

## LA “CANTINA DEI SANTI” A ROMAGNANO SESIA OVVERO “IL SITO DEI FRAINTENDIMENTI”

«Affrontare l’indagine nella cosiddetta “Cantina dei Santi” nei suoi aspetti più qualificanti e significativi, se può apparire affascinante, è tuttavia impresa tutt’altro che facile per la scarsità di fonti storiche ed archivistiche disponibili e, soprattutto, per le difficili interpretazioni».

Nonostante questa prudenziale considerazione, nel volume L’Abbazia di San Silvano (edito nel 2000 a cura del Comune e della Parrocchia di Romagnano Sesia) l’autore si è prodigato in volenterose argomentazioni intese a illustrare quel locale «situato nella contrada denominata Badia», per l’innanzi troppo succintamente descritto «col suolo di gierone, muri e volto di cotto dipinti». E – com’era purtroppo prevedibile – non sono mancati i fraintendimenti bastanti per azzerare il già smarrito significato contestuale della serie di figurazioni lì affrescate.

Può infastidire l’enumerarli, ma assai più increscioso è il constatarne l’equivocante persistenza, supinamente avallata ed agevolata dai “passaparola” del web. Non dovrebbe perciò riuscire inopportuna – benché tardiva – una loro critica rassegna.

Confacente premessa alla serie degli equivoci è la dizione localmente invalsa di “Cantina dei Santi”. La si potrebbe intendere lepidamente arguta; pare invece coniata da strapaesana dabbenaggine secoli fa: risulterebbe infatti inserita – quindi già d’uso corrente – nell’inventario dei beni spettanti all’ex abbazia di San Silano, datato al 1777 (citato in L’Abbazia..., p. 157); serviva per designare il locale, adibito a cella vinaria, che per l’innanzi fungeva da accesso al complesso abbaziale.

È supponibile che questa particolare funzione abbia allora fornito lo spunto interpretativo a coloro che, con sprovveduta perspicacia arzigogolavano cosa mai significasse quell’astruso

affollamento figurativo lì affrescato: quale altro addobbo parietale infatti poteva ritenersi appropriato per fregiare decorosamente un ingresso all'ex dimora monastica benedettina se non una stimolante rassegna di beati? E ne derivò per l'appunto la sintetica dizione di "Cantina dei Santi". Detto qui per inciso: trattandosi di ragguardevole stesura pittorica (oltre cento metri quadri), è del tutto supponibile che nel ristretto borgo di Romagnano se ne dovesse riscontrare un pur minimo sentore.

Senonché, nella meschina dizione di "Cantina dei Santi" (come s'è detto, invalsa secoli or sono) va ravvisata l'implicita attestazione che già allora – a motivo di supina incultura o piuttosto a seguito di subitanee ed impreviste circostanze – non si rinvenivano rimembranze locali atte a suggerire il significato di tale affrescatura, o perlomeno a motivarne la presenza.

Sulla falsariga della genialità strapaesana sopra accennata, lo storico romagnanese Carlo Dionisotti (*La Valle Sesia ed il comune di Romagnano Sesia*, 1871, p. 262) non esitò a precisare che il locale «designato col nome di Cantina dei Santi per le pitture sacre [appunto!] che ancor vi si distinguono» era da ritenersi «la chiesa officiata dai monaci».

Un ulteriore fantasioso complemento fu apportato da G. B. e F. M. Ferro: «Del Quattrocento Romagnano conserva un'opera inconsueta ed eccezionale [...] sono i riquadri con le storie del giovinetto Silvano [il santo patrono del borgo] martire sotto Marco Aurelio [...] il cui corpo sarebbe stato trasportato a Romagnano» (*Affreschi novaresi del Quattrocento*, 1972, p. 53).

Tale interpretazione "storica" mandava evidentemente in solluchero i "cultori" locali: già scontrosamente perplessi circa la mia segnalazione d'allora – che, nonostante le muffe, su volta e pareti di quell'ambiente si potevano riscontrare riferimenti decisamente veterotestamentari, comprovati peraltro da lacerti didascalici, da loro ritenuti di grafia esotica affatto indecifrabile – si sentirono ulteriormente indotti a ritenere pressoché assurdo quanto asserivo.

Finché, a dissipare irresolutezze e contrarietà, subentrò nel settembre del 1975 la ben nota professionalità del “Laboratorio Nicola Restauri” di Aramengo (Torino).

E fu un magistrale intervento che valse a ridare persuasiva leggibilità, dall’alto in basso, a ben venticinque riquadri affrescati (sui ventotto originari, ognuno di m 1,35 x 2,33) che, più o meno integri, ricomparivano sull’insieme di volta e pareti, con allineata ripartizione a guisa di fasce sovrapposte, ognuno demarcato da incorniciatura bianca e contrassegnato da *titulus* (o didascalia) nell’inconsueta grafia della quattrocentesca minuscola gotica francese.

