



Le vicende materiali del Crocifisso di Sezzadio

Letizia Ughetto Monfrin

Il *Crocifisso* (inv. 1038/L; fig. 1), una scultura in legno di pioppo di notevoli dimensioni, si compone di quattro parti assemblate tra loro tramite colla ed elementi lignei: la testa, il busto, le gambe e i piedi fanno parte di un blocco unico a cui si congiungono le braccia; il sostegno dei piedi costituisce un elemento a parte¹. La croce originaria non si è conservata. A eccezione della testa reclinata, del perizoma e del ginocchio destro, portato in avanti rispetto al sinistro, la statua è simmetrica. Lo scultore non ha insistito nella definizione della muscolatura: l'estrema magrezza del Cristo lascia emergere le ossa del costato e dello sterno, che tuttavia non rispettano la normale conformazione anatomica del corpo umano. Oltre alla vistosa ferita nel costato, il corpo del Cristo non lascia trasparire segni di sofferenza. Gli espedienti per la rappresentazione del dolore vanno ricercati nel capo abbandonato verso destra, ma soprattutto nella forte espressività del volto, accentuata dalla forma dell'arco sopraccigliare e dalla bocca semiaperta.

La scultura è policroma: si notano il colore rosa per l'incarnato, il bianco per il perizoma, il marrone per i capelli e la barba, il verde per la corona, attualmente priva di spine, e alcune tracce di colore rosso per il sangue delle ferite. La policromia visibile oggi dipende dalle scelte compiute in occasione di un restauro effettuato nel 2001 presso il laboratorio Doneux di Torino, con la direzione lavori del Museo Civico di Torino (Enrica Pagella e Simonetta Castrovano) e della Soprintendenza Beni Artistici e Storici (Paolo Venturoli). Le indagini finalizzate a individuare la presenza della policromia originale hanno fatto pensare che questa fosse andata perduta e pertanto si è deciso di mantenere lo strato meglio conservato, databile probabilmente al XVI secolo. Prima di questo restauro, la scultura aveva subito almeno due

interventi novecenteschi: uno negli anni ottanta e un altro, precedente, che è stato possibile datare nel momento in cui sono state rimosse le stuccature in corrispondenza delle giunture tra il busto e le braccia. In particolare, sono stati rinvenuti all'interno dello stucco lacerati di carta di giornale, utilizzata per conferire maggiore elasticità al composto. I frammenti di stucco sono stati quindi affidati a un restauratore di materiale cartaceo, Costantino Savio, che è riuscito a recuperare parti di frasi leggibili – con riferimento alle elezioni politiche in Svezia del 1957 e due titoli di film in programmazione – che hanno permesso di situare l'intervento al 1957 circa².

L'opera è attualmente parte delle collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino ed è conservata a Palazzo Madama, nella Sala Acaia, in un allestimento che la vede nella stessa posizione dal 2006, anno in cui il museo riaprì dopo la chiusura decisa nel 1988. Il *Crocifisso* fu acquistato dal museo nel 1969 presso il noto antiquario torinese Pietro Accorsi, il quale tra il 1923 e il 1973 aveva venduto e donato un grandissimo numero di opere ai Musei Civici di Torino³. Poco dopo l'acquisto, nel 1970, Luigi Mallé, allora direttore dei Musei Civici, pubblicò una fotografia del *Crocifisso* su un volume dedicato alle acquisizioni realizzate tra il 1966 e il 1970⁴ (fig. 2): l'immagine mostra peraltro la presenza delle spine sulla corona, oggi assenti. Per quanto riguarda la sistemazione dell'opera in museo, bisogna rilevare l'assenza di una precisa documentazione fotografica per gli anni a seguire: in particolare, nessuno scatto relativo agli allestimenti museali tra il 1969 e il 1988 permette di chiarire dove fosse stato collocato il *Crocifisso*.

