



URBS SILVA ET FLUMEN

TRIMESTRALE DELL'ACCADEMIA URBENSE DI OVADA

Poste Italiane s.p.a.

Spedizione in Abbonamento Postale

D.L. 353/2003 (conv. in L. 27 / 02 / 2004 n° 46)

art. 1, comma 1, DCB/AL

ANNO XIX N°3

SETTEMBRE 2006

**Andrea Dania eroe
dell'indipendenza greca**

**Storia dei collegamenti
stradali dell'Ovadese**

**Francesco Buffa e l'epidemia
di tifo petecchiale del 1817**

**La Chiesa romanica di S.
Innocenzo a Castelletto d'Orba**

**Una lettera dell'Antonelli
sull'ospedale di Ovada**

**Il restauro della Chiesa
delle Madri Pie**



Il Castello di Monastero Bormida

Gli affreschi dell'Oratorio di S. Maria della Purificazione a Castelletto d'Orba

di Roberto Benso

Tra la fine del XV secolo e la seconda metà del successivo, la rete dei rapporti socio economici e culturali conosce circuiti complessi, che coinvolgono le città costiere, le vie del commercio, le valli alpine. In campo artistico, ne risulta una triangolazione tra Provenza, Liguria e Lombardia, al cui interno il ruolo del Piemonte meridionale è quello di veicolare un linguaggio standardizzato,¹ che coniuga, semplificandolo e adeguandolo ai gusti della committenza, il grafismo sinuoso delle miniature franco-fiamminghe con i rinnovamenti che si vanno diffondendo dai centri maggiori. Nella valle dell'Orba, su una prevalente consuetudine attardata e vernacolare si allineano alcuni *topoi* destinati a grande fortuna, mediati dall'arte di Giovanni Canavesio; dai modelli lombardi trasmessi dai Bosilio e da Quirico di Tortona, e dagli stilemi di quella pittura delle Alpi occidentali che segnano la traccia visibile d'una permeabilità alle esperienze liguri più volte ribadita.²

Su questo ampio scenario geografico, anche gli affreschi dell'oratorio della Purificazione di Castelletto d'Orba dichiarano una precisa fisionomia, in cui si coglie il prevalente riflesso di un'autocritica e grossolana tradizione agreste percorsa da marginali componenti esogene, con evidenti arcaismi formali; un sostrato linguistico metabolizzato in sintesi corvina e meglio comprensibile al popolo fedele. La ragione sembra da ricercare nell'isolamento e nel carattere autarchico dello spazio pedemontano: due componenti che influiranno fortemente sul gusto figurativo locale, qualitativamente modesto e pressoché insensibile nei confronti di più evolute tendenze artistiche attive nei centri maggiori o in luoghi ben circoscritti, prevalentemente ubicati negli spazi piani e nei fondovalle. Dicotomia percepibile soprattutto dove esistono insigni strutture abbaziali (Spigno, Sezzadio, Rivalta) o famosi santuari (Crea), o comunità intereseate ai grandi traffici mercantili (Tortona, Acqui, Ovada, Gavi).

I dipinti dell'oratorio della Purificazione arricchiscono il già cospicuo dossier di opere "prerinascenti" (dal punto di vista tecnico ed espressivo) a

carattere religioso dell'area, realizzate tra la fine del XV secolo e la seconda metà del successivo.³ Opere spesso anonime, nelle quali molti elementi vanno ancora chiariti. E non soltanto per ciò che concerne il riferimento all'*équipe* di pittori o al maestro che la dirigeva (in quanto, in mancanza di documenti, non è possibile che un'analisi contenutistica e stilistica, con qualche comparazione con lavori ugualmente noti), ma anche per la cronologia della realizzazione, che risente ancora ampiamente l'influsso del gotico internazionale nella sua espressione vernacola, così da risultare singolarmente attardata, ma non del tutto estranea, rispetto all'*ars nova* che si va affermando.

