



Mostre e nuovi allestimenti



Il Rinascimento europeo di Antoine de Lonhy

Simone Baiocco, Simonetta Castronovo

Una lunga preparazione
Dal punto di vista dello staff di Palazzo Madama, la gestazione della mostra dell'autunno/inverno scorso dedicata alla figura di Antoine de Lonhy è stata particolarmente lunga. Per recuperarne gli antefatti bisogna infatti risalire almeno alla grande esposizione del 2006, *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, nella quale all'artista era stata riservata sostanzialmente una sezione monografica, sottolineando il suo ruolo di "caso" importantissimo, di singola personalità eminente in una maniera che non si era utilizzata per nessun altro interprete dei fatti figurativi del ducato sabauda da Amedeo VIII a Carlo II (fig. 1). All'altezza di quella mostra, la cui forza era stata anche quella di avere un comita-

to scientifico di primissimo piano¹, già si erano potute esporre alcune sue opere importanti e si era dato ampio spazio scenografico alla ricostruzione dell'altare di Sant'Orso ad Aosta, che costituiva una delle principali novità portate dalla ricerca fino a quel momento. Anche nel catalogo, Lonhy otteneva una sezione apposita e ciò comportava la possibilità di avere un saggio di sintesi che faceva il punto sull'argomento: questo saggio, affidato a Massimiliano Caldera, ha costituito a lungo un punto di riferimento autorevole e importante, una traccia su cui sono cresciute le ricerche successive².

Il vero scopritore di Antoine de Lonhy (almeno sul fronte piemontese), Giovanni Romano, scelse di non avere un ruolo diretto in quella mostra, ma fu come di consueto prodigo di consigli



1. Allestimento della mostra *Corti e Città*, 2006: sala dedicata ad Antoine de Lonhy (foto Bruna Biamino)

e generosissimo con tutti i collaboratori, molti dei quali si richiamavano al suo magistero o avevano avuto il privilegio di essere suoi alunni. Anche con il suo aiuto, nei mesi di preparazione della mostra si tentò di rintracciare alcuni dipinti di Antoine de Lonhy noti attraverso riproduzioni fotografiche e vecchie informazioni, ma di cui nel 2005 si ignorava la collocazione.

Il caso certamente più emblematico è quello della *Dormitio Virginis*, opera già nota almeno a partire dalla sua comparsa nella mostra dedicata a *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, curata da Vittorio Viale nel 1938, e senza dubbio al centro della discussione che – già nei primi anni settanta del XX secolo – portò all'individuazione di un anonimo maestro che si sarebbe rivelato in seguito coincidente con Lonhy. Il dipinto, dunque, si era mostrato inaccessibile e mancava ogni informazione sulla sua collocazione fisica in quel momento: solo nel 2008, grazie alla tenacia di Serena D'Italia, le ricerche diedero i frutti sperati e l'opera venne rintracciata in una collezione genovese, legata peraltro alla famiglia Balbo Bertone che ne era stata proprietaria in passato e certamente al momento dell'esposizione degli anni trenta. In seguito a questo fortunato episodio, si aprì un cordiale dialogo tra il Museo Civico e la famiglia proprietaria che, con generosità e consapevo-

lezza, giunse alla determinazione di lasciare in deposito l'opera a Palazzo Madama.

Si apriva dunque una stagione di approfondimenti tecnici e di indagini scientifiche, che hanno fornito preziosi elementi di conoscenza in vista del restauro che si avviò all'inizio del 2012 presso il laboratorio Nicola Restauri di Aramengo (fig. 2), con la direzione dei lavori affidata, insieme al conservatore del museo, all'allora funzionario della Soprintendenza, Mario Epifani. La fiducia nella possibilità di realizzare questo restauro era però già presente mesi prima, quando si era sviluppato un primo progetto per una mostra monografica dedicata a Lonhy e, chiaramente, si immaginava di presentare in quell'occasione il dipinto restaurato. Nel corso del 2011, dunque, Palazzo Madama prospettava la possibilità di creare economie di scala nella produzione di due mostre in successione, ciascuna dedicata a un protagonista dell'arte piemontese: Bartolomeo Guidobono e Antoine de Lonhy. Questo progetto ambizioso, di cui rimane traccia nell'archivio corrente del museo, non ha avuto fortuna, ma il lavoro di preparazione svolto in quell'occasione è stato utile e prezioso nel momento in cui, anni dopo, si è avviato il processo per realizzare l'esposizione che stiamo commentando.

