

## **Le campagne decorative della chiesa riscoperte dai restauri**

### **Le testimonianze più antiche**

Le tracce delle più antiche campagne decorative condotte all'interno dell'antica parrocchiale sono tornate alla luce, nel corso dei restauri, nell'area absidale della chiesa e sono rappresentate da una serie di dipinti purtroppo in pessimo stato di conservazione. Il lacerto più antico è riemerso sull'estradosso dell'arco trionfale, dal lato destro ovvero sul maschio individuato dalle più recenti ricognizioni come la più antica sezione dell'edificio sopravvissuta ai rimaneggiamenti, insieme al campanile, databile, attraverso l'analisi della tessitura muraria, all'XI secolo. Nel frammento è ormai possibile riconoscere solo la figura aureolata di un santo, rappresentato frontalmente su di uno sfondo campito con blu di lapislazzulo. Al di sopra e al di sotto, la prosecuzione della superficie dipinta indica che non doveva trattarsi di una figura isolata. Troppo poco è sopravvissuto per poter operare dei confronti ma i suoi caratteri generali e la rigida frontalità che la caratterizza permettono di riconoscerne la matrice romanica e di datarla al XII secolo, dopo il completamento dell'opera architettonica.

Sulla medesima parete, un secondo frammento è riemerso in seguito al distacco dell'intonaco appartenente ad un affresco più tardo raffigurante il martirio di santo Stefano. Su di un medesimo strato di intonaco compaiono due raffigurazioni. Una, più recente, copre oggi parzialmente, a secco, una pittura più antica della quale non pare più possibile riconoscere l'iconografia, ma da mettere forse in relazione, per datazione, con la figura di santo dell'estradosso. Sulla porzione di intonaco ridipinto si possono riconoscere soltanto i piedi e le gambe coperte da un panneggio di una figura, forse un angelo, in movimento verso sinistra. Quanto è sopravvissuto permette tuttavia di datare, pur approssimativamente, l'intervento di ridipintura. Il trattamento del panneggio, solcato da pieghe falcate e segnate da ombreggiature ampie e taglienti evoca modelli gotici riconducibili al XIII secolo. Al medesimo intervento sono forse ascrivibili il piccolo lacerto più a sinistra, nel cilindro dell'abside, e quello sulla volta del presbiterio.

Sulla parete opposta del presbiterio, a occidente del tramezzo, sopravvive un riquadro frammentario, racchiuso in una cornice, che ospita la rappresentazione di un gruppo di cavalieri. Si riconoscono alcuni armati che procedono affiancati verso destra, in direzione dell'altare; è completamente perduta la parte inferiore della scena, che accoglieva le figure dei loro destrieri. In secondo piano, una testa priva di elmo si affaccia alle spalle dei guerrieri. Uno di essi è raffigurato in atto di togliere o indossare l'elmo, il capo del terzo da sinistra è circondato dall'aureola completamente priva di colorazione e probabilmente rivestita, in origine, da una sottile foglia metallica. Oltre il tramezzo, la raffigurazione dei musci affiancati di alcuni cavalli testimonia del maggior numero di figure che dovevano anticamente animare il corteo.

L'iconografia della scena è difficile da decifrare, anche in ragione del suo tragico stato di conservazione. L'aureola che identifica inequivocabilmente come un santo cavaliere uno dei guerrieri, porterebbe a riconoscere, in queste figure, san Maurizio e i suoi compagni della Legione Tebea, martiri ad Agauno, considerata anche la diffusissima venerazione di cui furono oggetto in queste regioni, il toponimo della località in cui è sita la chiesa e l'intitolazione della chiesa stessa.

