

Gli affreschi di Santa Vittoria d'Alba e Levice: due restauri fuori mostra

Edoardo Villata

In questa mostra di restauri nelle terre dell'antico Marchesato Paleologo si inseriscono idealmente i lavori effettuati sugli affreschi dell'Oratorio di San Francesco in Santa Vittoria d'Alba e della cappella di San Rocco a Levice: dandone conto per doverosa completezza nel contesto della presente rassegna, si rivolge l'invito ai visitatori a rimanere in zona per vedere queste opere (per chi visitò anche la mostra su Macrino e i correlati itinerari, quello a Santa Vittoria sarà un ritorno, certo gradito), senza limitarsi alle pur generose e accoglienti sale della Fondazione Ferrero. Questa iniziativa albese si volge come invito al pubblico a esplorare per davvero il territorio, a congiungere e contestualizzare gli oggetti presentati e a ricucire qualche brano di un dialogo che fu per lungo tempo di alta civiltà.

Lo svolgimento narrativo degli affreschi a Santa Vittoria parte dalla parete meridionale (dove si trova l'attuale porta d'ingresso) e si apre con l'*Entrata in Gerusalemme*; seguono l'*Ultima Cena*, la *Lavanda dei piedi*, il *Tradimento di Giuda* (mutilato dall'apertura della porta), l'*Orazione nell'orto*, il *Bacio di Giuda*, l'*Arresto di Gesù*, *Cristo davanti a Caifa*, la *Flagellazione di Cristo*; sulla parete ovest la *Coronazione di spine*, *Cristo davanti a Pilato* (o a Erode: la scena è gravemente danneggiata dall'apertura di una finestra e sostanzialmente illeggibile), *Ecce Homo*; sulla parete nord la *Salita al Calvario*, *Gesù inchiodato alla croce*, la *Crocifissione*, la *Deposizione*, il *Compianto* (quasi svanito), più un frammento di soldato in atto di cadere a terra, folgorato dallo splendore della Resurrezione.

Il ciclo di Santa Vittoria è abbastanza noto e vanta una discreta fortuna critica. Il primo a interessarsene fu Euclide Milano, autore anche di un breve articolo su Macrino, nel 1906: dopo aver descritto il soggetto degli affreschi (limitandosi a quelli leggibili), Milano si concede un apprezzamento estetico sincero anche se poco significativo e quindi, conforme al proprio metodo rigidamente positivista, avanza una proposta di datazione sulla base degli abiti esibiti dai protagonisti dei dipinti. Lo spunto sarebbe interes-

sante, ma viene purtroppo sprecato in conclusioni troppo generiche: «l'autore [degli affreschi] fece indossare ai personaggi della Passione i costumi propri del suo tempo, cioè quelli in uso nel Quattrocento. Ed ecco che così son venuto a dichiarare in quale periodo storico siano stati dipinti gli affreschi che ho illustrato: basta conoscere i caratteri dell'arte in quel tempo per rimanerne convinti. Più di questo però non so dire»¹. A seguito della segnalazione di Milano si pone una incidentale menzione da parte di Giovanni Battista Rossi nel 1908². Ancora un intervento, senza ulteriori novità, del Milano (1924)³, si colloca in immediata precedenza dei lavori di restauro degli affreschi, condotti tra il 1925 e il 1927 (v. oltre). Decisamente serio appare lo sforzo di Mario Rosati, segretario comunale di Santa Vittoria, che nel 1948 mise assieme un dattiloscritto assai utile per le notizie storiche sull'edificio; la lettura stilistica degli affreschi è più ingenua, ma intanto è il primo testo che ci informa su una sussurrata attribuzione al Canavesio, peraltro opportunamente esclusa⁴. Viceversa il nome di Giovanni Canavesio è ripreso da Domi Gianoglio (1966) e ancora da Baldassarre Molino (1984)⁵; anche Mario Perotti, nel 1981, sembra con qualche oscurità considerare gli affreschi di Santa Vittoria un'opera giovanile di Canavesio (ipotesi improponibile sul piano cronologico)⁶. Un effettivo studio critico sugli affreschi si ha solo con l'articolo di Bruno Barbero del 1976: qui si individuano correttamente gli agganci ponentini del ciclo, insistendo soprattutto sulla Provenza e su un raffronto a quella data non assurdo con il Maestro d'Elva (che in perfetta contemporaneità Pierluigi Gaglia, nella sua tesi di laurea, identificava con Hans Clemer); il discorso perde un poco di limpidezza quando i confronti vengono allargati in troppe direzioni, dalle Fiandre alla tradizione gotica piemontese⁷. Opportunamente Giovanna Galante Garrone (1979), citando l'«esasperato ciclo della Passione di Cristo» nella sua panoramica sul Quattrocento cuneese, focalizza l'attenzione sugli «influssi nordici»⁸. La studiosa precisa ulteriormente il discorso (1985): gli affreschi di Santa



