

Note su due affreschi tardo-medievali in Canavese dedicati al beato Pietro di Lussemburgo e sulla parabola del suo culto¹.

Lauro Mattalucci

(pubblicato su «Bollettino ASAC», vol. 16, Ivrea, 2016, pp. 141-166)

Premessa

La figura del beato Pietro di Lussemburgo è oggi poco conosciuta e molto rare sono, nelle chiese, le sue immagini. Fu rampollo della casata dei Lussemburgo (una delle maggiori dinastie medioevali dalla quale provennero numerosi imperatori del Sacro Romano Impero); nominato, quando ancora era adolescente, prima vescovo e poi cardinale dall'antipapa Clemente VII, ai tempi del Grande Scisma d'Occidente (1378-1417), morì nel 1387 quando non aveva ancora diciotto anni. Subito dopo la morte fu venerato come santo da ampie moltitudini di popolo ed invocato per le sue doti taumaturgiche. Fu formalmente dichiarato beato a Roma solo 140 anni dopo².

In Canavese esistono ben due affreschi che lo raffigurano in abiti cardinalizi: uno nel duomo di Ivrea (databile al terzo quarto del XV secolo), l'altro nella pieve di San Lorenzo a Settimo Vittone (databile alla fine del XIV secolo). Ciò che stupisce ad un superficiale sguardo rivolto agli affreschi, è che essi celebrano un cardinale scismatico e che precedano di molti anni l'attribuzione del titolo di beato. Il presente scritto muove dall'analisi dei due affreschi, per cercare di tratteggiare quale possa essere stata in Canavese (e più in generale nelle diocesi piemontesi) la diffusione, e poi il declino, del culto, nonché il significato delle fonti iconografiche sopravvissute.

L'affresco del Duomo di Ivrea



Fig. 1: Pittore franco-provenzale, *Scena di resurrezione dalla morte*, affresco, seconda metà del XV sec., Duomo di Ivrea

¹ Un ringraziamento a Maria Carla Lamberti e Franco Quaccia per il sostegno e la discussione delle prime stesure dello scritto. Le eventuali inesattezze e lacune sono ovviamente da imputare solamente a chi scrive.

² Vedasi K. KUNZE alla voce *Pietro di Lussemburgo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. X, 1968, col. 705-706 .

Il primo affresco che prendiamo in esame (Fig. 1) è presente nel duomo di Ivrea al fondo della navata sinistra, all'altezza della scala che conduce al deambulatorio. Esso è stato per moltissimo tempo nascosto (ed in un certo senso protetto) da un enorme armadio³ e solo la campagna di restauri iniziata nel 1996 lo ha reso pienamente leggibile⁴. Con l'esclusione del cardinale che vi è raffigurato - inequivocabilmente individuabile nel beato Pietro di Lussemburgo, a partire dallo stemma gentilizio con il leone rampante - nulla si conosce degli altri personaggi che compaiono nell'affresco, nulla si sa del committente e delle ragioni per le quali è stato realizzato nel duomo eporediese.

In merito all'autore del dipinto, Aldo Moretto - in un suo breve ma significativo articolo comparso dopo il restauro⁵ - ha ritenuto di attribuirne la paternità ad un pittore di cui si conosce l'identità ma non le opere, vale a dire che il suo nome si ritrova più volte citato in documenti dell'epoca, ma non vi sono dipinti che gli si possano attribuire con un minimo di certezza. Si tratta di Nicolas Robert, pittore provenzale che sappiamo aver decorato nel castello di Ivrea l'oratorio di Yolanda di Valois nel biennio 1474-75 (opera di cui nulla è sopravvissuto). Non vengono chiarite nel breve scritto le motivazioni di tale attribuzione; motivazioni non facili da comprendere stante la mancanza di documenti e di possibili confronti stilistici.

Leggiamo nell'articolo citato una breve descrizione dell'affresco in questione:

« ... il recente restauro ha permesso ... l'attribuzione della *Scena di resurrezione dalla morte*, ad affresco, collocata in fondo alla navata sinistra del Duomo di Ivrea.

Il nudo di donna, al centro della composizione, solo in parte avvolto da un lenzuolo, s'adagia sul coperchio chiuso di un grande sarcofago di color rosa, dal disegno geometrico, visto di sbieco, accennando con l'indice al Beato, mentre il suo sguardo si rivolge, in direzione opposta, ai due inginocchiati. Pietro di Lussemburgo è identificabile innanzitutto per lo stemma dal leone rampante, collocato sul lato corto del sepolcro, e poi dal motivo, quasi surreale, dell'ampio cappello cardinalizio, sorretto da un angelo, con i cordoni annodati, terminanti a nappe, che scendono in verticale o di traverso nello spazio. Ha un volto emaciato, incorniciato da un rettangolo nero: è colto in un gesto di benedizione.

La parte più realistica vi è agita dai due contadini, entrambi con grandi cappelli, che assistono all'evento. Il più vecchio si scherma gli occhi dalla luce con la mano alzata. Sotto la casacca lilla ha

³ F. Carandini così tratteggiava la situazione nel 1927: «Poco più avanti chi, per la gradinata sale alla sacrestia, trova alla propria destra un grandissimo armadio ... Aprendone gli sportelli, si scorgono sul muro di fondo, alcune figure affrescate che, per quanto si può capire dall'incerta luce, sembrano pitture cinquecentesche». F. CARANDINI, *Vecchia Ivrea*, Ivrea, 1927, p. 493.

Ancora nel 1967 V. Mesturino, potendo vedere (e fotografare) il dipinto dopo lo spostamento dei candelabri che riempivano l'armadio, ne dà una descrizione alquanto imprecisa. V. MESTURINO, *Sancta Maria de Yporegia*, Ivrea 1967. Sempre anteriormente ai lavori di restauro, si devono citare: A. MORETTO, *Indagine aperta sugli affreschi del Canavese*, Saluzzo 1973, p. 200 (dove, seguendo V. Mesturino, l'affresco è datato alle prime decadi del '500 ed il porporato raffigurato è identificato in Bonifacio Ferrero, già vescovo di Ivrea, divenuto cardinale nel 1517) e O. VALLINO, *Opere d'arte quattrocentesche ad Ivrea prima di Martino Spanzotti*, tesi di laurea presso la Facoltà di Lettere di Torino (relatore G. Romano), 1980, pp. 286-293. Nel lavoro di O. Vallino viene dedicato all'affresco il paragrafo *Resurrezione di un bambino (Miracolo di S. Ulderico?)* che, dopo una descrizione accurata del dipinto, ipotizza una datazione prossima al 1470, cosa che porta l'autrice ad escludere che il porporato sia da identificare con Bonifacio Ferrero, mentre congettura possa trattarsi di S. Ulderico (sulla base del culto eporediese verso il vescovo di Augusta e del racconto agiografico che gli attribuisce, proprio in Ivrea, il miracolo della resurrezione di un bambino).

⁴ Lo studio degli affreschi medievali del duomo di Ivrea dopo le varie fasi di restauro ha sinora registrato alcuni notevoli contributi: C. BERTOLOTTI, *Ivrea, Cattedrale di Santa Maria Assunta. Gli affreschi della cripta e del deambulatorio*, in *15° Giornata FAI di Primavera, 24-25 marzo 2007*, Milano 2007, pp. 35-37; F. GUALANO, *Dux Aymo ed altri importanti pittori nel deambulatorio della cattedrale eporediese*, *Studi Piemontesi*, Vol. XLIV, fasc.2, (2015).

Entrambi i contributi si limitano ad un accenno all'affresco che qui ci interessa, identificando il porporato che vi compare con Pietro da Lussemburgo e proponendone una datazione alla seconda metà del XV secolo; in merito alla paternità del dipinto C. Bertolotto parla di «un raffinato pittore di cultura franco-provenzale».

⁵ A. MORETTO, *Arte medievale subalpina*, collana Canavese 100 secoli - VII, Ivrea, 2013, pp. 18-20. Il testo raccoglie gli articoli dell'autore pubblicati su «Il Risveglio Popolare» tra il 2000 ed il 2011. L'articolo in questione ha per titolo *La pittura tardogotica ad Ivrea*.

delle brache spiegazzate e dei calzari tagliati da cui spuntano nude le dita dei piedi. Il più giovane, in mantellina viola, regge in alto un filatterio, con un versetto di lode».