Anche l'indagine stilistica è estremamente difficoltosa poiché delle quattro figure si possono ormai riconoscere un numero ridottissimo di dettagli: le arcate sopraorbitali fortemente ombreggiate e il taglio allungato dell'occhio del santo cavaliere, l'ondeggiare, modulato dal chiaroscuro, dei capelli biondi del cavaliere al centro, l'attaccatura alta della capigliatura e il contorno che ne disegna la curva netta sulla fronte, della figura in secondo piano. Pur nella scarsità di esempi coevi, ritroviamo tuttavia questi stessi elementi nelle figure di un ciclo di affreschi nell'abside della cappella di Santa Maria delle Vigne presso Mondovì Carassone e nei frammenti sopravvissuti di un secondo ciclo nella chiesa di San Francesco a Cortemilia. Nel primo è in particolare la figura dell'angelo del Tetramorfo a mostrare una notevole affinità con le figure dei cavalieri; vi è inoltre il medesimo motivo geometrico-vegetale racchiuso in formelle quadrate che compone la cornice in San Maurizio. È stato rilevato come gli affreschi di Mondovì Carassone e di Cortemilia siano caratterizzati da un generale accento arcaizzante al quale si affianca una notevole sensibilità, nella ricerca di eleganza e nella cura dei particolari, di spiccato gusto gotico (Quasimodo, 1997, p. 110). La medesima situazione si ripropone a San Maurizio, ove accanto a reminiscenze ancora arcaiche emergono i segnali di una ricercata adesione alle suggestioni del gotico d'Oltralpe, riconoscibili nei capelli dal taglio alla moda del cavaliere al centro, del quale sono narrati i movimenti delle braccia e del capo necessari a sfilare, o indossare, l'elmo, così come nella raffigurazione dei musì dei cavalli, che si susseguono in una sequenza lineare, individuati dai contorni e dal colore, ma privi di un reale volume che li modelli e li distanzi. Il ciclo di Mondovì Carassone è stato datato al quarto decennio del XIV secolo, quello di Cortemilia agli anni tra il quarto ed il quinto; all'interno di questo medesimo arco temporale, compatibile anche con la foggia delle armature, sembra possibile collocare i nostri cavalieri.

### **Gli affreschi dello Pseudo Domenico della Marca d'Ancona**

Anche i primi interventi riconducibili al XV secolo sono nel presbiterio; sulla parete sinistra, ad oriente del tramezzo, sono riemersi i frammenti di due riquadri affiancati, contenenti le immagini affrescate di un santo vescovo e di una santa. Il primo è raffigurato frontalmente, paludato in paramenti preziosamente decorati tra cui risaltano il ricco piviale giallo ocre ornato con un motivo a stampino a grandi rose di colore nero, la mitra bianca e rossa dalle elaborate infule e i guanti bianchi, ricamati in rosso, che rivestono le mani inanellate. L'esile figura della santa mostra la medesima cura nella descrizione della veste a vita alta decorata con un motivo a rosone e dell'elaborata acconciatura. Entrambe le figure si stagliano su uno sfondo bianco decorato con un motivo a racemi di colore nero.

Lo stato di conservazione è mediocre a causa degli evidenti segni della martellinatura eseguita per migliorare l'aderenza di un nuovo strato di intonaco steso in epoca successiva. Le caratteristiche stilistiche dei riquadri consentono di attribuirli, con

buona sicurezza, alla mano del pittore conosciuto come Pseudo Domenico della Marca d'Ancona, dall'iscrizione “magistro domenicus de la marcha da ancona” che compare nel ciclo absidale affrescato nella chiesa di Santa Maria di Spinerano, presso San Carlo Canavese (Favaro, 1997-1998, pp. 4-17). Tutte le opere riconducibili al corpus di questo pittore sono state attribuite sulla base di confronti stilistici, mancando ad oggi documenti che permettano di risalire al suo nome storico e ad opere da lui certamente eseguite. La sua maniera presenta caratteri peculiari che non paiono subire cambiamenti di rilievo nel corso della sua attività. La ricerca di raffinatezza ed eleganza, l'attenzione per il dettaglio minuto e prezioso, le descrizioni ricche di particolari di abiti e paramenti, la predilezione per i motivi decorativi a rosone, la cura nella realizzazione di cornici e sfondi, i contorni sottolineati e l'impiego di colori caldi quali rossi e gialli ocra, i lineamenti giovanili che connotano i volti dei suoi personaggi sono tra le caratteristiche proprie del maestro che si possono riconoscere nei due riquadri.

I confronti più stringenti sono, per il santo vescovo, quelli con il sant'Eusebio nella cappella di Sant'Eusebio al Masero (fig. 1), presso Scarmagno, e con l'immagine di un santo vescovo ritratto nella fotografia di un affresco, oggi perduto, a Palazzo Canavese (Moretto, 1973, pp. 91-92); per la santa, le figure femminili del ciclo absidale della chiesa di Santa Maria di Spinerano e la santa Apollonia che compare nella navata centrale, sul terzo pilastro a sinistra, nella chiesa di San Giorgio a Valperga, che sembra possibile attribuire alla mano del pittore.

Alcuni affreschi attribuiti allo Pseudo Domenico della Marca d'Ancona sono datati. È il caso dei dipinti nel chiostro dei morti del convento di San Francesco a Rivarolo Canavese (1422), di quelli conservati nella cappella di Sant'Eusebio a Scarmagno (1424) e di quelli nella chiesa di San Sebastiano a Fontanetto Po (1455). Il ciclo di Santa Maria di Spinerano, con il quale i due riquadri di San Maurizio presentano le maggiori affinità anche dal punto di vista qualitativo, è stato datato, sulla base di fonti documentarie, agli anni tra la metà del quarto e l'inizio del quinto decennio del Quattrocento (Astrua, 1987, pp. 60-61), epoca alla quale possiamo ricondurre anche i due riquadri. Il legame storico intercorrente tra le due chiese è attestato da un documento, rinvenuto presso l'Archivio Arcivescovile di Torino e datato 1384, che elenca Santa Maria di Spinerano tra le chiese sottoposte all'autorità della pieve di San Maurizio Canavese (CASIRAGHI, 1979, pp. 87 e 193-209).