Con stupore si pervenne a ravvisarvi affrescata – anziché l’escogitata congerie di santi – la vicenda biblica di Davide, episodicamente raffigurata ad iniziare dal suo ingresso alla corte di Saul sino al conferimento di regalità su tutto Israele; vale a dire, con palese omissione (per allora affatto incomprensibile) di pertinenti e rilevanti vicissitudini quali: la presa di Gerusalemme assurta a capitale, il trasferimento dell’arca santa al monte Sion, lo sconsiderato rapporto con Betsabea, l’ambiziosa insubordinazione e morte di Assalonne, eccetera.

Senonché gli intenditori locali, pur considerando essi pure innegabile il controsenso di tale vistosa decurtazione, non per questo si ritenevano bastantemente indotti a supporre, a loro volta, che in quell’appariscente ciclo davidico si dovesse ravvisare metaforicamente enunciato ben altro tracciato biografico.

Eppure era quanto di più ovvio si dovesse dedurre da detta accorciatura, peraltro eloquentemente avvalorato da plausibile riscontro iconologico con il celeberrimo ciclo davidico individuato, oltre cento anni fa, tra gli affreschi parietali della chiesa abbaziale di Müstair, dai due storici dell’arte Josef Zemp e Robert Durrer.

Come si legge in J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell’abbazia*, 2007, con accurato e protratto restauro (1947-1951) furono in gran

parte resi visibili gli episodi: dalla giovinezza di Davide (evitati i contrasti con re Saul) alla sua reggenza e riconquista dell'arca sacra, all'insurrezione e tragica morte di Assalonne. Una sequenza di scene, apparsa inizialmente enigmatica, il cui ravvisato significato esistenziale è stato ricondotto alle ribellioni dei figli di Ludovico il Pio, nell'agosto 829 da lui esautorati contravvenendo *all'Ordinatio Imperii*: una protratta faida familiare conclusasi nell'833-34 con la disonorevole destituzione dell'imperatore stesso.

Quanto siano risultate localmente inefficaci o sgradite tali "astruse" considerazioni è comprovato da questa trovata – a dir poco, puerile – con cui i suddetti intenditori hanno risolutamente deciso di esplicitare il tutto a modo loro : «La successione episodica può apparire sbrigativa; ma a questo proposito non va dimenticata la costrizione di spazio in cui si è trovato ad operare l'artista» (*L'Abbazia...*, cit., pag. 160). Dunque – se ben comprendiamo – una mal calcolata disponibilità parietale avrebbe indotto i frescantì ad interrompere incresciosamente il sequenziale racconto pittorico della vita di Davide!

Onde dimostrare quanto sia pure fuorviante tale scriteriata asserzione, basti qui accennare in quali termini il compianto professore Dario Gnemmi (tra l'altro vincitore di cattedra alla Accademia di Brera) abbia enunciato la straordinarietà di tale ciclo davidico, «*soprattutto riguardo ai dati iconografici e ai riscontri iconologici rilevabili anche con un'analisi condotta solo su basi empiriche. Dati iconografici che rimandano a formule specifiche elaborate tra la terza e la quinta decade del secolo XV in ambito miniaturistico cavalleresco, e ripetuti ad affresco in modo del tutto non originale ed affrettato da maestranze del tutto estranee ai compiti loro affidati, presumibilmente nel primo decennio del secolo XVI.*

*L'impaginazione dei singoli riquadri, l'aggiunta di una vera e propria legenda stilata nei caratteri gotici quattrocenteschi secondo l'uso dell'impaginazione miniaturistica coeva, il*

*ritmo aulico delle immagini e il loro svilupparsi secondo canoni di impronta nettamente cavalleresca benché la narrazione riguardi episodi biblici e, nello specifico, momenti della vita di Davide, fanno pensare alla contaminatio di due fonti narrative.*

*La prima trae spunto direttamente dalle narrazioni cavalleresche del ciclo Arturiano, che proprio nella seconda metà del Quattrocento ebbe rinnovato vigore con Jean Haincelin (il Maestro di Jean de Dunois), miniatore assai pregevole che prende il nome dal Libro d'ore, dipinto per il comandante francese Jean de Dunois, bastardo del Duca di Orleans tra quinto e settimo decennio del secolo XV.*

*La seconda fonte elabora il dettato biblico secondo una sintassi ancora pienamente cavalleresca, mascherandone tuttavia l'identità dei personaggi. Insomma, è una sorta di narrazione allegorica, un sovrasenso che cela verità storicamente determinabili, coperte alla decifrazione del pubblico grosso per motivi di convenienza, di segretezza o di natura politica».*

Da tale dotta e sorprendente dilucidazione proveniva sia un avvertimento di precludere futili e svilenti congetture, sia un esplicito invito – rimuovendo noncuranza ed ottusità – ad individuare quale evenienza (o fattore storico) indubbiamente rilevante avesse motivato quell'insieme di affreschi, di inconsueta derivazione iconografica cavalleresca d'ambito francese, inopinabile a Romagnano, entro un meschino locale che ne rendeva ancor più enigmatica la presenza.

