

OLEG ZASTROW

LA CHIESA DI SAN GIORGIO A MANDELLO DEL LARIO

Una indagine, sia pure preliminare, sulle caratteristiche storiche e artistiche, connesse alla chiesetta che è l'oggetto di questo lavoro, mi pare possa presentare una serie di elementi emblematici; questi sono relativi: al problema della datazione (o meglio delle datazioni) e quindi dello stile per le strutture e per gli affreschi; alle motivazioni storiche che poterono determinare l'erezione del tempietto; alle pertinenze connesse con tale chiesa, di carattere monastico ed extramonastico, diocesano (e quindi milanese o comasco), parrocchiale (in collegamento perciò con Abbazia, Mandello, Crebbio). Concomitanti con tali argomenti sono: la singolarità dell'ubicazione, la dedicazione al noto santo martire guerriero, il contesto territoriale in cui s'inserisce la chiesa (in rapporto, ad esempio, con l'antico reticolo viario che lambisce la costruzione, con i primitivi stanziamenti ecclesiali del luogo, con gli abitati coevi e con le prossime e contemporanee strutture a carattere militare e paramilitare). Il tutto non può essere ovviamente disgiunto dalle documentazioni archivistiche (ancorché non sovrabbondanti), bibliografiche (pure singolarmente insufficienti e per certi aspetti del tutto assenti), epigrafiche, fino a giungere ai dati ricavabili da tradizioni popolari e da notizie trasmesse verbalmente.

Mi pare che l'argomento, sotto tali articolate premesse, potrebbe risultare suscettibile di una dilatazione tale, quale forse solo un adeguato volume monografico potrebbe essere idoneo a fornire lo spazio per un tentativo di risposta, se non esauriente dal punto di vista critico, perlomeno da quello documentario. Qui mi accontenterò di formulare una serie di dati, nonché alcune considerazioni. Vorrei però aggiungere che il monumento, nei suoi vari aspetti e ambiti accennati (ma poi non si dovrebbe mancare di parlare circa la sequenza dei rifacimenti intercorsi nei secoli, fino ai vari restauri, alcuni dei quali affatto recenti), mi pare rappresentati uno dei più interessanti casi, oggi superstiti e discretamente leggibili, della creatività cosiddetta, ma certo impropriamente, minore, per il territorio di Lecco, se non addirittura per l'attuale provincia di Como, il tutto in un momento cronologico prevalentemente tardo medioevale.

Attualmente il san Giorgio dipende dalla parrocchia di Crebbio, posta più a monte della chiesetta; questa, a sua volta, prospettata

dall'alto di un promontorio, sopra il lago di Lecco, l'abitato di Mandello e la strada statale litoranea che si snoda quasi ai piedi della struttura rocciosa su cui è impiantato il tempietto. La parrocchia di Crebbio, comprendente tre chiese (la parrocchiale di sant'Antonio Abate, il san Rocco di Maggiana e il san Giorgio), venne creata nel 1621 con decreto del vescovo Archinto, staccandola dalla matrice dedicata a san Lorenzo e più particolarmente enucleando da Mandello le frazioni di Maggiana e di san Giorgio e da Abbazia quelle di Crebbio, Lombrino e Zana.

Parrebbe quindi dover conseguentemente ricercare le origini del san Giorgio, nell'ambito delle antiche pertinenze, riferendosi alla chiesa matrice, ossia la plebana di san Lorenzo in Mandello. Al contrario, risulterebbe ragionevole confutare tale ipotesi, a favore di un indirizzo di ordine monastico, in connessione quindi con le chiese volute anticamente come emanazioni della non lontana abazia di san Pietro che, pur con le sue trasformazioni e cambiamenti di proprietà, dette il nome all'attuale località di Abbazia Lariana.

Anche se ciò che corrisponde all'odierno territorio, fra Abbazia e Mandello, non appartenne anticamente al contado di Lecco, è noto come a lungo si trascinarono le contese fra Como e Milano, considerando la prima del tutto arbitrario l'esercizio di potestà da parte della capitale ambrosiana su Mandello, mentre più sfumata appare la situazione del territorio latamente inteso di Abbazia¹. Solo nel 1170 il noto arbitrato, con l'intervento di numerosi personaggi al di sopra delle parti, si pronuncerà, a Seveso, a favore dell'appartenenza all'episcopato comense, per il territorio di Mandello. Resta comunque indiscutibile il fatto secondo cui, ciò nonostante, fin dalle lontane epoche cristiane Milano avesse possedimenti in tali terre.

È pure noto quanto il Giulini affermò²: che nell'anno 833 l'arcivescovo ambrosiano Angilberto annesse il già citato monastero di san Pietro di Mandello a quello di san Vincenzo in Prato di Milano. Né meno nota è la possessione di terre nel Mandellasco da parte dell'arcivescovo ambrosiano Lamberto, fino al 931, beni che furono da lui assegnati, alla sua morte, alla chiesa maggiore di Milano³.

Relativamente al più volte nominato monastero di san Pietro, si può ricordare che il Tatti⁴ riteneva che la sua fondazione dovesse farsi risalire circa al 600, ossia in epoca longobarda; per inciso, seppure questa annotazione debba intendersi con caratteri di generalità, è indiscutibile la constatazione del particolare favore che godette la dedicazione a Giorgio, per

Fig. 1.
Parete settentrionale:
san Bernardino
e la Madonna col Bimbo.



Fig. 2.
Parete settentrionale:
san Nicola da Tolentino
e sant'Antonio Abate.



numerose chiese, nel corso dell'epoca longobarda. Resta comunque il fatto che, pur mancandoci allo stato attuale tracce architettoniche superstiti del cenobio originario di Abbazia, ho avuto l'occasione, non molti anni addietro, di pubblicare il ritrovamento di un interessante semicapitello di marmo; questo reperto, oggi custodito presso la parrocchiale di Abbazia (già ritrovato nell'orto annesso alla canonica), denuncia per lo stile e il tipo di fattura una datazione che non dovrebbe ritenersi posteriore all'inizio del secolo IX: potrebbe forse interpretarsi come l'unica traccia rimastaci, allo stato attuale, dell'antica abbazia prebenedettina⁵, per un'epoca più o meno coeva all'annessione angilbertiana.

Circa le pertinenze, ancora in epoca medioevale, di chiese e terreni connessi con la diocesi di Milano, non si può trascurare di rammentare l'elenco stilato probabilmente verso la fine del secolo XIII, nel manoscritto della Biblioteca Capitolare di Milano, opera attribuita al cancelliere della curia milanese Goffredo da Bussero: a proposito è riportato *Abbatia sancti vicenti in plebe mandello, in ecclesiis X habet altaria XII*⁶. Nell'elenco si nota come alcune delle chiese fossero ubicate in posizione molto inoltrata, nell'ambito delle attuali zone parrocchiali di Mandello: così per la chiesa di san Biagio (oggi identificabile con il san Zenone) o per il santo Stefano (chiesa che ebbe mutata la sua dedicazione nel 1775 in quella di Maria Nascente), ubicata pressoché ai piedi della nostra chiesetta di san Giorgio.

È stato osservato inoltre, indicazione in parte condivisibile, che *non si trovano elencate nel libro di Goffredo le chiese allora certamente esistenti di S. Giorgio e di S. Martino in Agro che pure si ritengono appartenute all'abbazia, pieve di Mandello*⁷. Per quanto riguarda il san Martino in Agra, chiesa certamente antichissima, anche se oggi strutturalmente quasi illeggibile, pure dopo i restauri di alcuni decenni addietro⁸, mi permetto di esprimere qualche dubbio, non certo relativamente alla sua caratteristica monastica, quanto per ciò che concerne l'ambito di appartenenza: rispetto all'abazia di san Vincenzo (successiva dedicazione a quella di san Pietro), la sua posizione apparirebbe sensibilmente decentrata, anche se ubicata presso lo stesso antico tracciato viario, lungo cui si erano distribuite quasi tutte le chiesette abaziali predette. Convengo invece sulla possibilità, affatto verosimile, dell'attribuzione a tale articolato complesso monastico della chiesa di san Giorgio; la mancanza anche della sua citazione nel *Liber Notitiae* è ormai da considerarsi un fatto ampiamente documentato, come giustificato da una direttiva intenzionale; mancano infatti, quasi prati-

Fig. 3.
Parete settentrionale:
san Bernardo e san Rocco.



Fig. 4.
Parete settentrionale:
Adamo e Eva.

camente del tutto, le citazioni relative agli edifici dedicati, all'epoca, a Giorgio (così come per l'intitolazione a Ambrogio), ancorché dovessero già allora essere numerosi: di tale fenomeno si è già avuto modo altrove di accennare con una certa ampiezza⁹.

Dopo la citata aggregazione del complesso monastico di san Pietro (avvenuta nell'833, con l'assenso del vescovo di Como, Leone) al monastero di san Vincenzo in Prato di Milano, alla comunità monastica precedente succedettero i benedettini, nel secolo XI, sì che il monastero venne denominato «la Biada dei benedettini di Mandello». Se poi, sul finire del secolo XIII, nel citato manoscritto attribuito a Goffredo da Bussero, si parla di «Abazia di san Vincenzo in plebe di Mandello», è da ritenersi che a tale dedicazione potesse non essere affatto estranea la precedente dipendenza dall'omonimo monastero milanese, avvenuta in epoca angilbertiana. Resta comunque il fatto che, perlomeno sul finire del secolo XIII, una buona metà del territorio plebano (circa la metà delle chiese allora esistenti, compreso verosimilmente il san Giorgio) era sottoposta alla pertinenza dell'abazia che, appunto sul finire del Duecento, aveva di nuovo mutato l'ordine religioso che la reggeva. Tale cenobio si denominò «Abbadia o Convento dei santi Vincenzo e Anastasio dei padri Serviti».

Della potenza e complessità dell'antico monastero si rintracciano non poche testimonianze, fra le quali merita citare l'antica esistenza di un fortilizio, posto in luogo strategico sulla via di comunicazione terrestre fra Mandello e Lecco, detto appunto «Castello dell'Abate», presso gli attuali ruderi della chiesa, pure ai tempi di proprietà dell'abazia con tutto il colle, dedicata a san Bartolomeo¹⁰. Dei rapporti viari fra le diverse chiese abaziali, nonché sul problema strategico connessovi, si proporrà più avanti un accenno. Con alterne vicende il complesso visse una sua quale esistenza autonoma fino al tardo secolo XVIII, quando fu firmata la cessione nel 1789 alla arcipretura di Mandello, con la soppressione del convento. Infine, è stato da altri documentato¹¹, come *la diocesi di Milano aveva cessato ogni ingerenza nelle chiese dell'Abbadia di Mandello fin dal 1456 minimo, anzi, potendosi qui supporre ancora addietro, fin dal 1300 circa*. Rimane per ora ancora aperto il problema, circa il fatto se una buona parte della pieve di Mandello (con riferimento in particolare alle zone di pertinenza abaziale, e quindi con il san Giorgio) abbia, antecedentemente all'epoca sopra citata, fatto parte a pieno diritto della diocesi di Milano: la circostanza, comunque, secondo cui esiste l'elencazione citata, con almeno dieci chiese, nel «Liber Notitiae», farebbe supporre che,

perlomeno sino alla fine del '200, l'assetto diocesano attuale non presentasse quei caratteri di stabile definizione registrabili in poche più recenti.

Il problema, relativo al momento in cui poté essere edificata la chiesa di san Giorgio, nell'ambito e come emanazione dell'abazia dedicata prima a san Pietro e poi a san Vincenzo, potrebbe solo basarsi su alcune testimonianze di tipo strutturale e figurativo, mancandoci per epoche anteriori al momento ogivale (se non anche più recentemente) documenti di archivio che forniscano indizi illuminanti. L'attuale struttura, purtroppo ampiamente manomessa, ad aula ad andamento orientato, rettangolare, allungato, con copertura a capriate, terminante con una ampia abside quadrilatera dalla volta archiacuta a vele raccordate da costoloni, così come il vasto e ben collegato apparato decorativo a fresco, che copre larga parte dell'interno del tempio, non concedono una proposta cronologica comunque anteriore al tardo secolo XIV.

