



SOCIETA DI RICERCHE E STUDI VALSUSINI

SUSA
(TORINO)

Agosto 1987 - Anno XXIII - N. 23

PITTURE TARDOGOTICHE A CHIANOCCO

Anna Maria Cavargna Allemano

La Cappella di S. Ippolito, nel cimitero di Chianocco, è un piccolo edificio romanico dell'XI secolo, in precarie condizioni e non molto noto neanche ai valsusini (1).

All'interno, sulla parete orientale, vi sono degli affreschi molto compromessi sia dallo stato di abbandono in cui versa l'edificio, sia dai danni di infiltrazioni che solo il recente rifacimento del tetto ha potuto limitare. Dopo l'intervento, purtroppo tardivo, di recupero e fissaggio conservativo avvenuto nel 1976, la lettura delle scene dipinte è ancora possibile, nonostante il degrado della superficie e le cadute di intonaco.

Finora inediti, ma non del tutto sconosciuti, questi affreschi avevano trovato un primo favorevole giudizio da parte del Castelnuovo nel 1961 (2), e sono citati dalla Rossetti Brezzi nel suo saggio sulla pittura in Valle di Susa tra '400 e '500.(3).

Essi occupano tutta la superficie della parete, di forma centinata, ad eccezione del terzo inferiore contro cui poggiava l'altare e di due finestrelle simmetriche a feritoia, scolpite in pietra.

(1) La cappella sorge sul lato meridionale del cimitero, al limite del pianoro sovrastante la borgata Grangia. È costituita da un unico vano a pianta rettangolare (m.7 x 5 ca.), coperto da volta a botte e con muri perimetrali molto robusti; orientata, ossia con l'altare a est, ha l'ingresso a nord con portale ad arco, due finestrelle a feritoia a est e una a sud. Il tetto a spioventi è rifatto di recente (1975). Le caratteristiche costruttive inducono a riferire la sua costruzione ad un momento precoce del romanico, nell'XI secolo. Per notizie su Chianocco in età medioevale e sulla cappella di S. Ippolito, cfr. L. PATRIA, *Testimonianze di una civiltà montanara in Piemonte Parchi*, n. 6, Regione Piemonte, Torino 1985, pp.10-11; id., - *Chianocco, il capoluogo*, in "L'Orrido di Chianocco", Regione Piemonte, Torino 1985, pp. 46-53.

(2) E. CASTELNUOVO, *Ragguaglio delle arti. Una superba fortezza a guardia della valle*, in "Tuttitalia", Piemonte e Valle d'Aosta, Milano 1961, vol. II, p. 401.

(3) E. ROSSETTI BREZZI, *La pittura in Valle di Susa tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento*, in "Valle di Susa, Arte e Storia dall'XI al XVIII secolo", catalogo della mostra, Torino 1977, p. 192 nota 26.

In sei riquadri, delimitati da sottili strisce di colore prive di decorazione e disposti in due registri sovrapposti, sono rappresentati: in alto la Crocifissione affiancata dalle figure di S. Caterina e di S. Margherita ⁽⁴⁾; nell'ordine inferiore il Martirio di S. Sebastiano affiancato da S. Bartolomeo e S. Antonio (fig.1).

Poco distante, sulla parete destra della cappella, compare un frammento di scritta in caratteri gotici in cui si legge "anno domini m..."; purtroppo la caduta dell'intonaco non ci permette di capire se fosse pertinente a queste pitture.

I temi raffigurati sono frequenti, in età tardomedievale, nel territorio piemontese e cari alla religiosità delle nostre genti: vi sono riunite figure di Santi guaritori per i quali era viva la devozione popolare. Le iconografie sono quelle tradizionali, ma alcuni spunti, così come certi elementi del suo linguaggio, si rivelano interessanti per illuminare sulla cultura del pittore.

LA CROCIFISSIONE (fig.2).

È la scena principale, mal conservata in alcuni particolari, come i volti di Maria e di Giovanni, ma discretamente leggibile nell'insieme. Ha uno schema compositivo semplificato, ancora trecentesco: ai lati del Crocifisso la Vergine e S. Giovanni sono figure di impianto solido, corposo; la croce si staglia contro un fondale rosso-mattone, su cui si aprono due quinte di grige montagne, digradanti verso il centro della scena. Gli elementi simbolici del sole e della luna sopra i bracci della croce ribadiscono la simmetria creata dalla timida apertura di paesaggio.