Va qui aggiunto che, con altrettanta perizia, i restauratori avevano riscontrato come – nel previo allestimento parietale – avessero i frescanti totalmente omesso di applicarvi l'arriccio: vale a dire lo strato di calce compatto e ruvido a giovamento della durata dell'affresco, indispensabile per tracciarvi le nere sinopie, poi attenuate dal finissimo strato del "tonachino", di modo che trasparissero bastantemente leggibili per il conclusivo procedimento cromatico. Risultava evidente come si fosse

supplito all'arricciatura mediante una sbrigativa picchiettatura dell'intonaco esistente onde conferirgli scabrosità bastante per agevolare l'aderenza di un successivo strato di calce.

Benché sul momento tale procedura sembrasse un controsenso, ben presto ci si avvide che si trattava di una inconsueta operazione pittorica, condotta – a giudizio dei restauratori – con estrema sollecitudine, addirittura portando quotidianamente a compimento i singoli riquadri, in base a supponibile prefissata serie di scene miniate d'ambito francese.

Unica la fase operativa: ad iniziare dalle figurazioni araldiche sull'esterno della parete d'ingresso del locale fino al singolare affresco della sua parete di fondo. Il tutto evidenziato da virtuosismo artigianale nell'impiegare la procedura collaudata ed economica di "corda battuta" colorata per la tracciatura della serie di riquadri, nel ricorrere ai cartoni per il broccato delle vesti, ed anche alle sagome per la modellatura, dalle calzature ai lineamenti. Tanta sollecitudine veniva soprattutto denunziata dai marcati contorni delle figurazioni, che risultavano essere proprio le sinopie, tracciate direttamente sull'unico strato di intonaco approntato.

Quale evento, o motivazione, avesse indotto a tale solerte nonché (come riscontrato) subitanea prestazione pittorica veniva esplicito dall'inequivocabile messaggio (in un primo tempo non sufficientemente percepito) insito nell'affresco campeggiante sulla parete di fondo, notevolmente "sgualcita" per la caduta dell'intonaco. Qui, con stupefacente (anzi, sconfortante) perspicacia, si è voluto ravvisare (*L'Abbazia...*, p. 173), «una figura femminile di straordinaria composizione e delicatezza» con occhi socchiusi... ed altre lepidi considerazioni.

Senonché, tale enfasi è del tutto gratuita, essendovi in realtà raffigurato un soldato di guardia con corazza e "barbuta" (interpretata quale vezzosa capigliatura femminile), tutt'altro che con occhi socchiusi, bensì tramortito dall'evento scioccante enunciato (su residue porzioni affrescate) sia lì appresso dal sepolcro

scoperchiato, sia in alto dallo svolazzante orifiamma inalberato dal Cristo risorgente (la cui immagine è mancante): particolari, questi, che ci richiamano con evidenza le magistrali raffigurazioni di Andrea del Castagno e del Verrocchio.

Tale lambiccato quiproquò è più che mai deplorabile, in quanto distoglie da questa essenziale valutazione: neppure lontanamente è congetturabile che in un locale – non certo adibito a funzioni religiose, ma puramente d'accesso, poi senza remora alcuna ridotto a cantina – per uno spunto devozionale (ivi assolutamente improprio) o per un intento decorativo (pressoché blasfemo), si sia affrescata, a tutto campo sulla parete di fondo, la *Resurrezione di Cristo*.

Si prospetta quindi quest'unica plausibile considerazione: l'aver apposto a complemento del vistoso ciclo davidico una non meno appariscente *Resurrezione* – che per invalsa pietosa consuetudine richiama simbolicamente *L'aldilà* – costituisce un accostamento ibrido, in quanto privo di qualsivoglia attinenza dottrinale o devozionale, per ciò stesso ne deriva che, per sopravvenuta ed impellente evenienza, quell'andito sia stato adibito a cappella funeraria per un personaggio, la cui memorabilità era peraltro lì asserita da auliche figurazioni cavalleresche.

Ovviamente abbisognavano circostanzianti riferimenti cronologici nonché individuanti caratteristiche.