Al momento di presentare il restauro della *Dor-*



2. Giovanni Romano di fronte alla *Dormitio Virginis* di Antoine de Lonhy. Aramengo (AT), Nicola Restauri, 2012 (foto Serena D'Italia)



mitio Virginis, dunque, non fu possibile dar corpo a una mostra estensiva, ma ci si limitò a una piccola iniziativa, una “mostra-dossier” realizzata nella Sala Acaia al piano terreno di Palazzo Madama (fig. 3) e inaugurata con una conferenza aperta al pubblico in cui, il 25 giugno 2014, venne raccontato l’intervento effettuato e, soprattutto, ci fu la possibilità di ascoltare dalla viva voce del protagonista la storia della riscoperta di Antoine de Lonhy da parte di Giovanni Romano, che ha spesso evidenziato il valore didattico e metodologico di quella vicenda, emblematica di come la ricerca storico-artistica possa riservare esperienze felici quando sia portata avanti con rigore. Come estremo omaggio all’autore, scomparso qualche mese prima dell’apertura della mostra a Susa, il catalogo si apre proprio con quel testo³. Per un nuovo e felice gioco del caso, nella piccola esposizione del 2014 fu possibile esporre un altro dipinto di Antoine de Lonhy, a lungo inseguito tenendo a mente una vecchia fotografia in bianco e nero: il riferimento va qui al *Sant’Agostino* che era noto per un passaggio nel laboratorio del restauratore bolognese Publio Podio (intorno al 1930), ma rispetto al quale nessun tentativo di ottenere informazioni utili aveva avuto successo. A differenza di quanto avvenuto con la *Dormitio* Balbo Bertone, in questo caso nessuna perizia e nessuna ostinazione sono state risolutive: si è dovuto attendere di veder comparire il dipinto in un’asta Christie’s di New York del gennaio 2014, dove è

stato acquistato da un collezionista che già era coinvolto nella mostra in preparazione⁴.

I due episodi ora rievocati non sono stati gli unici felici ritrovamenti in qualche modo legati alla mostra recente. Seguendo un’antica segnalazione di Giovanni Romano è infatti stato possibile far ‘riemergere’ due tavole dipinte su entrambe le facce che si trovavano nella chiesa abbaziale di Santa Maria di Vezzolano, esposte in mostra nella sede di Susa⁵. Le due opere erano state a lungo quasi dimenticate in quanto erano in precario stato di conservazione, in buona parte coperte da carta velina, già nel momento (1980) in cui vennero recuperate dal restauratore Guido Nicola tra i materiali un tempo spettanti allo studio del suo maestro Ettore Patrino⁶. Solo molto tempo dopo fu riconosciuta la loro appartenenza al patrimonio della chiesa di Vezzolano, dove probabilmente avevano avuto in origine la funzione di ante a chiusura dell’altare in terracotta dipinta che vede la presenza di Carlo VIII come donatore. Il coinvolgimento di queste due tavole nel progetto della mostra è stato il passaggio determinante che ha favorito l’avvio di un complesso intervento di restauro, finanziato con fondi pubblici e privati anche grazie a una campagna di sensibilizzazione sostenuta con grande impegno dalla Direzione Regionale Musei del Piemonte, diretta prima da Enrica Pagella e poi da Elena Defilippis.

