

UN RELIQUIARIO INEDITO DALLA COLLEGIATA DEI SANTI PIETRO E ORSO DI AOSTA

Daria Jorioz

Collocandosi tra l'Antichità e il Rinascimento, il Medioevo può essere ritenuto un periodo di fondamentale importanza nel processo di formulazione di nuovi motivi iconografici, ma anche di adattamento di quelli pagani esistenti al nuovo potere religioso della Chiesa cristiana. Come osserva lo studioso inglese Michael Greenhalgh: «Le motivazioni dei ricchi sviluppi iconografici medievali sono chiarissime: seguaci di un culto in espansione, cui mancavano stabili tradizioni iconografiche proprie, gli uomini del Medioevo dovevano fondere le tradizioni giudaiche del cristianesimo con un vocabolario figurativo in larga misura derivato dalla civiltà che li circondava e che era prevalentemente quella del mondo greco-romano».¹

Il rinvenimento di un piccolo reliquiario inedito, avvenuto nel corso dei recenti lavori di verifica della schedatura del Tesoro della Collegiata dei Santi Pietro e Orso di Aosta,² ci permette non solo di avviare alcune riflessioni di carattere storico-artistico, iconografico e iconologico, ma ci offre un esempio della persistenza di soggetti della tradizione pagana in un contesto cristiano, consentendoci di ripercorrere brevemente la migrazione di alcuni simboli nell'arte medievale.³

Il manufatto è stato ritrovato all'interno di un reliquiario a cassetta tardosettecentesco - quest'ultimo in legno intagliato e dorato e di dimensioni decisamente maggiori - dove era stato collocato in epoca imprecisata e in circostanze non documentate.⁴

Si tratta di una scatolina in legno (misura 8x6,2x2 cm), che conserva al suo interno una croce lignea dal braccio orizzontale raddoppiato, la cosiddetta croce patriarcale o di Lorena, a cui è legato un minuscolo sacchetto di tessuto recante al suo interno alcune reliquie. Il contenitore ligneo è dotato di un coperchio a scorrimento, decorato con una lamina metallica.

È questa, con ogni probabilità, una stauroteca, cioè un reliquiario destinato a contenere frammenti del legno della croce di Cristo. Le dimensioni e la tipologia dell'opera inducono a ritenere che si tratti di un oggetto di devozione personale e di un manufatto d'importazione.

Dal punto di vista tipologico, l'opera conservata a Sant'Orso può essere accostata ad un reliquiario proveniente dalla chiesa di Jaucourt, nella regione francese dell'Aube, entrato a far parte delle collezioni del Museo del Louvre nel 1915.⁵

Di manifattura bizantina, il reliquiario del Louvre è in argento dorato con un'anima in legno ed è datato dalla critica ai secoli XII-XIII. Si tratta indubbiamente di un oggetto più raffinato e prestigioso rispetto a quello aostano. È infatti rivestito di lamine metalliche decorate sia all'esterno che all'interno, e rivela un diverso e più articolato tema iconografico, la raffigurazione dei busti degli arcangeli Michele e Gabriele, che sovrastano le figure intere di Costantino e della madre Elena in abiti imperiali. Tale soggetto è in evidente relazione con le reliquie conservate, poiché secondo la tradizione fu proprio sant'Elena a rinvenire i frammenti della Croce di Cristo nel

corso di un pellegrinaggio compiuto in Terra Santa. La lamina che decora il coperchio presenta, invece, la Vergine e san Giovanni ai piedi della croce.

A parte la diversa iconografia, le due stauroteche sono entrambe costituite da una scatola col coperchio a scorrimento e da una celletta interna a forma di croce a doppia traversa, secondo una tipologia molto diffusa in ambito bizantino per le reliquie della vera Croce. Questo modello dovette essere pressoché normativo per le stauroteche tra il X e il XIII secolo, come dimostrano diversi esemplari giunti fino a noi, quali il reliquiario del Duomo Vecchio di Brescia, ascrivibile ai secoli XI-XII, di produzione lombarda ma di chiara derivazione bizantina.

Il reliquiario di Jaucourt si differenzia però da quelli di Aosta e di Brescia per la presenza di due incavi laterali a quello a forma di croce, destinati anch'essi a contenere le reliquie. L'esistenza di tre cellette è molto rara nelle stauroteche bizantine anteriori al 1204 e dunque questa data può costituire un *terminus ante quem* per situare la realizzazione del reliquiario aostano.