Lascia perplessi, nella descrizione, l'identificazione della figura della persona resuscitata con una donna, mentre, per le caratteristiche anatomiche del corpo, essa appare essere piuttosto un bambino (o una bambina). Ha la bocca aperta e gli occhi sgranati dallo stupore (Fig. 1bis), mentre il suo sguardo s'incrocia con quello di un signore di elevato ceto sociale (come attesta la ricca tunica purpurea, fluente e panneggiata, aperta sul davanti e con ampissime e singolari maniche con una doppia imboccatura) che assiste alla scena stando in ginocchio, con le mani giunte, mentre accenna ad un sorriso di gioia.



Fig. 1bis, particolare del resuscitato

Nessun segno nobiliare consente di identificarlo; s'intuisce che possa essere il padre del pargolo e che debba essere stato lui a deporlo sul sepolcro del Beato affinché - secondo le credenze del tempo - il suo corpo potesse assorbirne le energie benefiche: un gesto di pia devozione e di fiducia nei suoi poteri taumaturgici. Al suo fianco, accostata al sepolcro, anch'essa in ginocchio con le mani giunte, sta una bambina dai capelli biondi che indossa un abito rosa e verde chiaro protetto sul davanti da un grembiolino bianco stretto ai fianchi da un nodo isiaco. Il Cardinale vestito con una sontuosa cappa rossa e sul cui capo un angioletto biondo sta ponendo il 'galero', è colto con gli occhi chiusi, mentre compie un segno di benedizione; la mano sinistra, in basso, stringe un documento arrotolato⁶. Gli altri due personaggi, con il cappello in testa, sono pellegrini accostatisi anch'essi al sepolcro per ricevere sollievo dalle loro infermità. Quello più vecchio e malandato, che ha il gozzo e pare essere guercio, si porta la mano destra alla fronte come per ripararsi dalla luce e poter osservare l'apparizione miracolosa del Beato; quello più giovane indossa una lunga mantella sulla veste bianca ed ha tutto il viso segnato da vistosi ascessi cutanei (Fig. 1ter)⁷.

Sulla datazione dell'affresco anche chi non condivide l'attribuzione a Nicolas Robert, ritiene che esso debba collocarsi nella seconda metà del Quattrocento e che l'autore (in evidente ritardo con l'attenzione alla prospettiva) sia di cultura franco-provenzale⁸. Un'iscrizione in caratteri gotici alla base del sepolcro non è purtroppo leggibile.

L'affresco non pare avere avuto funzioni di *ex voto*, dettato dalla riconoscenza per un miracolo ricevuto, ma sembra piuttosto costituire un raffinato omaggio alla santità di Pietro di Lussemburgo;

⁶ Il beato Pietro di Lussemburgo lasciò un certo numero di massime religiose e di lettere che furono diffuse con successo e raccolte in un testo intitolato *Diète du Salut*. A. CANRON. *Le Bienheureux Pierre de Luxembourg, sa vie, ses oeuvres, ses miracles et son culte*, Avignon 1866, p. 203.

⁷ Anche qui pare opportuno correggere quanto scritto da A. Moretto nel passo sopra citato: il personaggio in questione, che veste abiti curati, non sembra un contadino, ma persona di un ceto più agiato; il dipinto si pone così in linea con quanto narrato in tutte le *Vite* del Beato circa l'accorrere alla sua tomba di persone di ogni estrazione sociale.

⁸ BERTOLOTTO, *Ivrea, Cattedrale di Santa Maria Assunta* cit., p. 37.

omaggio al quale forse non erano estranee - stante la collocazione nella prestigiosa cattedrale eporediese - logiche di attenzione diplomatica verso il suo nobile casato di appartenenza o verso le autorità che operavano per il consolidamento del suo culto.

Chi è il bienheureux Pierre de Luxemburg?

Sappiamo intanto che, come detto, apparteneva alla potente casata dei Lussemburgo e che era cugino del re di Francia Carlo VI. Per conoscere la sua vicenda terrena possiamo leggerne una sintesi sul sito della diocesi di Avignone, città di cui, dal 1432, egli è copatrono.

«Pietro, figlio del conte Guy de Luxembourg e della contessa Mahaut de Châtillon, nacque nel castello di Ligny-en-Barrois, in Lorena, il 20 luglio 1369. Rimasto orfano molto giovane, fu inviato a partire dall'età di 8 anni a Parigi per studiare. Fu studente precoce e brillante, amava il canto ed il ballo, ma fu anche pio e mistico, si confessava tutti i giorni, fu caritatevole verso i poveri e messaggero di pace in un'università turbolenta.

Nel 1380, per diversi mesi, fu mandato in ostaggio degli Inglesi a Calais per ottenere la liberazione di suo fratello maggiore. Aveva appena 15 anni quando fu nominato vescovo di Metz per l'intercessione del fratello ed egli accettò solo per ubbidienza e non senza rammarico. Ma i conflitti scoppiati lo costrinsero presto ad abbandonare la sua diocesi per tornare nella sua città natale. Creato cardinale diacono dal papa di Avignone Clemente VII, egli ricevette l'ordinazione a Pasqua del 1384, nella cattedrale di Notre-Dame de Paris, dove era canonico.

Secondo il desiderio del Papa, si recò ad Avignone per risiedere presso la corte pontificia. Già da sei anni il Grande Scisma d'Occidente divideva la Chiesa ed il giovane cardinale, che soffriva molto per questo strappo, fece tutto ciò che era in suo potere per mettere fine ad esso. Si imponeva per questo fine notti di preghiera, digiuni e mortificazioni molto profonde, dicendo: -La Chiesa di Dio non ha nulla da aspettarsi dagli uomini, dalla scienza o dalla forza delle armi, è attraverso la pietà, la penitenza e le opere buone che essa deve essere risolleata e lo sarà. Viviamo in modo da attirare la misericordia divina. -

Già segnato dalla sofferenza e dalla precaria salute, egli aveva una grande devozione per la passione e la croce di Cristo, cosa che gli valse la grazia di una visione estatica di Gesù Crocifisso durante una visita a Châteauneuf-du-Pape. Nel 1386, la sua salute dava preoccupazioni molto gravi ed egli dovette risiedere a Villeneuve, al di là del Rodano. Ora, sollevato da qualsiasi obbligo, egli si recava a pregare a lungo presso la Certosa vicino a casa sua. Ma le sue forze diminuivano rapidamente perché il male peggiorava. Tuttavia, egli rimase calmo, paziente, con poche pretese e sempre sorridente. Quando non aveva ancora compiuto 18 anni, morì il 2 luglio 1387 mormorando: -È in Cristo Gesù, mio Salvatore e nella Vergine Maria che io ho riposto tutte le mie speranze-. Su sua richiesta, fu sepolto ad Avignone nel cimitero dei poveri di San Michele. Ben presto si moltiplicarono i miracoli presso la sua tomba e la sua fama di santità non cessò di crescere, con la conseguente apertura del suo processo di canonizzazione. Tuttavia, a causa di varie vicissitudini storiche, egli non fu beatificato se non il 9 aprile 1527 da papa Clemente VII. Le sue reliquie, conservate fino alla Rivoluzione nella chiesa del convento dei Celestini, fatta costruire per ospitarle, sono venerate dal 1854 nella chiesa Saint-Didier di Avignone, a Châteauneuf-du-Pape ed a Ligny-en-Barrois. San Francesco di Sales, che aveva per lui una profonda devozione fin dall'infanzia, volle venire a pregare sulla sua tomba nel novembre del 1622, appena un mese prima della sua morte, e disse in quella circostanza : - Non ho mai letto nulla che mi abbia dato tanto turbamento per la mia vocazione ecclesiastica quanto la vita di questo giovane cardinale - »⁹

Stante la nobile casata di appartenenza, non stupisce, per i tempi in cui visse, la rapidità della sua carriera ecclesiastica: nominato canonico di Parigi a soli nove anni, divenne vescovo di Metz a quattordici anni, e cardinale pochi mesi dopo; l'antipapa Clemente VII lo volle al suo fianco ad Avignone, ansioso di avere, per suo tramite, l'appoggio della sua importante casata.