Anche quest’ultimo episodio mostra quanto importanti siano state le informazioni via via

tesaurizzate nell'ambito di un progetto scientifico che, basandosi su una bibliografia solida e autorevole, era cresciuto nel tempo senza mai trovare l'occasione per una compiuta presentazione al pubblico di Palazzo Madama. La svolta avvenne nel 2017, quando a quel progetto veniva ad affiancarsene un altro, a esso strettamente legato, in corso di progettazione da parte di Vittorio Natale per incarico del Museo Diocesano di Susa. Qui la figura di Antoine de Lonhy era letta non tanto in una chiave strettamente monografica, quanto attraverso l'impatto che la sua presenza ha provocato in primo luogo nella val di Susa stessa, ma più in generale nei territori del ducato di Savoia. Nasceva così naturale l'idea di una curatela a quattro mani per un progetto condiviso da proporre nelle due sedi e si attivavano i contatti con una serie di studiosi che venivano quasi automaticamente coinvolti a causa del loro campo di studi e dei loro interessi. Storici dell'arte, storici ed esperti di tecniche artistiche avviavano così una collaborazione che ha mostrato ben presto i caratteri di una spontanea ed entusiastica condivisione, ben lontana dalle formalità di un "comitato scientifico". Questo va sottolineato a maggior ragione ricordando che l'apertura della mostra, originariamente prevista in contemporanea nelle due sedi di Susa e di Torino tra giugno e settembre 2020, è stata poi spostata per due volte a causa della pandemia, finendo per costringere a sacrificare anche l'auspicata sincronia dell'apertura al pubblico nelle due sedi: al Museo Diocesano di Susa la mostra ha avuto luogo tra il 10 luglio e il 9 novembre 2021 (prorogando di un mese la chiusura inizialmente prevista), mentre a Palazzo Madama si è andati dal 23 settembre 2021 al 9 gennaio 2022. Le difficoltà nella gestione di un progetto comune nei vincoli imposti dalla situazione non hanno però ostacolato ma, anzi, hanno addirittura fortificato lo stimolo a perseguire una genuina collaborazione tra gli enti coinvolti così come all'interno del gruppo di studio che ha contribuito alla tempestiva uscita del catalogo.

L'allestimento e la grafica

Il progetto dell'allestimento e della grafica in mostra sono stati affidati entrambi a Officina delle Idee (Torino). I lunghi tempi di preparazione di questa esposizione – dovuti in primo luogo alla pandemia – hanno avuto come conseguenza alcuni ripensamenti e riflessioni sull'originario progetto (che risale alla prima-

vera del 2020), tanto che nell'estate del 2021 si è poi giunti a modificare in parte alcune idee di partenza, a fronte tuttavia di una planimetria generale rimasta nell'insieme inalterata.

Il pensiero di fondo di Diego Giachello e dei suoi collaboratori, *in primis* Luigi Cosenza, era di creare un allestimento leggero, che non andasse a impattare troppo con la struttura architettonica settecentesca di Sala Senato. Ciò era anche suggerito dal numero di opere abbastanza limitato (trentasette, tra dipinti e codici miniati) e dal percorso espositivo indicato dai curatori, che prevedeva una scansione dello spazio in soli quattro ambienti, riconducibili alle tappe geografiche della vita e carriera di Lonhy: Borgogna, Tolosa, Barcellona e ducato di Savoia. Officina delle Idee propose quindi, in prima battuta, un allestimento con andamento a nastro – poi mantenuto anche nella fase progettuale definitiva – con pareti non molto alte (per consentire al visitatore di percepire in ogni momento la grandiosità dello spazio di Juvarra), sollevate dal suolo e poggianti su piedini metallici (poi collegate tra loro da alcuni traversoni orizzontali contenenti i binari per l'illuminazione a faretto); nel primo progetto, pareti e pavimento in pietra della sala avrebbero dovuto essere rivestiti di una tappezzeria in corda, il cosiddetto sisal (rimasto, nel progetto definitivo, solo per la copertura a terra): una sorta di allestimento "povero", che facesse pensare alla paglia delle stalle dove nel Quattrocento si rifocillavano i cavalli, allo scopo di evocare il tema del viaggio, centrale in questa mostra. In coerenza con quest'idea si era anche pensato a una grande mappa dell'Europa medievale, con bordi esterni illuminati a led, da inserire al centro del percorso, poggiata al suolo, per evidenziare gli spostamenti di Antoine de Lonhy. Altra idea fondante, poi mantenuta anche successivamente, fu quella relativa al rosone della basilica di Santa Maria del Mar di Barcellona. Fu subito chiaro a tutti, infatti, che tale capolavoro di Lonhy andava in qualche modo richiamato in mostra, data l'evidente impossibilità di portare a Torino anche solo uno dei pannelli che compongono questa grande vetrata. Si immaginò quindi di riprodurre quest'ultima a grandezza quasi naturale (su una pellicola in plastica trasparente di 2,5 m di diametro, contro gli 8,5 della vetrata originale), poi rivestita da un pannello in MDF traforato (per imitare il paramento murario che incornicia i pannel-