### **L'intervento di Giovanni de Scotiis**

La parete settentrionale della cappella all'estremità orientale della navata sinistra così come si presenta oggi è il risultato dell'intervento di restauro che, tra il 1987 ed il 1989, ha riportato alla luce dipinti realizzati, con ogni probabilità, in occasione di due diversi interventi di decorazione condotti nel corso del XV secolo. Appartiene al primo l'esecuzione della fascia affrescata che occupa, nel senso della larghezza, l'intera parete della cappella scandendo lo spazio in una serie di riquadri che ospitano le figure di una teoria di sante. I riquadri sono delimitati da esili colonne sormontate da capitelli, dai quali si dipartono semiarchi bilobati che si fondono con la lineare cornice superiore del dipinto. Lungo il margine inferiore corre invece un bordo continuo ornato da armille fiorite. Nel primo riquadro a sinistra è raffigurata santa Margherita d'Antiochia di Pisidia. Sono ancora ben visibili il busto ed il capo aureolato della giovane santa che tra le mani giunte tiene la piccola croce con cui, secondo la leggenda, squarciò il ventre del drago che l'aveva inghiottita. La figura di

quest'ultimo si intravede ancora parzialmente nella parte inferiore del riquadro. Il secondo scomparto, il più ampio, ospita, ambientata in uno spazio dipinto di forma semicircolare, la scena del Miracolo della ruota di santa Caterina d'Alessandria. Nel terzo riquadro, nonostante le difficoltà di lettura prodotte dal dilavamento del colore, è riconoscibile la figura di santa Maria Maddalena penitente nel deserto rappresentata mentre riceve la visita consolatrice di un angelo. Nell'ultimo riquadro è la figura di santa Lucia, con i suoi attributi caratteristici: il piatto contenente due occhi chiusi e sanguinanti nella mano sinistra e il lungo pugnale che le trafigge la gola.

Lo stato di conservazione dell'affresco, nel complesso relativamente buono, suggerisce di poterne attribuire l'esecuzione a Giovanni de Scotiis da Piacenza, di cui possediamo alcune notizie documentarie: nelle schede Vesme è riportata la menzione di una iscrizione con la firma del pittore, e la data 1466, che accompagnava alcuni affreschi ora perduti in San Domenico a Biella (Baudi Di Vesme, 1982, p. 1584); una testimonianza della sua attività canavesana emerge dal testamento della contessa Ludovica di Rivara (Archivio di Stato di Torino, sezione III, mazzo I, art. 593, cart. 5, fasc. 4, Valperga di Rivara: testamenti), stilato nel 1484, che ne documenta l'intervento nella chiesa di San Giorgio e nella cappella campestre di San Pietro a Levone, per la realizzazione di affreschi oggi non più visibili. La sola opera sopravvissuta a lui certamente riconducibile è costituita dal ciclo della Passione di Cristo e dagli evangelisti, questi ultimi quasi interamente perduti, affrescati nell'abside della chiesa di San Giorgio a Valperga, la cui esecuzione è firmata e datata 1462 in un cartiglio che corona l'ingresso all'antica sacrestia (figg. 2-3). Gli affreschi si presentano purtroppo in pessimo stato di conservazione e la sola parete settentrionale dell'abside, pur drammaticamente danneggiata, risulta ancora leggibile nel suo insieme e nelle singole scene nelle quali è ripartita la narrazione degli episodi evangelici. Nonostante il degrado, l'affresco rivela ancora le peculiari qualità della maniera dell'artista, i cui connotati salienti sono stati individuati dagli studi che ne hanno interrogato lo stile (Carlone, 2002-2003, pp. 73-96). Tra questi, vi è in primo luogo la singolare concezione e costruzione dello spazio. Questo è scandito nelle sue articolazioni da una serie di esili colonne sormontate da semiarchi; gli ambienti che ospitano i personaggi sono angusti, poco profondi, tracciati con un minimo di elementi costitutivi e descritti con estrema semplicità. Al loro interno, le figure che animano le scene della Passione rappresentano in larga parte una plebaglia violenta e brutale la cui disumanità è sottolineata dalle fattezze caricaturali. Nelle scene di più concitata drammaticità, e in quella della crocifissione in particolare, le loro movenze assumono contorni scomposti che sono valsi al pittore la taccia di un diletterismo dettato dall'impazienza (Cavallari Murat, 1976, p. 180). Avvicinate ai passi di una danza (Rossetti Brezzi, 1967, p. 54), tali pose, così come le fisionomie esasperate e grottesche degli aguzzini del Cristo, non sono tuttavia, com'è stato rilevato, che uno dei registri descrittivi padroneggiati dal pittore, capace per contro di infondere tratti di profonda umanità ai lineamenti nobili e proporzionati del Cristo (Carlone, 2002-2003, pp. 90-92). Sono questi gli elementi che consentono di confrontarli con gli affreschi di San Maurizio e di ipotizzare, per entrambi, un'unica mano. Le risposdenze riguardano la cornice architettonica che separa scene ed ambienti e la costruzione, ben visibile nel caso della nicchia semicircolare che ospita il Miracolo della ruota, di spazi ristretti, caratterizzati sommariamente e affollati dai protagonisti del dramma sacro. Nella rappresentazione di questi ultimi ricompare la dicotomia tra le figure caricaturali degli sgherri, atteggiate in pose goffe e sguaiate (si consideri in particolare la figura del ceffo con il cappuccio, a sinistra) e quelle quiete e proporzionate delle figure sacre, a