La citazione, nel passo sopra riportato, dell'omaggio tributato alla tomba del Beato da San Francesco di Sales testimonia come ancora per tutto il XVII secolo la sua fama fosse molto viva in Francia, e particolarmente ad Avignone. Sono di quel periodo numerose agiografie sulla vita, gli

⁹ Mia traduzione del profilo del Beato contenuto nel sito della Diocesi di Avignone alla pagina <http://diocese-avignon.fr/spip/Bienheureux-Pierre-de-Luxemburg>; sito consultato il 28-12-2015.

scritti, i miracoli ed il lascito spirituale del Beato¹⁰. La pagina sopra riportata risente verosimilmente di tale produzione agiografica tracciandone un ritratto in cui risalta, nonostante l'età adolescenziale, la pietà, l'ascetismo, l'amore per la pace e la preoccupazione per lo scisma che divideva la Chiesa. Ciò che la pagina lascia in ombra sono le tormentate vicende del processo di canonizzazione che fu avviato ed interrotto ben quattro volte: due volte, nel 1389 e 1390, quando era in carica ad Avignone l'antipapa Clemente VII, suo mentore, che lo aveva voluto accanto come cardinale; poi altre due volte, nel 1433 e 1435, durante il Concilio di Basilea, quando ancora erano vive le tensioni prodotte dallo Scisma d'Occidente. Il riconoscimento della santità del giovane cardinale divenne, subito dopo la sua morte, fonte di tensioni e dispute politiche tra i partigiani di Urbano VI a Roma e di Clemente VII ad Avignone¹¹. Tali tensioni non risolte dovettero pesare ancora anni dopo e, nonostante le autorevoli pressioni, si dovette attendere sino al 1527 per giungere alla formale beatificazione. Non fu mai canonizzato.

Oggi il *bienheureux Pierre de Luxembourg* è patrono delle città di Avignone e di Châteauneuf-du-Pape; la sua festa viene celebrata il 2 luglio. Una speciale devozione gli viene tributata anche a Ligny-en-Barrois, sua città natale¹².

Johan Huizinga ne *L'autunno del Medioevo* (1919) riserva al nostro beato un'ampia citazione.

Discorrendo sul fatto che, a riguardo dell'ideale di santità, il secolo XV non abbia apportato alcuna innovazione (né lo avrebbero fatto i secoli successivi), lo storico olandese vede i modelli di santità dispiegati tra due polarità: da un lato «i grandi santi dalla parola infuocata e dall'azione preparata con ardore» e dall'altro «coloro che si estasiano beati nell'amore di Dio». Tra questi secondi ovviamente egli pone Pietro di Lussemburgo, a proposito del quale scrive:

«Questo rampollo della stirpe dei conti di Lussemburgo ... è un esempio efficace ... dello spirito angusto, che può vivere solamente in un piccolo mondo gelosamente chiuso di pensieri devoti. Era nato nel 1369, dunque non molto tempo prima che suo padre Guy cadesse nei pressi di Baesweiler nel 1371, nella lotta tra il Brabante e la Gheldria. ... Fin da ragazzo accumula dignità ecclesiastiche: prima diversi canonicati, poi, all'età di quindici anni, il vescovado di Metz, e in seguito il cardinalato. Muore nel 1387, non ancora diciottenne, e subito, ad Avignone, ci si adopera per la sua canonizzazione. Si prodigano le più alte autorità: il re di Francia fa la richiesta ed è sostenuto dal capitolo della cattedrale di Parigi e dall'Università. Al processo, che ha luogo nel 1389, compaiono come testimoni i più grandi signori di Francia: il fratello di Pietro, Andrea di Lussemburgo, Luigi di Borbone, Enguerrand di Coucy¹³. A causa della negligenza del papa d'Avignone la canonizzazione non ci fu ..., ma il culto, che poteva legittimare la richiesta, era riconosciuto da tempo e continuò indisturbato.

Ad Avignone, nel luogo dove era sepolto il corpo di Pietro di Lussemburgo, e da dove venivano segnalati giornalmente grandi miracoli, il re fondò un convento di Celestini ... Il ritratto di questo principe asceta prematuramente delineato dai testimoni nel processo di canonizzazione ha qualcosa di compassionevole. Pietro di Lussemburgo è un ragazzo cresciuto troppo in fretta, tifico, che fin da bambino non conosce altro che la serietà di una fede severa e priva di scrupoli.

¹⁰ Tra le molteplici *Vite* scritte nel Seicento si fa riferimento, per il presente scritto, solamente a B. BAUDUY, *La vie du Bienheureux Pierre de Luxembourg: évêque de Metz*, Paris 1681. Il testo è reperibile in forma di *e-book* alla pagina <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=wSm6SnSgiV8C&pg=GBS.PP2>; sito consultato il 28-12-2015.

L'ampia produzione agiografica si collega con la festa annuale del Beato celebrata ad Avignone il 2 luglio e con i panegirici che venivano pronunciati in tale occasione. M. FEUILLAS, *Une tradition hagiographique. Les panégyriques latins du bienheureux Pierre de Luxembourg dans l'église des Célestins d'Avignon au XVII^e siècle*, «Mémoires de l'Académie de Vaucluse», t. VI (1985), pp. 87-107.

¹¹ Tali dispute furono efficacemente descritte dallo storico Louis Maimbourg nel XVII secolo. L. MAIMBOURG *Histoire du grand schisme d'Occident*, Parigi, 1678, pp. 231-235. Il testo può essere scaricato dal sito <https://archive.org/details/histoiredugrand00maimgoog>; sito consultato il 28-12-2015.

¹² Una delle vetrate della *église de la Nativité* a Ligny-en-Barrois raffigura la *Apothéose de Pierre de Luxembourg* (1548).

¹³ NdA: Stranamente Huizinga non menziona qui in modo esplicito Pierre d'Ailly (1350-1420) celebre cardinale, teologo e filosofo francese che fu mentore presso l'università di Parigi del nostro beato, ed ebbe un ruolo di primo piano nei primi processi di canonizzazione.

Chiaramente i nobili parenti, quando le tendenze ascetiche del fanciullo si rivelarono inestirpabili, cominciarono a provare ammirazione ed orgoglio per la vicenda. Un santo, e che giovane santo, proprio in mezzo a loro! Vediamo il povero, malaticcio ragazzo sotto il peso della sua alta dignità ecclesiastica, circondato dal fasto sfrenato e dalla superbia delle corti di Berry e di Borgogna, lui, impresentabile con lo sporco e i pidocchi, sempre alle prese con i suoi miseri peccatucci. La stessa confessione era diventata per lui una cattiva abitudine. Ogni giorno compilava una piccola lista dei suoi peccati, e se quando era in viaggio non poteva farlo, recuperava poi scrivendo per delle ore. Lo si vedeva scrivere la notte o leggere le sue piccole liste a lume di candela. Poi si alzava in piena notte per andare a confessarsi presso uno dei suoi cappellani. Talvolta bussava invano alle loro camere da letto; facevano i sordi. Se trovava ascolto leggeva loro le sue piccole liste dei peccati. E quando infine morì di tisi, dopo aver chiesto di essere seppellito da povero, si trovò un'intera cassa piena delle listarelle sulle quali erano stati scarabocchiati giorno per giorno i peccati di quella piccola vita.¹⁴»



Fig. 1ter, particolare delle listarelle dei peccati

Il riferimento al resoconto scritto dei propri peccati chiarisce verosimilmente cosa siano, nel dipinto del duomo di Ivrea le listarelle che tiene in mano, ad imitazione del Beato, il pellegrino più giovane che assiste alla scena (quello che con la destra regge il cartiglio con una supplica)¹⁵. Si tratta di un particolare (Fig. 1ter) che denota una profonda conoscenza della vita del beato Pietro di Lussemburgo da parte dell'artista, o quanto meno del committente del dipinto.

La fonte documentale principale alla quale Huizinga fa riferimento è costituita dagli *Acta Sanctorum*, una raccolta di documenti relativi ai santi della Chiesa avviata dall'erudito belga Jean Bolland (1596-1665) e poi proseguita dai padri gesuiti bollandisti che ne composero l'originaria struttura, articolata in base al calendario liturgico. Il primo volume degli *Acta* relativo al mese di luglio descrive con ampio dettaglio la vita del beato Pietro di Lussemburgo ed il resoconto dei suoi miracoli assieme alle testimonianze confluite nel processo di canonizzazione¹⁶.