Quanto ai primi: i Ferro, nel citato *Affreschi novaresi...*, proponevano la data di esecuzione del ciclo davidico – «precisamente tra il 1438 ed il '68» – precedentemente prospettata da L. Mallé in quanto asseverata dal «tipico stile cortese e cavalleresco ad un tempo visconteo e sforzesco» (*Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1962). Peraltro: «datazione che si riferisce al periodo di episcopato del Vescovo di Torino Ludovico dei Marchesi Romagnano, al quale sarebbe attribuita, senza alcun fondamento storico, la probabile committenza del ciclo pittorico» (*L'Abbazia...*, p. 157).

Con Mallé concordava G. Romano (*L'età dei Visconti e degli Sforza. Quattrocento novarese*, in *Museo novarese*, a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, 1987, p. 226), in quanto assegnava a Bartolonus da Novara, «un comprimario nella stagione tardogotica locale», «gli affreschi della Cantina dei Santi di Borgomanero [!]»: sarebbero stati realizzati «nella stagione ultima della sua bottega».

Anche il riferimento cronologico ribadito dagli intenditori locali – ed illustrato con gergo sapido d'intellettualità mediante smaniosa sintesi o virtuoso assemblaggio di lambiccati criteri iconografici (cfr. *L'Abbazia...*, p. 158) – non diverge granché dalla datazione proposta da Ferro, Mallé e Romano; alla pagina 157 infatti si legge: «L'epoca di esecuzione è *verosimilmente databile* non oltre la seconda metà del sec. XV e, con molta probabilità, *potrebbe essere compresa* tra gli anni 1450 e 1470».

Con siffatto enunciato, possibilista e artificiosamente accomodante, si è occultato un autorevole – e ben risaputo! – dato, indubbiamente determinante ma ostico, in quanto scompaginante la suaccennata elucubrazione iconografica che confinava più o meno nel Quattrocento l'insieme affrescato della “Cantina”.

Occorre qui notificarlo: nel settembre 1975, iniziandosi le operazioni di “bonificante ripulitura” di tali consunti ammuffiti affreschi, i riordinatori dell'Armeria Reale di Torino – Claudio Bertolotto e Raffaele Natta Soleri – anche in base ad accurate rilevazioni fotografiche, segnalavano al restauratore Gian Luigi Nicola di Aramengo di aver constatato nelle figurazioni delle armature la presenza di particolari e di dettagli che «assolutamente non potevano essere del Quattrocento», quali le celate con ventaglia goletta e rotella, gli spallacci, i petti con resta e panziera (sec. XVI), gli speroni a staffa con spronella a più punte (fine sec. XV), gli acuminati spadoni cinquecenteschi con lama piatta a due fili ed impugnatura con elsa dritta e pesante pomo e, tra le immancabili armi in asta, le picche lunghe del primo '500 frammiste alle partigiane di fine '400.



Ed ancora il 2 settembre 2008, il prof. Nicola ribadiva:

«A parer mio *l'armatura di Golia* [vistosamente enunciata nel riquadro affrescato raffigurante il gigante Golia] è *da mettere in relazione con le armature prodotte nella bottega dei Negroli, nella prima metà del Cinquecento, mentre quelle dei soldati e cavalieri sono più ricollegabili alle armature prodotte nelle botteghe dei Missaglia: ottime armature dalla linea sobria prodotte qualche decennio prima*».

Da parte loro, nemmeno scalfiti da tali accreditate asserzioni – tutt'al più intese quali pareri “gratuiti” – i “cultori” romagnanesi, onde ribadire puntigliosamente la propria datazione relativa all'intervento pittorico nella “Cantina” – peraltro non bastantemente documentato, e quindi da riformulare in base a riscontri iconologici – si erano premurati, ad ultimato restauro degli affreschi, di appurare quale ne fosse la committenza ed implicitamente la data d'esecuzione più attendibile.

Un esito sperato, perché (a parer loro) ingegnosamente equiparabile all'analogo ragguaglio che viene desunto da classici dipinti su tela a soggetto religioso, ove non è infrequente riscontrare, accostata alle immagini di Madonne o di Santi, l'effigie del committente: devoto o munifico, comunque corredato di quei requisiti biografici bastanti per azzeccare anche la corrispondente epoca del quadro.

Con sbalorditiva perspicacia venne ravvisato «sulla parete sinistra nel 25° affresco il particolare di figura [senile] affrescata, forse un Monaco o un Abate; è assai interessante per l'inconsueta posizione in un contesto di personaggi biblici quale è quello della cantina dei Santi. L'illustrazione del personaggio potrebbe condurre [che volo pindarico!] al committente del ciclo di affreschi e che procedendo per ipotesi potrebbe essere l'Abate Pietro Tizzoni» (*L'Abbazia...*, p. 167) titolare dal 1452 per oltre un trentennio. Vale a dire: esattamente quanto confaceva loro per comprovare la propria enunciata datazione «compresa tra gli anni 1450 e 1470»!