Esistono peraltro indizi precisi che potrebbero permettere un'ambientazione cronologica sensibilmente anteriore. Il più significativo proviene dalla descrizione, redatta in manoscritto, dal sacerdote Paolo Bertarelli, parroco di Crebbio dal 1923 al 1951, che si occupò dal 1934 al 1941 del restauro del san Giorgio¹², così come se ne è interessato l'attuale parroco¹³. Nella cronistoria della parrocchia veniva riportato come, nel ripristinare il pavimento dell'attuale presbiterio fossero state reperite le fondazioni di una precedente struttura absidale, dal caratteristico andamento semicircolare¹⁴.

È palese la deduzione conseguente, relativamente a una porzione architettonica del tempietto che dovrebbe ambientarsi, sia per l'inevitabile maggiore antichità, rispetto all'attuale ricostruita struttura ogivale, che per la inequivocabile forma a semicerchio, ragionevolmente a un momento non posteriore al secolo XII. D'altro canto, come si dirà meglio più avanti, nella sua visita pastorale sul tardo Cinquecento, il vescovo di Como, Ninguarda, accenna al fatto che l'abside è stata rifabbricata «ex novo»: Questa proposta «ante quem», ipoteticamente non successiva all'epoca romanica, non esclude la possibilità di una datazione anche anteriore: è noto come già nel secolo X (ma certamente anche nel IX) esistessero edifici ecclesiali, nella zona latamente comasca, concludentisti nel settore orientale con un'abside a pianta semicircolare¹⁵.

A titolo induttivo, non si sarebbe sfavorevoli ad ipotizzare una

quale correlazione con la venuta dei benedettini, presso l'antico complesso abaziale nel secolo XI, epoca in cui anche nella zona comasca si registra una notevole vivacizzazione, nel costruire o ricostruire chiese e oratori; non è peraltro neppure da escludere una ipotesi di datazione anche anteriore, in qualche modo collegabile coll'antichissima dedicazione a Giorgio. Queste argomentazioni risultano però non comprovabili, mancandoci comunque la visione delle citate strutture murarie absidali più antiche (anche dando niente affatto per scontato che l'esame diretto possa permettere una cronologia certa, in mancanza di reperti di altro genere, sempre a carattere archeologico).

Forse un indizio più circostanziato potrebbe pervenire dalla presenza di una minuscola e aggraziata acquasantiera marmorea, murata sulla parete settentrionale, all'interno della navata, presso il portalino laterale. Di questo interessante oggetto figurato ho avuto modo ripetutamente di occuparmi in altre pubblicazioni¹⁶; mi permetto qui solo di riportare le risultanze, secondo cui, basandomi sul programma figurativo, con le tipiche croci e gli arrovellati meandri viminei fra composizioni fitmorfiche (non immemori, sia pure in una dimensione meno «cosmopolita», delle più antiche tematiche figurative caroline), ho ritenuto di proporre una datazione non posteriore al secolo X¹⁷. Tuttavia, anche la presenza di questa acquasantiera può ritenersi solo un interessante indizio, benché io sia più favorevole nel ritenere che la sua provenienza possa ricercarsi localmente, piuttosto che non come pezzo erratico proveniente dalla chiesa plebana di san Lorenzo, come fu da altri proposto¹⁸; d'altra parte, il «vizio» di attribuire reperti scultorei erratici come originari dalla parrocchiale matrice è stato ripetutamente esplicito, come ad esempio suggerendo che il bel rilievo marmoreo di epoca rinascimentale con la figura del Dio Padre, murato all'esterno della chiesetta della beata Vergine di Debbio (ex santo Stefano) debba esso pure provenire dalla principale chiesa di Mandello¹⁹.

Cade comunque qualunque ragionevole ipotesi, circa la possibilità della fondazione di un tempietto, dopo il '200, che si voglia connettere con l'antica famiglia locale dei Giorgi (o De Giorgi), ipotesi da alcuni proposta con convinzione²⁰, anche volendo creare una relazione con il santo a cui fu dedicato il tempio, ma vivamente, e ritengo a ragione, negata nelle relazioni del Bertarelli²¹ che giudica la chiesa costruita verso il Mille: mi pare che a favore di tale datazione esistano concreti elementi da meditare. Non è invece affatto da trascurare la possibilità che i De Giorgi siano stati i ricchi benefattori che promossero e finanziarono l'esecuzione del vasto e per certi versi eccezionale

Fig. 5. L'angolo fra le pareti settentrionale e orientale della navata: sulla sinistra l'affresco con il paradiso e le sette opere di misericordia.



Fig. 6. Parete settentrionale: in basso, il limbo e il purgatorio; in alto, una parete del paradiso.



apparato pittorico, eseguito in epoca ogivale: esiste tutt'ora, nella pavimentazione della navata all'interno del san Giorgio, una lapide relativa a una inumazione per tale famiglia²².

Il Bertarelli, a suffragio della sua tesi, dichiarava fra l'altro²³: *La chiesa fu costruita verso il Mille. Infatti nel '300, l'epoca degli affreschi, essa subiva già i seguenti importanti restauri. Una finestrella del coro e le due della navata più vicine al medesimo, venivano allora murate e queste ultime occupate dagli affreschi; più di sotto l'intonaco, che porta le pitture attualmente visibili, vi sono in alcune parti, altre pitture, quindi più antiche di queste; ancora, il coro che oggi è a linea retta, era dapprima a forma absidale, come lo dimostrano le fondamenta del medesimo, venute alla luce in questi giorni, entro le mura attuali. I De Giorgi (1200) non erano ancora nati e la chiesa era già vecchia.*

Anche se si può in parte condividere le ipotesi cronologiche, circa la notevole antichità della chiesa, debbo rilevare che una parte dei dati riferiti dal Bertarelli risultano male interpretati. La chiesa subì infatti una notevole sequenza d'interventi trasformativi, strutturali e decorativi, in epoca quattrocentesca; gli affreschi gotici coprono altri affreschi di epoca gotica, anteriori di non molti decenni e così dicasi per le fenestrate absidali. D'altra parte, a quest'ultimo proposito, le trasformazioni ogivali per il presbiterio non possono documentare un intervento a lunga distanza di tempo, dato che l'antica abside semicircolare (romanica o preromanica che dir si voglia) venne distrutta per costruire l'attuale (probabilmente nel '300) e che delle strutture più antiche restano le fondazioni, celate dall'attuale pavimentazione marmorea.

Purtroppo, come ho già accennato, l'apparato murario della chiesa risulta oggi scarsamente decifrabile: ciò fu dovuto sia alle pesanti trasformazioni subite nei secoli, che alla necessità, verificatasi nei restauri di questo secolo, di consolidare le strutture, con forti applicazioni di malte, anche per isolare la chiesa dalle vistose infiltrazioni di umidità che compromettevano gravemente le superfici pittoriche a fresco.

La mia opinione, basata su talune sproporzioni metriche della navata, rispetto alle probabili forme semicircolari dell'antica abside (la navata è infatti disarmonicamente allungata) è che l'aula originaria abbia subito un notevole avanzamento verso ovest, nel corso del citato secondo rimaneggiamento ogivale. In sostanza, potrebbe essersi prima operato il rifacimento del presbiterio dalle formule altomedioevali



Fig. 7. Particolare del paradiso con la Madonna circondata da angeli.

(a emiciclo con copertura interna del semicatino a quarto di sfera) a quelle originali, come si vedono attualmente. In tale prima fase fu probabilmente elaborato un più antico apparato pittorico. Successivamente, a distanza di alcuni decenni, la nave venne allungata e si provvide a talune modifiche anche delle fenestrate, coprendone alcune ogivali con affreschi ancora di epoca gotica; tutto l'apparato pittorico venne peraltro rifatto seguendo un nuovo piano ideativo, grandioso e assai articolato.

Un ulteriore indizio, a favore del duplice momento di rimaneggiamento fra il '300 e il '400, potrebbe derivare dalla dislocazione degli affreschi nella navata e dalle relative sovrapposizioni. Si nota, infatti, come il grande ciclo organico di pitture, relativo alla conclusione per la storia dell'umanità (con la gloria di Dio, fra le rappresentazioni dell'inferno, del paradiso, del purgatorio, del limbo) si concluda in un punto preciso, quasi a metà della navata, in corrispondenza, approssimativamente, ove poteva terminare la pianta della chiesa precedente: non è da escludersi che, tramite un sondaggio nel sottopavimento, si possano trovare conferme a questa ipotesi; vi è da aggiungere che, fino ad alcuni decenni addietro, esisteva un apparentemente incongruo gradino, localizzato a circa metà della navata, elemento a sbalzo che potrebbe ribadire la presenza di una giunzione fra due parti della nave non a uguale livello²⁴. Va annotato poi che le citate tracce di affreschi, pure di epoca ogivale, venute alla luce su uno strato sottostante gli attuali, sono localizzate esclusivamente nel settore avanzato della navata, verso l'abside, in quella parte che ipoteticamente potrebbe coincidere con la porzione più antica degli alzati. Infine, sul settore occidentale dell'aula sono presenti riquadri affrescati, con figure di santi, del tutto estranee al restante apparato pittorico della chiesa e in più cronologicamente posteriori.

Si è già detto come sia i rimaneggiamenti che i restauri abbiano precluso largamente la possibilità di un'attendibile lettura delle muraure, particolarmente all'esterno. Ad esempio, le finestre che forniscono luce alla navata risultano un rifacimento in stile pseudogotico²⁵ e così pure è quasi impossibile cercare d'individuare eventuali cesure fra parti strutturali più antiche, rispetto ad altre più recenti. Il campaniletto, posto a lato del settore absidale, verso settentrione, in connessione con la sottostante sagrestia, potrebbe essere un'aggiunta collegabile con il secondo rimaneggiamento ogivale del san Giorgio: a favore di tale ipotesi potrebbe giocare sia il mancato perfetto legamento con le parti murarie absidali, sia l'otturazione di una monofora sul lato

nord del presbiterio. A quest'ultimo proposito riporto, dal manoscritto citato, come il Bertarelli (p. 22), parlando delle fenestrature, dichiara che furono lasciate intatte, nei restauri, *le due del coro, delle quali quella verso il lago fu lasciata come era stata ingrandita, e quella verso la sagrestia è tuttora murata.*

Che la situazione del presbiterio abbia subito, rispetto al suo primo assetto di epoca ogivale, ulteriori interventi è dimostrato dalla presenza di un portalino, oggi otturato, prospiciente verso meridione; a questo proposito, anche in relazione con il notevole scoscendimento a picco che attualmente si presenta al di sotto della soglia di tale apertura, si legge ancora dal Bertarelli (p. 23): *Nel coro e verso il lago appena dietro la balaustra originaria vi era una porticina che metteva all'esterno, e serviva ad uso dei religiosi che officiavano la Chiesa e che avevano la loro abitazione vicino alla stessa; ma nel 1400 come ho trovato in una storia di Como (Cantù o Bazzoni) la rupe che sosteneva le abitazioni franava e tutto precipitava nel lago. Allora fu chiusa la porta e venne aperta invece quella che mette sulla strada, verso monte.*

Non ho idea di quanta verosimiglianza possa essere fornita tale spiegazione, circa il problema del portalino laterale dell'abside che, in effetti, oggi si aprirebbe comunque sul vuoto. Al di là della credibilità per tale notizia, anche nei suoi rapporti fra causa ed effetti, resta il fatto che, se vi fu effettivamente un crollo rovinoso, non è da escludersi che gli eventuali conseguenti danni per la chiesa possano avere giocato come concausa, nell'operare il secondo grande intervento effettuato in epoca gotica: la data citata dal Bertarelli trova comunque una buona connessione con l'epoca relativa all'esecuzione dello strato recenziore d'intonaci affrescati.

