

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 30 (1961)
Heft: 2

Artikel: Chiesa di S. Pietro e S. Paolo a Mesocco : gli affreschi scoperti e restaurati nell'estate 1959
Autor: Turk-Vilhar, Breda
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-24541>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CHIESA DI S. PIETRO E S. PAOLO a Mesocco

Gli affreschi scoperti e restaurati nell'estate 1959

Al tempo della visita pastorale di San Carlo Borromeo (1583) la chiesa parrocchiale dei santi Pietro e Paolo a Mesocco era meno lunga dell'attuale: verso est essa terminava con due absidi o cappelle, a volta e semicircolari.¹⁾ Le fondamenta dei muri di una di queste absidi, a sud, vennero scoperte nell'estate 1959 durante i lavori di scavo per studi archeologici: esse stavano proprio nell'area meridionale del coro ora esistente (costruito nel 1626). Invece non si riuscì a rintracciare le vestigia delle fondamenta dell'altra abside, quella nord. L'esistenza di essa venne però confermata colla scoperta della impostatura della tazza di quest'abside, dietro all'attuale altare di sinistra, appoggiata all'arco trionfale e affrescata nel 15.mo secolo.

Sulla parte destra di quest'arco trionfale, dietro all'altare laterale di destra, si rinvenne l'impostatura della tazza dell'altra abside. Qui venne alla luce anche il resto di un'altra piccola cappella, con un'absidiola illuminata da una finestrella rotonda; questa absidiola è coperta di pregevoli affreschi di un pittore probabilmente dell'alta Italia, del principio del 16.mo secolo.

Sulla parete meridionale della navata, in alto, poco distante dall'arco trionfale, apparve un frammento di affresco della seconda metà del 15.mo secolo: dirimpetto, sulla parete opposta e alla stessa altezza, venne pure scoperto un frammento di affresco, indubbiamente dipinto dalla stessa mano.

Per non sacrificare a favore degli affreschi i due begli altari laterali in stucco, degli anni 1630-40,²⁾ si trovò una soluzione di compromesso. Venne abolita la parete di fondo e si tolse prudentemente qualche parte di muro dell'arco trionfale che vi stava dietro. Si ottenne così uno spazio sufficiente perché si possano vedere gli affreschi dietro l'architettura dell'altare: questa fu

1) *D'Alessandri Paolo*: Atti di S. Carlo riguardanti la Svizzera, Locarno, 1909 pag. 421.

2) *Pöschel Ervin*: I monumenti d'arte dei Grigioni. Basilea. 1945 Vol. VI pag. 351.

consolidata con un'armatura in cemento e ferro, così come fu fatto anche per l'arco trionfale. Si provvide anche ad installare l'illuminazione elettrica per potere meglio contemplare ed esaminare le pitture. Al posto del fondo dell'altare, ora eliminato, si applicò, sia all'altare di destra come a quello di sinistra, un gran quadro a olio su tela, già appartenente a questa chiesa: i quadri sono montati su cornice di legno a cerniera e si possono aprire come una porta d'armadio, per accedere agli affreschi.

Gli affreschi dietro l'altare laterale nord

Dal lato orientale della navata, sul fianco nord della impostatura della volta di quell'abside, si stacca dal fondo scuro una figura di santo (fig. 3). Modellata con dolcezza e slanciata essa è rivestita di un abito bianco con disegni a damasco e bordi gialli nell'incollatura: porta un manto giallo con disegni a damasco nero-rosso e fodera di color rosso. L'aureola è gialla e all'orlo esterno presenta dei puntini bianchi. L'iscrizione parzialmente leggibile, al di sopra del capo lascia presumere che si tratti di **S. Mattia**, l'ultimo della schiera degli Apostoli, nella solita disposizione pittorica delle absidi.³⁾ La lettera **S**, conservata su di un resto di intonaco ancora visibile, dimostra che la schiera degli Apostoli continuava all'interno dell'abside stessa.

L'abitudine di accompagnare la rappresentazione della **Maiestas Dei** con quella del collegio degli Apostoli esisteva già nella pittura delle absidi del primo Medioevo. A Roma se ne trovano esempi già all'inizio del 9.º secolo. Nel mosaico dell'abside di San Paolo gli Apostoli appaiono in una seconda fascia. Questo genere si estese ovunque e fu ripreso tanto dall'arte romanica come da quella gotica per la decorazione del coro delle chiese.