Santa Vittoria d'Alba, San Francesco, *Bacio di Giuda*.



Cristo davanti a Caifa e Flagellazione.

Vittoria vengono inseriti in un complesso di «itinerari paralleli di alcuni pittori attivi nel Piemonte occidentale», dall'ormai riconquistato Hans Clemer al Maestro di Prascorsano (giustamente individuato come assai prossimo), all'*Adorazione dei Magi* affrescata in San Domenico ad Alba, al Maestro di San Martino Alfieri⁹. Sostanzialmente sulla stessa linea (con insistenza fors'anche eccessiva su un carattere fouquettiano) è la breve menzione di Oreste Santanera del 1983¹⁰. Tra altri contributi su Santa Vittoria ricordo lo scritto di Laura Botto (1988), che individua nel ciclo «esperienze padane con lontane radici giottesche» insieme a un «richiamo al Gotico Internazionale» e persino vaghi riferimenti a Michael Pacher¹¹. Il ciclo della Passione non ha potuto sottrarsi alle attenzioni dell'appassionato Walter Accigliaro: le diciotto pagine a esso dedicate, con buone riproduzioni a colori degli affreschi prima del restauro, sul piano critico non vanno oltre una sostanziale attestazione sul contributo di Barbero¹². Gli affreschi in esame sono stati anche oggetto di una tesi di laurea,

piuttosto diligente anche se non accettabile nella conclusione di datare gli affreschi in pieno Cinquecento, arrivando a toccare il 1520¹³. L'ultima voce è quella di Giovanni Romano, che introducendo il catalogo della mostra su Macrino di due anni fa, pone il Maestro di Santa Vittoria d'Alba «in debito verso il Maestro di Sant'Anna a Cercenasco», personalità da lui individuata fin dal 1977¹⁴, e gli accosta, come precedente diretto o come opera più giovanile del capobottega di Santa Vittoria, la *Madonna della Misericordia* presentata in quella mostra da Bruno Ciliento¹⁵.

L'oratorio di San Francesco occupa un edificio nato probabilmente a uso civile ma riconvertito a sede della confraria di Santo Spirito. Essa esisteva almeno dal 1225, anno in cui l'istituzione riceve un legato testamentario: l'atto è contenuto in un *Registrum confrarie sancti spiritus de sancta uictoria de possessionibus* compilato nel 1441 da un priore della confraria, Odino Capello (che sia lui a eseguire questo lavoro potrebbe far pensare a una parentela con la omonima fa-