Negli anni ottanta fu scoperta la provenienza dell'opera: l'abbazia di Santa Giustina a Sezzadio, in provincia di Alessandria. Nell'archivio



1. Urbanino da Surso e bottega, *Crocifisso*, circa 1450, legno di pioppo scolpito e dipinto. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1038/L (foto Gonella, 1989)

fotografico della Soprintendenza di Torino si conservano infatti alcune fotografie che mostrano la scultura nella sua sede originaria⁵. Queste immagini sono datate tra il 1956 e il 1957 e furono scattate nell'ambito dell'imponente intervento di restauro che interessò l'abbazia a partire dagli stessi anni. I lavori erano stati voluti e finanziati dagli allora proprietari, i conti Frascara Gazzoni, e furono seguiti dalla Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte

sotto la direzione dell'architetto Ercole Checchi. Il monastero presentava forti modificazioni dovute alla sua trasformazione in azienda agricola avvenuta nel XIX secolo. La grande chiesa, costruita nell'XI secolo, era infatti stata suddivisa in comparti che compromettevano sensibilmente la percezione dell'edificio all'interno e lo spazio liturgico era stato ridotto esclusivamente al lato nord e centrale del transetto. Tutto il resto della chiesa era stato tramezzato

2. Urbanino da Surso e bottega, *Crocifisso*, circa 1450, legno di pioppo scolpito e dipinto. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1038/L (foto Rampazzi, 1970)



3. Il *Crocifisso* 1038/L in una fotografia datata 31 luglio 1956. Torino, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio fotografico, *Sezzadio (AL). Abbazia di S. Giustina Chiesa. Cristo in legno*, n. 11767



orizzontalmente: il piano inferiore era divenuto un magazzino, mentre il piano superiore era stato trasformato in un granaio⁶. Le fotografie, tra cui alcune recanti la data, permettono di determinare, sommariamente, gli spostamenti del *Crocifisso* durante il cantiere.

Innanzitutto vi è uno scatto del 31 luglio 1956 che mostra la scultura provvista di una croce e appesa a una parete della chiesa (fig. 3), che pare diversa rispetto al muro su cui il *Crocifisso* risulta collocato in un'altra fotografia, non datata (fig. 4). Al 31 luglio 1956 è anche riferito un appunto, con ogni probabilità di Noemi Gabrielli, nel quale, tra le opere d'arte della chiesa di Santa Giustina, è menzionato "un Crocefisso ligneo 400sco tutto ridipinto"⁷. Nell'aprile 1957 i lavori di demolizione delle volte erano in corso⁸. Tra le immagini che documentano la chiesa colma di macerie durante questi mesi ve ne sono alcune che mostrano il *Crocifisso* appoggiato su un tavolo nell'area presbiteriale coperto da un telo in una selva di ponteggi (fig. 5). Quando i lavori si concentrarono sulla zona dell'altare, la scultura fu spostata al centro della navata centrale, come documentato dalle fotografie scattate il 19 giugno 1957 (fig. 6).

Sebbene Checchi non menzioni l'opera nella sua relazione, la coincidenza di date spinge a credere che il restauro del *Crocifisso* in cui sono state realizzate le stuccature con i fram-

menti di giornale si possa collocare durante l'intervento nella chiesa oppure poco dopo⁹. Resta però nebulosa la vicenda relativa all'alienazione dell'opera; sicuramente, nel momento in cui si era in procinto di abbattere le volte ottocentesche, questa possibilità non dovette essere nelle intenzioni dei proprietari se un settimanale locale nell'aprile 1957, dando notizia dei lavori, segnalava un "bellissimo Cristo Crocifisso del 300" tra le "scoperte" dell'abbazia da valorizzare¹⁰. Un "Crocifisso" fu poi citato tra le opere più rilevanti all'interno della chiesa in un articolo dedicato alla consacrazione del nuovo altare svoltasi il 13 agosto 1960¹¹.

Quando Alberto Carlo Scolari riferì il *Crocifisso* per la prima volta all'ambito di Sezzadio, egli dubitava che provenisse dalla chiesa di Santa Giustina, suggerendo che potesse essere piuttosto il frutto dell'attività collezionistica di un membro della famiglia Frascara Gazzoni¹². Tuttavia nell'*Inventario della chiesa e della casa dell'abazia di S. Giustina*, redatto tra il 1603 e il 1613, è menzionato "un Christo in croce grande sopra un travo nell'intrar del choro sotto alla volta della chiesa", che Silvia Piretta ha riconosciuto nel *Crocifisso* di Palazzo Madama¹³. Una situazione avvicinabile si può riscontrare nell'allestimento del *Calvario* nella basilica di San Michele Maggiore a Pavia, attribuito a Urbanino da Surso¹⁴ (fig. 7) che peraltro ai



piedi della croce presenta il Golgota, così come la croce dell'esemplare sezzadiese ritratta nelle fotografie del 1956-1957. Tuttavia, a differenza dell'opera pavese, il *Crocifisso* di Sezzadio sembrerebbe essere, almeno dal XVII secolo, privo di dolenti¹⁵.