Sopra l'Apostolo **S. Mattia**, sul fondo triangolare di tinta scura, incorniciato da una decorazione in rosso, giallo e bianco, sta una figura di **Angelo** in veste bianca, con mantello nero-rosso damascato, con fodera rossa. L'an-

³⁾ Non si incontra sovente la figura di San Mattia, di questo Apostolo che entrò nella santa schiera solo dopo esser stato estratto a sorte, al fine di prender il posto lasciato vuoto da Giuda Iscariotte: nel rappresentare il collegio apostolico gli artisti usavano includervi San Paolo, in sostituzione del traditore. Noi possiamo ammettere che la presenza di San Mattia qui, e non di quella di San Paolo, si giustifica per il fatto che San Paolo aveva probabilmente già altrove la sua immagine, forse sull'altare dell'abside. Due absidi, con la nicchia per il ss. Sacramento nel pilastro che le separava (secondo gli Atti della visitazione dell'anno 1583) non si possono spiegare se non ammettendo il presupposto che l'architetto abbia voluto onorare in una San Pietro e nell'altra San Paolo. Questa è solo un'ipotesi. Però la si può suffragare con una citazione, quella di un documento dell'anno 1593, ove accanto a San Pietro appare anche San Paolo: questi, tuttavia, più tardi non viene quasi più nominato. Pure sulla bella volta del coro, creata nel 1720-1730 una delle stuccature in bassorilievo rappresenta una scena della vita di San Paolo.

⁴⁾ Anche sull'attuale arco di trionfo è conservato lo stesso tema: l'Annunciazione di Maria. Sotto allo strato bianco di calce apparvero i resti di una pittura a tempera del 17.º secolo, riferentesi al medesimo soggetto, ripreso poi nel 18.º secolo coll'alto rilievo in stucco, tuttora esistente.

⁵⁾ *Carlo Künstle: Iconografia dell'arte cristiana*. Ed. Herder e C. Friburgo in Brigovio 1828, pag. 198.



(fig. 3) — MESOCCO — Chiesa Parrocchiale: Affreschi dell'abside nord

gelo tiene un giglio nella mano destra e un turibolo nella sinistra: si tratta certamente dell'angelo dell'Annunciazione a Maria, il tema prediletto dalla iconografia per la decorazione dell'arco trionfale delle chiese.

A sinistra, proprio all'angolo con la parete settentrionale della navata, vi è una iscrizione latina: **i sette doni dello Spirito Santo**, incorniciata da una fascetta ornamentale (vedi fig. 3).

Nell'alto Medioevo i teologi si occupavano molto dei sette doni dello Spirito Santo e ne ricavavano spesso dei motivi adeguati ai loro profondi pensieri: molto rari sono invece nell'arte di allora gli esempi di rappresentazione di questi sette doni. Talvolta appaiono sotto forma di sette colonne o di sette candele accese (così nelle vetrate di Angers e di Chartres), oppure ogni dono è raffigurato da un personaggio del Vecchio Testamento accompagnato da un animale simbolico (vaso liturgico di Xanto). Qui a Mesocco la difficoltà di questo tema, così poco adatto ad una rappresentazione grafica, venne risolta ricorrendo all'iscrizione dei loro nomi.

Dal punto di vista stilistico va notata la assoluta frontalità dell'Apostolo, il che depone per una tradizione pittorica già profondamente radicata in questi luoghi, insomma una tradizione già di provincia lontana dai centri culturali. La figura è slanciata, le mani sono sottili, gli abiti, in toni di colori di terra, cascano ancora con larghe pieghe. Le belle colorazioni di terra gialla e rosso-vino e la modellazione della pettinatura, specialmente la tipica capigliatura al vertice del capo, rivelano una grande parentela col Cristo dell'ultima Cena nella chiesa parrocchiale di S. Maria Assunta a Giubiasco, da Virgilio Gilardoni, attribuita al Magister Lombardus.⁶⁾

Frammente dell'affresco Mater Dei sulla parete nord e Trono di grazia su quella sud della navata

Sulla parete meridionale della navata è abbastanza bene conservata la immagine della Ss. Trinità, nota nella iconografia sotto il nome di **Trono della grazia** o **Trono propiziatorio**. Il dipinto è incorniciato da una semplice fascia in nero, bianco e rosso. Dio Padre, su uno sfondo verde damascato di nero, rivestito da un manto rosso, porta la barba grigia e mostra uno sguardo severo: tiene con le mani una croce sulla quale è inchiodato il Figlio. Il volto del Figlio divino è modellato con cura: si volge un pò lateralmente e verso

6) V. Gilardoni: *Inventario delle cose d'arte e di antichità II*. Distretto di Bellinzona (Edizioni dello Stato, Bellinzona 1955, pag. 192).