San Maurizio le sante dai volti dolcissimi e alteri di nobildonne del Quattrocento. Si ritrovano anche il bordo decorato con le armille fiorite, le medesime tipologie di abiti, armi, armature. I lineamenti dei volti presentano in diversi casi strette somiglianze, ma la ripresa di molti visi in occasione dei primi restauri occorsi nella chiesa di San Giorgio suggerisce una particolare cautela in tali raffronti. In ragione del suo stato di conservazione, la teoria di sante costituisce, qualora se ne accetti l'attribuzione al maestro piacentino, un prezioso contributo per meglio conoscere il suo stile. Nell'impiego del colore, la materia che più ha sofferto degli effetti del degrado sulle pareti di San Giorgio, si ritrova, in San Maurizio, il ricorso alle ampie campiture piatte ed uniformi che completano il resoconto degli ambienti; ma nella descrizione dei volti risalta il ruolo del colore nel modellarne il volume, con delicati trapassi chiaroscurali, in accordo coi loro dettagli accuratamente ricercati.

Difficile rintracciare, nella teoria di sante, degli indizi ulteriori riguardo ai modelli ed alle influenze che hanno contribuito al formarsi del linguaggio pittorico dell'artista, che sembra qui maggiormente orientato verso i fatti del gotico internazionale lombardo.

In assenza di documenti che permettano di circoscrivere il momento dell'esecuzione, non sembra inopportuno collocare l'affresco ad una data prossima a quella del ciclo della Passione, attorno al settimo decennio del XV secolo, cronologia compatibile altresì con l'analisi dei dati della moda.

In un momento successivo, forse in ragione di un cambiamento nella dedizione della cappella o di un mutamento nell'indirizzo della devozione, fu deciso un nuovo intervento che portò alla copertura di tutti i riquadri ad eccezione di quello con santa Lucia. Questo secondo intervento si caratterizza, tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello stilistico, per una qualità di esecuzione assai meno felice del precedente. Furono realizzati due nuovi riquadri, oggi ancora parzialmente visibili, che ripresero il motivo architettonico dei dipinti di primo strato. Quello con santa Lucia, integrato nella nuova partizione pittorica della parete, subì la ridipintura della cornice con la cromia rosa e gialla riscontrabile anche nel lacerto alla sinistra della Crocifissione. Un secondo intervento del pittore è riconoscibile in un frammento riapparso nella navata destra, nell'intercapedine aperta sopra la porta della sacrestia nuova, ultima traccia di una decorazione andata perduta nei rimaneggiamenti settecenteschi dell'edificio.

In altre due zone della chiesa sono altrettanti affreschi votivi riconducibili all'ambito vicino a Giovanni de Scotiis: santa Cristina, nel sottarco del secondo arcone a destra e, sulla superficie rivolta verso la navata centrale del secondo pilastro a sinistra, il martirio di sant'Agata. I due dipinti si direbbero opera della stessa mano e presentano, nella delineazione degli ambienti come nella caratterizzazione delle figure, una stringente vicinanza tipologica e stilistica alle formule adottate negli affreschi attribuibili a Giovanni de Scotiis. Al contempo tuttavia, si differenziano dalle realizzazioni del maestro piacentino per il loro carattere più consapevolmente moderno. Nel martirio di sant'Agata, è possibile leggere in quest'ottica il maggior rispetto delle proporzioni anatomiche anche nelle figure degli aguzzini e la quasi assente esasperazione delle loro fattezze. Il disegno si fa più preciso, indagatore, e narra con minuzia i particolari dei volti. Il chiaroscuro modella uno splendido brano di pannello nella manica del carnefice a destra, il quale tuttavia conserva ancora, pur