Senonché codesta ipotesi risulta affatto gratuita, in quanto formulata con totale noncuranza per la leggibilissima “didascalia” di quel 25° affresco, o fors’anche a motivo dell’incapacità di leggervi che lì erano figurati sacerdoti e anziani di Israele (*ubi sacerdotes et proceres...*) nell’atto di consacrare Davide re della Giudea!

Eppure, per dirimere la tediosa vertenza, basterebbe rilevare, già all’esterno della “Cantina”, che sull’alto della parete e a lato dell’ingresso è stato affrescato – come s’è detto: contestualmente al ciclo davidico – lo stemma del casato dei Caimi (ancora sufficientemente visibile) con la sottostante scritta in caratteri gotici in parte abrasa «[Ben]edictus Caimi», affiancato dalla ripartizione dei 12 fiocchi, quale emblema araldico a lui spettante perché “commendatario” dell’abbazia di Romagnano. Ed egli iniziò ad esserlo – si noti! – a partire dal 2 ottobre 1512 (fino al 1550). Questo dato cronologico è basilare, in quanto permette di affermare (e non è gratuita congettura!) che per l’intero “addobbo pittorico” non è ammissibile datazione anteriore a tale qualificante e redditizia promozione del Caimi.

Quanto alla individuazione del personaggio, illustrato con l’allegorica sequenza episodica del ciclo davidico, determinanti sono le figurazioni araldiche apposte su entrambe le facciate della parete d’ingresso, a principiare dalla vistosa aquila nera, fregiata di corona ducale, artigliante un nodoso *ramo acceso di rosso*, affrescata sia all’esterno (assai logora, ma leggibile) sia all’interno, e qui affiancata ad altra figura araldica, estrosamente così descritta: «un leone o forse un orso, ritto sulle zampe posteriori, che pare tenere tra gli artigli un otre o verosimilmente un orcio in terracotta» (*L’ Abbazia...*, p. 172). E tutto questo con sconcertante noncuranza dell’appariscente e folta massa di pelo sul collo e ai lati del capo, ignorando appieno che in araldica la *lingua rossa* evidenziata tra le fauci spalancate caratterizza unicamente il leone *lampassato ovvero linguato*;

peraltro non «ritto sulle zampe posteriori», bensì seduto rivoltato e scodato, ossia diffamato: il che nel linguaggio araldico equivaleva ad irridente e screditante contrassegno per chi ne venisse fregiato.



E neppure ci si avvide che con la zampa destra accostata al muso vi trattiene il cannello d'insufflazione di una cornamusa (tuttora in uso tra le truppe scozzesi), mentre con la sinistra ne regge il sacco e la lunga canna del bordone.

A dimostrazione di quanto risulti fuorviante tale sbadataggine (o cocciuto travisamento, che dir si voglia) basti qui rammentare come, già in fase di restauro, il prof. Gian Luigi Nicola si stupisse non appena s'avvide che entro l'opacità di muffe e salnitri si andava delineando una sagoma di leone rampante affatto incongruente con l'insieme delle figurazioni ripulite su volta e pareti della Cantina. Né mancò di trasecolare pure lui quando, a seguito di più compiuta definizione, si poté accertare

come l'affrescato leone seduto, rivoltato e scodato con cornamusa fosse la fedele riproduzione dell'impresa che nei classici testi francesi d'araldica risulta conferita da Luigi XII unicamente al cavaliere Baiardo per aver lui escogitato l'ardimentosa e clamorosa canzonatura di un ufficiale britannico a disdoro della rivaleggiante politica ostilmente perseguita da Enrico VIII.

Proprio in base alla singolarità di tale emblema, pareva ostico congetturare in virtù di quale trafila fosse pervenuto ad un borgo – com'era Romagnano – di modesta rilevanza storica ed a margine delle turbinose vicende belliche d'inizio Cinquecento, ed altrettanto enigmatico individuare per quale movente vi fosse stato vistosamente effigiato benché discordante con quanto affrescato in quel locale.

Una insperata e quanto mai pertinente esplicazione doveva provenire dal complesso di documenti editi nel 1937 da Luigi Berra nel *Bollettino Storico Bibliografico Subalpino*: una serie di missive inoltrate pressoché giornalmente ai rispettivi governi dai “corrispondenti di guerra” aggregati all'esercito imperiale, vale a dire: quella compagine di reparti militari costituitasi a seguito delle alleanze stipulate nel corso del 1523 tra l'imperatore Carlo V, il re Enrico VIII d'Inghilterra, il papa Clemente VII, il duca Francesco II Sforza, l'arciduca Ferdinando II, la Repubblica Veneta e la Signoria di Firenze, onde osteggiare militarmente le pretese sul Ducato di Milano da parte del re di Francia, Francesco I.