«Occorre ricordare, a proposito di questo affresco, il pittore Lombardus da Lugano, figlio di un Antonius de Zubiasco, che ha firmato nel 1455 con Christoforo da Lugano gli affreschi di una cappella di Lottigna. Nel 1483 Lombardus era presente ad una assemblea del Consiglio Generale di Lugano».

Per questo Lombardo da Lugano vedi anche *Rinaldo Boldini: Attorno all'autore degli affreschi di Santa Maria del Castello a Mesocco*. Quaderni grigionitaliani, Anno XXVIII, No. 2 1959.

il basso. La tinta del cadavere è un pò verdognola. Davanti al petto di Dio Padre si libra una colomba bianca: lo Spirito Santo (fig. 6).

Questo modo di raffigurare la Ss. Trinità e insieme la Passione di Gesù Cristo appare per la prima volta nel 12.o secolo: si diffonde largamente come un tema interessante e simpatico e si mantiene ancora adesso.

La stessa rappresentazione esiste pure sulla parete destra della navata nella chiesa di Santa Maria al Castello di Mesocco. Benché sia la medesima forma figurativa d'uno stesso tema iconografico, non è lecito dedurre l'affermazione che sia stata dipinta dal medesimo autore: tanto meno se si tiene presente che a quei tempi il tema del Trono di grazia era ovunque molto in voga. Salta subito all'occhio che l'autore del Trono di grazia in San Pietro non può essere uno dei Seregnesi a cui la letteratura (Poeschel, Boldini) attribuisce gli affreschi in S. Maria del Castello. Anche se tutte e due queste rappresentazioni rivelano una plasticità un poco rude ed una espressione rusticana, nella pittura divergono, specialmente quanto a colorito. A S. Maria del Castello i colori sono più scuri, più compatti, più difficili; vi predomina il rosso brunastro, usato anche per i contorni. In San Pietro invece i toni sono più chiari, più vivaci: blu celeste, rosso porporino, giallo e verde più chiaro.

Per la ricerca dell'autore del Trono di grazia in San Pietro forse ci giova l'esame dell'affresco che sta sulla parete opposta. Questo è conservato solo in parte: rappresenta la **Madonna** assisa su di un trono, col Bambino in grembo, del quale si vede ancora soltanto la camicietta di colore grigio damascato di nero, un pezzo dell'aureola e la manina destra, in atto di benedire. Di Maria son rimaste solo alcune parti delle mani ed alcuni resti del mantello, blu chiaro con fodera rossa. Dal punto di vista iconografico siamo sicuri che si tratta della immagine della Madonna detta **Maria Trono o Sede della sapienza**: in tale raffigurazione il Divin Infante tiene sempre in mano un libro con la scritta: **In gremio Matris — sedet Sapientia Patris.**

Un dipinto di questo tipo l'abbiamo nell'affresco della « Madonna in trono col Bambino » nella frazione ai Motti di Giubiasco, sulla casa di proprietà Pietro Buletti fu Salvatore⁷⁾ e grazie a questa immagine si riesce a completare il disegno mancante nella nostra pittura. Anche l'analogia stilistica con quel dipinto è rilevante: la stessa maniera rusticana nel trattare le superficie, i colori vivaci, lo stesso fondo giallo damascato a rosette rosse, la stessa colorazione gialla del trono, ecc. A Mesocco però, il mantello della Madonna è blu, mentre ai Motti è bianco damascato in nero, appunto ciò che da noi si ripete sulla camicietta del Bambino. La colorazione dello sfondo della pittura ai Motti riappare qui da noi sullo sfondo del Trono di grazia, tuttavia in toni più scuri. A tutti e tre questi affreschi è poi comune la cornice semplice, in rosso-scuro, bianco e nero. Concludiamo che si può bene rav-

7) V. Gilardoni: Inventario, pag. 199, 298.

visare nel pittore dell'affresco della Madonna ai Motti di Giubiasco l'autore di questi nostri due affreschi. Sul dipinto della Madonna ai Motti è iscritta la data 1488, che potrebbe corrispondere approssimativamente a quella della composizione dei due affreschi di Mesocco.

