulpito di San Giulio a tal punto che risulta impossibile stabilire su una mera base stilistica quale possa essere la nota dominante nel manufatto e se in effetti ve ne sia una. Si preferisce comunque individuare per il pulpito una datazione più avanzata rispetto a

---

<sup>129</sup> A. Legner, 1999, p. 182 scheda 332.

<sup>130</sup> A. Legner, 1999, p. 188 scheda 384.

<sup>131</sup> Già la Cochetti Pratesi aveva notato alcune affinità tra la decorazione plastica della cattedrale di Parma, per la quale individuava delle assonanze con l'architettura e la scultura di area germanica e le figure maggiori del pulpito di San Giulio: L. Lorenza Cochetti Pratesi, *La cattedrale di Parma e la "crisi" della cultura romanica nell'Italia settentrionale*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Serie III, Anno II, 1979, pp. 103-104 e L. Cochetti Pratesi, *Note sulla decorazione plastica della Cattedrale di Parma*, in "Storia dell'arte", 38/40, 1980, pp. 87-88.

quella comunemente proposta e accettata dalla letteratura, entro il secondo quarto del XII secolo. Soprattutto in considerazione del fatto che in ambito lombardo, padano e veneto i confronti proposti sembrano orientarsi in questa direzione e in particolare intorno agli anni Trenta – Quaranta del XII secolo, mentre per quanto riguarda invece i confronti in area germanica alcuni piuttosto calzanti, con riferimento in particolare all'altare di Crodo e alla decorazione plastica della cattedrale di Spira indirizzano piuttosto verso gli anni iniziali del secolo, ma altri altrettanto validi, come le sculture del duomo di Magonza<sup>132</sup>, spostano la cronologia sensibilmente più avanti e altri ancora ben oltre la metà del XII secolo. Più difficile e forse impossibile, allo stato attuale degli studi, è identificare l'esatta provenienza della maestranza che ha operato a San Giulio, proprio perché se il manufatto rivela in alcuni casi strette affinità con sculture dell'Italia settentrionale, non si possono ignorare le forti ascendenze che questo pulpito rivela, soprattutto nelle figure, nell'impianto costruttivo delle scene e delle decorazioni, col mondo tedesco, ascendenze che portano solo in quella direzione e non hanno un corrispettivo simile nella produzione della corrente comasca al di qua delle Alpi. Del resto non bisogna nemmeno licenziare troppo frettolosamente la questione cercando di isolare l'attività di un artista o meglio di una bottega "esterofila", qui a San Giulio, che pure potrebbe essere giustificata, data la collocazione geografico-territoriale della chiesa e la situazione politica della diocesi di Novara e del Piemonte in generale. Giovanna Valenzano<sup>133</sup>, trattando delle problematiche legate alla produzione veneta in periodo romanico, avverte che la situazione delle maestranze e dei loro spostamenti sul territorio è molto più complessa di quanto non la si possa immaginare: esistono solo piccole aree in cui è riscontrabile una certa omogeneità di produzione. Nonostante ciò importanti eventi sovregionali e nazionali (concetti difficilmente applicabili all'XI e XII secolo secondo un'accezione moderna), come ad esempio i pellegrinaggi e le vie percorse in occasione di questi, possono giustificare e creare una fitta rete di relazioni tra aree anche molto distanti tra loro. A questo si aggiunge che in importanti cantieri come potevano essere stati quello di Parma per la cattedrale, di Verona per San Zeno, di Magonza per il Duomo venivano chiamate delle maestranze (termine molto più ampio di bottega, costituite da architetti, ingegneri, muratori, scultori), che al termine del lavoro si scioglievano e si dirigevano altrove, non è detto su un altro cantiere altrettanto importante, quindi mescolavano e contaminavano la propria formazione e produzione con altre

---

<sup>132</sup> Per la quale comunque il termine *ante quem* è l'anno 1137: D. von Winterfeld, *Cathédrales impériales*, in *Palatinat Roman*, La Pierre-qui-vire 1993, p. 123.