In riferimento ai miracoli che subito dopo la sepoltura nel cimitero dei poveri ebbero luogo sulla sua tomba e conferirono al nostro beato fama di grande taumaturgo, si legge negli *Acta Sanctorum*:

«Celebriora ejus miracula, numero mille nongenta sexaginta quatuor, cum quadraginta duobus mortuis ad vitam revocatis, collecta sunt authentice, annitente Carolo VI Rege Franciae, et redacta in

¹⁴ J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo* (traduzione Franco Paris), Roma 1992, pp. 211-213.

Non è ovviamente questa la sede per entrare nel merito del profilo del Beato tracciato da Huizinga. Basterà qui ricordare come la sua figura continui ad interessare gli studiosi: si veda ad es. la connotazione del Beato che emerge in R. KIECKHEFER, *Unquiet Souls: Fourteenth-Century Saints and Their Religious Milieu*, Chicago 1984.

¹⁵ Lo stesso Huizinga spiega, a margine del suo testo, come l'abitudine di scrivere ogni giorno i peccati fosse santificata da una tradizione antichissima, già descritta da Johannes Climacus (VII secolo) nel suo *Scala Paradisi*.

¹⁶ La edizione degli *Acta Sanctorum* curata dalla Société des Bollandistes alla quale si fa qui riferimento è quella del 1863-1870; il volume in questione è: *Acta Sanctorum, Julii Tomus Primus*, Vol. 28, Parisi et Romae 1867, pp. 428-551; reperibile al sito <https://archive.org/details/actasanctorum28unse>, consultato il 28-12-2015.

tres tomos, sigillo consignata atque asservata in archivio PP. Coelestinorum, apud quos quiescit ejus corpus.»

Dunque, nel processo di canonizzazione, a comprovare la sua santità, viene coinvolto il re di Francia Carlo VI (suo cugino), e viene chiamato in causa l'archivio dei Celestini che custodiva in tre tomi la descrizione dei ben 1964 miracoli compiuti, tra cui addirittura 42 resurrezioni¹⁷.

È opportuno notare che i casi di resurrezione citati negli *Acta* si riferiscono in massima parte a infanti e fanciulli, elemento (evocato nell'affresco di Ivrea) che sembra connotare in modo specifico il culto del Beato¹⁸. Si tratta di una connotazione che doveva derivare anche dalla giovane età che egli aveva al momento del suo decesso¹⁹. La fama di giovanissimo santo taumaturgo capace di far rivivere infanti e fanciulli dovette essere ulteriormente rafforzata anche dal resoconto di un miracolo che ebbe luogo nel 1432, divenuto subito famoso, tale da spingere la città di Avignone a proclamarlo santo patrono²⁰.

Negli *Acta* incontriamo anche casi di infanti nati morti o deceduti subito dopo il parto, senza poter essere battezzati. È questo il caso di una giovane madre che, affranta dall'accaduto, viene soccorsa da un'amica, che, vedendo la piccola creatura ormai livida e fredda, decide di recarsi a piedi nudi alla tomba del Beato per impetrarne la grazia della resurrezione. Compiuto tale voto la pia donna ritorna dalla madre ...

«... ubi reperit dictam filiam viventem, faciem pulcherrime coloratam habentem, quam cum gaudio suscepit: et illa prius exhibita matri, ipsam fecit baptizari; quae postea vixit usque ad horam galli cantus, noctis subsequentis; qua hora spiritum solutum a tenebris reddidit Deo gratum, meritis et precibus d. D. Cardinalis.²¹ »

Il passo citato riflette la convinzione che - secondo quanto allora stabilito dalla dottrina della Chiesa - i nati senza battesimo non potessero ottenere la salvezza dell'anima, ma al contrario fossero confinati in eterno nel Limbo, cosa che per i genitori era motivo di grande apprensione ed angoscia, rese ancor più difficili da sopportare dalla proibizione di seppellire le piccole creature in terra consacrata. Nel resoconto del miracolo testé citato il dono della vita eterna, ritorno alla grazia di Dio, sovrasta quello del ritorno alla vita terrena, e non si esprime alcun rammarico per la seconda morte avvenuta poche ore dopo²².

L'evento miracoloso sopra riportato viene menzionato negli studi storici ed etnografici che, in numero crescente, si sono occupati dei così detti santuari *à répit* (i 'santuari del respiro', del ritorno temporaneo alla vita) e delle pratiche religiose che in essi si svolgevano²³.

«Il fenomeno dei *répit* - scrive Fiorella Mattioli Carcano - fece le sue prime apparizioni in Francia nel secolo XIV. La più remota manifestazione comunemente riconosciuta risale al 1387, quando

¹⁷ La contabilità dei miracoli compiuti non dovette essere semplice: il padre celestino Bonaventure Bauduy parla di 2128 miracoli, di cui 79 resurrezioni di morti. BAUDUY, *La vie du Bienheureux* cit., p. 201.

¹⁸ Negli *Acta Sanctorum* al capitolo ove viene dato il resoconto dei miracoli di morti resuscitati dal Beato (Caput II, pp. 499 -502) troviamo che 15 sui 21 casi riportati sono relativi a fanciulli richiamati in vita.

¹⁹ Y. PROUVOST, *Les miracles de Pierre de Luxembourg (1387-1390)*, in AA. VV., *Hagiographie et culte des saints en France méridionale (XIIIe-XVe siècle)*, 2002 (Cahier de Fanjeaux, 37), p. 491.

²⁰ Un ragazzo cadde dalla torre più alta del Palais du Papes sfracellandosi sulle rocce sottostanti. Il padre, raccolti i resti del suo corpo, li portò sull'altare della cappella ove erano conservate le spoglie del Beato e, inginocchiatosi, pregò intensamente fino a quando si compì il miracolo della resurrezione. CANRON, *Le Bienheureux Pierre de Luxembourg*. cit., pp. 135-137.

²¹ *Acta Sanctorum* cit., p. 501. Trad. it: «... ove ritrovò la neonata in vita, il viso di un colore incredibilmente acceso, la prese in braccio con grande gioia. Dopo averla prima mostrata alla madre, la fece battezzare: ella visse fino all'alba del giorno seguente: poi, in quella stessa ora, la sua anima, liberata dalle tenebre del peccato, ritornò a Dio in grazia, per l'intercessione e le preghiere del detto Signor Cardinale».

²² Altri miracoli raccontati negli *Acta* vertono sullo stesso *topos* narrativo di infanti strappati dal Limbo, anche se l'esito è in generale più favorevole della semplice interruzione temporanea del sonno della morte.

²³ Dalla vastissima produzione sul tema citiamo qui solamente i seguenti studi:

- J. GÉLIS, *Les enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne*, Paris 2006;

- F.MATTIOLI CARCANO, *Santuari à répit. Il rito del ritorno alla vita o 'doppia morte' nei santuari alpini*, Scarmagno 2009.

sarebbe avvenuto un miracolo di resurrezione temporanea sulla tomba di Pietro di Lussemburgo ad Avignone ...²⁴»

Vista la propagazione che, almeno a cominciare dal XIV secolo, ebbero su tutto l'arco alpino i santuari *a répit* (dove si invocava la Madonna o alcuni santi perché concedessero ai nati morti il ritorno momentaneo alla vita, giusto il tempo per somministrare loro il battesimo), è del tutto verosimile che tale propagazione - vista la connotazione che la memoria del Beato andava assumendo - si sia intersecata con la diffusione del suo culto.

L' affresco di Settimo Vittone

Sempre negli *Acta Sanctorum* troviamo la descrizione della rapida diffusione del culto, non solo in Avignone, «sed et in locis, longe lateque diffusis». Oggi tuttavia - se si escludono alcune interessanti forme di devozione ancora presenti ad Avignone e in poche altre città francesi (e l'intitolazione a Pierre de Luxembourg del museo di Villeneuve-lès-Avignon) ben poche persone sembrano avere ancora memoria del Beato. Chi, visitando il duomo di Ivrea vede l'affresco del bambino resuscitato, si chiede verosimilmente come sia accaduto che qualcuno abbia commissionato un dipinto che ha per protagonista uno sconosciuto cardinale scismatico. Sorprende allora constatare che a Settimo Vittone, nella Pieve di San Lorenzo, esiste un'altra e più antica raffigurazione del cardinale avignonese, la cui identità è dichiarata in un apposito riquadro che l'anonimo pittore ha posto sopra il suo capo²⁵, caratterizzato dall'ampia chierica cardinalizia e dall'aureola raggiata che lo circonda (Fig. 2).