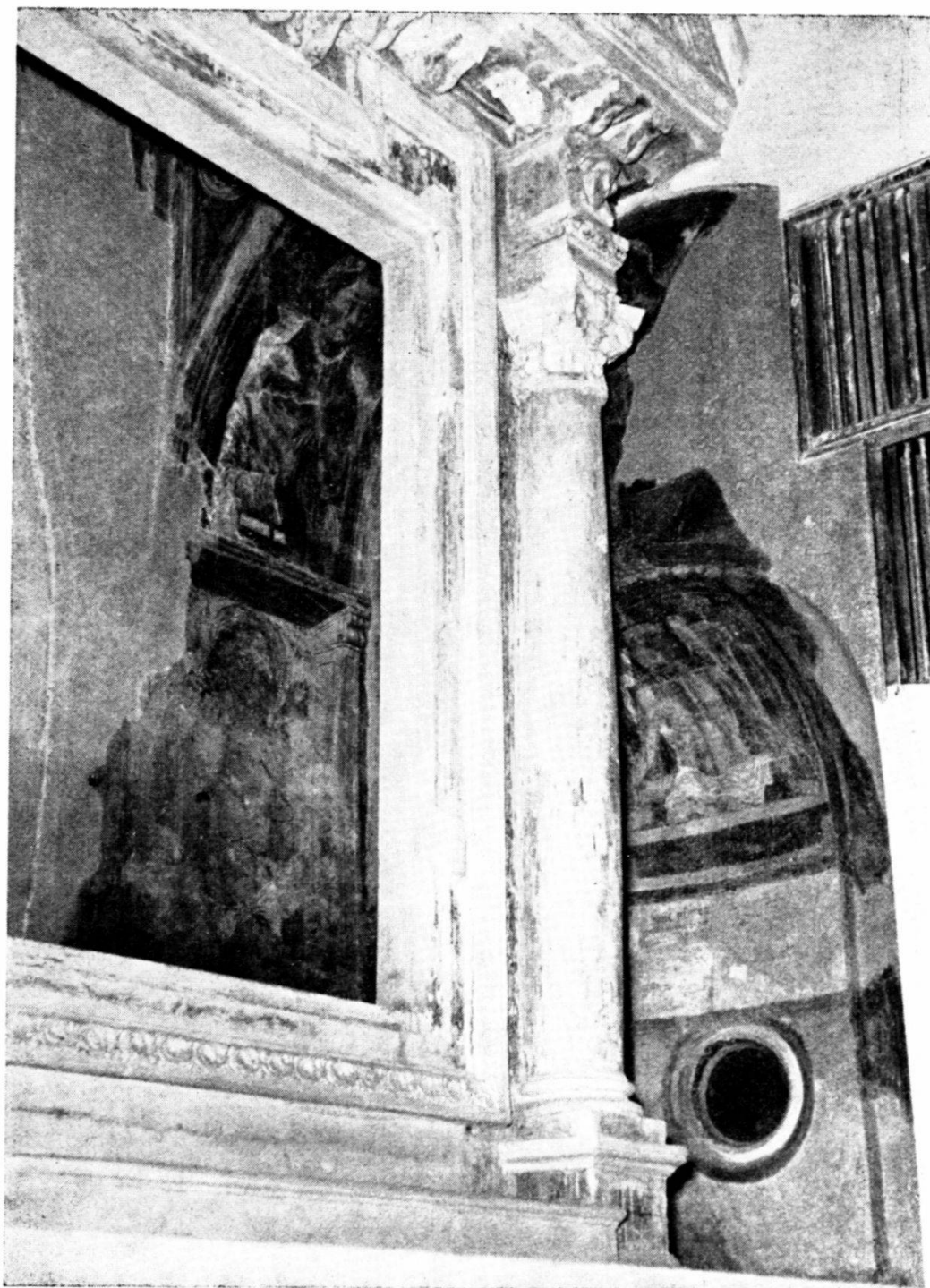
Il ciclo di affreschi dietro all'altare laterale destro

Dietro all'altare laterale destro, abbattendo una parte del muro dell'attuale arco trionfale, si scopersero i resti di una cappella laterale, orientata in direzione sud e collegata con la parete meridionale della navata a mezzo di un'absidiola. È conservata la metà sinistra della volta che era stata appoggiata come un baldacchino alla spalla dell'abside meridionale. La faccia frontale termina in alto con un fregio a ovoli dipinti in maniera illusionistica. Sotto a questo, in un campo triangolare, sta un medaglione rappresentante un viso d'uomo barbuto, dipinto a pennellate accurate, come nelle miniature (cfr. fig. 5).