L'iconografia ricercata e "internazionale" scelta dal pittore è indice della sua cultura di buon livello, che ha presente esemplari miniati quali si producevano nel ducato sabauda nei primi decenni del Quattrocento. Il suo linguaggio conferma questa indicazione: il corpo di Cristo un po' rattappito, esasperato nel disegno legnoso, nel linearismo insistito del costato, il reclinarsi violento del capo nell'abbandono della morte, la tensione irrigidita del volto e delle braccia, sono descritti con la stessa compiaciuta attenzione che viene prestata al legno venato della croce, al fiotto di sangue sul petto e sulla fronte. Un attenuato realismo appare invece nella delicata trasparenza del perizoma, nel rendimento modellato delle gambe di Cristo, e, in Maria e Giovanni, nella densità dei panneggi e nei piedi saldamente poggiati sul terreno.

⁽⁴⁾ Anziché Santa Margherita d'Antiochia, in questa figura viene identificato San Giorgio e il drago dalla ROSSETTI BREZZI (cit., v. nota precedente). Anche L. PATRIA (cit., v. nota 1) ripete questa identificazione. Mi sembra evidente trattarsi di una figura femminile in atteggiamento di preghiera, che pare proprio uscire dal drago, così come narra la leggenda di S. Margherita: con un segno di croce miracolosamente esce dal corpo mostruoso del drago che l'aveva ingoiata.

L'oscillazione tra moduli decorativi e un senso più concreto della realtà pare una nota costante di questi affreschi. Ed è sintomo di un trapasso culturale ancora in atto nella civiltà tardogotica dell'area alpina.

Oltre al confronto con la Crocifissione miniata del Messale di Felice V ⁽⁵⁾, soprattutto per gli elementi simbolici del sole e della luna (che d'altronde ritroviamo in Rogier Van der Weyden: si veda la pala Abegg, eseguita intorno al 1440 per il piemontese Oberto Villa), si possono richiamare la Crocifissione del messale Moriset di Aosta e la tavoletta dell'abbazia di Hautecombe ⁽⁶⁾. La miniatura di Aosta, strettamente jaqueriana, rimanda alla bella Crocifissione della sala baronale della Manta, mentre nel nostro affresco non vi sono riflessi dell'intensità espressiva di Jaquerio nè del realismo espressionistico dei suoi seguaci. Con le due opere citate è tuttavia possibile un confronto per quel coesistere di virtuosismo decorativo e di una corporeità più reale, di un inconsistente fondo d'oro o campito di colore e di una ricerca spaziale concreta in primo piano.

Anche nelle figure di Santi degli scomparti laterali trovano conferma questi accenti, indicativi per chiarire la cultura del pittore.

LE SANTE (figg. 3 e 4)

Le Sante raffigurate ai lati della Crocifissione, Santa Caterina a sinistra e Santa Margherita a destra, appartengono a repertori largamente usati nel gotico piemontese; con la differenza, tuttavia, che per Santa Caterina, tradizionalmente invocata a protezione dal fulmine e come guaritrice, la diffusione risulta ben maggiore sia in area alpina che in pianura, mentre non sono molti i riscontri dell'iconografia di Santa Margherita, che ha assunto nella tradizione popolare il ruolo di ausiliatrice delle partorienti. Essa compare in testi colti (di Jaquerio a Ranverso e a Pianezza, di Dux Aymo a Macello e a Villafranca), ma più raramente in area strettamente alpina, dove conosco i soli esempi di Jean Baleison a Venanson e, in Delfinato, a Plampinet e a La Salle ⁽⁷⁾.

Entrambe le Sante sono ritratte come nobili donzelle. In S. Caterina, fornita degli abituali attributi, la spada e la ruota del martirio, il pittore insiste sull'eleganza del costume e ne tratteggia con delicatezza il volto, incorniciato dalla bionda

⁽⁵⁾ Alla Biblioteca Reale di Torino. Il Messale fu eseguito intorno al 1440 da Peronet Lamy per il duca di Savoia Amedeo VIII, divenuto papa col nome appunto di Felice V. cfr. *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra, Torino 1979, scheda n. 25, di S. PETTENATI, p. 222-225.

⁽⁶⁾ L'una del secondo decennio del '400, l'altra del 1420-30. cfr. *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale* cit., scheda n. 23 di A. QUAZZA e scheda n. 7 di E. ROSSETTI BREZZI.

⁽⁷⁾ In Valle d'Aosta l'iconografia della Santa ricorre anche in opere di scultura, quali il Reliquiario di San Grato (Cattedrale di Aosta) del 1450 ca., e nel più antico paliotto di Villeneuve, al Museo Civico di Torino.

chioma e dall'aurea corona. La sua figura non è lontana da quella affrescata a Foresto, nella cappella della Madonna delle Grazie; ma quest'ultima appare un po' più tarda e di cultura torinese, mentre la Santa Caterina di Chianocco si orienta verso la Francia meridionale (la Savoia, il Delfinato e fors'anche l'entroterra nizzardo). Tra i confronti possibili con esempi piemontesi, mi pare di poter riconoscere semmai qualche affinità con figure di Pietro da Saluzzo. Maggiore vicinanza si può ravvisare, nel Delfinato, a Laval e Villard-St. Pancrace, in Savoia a Lanslevillard (storie di S. Sebastiano), nelle Alpi Marittime a Auron (St. Erige), tutte opere che si datano intorno alla metà del '400.