Al momento dell'acquisizione da parte del Museo Civico di Torino, Luigi Mallé ipotizzò che la scultura fosse opera di un intagliatore piemontese dei Sacri Monti, datandone la realizzazione tra il 1470 e il 1480¹⁶. Poi, circa trent'anni dopo, Fulvio Cervini la attribuì a Baldino da Surso¹⁷ e Venturoli propose di situarne l'esecuzione nell'ambito della bottega di Urbanino e Baldino da Surso, la bottega lombarda più operosa in Piemonte nel Quattrocento¹⁸.

I primi rapporti della bottega pavese con la committenza piemontese sembrerebbero risalire al 1429, quando Urbanino fu chiamato ad Alba per realizzare i rilievi del coro della chiesa di San Francesco¹⁹. In seguito, lo scultore soggiornò per un anno ad Alessandria, probabilmente tra il maggio 1436 e il maggio 1437, entrando forse in questo momento in contatto con l'abbazia benedettina di Sezzadio. Silvia Piretta – immaginando che una simile



4. Il *Crocifisso* 1038/L in una fotografia non datata. Torino, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio fotografico, AL Sezzadio, S. Giustina. *Interni. Restauri anni '50*, b. 3545 (riproduzioni da foto, 1988, n. 64236)

5. Veduta dell'interno della chiesa di Santa Giustina di Sezzadio durante i lavori. Torino, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio fotografico, AL Sezzadio, S. Giustina. *Interni. Restauri anni '50*, [aprile-giugno 1957], b. 3545 (riproduzioni da foto, 1988, n. 64218)

6. Fase differente dei lavori nella chiesa di Santa Giustina di Sezzadio. Torino, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio fotografico, Sezzadio (AL). *Abbazia di S. Giustina Chiesa. Navata centrale*, 19 giugno 1957, f. 12739, n. 42

permanenza dovesse spiegarsi alla luce di un incarico impegnativo – ha suggerito, nell'impossibilità di comprovare l'ipotesi, che Urbanino potesse aver lavorato al coro ligneo della chiesa di Santa Giustina, non più esistente ma menzionato in alcune fonti dal XVII al XIX secolo²⁰. Fu plausibilmente Antonio Lanza-vecchia, priore dell'abbazia dal 1422 al 1452, a commissionare il *Crocifisso* nell'ambito dei lavori di rinnovamento che interessarono il complesso monastico in seguito al terremoto del 1397 e fino al 1447. Per rendere possibili questi interventi, egli aveva richiesto l'unione di Santa Giustina a un'altra abbazia benedettina, ovvero quella di San Gerolamo della Cervara, che fu concessa nel 1434²¹. La scelta dell'abate sarebbe ricaduta sulla bottega dei da Surso in ragione del loro coinvolgimento in altre committenze benedettine, tra cui Santa Giustina a Padova, il cui abate fra Mauro era molto celebre e autorevole. Quest'ultimo era peraltro figlio di un nobile pavese e, prima di divenire abate a Padova nel 1437, era stato priore del monastero benedettino dei Santi Spirito e Gallo a Pavia²².

Nel precisare se il *Crocifisso* sia un'opera di



7. Urbanino da Surso, *Calvario*, Pavia, basilica di San Michele Maggiore (foto dell'autrice)

Urbanino, di Baldino o di bottega, gli studiosi si dividono. Osservando il *corpus* di opere a loro riferite si può riconoscere infatti un linguaggio comune, utile a garantire una coerenza stilistica agli occhi della committenza²³: la struttura del corpo risulta poderosa e le ossa della cassa toracica e del bacino emergono con forte evidenza dal busto magro del Cristo; i capelli e la barba sono divisi in ciocche e intagliati finemente; vi è un'accentuazione drammatica dei tratti del volto data dall'inclinazione verso il basso dell'arcata sopracciliare; il perizoma è connotato da pieghe morbide e da due lembi laterali asimmetrici²⁴. Ma vi sono anche delle differenze tra padre e figlio: sulla base del confronto tra i due crocifissi pavesi, quello della basilica di San Michele Maggiore attribuito a Urbanino e quello dalla chiesa di San Francesco di sicura mano di Baldino, Raffaele Casciaro ha suddiviso gli altri crocifissi in due gruppi. Secondo lo studioso, le opere di Urbanino si caratterizzano per figure più sottili, esili e allungate, mentre quelle di Baldino per forme più imponenti e per una maggiore morbidezza nel trattamento²⁵. Secondo Venturoli, nel