più contenute, le movenze degli sgherri della Passione e della teoria di sante. Ancora in San Giorgio a Valperga compare, su di un pilastro della cappella di san Pantaleone, una figura di santa molto prossima a quelle dei due affreschi votivi. Il confronto più convincente con queste figure appare quello, già proposto per santa Cristina (Balma-Mion, 2001, p. 16) (fig. 4), con una serie di affreschi, tra i quali una sant'Apollonia, nel presbiterio della chiesa del castello di Rocca Canavese, individuati come opera di un'unica bottega legata a modelli lombardi e datati attorno alla metà del XV secolo (Agangi, 2003-2004, pp. 77-105). La stretta affinità che apparenta questo gruppo di affreschi sembra tale da lasciar immaginare l'intervento, se non di un'unica personalità, di una medesima bottega direttamente legata alla figura di Giovanni de Scotiis o, quantomeno, profondamente influenzata dalla sua esperienza.

### **Affreschi isolati e di carattere votivo**

Al XV secolo e ai primi anni del XVI sono riferibili i numerosi affreschi ricomparsi in punti isolati della chiesa aventi perlopiù carattere votivo.

Ad un maestro lombardo-piemontese appartengono probabilmente i due riquadri affrescati, verso la metà del Quattrocento, alla base della parete sinistra del presbiterio, ad occidente del tramezzo. In quello di sinistra è rappresentato frontalmente un santo eremita, con tutta probabilità Paolo di Tebe. Il santo nel secondo riquadro non è più identificabile se non per il ricco abito che lo qualifica come santo cavaliere.

Una serie di santi riferibile alla seconda metà del secolo compare sui sottarchi dal lato destro della navata centrale. Sul versante orientale del terzo arcone, a lato dell'altare maggiore, è la figura di san Bernardino da Siena, identificabile dal caratteristico profilo e in atto di sollevare il monogramma di Cristo. Sul versante opposto è dipinta la figura di una santa non più identificabile. Il versante occidentale del secondo sottarco conserva la raffigurazione di un santo vescovo riconoscibile come san Firmino dalla scritta che l'accompagna.

Nell'ultimo quarto del Quattrocento sembrerebbe possibile collocare il gruppo di santi emersi sulla superficie del secondo pilastro dal lato sinistro della navata centrale ove, entro una cornice architettonica di notevole risalto prospettico, sono raffigurati, in senso orario, san Pietro, san Paolo, sant'Antonio Abate e san Biagio e, sull'estradosso del terzo arcone, la figura assisa di un santo vescovo.

Al di sotto della Crocifissione del ciclo dei Serra è riemerso il frammento di un'Annunciazione databile alla seconda metà del Quattrocento. Sono ancora riconoscibili la figura di Dio Padre, parte dell'angelo annunciante ed il capo della Vergine, con accanto la colomba dello Spirito Santo. Alle spalle di Maria si distingue l'architettura di un interno. L'affresco appare stilisticamente partecipe della cultura figurativa diffusa in Valle di Susa e nei territori circostanti nell'ultimo quarto del XV secolo. Il confronto più preciso appare quello con l'Annunciazione della cappella di San Sisto a Melezet (1475), sebbene la qualità, in quest'ultima, appaia più elevata (fig. 5). È forse possibile attribuirlo a quel Magistro Guglielmo de Alemanna del quale si conserva, presso l'Archivio Comunale di San Maurizio, una ricevuta datata 1477 che attesta il pagamento per l'esecuzione di alcune pitture (Novero, Destefanis, Balma-Mion, 1981, p. 153).

Sulla parete sinistra del presbiterio, sui due riquadri dipinti dallo Pseudo Domenico della Marca d'Ancona, precedentemente descritti, fu in seguito steso un nuovo intonaco sul quale venne realizzato un trittico affrescato oggi quasi del tutto perduto. Rimane ben visibile solo la figura di santo nello scomparto destro, del quale risalta il modellato solido e curato del volto. L'affresco è ascrivibile all'ultimo quarto del XV secolo.

Sulla parete di controfacciata, a sinistra dell'ingresso, si trova la figura di un santo che una scritta designa come "s. brancharius". Si tratta del giovane martire romano Pancrazio, qui indicato con una variante del suo nome originaria dell'area svizzera (Reau, 1959, p. 1022; Rimoldi, Balboni, Celletti, 1968, col. 89). Il dato di moda consente una datazione tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI. A lato, su di un diverso strato di intonaco, un grande riquadro ospita una Vergine in trono col Bambino e due santi. Un ricordo dei modelli jaqueriani sembra sopravvivere nella figura della Vergine, nel complesso la meglio conservata, ed in quella vivacemente animata del Bambino. L'affresco, insieme a quello con la figura di santo vescovo che lo affianca a destra, sembra riconducibile al terzo quarto del XV secolo.