Le collezioni francesi conservano anche alcune altre stauroteche di piccole dimensioni analoghe a quella della Collegiata ursina. Tra queste possiamo ricordare il reliquiario ora nel Tesoro della chiesa di Longpré-les-Corps-Saints, nella Somme, dove giunse con ogni probabilità nel 1205, al seguito del cavaliere Alleaume de Fontaines di ritorno da Costantinopoli.⁶ Il manufatto di Longpré, così



1. Reliquiario di Sant'Orso.
(D. Cesare)



2. Reliquiario di Sant'Orso.
(D. Jorisz)

come probabilmente la stauroteca di Sant'Orso, «représente le type même des petits objets sans doute trouvés en très grand nombre dans les sanctuaires de Costantinople et qui prirent le chemin de Occident à la suite de la quatrième Croisade».⁷

Infine, è da rilevare che l'oreficeria di Jaucourt conservata al Louvre fu oggetto di culto e venerazione anche nei secoli successivi, come dimostra il fatto che nella prima metà del Trecento venne dotata di un prezioso basamento in argento, con due angeli inginocchiati che la sorreggono, opera di oreficeria prossima ai modelli parigini degli inizi del XIV secolo.⁸

Tra le stauroteche di produzione bizantina giunte in Europa in seguito alle crociate, alcune sono particolarmente raffinate e preziose. Basti ricordare la celebre stauroteca della cattedrale di Limburg-an-der-Lahn, in Germania.⁹ Prodotta a Costantinopoli intorno al 970 circa, venne portata in Occidente nel 1204, anno della conquista di Costantinopoli. Entrò poi in possesso del convento agustiniano di Stuben, sulla Mosella, come risulta dal documento di donazione del 1208. Il manufatto, che può essere ritenuto un prototipo per la produzione di altri reliquiari, rivela la sontuosa tecnica di decorazione a smalto in cui eccellevano le maestranze bizantine. Le figure smaltate risaltano su di uno sfondo risparmiato, noto come smalto *enfoncé*, a differenza della tendenza precedente a smaltare tutta la superficie.

Lo smalto *enfoncé* è simile alla tecnica del *champlevé*. Quest'ultima, nota anche come *smalto a incavo*, consiste nello scavare il disegno che si intende realizzare sulla lastra metallica (in genere in bronzo o rame) in modo da costituire degli alveoli che vengono riempiti con le paste vitree. Nello smalto *enfoncé* questi alveoli sono meno profondi, poiché si deprime con un martelletto la parte che si vuole smaltare solo di un millimetro circa. La tecnica dello smalto *cloisonné*, invece, prevede che i bordi della

lamina metallica siano rialzati in modo da creare una vaschetta che accoglie lo smalto.¹⁰

Tornando ora alla piccola stauroteca del Tesoro di Sant'Orso di particolare interesse risulta il tema iconografico presente sul coperchio. Sulla lamina in rame dorato è raffigurato, infatti, entro una cornice a girali intervallata da fiori stilizzati in rilievo, un uccello di profilo che reca nel becco un serpente. È possibile riconoscere in questa raffigurazione la lotta dell'aquila contro il serpente, soggetto che si presta a sottolineare la complessità di riferimenti culturali di molte rappresentazioni artistiche, poiché rivela origini antichissime e una diffusione in tutto il mondo antico e mediterraneo, precedente al suo utilizzo in ambito cristiano.¹¹

Figurazioni di aquile a cui è possibile attribuire un significato simbolico si incontrano già nell'arte babilonese e mesopotamica, dove l'aquila era riconducibile ad un simbolo solare. Il potere evocativo della lotta tra il rapace più potente, l'aquila, ed il rettile ritenuto più pericoloso, il serpente, deve aver suggerito sin dall'Antichità il richiamo a valori cosmici, che si possono riassumere con la lotta tra le forze del Bene e del Male e con il concetto di supremazia delle forze spirituali su quelle materiali.

Nell'antico Egitto i sovrani erano ritenuti discendenti dal Sole, dunque l'aquila divenne un simbolo dinastico e venne associata alla raffigurazione del disco solare, mentre nella mitologia greca era l'unico uccello ritenuto di natura divina, ed era un attributo di Zeus. Nella cultura greca, inoltre, l'aquila è messaggero e latore degli dei.

Il combattimento tra aquila e serpente è citato anche nella letteratura greca: nel XII libro dell'*Iliade* un'aquila che stringe tra gli artigli un serpente appare sulle teste dei Troiani durante l'assalto che questi portano alle navi achee. Il rettile riesce a liberarsi dopo aver morso inaspettatamente l'aquila e cade tra le file troiane; il fatto viene interpretato come un presagio infausto e l'attacco alla flotta fallisce.