L'edificio dell'oratorio, in condizioni non ottimali di manutenzione, presenta un frontale esterno scandito da due paraste laterali di limitato oggetto, concluse da capitelli sagomati in stile approssimativamente corinzio. Al centro, sul portale cinquecentesco insiste un anonimo lunettone forse ampliato nel XVIII secolo senza eccessive preoccupazioni di carattere estetico, con l'evidente scopo di migliorare l'illuminazione diretta dell'unica navata, nella quale sono conservate le volte a crociera, mentre l'abside rettangolare è sormontata da una volta a botte su arco ribassato. Le volte e i quadranti superiori delle pareti sono ricoperti da una serie pressoché continua di affreschi, restaurati tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Peraltro, la vasta composizione decorativa non sembra godere di particolare fortuna critica. Dopo il brevissimo accenno contenuto nel repertorio, tuttora fondamentale, di Gianfranco Cuttica di Revigliasco,⁴ e un generico riferimento di monsignor Clelio Goggi,⁵ soltanto Carlo Prosperi fornisce *ex professo* una sintetica analisi dell'opera.⁶

Il *terminus ante quem* a cui riferire l'epoca di realizzazione dei dipinti si può desumere da un'iscrizione latina ancora parzialmente leggibile sulla parete di destra della controfacciata, dalla quale si rileva che nel 1576, essendo priori Casono e Bartolomeo Maranzana, la *domus disciplinantium Sancte Marie* venne rinnovata da un non meglio preci-

sato *Gratarolus*. In realtà, tracce di pitture più antiche, di ardua decifrazione, emergono in piccola parte dalle abrasioni delle pareti, al di sotto degli affreschi attuali, che presumibilmente rispecchiano, nei soggetti trattati e nella suddivisione spaziale, l'originario disegno devozionale e compositivo. Sul piano storico, l'obiettivo di anteporre nuove pitture al vecchio paramento può forse essere spiegato con un progetto di radicale rinnovamento dell'edificio, o con l'intento di recuperare alla fruizione dei devoti immagini ormai consunte. Senza escludere un adeguamento suggerito, in termini didascalici, narrativi e scenografici, dalle istanze controriformiste che già si andavano diffondendo anche nel mondo rurale.⁷

Il ciclo si presenta suddiviso in diversi registri, con superfici definite, entro spazi poligonali o lunettati, da semplici riquadrature tracciate in rosso e giallo ocra che formano una sorta di scacchiera compositiva; particolari che ritroviamo negli affreschi della cappella di San Rocco al Mulino di Silvano d'Orba⁸ e nelle pitture murali di Santa Maria delle Vigne di Castelletto d'Orba, oggi conservate nella sede dell'Amministrazione Provinciale di Alessandria.⁹

Negli spicchi delle crociere, entro appositi medaglioni su fondo piatto decorato a mattoncini dorati, l'anonimo frescante dispone la parata dei dodici profeti veterotestamentari contornati da cartigli non più decifrabili che assolvono funzioni ornamentali. Le caratterizzazioni fisionomiche, le ombreggiature marcate e risentite dei volti, i particolari di abbigliamento, testimoniano l'impegno di un mediocre artigiano del pennello che ha raccolto e banalizzato i suggerimenti delle analoghe raffigurazioni di San Giovanni al Piano di Lerma,¹⁰ databili alla prima metà del XVI secolo e quindi *terminus post quem* per definire la cronologia degli affreschi di Castelletto.

Nella lettura di Carlo Prosperi, la presenza di patenti arcaismi nella raffigurazione dei profeti, che indossano copricapi orientali, è spiegata con una più fedele ripresa degli elementi sotto-



stanti, che tendono ad emergere soprattutto nella parte nord dell'edificio, e che sembrano testimoniare una qualità pittorica degli antichi affreschi superiore a

quella degli attuali.¹¹ Arcaicità che ridonda nella scansione delle singole figure; nella gamma cromatica semplificata; negli incroci delle fasce che segna-

no le crociere, "rimarcate da riquadri irregolari, che fanno spazio a fantasiose raffigurazioni di ibride mostruosità o di puttini alati".¹²

Una diversa temperie d'arte, peraltro sempre qualitativamente assai mediocre, trascorre invece nell'impianto compositivo delle pareti laterali, in cui, su prospettive parallele a fuoco infinito, care al gusto gotico, si sviluppano le Storie della Passione. Una narrazione scandita dal succedersi di spazi delineati e conclusi, che, nella sua ingenua ripetizione del già visto, asseconda una consolidata consuetudine iconografica. La sacra rappresentazione si apre, sulla parete destra a capo del presbiterio, con il brano dell'*Ultima Cena* (fig. 1), che raffigura il Salvatore in posizione centrale contornato dagli Apostoli che campiscono l'intero spazio del lunettone. Due finestre disposte simmetricamente accendono una debole luce nel fondale neutro. Ma la luce è soprattutto frontale, e si espande sulla natura morta della suppellettile sparsa lungo la tavola apparecchiata.