È comunque certo che ripetuti rimaneggiamenti si susseguirono anche dopo l'epoca ogivale. Fino al tempo del restauro, da parte del parroco Bertarelli, gli intonaci esterni del san Giorgio erano tinteggiati con un intenso colore rossastro, secondo una tipica prescrizione post tridentina, che si ritrova applicata in altre chiese del territorio²⁶: tale stato della chiesa è pure documentato da una interessante tela, di epoca barocca, conservata nella sagrestia della parrocchiale di sant'Antonio a Crebbio²⁷. Pure l'interno fu intonacato, sì che tutti gli affreschi di epoca gotica scomparvero alla vista²⁸. L'arco ogivale del portale maggiore, nella facciata, era mascherato da una sagoma rettangolare e così era pure otturato il finestrone circolare al sommo della parete occidentale.

A manomissioni e degradi di antica data ne succedettero altri ben più recenti: quando fu messa mano ai primi restauri di questo secolo, la chiesa era in condizioni di grave sfacelo. Nella relazione del Bertarelli si legge, fra l'altro (p. 21): *Come il piazzale così la chiesa era ridotta a un cumulo di rovine. Sfondato il tetto, sconvolto il pavimento in molta, distrutte le finestrelle e ampliate, venduto l'altare originale nel 1883... il campanile ridotto all'esterno e all'interno ai soli muri con enormi fenditure. All'interno della chiesa deposito di materiale da rifiuto, sterpi e spine. L'acqua delle strade adiacenti finiva in chiesa e si smaltiva nelle tombe praticate sotto il pavimento...* Circa la vendita dell'altare, sempre dalla cronistoria del parroco Bertarelli, riporto un accenno a un suo predecessore (p. 10): *Santo Locatelli (Bergamo) fu parroco dal 1882 al 1888. I più anziani lo ricordano ancora perché gli piaceva più il vino che l'acqua. Vendette l'altare di S. Giorgio e questo è quello che più interessa per L. 320. Fu traslocato.*

Nel 1593, il 26 novembre il vescovo di Como Feliciano Ninguarda visitava la chiesa di san Giorgio²⁹: *Visitata la capella di S.to Giorgio di Crebio e Mezana, membro parte dell'arciprebenda et in parte della parrocchiale di S.to Lorenzo sopra Adda. È in una sola nave con un altare posto all'oriente in una capella nuovamente fabricata... con due fenestre lunghe laterali. A canto d'essa capella vi è la sacristia dalla parte dell'evangelio... Detta capella è serrata con cancelli alti di legno... et è di lunghezza circa brazza nove, et il resto del corpo della chiesa di brazza circa 25, qual corpo di chiesa è quasi tutto pinto de diverse figure, senza involto ma sotto il tetto, con due porte l'una in fronte, sopra quale vi è depinta l'immagine del S.to et un'altra piccola laterale... Fuori della porta grande vi è un cimitero... entro di quale si sepeliscono i morti di detti luoghi di Crebio et Mezzana. L'altare è ornato d'una ancona nella quale è pinta l'immagine della Mad.a, di S.to Giorgio et altri diversi santi, con le colonette indorate, assai decentrate...* (si tratta dell'antico altare, probabilmente cinquecentesco, venduto alla fine dell'Ottocento dal parroco Locatelli). Fra le varie indicazioni riportate dal Ninguarda, si può richiamare l'accenno, relativo alla ricostruzione effettuata, con una dichiarazione inequivocabile, del settore absidale; non va pure trascurato il dato, secondo cui, all'epoca, l'interno della chiesa appariva quasi del tutto ricoperto da figurazioni affrescate.

Risulta palese che l'ubicazione del tempietto, ancora oggi in una posizione eccentrica e appartata, rispetto alle località di Mandello, Crebio, Abbadia, doveva nei tempi antichi risultare ancora più isolata e apparentemente non connessa con gli abitati allora circostanti. Ho

Fig. 8. Il limbo.



Fig. 9. Il purgatorio.



detto apparentemente, poiché in effetti il nesso e l'elemento giustificativo esiste ed è rappresentato dall'antichissimo percorso, collegante via terra la Valtellina con Lecco, lungo la riviera orientale del Lario, strada ormai secondaria ma che lambisce tutt'ora la chiesetta di san Giorgio a fianco del suo lato settentrionale.

Non è qui il luogo per riaprire dettagliatamente il complesso e dibattuto problema, circa l'indagine sui rapporti logistici, in questa zona del Comasco, fra le vie di comunicazione per terra e per lago da un canto, e le strutture fortificate, paramilitari, d'avvistamento (fra le quali ultime, perlomeno, si dovevano annoverare non poche costruzioni ecclesiali) dall'altro³⁰. È indubbio e ormai ben noto come le chiese extraurbane svolgessero frequentemente una mansione non esclusivamente e strettamente liturgica ma, spesso, fungessero da luoghi, di volta in volta, di rifugio, di protezione per ammalati o bisognosi, di apparati di avvistamento e segnalazione (mercé anche le straordinarie strutture architettoniche degli slanciati campanili), di vere e proprie indicazioni di proprietà (sul genere dei limiti in pietra, tutt'oggi piantati sulle delimitazioni dei terreni), fra diocesi, pievi, parrocchie, o fra comunità monastiche e plebane.

È forse in quest'ultima dimensione che potrebbe essere ricercata la motivazione del sorgere, in tale posizione eccentrica, della nostra chiesa di san Giorgio: possibile punta avanzata dalle proprietà del monastero, prima dedicato a san Pietro e poi a san Vincenzo, già nel cuore della parrocchia di Mandello, in vista della chiesa plebana e lungo la fondamentale strada di comunicazione che dall'alto lago verso meridione portava a Lecco e poi più a sud verso Milano. A proposito di questo antico tracciato, va ricordato come non a caso diverse delle chiese monastiche, in loco, segnassero le tappe dell'itinerario: seguendo ancora oggi quella che è denominata «via del viandante» si passa, dal san Giorgio, muovendosi verso Abbadia, accanto ai grandiosi ruderi del san Bartolomeo (che era appunto affiancante la struttura monastico-castellana fortificata) in un punto strategicamente di particolare significato, per poi uscire dall'abitato lambendo la chiesa di san Martino, in località Borbino, anch'essa di antichissima fondazione e di originaria proprietà del monastero³¹.

Che tutta la zona poi svolgesse una delicata funzione di primaria importanza nel Medioevo, come ganglio stradale di raccordo non solo per la citata direttrice costeggiante la riviera, ma pure per la presenza della strada, con i relativi diverticoli, fra il Mandellasco e la Valsassina,



Fig. 10. La resurrezione dei defunti e l'ascesa dei giusti al paradiso; sulla sinistra è visibile l'acquasantiera altomedioevale.



Fig. 11.
La resurrezione dei defunti
(particolare).

valicando le catene di monti sovrastanti il Lario³², è confermato dalle superstiti fortificazioni, rispetto alle ben più numerose che all'epoca dovevano sorgere in loco, fra le quali si potrebbero rammentare (escludendo la massiccia torre urbana a lago di Mandello, eretta secondo finalità differenti) le torri di Maggiana, di Rongio, di Lierna, oltre che la ben nota torraccia che s'incontra uscendo da Abbadia e muovendosi verso Lecco. Da tale tessuto logistico non è certo escludibile (in un contesto militare-paramilitare e con connesse funzioni di tutela) il san Martino di Agra, pure di antichissima fondazione, per il quale tuttavia già più sopra ho espresso qualche dubbio, circa l'originaria appartenenza alle pertinenze del complesso monastico di Abbadia Lariana.

A → Fra tutte le vicende di carattere storico, architettonico, figurativo, che coinvolsero la nostra chiesetta di san Giorgio nel Medio Evo, ciò che oggi colpisce con maggiore evidenza, sia per la spettacolarità che per l'intrinseco interesse artistico è rappresentato dal vasto apparato pittorico a fresco di epoca ogivale, ricoprente buona parte delle pareti all'interno della chiesa. Una pittura con il santo titolare era pure presente sulla facciata occidentale, sopra il portale maggiore d'ingresso, come confermò anche la citata relazione del vescovo Ninguarda, alla fine del secolo XVI: oggi s'intravede solo uno sbiadito simulacro, che peraltro appare, dalle poche tracce superstiti, perlomeno largamente ridipinto in epoca più tarda³³.

⊗ La concezione di quasi tutto il complesso figurativo, al di fuori alcuni riquadri con rappresentazione di santi, di chiara concezione devota, appare ispirata da un complesso piano edificante, certamente dettato, se non diretto dal punto di vista della concezione ideativa, da qualche personaggio di dotta cultura religiosa. La discendenza, sotto un generico profilo formale, è proveniente dai grandiosi e rigidamente canonici cicli di affreschi altomedioevali e romanici. In questo caso, tuttavia, si nota uno sganciamento, per certi versi più formale che concettuale, collegabile sia all'avanzato momento cronologico, nell'ambito della stilistica figurativa dell'epoca ogivale che, forse solo ipoteticamente, con le vicissitudini trasformative, per le strutture della chiesetta.

Ad esempio, nella distribuzione dei grandi e composti riquadri scenici, si può fra l'altro segnalare come l'inferno sia localizzato sulla parete meridionale. È noto infatti come, non solo in epoche anteriori, ma pure nel corso del Trecento e del Quattrocento, in celeberrimi monumenti italiani, così come in più modeste chiese locali, l'ubicazione



Fig. 12. I beati in paradiso (particolare).



Fig. 13. San Pietro martire (particolare dei beati).

della dannazione dei reprobì (ma in genere di tutto il giudizio finale) si svolgesse sulla controfacciata occidentale. L'elenco delle esemplificazioni potrebbe protrarsi a dismisura: episodicamente si può citare, come documento locale, la presenza di due casi, l'uno anteriore e l'altro posteriore al quattrocento. Per la fase antecedente si potrebbe accennare alla chiesa parrocchiale di san Giorgio a Varenna, con il frammento duecentesco di scena infernale all'interno della parete ovest³⁴; per quella più tarda, al giudizio universale, dipinto nel primo scorcio del Cinquecento, sulla controfacciata occidentale, sopra l'ingresso della chiesa di sant'Antonio Abate a Vendrogo³⁵.

Il fatto che la parte più occidentale per la navata, del nostro san Giorgio, sia quasi del tutto priva di elementi pittorici, al di fuori di alcuni riquadri votivi, potrebbe non essere un fatto del tutto casuale ma, come già dissi, collegabile a un rifacimento o addirittura a un'aggiunta di questo settore della navata a un corpo preesistente.

Per quanto riguarda la navata, nella sua parte avanzata verso il settore absidale, una sommaria enunciazione del piano figurativo può riassumersi come di seguito. Sulla parete settentrionale è il programma della salvezza (il limbo, il purgatorio, la resurrezione dei morti verso il paradiso), con un'appendice dedicata alle sette opere di misericordia; elemento di massima focalizzazione (e quindi di dimensioni maggiori, rispetto alla moltitudine dei personaggi) è la Madonna, circondata da una schiera di angeli. Sul prospiciente muro meridionale, in una voluta simmetria, sta il programma di dannazione, con l'inferno e i vari suppliziati; all'appendice edificante delle citate sette opere di misericordia, fanno da contrapposizione i sette vizi capitali; l'elemento di massima focalizzazione, qui in opposizione alla Vergine, è Satana, figura di dimensioni grandiose, attorniato da una turba di demoni.

Tutti i beati, i santi e comunque quelli sulla parete settentrionale nel grande riquadro della salvezza, hanno il capo rialzato e rivolto idealmente verso la sommità dell'arco trionfale, quindi sulla controfacciata orientale della navata, ove è la figura del Cristo giudice, inscritto in una mandorla a colori iridescenti. Lo affiancano angeli in atto di glorificarlo, sia suonando strumenti musicali, che levando in tripudio, come vessilli, simboli della divina passione; due santi vegliardi appaiono come autorevoli testimoni. Alle estremità laterali dell'arco trionfale sono sei terne di cori angelici, in posa orante ed estatica; subito sotto, due terne di santi vegliardi; infine, sopra lo zoccolo inferiore conclusivo, figure di santi, martiri e la Madonna col Bimbo.

Fig. 14.
Santo Stefano
(particolare dei beati).



Fig. 15.
Un angioletto
posto a coronamento
della Madonna
in paradiso.