«[...] era apparso loro un uccello,
un'aquila alta nel cielo, che si lasciava a sinistra l'esercito,
e tra gli artigli stringeva un serpente, enorme, cosperso di sangue,

vivo, che ancora si contorceva; e non lasciava la lotta:
morse al petto, vicino al collo, l'aquila che lo stringeva,
piegandosi indietro; quella, trafitta dal dolore,
lo scagliò a terra lontano da sé, lo gettò in mezzo all'esercito,

e poi volò via strepitando, insieme ai soffi del vento».¹²

L'immagine dell'aquila e del serpente ritorna poi sul vasellame greco, su alcune monete greche databili fra il VI e il III secolo a.C., e nei sarcofagi di epoca romana, quali il famoso sarcofago del III secolo d.C. di San Lorenzo fuori le Mura a Roma.¹³ Nell'impero romano, inoltre, il rapace assumeva un valore politico e militare e l'aquila delle legioni era l'emblema della potenza e della sovranità romana.

La cristianità trasformò questo simbolismo pagano in una formula specificamente cristiana. Nel pensiero teologico medievale l'aquila divenne un simbolo di Gesù Cristo. Nel corso del Medioevo, infatti, si riteneva che il rapace potesse volare verso il sole allo stesso modo in cui il Redentore, nel giorno della sua ascesa al Cielo, era andato verso la luce. Un esempio iconografico di questa concezione ci viene offerto da una vetrata duecentesca

della cattedrale di Lyon, in cui è raffigurato il volo di alcune aquile verso il sole. Rappresentazioni di aquile in un contesto cristiano si incontrano in Europa già in epoca altomedievale. Si veda, ad esempio, in ambito anglosassone, il bassorilievo raffigurante un'aquila stilizzata ad ali spiegate della chiesa di Ognissanti di Brixworth, non lontano da Birmingham.¹⁴ È questa una delle più antiche chiese dell'Inghilterra, la cui fondazione secondo le fonti si colloca nell'VIII secolo. La posizione del fregio vicino all'ingresso sottolinea la valenza simbolica dell'immagine, che garantisce la protezione contro le forze del Male a coloro che entrano nella chiesa. Il bassorilievo litico è con ogni probabilità databile al IX secolo e costituisce una delle uniche testimonianze superstiti della decorazione originaria dell'edificio di culto inglese.

Il tema iconografico dell'aquila che divora il serpente ebbe una grande diffusione nell'arte medievale occidentale, per il forte valore simbolico che gli venne attribuito.

La penetrazione in Europa di questa iconografia avvenne attraverso due direttrici: l'arte bizantina da un lato e l'espansione araba verso la Spagna dall'altro. Per quanto riguarda l'arte bizantina possiamo citare il rilievo della facciata dell'antica chiesa Metropolitana di Atene, assegnabile al VI-VII secolo d.C.,¹⁵ in cui l'aquila rappresentata di profilo tiene nel becco la testa del serpente. Per quanto riguarda l'altra direttrice di diffusione, un esempio ci viene offerto da un capitello del XII secolo conservato nel Museo Archeologico di Nevers, la cui impostazione ispano-moresca rivela che il motivo iconografico penetrò in Francia attraverso la Spagna.

Il motivo dell'aquila e del serpente compare nelle chiese romaniche francesi già a partire dall'XI secolo, in particolare sui capitelli, ed è sempre una metafora del trionfo di Cristo su Satana. Questo significato si ritrova nella letteratura dell'epoca, ad esempio nei *Sermones* dello Pseudo-Ambrogio, consentendoci di sottolineare le relazioni esistenti tra le fonti scritte e le arti figurative. Tale soggetto ricorre, oltre che nella scultura conservata a

Nevers, in un capitello istoriato della chiesa di Saint-Benoît-sur-Loire e in uno di Notre-Dame-de-Valère a Sion, entrambi assegnabili ai secoli XI-XII.