<sup>133</sup> G. Valenzano (a), 2008, pp. 9-28.

informazioni provenienti da ambiti diversi. Questo pensiero è comunque conforme con quanto lo stesso De Francovich<sup>134</sup> ricordava in conclusione del saggio sulla diffusione della corrente comasca in Europa, ovvero che le maestranze comasche, chiamate a dirigere i cantieri decorativi delle principali chiese europee, si mescolavano e si contaminavano con i lapidici locali soprattutto, e, si potrebbe aggiungere, con altri provenienti da cantieri differenti, dando origine a nuovi prodotti scultorei. De Francovich infatti spingeva non tanto nella direzione dello studio ulteriore di questa corrente intesa come diramazione geografica della stessa, ma verso la comprensione delle contaminazioni e della varietà di situazioni che di volta in volta si sarebbero generate tra artisti e maestranze.

Tutto questo rende improbabile isolare oggi con esattezza la "nazionalità" della bottega operativa a San Giulio, ma permette di capirne la formazione composita, avvenuta in parte in ambito germanico e in parte in ambito lombardo-veneto. Se questo significhi ad esempio che un maestro tedesco fosse qui operativo con la sua bottega composta in modo eterogeneo o al contrario che un maestro lombardo abbia messo a frutto la sua preparazione mediata da un soggiorno al di là delle Alpi, questo è indimostrabile e puramente aleatorio, perché nessuno dei confronti proposti è tanto pregnante da poter permettere di uscire dall'*impasse*, se non i raffronti con il portale di San Zeno a Verona e con la plastica del Duomo di Magonza, assoggettati nel corso degli anni alle diverse posizioni critiche che li hanno considerati di volta in volta caratterizzati maggiormente da influssi tedeschi o lombardi.

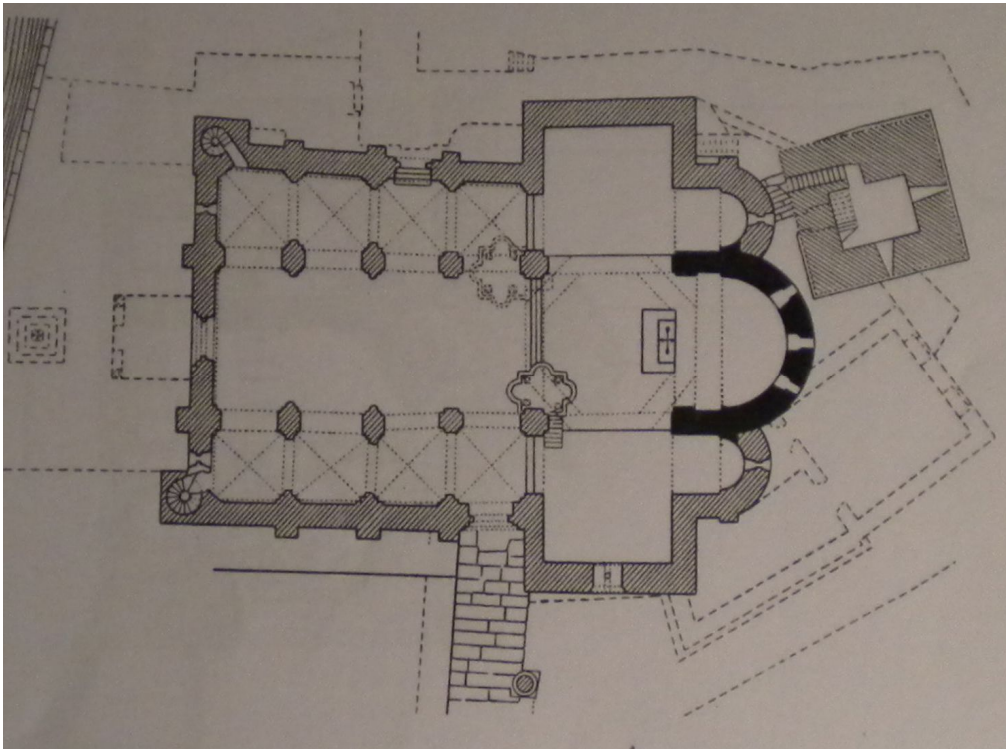
A tutto questo si deve aggiungere che l'autore del pulpito in parte ha plasmato il suo stile nell'evidente intenzione di assimilare il lavoro in pietra a un manufatto bronzeo a imitazione degli amboni metallici e anche a questo probabilmente si deve la scelta di ampi spazi di fondale non lavorati, sui quali si staccano violenti i volumi delle figure, che nel caso dei soggetti zoomorfi sono rielaborati dal dato prezioso del particolare grafico messo in risalto dal contrasto luministico prodotto dalla luce sul serpentino d'Oira e nel caso dei soggetti umani sono dettagliati al minimo, amplificando quella sensazione di sacralità che è sottolineata dall'impostazione ieratica delle immagini, del resto non estranea ai pulpiti figurati romanici.