La studiata intenzionalità, nel creare questo grande impianto figurativo, dai palesi intenti ammaestrativi, è ribadita dal concetto simbolico con cui sono disposte le figurazioni (così come è stato accennato per le due pareti laterali con il paradiso e l'inferno) nella controfacciata orientale, secondo un principio gerarchico piramidale che intende pure fra l'altro connettere le testimonianze veterotestamentarie con quelle neotestamentarie, fino alla conclusione finale con la dannazione dei reprobì e la salvezza dei giusti. Il trionfo finale di Cristo, preannunciato con il suo martirio, è infatti esaltato dalle terne angeliche, con la testimonianza e il preannuncio di profeti e patriarchi e si sostiene sull'opera e il sacrificio di santi, martiri, vescovi e, non a caso, di nuovo, con l'opera mediatrice della Madonna, già esaltata al sommo del paradiso.

Tutta l'ideazione figurativa di questa parte della navata è quindi univocamente e chiaramente impostata secondo un concetto apocalittico ma, in origine, secondo un programma dettagliatamente didascalizzato, mercé la presenza di una moltitudine di iscrizioni, vergate sulle bordure dei riquadri, su lunghi cartigli svolazzanti, su finte lapidi, si da ricreare ancora una volta una versione di quella che nel Medioevo ebbe tanto successo, la cosiddetta «Biblia pauperum»; qui però tale nome è certamente ancora più adatto in quanto le scene hanno perso quei caratteri di austero ermetismo, spesso estremamente dotto (ad eccezione forse dei riquadri nel sott'arco) che ebbero le figurazioni a fresco all'interno delle chiese altomedioevali³⁶, e risultano corredate da epigrafi, la maggior parte delle quali sono non più in latino ma in volgare dai risvolti talvolta pittoreschi.

Purtroppo, la stragrande maggioranza delle iscrizioni è andata persa o risulta praticamente illeggibile e questo fatto appare grave non soltanto ai fini delle identificazioni di molteplici personaggi, ma pure per conoscere altri importanti dati come eventuali nominativi di committenti, o le date di esecuzione degli affreschi fino alla possibile bottega che si occupò dell'esecuzione delle pitture. Ad esempio, relativamente al grande riquadro con il paradiso, si deve registrare la presenza, fra i numerosi cartigli a striscia svolazzante retti da figure di beati e di angeli, la presenza di due lunghe epigrafi «fisse», l'una dislocata esattamente al di sopra del portalino laterale (che mette direttamente in comunicazione l'interno della chiesa con la citata strada detta «del viandante»), l'altra poco al di sopra delle schiere dei defunti che, ignudi, sorgono dagli avelli e, rivestiti di nobili panni, ascendono verso le porte del paradiso. Quest'ultima iscrizione, in particolare, di

cui s'intravedono solo singoli caratteri sciolti, non idonei per ricostruire i nessi delle parole e delle frasi, si sviluppano perlomeno su sei righe, per una lunghezza complessiva di non meno di sette metri: se fosse giunta fino a noi in stato di leggibilità avrebbe potuto rivelarci, con tutta verosimiglianza, una notevole quantità di dati che, oggi allo stato attuale delle cose, risultano del tutto ignoti. Le condizioni di peggiore leggibilità sono relative alla parete settentrionale, circostanza in buona parte spiegabile con la posizione maggiormente sottoposta all'attacco delle intemperie. Si rifletta, infine, sul fatto straordinario, secondo cui le iscrizioni, in origine, per tutti gli affreschi superstiti all'interno del san Giorgio (fra quelle vergate sui bordi delle scene, sui nastri, sui volumi, sulle «lapidi», in posizione sciolta accanto ad alcuni personaggi, ecc.), non dovevano essere inferiori di numero alle centocinquanta unità. Si tratta, in effetti, di un gigantesco «fumetto» o «striscia», per usare termini di moda, concepito ed eseguito secondo un articolato piano, di straordinaria efficacia didattica e di grande suggestione emotiva: di tutta quella molteplicità di iscrizione, oggi resta leggibile solo una piccola percentuale.

Una descrizione sufficientemente dettagliata dell'apparato pittorico a fresco potrebbe iniziare, prescindendo per ora da distinzioni di ordine stilistico e cronologico, dalla sequenza di riquadri dai caratteri consuetamente devoti, che si dispiegano, solo sulla parete settentrionale, nel settore precedente la parte intensamente affrescata della chiesa e che potrebbe rappresentare, come ho già accennato, una aggiunta tardiva effettuata con prolungamento della chiesa verso occidente. Entro il primo quadrilatero (fig. 1) sta la Madonna in trono, reggente il piccolo Gesù, con alla sua destra l'ascetica figura, posta in piedi, di san Bernardino. Il santo è individuabile da una sequenza di elementi caratteristici: l'ostia raggiata con il monogramma cristologico IHS, posto accanto alla sua testa; le mitrie vescovili appoggiate ai suoi piedi; il libro aperto su cui è vergata una iscrizione, oggi solo parzialmente leggibile (PATER MANIFESTAM NOMEN TVVM...); l'iscrizione vergata sotto i suoi piedi (S. BERNARDINVS).

Nel secondo riquadro sono riprodotti, frontalmente e a tutta figura, Nicola da Tolentino e Antonio Abate (fig. 2). Il primo santo regge un lungo crocifisso con la mano sinistra e un ramo di giglio con un libro aperto nella destra; sul libro si discerne la scritta (QVI VVLT VENIRE...); sopra la testa è la conferma per l'identificazione del personaggio (S. NICOLAUS DE TOLENTINO). Anche superiormente all'altro santo è l'epigrafe descrittiva (S. ANTONIVS) e il



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Fig. 16. Dare da mangiare agli affamati

Fig. 17. Dare da bere agli assetati.

Fig. 18. Vestire gli ignudi.

Fig. 19. Confortare gli ammalati.

Fig. 20. Alloggiare i pellegrini.

Fig. 21. Visitare i carcerati.

Fig. 22. Seppellire i morti.



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

personaggio è come di consueto riprodotto in sembianze di vecchio, con un libro chiuso nella destra e un bastone col campanello nella sinistra; ai suoi piedi è pure riprodotta come di consueto la figura di un minuscolo maialino.

Sulla terza rappresentazione sono presentate le figure dei santi Bernardo e Rocco (fig. 3), di nuovo sovrastati dalle rispettive denominazioni (S. BERNARDVS; S. ROCHVS). Il primo indossa un bianco abito monacale e regge con la mano sinistra un pastorale; a questo bastone è applicata una catena, che vincola un diavoletto posto ai piedi del santo. Il secondo personaggio è tipicamente abbigliato con vesti da pellegrino e regge il caratteristico lungo bastone. Fra le due figure è un alberello.

Il quarto riquadro confina con il ricco fregio, racchiudente, nella parte anteriore della navata, la citata grandiosa composizione con il paradiso, il purgatorio e il limbo e raffigura il peccato originale (fig. 4). Rispetto alle precedenti tre rappresentazioni si nota, al di là dei differenti caratteri stilistici di cui si avrà modo di riparlare, una concezione dimensionale pure diversa: l'affresco, ancorché allineato superiormente con la terna sopra descritta, è più corto ed anche meno largo. Al centro della scena è un esile alberello, dalla cui chioma pendono grossi frutti, più simili a noci di cocco che a pomi, al cui fusto si attorciglia il serpente con la testa antropomorfa. I progenitori ignudi sono ai lati: Eva in atto di assaggiare il frutto, Adamo con la mano destra attorno alla gola, quasi in atto di angoscia. Sopra le teste sono vergati i nomi (ADAM; EVA).

La grande scena di salvezza, sulla parete settentrionale, è giunta fino a noi in uno stato di discreta leggibilità (fig. 5), anche grazie ai restauri, che ne hanno pure recentemente messo in luce interessanti porzioni³⁷. Mentre è evidente che la sagoma del portalino laterale non interferisce con l'apparato decorativo a fresco, che si distende armonicamente attorno al suo profilo (fig. 6), non altrettanto può dirsi per la monofora (fig. 7), la quale interrompe brutalmente la formulazione del paradiso, tagliando in parte le schiere sia dei cori angelici che dei beati in posa devota. Il fregio di contorno, a eleganti volute vegetali, appare regolarmente scandito da clipei circolari, includenti graziosi busti con puttini e angioletti.

La parte inferiore del grande riquadro è dedicata alle situazioni propedeutiche alla beatitudine finale: alla sinistra del portalino, rispetto all'osservatore, sono il limbo e il purgatorio; alla destra la resurrezione dei defunti.

Fig. 23.
Parete meridionale:
il lato sinistro dell'inferno.



Fig. 24. I sette vizi capitali (particolare dell'inferno).

Il limbo è raffigurato come l'imboccatura di una grotta da cui si affaccia una moltitudine di fantolini, avvolti in fasce e cuffie (fig. 8): appare quasi come un nido abitato da una quantità di uccellini. Al di sopra è vergata l'iscrizione esplicativa: QVESTO SIE LO LINBO. Accanto, di maggiori dimensioni, è disposto l'ingresso del purgatorio (fig. 9), simile alla bocca di un cratere da cui fuoriescono, avvolti da fiamme serpeggianti, gli ignudi peccatori redenti: si intravedono, fra giovani e vecchi, vaghi volti di fanciulle, un vescovo e un papa (questi due ultimi riconoscibili dal caratteristico copricapo). Altre figure sembrano sorgere dalle circostanti anfrattuosità della montagna; purtroppo il soprastante lungo cartiglio esplicativo ha perso completamente la sua iscrizione.

Sempre nella parte inferiore, sulla destra, è rappresentato un certo numero di sarcofagi, da cui si levano, ignude, le figure dei defunti risorti, riprodotti in sembianze di fanciulli (figg. 10-11). I personaggi tendono, a mano a mano, ad abbigliarsi, prima con sciolte sottovesti e poi con sontuosi abiti. Una volta degnamente abbigliati si avviano, lungo un dolce declivio in salita, verso la porta del paradiso, ai lati della quale sono ad accoglierli i santi Pietro e Paolo: l'uno in paramenti papali, calzante in capo il triregno e con le chiavi in mano, l'altro con la spada, suo tipico attributo. Alcuni dei risorti recano cartigli, mentre sopra loro è la lunga epigrafe già menzionata; un angelo indica loro graziosamente la strada.

La parte inferiore dell'affresco è interotta dalla presenza della precitata piccola acquasantiera marmorea altomedioevale che, unitamente alla relativa nicchia nel muro, appare un inserimento tardivo. La non distante nicchietta per gli orcioli, ricavata allo stesso livello, rispetto al pavimento, ma a poco più di un metro innanzi verso l'abside, appare invece costruita antecedentemente alla stesura degli attuali affreschi.

Il paradiso è raffigurato come un grande recinto, di tipo castellano a mura merlate, entro cui si dispiegano su tre filari sovrapposti i vari beati (fig. 6). Lungo i bordi inferiori delle mura sono disposti angeli oranti e musicanti, alcuni in atto di reggere lunghi cartigli con epigrafi esplicative. Altri angeli oranti sono dislocati a coronamento superiore.

La moltitudine degli eletti è riprodotta con una grande varietà di personaggi, di età e sesso differenti. Vi sono nobili, gentildonne, monache, religiosi, papi, vescovi, cardinali. Sono presenti molteplici figure di santi (fig. 12), alcune delle quali riconoscibili, come Pietro



Fig. 25. Particolare dei sette vizi capitali.



Fig. 26.
La superbia
(particolare dei
sette vizi capitali).

Martire (fig. 13), Giovanni il Battista, Stefano protomartire (fig. 14). Come si era già accennato, tutti appaiono rivolti verso il sommo dell'arco trionfale, ove troneggia il Cristo giudice.

Sulla parte destra, sempre per la porzione superiore dell'affresco, è la conclusione della rappresentazione paradisiaca, con la grande figura della Madonna (fig. 7), circondata da una moltitudine di angioletti di preziosa fattura (fig. 15 e illustrazione di copertina).