Crocifisso di Sezzadio vi sarebbero peculiarità ascrivibili all'attività di Urbanino, quali l'allungamento del corpo, la tipologia del panneggio del perizoma e la drammaticità dei lineamenti del volto. Tuttavia lo studioso ha riconosciuto anche specificità relative alla produzione del figlio, suggerendo quindi di assegnare la realizzazione dell'opera a un momento in cui i figli Baldino e Andrea lavoravano ancora con il padre, ovvero alla metà del XV secolo²⁶. Piretta concorda con questa attribuzione, sostenendo che si tratti di un'opera di bottega²⁷. Anne Markham Schulz, la quale ha analizzato i due crocifissi della basilica di Santa Giustina a Padova – assegnando quello della navata a Urbanino e quello conservato nel coro vecchio a Baldino – ha rilevato che le opere del padre si contraddistinguono per una resa dell'anatomia meno aderente all'osservazione del vero e una più rigorosa frontalità; quelle del figlio per un'attenzione più naturalistica alla muscolatura, un dinamismo più marcato e una maggiore tridimensionalità. Secondo la studiosa, pertanto, il *Crocifisso* di Sezzadio sarebbe da attribuire a Urbanino da Surso o alla sua bottega²⁸.



Osservando la scultura sembrerebbe esserci una discrepanza stilistica nella qualità delle diverse parti; in particolare, la trattazione del busto e degli arti del *Crocifisso* di Sezzadio appare più sintetica e meno eloquente. Invece avvicinando il volto dell'esemplare di Sezzadio a quelli dei crocifissi di Pavia e Padova (figg. 8-10) si potrebbe essere tentati di suggerire un intervento di Urbanino nella definizione di questa parte. A eccezione del trattamento dei capelli, più ondulati nel caso veneto, il volto sembra essere stato scolpito dalla stessa mano; l'intaglio del viso è peraltro uno degli elementi che Venturoli propone per avvicinare l'opera alla produzione di Urbanino²⁹. Dettagli quali la definizione dell'arcata sopracciliare, degli zigomi, del setto nasale e della bocca semiaperta sembrerebbero comprovare questa ipotesi. Si noti inoltre la corona di spine, arrotolata nello stesso modo, mentre quelle di Baldino mostrano generalmente un intreccio meno stretto³⁰. Vi è un ulteriore dettaglio da prendere in considerazione. Le immagini conservate nell'archivio fotografico della Soprintendenza di Torino mostrano quella che doveva essere la croce originale, ai cui piedi si scorge il Golgota. Questa caratteristica, comune al *Calvario* di San Michele Maggiore a Pavia, potrebbe forse avvicinare ulteriormente il *Crocifisso* di Sezzadio alla serie ascritta alla mano del padre.

La bottega dei da Surso sorse in un momento in cui la cultura artistica proveniente dal nord – dalla Francia, dalle Fiandre e dalla Germania – imperava nelle città piemontesi³¹ così come a Milano, dove alla fine del Trecento operavano numerose maestranze d'Oltralpe sia in ragione del fermento intorno alla Fabbrica del Duomo, sia come conseguenza del legame matrimoniale tra la corte dei Visconti e quella francese³². Nel caso dei da Surso, la tradizione nordica fu però ammorbidita dal confronto con l'arte lombarda della prima metà del Quattrocento, dominata dalla lunga fortuna di Michelino da Besozzo³³. La delicatezza del *Crocifisso* di Sezzadio potrebbe derivare dal confronto con le opere di questo artista: ad esempio, il trattamento delle gambe e delle braccia nell'opera del pavese pare simile a quello visibile nel frammento di un affresco con una *Crocifissione tra angeli dolenti*, datato al 1417 circa e proveniente dalla cappella del Rosario nel duomo di Monza³⁴, oggi conservato nel Museo e Tesoro del Duomo di Monza. Peraltro, il confronto con la pittura non era insolito per un intagliatore: nel cantiere del duomo di Milano – dove Urbanino risultò attivo sia come scultore lapideo sia come intagliatore a inizio Quattrocento e nel corso degli anni venti³⁵ – era consuetudine che gli scultori si attenessero al modello pittorico a loro affidato³⁶.

8. Particolare del *Crocifisso* di Pavia, circa 1440 (foto dell'autrice)

9. Particolare del *Crocifisso* inv. 1038/L, circa 1450 (foto dell'autrice)

10. Urbanino da Surso, *Crocifisso*, Padova, basilica di Santa Giustina, circa 1450-1455 (foto dal saggio di Anne Markham Schulz, in *L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, Scripta Edizioni, Verona 2013, p. 167)

NOTE

Questo lavoro è nato nell'ambito del corso di Storia dell'arte medievale presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Udine. Desidero ringraziare il professor Luca Mor e il professor Simone Baiocco. Sono inoltre grata al personale dell'Archivio dei Musei Civici di Torino e degli Archivi della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, in particolare la dottoressa Carla Bonomi e la dottoressa Ilaria Montalenti.