La conclusione certa a cui si giunge infine è che il pulpito d'Orta costituisce un *unicum* non solo tipologico, ma anche stilistico all'interno del catalogo della scultura romanica nell'alto novarese e anche di questo si tratterà nell'ultima sezione.

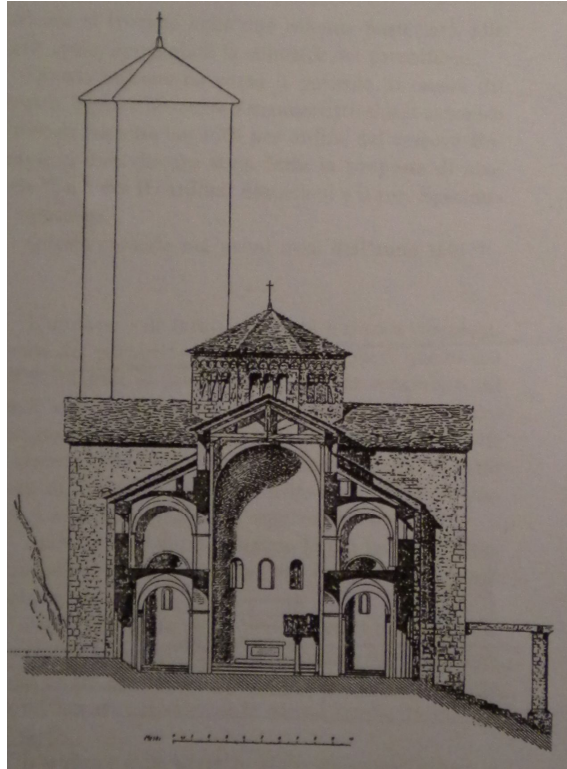
---

<sup>134</sup> G. De Francovich, 1937, pp. 119-120.