Presso l'attacco fra la parete settentrionale e quella orientale sono disposti i sette riquadri, dislocati due su due su uno, relativi alle opere di misericordia corporale (fig. 5). Anche se la loro presenza pare interferire in qualche modo con l'affresco del paradiso, a un attento esame si può notare come non vi sia contraddizione, né su un piano stilistico, né cronologico, e neppure su quello dell'ideologia; quest'ultima vuole illustrare il programma di salvezza per l'umanità. Si è già infatti, fra l'altro, citato come alle sette opere di misericordia del paradiso facciano preciso riscontro i contrapposti sette vizi capitali, sul prospiciente affresco con l'inferno.

Partendo dall'alto si nota per prima, sulla sinistra, la rappresentazione del «dare da mangiare agli affamati» (fig. 16). Un angelo è in atto di uscire da una costruzione, con sullo sfondo le mura turrette di una città: porge cibo a tre poveri emaciati. Sul basamento della casa è un singolare fregio, con un volto disposto di profilo.

Segue accanto la raffigurazione del «dare da bere agli assetati» (fig. 17), sempre con lo stesso personaggio angelico (che è poi ripreso in tutti i sette i riquadri) posto davanti ad una costruzione porticata nell'atto di porgere a tre uomini una coppa ricolma da lui riempita con la brocca che tiene nella sinistra; sullo sfondo è ancora una città turrita. Da notare che la bevanda offerta non è acqua, ma vino, come sembrano confermare le botti disposte sotto il portico.

Nel registro inferiore, la terza scena descrive l'impegno di «vestire gli ignudi» (fig. 18): l'angelo aiuta un povero a indossare una tunichetta (sullo sfondo è una figura di devoto, genuflesso e a mani giunte). Sulla destra, sotto un portico, lo stesso angelo è in atto di confezionare l'abito da donare.

Accanto è la quarta opera di misericordia: «soccorrere gli infermi» (fig. 19). Il malato, steso a letto, riceve la visita dell'angelo che gli porge generi di conforto; ai piedi del letto è una figurina con in mano un lampioncino a tre luci. Si nota la graziosa forma per la testa del letto e il tavolino su cui sono disposti svariati medicinali.

Fig. 27.
Parete meridionale:
il lato destro dell'inferno.



Fig. 28. L'estremità superiore dell'albero con i suppliziati.

Nella sottostante terza fascia, la prima delle due scene è relativa all'impegno ad «alloggiare i pellegrini» (fig. 20): l'angelo conduce per mano entro una casa il viandante.

Accanto è l'opera di misericordia di «visitare i carcerati» (fig. 21): l'angelo stringe la mano a un prigionero che ha una caviglia avvinta da ceppi; questi si affaccia alla porta del carcere, rappresentato come una struttura merlata; dietro una grande finestra chiusa da sbarre si vedono figure di diversi uomini in cattività.

Nel settimo e ultimo riquadro, che conclude da solo il ciclo nella quarta striscia (la più inferiore) è rappresentato l'invito a «seppellire i morti» (fig. 22): due angeli depongono in un sarcofago il cadavere di un uomo avvolto in un sudario; sullo sfondo è il coperchio della cassa.

Come si è accennato, sulla prospiciente parete meridionale è disposta la raffigurazione della dannazione dei reprobì, secondo un ingombro identico a quello dell'affresco connesso alla salvezza. Una differenza di ordine ideativo consiste nel diretto inserimento della rappresentazione per i sette vizi capitali, all'interno dell'inferno, mentre si è visto come le sette opere di misericordia facciano corpo a sé. Il grande affresco è ancora coronato superiormente da un elegante fregio fitomorfo, con la differenza che, all'interno dei clipei non vi sono immagini di angioletti, ma gonfie corolle floreali, e ciò in coerenza con la sottostante rappresentazione infernale.

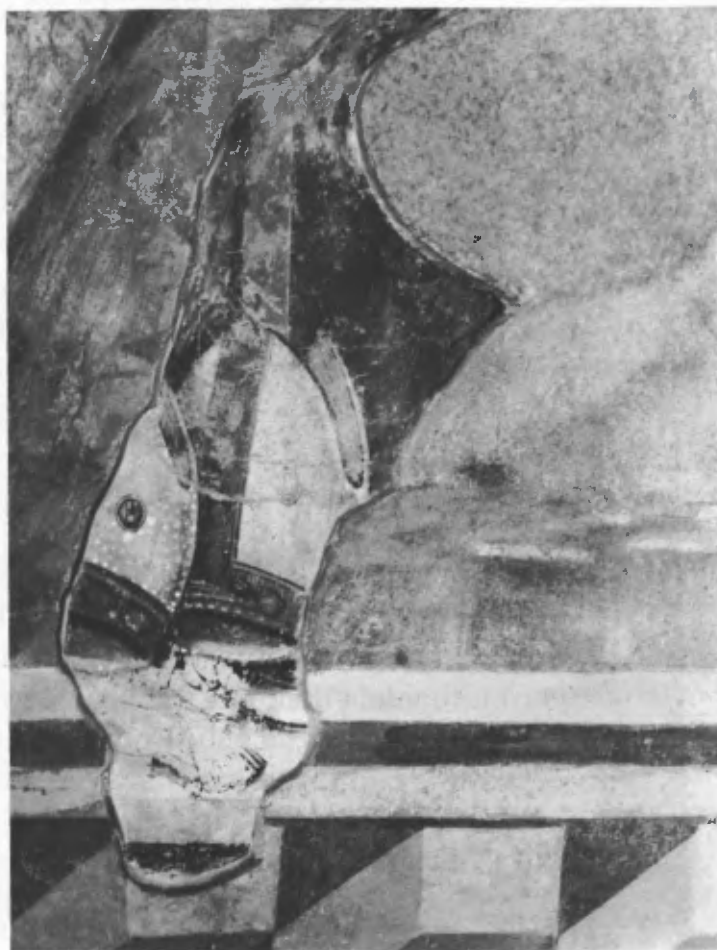
Al centro del riquadro, sotto una coeva finestrella dagli sguanci dipinti a strisce policrome³⁸, è la figura mostruosa del re dell'inferno (fig. 23): il volto e il corpo sono stati largamente cancellati dalla caduta degli intonaci³⁹, ma s'intravede ancora che dalla testa coronata fuoriuscivano due lunghe corna, che il corpo era coperto da un vello di capra e che pare intento ad avvicinare due dannati alla bocca forse per stritolarli fra le fauci. Un cartiglio ai suoi piedi recita: QVESTA FIE LA BOC(C?)A DINFERNO. Il vano per le ampolline, scavato nella parte bassa dell'affresco potrebbe essere coevo alle pitture ed è ornato sul fondo dal disegno di due fiaschette di vetro, una col vino e l'altra con l'acqua.

Sulla sinistra di Satana, rispetto all'osservatore, sono disposti, in alto, i sette vizi capitali e, in basso, i demoni che torturano i dannati. La scena superiore è concepita con la sequenza di sette figure virili, ignude e affiancate, di diverso aspetto ed età, collegate fra loro da una grossa catena che si salda a un anello di ferro stretto al collo di ciascuna (fig. 24). Ogni persona ha le mani legate dietro la schiena ed è custodi-

Fig. 29. Presso il fusto dell'albero infernale, un frammento di affresco sottostante, con il volto di san Bernardino.



Fig. 30. Ai piedi dell'albero infernale, un frammento di affresco sottostante, con due mitrie appoggiate a terra.



ta da un differente gigantesco orrido demonio, dalle fantasiose sembianze bestiali (fig. 25). Un lungo cartiglio si svolge davanti alle sette personificazioni dei vizi, descrivendoli uno a uno; passando da sinistra a destra si legge: AVARICA, INVIDIA, ACIDIA, IRA, GVLA, LVXRIA, SUPBIA. Si nota come il pittore abbia tentato di personalizzare ciascun vizio. Ad esempio: la gola è un obeso personaggio calvo; l'ira ha il volto aggrondato solcato da vistose rughe di espressione; la superbia, unica fra tutti, leva con sguardo di scherno la testa altezzosa verso il giudice infernale (fig. 26); l'accidia piega il capo mollemente; la lussuria ha tratti efebici. Davanti ai vizi è assiso su un alto scranno un giudice-demonio, pure dalle forme bestiali, che legge un lungo foglio srotolato su cui sono vergate sequenze di parole volutamente prive di significato.

Nel settore inferiore, sulla sinistra, è un monte sul quale si apre una grotta alla cui imboccatura si affaccia un nero demonio peloso, dalle due teste e con ali di pipistrello; attorno al monte sono diavoletti e alle falde si abbarbicano anime ignude dai volti angosciati. In un cartiglio disposto accanto si legge l'ammonizione: CHI IN QVESTO LOCO VEGNERÀ MAI NON... Va annotato come in questa porzione dell'inferno si trovino numerose strisce con epigrafi, alcune anche piuttosto lunghe: la maggior parte di esse è oggi praticamente illeggibile.

Accanto al monte è descritto con dovizia di particolari e singolarmente con insolita attenzione, come vengono puniti i falsificatori di monete (fig. 23). Da un contenitore conico rovesciato precipitano i dannati, finendo su un piano inclinato, ove vengono acchiappati da due demoni che li battono con un martello, secondo una esplicita pena del contrappeso, sottolineata dall'epigrafe discretamente decifrabile: QVISTI CHE BATVTI SONO, QVILI CHE FALSANO LA MONETA. Li stessi paiono poi precipitare in una caldaia ribollente, alimentata da un vasto foco, accudita da altri demoni (tuttavia solo la sicura decifrazione delle epigrafi confermerebbe con precisione i motivi della pena). Si nota comunque come, di due dannati che stanno per piombare nel paiolone, uno si tenga buffamente la testa con la mano, quasi tastandola dopo la martellata. Fra i personaggi immersi nel pentolone se ne distingue bene uno che ha un cappello da cardinale e che viene strozzato da un serpente. Nel piano ideologico delle pene infernali, come si dirà, bene si spiega il rilievo del tutto particolare dato ai falsificatori di moneta.



Fig. 31. La sommità dell'arco trionfale con il Pantocratore in gloria.



Fig. 32.
La mandorla
con la figura
del Pantocratore
(particolare
dell'arco trionfale).

Alla destra dell'incudine, in corrispondenza a una modesta caduta d'intonaco, s'intravede il sottostante frammento di superficie dipinta, con la parete conclusiva superiore di un fregio che, per la tipologia, appare già databile a un momento non anteriore alla metà del secolo XV.

Il lato destro dell'inferno, sempre rispetto all'osservatore, è integralmente occupato da un gigantesco albero, fornito di innumerevoli ramificazioni, privo di foglie o frutti e terminante con punte acuminate (fig. 27): a queste sono infilzati i dannati in grandissimo numero, secondo pose e modalità le più disparate, chi per la pancia, chi per la schiena, chi impalato, chi due volte ripiegato e trafitto, chi appeso a gambe arrovesciate in alto, ecc.

Presso la base dell'albero un cartiglio avverte: **ARBOR MALA: NO POTEST BONOS FRVCTVS FACERE**. Attorno alla base una moltitudine di dannati è rappresentata in atto di essere infilzata da demoni armati di forconi. Altri diavoli trafiggono con tridenti, alla sommità della pianta ed attorno alla medesima, altre anime infilzate ai rami dell'albero (fig. 28). Una moltitudine di cartigli si dispiega nella scena, uno per ogni suppliziato trafitto dalle varie ramificazioni, ad indicare che ciascuno simboleggia un tipo differente di peccato. Alcune delle descrizioni sono decifrabili: **DVCHI FALSI; NOTARI FALSI; MEDESI FALSI; SVGNORI FALSI; MOLINARI FALSI; PELIZARI FALSI; SOLADORI FALSI (ma anche CALZOLARI FALSI); RECAMODORI FALSI; PETENADORI FALSI (ma anche BARBERI FALSI); FORNARI FALSI; BARONI FALSI; MARCHESI FALSI; CAPITANI FALSI; PISCATORI FALSI; TES(SI)TORI FALSI**. E ancora **QVESTI SONO LI SCOMVNICA... GLI CHE BIASTEMA LE VANITATE**.