Nella parte interna della volta, in basso, all'impostazione dell'arco appare la figura completa di **San Sebastiano** (fig. 4); al di sopra di questo la figura a mezzo busto di un **Santo sacerdote** (fig. 5). Nell'absidiola, sulla volta, è rappresentata la **Imago pietatis** (la Passione): sotto a questa un'iscrizione latina, tanto guasta da essere illeggibile, e una finestrella rotonda. A sinistra **Santa Caterina** ed a destra, molto rovinata, **Santa Barbara**. Il campo semicircolare al disopra dell'absidiola rappresenta la **Natività di Gesù** (fig. 5).

Nella piccola tazza o semivolta dell'absidiola si manifesta nel modo più interessante la mentalità mistico-didattica del Medioevo prossimo al suo termine. Qui è rappresentato Cristo seduto sul sepolcro (fig. 4): è quella «**Imago pietatis**» o immagine di Gesù compassionevole che durante i secoli 14.^o, 15.^o e 16.^o era il tipo più comune del Salvatore sofferente. Dietro alla sua figura si vede la croce con gli strumenti della passione, le cosiddette **Arma Christi**. Tale tipo dell'**uomo dei dolori** appartiene alla categoria diffusissima nel tardo Medioevo delle immagini devote, suscitate e favorite dalle pie speculazioni mentali dei mistici e dalle parole dei predicatori, che più o meno si riallacciavano alla leggenda della visione avuta da Papa Gregorio Magno durante la celebrazione della Messa, quando Cristo gli apparve in figura di pastore sotto l'effigie della crudele passione.

Fonte di questo culto della **Imago pietatis** è indubbiamente la icona (o quadro) bizantina nella cappella di San Gregorio Magno, nella chiesa di Santa Croce di Gerusalemme in Roma. Quell'icona, già ben nota alla iconografia bizantina del 12.^o secolo, presenta il Salvatore a mezzo busto, eretto, di faccia, colle braccia incrociate, la piaga del costato sanguinante, il capo leggermente piegato verso la spalla destra, con l'espressione di una stanchezza mortale: dietro a lui s'innalza la croce. La venerazione di questa icona, chiamata anche il **Cristo di Gregorio**, venne favorita dalla concessione di speciali indulgenze: da ciò deriva la sua frequente comparsa nelle riproduzioni gra-



(fig. 4) — MESOCCO — Chiesa Parrocchiale: Nicchia laterale con finestra rotonda.
Dietro l'architettura dell'altare l'arco affrescato

fiche delle indulgenze, dette « tavole delle indulgenze ». I pellegrini « romei », che visitavano Roma per il giubileo, ne riportavano la divozione nei propri paesi, in modo che tutta l'Europa centrale ed occidentale la conobbe e la praticò.

Presto le copie dell'icona gregoriana apparvero coll'aggiunta di un nuovo motivo, le « arma Christi », gli istrumenti della passione. Fuori d'Italia poi l'immagine originaria subì più vaste modificazioni: il Salvatore appare in piedi, agli istrumenti della passione si aggiungono gli attrezzi della vita quotidiana, come nel tipo inglese del « Pier Plowman », e nell'Europa centrale la si sviluppa ancora di più con la rappresentazione di scene della vita d'ogni giorno, come rivelano le « sante immagini della Domenica ». ⁸⁾

Il Cristo gregoriano nell'icona romana tiene le braccia incrociate davanti a sé: in Italia ci si attenne fedelmente a questa foggia: altrove però si preferì dipingere le braccia pendenti lungo il corpo, colle palme rivolte in avanti, per mettere in mostra le trafitture dei chiodi. A questa variante appartiene anche il nostro affresco di Mesocco, mentre le altre riproduzioni della Imago pietatis in Mesolcina, a San Vittore ed a Roveredo, presentano il Salvatore secondo il tipo originario, colle braccia incrociate.