Dalla Francia e dall'Italia, il tema iconografico approdò in Germania e in Inghilterra, come è testimoniato da uno splendido capitello della cripta della cattedrale di Canterbury. La cripta romanica di Canterbury, assegnabile al 1100 circa, può essere ritenuta la più importante e la più grande di tutta l'Inghilterra dell'epoca. I capitelli figurati che la decorano, la cui datazione, fissata da alcuni studiosi agli inizi del XII secolo, viene posticipata da altri al 1180 circa,¹⁶ presentano un'infinità di variazioni sul tema vegetale e vivaci scene narrative, rivelando la loro prossimità con i motivi prediletti a quel tempo dallo *scriptorium* di Canterbury, spesso più sottilmente umoristici che edificanti, o semplicemente narrativi.¹⁷

Nell'iconografia cristiana, inoltre, il simbolo dell'aquila è legato alla figura di san Giovanni Evangelista. Le illustrazioni del Vangelo di Giovanni inseriscono spesso l'aquila nel monogramma iniziale del primo capitolo o nel fregio conclusivo del capitolo finale e il rapace diventerà l'attributo dell'Evangelista in tutta l'arte cristiana occidentale. Tra gli innumerevoli esempi possibili, vorrei ricordare un ritratto di San Giovanni, che reca l'aquila sul capo, tratto dai Vangeli di Giuditta di Fiandra, conservati nell'Archivio della Badia di Montecassino. La miniatura, di scuola inglese, è databile al terzo quarto dell'XI secolo.

L'identificazione di Giovanni con l'aquila trae origine dal *Tetramorfo*, ossia dalla visione dell'essere a quattro facce apparso al profeta Ezechiele, essere che nel quarto libro dell'*Apocalisse* si trasformerà in quattro creature distinte, un uomo, un vitello, un leone e un'aquila. A partire dal V secolo queste creature diventarono stabilmente le raffigurazioni dei quattro Evangelisti. Il simbolismo medievale degli Evangelisti si rivelerà particolarmente costante, esarà destinato a perdurare quasi immutato fino ai nostri giorni. Questa ragione lo rende così facilmente identificabile e riconoscibile.

Gli esempi della vastissima diffusione di questo tema iconografico nell'ambito dell'arte medievale potrebbero essere moltiplicati a piacere. Basti qui ricordare un'opera di oreficeria aostana, riconducibile ancora una volta al Tesoro della Collegiata ursina. Si tratta della preziosa cassa reliquiaria di Sant'Orso, «*da sempre riconosciuta come un capolavoro dell'arte gotica del ducato sabauda*»,¹⁸ eseguita intorno al 1359 e legata alla committenza dell'ex-priore Guglielmo de Lydes, diventato nel 1355 consigliere di Amedeo IV di Savoia a Chambéry. Il reliquiario a cassa presenta un coperchio a quattro spioventi, in argento sbalzato e dorato, sul quale sono raffigurati i simboli degli Evangelisti. L'anonimo orafo cesella entro un medaglione il superbo rapace, recante negli artigli il Vangelo di Giovanni.

Ad attestare la fortuna artistica di tale formula iconografica restano non solo le testimonianze fornite dagli oggetti liturgici, ma anche numerosi esempi nella pittura murale quattrocentesca in Valle d'Aosta. Basti citare gli affreschi della cappella rurale di Saint-Maxime a Challand-Saint-Victor, datati 1441 e riconducibili all'attività di Giacomino d'Ivrea, artista dalla vasta produzione decorativa - a dire il vero piuttosto ripetitiva e qualitativamente modesta - attivo in Valle d'Aosta nel corso del XV secolo.¹⁹ Lo stesso simbolo dell'Evangelista Giovanni compare nell'antica abside della



3. Reliquiario di Jancourt.
(Paris, Musée du Louvre)

chiesa parrocchiale di San Maurizio di Sarre, la cui esecuzione rinvia ancora a Giacomino, così come nel catino absidale della suggestiva chiesa della Madeleine a Gressan. I dipinti di Gressan, datati 1463, costituiscono l'ultimo intervento decorativo documentato del pittore eporediese, a cui sono state ricondotte anche alcune figure di santi affrescate nel cortile del castello di Fénis, assegnabili al 1440 circa.

Queste non sono che alcune tra le testimonianze della diffusione del tema iconografico dell'aquila, un tema che ci consente di sottolineare le relazioni esistenti tra arti figurative e fonti scritte. Basti rammentare che Dante Alighieri nel sesto canto del *Paradiso* definisce l'aquila "uccel di Dio" e nei canti XVIII e XIX del *Paradiso* fa radunare i beati nel cielo di Giove in modo da formare un'aquila. Non è casuale che Emile Mâle,²⁰ uno dei maggiori esponenti degli studi iconografici del primo Novecento, enfatizzi questo legame, sottolineando la complessità dell'arte del Medioevo, che è da ritenersi contemporaneamente scrittura, matematica e simbolo. I tre elementi sono alla base della composizione musicale e concorrono a determinare quell'armonia ancor oggi percepibile in molti episodi figurativi medievali.