Sul tronco dell'albero, in una posizione centrale, è dipinto un singolare piccolo riquadro che pare rappresentare, inspiegabilmente, un frammento di tessuto rabescato (fig. 29): non si tratta di un lacerto di pittura sottostante, sul tipo del bel volto ascetico che gli si intravede poco sotto (fig. 29). Questo personaggio faceva parte del ciclo affrescato in una fase, pure di stile gotico, eseguita forse non molti anni prima del rifacimento con la scena infernale. A tale momento più antico appartiene sia il già citato fregio, posto accanto all'incudine su cui sono colpiti a martellate i falsari di monete, che un'altra piccola porzione di intonaci sottostanti dipinti, localizzata ai piedi del grande albero infernale, a lato, e raffigurante due mitrie vescovili disposte a terra (fig. 30).



Fig. 33. Sei angeli e un santo,
a lato del Pantocratore
(particolare dell'arco trionfale).



Fig. 34.
Gli altri sei angeli e il santo,
all'altro lato del Pantocratore.

Tale singolare iconografia, presente ripetutamente in due altri riquadri a fresco nel san Giorgio, permette di ipotizzare l'individuazione del personaggio ascetico in san Bernardino, che dovette quindi godere in loco di una considerazione e venerazione affatto particolare⁴⁰. Nell'angolino in basso, a destra, sono graziosamente rappresentate due figurette umane in fuga, in cerca di salvezza⁴¹.

Al di là della concezione esecutiva per l'inferno, pittoresca, affatto fantasiosa e per certi versi impregnata di gusto narrativo con spunti popolareschi, vi è da considerare la profonda concettualità che determinò l'ideazione di questo singolare impianto pittorico. Non vi è né semplicità né banalità, nel ribattere sul concetto della falsificazione, sia essa intesa come contraffazione di moneta (sul lato sinistro), che come cattiva esplicazione di una funzione sociale o di una qualsivoglia attività produttiva. La direzione entro cui va ricercato il concetto di «falsità», è quella autentica di peccato, inteso come negazione della verità per la vita, ma poi, in senso supremo, come negazione della fede nella salvezza tramite la redenzione dal peccato voluta da Cristo. In sostanza, la vita nell'errore è intesa come falsità, ancora prima che verso gli altri, come un tradimento verso se stessi e contro il messaggio cristologico. Come si è già detto, le due pareti prospicienti, con rappresentazioni dell'eternità (la settentrionale con la salvezza e la meridionale con la dannazione) trovano il loro culmine di un complemento e interpretazione nell'impianto pittorico dell'arco trionfale, per la controfacciata orientale.

Al culmine della cuspide, nel punto più alto di tutta la chiesa, è assiso il Cristo giudice, in una mandorla iridescente (fig. 31-32): appare come di consueto avvolto solo da un mantello che gli lascia scoperto il torace, onde mostrare la ferita sul costato stillante sangue, al pari delle piaghe sulle mani e sui piedi; inconsuetamente alza entrambe le mani in posa orante, invece che benedire con la mano destra e reggere il libro aperto con la sinistra; peraltro, questa classica formula iconografica si ritroverà nella chiave di volta dell'abside. L'aureola è applicata in stucco a forte rilievo, così come appare sporgente la grossa borchia a calotta sferica che gli chiude sul petto il mantello; sul bordo di quest'ultimo corre una iscrizione in parte decifrabile: IN CRVCE CRVCIFIXVS PRO... (segue la borchia); lungo il lembo inferiore: EGO SVM... DEVS IN AGI...

Ai lati lo affiancano dodici angeli (sei per parte) e due vegliardi (alle opposte estremità); sui sei cartigli retti da personaggi di contorno (ma ci sono anche quattro stendardi che pendono dalle trombe degli

Fig. 35.
Il montante sinistro
dell'arco trionfale.



Fig. 36.
Il montante destro
dell'arco trionfale.



angeli) non è più praticamente possibile decifrare alcunché. Oltre ai quattro angeli tubicini, gli altri reggono simboli del martirio cristologico. Sulla destra, rispetto all'osservatore si notano (fig. 33): il martello, la corona di spine, la colonna della fustigazione, l'asta reggi spugna con il flagello; sulla sinistra (fig. 34): la lancia, la croce, i chiodi, le bende. I due vegliardi dovrebbero rappresentare verosimilmente figure di profeti, che precognizzarono la futura venuta di Cristo.

Su ognuno dei due montanti laterali dell'arco di trionfo si dispiegano cinque sequenze sovrapposte, ognuna recante una terna di personaggi (figg. 35-36). Le tre fasce superiori sono riservate alle schiere angeliche (figg. 37-37), angeli, arcangeli, troni, dominazioni, virtù, principati, potestà, serafini, cherubini: sotto ciascun riquadro, in una apposita fascia bianca, corrono le iscrizioni esplicative, ma oggi è decifrabile solo un nome, sotto la specchiatura più bassa di destra, VIRTVTI.

Le due fasce sottostanti, sono riservate, su entrambi i lati, a terne di vegliardi canuti e con lunghe barbe, iscritti entro archeggiature architettoniche (sul registro inferiore), mentre conclude la sequenza una serie di figure di santi; da destra a sinistra (fig. 40): san Michele, con armatura, spada e bilancia; san Bernardino (con sul libro la scritta PATER MANIFESTAM NOMEN TVVM HOMINIBVS); un santo vescovo con il pastorale e un rastrello. Sulla specchiatura a sinistra: sant'Agata; la Madonna in trono col Bimbo; santa Lucia. Sotto la terna di santi vegliardi di sinistra s'intravede il sottostante strato di precedente intonaco affrescato, già ritrovato sulla parete meridionale, con un altro frammento di fregio, analogo al sopra citato. È difficile individuare l'identità dei sei santi canuti; di uno solo si riesce a decifrare il cartiglio: SANCTVS JACOP..

La profonda ideologia escatologica, secondo cui si imposta la piramide gerarchica al cui culmine è il Pantocratore, trova un ulteriore rafforzamento concettuale nella sequenza di figure che ornano l'intradosso dell'arcata ad ogiva che immette dalla navata nell'abside. Sono affrescate, entro dodici riquadri, recanti ciascuno al piede il nome del personaggio, figure virili ognuna delle quali regge un lungo cartiglio con una iscrizione: undici sono personaggi del Vecchio Testamento, il dodicesimo è il Precursore.

Sul montante di sinistra, partendo dal basso, vi sono (figg. 42-43): Malachia, ultimo dei profeti minori (MALACHIAS PP), con sul cartiglio STATIM VENIT AD TEMPLVM SANCTVM SVVM (Malachia,



Fig. 37. I nove cori angelici
(particolare della controfacciata orientale).



Fig. 38.
Particolare dei cori angelici.



Fig. 39.
Particolare dei cori angelici.

III, 1), pertinente all'annuncio, relativo al giudizio di Dio e al Precursore del Messia; Daniele, ultimo dei profeti maggiori (DANIEL PP) reca una scritta lacunosa ASPEX DON... MOTE SINE MONIBVS, che dovrebbe riferirsi all'introduzione di una delle sue quattro visioni profetiche che mostrano la potenza di Dio e annunziano il regno messianico (Daniele, VII-XII); Abacuc, ottavo dei profeti minori (ABACVC PP), con l'iscrizione IN MEDIO DVOS... COGNO...; Salomone, quindi non strettamente figura profetica, essendo citato nel Vecchio Testamento nel terzo libro dei Re (SALOMON PP), con sul cartiglio ECCE ISTE... SALIENS IN MOTIBVS TRANSILIENS COLLES; Zaccaria, il nono dei profeti minori (ZACHARIAS PP) e l'iscrizione ECCE REX TVVS VENIT TIBI MASUETVS (Zaccaria, IX, 9); il Battista, precursore diretto di Cristo (JOHANES BAPTISTA PP), con l'iscrizione ECCE AGNVS DEI, ECCE Q̄ TOLLIT PECCATA MV̄DI (Giovanni, I, 29).

Sul montante di destra, sempre iniziando dal basso, si trovano (figg. 44-45): Ezechiele, quarto dei profeti maggiori (EZECHIEL PP) con la scritta H(A)ec PORTA CLAVSA (FVIT) ET ()OR NON INTRAVIT PER EAM; Geremia, secondo dei profeti maggiori, con l'epigrafe solò parzialmente conservatasi... EDI DILECTA ANIMAM MEAM (IN) MANIBVS INIMICORVM (Geremia, XII, 7); Michea, sesto dei profeti minori (MICHEAS PP) con il cartiglio che preannuncia la nascita di Gesù in Betlem (Michea, V, 2), ET TV BETALEM EFRATA NEQVAQM̄ MINIMA ET IN PR̄CIPIBVS IVDA; Isaia, primo dei profeti maggiori (ISAIAS PP) con l'iscrizione relativa alla grande profezia della vergine Madre (Isaia, VII, 14), ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIVM ET VOCABIT NOMĒ EIVS EMANVE (L); Davide, pure non strettamente figura profetica, essendo citato nei primi tre libri dei Re (DAVID PP) con l'iscrizione FODERVNT MANVS MEAS ET PEDES MEO (...); Mosé, che è citato nella Bibbia relativamente all'esodo (MOISES PP) e l'iscrizione sulle tavole (VNVM COLLE DEVM EIVS; SABATA SAC̄TIFI: Esodo, XXXV, 2), mentre sul cartiglio l'epigrafe recita SVSCITABIT NOBIS DEVS DE F...IBVS NOSTRIS.

Va per ora preliminarmente annotato come la sequenza di profeti e patriarchi veterotestamentari, collegati alla sommità dell'arco dalla figura del Battista, siano, da un canto, presentati come esplicito preannuncio cristologico e, d'altra parte, vengano rappresentati secondo le indicazioni di una volontà ispirativa non solo concettualmente dotta, ma che trova espressioni formali, per certi, versi, se non ermetiche,

perlomeno comprensibili, all'epoca, solo da parte di persone di alta erudizione religiosa. Non si può infatti non rilevare l'accentuato contrasto, ad esempio, fra le epigrafi svolazzanti, tratte da scritti dell'Antico Testamento, talvolta risultanti di non facile interpretazione, tutte espresse in latino e con frequenti abbreviazioni, e quelle che corredano, fra l'altro, l'apparato pittorico che forma il grande riquadro con l'inferno, ove, in quest'ultimo caso, la lingua è di chiara comprensione, se non addirittura di carattere popolaresco. Se, comunque, resterebbe riconfermata l'unitarietà dell'ideazione, per tutto il complesso pittorico fin qui citato, si potrà esprimere ancora alcune ipotesi sulla esistenza di differenti presenze creative, nell'ambito dell'apparato pittorico per la chiesa di san Giorgio.

Rispetto alla complessità, monumentalità e articolata diversificazione dei riquadri figurati, presenti nella navata, le parti pittoriche superstiti a fresco, all'interno dell'abside, appaiono, se non proprio deludenti, certamente di modesta entità, sia qualitativa, che quantitativa, così come dal punto di vista concettuale. Non è da escludersi che, in origine (o forse in una fase edificatoria precedente) fossero presenti ulteriori raffigurazioni; comunque, allo stato attuale, esse si riducono a un polittico, per la lunetta ogivale sulla parete di fondo dell'abside ed alla chiave circolare che conclude superiormente il punto di raccordo fra i quattro spicchi, per la volta a vele costolonate dell'abside.

Il grande affresco di fondo (fig. 46) rappresenta, al centro della scena, la figura del Cristo morto, inchiodato alla croce: la concezione iconografica risente di stilemi ancora in buona parte trecenteschi, come nella forma e dimensione della croce, dal largo cartiglio, nel modulo del perizoma e del volto dai capelli spioventi a serpentelli; tuttavia l'impianto è in questo caso decisamente provinciale, stereotipato e piuttosto rude (considerazioni d'altra parte estendibili a tutte le altre figure del lunettone). Ai piedi del Cristo, genuflessa a lato e di profilo, è la Maddalena, nell'atto di abbracciare il basamento della croce. Ai lati di Gesù sono la Madonna e l'evangelista Giovanni in posa dolenti; a fianco della Vergine è ubicato san Giorgio, con armatura, lancia e spada, in atto di schiacciare sotto i piedi il drago alato; accanto a Giovanni è san Pietro con le chiavi e un libro. Gli sfondi sono occupati dalle mura di una città, della quale si notano palazzi, campanili, torri, chiese, il tutto eseguito secondo moduli iconografici affatto consueti.