miglia di notai casalesi)¹⁶. In quello stesso anno viene registrata la collocazione della «domum confratrie de super porta solani», aggiungendo che due locali del piano superiore sono occupati da un certo Rainino de Rainini «pro reponendo de feno»: Rainino paga l'affitto in natura, impegnandosi a eseguire svariati lavori per la confraternita¹⁷, a differenza di Giacomo Corte che paga l'affitto di «uno casso inferiori» (probabilmente un locale scantinato), sempre «pro reponendo feno», 10 grossi, e di Eurielo Pitarelo che «pro alio caso pro reponendo de feno» paga cinque grossi e una certa quantità del suo vino¹⁸. Che questa sia la sede della confraria lo conferma il catasto del 1449, dal quale risulta che nel «burgo Solani», uno dei due borghi di cui si costituiva Santa Vittoria – l'altro era il «burgo montis» – un Petrino Rainino (quasi certamente un consanguineo del Rainino testé incontrato) possedeva una casa confinante con la confraria di Santo Spirito e con la «via de super»¹⁹. Che l'oratorio dedicato a san Francesco sia lo stesso edificio della Confraternita di Santo Spirito lo confermano sia la presenza nel borgo Solano (come sappiamo dalle visite pastorali), sia il fatto che da quando nei documenti compare la denominazione francescana è ormai sparita quella precedente. D'altra parte, una volta trasformato l'oratorio in chiesa, il Consiglio Comunale userà riunirsi lì o in alternativa «nella casa di Santo Spirito sopra l'oratorio de' Disciplinati»²⁰. Non sappiamo quando la confraternita mutò la propria intitolazione a favore di san Francesco: credo non molto prima della lettera patente del vescovo astigiano Scipione Rotario (Santa Vittoria si trovava in diocesi di Asti) in data 1 marzo 1535. Il vescovo, saputo che i «dilecti filii Rectores Disciplinatorum [...] unam domum, seu Oratorium sub vocabulo Sancti Francisci apud Dominum nostrum Jesum Christum protectoris nostri, in praedicto loco Sanctae Victoriae construi facere coeperunt, et perficere intendunt, in ipsoque Oratorio, ac ibidem Congregationem suam sub dicto vocabulo Disciplinatorum exererint», approva i privilegi già concessi alla confraternita, concede indulgenze per chi contri-

buirà a «perficere» l'oratorio, e soprattutto concede facoltà di costruire «seu construi faciendi in dicto oratorio altare unum, supra quo divina celebrari possint»²¹: in pratica si concede di trasformare l'oratorio da semplice luogo di ritrovo e di preghiera dei confratelli a vera e propria chiesa. Abbiamo così, tenuto conto della «crisi regionale» del 1536 che attraversa anche Santa Vittoria e che pertanto avrebbe sconsigliato di destinare risorse finanziarie all'acquisizione di una ancona d'altare di una certa importanza, una datazione *ad annum*, certo sorprendentemente tarda, della pala di ambito macriniano oggi conservata nella parrocchiale di Santa Vittoria. Una conferma si ha dal verbale del consiglio comunale di Santa Vittoria tenuto il 2 gennaio 1542 proprio «in ecclesia et seu oratorium societati disciplinantium», in cui si specifica che a causa della guerra tra Francesco I e Carlo V «de anno domini millesimo quingentesimo trigesimo sexto [...] presens locus reperitus totus deustatus»²². Viceversa il riferimento all'oratorio che i confratelli «facere coeperunt» va ovviamente considerato quale formula fissa da non prendere alla lettera (è anche contraddetto dalla conferma dei privilegi concessi dai precedenti vescovi). Stranamente gli affreschi non sono mai menzionati nelle visite pastorali: gli unici dati interessanti che da esse si ricavano sono l'ordine dato dal vescovo Francesco Panigarola nel 1588 di trasferire l'altare in zona dell'oratorio sopra cui non si abiti (come dimostra la riunione del Consiglio Comunale di due anni successivi, il piano superiore dell'oratorio era tuttora adibito a usi civili)²³: l'ordine è reiterato dallo stesso Panigarola nel 1597²⁴, e probabilmente venne eseguito prima della successiva visita pastorale del 1626, allorché per monsignor Broglia «altare bene se habet». Qui va sottolineato l'apprezzamento per la tavola macriniana, definita «pulcra icona»²⁵. Tali lavori comportarono una generale revisione dell'edificio, con la costruzione di una piccola abside a est e verosimilmente l'apertura della attuale porta d'ingresso e della finestra sulla parete ovest.

Santa Vittoria era feudo dei Romagnano; for-



Salita al Calvario.

se questo non incise direttamente sulla committenza confraternitale, di carattere cittadino e quindi abbastanza autonoma, ma potrebbe offrire un elemento ulteriore, oltre a quelli già indicati da Giovanni Romano e poi da chi scrive, per spiegare l'attenzione di Amedeo di Romagnano nei confronti di Macrino d'Alba (il riferimento è naturalmente alla pala per il Duomo di Torino del 1505, oggi in Galleria Sabauda)²⁶.