Il tema dell'aquila e del serpente si presta infine ad alcune considerazioni di carattere generale sul significato che le raffigurazioni degli animali avevano per l'uomo medievale, un significato che ci è possibile comprendere grazie a repertori di carattere didascalico noti come *Bestiari*. Questi testi si basavano sulle fonti dell'antichità greco-romana, ampliate con informazioni più tarde e di origine diversa come il *De imagine mundi* di Onorio di Autun (1075-1156), sacerdote e filosofo scolastico del XII secolo, i cui scritti ebbero una grande influenza sull'arte medievale.

Una delle fonti letterarie antiche più importanti è il *Physiologus*, un trattato anonimo di storia naturale di ambiente giudaico-cristiano composto in lingua greca ad Alessandria d'Egitto tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C., che ebbe larga diffusione grazie ad un cospicuo numero di traduzioni. Il termine *physiologus* indica letteralmente "colui che è esperto nelle scienze naturali". In realtà l'opera descrive le caratteristiche di animali reali e immaginari con argomentazioni tratte dalla dottrina cristiana, e costellando la trattazione di rimandi allegorici a Dio, al genere umano e a Satana.

In Occidente la versione latina fu ampliata da studi filosofici e naturalistici derivati da Aristotele e Lucrezio e venne utilizzata come testo di riferimento per la formulazione dei *Bestiari*, che costituiscono affascinanti testimonianze dell'estrema ricchezza dell'immaginario medievale. Tra questi ultimi vorrei ricordare il *Bestiario di Peterborough*,²¹ prezioso manoscritto miniato del XIV secolo conservato nella Parker Library del *Corpus Christi College* di Cambridge. Fu realizzato nell'abbazia di Peterborough, nell'Inghilterra orientale, un centro religioso e culturale di grande rilievo nel panorama ecclesiastico inglese, che poté avvalersi del contributo di artisti di qualità e di esperti nello studio della natura. Il codice si presenta come uno dei più lussuosi giunti fino a noi, con ben 108 iniziali decorate e splendide miniature dipinte su uno sfondo smerigliato o inserite in cornici di oro pieno. Al di là dell'indubbia qualità artistica, in questo contesto preme sottolineare il valore di documento culturale dell'opera, che riflette l'interesse, proprio della mentalità



4. Capitello istoriato della cripta della cattedrale di Canterbury. (Zodiaque)

medievale, per il simbolismo animale e ci avvicina ad un vasto bagaglio di conoscenze che sconfinava nella biologia, nella mitologia e nella filosofia.

Le descrizioni di animali contenute nei bestiari medievali venivano dunque interpretate in senso cristologico e motivate con il rinvio ai testi sacri. Si tratta di una tradizione esegetica che dal *Physiologus* e dai testi di Isidoro di Siviglia, va al *De rerum naturalis* di Rabano Mauro, al *De bestiis et aliis rebus* di Ugo da San Vittore, alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, del tardo Duecento, una tradizione secondo cui gli animali incarnano emblematicamente i vizi e le virtù.²²

In questo contesto culturale possono essere lette anche le rappresentazioni degli animali nell'arte medievale in Valle d'Aosta. In conclusione si ricorda, a titolo meramente esemplificativo, lo splendido cervo raffigurato negli affreschi dell'XI secolo del sottotetto della cattedrale di Aosta.²³ L'animale è visibile nella parete sud, all'interno della ricca partitura architettonica che decora la parte alta del ciclo pittorico. Nella cultura medievale il cervo è un simbolo positivo, che richiama la figura del catecumeno e del fedele. Citato in vari episodi delle Sacre Scritture, viene posto in relazione col Salmo 42 che recita: «Come la cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, Dio», e associato alla prudenza, in virtù della sua riconosciuta capacità di sfuggire ai predatori.

Abstract

During the process of catalogue updating of the Treasure in the collegiate church of St. Peter and St. Ursus in Aosta, a small unknown reliquary was found. It is probably a reliquary of Byzantine production, that could date back to the years before 1204. From a typological point of view the work can be compared to similar artefacts arrived in western Europe after the fall of Constantinople, such as the reliquary of Jaucourt preserved at the Louvre Museum. The iconographic theme on the lid, the fight of the eagle and the snake, shows an example of persistence of subjects belonging to pagan tradition in a Christian context.