Da codesta nutrita serie di ragguagli epistolari – non dissimile da circostanziato *reportage* (cfr. M. C., *Où Bayard a-t-il été inhumé?*, BSPN 2008, pp. 14-22) – si è potuto desumere un dettagliato succedersi di eventi occorsi nei giorni 29-30 aprile 1524, determinanti per quanto attiene alla “Cantina dei Santi”.

Già al primo mattino, provenienti a marce forzate da Fontaneto d'Agogna, a ridosso di Romagnano comparivano le forze armate francesi: 6000 effettivi (più altri 3000 fanti assoldati,

italiani e spagnoli) a gran carriera si accingevano ad attraversare il fiume Sesia «parte a guazzo e parte su un ponte de carri» per raggiungere a Gattinara il contingente svizzero, venuto in soccorso con circa 5000 uomini e 300 cavalleggeri.

Compattata sulla riva sinistra del fiume, faceva da copertura a tanto frenetico attraversamento la retroguardia agli ordini del Baiardo e di Jean de Chabanne, signore di Vandenesse (detto “Brantôme”, fratello del più famoso La Palisse) dopo che l’ammiraglio Guglielmo Gouffier signore di Bonnavet, gravemente ferito ad un braccio, ne aveva ceduto il comando.

Avuta notizia di tali movimenti dell’esercito nemico, i “confederati” (accampati a Ghemme con un esercito di 14.000 unità) inviavano «mille cavalli..., molti schioppettieri... et genti d’arme» al “guado del morone” «per darli alla coda».

Ne sortì una «gran scaramuzza ne la quale vi morsero molte persone»: tra i confederati non fu risparmiato Paolo Luzasco, comandante dei cavalleggeri. E tra i Francesi che «con grandissimo disordine» convergevano su Gattinara, oltre al Bonnavet, fu gravemente ferito «*le seigneur de Vandenesse le quel mourut peu après sa blessure*». Nel contempo, lo scontro fu altrettanto fatale per il Baiardo, colpito al fianco da una schioppettata «*dont la pierre vint frapper Bayard au coté droit et lui rompit l’épine du dos*».

Quanto sconcerto ne fosse subito derivato persino tra gli avversari «capitanei de la lega» lo si apprende dalle informazioni sollecitamente inoltrate al duca di Mantova dal suo segretario Abbadino il 30 aprile. Eloquentemente la cavalleresca deferenza con cui si premurarono di accorrere presso quel «ferito di schioppo» addossato al «tronco del morone... Et ad esso gentilhommo gran francese dicto monsignor di Borbone fa gran carezze... e il Proveditor veneto Pesaro dismontò esortandolo che se voglia far medicar», talché «a istantia del predicto si lasciò medicar et il Proveditor lo aiutò di sua mano et da soi servitori... ma sta come morto et se tiene non camparà».

Il vicerè marchese del Vasto si premurò di porlo al riparo entro il proprio padiglione allestito sul posto; lì rimase il Baiardo, accudito unicamente dal proprio maître d'hotel, avendo convinto il signore d'Alegre, prévôt de Paris, e quant'altri ufficiali lì accorsi a congedarsi da lui per non cadere prigionieri: *«et ce seroit pour moi un surcroit de douleur si cela arrivait»*.

E lì «il povero monsignor Baiardo è morto questa notte... et monsignor di Borbone dimostra haver dolor del caso suo».

Così nel poscritto in data primo maggio dal campo di Rovasenda precisava l'Abbadino, il quale, già il 2 successivo, da Buronzo comunicava che gli era pervenuta quest'altra notizia: «se manda monsignor Baiardo in Franza in uno cassone pegolato et se fa accompagnar fino ad Ivrea».

La sbrigativa concisione, o per meglio dire, l'indeterminatezza di tale informazione induce a circostanziarla onde appurarne l'attendibilità, avvalendoci dei ragguagli che l'Abbadino inoltrava il 30 aprile da Rovasenda, ove si erano accampati i confederati: «questi signori non sanno dove se siano fermati i Francesi che andarno verso il Servi [torrente Cervo], fiumara che vien da Ivrea, a che via se debbano mo' voltar; chi dice andarano a Invrea perché se ha aviso che vi debbano giunger cinque bandere de Svizeri; chi dice a Turrino perché dicono che vi debbano giunger 400 lance de Svizeri et ivi sono li denari per pagar li soldati; sono anche chi pensa debbano voltarsi ad Alessandria, et Francesi dicono che voleno far recular questo esercito fino a Milano».