Si ha notizia di un restauro della chiesa di San Francesco avvenuto tra 1873 e 1874: il 14 marzo 1873 i confratelli guidati dal prevosto Giovanni Sica si rivolgono al vescovo di Alba Eugenio Galletti, chiedendo, dato il «pessimo stato» dell'oratorio, di poter celebrare le «sacre Funzioni della Confraternita» nella chiesa di Sant'Antonio, impegnandosi al contempo a contribuire «alla restaurazione e manutenzione della predetta Chiesa»²⁷. La risposta di monsignor Galletti,

in data 1 aprile 1873, è positiva, ma si precisa che il permesso di trasferimento è valido solo «provvisoriamente [sottolineato nel testo], cioè fino a che siasi al bisogno della popolazione completamente restaurata la antica chiesa della Confraternita»²⁸. Una lettera del Galletti in data 5 ottobre 1874 stabilisce per il successivo 18 ottobre la cerimonia di riappropriazione della chiesa di San Francesco da parte della Confraternita dopo «l'opera de' restauri», dei quali non si specifica l'entità²⁹. Sicuramente interessò gli affreschi il restauro compiuto tra 1925 e 1927. Una lettera del 4 maggio 1927 inviata dalla Soprintendenza ai Monumenti al parroco di Santa Vittoria don G. Rossello informa di un preventivo fatto in data 15 aprile 1925 di complessive lire 15.000, delle quali il Rossello si era impegnato a coprirne 4000: il restauro strutturale è affidato al capomastro Balzanelli, quello degli affreschi al prof.



Crocifissione.

Fonti, le cui spettanze a quella data sono indicate in Lire 3740³⁰. Purtroppo la relazione peritale del maggio 1927 conservata nell'archivio parrocchiale di Santa Vittoria si riferisce solo ai lavori effettuati dal Balzanelli, consistenti nell'inserimento di chiavi di ferro per il sostegno di muri, nel rifacimento delle travi in legno del solaio e degli infissi³¹.

Nuovi interventi di manutenzione straordinaria alla chiesa furono promossi nel 1959 dal parroco Domenico Marolo. Da una sua lettera in data 19 settembre 1960 all'Amministrazione Provinciale di Cuneo apprendiamo interessanti notizie anche a proposito dei dipinti: la Soprintendenza alle Gallerie, che già stava «riparando il quadro icona, attribuito alla bottega del Macrino», avrebbe «promesso il suo intervento per quanto riguarda la riparazione artistica degli affreschi»³². L'appello rimase evidentemente inascoltato e il parroco tentò, il 27 aprile 1962, di bussare alla porta del sindaco di Santa Vittoria³³. Questa volta, 12 maggio, venne effettivamente stanziato un contributo di 1200 lire, ma non si ha notizia di restauri ulteriori successivi a questa data³⁴.

Si arriva così all'intervento ultimo, realizzato in tre lotti, dal novembre 1999 al marzo 2002, dalla ditta Nicola Restauri di Aramengo, grazie a finanziamenti ministeriali.

Gli accertamenti effettuati in occasione di questi ultimi lavori hanno restituito l'immagine di una bottega assai smaliziata tecnicamente, in grado di ricorrere a più sistemi di lavoro nelle diverse zone della decorazione: la cinta muraria dell'*Entrata in Gerusalemme* è definita da rette incise sull'intonaco, mentre nella scena dei *Trenta denari* si sono riscontrate tracce sia di spolvero sia di incisioni sull'intonaco; queste sono utilizzate anche per dare i contorni del calice nell'*Orazione nell'orto*, in cui, per le aureole, sono rimasti scarsi avanzi di dorature. Siamo di fronte a una maestranza esperta, di cui la critica è riuscita in vario modo a scorgere agganci in altre opere del territorio piemontese. In particolare vanno prese in grande considerazione le sopra citate osservazioni di Romano (2001) e Galante Garrone (1985). Romano, come già detto, scorge forti affinità tra gli affreschi e lo stendardo della Misericordia pubblicato da Ciliento («quasi si trattasse della stessa personalità di Santa