Fig. 2: Pittore ignoto, *Beato Pietro di Lussemburgo dinanzi alla Vergine in trono*, affresco, ultima decade del XIV secolo (?), Pieve di San Lorenzo, Settimo Vittone

A proposito di tale affresco (piuttosto rovinato) così scrive Claudio Bertolotto:

«Il registro intermedio si apre con la raffigurazione del *Beato Pietro di Lussemburgo dinanzi alla Vergine*, databile alla fine del Trecento (pochi anni dopo la morte del Beato, avvenuta ad Avignone nel 1387). L'autore di questo affresco rivela un notevole arcaismo, e il suo stile sembra trovare confronti

²⁴ MATTIOLI CARCANO, *Santuari à répit* cit., p. 43. Un'analogia affermazione si trova in GÉLIS, *Les enfants* cit., p. 100.

²⁵ Sembra di potervi leggere: BEATUS PETR<US> / LUCEMBURG<ENSIS> / <CA>RDINALIS

in area novarese, nelle opere legate al Maestro della Madonna di Re, attivo dall'Ossola al Lago d'Orta tra fine Trecento e inizio Quattrocento.²⁶»

Nel pregevole sito internet dedicato alla Pieve di San Lorenzo curato dalla Pro Loco di Settimo Vittone troviamo il seguente commento:

«... Sembra essere una Madonna del latte, con il Bambino che le tiene un seno e volge le spalle [sic!] al Beato. Pietro di Lussemburgo è riconoscibile dagli attributi: la tonsura, il cappello cardinalizio e il blasone con leone rampante del suo casato. In ogni caso il dipinto deve essere posteriore alla sua morte, questa scena dunque fa parte del terzo ciclo di pitture trecentesche, databile intorno al 1390. Il pittore sembra mediocre e alquanto goffo: vedi la prospettiva forzata del trono della Vergine, i lineamenti del viso, i particolari della capigliatura; attento soltanto ad elementi di contorno, quali la cornice mistilinea dei braccioli del trono o la decorazione a losanghe dello schienale²⁷.»

La scena sulla destra dell'affresco altro non è che la miracolosa visione estatica di Gesù crocifisso avuta dal nostro beato a Châteauneuf-du-Pape. Sappiamo dall'agiografia scritta dal celestino Bonaventure Bauduy nel 1681 che l'episodio era già stato narrato da Jean de la Marche, l'autore della prima *Vita* del Beato, scritta appena un anno dopo la sua morte. Lo stesso testo ci informa di come la raffigurazione di tale visione miracolosa sia divenuta un diffuso modello per i dipinti dedicati a Pietro di Lussemburgo²⁸.

La presenza nel dipinto di Settimo di una Madonna col Bambino assisa in trono vale a ricordare la grande devozione che il nostro beato ebbe anche per il culto della Vergine, devozione attestata tra l'altro dalle ultime parole che egli avrebbe pronunciato in punto di morte: «*C'est en Jésus Christ mon Sauveur et la Vierge Marie que j'ai remis toutes mes espérances*»²⁹. Nella singolare impostazione iconografica dell'affresco la Madonna - come si può riconoscere chiaramente, nonostante il deterioramento della pellicola pittorica - assume l'aspetto della *Virgo Lactans* (Fig. 2bis), un'immagine cara alla devozione popolare che venera la Madonna come madre per eccellenza e patrona delle puerpere e degli infanti³⁰. Con questa scelta si è voluto forse ribadire, assieme all'ideale di vita ascetica del Beato, la sua capacità - in tempo di grande mortalità infantile - di intercedere presso la Vergine in favore di una sana crescita delle giovani creature.

²⁶ C. BERTOLOTTI, *Gli affreschi della Chiesa di San Lorenzo*, in *La pieve di San Lorenzo ed il battistero di San Giovanni Battista*, a cura di C. BERTOLOTTI, G. SCALVA, Torino 2001, p. 28.

²⁷ Citazione tratta dalla pagina http://www.prolocosettimovittone.com/Materiale/SanLorenzo/Pagina_9.html; sito consultato il 28-12-2015.

²⁸ «C'est de là que ceux qui nous rapresentent son portrait ont pris sujet de la peindre avec un Crucifix en lueur & en gloire devant lui ... ce qui seroit assez conforme a ce que rapporte Jean de la Marche, qui écrivit la Vie du saint Cardinal, un an aprée sa morte ...», citazione tratta da BAUDUY, *La vie du Bienheureux* cit., p.102.

²⁹ Nel *Livre de prières du cardinal Pierre de Luxembourg* (ante 1387) donato al cardinale quando era ancora in vita (conservato presso la Médiathèque Ceccano d'Avignon, codice Ms 207), una delle miniature vede il nostro beato in preghiera davanti alla Vergine col Bambino seduta - come nell'affresco di Settimo Vittone - su trono imponente. Non si tratta però, come nel caso di Settimo Vittone, di una Madonna del Latte.

³⁰ La *Virgo Lactans* dell'affresco di Settimo Vittone trova menzione (con una attenta descrizione del trono su cui siede la Madonna) in S. RICCIARDONE, *Uno squarcio su Ivrea tardo-medievale. Implicazioni storiche, antropologiche, artistiche della Virgo Lactans affrescata nella cripta del Duomo*, «L'escalina», IV/1 (2015).



Fig. 2 bis: Particolare della Madonna come *Virgo Lactans*

L'ipotesi di datazione alla fine del Trecento (avanzata da C. Bertolotto e supportata da convincenti riferimenti stilistici) testimonia di quanto rapida dovette essere la diffusione del culto del Beato sulla base dell'eco dei miracoli subito avvenuti presso la sua tomba, ed anche per merito della strategia di costruzione del suo culto, a partire dall'immediata redazione di almeno un testo agiografico sulla sua figura di santo. La presenza nell'affresco di un'aureola a forma di raggiera certifica, secondo la consuetudine iconografia allora adottata, lo status di beato (concesso assieme al permesso anticipato di tributare il culto pubblico) in attesa del processo di canonizzazione³¹. Possiamo pensare che la fama di taumaturgo che circondò subito la figura di Pietro di Lussemburgo, dopo aver infiammato la Provenza, sia ben presto approdata - attraverso qualche ignoto prelato o ricco devoto che forse frequentava la corte papale di Avignone - anche nella pieve di Settimo Vittone (a quel tempo chiesa parrocchiale).

Il più noto dipinto che ritrae il Beato è la tavola intitolata *Pierre de Luxembourg en extase* conservata al Musée du Petit Palais di Avignone datata ca. 1460, che taluni critici attribuiscono ad Enguerrand Quarton, altri ad un suo valente seguace. Si tratta di una tavola che era collocata in passato nella Chiesa del Convento dei Celestini di Avignone; in essa il beato compare, non più con il nimbo a raggiera, ma con l'usuale aureola del santo, quasi a volere affermare che la santità dell'infelice cardinale non aveva bisogno di formali approvazioni. Nella tavola in questione, il Beato - che predicava l'umiltà e la rinuncia, ma era pur sempre un rampollo dei Lussemburgo - compare con una amplissima cappa rosso porpora che gli avvolge le spalle, in preghiera davanti ad un libro ed un crocifisso sospeso in aria, all'interno di un oratorio la cui parete di fondo è ornata da una sontuosa tappezzeria in broccato (Fig. 3).

³¹ Com'è noto l'uso del nimbo a raggiera nell'iconografia del periodo in esame è solitamente riservato alle persone che, *vox populi*, hanno meritato la gloria degli altari, nelle more dell'ufficiale canonizzazione. Non è però una regola ferrea; d'altra parte una precisa distinzione tra lo status di santo e quella di beato interverrà solo con la *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione* (1734-1738) di Benedetto XIV. Nel caso del nostro beato sembra potersi notare (pur con eccezioni) una tendenza all'uso del nimbo raggionato sino a quando tramontò la speranza di vedere a breve positivamente concluso il processo di canonizzazione; poi - a dispetto di ciò - l'aureola diventa comunque quella dei santi. Nell'affresco di Ivrea non sembra potersi intravedere alcuna aureola nel rettangolo nero che vale ad incorniciare il capo del Beato.



Fig. 3: Seguace di Enguerrand Quarton, *Pierre de Luxembourg en extase*, olio su tavola, 78 × 58 cm, ca. 1460, Musée du Petit Palais, Avignone

La tavola segue di più di 60 anni l'affresco di Settimo Vittone; è tuttavia sorprendente l'affinità dei tratti fisiognomici dei due volti (Fig 4), segno delle esistenze di un prototipo comune che ha ispirato le due raffigurazioni del Beato.