Sulla fascia che corre sotto il basamento della lunetta correva una lunga epigrafe, oggi quasi del tutto scomparsa, di cui si decifrano,

verso la fine, solo poche lettere (... DE AIMO...). Anche sul cartiglio sopra la testa del Cristo l'epigrafe, probabilmente di modalità consuete, è oggi scomparsa, al di fuori della prima lettera, I.

Nella chiave di volta, entro una incorniciatura a rilievo rappresentante un grosso cordone, è il busto del Cristo benedicente (fig. 47). La testa appare riapplicata e pare opera di restauro. Nella mano sinistra regge un volume aperto con la nota epigrafe EGO SV̄ / LVX M / VNDI / VIA V̄ / ITAS E VITA.

La presenza della moltitudine di settori e riquadri affrescati comporta una proporzionalmente diretta quantità di problemi connessi, sia per quanto riguarda la localizzazione cronologica del repertorio, che per ciò che concerne le eventuali attribuzioni ad un filone creativo o a una o più botteghe di artefici. Le caratteristiche tipologiche e stilistiche permetterebbero di affermare che ci si trova in un momento piuttosto inoltrato del secolo XV, senza che si debbano rilevare significativi divari temporali, fra le varie ripartizioni pittoriche: a quest'ultimo proposito va rimarcato come eventuali disparità, in tale senso, possano piuttosto imputarsi alla diversità di mano che operò per una scena, piuttosto che per un'altra. D'altra parte, l'estrema omogeneità degli intenti, sia concettuali, che nella loro esplicazione narrativa o didattico-didascalica, escluderebbe, nella mancata disarticolazione del discorso, che l'apparato pittorico sia nato come agglomerato di diversi episodi (commissioni ecclesiastiche, donazioni laiche, atti devozionali, ecc.) scagliati nel tempo, come invece si registra in molteplici casi, più o meno coevi, in chiese del territorio.

Si è già visto infatti come si tratti qui di un profondo ed estremamente dotto programma di ammaestramento, impostato sul concetto della fine che aspetta l'umanità, con la condanna dei reprobì e la salvezza dei giusti (questi ultimi tramite l'intercessione della Madonna), tendente a esaltare la gloria del Cristo. L'opportunità per l'esecuzione di tale ciclo, nella sua inconsueta e organica complessività, potrebbe anche spiegare, almeno in parte, come si poté giungere alla distruzione, tramite la ricopertura di tutto l'apparato pittorico precedente; questo, presente sicuramente perlomeno su due pareti della navata, doveva essere stato eseguito non molto tempo prima e comunque già nel corso del secolo XV. Va intanto annotato che, pure per quel poco che si può discernere, la qualità delle pitture dislocate sullo strato sottostante affrescato appare di notevole livello, anche se non si può essere certi dell'entità reale del lavoro.

Fig. 40.
Il basamento destro
della controfacciata
orientale.



Fig. 41.
Il basamento sinistro
della controfacciata
orientale.



Si è pure già deprecato come le ingiurie del tempo abbiano cancellato i grandi ed estesi cartigli esplicativi, sulla parete settentrionale, che avrebbero potuto fornire illuminanti documentazioni, circa la committenza, se non in merito agli artisti che operarono all'interno del san Giorgio. È un fatto indiscutibile che, al momento dell'esecuzione degli affreschi, la grande affermazione del potere monastico nel Mandellasco (di cui la nostra chiesa dovette verosimilmente essere una delle tangibili espressioni) probabilmente anche in parte da interpretarsi come «longa manus» del potere religioso-politico milanese, nel tentativo di controllare stabilimento un fondamentale punto di raccordo viario fra le due citate direttive viarie nord-sud ed est-ovest, era già praticamente decaduta, in una unicità storica con la fine del connesso potere feudale. La committenza per il grande ciclo escatologico a fresco andrebbe quindi probabilmente ricercata in ambito locale: se i De Giorgi non è da escludersi possano essere stati i ricchi finanziatori, in un'altra direzione, così profondamente imbevuta di sapienza dottrina, è da individuarsi l'origine dell'ideazione di tutto il repertorio pittorico.

Anche il problema, connesso direttamente all'esecuzione tecnica, comporta una serie di differenti interrogativi. Il principale è legato al fatto che, secondo le mie osservazioni, all'apparato pittorico, all'interno del san Giorgio, misero mano non meno di dieci artefici, operanti probabilmente in un contesto cronologico pressoché unitario (attorno all'attardato Quattrocento), ma secondo capacità, gusti, stili affatto personali e discretamente ben distinguibili. Ai dieci, poi, andrebbero perlomeno aggiunto un undicesimo, operante alcuni anni prima sullo strato pittorico sottostante l'attuale.

Se si volesse tentare una elencazione delle differenti presenze, progredendo nell'individuazione secondo la sequenza formale, adottata nel descrivere le varie pitture, mi pare che si possano trarre le seguenti considerazioni.

Una prima mano è quella a cui possono attribuirsi i primi tre riquadri con varie figure di santi (figg. 1-3): si tratta di un pittore tipicamente «di mestiere», di capacità modeste, anche se di dignitoso livello tecnico, personaggio che si potrebbe inquadrare, in qualche modo, in uno dei molteplici «madonnari» dell'epoca. Per certi versi lo si potrebbe accostare a quello dei due trittici inferiori, pure con figure di santi, alla base dell'arco trionfale nella controfacciata orientale della navata. Non è neanche da escludersi che sia estraneo alla grande organizzazione di bottega che eseguì il complesso ciclo illustrativo della fine del mondo.



Fig. 42.
Sott'arco dell'abside:
Malachia, Daniele, Abacuc.



Fig. 43.
Sott'arco dell'abside:
Salomone, Zaccaria, Giovanni Battista.



Fig. 44.
Sott'arco dell'abside:
Ezechiele, Geremia, Michea.



Fig. 45.
Sott'arco dell'abside:
Isaia, Davide, Mosè.

Un personaggio artistico stilisticamente (ma non cronologicamente) del tutto estraneo al mondo pittorico che si occupò della decorazione nel san Giorgio è certamente da ritenersi il frescante che eseguì l'affresco con Adamo ed Eva, sempre sulla parete settentrionale (fig. 4).

L'autore appare dotato di capacità espressive piuttosto accentuate e parrebbe, se non di provenienza transalpina, comunque non insensibile a dettami di ambito non locale, con alcune discendenze compositive ispirate a influssi miniaturistici.

Mi pare che, salva la possibilità d'interventi di ordine minore, uno solo debba essere l'artista che eseguì sia il grande affresco della salvezza (limbo, purgatorio, paradiso), così come i sette riquadri con le opere di misericordia (figg. 5-22). Gli inconfondibili, affatto personali caratteri interpretativi sono reperibili, paraticamente in perfetta identità e ripetitiva uniformità, in tutte le parti citate. Si può notare, a esempio, come lo stesso tipo di angioletto, delle graziose forme paffute del volto, si ritrovi sia nelle figurette che fanno cornice alla Madonna o che fungono da coronamento musicale al piede della città paradisiaca, che nell'interprete principale delle sette opere di misericordia, così come nei clipei circolari che scandiscono alla sommità, sul lato sinistro, la cornice, a ornati fitomorfi, racchiudente tutto il citato complesso pittorico.

Per contro, ritengo che l'inferno debba essere riferito all'operare di almeno due artefici. Il primo, più dotto e più drammaticamente naturalistico, è quello che affrescò alla sinistra di Satana, rispetto all'osservatore (figg. 23-26). È pur vero che vi sono delle libertà descrittive, come nelle figurine sottoposte alla pena del martellamento e dell'ustione nella caldaia ribollente, ma l'elemento di particolare spicco, fra quelli meglio conservati, resta la sequenza dei sette vizi capitali, con le figure sapientemente descritte nelle anatomie e con la personalizzata individuazione, nei volti, dei rispettivi elementi di corruzione. Si tratta di un pittore dotato di notevole fantasia ed estro creativo che, se fosse concesso esprimerlo, sembra palesare interessanti risvolti di sottile umorismo, per certi versi affatto anticonvenzionali.

Al di là dell'originale concetto formale della pianta, a cui sono appuntati i vari peccatori, l'autore dell'altra metà dell'affresco infernale appare invece di minore vaglia, di gusto e capacità piuttosto semplificati, anche se dotato di una sciolta vena narrativa, abbastanza disinvolta (figg. 27-28). L'elemento plebeo tende comunque a prevalere, in



Fig. 46. Lunetta di fondo dell'abside con san Giorgio, la Madonna, la Maddalena, il Crocifisso, san Giovanni evangelista, san Pietro.

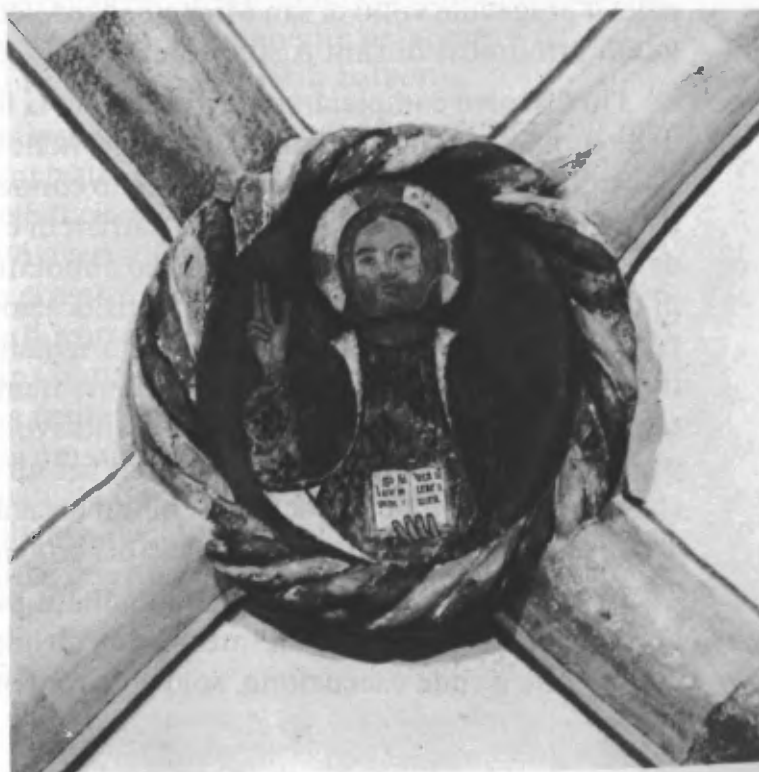


Fig. 47.
Chiave della
volta absidale,
con il Cristo
benedicente.

concomitanza con qualche isolato spunto di originalità; il tutto è poi riconfermato dal libero fraseggiare dei cartigli.

Alle pitture dell'arco trionfale e della relativa parete orientale non dovettero mettere mano meno di tre artefici. L'uno, dalle rigide formule cerimoniali, ma in fondo dal tratto piuttosto duro e stereotipo, eseguì la mandorla con il Cristo, unitamente alle figure che gli stanno a glorificazione direttamente ai lati (figg. 29-34).

A un diverso artefice sembrano attribuibili le terne dei cori angelici (figg. 35-39): si tratta di un pittore di capacità tecniche non del tutto omogenee, nei risultati complessivi, ma di un gusto delicatamente raffinato nel rappresentare la soavità dei volti. Senza poterne attribuire perentoriamente una comune paternità, vi è una indubbia connessione fra queste figure e quelle già citate del paradiso. Allo stesso pittore degli affreschi soprastanti potrebbero riferirsi le due terne di santi vegliardi, iscritti in arcatelle, posti al di sotto (figg. 40-41).