4. Allestimento della mostra *Il Rinascimento europeo* di Antoine de Lonhy, 2021: sezione dedicata all'attività a Barcellona (foto Studio Gonella)



li di vetrata di Barcellona) e illuminata dal retro in modo da creare un effetto cromatico vicino a quello della vetrata di Lonhy e naturalmente inserita nella sala dedicata alla fase catalana dell'artista (fig. 4). Accanto a queste linee-guida emerse poi la necessità di inserire nel percorso immagini e video che andassero a riproporre le opere assenti dell'artista: cioè soprattutto quei codici miniati (come i fogli miniati di Praga e del Getty di Los Angeles) che per le gravi difficoltà legate ai trasporti e alle movimentazioni delle opere d'arte durante il lockdown generale non poterono essere prestatati. Un problema allestitivo a parte è poi stato quello delle *Ore di Saluzzo*, il prezioso codice della British Library di Londra. Va qui infatti ricordato che in questa mostra abbiamo dovuto venire incontro a richieste assai stringenti, sul fronte della conservazione e della sicurezza, da parte di prestatori notoriamente esigenti, come appunto la British Library e anche la Bibliothèque nationale de France di Parigi. Per il codice di Londra venne infatti richiesta una vetrina *ad hoc*, ermetica in ogni sua parte, con vetro infrangibile e resistente a eventuali attacchi chimici, oltre che climatizzata internamente. Si rese quindi necessario disegnare una vetrina speciale per quest'opera, e il progetto di Officina delle Idee, una volta approva-

to dall'istituzione londinese, venne realizzato dalla ditta veneziana OTT.ART (fig. 5).

Nell'estate del 2021, una volta definite le nuove date della mostra (rimandata come si è detto per due volte), il progetto di base è stato poi rivisto, ridiscusso e aggiornato, anche con l'intervento del neodirettore del museo Giovanni Carlo Federico Villa. Due sono state le principali modifiche. Prima di tutto ci si è resi conto che l'ordinamento delle opere fino a quel momento ipotizzato – che seguiva una linea cronologica e il percorso formativo di Lonhy, iniziando quindi necessariamente dalla fase giovanile dell'artista in Borgogna – avrebbe comportato un'apertura della mostra con il *Livre d'Heures de Chalon-sur-Saône* (1440-1446): un codice di piccole dimensioni e illustrato da miniature che, pur contenenti *in nuce* i caratteri del linguaggio dell'artista, sono decisamente di qualità modesta rispetto alle altre opere della mostra. La filologia rischiava cioè di lasciare interdetto il visitatore, accolto da un'opera degli esordi, di stile ancora incerto. Di qui la decisione di spostare all'inizio della mostra i due capolavori dell'esposizione: le *Ore di Saluzzo* e la *Trinità* di Palazzo Madama (inizialmente previste nella sezione Piemonte/Savoia), che avrebbero subito fatto comprendere al pubblico l'importanza storico-artistica di Lonhy; e



5. Allestimento della mostra *Il Rinascimento europeo* di Antoine de Lonhy, 2021: sezione iniziale con la teca contenente le *Ore di Saluzzo* (foto Studio Gonella)