Seguono, sempre sulla parete destra, scendendo verso l'ingresso, una serie di riquadri ognuno dei quali include due tematiche, separate da incongrue colonne in precario equilibrio statico, dipinte in tempi successivi alla realizzazione dell'opera. Al soggetto, frammentario, interpretabile come *La lavanda dei piedi* (nel quale risultano meglio percepibili le tracce delle pitture originarie), è unita la rappresentazione di *Gesù nell'orto dei Getsemani* (2), con gli apostoli addormentati in primo piano e, sullo sfondo, dove la prospettiva è resa unicamente dalla ridotta dimensione delle figure, il particolare dei soldati che si stanno avvicinando.

Nello spazio successivo, l'illusoria colonna di separazione tra i brani che illustrano *Il bacio di Giuda* e *La Cattura*

di Gesù (3), oblitera pressoché totalmente l'immagine centrale, mentre gli episodi dipinti sull'ultimo lunettone della parete destra presentano qualche problema di decodifica, e devono probabilmente essere interpretati, per consequenzialità di avvenimenti e per la presenza del gallo nel secondo riquadro, come *Gesù dinanzi ad Anna* e *Gesù dinanzi a Caifa* (4). Anche più indiziario appare il contenuto dell'affresco, assai malconcio, che campisce la parete di destra della controfacciata (*Gesù dinanzi a Erode?*), mentre del tutto illeggibile risulta il brano contiguo, in cui residuano soltanto poche tracce di colore.

L'itinerario devozionale continua sulla parete sinistra della navata con un riquadro che presenta un unico brano, l'*Incoronazione di spine*; prosegue con il lunettone in cui sono raffigurati rispettivamente *La flagellazione* e *L'Ecce Homo* (4) e si conclude con gli episodi, anche questi affiancati, di *Pilato che se ne lava le mani* e di *Gesù che cade sulla via del Calvario* (6). L'ultimo evento della Passione di Cristo, la Crocifissione, sicuramente affresco sulla parete sinistra del presbiterio, è totalmente scomparso; cancellato dall'apertura di un accesso, in seguito murato, ai locali della contigua canonica.

Raffrontato con le raffigurazioni dei Profeti sulle crociere di volta, il *ductus* degli affreschi parietali è caratterizzato da una sostanziale difformità. Il richiamo alla tradizione presenta una varietà di movimenti che lasciano intravedere un disegno compositivo di notevole ambizione, anche se realizzato da un pittore di limitati mezzi espressivi. Le scene affollate di figure di maniera, quasi una serie di *clichés* che si riproducono in combinazioni varianti; i lineamenti spesso di tre quarti o di profilo, tracciati con palesi cadute di tono nelle restituzioni anatomiche; il contenuto



didascalico e corivo della narrazione (per cui i fedeli possono agevolmente comprendere, e quasi assistere, al dramma espresso nel percorso pittorico) pale-

sano evidenti rimandi ad una cultura antica e periferica, che, ancora nell'ultimo quarto del XVI secolo, si connota di stilemi ingenui e popolareshi.



Dalle composizioni plurime e animate trapela un pericolante tentativo prospettico, che si avvale di particolari di paesaggio; di fondali architettonici; di dettagli figurativi, quali il sovrapporsi dei piani di scena e il movimento affollato, tumultuoso, della rappresentazione. I volumi acquistano solidità, fissati in macchie di colore quasi prive di sfumatura. I drappaggi esaltano il cromatismo della composizione – una distesa di rosso rubino, bianco, rosa arancio, verde cupo – e conferiscono matericità al pathos della narrazione. Nella trama consunta di una vicenda pittorica più significativa per la storia sociale che per la storia dell'arte, fatta di personalità ricostruibili stilisticamente ma non anagraficamente, confuse nel grande mare di un artigianato che si colloca al di fuori dalle rotte primarie, il decoratore dell'oratorio di Castelletto realizza, come può, un'osmosi linguistica ed espressiva, nella quale il rapporto tra il divino e l'umano non si risolve in pura escatologia, ma in chiave colloquiale.