Fig. 4: Confronto della fisionomia del volto tra l'affresco di Settimo Vittone e la tavola di Avignone

Una spiegazione in merito sembra potersi riferire a quanto racconta Augustin Canron a proposito di una descrizione della fisionomia del Beato fatta da un monaco celestino quando egli era ormai alla fine dei suoi giorni:

«Le célestin Martin Bourey, voulant laisser, traits pour traits, á la postérité la physionomie du Bienheureux, s'écrie sur la fin de son livre: «Il avait le front large, le visage un peu marquant extérieurement la joie et liesse intérieure de son âme Il avait le nez longuet e pointu, un peu aquilin, les yeux bleus comme de couleur céleste, les cheveux blonds, la bouche petit e rosine, le menton pointu et court, son col paraissait assez long, le nerfs des deux côtes paraissaient, tant il étais maigre ... , ses mains longues, menues et fort belle ...³²»

Lo stesso autore spiega poi come tale descrizione dal vivo sia stata fedelmente ripresa nel dipinto oggi al Musée du Petit Palais. Ma già parecchi decenni prima l'anonimo frescante che operò a Settimo Vittone, doveva aver tratto indicazione dalla stessa descrizione (verosimilmente già tradotta - magari con qualche libertà - in un disegno che venne poi più volte riprodotto).

³² CANRON, *Le Bienheureux Pierre de Luxembourg*. cit., pp. 192 sg.

La diffusione del culto del beato Pietro di Lussemburgo nella diocesi di Ivrea e nelle altre diocesi piemontesi.

Il fatto di trovare nel territorio canavesano due affreschi riguardanti un cardinale scismatico non deve stupire. Sappiamo che, dopo l'insediamento ad Avignone di Clemente VII, il conte di Savoia, Amedeo VI, si schierò apertamente dalla sua parte³³. Lo stesso atteggiamento verso la corte di Avignone ebbero sempre i vescovi di Ivrea: «Con i pontefici avignonesi la diocesi di Ivrea rimase sino alla conclusione dello scisma, senza che nessun vescovo nominato dai papi romani potesse turbare la tranquillità della vita religiosa diocesana»³⁴. Dunque i rapporti del vescovo di Ivrea e di altri suoi canonici con la corte di Avignone dovevano essere intensi, tale da rendere veloci le notizie sulla morte del giovane cardinale e sui prodigi che avvenivano nei pressi del suo sepolcro.

Più tardi, finito lo Scisma di Avignone, quando fu realizzato l'affresco nel deambulatorio del duomo di Ivrea, con ogni probabilità era vescovo Giovanni Parella di San Martino, eminente uomo di cultura ed abile diplomatico che concorse all'elezione ad antipapa di Amedeo VIII di Savoia contro il papa romano Eugenio IV, e si impegnò successivamente per comporre tale nuova frattura in seno alla Chiesa³⁵. Il presule eporediese - di cui si conserva in duomo la lastra tombale - doveva conoscere bene la figura del Beato, sia per l'eco dei miracoli che ancora avevano luogo sulla sua tomba, sia perché nel Concilio di Basilea al quale egli partecipò a partire dal 1440 ancora era infruttuosamente aperta la questione della sua canonizzazione.

Vanno inoltre ricordati, per ricostruire il contesto storico, sia i positivi rapporti di Amedeo VIII con i Celestini (avendo egli sostenuto già nel 1407 la fondazione del loro convento a Lione), sia il fatto che durante il suo governo si erano rafforzati, attraverso alleanze matrimoniali, i legami tra i Savoia ed i Lussemburgo³⁶.

Stante un simile quadro politico e diplomatico non stupisce che il culto del beato Pietro di Lussemburgo si sia alquanto sviluppato nei territori piemontesi del ducato di Savoia (e nei marchesati di Saluzzo e del Monferrato, anch'essi schierati a suo tempo con la corte pontificia di Avignone³⁷), mentre fu verosimilmente quasi del tutto assente in altre regioni italiane³⁸.

Ci si può chiedere quali altre raffigurazioni di Pietro di Lussemburgo, oltre alle due che troviamo in Canavese, siano oggi presenti nelle varie diocesi piemontesi. Quelle che chi scrive è riuscito a censire sono date da un numero contenuto ma significativo di affreschi (Tav 1)³⁹.

³³ L'antipapa Clemente VII ed Amedeo VI di Savoia (il 'Conte Verde') erano addirittura in stretti rapporti di parentela tra loro, cosa che verosimilmente concorre a spiegare la diffusione del culto del Beato in terra di Savoia.

³⁴ G. ANDENNA, *Episcopato e strutture diocesane nel Trecento*, in *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, a cura di G. CRACCO, Roma 1998, p. 393.

³⁵ Sul vescovo Giovanni Parella vedasi G. CASIRAGHI, *Vescovi e istituzioni ecclesiastiche nel XV secolo*, in *Storia della Chiesa di Ivrea cit.*, pp. 459-479.

³⁶ Non è superfluo ricordare che l'affresco *Ascensione della Madonna con il beato Pietro di Lussemburgo e San Tommaso* che si trova nella *église Saint Maurice ad Annecy* sia stato commissionato dalla coppia Giano di Savoia con la moglie Hélène de Luxembourg. B. FLEITH, *La Vierge, l'apôtre Thomas et Pierre de Luxembourg. Une peinture murale au service de Janus, comte apanagé du Genevois, et d'Hélène de Luxembourg*, «Annesci», 37 (2001), pp. 193-253.

³⁷ Particolarmente stretti erano i rapporti con il marchesato di Saluzzo, stante il ruolo rilevante avuto nella vicende avignonesi dal cardinale Amedeo di Saluzzo; anch'egli nominato cardinale da Clemente VII, ebbe speciale familiarità con il Beato. P. Rosso, *Cultura e devozione fra Piemonte e Provenza. Il testamento del cardinale Amedeo di Saluzzo (1362-1419)*, Cuneo 2007, (*Marchionatus saluciarum monumenta*, Fonti, VI),

³⁸ Si conosce un'unica immagine del Beato fuori dal Piemonte: si tratta di un affresco sopravvissuto presso la ex chiesa di San Lorenzo (oggi sconsacrata e denominata Sala Pegaso) a Spoleto.

³⁹ È interessante notare, nella Tavola 1, come le prime tre raffigurazioni del beato Pietro di Lussemburgo si trovino nelle terre che appartenevano al Principato di Acaja. essendo il Pinerolese tradizionale punto di snodo, attraverso il Monginevro, tra Piemonte, Delfinato orientale e Provenza. I tre affreschi in questione furono verosimilmente realizzati prima della estinzione (1418), con Ludovico di Savoia Acaia, dell'omonimo ramo della casata. È nota la particolare devozione degli Acaia verso il nostro beato, tanto che il loro Tesoriere ebbe a registrare nel libro dei conti l'invio ad Avignone di due religiosi ad assolvere i voti espressi dal Principe nei suoi confronti. M DI MACCO, *Dux Aimo, 1429*, in E. CASTELNUOVO, G. ROMANO, *Giacomo Jaquero e il gotico internazionale*, Catalogo della mostra di Palazzo Madama, aprile giugno 1979, p. 398

| Comune | Edificio | Datazione (Autore) |
|-------------------------------|--|---|
| Vigone (TO) | Cappella Santa Maria de Hortis | fine XIV - inizio XV s |
| Macello (TO) /frazione Stella | Cappella di Santa Maria Assunta | 1429, (Dux Aimò) |
| Pinerolo (TO) | Cattedrale (prima colonna della navata destra) | inizio XV s. |
| Ceva (CN) | Portale ex convento francescano | seconda decade XV s. (Rufino d'Alessandria) |
| Alba (CN) | Chiesa di San Domenico | 1410-1420 |
| Macra (CN) | Cappella di S. Pietro | terzo quarto del XV s. (Tommaso Biazaci da Busca) |
| Mondovì Piazza (CN) | Cappella di Santa Croce | 1470 ca. (Antonio Dragone da Montereale?) ⁴⁰ |

Tavola 1: Altre raffigurazioni del beato Pietro di Lussemburgo in Piemonte

L'affresco di Vigone si riferisce, come quello di Settimo Vittone, ai primi anni della diffusione del culto⁴¹. Il modello iconografico che tale dipinto adotta è quello di gran lunga prevalente (specie nei codici miniati), incentrato sull'estasi di fronte all'apparizione miracolosa del crocifisso, dove il Beato è sempre riconoscibile per il blasone ed il cappello cardinalizio.