Vittoria»), e in entrambi i casi è sensibile il debito nei confronti del Maestro di Cercenasco: seguendo le precedenti osservazioni dello stesso Romano, poi confermate dagli studi successivi, quest'ultimo è un pittore di lontana matrice fouquetiana, che nel secondo Quattrocento piemontese rappresenta con autorità le ragioni della cultura alpina. Il passaggio è dato, più che dalla Madonna stessa (troppo addolcita da probabili interventi ottocenteschi che il recente restauro non ha potuto eliminare), dai devoti in basso e ancor più dagli angeli che nella parte superiore incoronano la Vergine, quasi una versione più aguzza e nervosa di quelli della *Madonna in gloria* di Villanova d'Asti, o più ancora di quelli musicanti da poco riemersi sull'intradosso di una finestra in Sant'Anna a Cercenasco³⁵. L'attività del Maestro di Cercenasco si svolge tra Pinerolese, Torinese e Val di Susa, e quasi sembrerebbe inserirsi tendenzialmente nell'area geografica già coperta da Antoine de Lohny³⁶: un parallelo, come suggerito ancora da Romano, lo incontriamo nel raro Maestro dei Fratelli Reyneri, forte pittore a sua volta dipendente da Antoine ma anche di «inequivocabile prossimità con il Maestro di Cercenasco», verso il 1480³⁷. Bisognerà forse considerare fatti del nono decennio del Quattrocento anche le opere del Maestro di Cercenasco che, magari a seguito di una sfuggente attività un poco più a sud (di cui piacerebbe poter considerare testimonianza la tavola di Villanova) suscita la comparsa di opere come la *Madonna della Misericordia* di Alba, un suo un poco più eletto compagno come la rovinatissima *Assunta* su tela già a Vezzolano e ora al Museo Civico di Torino³⁸, fino alla sacra rappresentazione di Santa Vittoria. Qui assistiamo a un dilatarsi propriamente teatrale della raffigurazione. Certo non c'è la costante, controllata levigatezza del Maestro di Cercenasco né il sussurrato increscarsi dei panni dell'*Assunta* di Vezzolano, sacrificati a favore di una espressività più immediata, che però non dà mai nell'esasperazione patetica. La maestranza di Santa Vittoria ama comporre per masse, spesso relegando i personaggi a comparse prive di reale determina-

tezza (così la soldataglia della *Cattura di Cristo* o della *Crocifissione*), talvolta indulgendo al dettaglio comico o a quello crudele (esempio del primo sono i soldati che si accapigliano per il possesso della tunica di Cristo, del secondo l'operaio intento a conficcare l'enorme chiodo dentro la mano di Gesù). Momenti di maggiore messa a fuoco (indice forse dell'intervento di un capobottega) sia luministica sia psicologica, e proprio nella direzione indicata a Cercenasco, si riscontrano nel *Tradimento di Giuda*, con il sovraeccitato protagonista che si agita e quasi sembra battere i denti davanti agli interdetti membri del sinedrion, che peraltro non paiono più di tanto prenderlo sul serio, nel raccolto e nobile colloquio tra Gesù e san Pietro nella *Lavanda dei piedi*, nel volgersi doloroso del Salvatore nella *Flagellazione*. Dominante è poi l'interesse per una resa materica delle superfici: le venature del legno delle croci, la folta barba di san Pietro dormiente nell'*Orazione nell'orto* (che, con le cautele imposte dalla pessima conservazione, potrebbe ricordare i santi già Reyneri), l'abito a rigide pieghe del Cristo coronato di spine. Al tempo stesso si rilevano, sul piano iconografico più che stilistico, deliziosi indugi arcaistici: il manigoldo che sembra inerpinarsi sulla croce per porgere la spugna imbevuta d'aceto a Gesù crocifisso ripete la posizione già assunta dall'analogo personaggio nella straordinaria *Crocifissione* (circa 1440-1445) affrescata in San Vito a Piossasco – a meno che non dipendano entrambi da un comune prototipo, che nel caso sarebbe verosimilmente fiammingo – a cui rimanda per la disposizione anche il gruppo delle pie donne, mentre pure la Maddalena colta di profilo a disperarsi ai piedi della croce sembra discendere da una antica genealogia jaqueriana³⁹. La datazione orientativa al 1490 circa di questi affreschi credo vada sostanzialmente confermata, forse ammettendo la possibilità di un leggero scivolamento in avanti della cronologia. Taluni spunti narrativi sembrerebbero in contiguità espressiva con qualche maestro incisore predüreriano: non ho trovato desunzioni precise, ma somiglianze di una certa consistenza si notano tra le scene di *Cristo da-*



Prascorsano, Cappella del Cimitero (foto 1972).