### **Un intervento dei Serra nel presbiterio**

Oltre al grande ciclo della Vita di Cristo nella navata centrale, per la cui analisi approfondita si rimanda agli altri contributi di questo capitolo, un affresco isolato raffigurante il martirio di santo Stefano ed attribuibile, con buona sicurezza, alla mano di Bartolomeo e Sebastiano Serra, è riemerso dalla descialbatura dell'area absidale, sulla parete destra del presbiterio.

Il dipinto si trova alle spalle del tramezzo, ed occupa, in larghezza, quasi tutto lo spazio compreso tra questo e il punto di innesto del muro semicircolare del cilindro dell'abside. A causa del distacco di amplissime sezioni dello strato di intonaco, la pittura originale è andata in larga parte irrimediabilmente perduta. Nella parte superstite è caratterizzata da cadute di colore che si manifestano anche in corrispondenza del lungo cartiglio contenente una scritta tracciata in grafia gotica, rendendone difficoltosa la lettura.

La scena raffigura la lapidazione del diacono Stefano, primo martire cristiano. Al centro, rivolto verso sinistra, è il capo aureolato del santo, del quale è possibile distinguere la chierica. Al di sopra di questo si dipana, formando un arco, il cartiglio nel quale è possibile leggere: "[Dom]ine ne statuas illis hoc pec(c)atum quia nes(c) iunt quid fa[ciunt]". Il santo, inginocchiato, rivolge la sua preghiera verso Cristo, che gli appare in corrispondenza dell'angolo superiore sinistro dell'affresco. Questi ha l'aureola segnata da una croce purpurea e rivolge lo sguardo verso il suo interlocutore terreno levando la mano destra per benedirlo.

A destra di questo gruppo si trova una figura della quale rimane visibile soltanto la metà inferiore del corpo con le gambe fasciate da aderenti brache bianche ed un paio di calzari neri ai piedi. All'altezza del ginocchio destro è l'immagine di una cesta contenente dei ciottoli dalla forma arrotondata che permette di riconoscere in questo personaggio uno dei carnefici del santo. A destra di quest'ultimo, nella parte più bassa del dipinto, è la figura del giovane Saulo che, seduto a terra ai piedi del persecutore, assiste con espressione di approvazione alla cruenta scena.

Sullo sfondo campeggia un imponente tratto delle mura merlate e turrette della città di Gerusalemme, fuori dalla quale è stato condotto Stefano per essere ucciso. Più a sinistra, compresa nello spazio tra il viso del santo ed il bordo del cartiglio, appare una piccola porzione di paesaggio sfondato. Si riconosce in lontananza, preceduta da una verde distesa pianeggiante, la sagoma di una montagna che si staglia contro il cielo chiaro.

Se la possibilità di una lettura apprezzabile dell'affresco nel suo insieme risulta irrimediabilmente compromessa dal cattivo stato di conservazione, nondimeno gli elementi superstiti appaiono sufficientemente significativi da permettere di avanzarne l'attribuzione ai medesimi autori del ciclo della Vita di Cristo.

Lo dimostrano le risposdenze puntuali che emergono dal confronto tra i particolari ancora riconoscibili nella scena del martirio e quelli tipologicamente analoghi nelle scene dipinte nella navata centrale, a cominciare dalla caratterizzazione delle fisionomie. Il volto di Saulo, il solo, almeno in parte, ben conservato, trova dei corrispettivi molto prossimi in quelli del Mago con il turbante e della figura virile nel tondo sopra il Sogno di Giuseppe, con i quali condivide i lineamenti giovani, nobilmente fieri e delicati al tempo stesso. L'angolo deciso disegnato, in corrispondenza del mento, dal profilo del viso è il medesimo che compare nel giovane in veste da chierico nella Presentazione al tempio mentre un tratto comune con numerose figure che animano le scene del ciclo è il particolare degli occhi tondi e lievemente sporgenti che risaltano nella descrizione del lato scorciato dei visi raffigurati di tre quarti. La figura del Protomartire si presenta troppo danneggiata per permettere dei confronti precisi, così come quella del Cristo. Quest'ultima, tuttavia, non appare lontana, nei suoi caratteri generali, da quella di Dio Padre che si affaccia dalle nubi nella scena dell'Annunciazione.