Più raramente la immagine del Beato viene affiancata ad altre figure, come accade nell'affresco di Ceva (Fig. 5).



Fig. 5: Rufino d'Alessandria, *Madonna col Bambino tra Pietro di Lussemburgo e S. Antonio abate*, affresco, 1410-20, portale vecchia chiesa di S. Francesco, Ceva

Il fatto che, a Ceva, i francescani abbiano deciso di raffigurare il nostro beato proprio sopra il portale della loro chiesa conventuale, in compagnia della Madonna col Bambino⁴² e di un santo importante come Sant'Antonio abate, sta a significare il rilievo assunto in quegli anni (1410-20) dalla devozione nei suoi confronti⁴³.

⁴⁰ L'immagine del Beato affianca sulla destra la scena della Crocifissione. Secondo alcuni si tratta di san Bonaventura

⁴¹ C. BERTOLOTTI, A. RAVA, T. RIVOLLO, *Vigone : affreschi in Santa Maria de Hortis*, Cuneo 2003.

⁴² Anche in questo caso, come a Settimo Vittone, la Madonna è raffigurata come *Virgo Lactans*

⁴³ Nell'affresco Pietro da Lussemburgo viene raffigurato con il nimbo a raggiera, mentre Sant'Antonio è 'regolarmente' aureolato; pur tuttavia - particolare forse non casuale - è il Beato che siede alla destra della Vergine.

Non esistono in Piemonte chiese, cappelle od altari dedicati a Pierre de Luxembourg, con una sola parziale eccezione: quella della cappella di Macra (CN) ora intitolata a San Pietro; ma che originalmente era dedicata proprio a Pietro di Lussemburgo⁴⁴.

La diffusione delle immagini (che rappresentano spesso un equivalente funzionale delle reliquie) è abitualmente considerata una misura della diffusione di un culto. Impossibile però dire, sulla base di quelle che si sono salvate, quanto numerose fossero nelle chiese piemontesi le icone dedicate al nostro beato. È probabile che la diffusione del culto si sia affidata anche (e forse prevalentemente) ai resoconti degli accadimenti miracolosi, puntualmente documentati per sostenere il processo di canonizzazione⁴⁵, che venivano fatti da coloro che - per ufficio religioso o per ragioni mondane - si recavano ad Avignone o ai racconti dei pellegrini che cominciarono presto ad accorrere sul sepolcro del Beato. Sappiamo infatti che, subito dopo la morte, la sua tomba ad Avignone divenne oggetto di un «entusiasmo delirante» da parte dei fedeli⁴⁶. Si sono salvati esempi dei distintivi che portavano con loro i pellegrini che si recavano sulla sua tomba⁴⁷.

Nessuno dei dipinti censiti in Piemonte è databile dopo il 1527, anno della beatificazione presso la curia romana. Essa appare più che altro un atto di riparazione formale in seno alla Chiesa; un atto che, rispetto alla diffusione del culto, non ebbe alcun effetto. Anzi, è probabile che all'altezza di quegli anni, almeno nelle diocesi piemontesi, andasse già scemando - cessati i legami con quella che era stata la corte papale ad Avignone - la memoria del nostro beato⁴⁸.

Tornando alla spiegazione dell'iniziale rapida diffusione del culto, si deve pensare come essa - oltre a far riferimento ai *patronage* altolocati - debba essere cercata chiamando in causa la psicologia di massa, in riferimento alle pratiche religiose capaci di infiammare i fedeli. Sono note le improvvisate devozioni che nel tardo medioevo si accesero verso nuovi santi la cui vita, rispetto al loro rango sociale, si era conclusa in modo miserando, ma sulla cui tomba si erano subito prodotti straordinari eventi miracolosi. È questo il *topos* narrativo al quale, più tardi, si uniformeranno in Piemonte le storie del beato Bernardo di Baden⁴⁹ e quella del beato Taddeo McCharty⁵⁰, anche se per queste due figure non vi è stato ovviamente uno sviluppo del culto neppure lontanamente paragonabile a quello del nostro beato. Proprio perché santi 'nuovi' si poteva (e si voleva) guardare con fiducia ai loro poteri taumaturgici. Y. Prouvost mette la questione in questi termini:

⁴⁴ La dedicazione è attestata da una scritta all'interno della cappella stessa. M. PICCAT, *Le scritte di San Peyre di Macra (Val Maira): una "Danse Macabre" in Occitania*, in «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano», 24 (2000), pp. 103sg.

L'immagine del Beato presente a Macra (mutilata in parte da interventi successivi) sovrasta una *Danza Macabra* che corre, in basso, lungo le pareti della cappella, quasi a sottolineare come una vita ascetica e di preghiera sia il più valido rifugio contro la *vanitas* mondana.

⁴⁵ Sappiamo che un primo *Livre des miracles* fu redatto già nel 1387, mentre altri due libri vennero redatti nei due anni successivi con lo scopo di documentare gli ulteriori miracoli. È del 1390 un manoscritto finalizzato a sostenere il processo di canonizzazione. Su tali manoscritti si veda PROUVOST, *Les miracles* cit., pp. 481sgg.

⁴⁶ PROUVOST, *Les miracles* cit., p. 489. Per una descrizione dell'accorrere tumultuoso di pellegrini sulla tomba del Beato vedasi anche BAUDUY, *La vie du Bienheureux* cit., pp. 169 sg., e CANRON, *Le Bienheureux Pierre de Luxembourg* cit., pp. 106 sgg.

⁴⁷ I distintivi pervenuti presentano la consueta iconografia del Beato in estasi davanti al crocifisso. S. BLICK, R. TEKIPPE (a cura di), *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, Leiden Boston, 2005, p. 184, Fig. 188.

⁴⁸ È verosimile pensare che, anche per le diocesi francesi, il suo culto sia stato in seguito sempre meno legato alla devozione popolare, ma maggiormente costruito attorno alla congregazione dei Celestini, ai festeggiamenti annuali, ai panegirici declamati ad Avignone ed alle tante agiografie che furono date alle stampe. Sul rapporto tra culto spontaneo e culto 'fabbricato' già nei primi anni dopo la morte del Beato vedasi PROUVOST, *Les miracles* cit., p. 497 sgg.

⁴⁹ Margravio del Baden, inviato dall'imperatore Federico III in giro in Europa per promuovere una nuova crociata, giunse a Genova mentre infuriava la peste e, contagiatosi, arrivò fino a Moncalieri dove, ospitato dai francescani, morì nel 1458. È patrono di Moncalieri. Un affresco che lo raffigura è presente, in Canavese, nella Pieve di Santa Maria di Vespìolla nei pressi di Baldissero Canavese.

⁵⁰ Vescovo irlandese morto come uno sconosciuto pellegrino ad Ivrea, presso l'ospedale dei Vigintiuno, nel 1492

«Il faut aussi penser que pour la population médiéval, un nouveau saint peut parfois mieux intercéder en leur faveur car il doit s'imposer dans le Ciel parmi tous les autres saints et faire preuve de ses nouveaux pouvoirs.»⁵¹.

Il culto e le fonti iconografiche

Quale contributo alla costruzione dell'immagine di santità deriva dalle raffigurazioni del nostro beato che vanno dalla fine del XIV all'inizio del XVI secolo? Uno sguardo d'insieme deve comprendere - oltre a quelle presenti nelle diocesi piemontesi - anche quelle che sono sopravvissute al di là delle Alpi⁵². Qui troviamo innanzi tutto - a testimonianza di come il culto si sia diffuso tra la nobiltà - un buon numero di miniature contenute in preziosi libri d'ore e libri di preghiera. Incontriamo poi alcune tavole: quella già citata del museo del Petit Palais (Fig. 3); un pannello del *retablo* di Santa Margherita nella cattedrale di Frejus (opera di Giacomo Durandi); un pannello (attribuito a Ludovico Brea) conservato nel Musée Masséna di Nizza (già appartenente al *retablo* di Santa Margherita a Lucéram); una tavola oggi conservata nel Art Museum di Worcester (USA) ove si osserva il Beato nell'atto di presentare il committente alla Madonna in trono⁵³.