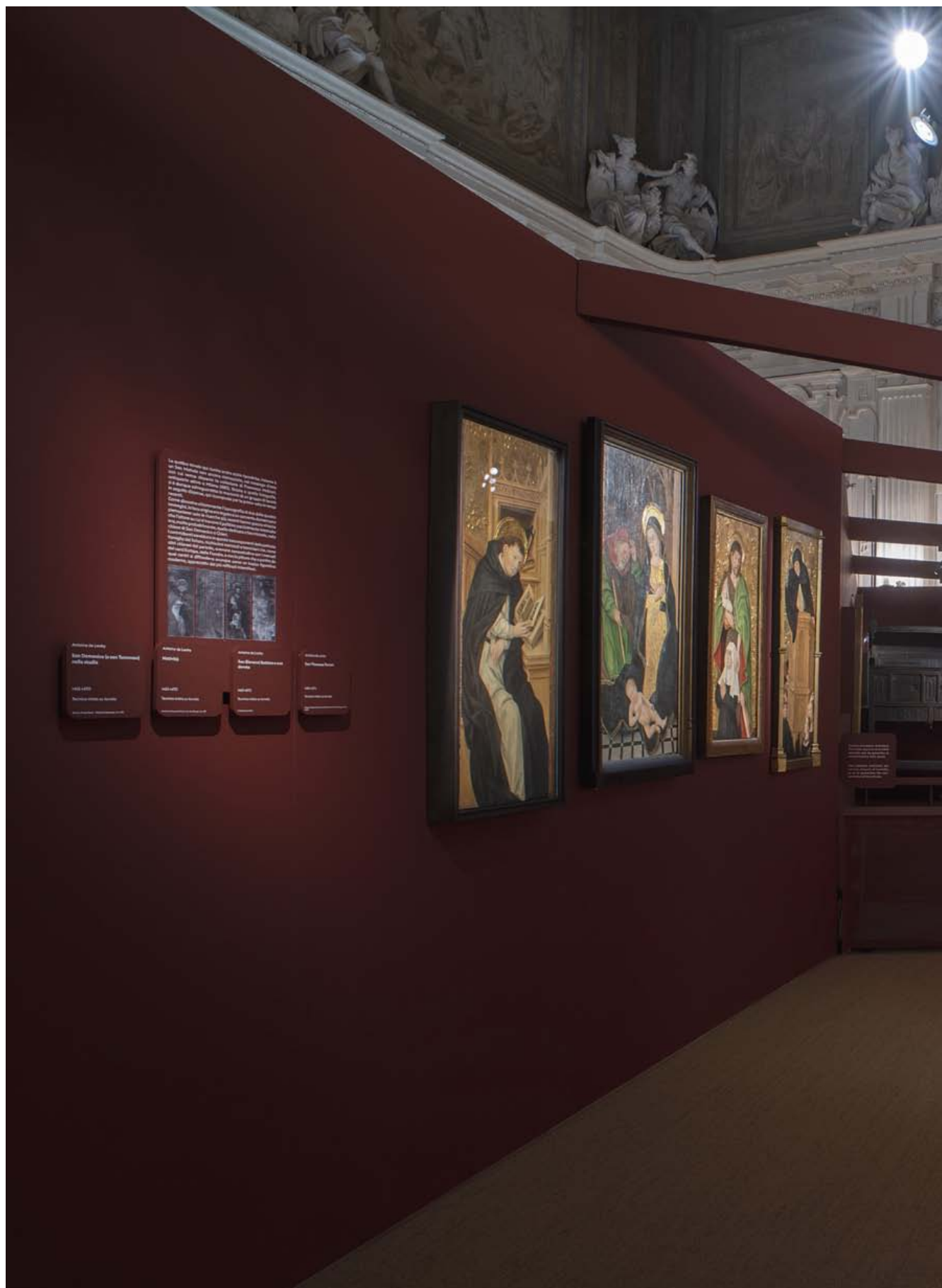
immaginando, come poi si è fatto, di raccontare in questa prima piccola sala anche la scoperta critica dell'artista: una vicenda esemplare, che funzionava anche per spiegare come lavora lo storico dell'arte e quanto di investigativo ci sia in questo mestiere. Ciò non ha però modificato sostanzialmente il percorso successivo, sempre strutturato su tre sale 'geografiche': Borgogna e Tolosa insieme, quindi Barcellona, ducato di Savoia; per poi concludere con una piccola sezione, su una delle pareti esterne, dedicata ad alcuni artisti locali influenzati da Lonhy.