Crocifissione (particolare).

vanti a Caifa e di Cristo inchiodato alla croce di Santa Vittoria e gli analoghi episodi raffigurati in due xilografie di *Der Schatzbehalter* di Stephan Fridolin, pubblicato a Norimberga da Anton Koberger l'8 novembre 1491⁴⁰. I punti da tenere presenti sono, all'indietro, la *Madonna della Misericordia* di Alba e la cultura di cui è partecipe: in avanti continua a parermi valida l'osservazione della Galante Garrone sulla estrema vicinanza tra gli affreschi di Santa Vittoria e quelli della cappella del cimitero a Prascorsano (vandalicamente danneggiati nel 1981 ma leggibili nelle foto pubblicate da Mallé nel 1967)⁴¹. Ma su questi apostoli che davvero sembrano appena usciti dall'oratorio di Santa Vittoria, però con un maggior respiro monumentale, non può non cogliersi il posarsi di proposte differenti: i volti più accarezzati dalle ombre, dalle palpebre pesanti, le bocche serrate e il mento appuntito di Giovanni e Matteo, ma anche il pittoresco raggrinzirsi della pelle intorno agli occhi di Paolo e Giacomo Maggiore, mi sembrano già in debito verso Hans Clemer, a Saluzzo a partire probabilmente dal 1494 (noi lo seguiamo dal polittico di Celle

Macra, 1496)⁴². Questo dato è tale da portare verosimilmente nella seconda metà degli anni Novanta la cronologia degli affreschi di Prascorsano (lasciando pertanto non lontano dal 1490-1492, prima tra l'altro del ritorno in patria di Macrino, gli affreschi di Santa Vittoria): ci saremmo aspettati piuttosto un'attenzione verso Spanzotti, ma una precoce quanto effimera fortuna di Clemer (o, in alternativa, di un suo fantomatico alter ego) in aree diverse dal Marchesato di Saluzzo è dato che sembra di cogliere anche nel già ricordato affresco staccato proveniente da San Domenico ad Alba. L'incontro di una tradizione nordica capeggiata da Antoine de Lonhy e delle seduzioni provenzali e liguri era del resto, tra l'ultimo decennio del Quattrocento e i primi anni del secolo nuovo, una questione di vera attualità: ne sono condizionati gli inizi di Gandolfino da Roreto (che, ricordiamolo, si presenta in forze ad Alba nel 1493) prima della svolta filolombarda, e a questo filone di presenze appartiene anche, più o meno negli stessi anni del polittico Tana a Chieri, il Maestro (anzi, come ho già altrove precisato, i Maestri) di San Martino Al-



Levice, Cappella di San Rocco, Veduta dell'abside.

fieri, che nei primi anni del Cinquecento opera a stretto contatto con Macrino⁴³.

La seconda scheda fuori mostra è dedicata agli affreschi absidali della piccola cappella di San Rocco a Levice, oggi curata con entusiasmo e devozione dalla locale sezione degli Alpini. Gli affreschi sono stati restaurati tra giugno e agosto 1999 da Emilia Bruzzone e dalla cooperativa AFF.RES.CO, con finanziamenti ministeriali. I danni maggiori (come risulta dalla scheda di restauro depositata presso l'Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico e Artistico del Piemonte) sono stati causati da uno smottamento del terreno conseguente all'alluvione del 1994. Interessanti gli accertamenti tecnici: il pittore ha usato un pigmento rosso per definire i contorni delle immagini, poi riportati sull'intonaco fresco (a base di calce e sabbia) con la tecnica dell'incisione.