Le opere di scultura comprendono la statua che affianca il *Retablo della salita al Calvario* di Francesco Laurana nella chiesa di St. Didier ad Avignone; una scultura mutila (riconoscibile solo dalle insegne) che fa parte del *retablo* ancora presente nella chiesa di Saint-Barthélémy a Bresnay (Auvergne); l'immagine del volto e le sue insegne sono riconoscibili negli stalli del coro della chiesa di Notre-Dame-de-l'Assomption a Entremont (Alta Savoia). Per quanto riguarda le immagini a fresco si sono individuate, al di là delle Alpi, quelle presenti solamente in quattro luoghi di culto: la chiesa di Saint-Pierre-ès-Liens a Mazerat-Aurouze (Alta Loira), la cappella Saint Pancrace a Villar Saint Pancrace (Briançon), la chiesa di Saint Maurice ad Annecy e la chiesa abbaziale di Romainmôtier (Vaud), Svizzera, già appartenente ai domini dei Savoia.

Ci sono - come accennato - due componenti narrative che intervengono nella costruzione della identità del Beato: quella che lo ritrae come *puer senex*, dedito sin dalla più giovane età all'ascetismo, alla castità, allo studio ed alla preghiera, e quella che mette in rilievo le sue qualità taumaturgiche sottolineate dal numero iperbolico di miracoli accaduti presso la sua tomba, con speciale riferimento - come si è qui sottolineato - alle resurrezioni di bambini morti prematuramente.

La produzione artistica ha privilegiato sicuramente la prima componente, e l'immagine del Beato in estasi davanti al crocifisso è diventata un cliché iconografico quasi stereotipato che rende immediatamente riconoscibile la figura del Beato. Una declinazione molto frequente di tale icona è data dall'inserimento del particolare dell'accorrere di un angioletto che gli pone il galero sul capo (come d'altra parte si osserva anche nell'affresco di Ivrea, Fig. 1). Troviamo il particolare dell'angelo già nell'ultima decade del XIV secolo come nell'affresco di Vigone⁵⁴, e lo ritroviamo con insistita

⁵¹ PROUVOST, *Les miracles* cit., p. 492.

⁵² È stato effettuato per il presente scritto un censimento dell'iconografia riguardante il beato Pietro di Lussemburgo - al di qua e al di là delle Alpi - esplorando sistematicamente le informazioni reperibili in Internet e consultando la documentazione utile citata nelle note del presente scritto. Sono state censite 31 raffigurazioni (tra codici miniati, tavole, affreschi, sculture, ecc.) nel periodo che va grosso modo dall'anno della sua morte alla prima decade del XVI secolo. Non è stata presa in esame - perché meno interessante ai fini del presente scritto - l'iconografia successiva, quando il culto del Beato andava ormai progressivamente confinandosi in Avignone e nelle altre città in cui si svolsero i fatti salienti della sua breve vita.

⁵³ Nell'inventario delle sue raffigurazioni su tavola andrebbe compresa anche la celebre *Incoronazione della Vergine* (1454) eseguita in Avignone da Enguerrand Quarton (destinata alla cappella dedicata al Beato nella chiesa dei Celestini ed ora conservata nel museo di Villeneuve-lès-Avignon) dove il Beato compare con ogni probabilità tra le schiere di santi che assistono all'evento. Cfr. F. Böespflug, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'oeuvre de la peinture*, Strasbourg 2000, p. 136. Dal raffronto tra le fisionomie sembra che il nostro beato compaia (sotto il manto della Vergine) anche in un'altra celebre opera di Quarton, la *Madonna della Misericordia*, al Musée Condé di Chantilly.

⁵⁴ Anche gli altri due affreschi in terra d'Acaja, nella cappella della frazione Stella di Macello e nella cattedrale di Pinerolo, condividono lo stesso modello iconografico.

frequenza in altri affreschi e in codici miniati (tipo il libro di ore conservato alla biblioteca Mazarine di Parigi, Fig. 6). Come si spiega tale ampia ricorrenza?

La soluzione iconografica di un angioletto che pone sul capo di un santo vescovo, oppure di un papa, il segno della sua dignità ecclesiastica è presente anche in alcune altre circostanze nell'arte sacra⁵⁵, ma nel caso del nostro beato assume - stanti le dispute prodotte dal Grande Scisma - uno specifico significato politico. Non si poteva credere - sostenevano i partigiani dell'antipapa Clemente VII - che un santo capace di compiere tanti miracoli, non avesse avuto da Dio, durante la sua vita terrena, la capacità di distinguere tra il vero ed il falso, specie quando egli volle ricevere il cappello cardinalizio, poiché sapeva con certezza che chi glielo offriva era il vero papa⁵⁶. L'angelo sembra dunque porre il proprio suggello ad un evento che doveva avere la benedizione celeste. L'icona continuò ad essere confermata - come nel caso di Ivrea - anche quando le ragioni di contrapposizione tra le due 'obbedienze' (quella romana e quella avignonese) andavano attenuandosi.



Fig. 6: *Heures à l'usage de Paris*, Paris - Bibl. Mazarine - ms. 0491, f. 244v, inizio del XV sec.

Sempre riferite alla prima componente narrativa - quella dell'ascetismo e della preghiera - troviamo le immagini che ritraggono il Beato al cospetto della Vergine, come anche a Settimo Vittone. È invece decisamente posta in secondo piano la componente narrativa relativa agli interventi miracolosi verso chi chiedeva il suo soccorso.

Oltre a quello di Ivrea, abbiamo oggi un solo affresco che fa riferimento ai poteri taumaturgici del Beato. Lo troviamo nella chiesa di Saint-Pierre-ès-Liens a Mazerat-Aurouze (Alta Loira) realizzato verosimilmente alla fine del XIV secolo: pur essendo di modesta fattura, esso testimonia efficacemente quale dovette essere l'entusiasmo dei fedeli che accorrevano al suo sepolcro⁵⁷. La figura del Beato, con la sua aureola di raggi, sta maestosamente ritta in piedi in atto benedicente; mentre di fronte a lui si dispiega la scena dell'accorrere dei pellegrini che sperano in un suo intervento miracoloso (Fig. 7).

⁵⁵ La troviamo ad esempio in alcune raffigurazioni tardo medievali della *Messa di San Gregorio*.

⁵⁶ MAIMBOURG *Histoire du grand schisme* cit., p. 233. Il testo spiega anche che i partigiani di papa Urbano VI, obiettavano che la mancanza di capacità profetiche, necessarie per distinguere chi fosse il vero papa, gettava un'ombra sulla piena santità del giovane Cardinale. Op. cit. p. 233sg.

⁵⁷ G. CHEVASSUS, *L'église priorale de Mazerat-Aurouze et la dévotion au bienheureux Pierre de Luxembourg*, «Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne», V. 98/ 753 (1997), pp. 123-136.



Fig. 7: Ignoto del XIV secolo, *Pellegrini che accorrono alla tomba di Pietro di Lussemburgo*,
 église Saint-Pierre-ès-Liens. Mazerat-Aurouze (Alta Loira)

Si tratta di una folla di persone di ceto sociale diverso, ciascuna con la propria supplica. Si nota, tra i pellegrini, una persona che reca in mano come ex voto il modello in cera della parte del corpo (una gamba) per cui egli invoca (o ha invocata) la guarigione. Riconosciamo tra i pellegrini anche una suora che tiene in braccio un infante fasciato, forse abbandonato a qualche istituzione caritatevole e non ancora battezzato⁵⁸. Il particolare contiene forse un interessante richiamo alle pratiche del ritorno temporaneo alla vita che già nel XIV secolo avevano luogo nei santuari *a répit*.

In generale constatiamo dunque come la produzione iconografica si mostri stranamente restia a sottolineare il culto del nostro beato come guaritore di infanti e di bambini, aspetto pur così presente nei resoconti dei suoi miracoli. Se tale devozione è forse solo timidamente evocata dall'affresco di Settimo Vittone attraverso il particolare della 'Madonna del latte', essa è invece posta al centro dell'attenzione, con la *Scena di resurrezione dalla morte*, nell'affresco di Ivrea; essa intende infatti rimarcare, in un linguaggio pittorico di notevole efficacia, le straordinarie qualità taumaturgiche che furono ascritte al nostro beato.

⁵⁸ Op. cit., p. 134.