Nella descrizione dei panneggi, trovano riscontri significativi il convergere verso la cintura delle spesse pieghe parallele della veste di Saulo, molto vicine, ad esempio a quelle che solcano la tunica di san Giuseppe, e la dalmatica di Stefano, il cui tessuto si accumula a terra componendosi in pieghe serrate e angolose di gusto settentrionale.

Le gambe del contadino raffigurato nella Fuga in Egitto sono invece agevolmente confrontabili con quelle del lapidatore, che recano ancora traccia di un analogo modellato volumetrico ottenuto col chiaroscuro. L'ambientazione della scena appare prossima, nella distesa verde e nella montagna sullo sfondo, a quelle dell'Annunciazione e della Natività. Ulteriori conferme del legame tra l'affresco ed il ciclo provengono dall'impiego di un'analogia gamma cromatica e, nel caso di Stefano, dello stesso tipo di aureola punzonata e incisa. La strettissima vicinanza della scena di martirio a quelle del ciclo della navata centrale suggerisce una datazione coeva a quella delle Storie della Vita di Cristo ed una esecuzione concomitante a queste ultime. L'affresco non è citato nel documento di pagamento conservato presso l'Archivio Comunale di San Maurizio (Balma-Mion, 2001, p. 18) lasciando aperta la possibilità di ipotizzare una committenza distinta da quella del grande ciclo.

Un martirio di santo Stefano, datato verso il 1450, si trova, anche in questo caso nel presbiterio, nella cappella di San Bernardino a Lusernetta, non lontano da Pinerolo, ove è parte dell'articolato programma pittorico della decorazione absidale (fig. 6). Il confronto, reso possibile dal suo ottimo stato di conservazione, permette di intravedere una ripresa molto prossima degli elementi iconografici dello stesso nel



presbiterio di San Maurizio. I riscontri riguardano la distribuzione di personaggi ed elementi dell'ambientazione, posizioni, espressioni e gesti della figure e la stessa iscrizione nel cartiglio, tratta dagli Atti degli Apostoli (7, 59) ed integrata, sia a Lusernetta che a San Maurizio, da un versetto evangelico (Luca 23, 34). L'affresco sanmauriziese sembra dunque mostrare il riferimento ad un modello iconografico ben individuato, frutto della sicura conoscenza, da parte dei pittori, dell'opera del Maestro di Lusernetta, artista attivo anche in Valle di Susa e ad Auron, che anticipò di circa cinquant'anni l'itinerario dei Serra attraverso le Alpi (Romanello, 1999).

### **Tra Quattro e Cinquecento**

La lunetta sulla parete orientale della cappella ove è la teoria di sante ospita un affresco con la Madonna di Misericordia. Sotto l'amplissimo mantello sostenuto da due angeli, trovano posto, ai lati della Vergine, le schiere dei religiosi e dei laici inginocchiate in preghiera. L'affresco, che si conserva in maniera parziale, sembrerebbe databile agli anni tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

Nell'intradosso del primo arcone a destra, riportati alla luce da un intervento di restauro eseguito tra il 1990 e il 1991, sono affrescati dieci riquadri con la raffigurazione dei busti di altrettanti profeti. Reggono tra le mani un cartiglio sul quale doveva in origine essere vergato il loro nome in capitale maiuscola, come nel caso dei tre profeti ancora riconoscibili: Elia, Enoch ed Aggeo (?). La qualità dell'affresco è molto elevata e l'anonimo pittore dimostra una sicurezza notevole nella caratterizzazione dei volti assorti dei suoi personaggi, resi con micrografica cura dei dettagli. Risalta immediatamente l'attenzione al dato della luce. La cornice dei singoli riquadri mostra una ombreggiatura diversa a seconda del versante del sottarco su cui sono raffigurati, in accordo con la provenienza della luce reale. Quest'ultima modella il volume delle figure, dando origine a un chiaroscuro dal sapiente e vigoroso effetto plastico nella descrizione dei volti, dei panneggi e delle pieghe pizzicate dei cartigli.

I profeti sono stati avvicinati a quelli della parrocchiale di Gignod, con i quali condividono cura dei particolari, attenzione al dato luminoso e la presenza di un colore raro come il rosa (ROMANELLO, 1999, p. 293); rispetto a questi, tuttavia, i nostri profeti mostrano una diversa maturità, connotata da una maggior morbidezza e da una resa naturalistica degli incarnati. L'impiego del rosa, unito alla sensibilità per il problema della luce, suggerisce di rintracciare i modelli dell'artista negli esiti della pittura della Francia meridionale nella seconda metà del XV secolo, giunti in Piemonte, attraverso le Alpi, lungo una direttrice Ovest-Est: una strada più tortuosa e ancor oggi meno nota di quella percorsa dalle novità provenienti da settentrione (Rossetti Brezzi, 2006, p. 291). Una testimonianza di straordinaria qualità di questa stagione pittorica del meridione francese è costituita dalla tavola con tre profeti, custodita al Museo del Louvre, già attribuita a Jean Chagenet e datata verso il 1490 (Sterling, 1973, in particolare p. 10), non lontana dai profeti del ciclo di San Maurizio nella monumentalità che caratterizza le figure, nella scrupolosa attenzione agli effetti di luce e ai suoi riflessi sulle parti più esposte delle vesti, ove il colore schiarisce fino a mutare nel bianco (fig. 7).