Il lato sinistro dell'absidiola è riservato all'austera **Santa Caterina**: regale è l'espressione del viso di questa santa così cara al popolo, uno dei quattordici personaggi del gruppo dei protettori degli uomini nei casi d'estrema necessità: l'immagine di questa giovane martire era fra le più comuni nell'iconografia del primo e del tardo Medioevo.

La santa Caterina di Mesocco porta un mantello violetto, foderato in verde, sopra all'abito rossastro con alta cintura: il nobile capo porta la corona, il cui contorno venne inciso nella malta fresca e indorato, allo stesso modo come l'aureola attorno alla testa. Nelle mani tiene i suoi abituali attributi: la spada che ricorda il suo martirio ed il libro, perché patrona degli studiosi.

Il lato destro invece conserva solo un frammento di nittura: alcune pieghe d'un abito violetto, la corona ed il calice. Indubbiamente si tratta di **santa Barbara**, che nel Medioevo era amata e venerata al pari di santa Caterina e generalmente veniva sempre rappresentata accanto a quella. Nella parte superiore dell'absidiola splende una scena della **Natività di Gesù**, di rara bellezza. La Madre di Dio, inginocchiata davanti al Bambino, colle mani giunte in adorazione è vestita d'un manto blu scuro: il Bambino, grassottello, giace nudo sul fondo della culla ovale, fatta di vimini intrecciati. Tre angioletti, in dalmatica, con i ricci biondi ben curati e circondati da un aureo nimbo, contemplan il divino Infante nella cesta e questi, coll'eloquente giuoco delle sue manine, esprime meraviglia, gioia e benevolenza. Questi angioletti danno al nostro quadro una nota idillica e tutta particolare, mentre la **Madonna in preghiera**, in ginocchio davanti al **Figlio adagiato a terra ap-**

⁸⁾ *Fr. Stelé*: Il complesso iconografico della « Domenica santa » in Crngrob. Edizione SAZU, Liubliana, pag. 17.



(fig. 5) — MESOCCO — Chiesa Parrocchiale: Affreschi dell'absidiola sud

partiene al tipo iconografico comune che dalla seconda metà del 14.o secolo appare in tutta l'arte dell'Occidente, per sostituire poco a poco e poi far sparire il tipo bizantino del 7.o ed 8.o secolo, della Madonna puerpera.⁹⁾

Sulla parete sinistra campeggia in tutta la sua grandezza **San Sebastiano** nell'atto del suo martirio. Bello nel corpo giovane, vestito solo della fascia attorno ai lombi, attaccato al ramo d'un albero e trafitto da parecchie frecce; la testa, ornata di capelli ondulati, è volta da un lato, dolorante, mentre gli occhi espressivi guardano il cielo, pieni di speranza. Al di sopra della figura di San Sebastiano è dipinto un soffitto a cassettoni di stile rinascimento: ai piedi del Santo corre verso lo sfondo un paesaggio campagnuolo e più lontano appare una città.

San Sebastiano è noto all'arte grafica e pittorica fin dal 9.o secolo. Nel Medioevo e durante il Rinascimento lo si incontra sempre più frequentemente. Anche da noi, in Mesolcina e nel Ticino, San Sebastiano era con San Rocco il santo più popolare. Qui era venerato anche come patrono del bestiame, sebbene il culto che gli si prestava in via principale derivasse dall'essere egli il patrono contro la peste. La freccia infatti fin dai tempi antichi del paganesimo (Iliade 1,46) e del popolo ebraico (Salmo 7,13) simboleggiava la malattia contagiosa che poteva insorgere e diffondersi da un momento all'altro. Per cui divenne facile vedere in San Sebastiano il patrono contro quelle ondate di contagi pestilenziali così frequenti e micidiali nel Medioevo, lui che secondo la leggenda era stato salvato miracolosamente dopo aver sofferto la trafittura di tante frecce. Paolo Diacono racconta di una terribile peste che infuriava in Roma ed in Italia fin che si eresse un altare in onore di San Sebastiano nella basilica di Eudossia nel 680. Nel tardo Medioevo, quando nuove epidemie di peste si spandevano in Italia, Francia e Germania, si fondarono le confraternite di San Sebastiano, dalle quali nacque la tradizione dei quadri votivi in onore di questo Santo.