In considerazione di tali scombinare previsioni, sintomatiche della convulsa fase terminale di protratte bellicose pretese regie ed imperiali, è davvero assurdo ipotizzare che Carlo di Borbone, acceso ammiratore del Baiardo, nonché vincolato da gratitudine perché da lui insignito del cavalierato, abbia disposto – o per diretta competenza nella sua qualità di Connestabile, o anche solo per accondiscendenza alle istanze altrui – di deporre la salma del celeberrimo cavaliere entro un rozzo

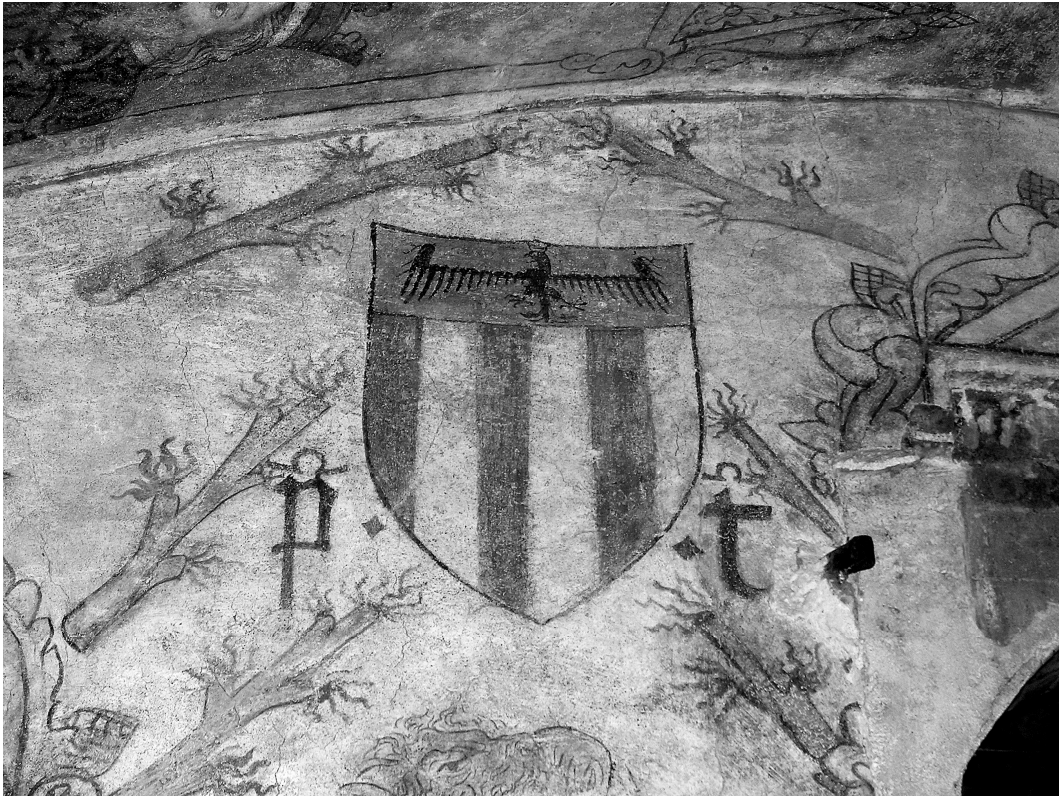
cassone, seppure adeguatamente «pegolato», per inoltrarlo verso il Delfinato, sconsideratamente su percorrenze già di per sé topograficamente complesse ed allora peggiorate da imprevedibili rischiosità.

Fermo restando (e non altrimenti) che il trasporto funebre notificato dall'Abbadino sia stato effettuato, occorre quindi individuare a quale altro personaggio lo si possa riferire: e questo, con tutta evidenza, deve essere il signore di Vandenesse – alla pari del Baiardo mortalmente coinvolto presso il «guado del morone» – la cui salma ceertamente si ritenne fosse da ricondurre in patria con l'occorrente premurosità.

Non è quindi astruso ritenere che proprio codesta fatale ed incresciosa concomitanza sia stata dall'accorata spontaneità popolare stravolta in omologia, per cui quella bara che trascorrevva verso la Francia entro un prodigarsi di affannose ossequenti ritualità aristocratiche chiesastiche e popolane – di cui sono farcite le ripetitive narrazioni cronachistiche dell'epoca – fu universalmente ritenuta del Baiardo. Senonché a lui spettava ben altra sorte, come ostentatamente si trova attestato – per chi se ne intende – nelle inequivocabili locuzioni araldiche affrescate sulle pareti della “Cantina dei santi”.