- ¹ S. Piretta, in *Alessandria scolpita* 2019, p. 214, n. 10. L'opera misura 185 x 175 cm.
- ² Torino, Archivio Musei Civici, Fondo *Palazzo Madama*, serie *Restauri*, b. *Legni 1030/L-1048/L*, 9, fasc. 1038/L, Doneux e soci, *Scheda di restauro*.
- ³ Mallé 1970, p. 24; P. Venturoli, in *Tra Gotico e Rinascimento* 2001, p. 106, n. 36. Su Accorsi e i suoi rapporti con il Museo Civico, si veda Rizzo 2016, pp. 192-211.
- ⁴ Mallé 1970, tav. 13.
- ⁵ Scolari 1983, pp. 22-23.
- ⁶ Checchi 1959; Scolari 1983, pp. 15-18.
- ⁷ Torino, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, SBSAE-PIE, b. 1666. *Sezzadio. Abbazia di S. Giustina*, f. *Sezzadio. Badia di S. Giustina*, 31 luglio 1956, n. 1/2030.
- ⁸ Torino, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino, Archivio fotografico, Sezzadio (AL), Abbazia di S. Giustina, f. 12407: *Sezzadio (AL). Abbazia di S. Giustina. Demolizione di volte nella navata centrale della Chiesa*, 8 aprile 1957. Questa fotografia è riprodotta in Checchi 1959, fig. 11.
- ⁹ Checchi 1959.
- ¹⁰ *Sezzadio. L'abazia di Santa Giustina* 1957.
- ¹¹ *Da Sezzadio. All'Abazia di S. Giustina* 1960.
- ¹² Scolari 1983, p. 23.
- ¹³ S. Piretta, in *Alessandria scolpita* 2019, p. 214, n. 10. Un estratto dell'inventario è pubblicato in Gasparolo 1912, pp.

215-228, l'indicazione riportata è a p. 216. I corsivi sono tratti dal testo di Gasparolo. Nell'inventario si aggiunge inoltre "col suo vello bianco di tella", corretto con la dicitura "con sopra la tela incarnata sino a' piedi".

- ¹⁴ Cfr. Casciaro 2000, pp. 11-23, 248-251.
- ¹⁵ S. Piretta, in *Alessandria scolpita* 2019, p. 214, n. 10.
- ¹⁶ Mallé 1970, p. 24.
- ¹⁷ Cervini 2000, p. 103.
- ¹⁸ Venturoli 2001.
- ¹⁹ Cfr. Casciaro 2000, pp. 18-23, 247-248, 372-373; Damiano 2002; Piretta 2002.
- ²⁰ Piretta 2019, pp. 71-72.
- ²¹ Scolari 1983, pp. 8-17; Damiano 2002, pp. 27-29; Piretta 2019, pp. 71-72.
- ²² Cfr. Markham Schulz 2013, pp. 165-175.
- ²³ S. Piretta, in *Alessandria scolpita* 2019, p. 214, n. 10.
- ²⁴ M. Bartoletti, in *La sacra selva* 2004, p. 192.
- ²⁵ Casciaro 2000, pp. 18-23, 249-252.
- ²⁶ P. Venturoli, in *Tra Gotico e Rinascimento* 2001, p. 106, n. 36; la stessa scheda è poi ripubblicata in *Gotico sulle vie di Francia* 2002, p. 100, n. 18, e in Venturoli 2005. In quest'ultima viene inoltre precisato che Baldino, documentato insieme al padre dal 1448 al 1460, risulta indipendente dal 1461, mentre Andrea, probabilmente il primogenito, sembra staccarsi dal padre già nel 1443.
- ²⁷ S. Piretta, in *Alessandria scolpita* 2019, p. 214, n. 10.
- ²⁸ Markham Schulz 2013, pp. 164-175.
- ²⁹ Venturoli 2005.
- ³⁰ Si veda, ad esempio, l'esemplare del coro vecchio di Santa Giustina a Padova: Markham Schulz 2013, p. 165.
- ³¹ Venturoli 2001, p. 102.
- ³² Castelnovo 2003, pp. 514-515.
- ³³ Casciaro 2000, p. 11. Raffaele Casciaro ha proposto il confronto con Michelino da Besozzo per due rilievi dal coro della chiesa di San Francesco ad Alba: *San Francesco che sorregge la Chiesa e la Natività con san Francesco* (ivi, p. 372).
- ³⁴ Castelfranchi 1991, p. 181.
- ³⁵ Casciaro 2000, pp. 372-373.
- ³⁶ Tasso 1990, p. 55.