- 1) M. Greenhalgh, *Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Tomo II. *Generi e temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, p. 158.
- 2) La schedatura è stata svolta dal Servizio Beni Storico-Artistici in collaborazione col Servizio Catalogo nell'ambito di un progetto di musealizzazione del Tesoro della Collegiata aostana.
- 3) Vastissima è la bibliografia relativa all'iconografia medievale. Mi limiterò qui a ricordare due repertori ancor oggi imprescindibili per chi si accosti a questo tema: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 5 voll., Paris 1955-1959; E. Kichbaum (a cura di), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 voll., Roma, Friburgo, Basilea, Vienna, 1968.
- 4) Ringrazio il Priore della Collegiata dei santi Pietro e Orso di Aosta, il canonico Franco Lovignana, per la segnalazione e la generosa disponibilità dimostratami.
- 5) *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catalogue de l'exposition, Paris 1981, n. 181, pp. 227-228; J. Durand, *Reliquaire de la Vraie Croix*, in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, n. 249, pp. 335-337; J. Durand *Le trésor de la Sainte Chapelle*, catalogue de l'exposition, Paris 2001, n. 17, pp. 63-64.
- 6) J. Durand, *Reliquaire de la Vraie Croix*, in *Byzance cit.*, n. 236, pp. 321-322.
- 7) Idem, p. 322.
- 8) La critica propone per il basamento una datazione compresa tra il 1320 e il 1340. Si veda ancora: *Les fastes du Gothique cit.*, pp. 227-228.
- 9) Si rinvia a K. Wessel, *Byzantine Enamels from the 5th to the 13th Century*, Shannon 1969, n. 22.
- 10) Si veda: F. Tasso, voce *Smalto*, in *Arti minori*, Milano 2000, pp. 312-328.
- 11) Illuminante a questo proposito è il saggio di R. Wittkower, *L'aquila e il serpente*, in *Allegoria e migrazione di simboli*, Torino 1987, pp. 13-83.
- 12) Homerus, *Iliade*, libro XII, versi 200-207, riportati qui nella traduzione italiana di G. Cerri, Milano 1996, p. 659.
- 13) R. Wittkower, *L'aquila e il serpente cit.*, pp. 38-39, fig. 35.
- 14) L. Musset, *L'Inghilterra normanna*, fotografie di Zodiaque, Milano 1983, fig. 3, pp. 65-68.
- 15) R. Wittkower, *L'aquila e il serpente cit.*, pp. 45-46, fig. 41.
- 16) Idem, *L'aquila cit.*, p. 51, fig. 49.
- 17) Il capitello più famoso della cripta di Canterbury è con ogni probabilità quello che raffigura alcuni animali musicanti. Tra gli strumenti musicali rappresentati si riconoscono l'arpa, il corno, la viola e la tromba.
- 18) C. Piglione, *Le oreficerie medioevali del Tesoro*, in B. Orlandoni, E. Rossetti Brezzi (a cura di), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, Aosta 2001, p. 267.
- 19) Su Giacomino si veda E. Rossetti Brezzi, *La pittura in Valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Firenze 1989, pp. 17-18; A. Allera, *Giacomino d'Ivrea*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, relatore E. Rossetti Brezzi, a.a. 1999-2000.
- 20) Per un inquadramento dell'autore, che fu docente alla Sorbonne e direttore dell'Ecole française di Roma, si rinvia a: G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 67-68, 92-93 passim. Tra le sue opere più note si veda nella traduzione italiana: E. Mâle, *Le origini del Gotico. L'iconografia medievale e le sue fonti*, Milano 1986.
- 21) Recente è la pubblicazione dell'edizione in facsimile: *Il Bestiario di Peterborough*, Roma 2004, nella collana "Codices Mirabiles", diretta da G. Cavallo.
- 22) G. Gentile, *Il coro dell'abbazia di Staffarla. Questioni di iconografia e di stile*, in G. Romano (a cura di), *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, Torino 2002, p. 272. Per la simbologia medievale degli animali si veda: J. Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XI^e siècle*, Turnhout 2000.
- 23) Per un inquadramento del ciclo pittorico del duomo si rinvia a: *Medioevo aostano. La pittura intorno all'Anno Mille in cattedrale e in Sant'Orso*, atti del convegno internazionale, Aosta 15-16 maggio 1992, raccolti da S. Barberi, 2 voll. Torino 2000.