La seconda novità introdotta in corso d'opera è stata l'inserimento nel percorso di una quindicina di opere quattrocentesche appartenenti alle collezioni di arti applicate del museo, con l'obiettivo di 'ambientare' i dipinti e i codici dell'artista borgognone: mobili, tessuti, ceramiche, vetri dipinti, avori, ferri cesellati e cuoi. Tali opere sono state selezionate secondo due criteri: innanzitutto per evocare, di volta in volta, i contesti in cui l'artista visse e operò e i luoghi attraversati durante la sua lunga attività. Così si spiega, per esempio, la presenza di cassette eburnee di produzione fiamminga nella sala della Borgogna (inv. 181 e 184/AV), quella del grande piatto in maiolica a lustro di Manises accanto al polittico di Miralles (inv. 2785/C) – per rimandare all'ambiente cosmo-

politica della Catalogna del XV secolo – o quella dei cassoni intagliati realizzati in Valle d'Aosta (inv. 1134 e 1151/L), dove Lonhy lavorò per la Collegiata dei Santi Pietro e Orso. Altre opere, invece, sono state selezionate perché richiamano in modo puntuale specifici dettagli di dipinti presenti in mostra: è il caso della credenza a baldacchino con stemma Challant (inv. 1157/L), esposta accanto alla tavola con la *Dormitio Virginis* di collezione privata (che mostra, a capo del letto, un mobile gotico di identica tipologia); o ancora dei ricchi velluti tagliati e operati con motivo "a cammino" e "a griccia" (inv. 236/T e 1614/T) di manifattura toscana, che nel XV secolo circolavano in tutta Europa e che Lonhy riproducesse spesso per abbigliare i suoi santi e apostoli. Accostamenti che nell'insieme hanno davvero arricchito il percorso, senza falsarlo né appesantirlo.

Un vero e proprio *coup de théâtre* dell'architetto ha poi modificato l'ingresso della mostra, con l'inserimento, prima dell'ambiente dedicato ai capolavori, di un cavallo in resina a grandezza naturale che servisse a introdurre immediatamente il visitatore al tema del viaggio, cui rimandavano anche la riproduzione di un *Portolanus* del 1533 posta a fare da sfondo all'animale e retroilluminato (su cui erano debitamente evidenziate le città toccate da Lonhy

6. Allestimento della mostra *Il Rinascimento europeo* di Antoine de Lonhy, 2021: sezione dedicata all'attività nel ducato di Savoia (foto Studio Gonella)





durante i suoi spostamenti) e un cofanetto da viaggio in cuoio ancora di proprietà del museo (inv. 50/CU), a ricordare quali fossero gli oggetti che mercanti, artisti e cavalieri portavano con sé durante gli spostamenti a cavallo.

Ci sono state poi, in corso d'opera, altre piccole modifiche rispetto al progetto di allestimento del 2020: la corda, come è stato già ricordato, è stata impiegata solo per rivestire il pavimento in pietra di Sala Senato, mentre sulle pareti si è lavorato molto con la grafica: utilizzando per ciascuna sezione un colore dominante distinto (poi ripreso anche per le didascalie di sala, tutte di formato quadrato e in legno) e un pattern decorativo differente, sempre tratto dalle opere in mostra (come i fondi dei dipinti). Su questa grafica di fondo sono stati stampati i testi introduttivi di ciascuna sezione, accompagnati, in diversi casi, da riproduzioni in scala 1:1 di opere di Lonhy che non potevano essere presenti in mostra (come l'affresco con il *Compianto di Cristo* della cattedrale di Saint-Jean-de-Maurienne) o da immagini rielaborate di edifici simbolo dei luoghi in cui l'artista ha vissuto e operato (un castello del cancelliere Nicolas Rolin, la chiesa di Notre-Dame de la Dalbade a Tolosa e così via).