Il richiamo al Baiardo vi sta evidenziato – come s'è detto – dalla figurazione del leone rampante, ed ancora più esplicitamente dallo scudo affrescato appena al disopra di tale emblema. E questo non è stemma di famiglia, bensì l'emblema con cui Carlo di Borbone intese attestare ad imperitura memoria le virtuosità del *chevalier sans peur et sans reproche*, araldicamente enunciate con l'inconfondibile eloquenza dei colori rosso (giustizia, dedizione, valore, forza) e argento (rettitudine, sincerità, innocenza): estremo tributo di riconoscenza da parte del Connestabile al grande amico, dal quale, anni addietro, aveva ottenuto l'ambíto conferimento del cavalierato anche per il proprio primogenito.

E lo stemma – palato di rosso e d'argento – è debitamente siglato dalle iniziali di Pierre Terrail: «P» e «T» con relativi simboli paleografici di abbreviatura.



Purtroppo agli “intenditori” locali parve ineccepibile ravvisarvi le iniziali del sullodato abate Pietro Tizzoni: o perché scarsamente edotti in campo araldico, o forse dimentichi che il blasone di un casato, essendo contrassegno emblematico di appartenenza ad un rango di affermata collocazione sociale (già quindi con derivante prestigio individuale), non viene mai altezzosamente “siglato” quasi fosse un fregio personale.

Tale fuorviante congettura risulta persistente, benché smentita con evidenza lapalissiana dalle dissimiglianze constatabili negli stemmi dei casati Tizzoni di Vercelli e di Crescentino: entrambi inquartati, *palati d'argento e di rosso* (e non viceversa!) e significativamente *caricati* con tre “inequivocabili” *tizzoni accesi di rosso, posti in banda oppure su scudetto*.



Vi si è poi aggiunto uno svarione ancor più deplorabile.

È infatti paradossale il commento – derivato da travisante incompetenza – con cui viene sottolineata «la presenza intorno allo stemma di sei bastoni, tre per parte, tutti inclinati verso l’arma, con cinque tizzi o tizzoni accesi ciascuno quasi in un figurato atto di deferenza [...] può apparire credibile [e ci risiamo di nuovo!] che possa condurre nella simbologia all’insigne casato vercellese dei Tizzoni» (*L’Abbazia...*, cit., p. 172).

Viene così totalmente frainteso un fattore di notevole rilevanza, che può contribuire a confermare l’eccezionale utilizzo a cui fu destinata quella Cantina.

Sarebbe bastato tener presente che il *ramo sfrondata acceso di rosso* in linguaggio araldico significa “belligeranza in corso” per ravvisare lì simboleggiato – anziché la deferenza ai Tizzoni – l’estremo commiato dal Baiardo da parte dei sei comandanti dei contingenti militari “confederati”: Ferdinando Francesco del Vasto d’Avalos marchese di Pescara, Carlo di Lannoy vicerè spagnolo, Francesco Maria della Rovere duca di Urbino condottiero pontificio, Paolo Luzzasco luogotenente di Giovanni delle Bande Nere, Luigi Gonzaga, Fernando Alarcòn: le stesse personalità che già accorsero sconcertate presso quel «ferito da schioppo al tronco del morone».

Ed affiancata allo stemma, in piena evidenza, l’aquila nera artigliante il ramo acceso sta a simboleggiare il Connestabile; ancor più vistosamente appariscente sull’esterno della parete d’ingresso alla “Cantina”, a chiara dimostrazione che proprio lui, il comandante supremo dell’esercito imperiale, volle essere il committente dell’allestimento pittorico in termini cavallerescamente iconografici con cui – a guisa di grandioso epitaffio – rievocare spettacolarmente la prestanza del Baiardo.

Anche da questo si desume quale sia stato l’utilizzo di quel sito: opportuno e pienamente disponibile, poiché pertinente

alla locale abbazia, ben nota allora in ambito prelatizio francese, quale redditizia commenda. A tale riguardo vedansi nel già citato *Où Bayard..* le pp. 28-30.

Per concludere, valga quest'ultima annotazione: più di trent'anni fa, a restauri ultimati, quando ormai la "Cantina dei santi" risultava agibile, a seguito di uno sconsiderato e rudimentale "assaggio" operato nel settore terminale del locale, lungo la parete sinistra, dove la pavimentazione di mattoni risultava del tutto mancante, vennero rintracciati, insieme ad un considerevole frammento di osso umano (femore?), due anelli di ferro a foglia di maniglia...

Ci si augura che queste informazioni – oltre a far rientrare tutte le storture denunciate – valgano anche ad attirare l'attenzione delle relative Soprintendenze: l'Archeologica e quella ai Beni ambientali, architettonici, artistici.

*Mario Crenna*