I caratteri di questa figura sono nella direzione di quell'arte popolare, fatta di tipologie semplificate, di volumi appiattiti che non traspaiono sotto le vesti, di leggera sproporzione tra il corpo e la testa che risulta un po' dilatata e con il volto ben caratterizzato: tendenza che va affermandosi in queste regioni come tipica arte "alpestre" (8); un esempio significativo, perchè assai dialettale, lo troviamo verso il 1460 a Vulmix, in Savoia (cappella di S. Grato).

Più sfumata appare la Santa Margherita, di cui, nonostante la pessima conservazione, si può ancora apprezzare l'incredula, compunta espressione. Meglio della figura della Santa è tuttavia messa in risalto, con compiaciuta evidenza, la fantastica forma del drago, reso vivace dal colore giallo ocra macchiettato di bianco e di rosso.

IL MARTIRIO DI S. SEBASTIANO

La scena risulta leggibile soltanto negli elementi compositivi essenziali: il Santo è legato al palo del martirio tra due carnefici-arcieri, l'uno in piedi e l'altro in ginocchio. Lo sfondo è aperto su un paesaggio montuoso, di un grigio uniforme, con notazioni del terreno in primo piano. Precise osservazioni sui personaggi sono impedita dal cattivo stato di conservazione dell'affresco; si può leggere tuttavia la delicata immagine di S. Sebastiano, reale nella corporeità e nell'atteggiamento, che si abbandona reclinando il capo verso destra.

Questo schema compositivo è molto consueto, in Piemonte e in tutta l'area alpina occidentale, dove il Santo era oggetto di particolare devozione come protettore dalla peste. Qui la scena è ancora esente dal realismo accentuato di cui l'iconografia del martirio si carica nel filone post-jaqueriano di tardo '400: in val di Susa e negli attigui versanti francesi se ne conservano frequenti esempi (9).

(8) Cfr. M. ROQUES, *Les peintures murales du sud-est de la France. XIII au XVI siècle*, Parigi 1961, p. 120.

(9) Da St.-Chaffrey a Vallouise e a Lanslevillard, e in Val di Susa a Rochemolles, a Melezet, a Beaulard.

I SANTI

A lato delle finestrelle, dipinte negli sguanci da motivi semplificati di rami con foglie e fiori, sono raffigurati a sinistra San Bartolomeo, a destra Sant'Antonio.

Il Santo apostolo è presentato nella tradizione iconografica che lo raffigura dopo il martirio, nell'atto di portare, appesa a un bastone, la propria pelle, e con in mano il coltello che servì a scorticarlo. Questa iconografia è certamente meno diffusa in Piemonte di quella in cui S. Bartolomeo appare a fianco degli altri Apostoli, e come loro panneggiato nella lunga veste. Se raramente ne viene raffigurato il crudele martirio (è del secondo decennio del '400 l'affresco in S. Giovanni ai Campi di Piobesi), non è più frequente la figura del martire presentato nel corpo glorioso in cui è risorto (credo di vederne un esempio, molto deteriorato, tra i Santi dipinti dal Turcotto in S. Martino a Cavallermaggiore).

Come nelle scene di Giudizio sono visti gli eletti, alquanto irreali nei loro corpi rinnovati (penso ai Giudizi di Monetier o Jouvenceaux, affrescati sullo scorcio del '400), così anche qui S. Bartolomeo appare privo di notazioni anatomiche, con il corpo levigato ed il volto inespressivo ed estatico; un pretesto realistico è offerto unicamente dalla "maschera" del volto, che pende nella pelle senza vita. Il colore rosso-mattone del fondo è ripreso dall'incarnato roseo intenso del corpo e dal chiaroscuro della pelle pendula, panneggiata in pieghe regolari. La suggestione dell'immagine è accentuata dall'uniformità cromatica in cui risaltano i pochi tratti bianchi e l'assenza di qualsiasi compiacimento decorativo, se non il contorno a perline dell'aureola.

Il più vicino confronto, che si direbbe derivato da questa figura, è l'analogo San Bartolomeo raffigurato a Foresto nel ciclo della Madonna delle Grazie: dove tuttavia il Santo, purtroppo meno leggibile, ha assunto un'immagine più sciolta, perdendo la gravità e gran parte del fascino di questa ingenua ed efficace rappresentazione.

Nella figura di S. Antonio si può ravvisare senza fatica il punto più alto, qualitativamente ed espressivamente, di questo complesso figurato.