Sotto un'immagine di Cristo Pantocrator, che tiene tra le mani un libro aperto su cui si legge «EGO/ SVM/ LVX/ MU[N]/DI. VI[A]/ VERITAS/ ET. VITA», intervallata da una cornice a

fregi vegetali con al centro il monogramma di Cristo e al margine inferiore la scritta «AVE GRATI[A] PLENA DOMINVS TECVM» sta un'immagine di Madonna in trono col Bambino che gioca con un uccelletto; sulla loro destra le immagini di san Rocco e san Sebastiano, e sulla sinistra di san Giuseppe e santa Lucia, tutti identificati da scritte poste sopra le loro effigi.

Si tratta di una gradevole decorazione, non priva di qualche ambizione. La Madonna veste un abito di foggia già di primo Cinquecento, e il pittore non ha lesinato impegno sia nella definizione del roseto alle spalle, sia nella faticosa definizione prospettica del trono, sia nel più riuscito modellato delle mani. Anche l'anatomia del san Sebastiano indica una volontà di aggiornamento non indifferente: il pittore di Levice mostra a evidenza, su un robusto sostrato di tradizione locale (qualcosa di non dissimile dalla cultura del Maestro di Roccaverano, attivo anche a Murialdo, Millesimo e Calizzano⁴⁴, o del Maestro di Saliceto-Lignera), di guardare con forte interesse al milieu ligure-pavese, antonomasticamente rappresentato da Lorenzo Fasolo, forse nella sua

ultima fase ligure testimoniata dal trittico di Santa Caterina nella Collegiata di Finalborgo, 1513 (un altro pittore che potrebbe aver rappresentato un punto di riferimento per il frescante di Levice è l'anonimo maestro, comunque vicino a Lorenzo Fasolo, a cui spetta il bel polittico della Cattedrale di Noli)⁴⁵. Ciò spiega bene le vicinanza delle pitture di Levice con gli affreschi datati 1515 nella Parrocchiale di Cosseria, però più modesti nelle intenzioni e un poco meno aggiornati, data che orientativamente dovrebbe valere anche per le decorazioni della nostra cappella di San Rocco⁴⁶. Da questa congiuntura il nostro anonimo ricava i volti di tre quarti contrassegnati dalle palpebre pesanti e dal naso lungo e diritto, il tentativo di moderata unificazione prospettica negli archi bicolori di san Rocco e san Giuseppe; di suo ci mette un accattivante indugio su grafiche eleganze cortesi a cui non si vuole rinunciare (nei panneggi, nella verzura alle spalle della Madonna), e un simpatico carattere accostante delle sue figure, che si rivolgono sorridenti e serene al riguardante.

Sopra l'arcata che inquadra i santi Rocco e Giuseppe si trova, ripetuto due volte per ognuno, lo stemma dei Del Carretto, affiancato dalle lettere R e A (si leggono per intero solo a destra del san Giuseppe): mi sembra ragionevole considerarle la sigla di Raffaello Del Carretto, che fu infeudato di Levice il 31 agosto 1499⁴⁷, data che costituisce un più che verosimile *post quem* per i nostri affreschi e che si inserisce perfettamente nel discorso sulla cronologia che si evince ragionando sullo stile. Tenendo conto dell'ovvio significato apotropaico dei santi Rocco e Sebastiano, protettori contro la peste, se qualche storico ci saprà fornire la data di una epidemia pestilenziale particolarmente violenta in questi anni, avremo la possibilità di datare quasi *ad annum* (o comunque con un *post quem* pressoché immediato) il gradevolissimo affresco di Levice, che dimostra come la momentanea unificazione lin-



San Sebastiano (particolare).

guistica operata ad Alba da Macrino non abbia chiuso il tradizionale canale aperto verso la Liguria (lo stesso Maestro di San Martino Alfieri poteva del resto contribuire a tenerlo aperto), che forse porterà, non molto dopo, al misterioso capolavoro che ancora è l'*Annunciazione* di Santa Rosalia, oggi in Galleria Sabauda⁴⁸.

Un particolare e sentito ringraziamento per i consigli, le segnalazioni e gli aiuti materiali, va a Massimiliano Caldera, Amedeo Castagnotti, Bruno Ciliento e Giovanni Romano.