Nell'arte più antica San Sebastiano è raffigurato come un uomo maturo, con la barba, completamente vestito. Nel 15.o secolo invece si preferisce rappresentarlo spoglio degli abiti e trafitto dalle frecce: nell'arte italiana, almeno dal 1450 in qua, questa è la regola. Durante il Rinascimento si cominciò a rappresentare San Sebastiano sotto forma di un giovanetto nudo, di bell'aspetto e questa maniera si estese, non solo grazie alla divozione a questo santo, ma forse più ancora perché concedeva agli artisti l'occasione propizia di dipingere una figura umana in tutta la sua bellezza.¹⁰⁾

A Mesocco sopra questa immagine di San Sebastiano ce n'è un'altra, rappresentante un **Santo sacerdote** (fig. 5). È dipinto a mezzo busto, con la testa molto bella: ad incorniciare questa il pittore tracciò un soffitto tipicamente rinascimentale a cassettoni applicati ad una volta. Il viso del santo è

9) Confronta con l'Adorazione del Bambino, di Filippo Lippi, ispirata ad un concetto molto simile.

10) *Carlo Kunstle*. Iconografia dei Santi, Herder e C. Friburgo i. B. 1926, pag. 525.



(fig. 6) — MESOCCO — Chiesa Parrocchiale: Trono della Grazia

stato disegnato con molta cura e presenta fattezze caratteristiche. L'abito è quello di un prete, dall'avambraccio sinistro pende il manipolo, quello destro regge il Messale e le due mani, belle mani affusolate, stanno congiunte in atto di preghiera. I contorni dell'aureola e gli orli dei panneggi sono dorati.

Stilisticamente le pitture che abbiamo ora descritte si distinguono nettamente, e già al primo sguardo, dagli altri affreschi scoperti in San Pietro.

Esse sono opera preziosa di un pittore molto colto e assai superiore all'autore degli altri dipinti. Le parti nude, quelle di Cristo nella **Imago pietatis** come quelle del **San Sebastiano**, sono eseguite con buone cognizioni anatomiche e modellate delicatamente, con ombreggiature verdi. Le mani sono sottili, graziose ed i gesti, specialmente quelli degli angeli del presepio, vivaci. Particolarmente felici sono riuscite le teste, come quella del San Sebastiano: talune hanno addirittura fattezze da ritratto, come il viso del Santo in veste di sacerdote e quello dell'uomo nel medaglione (fig. 5). Gli occhi sono espressivi in modo sorprendente, come quelli di San Sebastiano (fig. 4): rimarchevoli sono pure le pettinature secondo una certa moda.

Molta attenzione è stata posta dal pittore all'architettura della cornice dei quadri, tanto in quella della scena del martirio di San Sebastiano, come in quella del Santo sacerdote e del baldacchino della cappella. Pilastri di marmo, coi capitelli tipici del Rinascimento, soffitti in legno a cassettoni (San Sebastiano) o a volta (il Santo prete), figurazione illusionistico-plastica degli « ovuli », foggie tipiche degli abiti, pettinature, forte realismo nella modellatura dei corpi e raffinata espressione dei volti, disposizione delle pieghe degli indumenti secondo lo stile del Rinascimento, tutto questo ci induce a cercare il nostro pittore ignoto, ma così ricco di qualità, nella cerchia degli artisti dell'alta Italia del principio del 16.º secolo. E un argomento di più per questa supposizione ci è dato dal profilo della pietra ollare che fa da inquadratura alla finestrella dell'absidiola.

* * * *

Per finire vorrei ancora citare una notizietta di carattere storico-locale:

A sinistra in basso, ai piedi del San Sebastiano, si trova inciso un segno marchio di casato o un marchio d'artigiano con le iniziali T B (forse Toscano B...) e la data 1605. Sopra questo segno si vede lo stemma della famiglia a Marca, fatto con matita rossa, ed una scritta illeggibile. Autore di esso è probabilmente quella persona che alla destra del San Sebastiano incise nella parete la notizia (in italiano) che il sabato 8 dicembre 1602 un a Marca stava contemplando il tramonto del sole.

Sull'affresco del **Trono di grazia**, vicino al ginocchio destro del Padre Eterno, c'è pure inciso nella calce un marchio di casato con le iniziali C. A. M. Si tratta certamente del medesimo Carlo a Marca che a quel tempo regalava alla confraternita del S. Rosario in Mesocco il quadro della Madonna che si trova nella sacristia e che porta sulla cornice la notizia del dono e del donatore.