La sezione dedicata al ducato di Savoia era la più ricca di opere e la più articolata, forse la più riuscita della mostra (fig. 6). Si tratta, evidentemente, anche della sala che documentava l'area di ricerca dei curatori, dove sono andate a confluire molte scoperte, archivistiche e non, emerse durante le fasi di preparazione del catalogo. L'allestimento ha quindi tenuto conto degli ultimi esiti degli studi, rendendo la sala molto interessante. Uno dei suoi punti focali era indubbiamente costituito dalla presentazione delle quattro tavole che componevano in origine il cosiddetto polittico Molinari. Un'operazione importante, dal momento che tre di queste tavole, il *San Domenico* della Galleria Sabauda di Torino, il *San Vincenzo Ferrer* del Musée de Cluny e il *San Giovanni Battista e una devota* di collezione privata, hanno circolato a lungo sul mercato antiquario prima di approdare nelle attuali sedi e l'esposizione torinese è stata la prima occasione in cui è stato possibile accostarle tra loro e alla *Natività* del museo Mayer van der Bergh di Anversa; tentando così, per la prima volta dal vivo, una ricostruzione, anche se ancora aperta e ipotetica, di questo importante caposaldo della pittura di Lonhy.

Riscontri e progetti per il futuro

Proprio intorno alla ricostruzione del polittico Molinari si è verificato uno dei principali accrescimenti ottenuti in occasione della mostra per quanto riguarda le nostre conoscenze intorno al pittore e ai suoi committenti. La novità, dovuta a Serena D'Italia, consiste nell'individuazione della provenienza di queste tavole dalla chiesa domenicana di Chieri, per una committenza legata alla potente famiglia dei Solaro. Anche al di là della messa a punto del singolo episodio, ciò suggerisce di vedere Antoine de Lonhy entro un tessuto culturale vivace, in un centro dove erano ben note le novità della pittura fiamminga; appare allora ancor più convincente la proposta formulata da Vittorio Natale, sempre in catalogo, che vede Lonhy come l'artefice della modificazione intervenuta nella figura del committente in una tavola di Rogier van der Weyden ora alla Galleria Sabauda, ma proveniente anch'essa da Chieri⁷.

Un'ulteriore novità portata dalle ricerche è relativa proprio alla già citata *Trinità* del Museo Civico ed è merito di Simone Bonicatto e Bernardo Oderzo Gabrieli: consiste nell'aver identificato la sede originaria del dipinto presso l'altare della famiglia Panissera nella collegiata di Moncalieri. Intendendo finalmente nel modo giusto il riferimento araldico che compare nella parte alta del dipinto, si è potuto così dare una "casa" all'opera intorno alla quale l'intero discorso critico relativo a Lonhy ha presto le mosse⁸.

Queste sono state tra le principali innovazioni dal punto di vista della ricostruzione storica dell'artista e, non a caso, sono state poste in evidenza da entrambe le più qualificate recensioni internazionali dedicate alla mostra⁹; queste novità portate dalla ricerca saranno certamente un buon viatico a nuovi sviluppi, anche rispetto ai rapporti che l'artista borgognone ha avuto entro il tessuto figurativo dell'area in cui si è trovato a operare, con alcuni dei suoi colleghi più rappresentativi. Dunque il rapporto, il confronto con Giovanni Martino Spanzotti e con la tradizione che da lui deriva, o quello con Gandolfino da Roreto (rispetto al quale pare oggi di poter ipotizzare quasi un suo rapporto di discepolato nei confronti di Lonhy) restano le piste più promettenti per le ricerche future, insieme al reale rapporto del pittore con la corte sabauda, e con il suo collega che continua a rimanere un "nome senza opere", ovvero Amedeo Albini.

Anche questi temi, per quanto complessi, sono stati trattati in una serie di restituzioni al pubblico che hanno coinciso sia con incontri di formazione per le guide turistiche, sia in un ciclo di sette conferenze online, tenute nel periodo tra luglio e novembre 2021 dai curatori e da altri partecipanti al gruppo di lavoro.