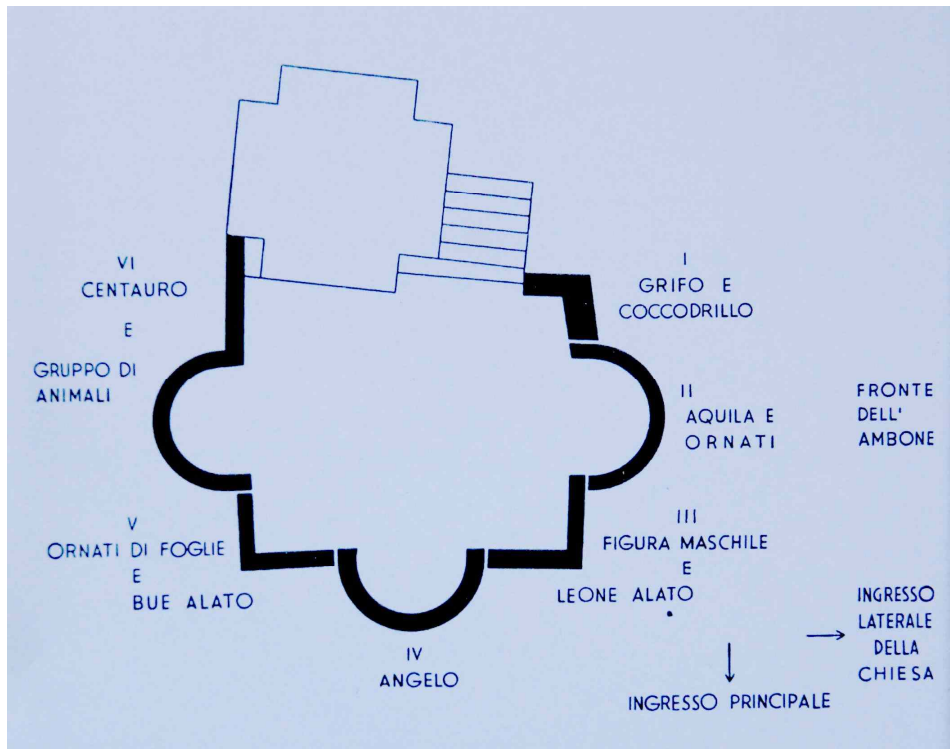
REPERTORIO FOTOGRAFICO



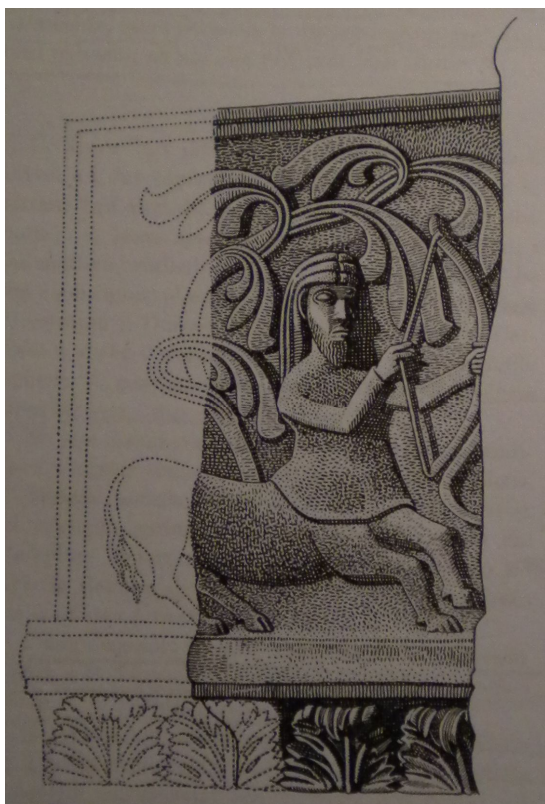
San Giulio, planimetria con ipotetica posizione originale del pulpito e sua posizione attuale (Canestro Chiovenda)



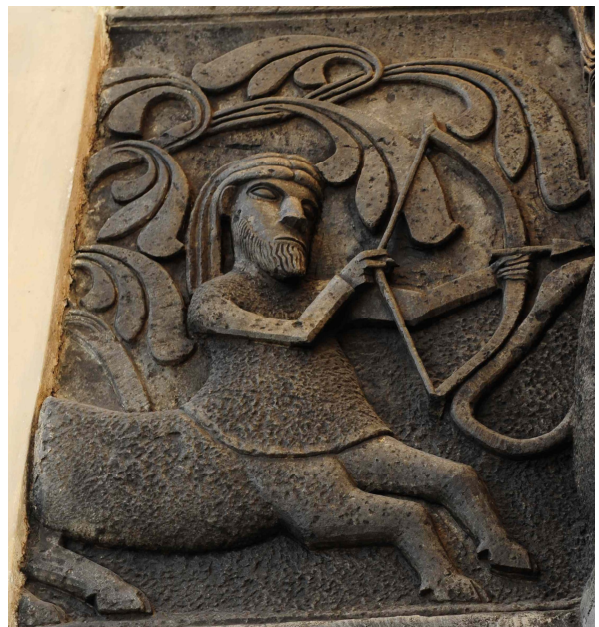
San Giulio, sezione trasversale con ricostruzione dell'ipotetica posizione originale dell'ambone (Canestro Chiovenda, 1955)



Iconografia dell'ambone, suddivisione in lastre e breve descrizione della decorazione (Canestro Chiovenda, 1955)



Ipotesi ricostruttiva della lastra dell'ambone col centauro (Canestro Chiovenda, 1955)



Lastra dell'ambone col centauro