Un altro esempio superstite, pur di modesta qualità, dell'adesione al medesimo linguaggio figurativo nella rappresentazione di una serie di profeti è offerto dal ciclo dipinto su di un sottarco della cappella di Notre-Dame d'Entrevignes a Sigale,

nell'entroterra di Nizza, datato alla seconda metà del XV secolo (Roques, 1961, p. 253) (figg. 8-9). Oltre all'attenzione per la provenienza della luce reale e per le ombre che essa proietta, si ritrovano qui le figure che oltrepassano illusionisticamente le cornici dei riquadri.

Il ciclo di San Maurizio può essere orientativamente datato tra l'ultimo decennio del XV secolo ed il primo del XVI.

## **BIBLIOGRAFIA**

### ***Fonti manoscritte***

Archivio di Stato di Torino, Testamento della contessa Ludovica di Rivara, sezione III, mazzo I, art. 593, cart. 5, fasc. 4, Valperga di Rivara: testamenti 1484

### ***Tesi di laurea***

A. Agangi, *La chiesa di Santa Croce a Rocca Canavese e i suoi affreschi*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2003-2004, relatore prof.ssa E. Brezzi Rossetti

S. Carlone, *La chiesa di San Giorgio a Valperga*, tesi di laurea in Storia dell'Arte medievale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2002-2003, relatore prof.ssa E. Brezzi Rossetti

S. Favaro, *Ricerche sul Maestro di Domenico della Marca d'Ancona*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1997-1998, relatore prof. G. Romano

### ***Testi a stampa***

P. Astrua, *La rettoria di Santa Maria Assunta di Netro. Vicende storiche, committenze e documenti figurativi*, in P. Astrua, D. Biancolini (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Netro. Storia e restauro*, Torino 1987, pp. 35-70

G. Balma-Mion, *Muri archi colori. L'antica chiesa plebana di San Maurizio Canavese*, Tipolito Melli, Borgone di Susa 2001

A. Baudi Di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte*, IV, Torino 1982

G. Casiraghi, *La diocesi di Torino nel medioevo*, Torino (Biblioteca Storica Subalpina, CLXXXVI) 1979

A. Cavallari Murat, *Tra Serra d'Ivrea Orco e Po*, Torino 1976

A. Moretto, *Indagine aperta sugli affreschi del Canavese dal Romanico al Rinascimento*, Saluzzo 1973

C. Novero, G. Destefanis, G. Balma Mion, *Èl pais dle teste quadre. Analisi storica, ambientale, artistica della Comunità di San Maurizio Canavese*, Tipolito Melli,

Borgone di Susa 1981

F. Quasimodo, *Il Maestro di Santa Maria delle Vigne presso Mondovì Carassone*, in G. Romano (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino 1997, pp. 107-110

L. Reau, voce *Panrace*, in *Iconographie de l'Art Chrétien*, III, *Iconographie des saints*, III, Paris 1959

A. Rimoldi, D. Balboni, M. C. Celletti, voce *Pancrazio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 10, Roma 1968

E. Romanello, *Il Maestro di Lusernetta e alcune considerazioni sulla pittura tardogotica pinerolese*, in B. Signorelli, P. Uscello (a cura di), *Archeologica e arte nel pinerolese e nelle valli valdesi*, atti del convegno (Pinerolo, 15-16 ottobre 1999), *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1999, Nuova Serie, LI, pp. 275-300

M. Roques, *Les peintures murales du sud-est de la France. XIII au XVI siècle*, Paris 1961

E. Rossetti Brezzi, *Gli affreschi della chiesa di S. Giorgio a Valperga*, in *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1967, Nuova Serie, anno XXI, pp. 50-60

E. Rossetti Brezzi, *La Savoia subalpina e la Fiandra: le prime reazioni alla "maniera moderna"*, in E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo (a cura di), *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra (Torino, 7 febbraio – 14 maggio 2006), Milano 2006, pp. 289-291

C. Sterling, *Pour Jean Chengenet et Juan de Nalda*, in *L'Oeil*, 217-218 (1973), pp. 4-19