Uno degli argomenti sui quali si è più insistito, in queste più recenti occasioni di presentazione al pubblico così come nelle ricerche preliminari, riguarda la tecnica pittorica dell'artista, il suo modo di procedere anche riguardo all'uso peculiare di realizzare i fondi dorati con ricche decorazioni a pastiglia e alla speciale attenzione riservata alla riproduzione di ricchi tessuti. Questi temi non soltanto hanno sollecitato l'attenzione, all'interno del gruppo di lavoro, di alcuni specialisti del campo (come Bernardo Oderzo Gabrieli o Gian Luca Bovenzi), ma hanno costituito il campo di un prolifico confronto tra gli storici dell'arte, i restauratori e i chimici specializzati nell'indagine sui materiali costitutivi delle opere d'arte che, come da collauda-

ta tradizione per quanto riguarda le esperienze condotte a Palazzo Madama, hanno preso parte al progetto fin dai suoi passaggi iniziali, fornendo tra l'altro specifici contributi in catalogo¹⁰. Ecco dunque che la serie di misurazioni e di indagini condotte dal Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza per i Beni e le Attività Culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta, così come dal gruppo composto da Angelo Agostino, Maria Labate (Dipartimento di Chimica dell'Università di Torino) e Maurizio Aceto (Dipartimento di Scienze ed Innovazione Tecnologica dell'Università del Piemonte Orientale) rappresentano una base importantissima, utile anche in vista di futuri confronti con la tecnica di altri dipinti di Antoine de Lonhy, o con quella utilizzata da altri artisti attivi nell'area del ducato di Savoia. Ciò permetterà, negli auspici, di rilanciare verso nuovi appuntamenti – che si tratti di future ulteriori mostre, o di un convegno specificamente dedicato al tema – i risultati ottenuti dalla esposizione da poco terminata.

NOTE

¹ Insieme ai curatori Enrica Pagella, Elena Rossetti Brezzi ed Enrico Castelnuovo, ne facevano parte Michela di Macco, Frédéric Elsig, Guido Gentile, Isabella Ricci Massabò, Vittorio Natale e Carla Enrica Spantigati.

² Caldera 2006

³ Romano 2021.

⁴ S. Baiocco, in *Il Rinascimento* 2021, p. 312, n. 32. Christie's New York, *Renaissance*, 29 gennaio 2014, lotto 147; per una curiosa combinazione, che avrà certamente qualche ragione legata ai rispettivi percorsi collezionistici, questo dipinto era preceduto da un altro lotto di orbitazione piemontese: le quattro tavolette con *Apostoli* di Giovanni Martino Spanzotti, a loro volta esposte nella sede di Susa: V. Natale, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 320-321, n. 39.

⁵ Piretta 2021; Barberis, Bianchi 2021; V. Barberis, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 325-326, n. 43.

⁶ Per il racconto del ritrovamento e della riscoperta delle due tavole, si rimanda a Nicola 2021.

⁷ V. Natale, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 296-297, n. 23.

⁸ Bonicatto, Gabrieli 2021.

⁹ Castaño 2021; Chirumbolo 2022.

¹⁰ *Il Rinascimento* 2021, pp. 216-238.

BIBLIOGRAFIA

Barberis V., Bianchi R., *Il restauro delle tavole della canonica di Vezzolano*, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 210-215.

Bonicatto S., Gabrieli B.O., *Sulla committenza della Trinità: Remigio Panissera per la collegiata di Moncalieri*, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 112-117.

Caldera M., *Antoine de Lonhy, in Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo, catalogo della mostra (Torino, 7 febbraio - 14 maggio 2006), Skira, Milano 2006, pp. 333-336.

Castaño M., *Il Rinascimento europeo di Antoine de Lonhy (recensione)*, in "The Burlington magazine", vol. 163, n. 1425, dicembre 2021, pp. 1175-1178.

Chirumbolo M., *Il Rinascimento europeo di Antoine de Lonhy (recensione)*, in "Renaissance Studies", vol. 36, n. 4, settembre 2022, pp. 642-650.

Nicola A.R., *Come si restaura un capolavoro*, in "Rivista Savej", n. 7, dicembre 2021.

Piretta S., *La pala d'altare di Santa Maria di Vezzolano*, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 206-209.

Il Rinascimento europeo di Antoine de Lonhy, a cura di S. Baiocco, V. Natale, catalogo della mostra (Susa, Museo Diocesano, 10 luglio - 10 ottobre 2021; Torino, Palazzo Madama, 23 settembre 2021 - 9 gennaio 2022), Sagep, Genova 2021.