In termini cronologici, la decorazione sembra rimarcare la conclusione di una stagione artistica che, iniziata nella seconda metà del secolo XV e sviluppata in un ambito periferico, poco ha recepito del rinnovamento che si andava diffondendo nei centri maggiori, anche se non si è nutrita soltanto di se stessa. Sul piano stilistico, un primo passo verso una considerazione non convenzionale di questa produzione è suggerito da alcuni rimandi di area piemontese e monferrina lontani dal linguaggio diffuso in area alpino – occidentale. Rimandi che sembrano indicare una direttrice divergente dal consueto nome d'attesa, spesso evocato, del "Maestro di Lerma".

Alcune espressioni fisionomiche rinviano ad analoghe tipologie leggibili negli affreschi, pur molto deteriorati, della Vergine e apostoli sulle pareti absidali della pieve della Madonna Assunta a Dego, riferibili alla fine del XV secolo, che potrebbero costituire un precedente. Ma

soprattutto, l'ignoto pittore di Castelletto mostra di conoscere, alla lontana, quel *Luchinus Ferari de Castelacio* che nel 1526 ha firmato e datato le decorazioni absidali della chiesa monumentale di Santa Limbania, a Rocca Grimalda. Pur se non è proponibile, per la modestia tecnica dell'artefice che ha dipinto le scene della Passione di Cristo, il raffronto con l'*humus* culturale dell'opera di Luchino Ferari, densa di intenti celebrativi, commemorativi e ideologici,¹³ e non sono percepibili citazioni dirette, un'aura di non estraneità trascorre nell'addensarsi delle figure che colmano pressoché totalmente gli spazi, nella tavolozza relativamente variegata, nel vivace interesse per aspetti pittorici non conformisti, aperti al paesaggio e alla scena di genere. Anche se manca, rispetto agli stilemi del pittore che ha affrescato l'abside di Santa Limbania, la particolare iconografia dei volti, soffi di languida e serena melanconia, propria dei pittori di scuola lombarda.



¹ F. ELSIG, *I rapporti pittorici tra Genova e la Francia nel XV secolo*, in *Genova e la Francia*, a cura di Piero Boccardo, Clario Di Fabio, Philippe Sénéchal, Milano 2003, p. 77.

² R. BENSO, *Sant'Innocenzo di Castelletto d'Orba*, in *Novitate*, IV, 1/7, 1989, pp. 11 – 23.

³ Per un repertorio delle pitture parietali sopravvissute negli edifici religiosi di Castelletto d'Orba, cfr. S. ARDITI C. PROSPERI (a cura di), *Tra Romanico e Gotico. Percorsi di arte medievale nel millenario di San Guido (1004 – 2004) Vescovo di Acqui*, Acqui Terme, Impressioni Grafiche, 2004; in particolare le schede della *Sezione Pittorica*, a cura di Carlo Prosperi, pp. 310 – 319.

⁴ G. CUTTICA DI REVIGLIASCO, *Per un repertorio della pittura murale fino al 1500*, in A. FUMAGALLI e G. MULAZZANI (a cura di), *La Pittura delle Pievi nel territorio di Alessandria dal XIII al XV secolo*, Milano 1983, p. 139.

⁵ C. GOGGI *Storia dei Comuni e delle Parrocchie della Diocesi di Tortona*, 4a ed., Tortona 2000, p. 122.

⁶ *Tra Romanico e Gotico*, cit., scheda 29, pp. 314 – 319.

⁷ Le basi della controriforma furono definite nel Concilio di Trento, che svolse i suoi lavori fra il 1545 e il 1563.

⁸ R. BENSO, *Gli affreschi della cappelletta di San Rocco al Mulino di Silvano d'Orba*, Urbs, XVII, 3/4, 2004, pp. 210 – 218.

⁹ R. BENSO, *Gli affreschi di Santa Maria delle Vigne a Castelletto d'Orba*, Urbs, XVIII, 1, 2005, pp. 44 – 46.

¹⁰ R. BENSO, *La Chiesa di S. Giovanni al Piano di Lerma*, Urbs, XV, 3/4, 2002, pp. 215 – 221.

¹¹ *Tra Romanico e Gotico*, cit., pag. 319.

¹² *Ibidem*, p. 314.

¹³ R. BENSO, *La chiesa monumentale di Santa Limbania. Tradizione ed arte nella storia di Rocca Grimalda*, in *Novitate*,

Le foto dell'articolo sono di Renato Gastaldo

In alto, la scritta che si riferisce agli affreschi a lato, Cristo alla colonna (particolare)