Considerato guaritore dell'ergotismo o "fuoco di Sant'Antonio" e protettore dalla morte improvvisa, questo santo era di gran lunga il più venerato a livello popolare, particolarmente in Delfinato e in Piemonte, e naturalmente anche in Valle di Susa, dove l'abbazia di S. Antonio di Ranverso apparteneva agli ordini ospitalieri antoniani di Vienne. In ambito locale è diffusissima la sua immagine, che perdurerà in affreschi popolari fino a tempi recenti.

Qui il Santo è rappresentato secondo la tradizionale iconografia, avvolto in un mantello nero che ricopre l'abito marrone, con in mano un libro chiuso ed il campanello, appoggiandosi con l'altra mano al bastone, mentre un porcellino è accucciato ai suoi piedi.

Un nitido disegno descrive il volto, dall'espressione serena e intensa, lo sguardo bonario e rassicurante; contornano la testa calva rade ciocche grige, lisce come la barba ed i baffi meticolosamente composti entro il profilo teso del cappuccio. La figura, solenne e umile, si staglia sul fondo campito di rosso-mattone contrapponendovi una gamma di grigi in gradazione, da quello più chiaro della barba, luminosa come lo zoccolo rilevato nello sfondo, al quasi-nero chiaroscuro del manto.

Ad un più alto livello qualitativo, paiono confermati i caratteri stilistici già prima osservati per le altre figure; ma vi è rinvigorita la ricerca di concretezza che in altre parti di questi affreschi appare distratta da preoccupazioni decorative.

Allo stato attuale non sono noti dati d'archivio su possibili committenze attuate nel XV secolo da parte delle aristocratiche famiglie locali, i Bertrandi, i Romani, i "de Canusco" e i "de Bardonisca", che in età medievale estendevano la loro signoria sulle terre di Chianocco ⁽¹⁰⁾. Non è quindi possibile azzardare fondate ipotesi sull'identità del frescante attivo nella piccola cappella di S. Ippolito, poco distante dal castello e dalla casaforte in cui quelle famiglie abitarono.

Gli elementi di stile e di cultura che emergono, e che si spera possano incoraggiare ulteriori ricerche, sono per ora gli unici a fornire una possibile datazione di questi affreschi, che ritengo riferibili agli anni intorno alla metà del '400.

Allo sbocciare del secolo, il ciclo di Santa Maria Maggiore a Susa aveva segnato un punto di riferimento nella tradizione pittorica locale con un preciso orientamento verso la cultura lombarda, temperata tuttavia da modi di importazione francese ⁽¹¹⁾. Non è arbitrario pensare che quest'ultima componente dell'arte locale sia divenuta prevalente nei decenni successivi, grazie agli scambi tra la Francia meridionale e la Valle di Susa.

Gli affreschi di Chianocco contrassegnano un momento di più stretti rapporti con la cultura dell'altro versante ⁽¹²⁾. Se l'influenza di esemplari miniati e di modelli cortesi vi è in qualche misura ancora presente, si afferma con prevalenza in questo ciclo valsusino una ricerca di sobrio e moderato realismo, che non vedrei in rapporto con la presenza fortemente innovatrice di Jaquerio, ma piuttosto con una cultura maturata tra Savoia e Provenza nella prima metà del XV secolo.

⁽¹⁰⁾ cfr. L. PATRIA, cit.

⁽¹¹⁾ cfr. E. ROSSETTI BREZZI, *Maestro di Santa Maria Maggiore a Susa, 1390-1400* in "Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale", cit., pp. 385-388.

⁽¹²⁾ Le affinità con pitture esistenti in cappelle del Delfinato e della Savoia si possono così riassumere: un gusto comune per la caratterizzazione dei volti, la semplificazione delle forme, la solidità dei volumi definiti da netti contorni e da stesure uniformi di colore, l'uso di una gamma cromatica ristretta, puntualmente ricorrente negli uni e negli altri, con la coincidenza di particolari tipologie (es. le strisce di colore prive di decorazione a delimitare i riquadri affrescati; cfr. cappella di St.-Martin a Le Monetier).



1. CHIANOCCO, cappella di S. Ippolito: la parete affrescata. In alto: *S. Caterina, Crocifissione, S. Margherita*; sotto: *S. Bartolomeo, martirio di S. Sebastiano, S. Antonio*. (sec. XV).



2. S. Ippolito: *la Crocifissione*.



3. S. Ippolito: *S. Caterina.*

S. Ippolito: *S. Margherita.*



6. S. Ippolito: S. Antonio.



5. S. Ippolito: S. Bartolomeo.



6 bis. S. Ippolito: *S. Antonio* (particolare).

Le fotografie sono state eseguite da Chiara Lambert.