BIBLIOGRAFIA

Alessandria scolpita 1450-1535. Sentimenti e passioni tra Gotico e Rinascimento, a cura di F. Cervini, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Monferrato, 14 dicembre 2018 - 5 maggio 2019), Sagep Editori, Genova 2019.

Casciaro R., *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Skira, Milano 2000.

Castelfranchi L., *Una Crocifissione di Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda", 98-99, 1991, pp. 181-187.

Castelnuovo E., *Presenze straniere: viaggi di opere, itinerari di artisti*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, tomo secondo, Electa, Milano 2003, pp. 514-523.

Cervini F., *Testi figurativi e arredo liturgico fra dispersioni e rinnovamenti*, in *Santa Maria del Carmine*, a cura di Carlenrica Spantigati, L'Artistica, Savigliano 2000, pp. 99-130.

Checchi E., *L'abazia di Santa Giustina di Sezzadio*, in *Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura*, atti del convegno (Torino, 8-15 settembre 1957), Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1959, pp. 277-292.

Da Sezzadio. All'Abazia di S. Giustina, in "L'Ancora", 33, LVI, Acqui Terme, 20 agosto 1960, p. 3.

Damiano S., *Urbanino da Surso per i Francescani di Alba*, in *Scultori e intagliatori del legno* 2002, pp. 19-31.

Gasparolo F., *Memorie storiche di Sezzè alessandrino. L'Abazia di Santa Giustina. Il Monastero di Santo Stefano o Santa Maria di Banno*, vol. II, Gazzotti & C., Alessandria, 1912.

Gotico sulle vie di Francia. Opere dal Museo Civico di Torino, a cura di E. Pagella, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 23 marzo - 7 luglio 2002), Protagon Editori Toscani, Siena 2002.

La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo, a cura di F. Boggero, P. Donati, catalogo della mostra (Genova, chiesa di Sant'Agostino, 17 dicembre 2004 - 13 marzo 2005), Skira, Ginevra-Milano 2004.

Markham Schulz A., *Alcuni crocifissi del primo Rinascimento a Padova e in provincia*, in *L'uomo della croce*.

L'immagine scolpita prima e dopo Donatello, a cura di C. Cavalli, A. Nante, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 settembre-24 novembre 2013), Scripta Edizioni, Verona 2013, pp. 145-181.

Mallé L., *I Musei Civici di Torino. Acquisti e Doni 1966-1970. Catalogo*, Città di Torino, Torino 1970.

Piretta S., *La famiglia dei da Surso in Piemonte: Alba, Chieri, Asti (Ivrea e Biella)*, in *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, a cura di G. Romano, Fondazione CRT, Torino 2002, pp. 94-166.

Piretta S., *Premesse tardogotiche tra il Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo e la famiglia da Surso*, in *Alessandria scolpita* 2019, pp. 71-77.

Rizzo R., *Pietro Accorsi il mercante di meraviglie. Da rigattiere bambino a fondatore di un grande museo d'antiquariato*, Fondazione Accorsi-Ometto - Silvana Editoriale, Torino-Cinisello Balsamo 2016.

Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento, a cura di D. Pescarmona, atti della giornata di studi (Milano, 8 maggio 2000), Electa, Milano 2002.

Scolari A.C., *La chiesa abbaziale di S. Giustina di Sezzadio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1983.

Sezzadio. L'abazia di Santa Giustina, in "L'Ancora", 15, LIII, Acqui Terme, 13 aprile 1957, p. 5.

Tasso F., *I Giganti e le vicende della prima scultura del Duomo di Milano*, in "Arte Lombarda", 92-93, 1990, pp. 55-62.

Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte, a cura di E. Pagella, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, 2 giugno - 4 novembre 2001), Pozzo Gros Monti, Moncalieri 2001.

Venturoli P., *Scultura lignea lombarda in Piemonte*, in *Tra Gotico e Rinascimento* 2001, pp. 100-103.

Venturoli P., *Il "Crocifisso" di Sezzadio*, in Id., *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Umberto Allemandi & C., Torino 2005, pp. 88-89.