Si è già accennato a come le due terne di figure (santi, vescovo, la Madonna), posti al piede dei montanti per l'arco trionfale (figg. 40-41), appaiono opera di un «madonnaro», simile a quello che affrescò la prima terna di riquadri citata (figg. 1-3): in questo caso va annotata la presenza di pesanti ridipinture, effettuate in epoca imprecisata, che ne hanno in parte resa problematica una corretta lettura. Vanno comunque annotati, in un contesto iconografico piuttosto convenzionale, il pregevole volto di san Michele, dai dolci tratti adolescenziali, e quelli armoniosi di sant'Agata e del piccolo Gesù.

Un discorso completamente a parte, per la forte personalizzazione delle immagini, i dotti caratteri epigrafici nelle diverse scritte, la multiformità delle rappresentazioni, è quello connesso alla personalità artistica che eseguì le dodici figure di patriarchi e profeti sull'intradosso dell'arco trionfale (figg. 41-44). Vanno annotate le diverse disposizioni degli uomini, secondo armoniche dislocazioni, il pregio per la corretta concezione anatomica, le belle e originali formule degli svariati indumenti e bizzarri copricapi, il costantemente diverso modo di atteggiare le mani nel sostenere i differenti svolazzi dei cartigli. Su un piano di tale originalità, ovviamente solo per un confronto formale (anche se l'epoca non dovrebbe essere molto distante) ci si può richiamare alle diverse fogge di abiti delle sibille e dei profeti di Galdino da Varese.

In netto contrasto con tale originalità e particolare sagacia, è la presenza delle figurazioni all'interno dell'abside (figg. 45-46), di ovvia concezione e rude esecuzione, solo apparentemente più antiche, ma

in realtà di caratteri ripetitivamente arcaicizzanti, per mano di un pittore realmente di modesta capacità.

A conclusione di questa prima indagine esplorativa, per gli affreschi del san Giorgio, vorrei riproporre una considerazione che ritengo fondamentale, in merito al problema attributivo, anche estendibile a larga parte della pittorica quattrocentesca locale. Uscendo infatti dall'ambito dei noti maestri (e della cerchia a loro connessa) che operarono per lo più nei maggiori centri della Lombardia, lo stato delle conoscenze attuali, pure per il territorio latamente comasco, è ancora da considerarsi straordinariamente carente. Questo fatto è in buona percentuale dovuto alla mancanza, per larghissima parte della Lombardia, di un preliminare e idoneo lavoro di inventariato: non si possiede, in pratica, uno strumento di consultazione e di lavoro, con cui poter operare le necessarie verifiche, nonché gli eventuali riscontri. In sostanza, in presenza di un repertorio di testimonianze figurative, enorme quantitativamente ed estremamente diversificato qualitativamente, conservatosi più o meno precariamente fino ai nostri giorni, per quanto riguarda l'immenso oceano della pittorica provinciale, mi pare che si sia ancora impotenti nell'operare, non dico un primo serio tentativo di attribuzione ad un particolare maestro, ma spesso nel formulare una ipotesi su un allargato ambito creativo. Si conoscono pochi nomi di artefici, sempre per l'ambito «minore» citato, giuntici per lo più fortunatamente da poche iscrizioni (spesso lette e interpretate con opinabile esattezza) e con questi sporadici capisaldi (talvolta piuttosto marginali) si vorrebbe non raramente pervenire a dei particolareggiati inquadramenti, non senza puerili balbettii.

Viene quasi da disperarsi, o da irritarsi, quando, in merito a un singolo episodio pittorico ogivale, sia pure notevole come nel caso del san Giorgio, si è interpellati circa l'opinione sulla scuola, o ancor meglio sull'artista, che poté avervi messo mano, mentre manca ancora una preliminare visione di assieme. In questa dimensione di realistica presa di coscienza dei fatti, vorrei licenziare questo mio primo approccio sugli affreschi del san Giorgio, come contributo, perlomeno, a una presa di coscienza di una realtà territoriale di arte ancora troppo carente di dati conoscitivi. Nei prossimi anni, forse, gli sforzi di comprendere e studiare con sistematicità inventariale, potranno conseguire, tessera su tessera, nuovi elementi per una organica storia della pittorica quattrocentesca lombarda; questo è stato uno degli scopi per il lavoro qui proposto.

OLEG ZASTROW

¹ Si accennerà più avanti ancora alla ipotesi, non comprovabile ma neppure da scartare, secondo cui l'attuale territorio di Abbazia Lariana potesse in origine fare parte dell'archidiocesi ambrosiana, sia pure parzialmente e con contrasti. Fra le varie situazioni anomale si può citare, a esempio, quella di Varenna, concomitante con la pieve di Perledo, ma esercitante una sua effettiva autonomia, come nell'espletamento del rito ambrosiano, pur essendo in diocesi milanese.

² Cfr. G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia della città e campagna di Milano*, Milano 1854-1857.

³ Per tutta una serie di note storiche, sulle vicende del Mandellasco, si rimanda a V. Zucchi, *Oppidum Mandelli*, Lecco 1979⁴.

⁴ L. P. TATTI, *Degli Annali sacri della città di Como*, Como 1663, p. 830.

⁵ Cfr. O. ZASTROW, *Scultura carolingia e romanica nel Comasco. Inventario territoriale*, Como 1981³, n. 49, p. 174.

⁶ Cfr. *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, manoscritto della Biblioteca Capitolare di Milano, edito a cura di M. Magistretti e U. Monneret De Villard, Milano 1917, col. 412.

⁷ Cfr. ZUCCHI, cit., p. 55.

⁸ Modesta ma interessante testimonianza dell'antichità per la chiesetta è reperibile nel ritrovamento di due vasetti porta reliquie, rinvenuti all'interno dell'edificio, durante gli scavi del 1934, e conservati nel Civico Museo di Lecco (cfr. A. BORGHI, *Cristianesimo e barbari a Lecco e in Brianza fino all'invasione longobarda*, Lecco 1978, p. 30).

⁹ Cfr. O. ZASTROW, *La chiesa di san Giorgio a Lurago Marinone*, Lurago Marinone 1984; alla deliberata «censura», in merito alle chiese dell'archidiocesi ambrosiana dedicata a Giorgio, sfuggi probabilmente per caso la parrocchiale di Bellano, data la sua doppia dedicazione; si legge infatti nel «Liber Notitiae» (col. 280) *Bellano ecclesia sancti Georgii, cum sancto Nazario*.

¹⁰ La chiesa di san Bartolomeo è oggi un rudere abbandonato, che tuttavia non nasconde completamente le sue pregevoli origini strutturali, databili all'epoca romanica. Nonostante le ripetute trasformazioni e i vari ingrandimenti, in particolare con il rifacimento del settore absidale e il notevole sopralzo della navata, la formula dell'unica vasta aula è ancora riconoscibile, nella sua parte inferiore, come appartenente all'epoca medioevale. Si nota la pregevole conformazione dei conci litici ben squadriati e un antico marmo lavorato, inserito come recupero, all'esterno della parete meridionale, presso l'immorsatura con l'abside. A monte della parete settentrionale, sul colle sovrastante, era il castello abaziale a guardia della strada fiancheggiante, antico itinerario che dall'alto lago portava a Lecco, costeggiando la riviera.

¹¹ Cfr. ZUCCHI, cit., p. 217.

¹² Il manoscritto (citato d'ora in poi come *Bertarelli*) è un quaderno tipo «mastro» recante l'intestazione: «A S. Eccellenza Reverend.ma / Monsg. Adolfo Luigi Pagani / Che in S. Visita Pastorale / oggi / Onora di Sua augusta Presenza / La parrocchia di S. Antonio. S. Antonio XXX - VII - MCMXXIX. Sac. Paolo Bertarelli». Come si avrà ancora l'occasione di dire, il parroco Bertarelli fu l'appassionato promotore della rinascita del san Giorgio, oltre che di numerose altre iniziative.

¹³ Il più degno coronamento dei lavori, iniziati dal predecessore Bertarelli, è stato effettuato dall'attuale parroco, don Mario Conconi, in carica a Crebbio dal 1972, a cui rivolgo i più cordiali sensi dei miei ringraziamenti, per la calorosa e fattiva collaborazione prestatami nel lavoro di ricerca e documentazione per la chiesa di san Giorgio. Colgo l'occasione di esprimere la mia gratitudine pure all'architetto Ezio Fasoli, per l'aiuto fornitomi, nel corso dei sopralluoghi presso la chiesa e per la migliore realizzazione della documentazione fotografica. L'architetto Fasoli ha peraltro operato con solerte impegno, in questi ultimi anni, fornendo con la sua esperienza il migliore operato per gli interventi di restauro del san Giorgio.

¹⁴ Cfr. *Bertarelli*: come si dirà più avanti, il parroco ebbe modo di vedere le antiche fondazioni, per l'abside altomedioevale; è un peccato che non si sia allora provveduto per lasciarle in qualche modo ispezionabili, o perlomeno per fornire una opportuna documentazione grafica o fotografica.

¹⁵ Se è ancora dibattuta la ipotesi, sull'antichità, esclusiva o meno, di tempietti ad abside quadrilatera; non mancano nelle nostre zone testimonianze di edifici, ben prima dell'epoca romanica, ad aula terminante con un'abside romanica; questo fenomeno appare sicuramente consolidato non dopo il IX secolo.

¹⁶ Cfr. O. ZASTROW, *L'arte romanica del Comasco*, Lecco 1982², n. 80, p. 141; ID. *Scultura...*, cit.; ID. *Un nuovo gruppo di sculture d'epoca carolingia in Lombardia*, in *RAC*, fasc. 163 (1981), p. 157 ss.

¹⁸ Cfr. A. BALBIANI, *Da Lierna ad Abbadia*, Como 1967, p. 69.

¹⁹ Cfr. ZUCCHI, cit., pp. 228-9.

²⁰ Cfr. *Bertarelli*, p. 41; ZUCCHI, cit., p. 499.

²¹ Il Bertarelli riporta tre interventi giornalistici, uno di don Turazza, l'altro di A. Gilardi, il terzo scritto dopo i restauri, tratti tutti dal giornale «L'Ordine»; ve ne aggiunge uno suo di rettifica agli errori riportati.

²² La lapide riporta: D.O.M. / MONVMENTVM PER D.JO. BAPTISTA BAGNAGATTI DE GIORGIS / LARGITVM J.C.D. CAMILLO AMBROSONI SIBI SVISQUE / RESTAVRANTI ANNO MDCCXC.

²³ Cfr. *Bertarelli*, p. 41.

²⁴ Cfr. ZUCCHI, p. 500.

²⁵ Cfr. *Bertarelli* (p. 22): *le finestrelle furono ricostruite nelle primitive dimensioni*.

²⁶ Si può riportare ad esempio (cfr. O. ZASTROW, *La chiesa di san Michele a Trevano di Uggiate, Uggiate-Olgiate* 1982, p. 72) che, fra le varie prescrizioni, nell'avanzato Cinquecento, vi era quella di tinggiare l'esterno della chiesa (visita Volpi): «*La facciata della Chiesa si dipinga tutta di colore rosso co' sopra la porta l'immagine del S.to a cui è dedicata la Chiesa*».

²⁷ La tela è interessante perché rappresenta una situazione abbastanza attendibile del territorio nel Seicento; è pure singolare la fantasiosa cavalcata dei Magi che scendono verso Mandello.

²⁸ La messa in luce del limbo è frutto degli ultimissimi restauri ed è quindi da considerarsi un ritrovamento di recente data.

²⁹ Cfr. *Atti della Visita Pastorale Diocesana di Feliciano Ninguarda Vescovo di Como (1589-1593)*, ordinati e annotati da S. Monti, Como 1895-1898, p. 142.

³⁰ Cfr. O. ZASTROW, *Repertorio di arte medioevale in Alta Valsassina. Aggiornamenti critici e testimonianze inedite*, in *RAC*, fasc. 158 (1976), p. 177 ss.

³¹ La chiesetta di san Martino, in località Borbino, già ridotta a rudere e recentemente parzialmente restaurata, meriterebbe essa pure di essere l'oggetto di uno studio apposito; è deprecabile la sparizione dei numerosi affreschi che, fino a non molti anni addietro, decoravano il settore presbiterale.

³² In questa dimensione di itinerari va pure vista l'erezione del conventino di santa Maria, sopra Olcio, di antica fondazione; sono ancora visibili interessanti tracce strutturali di epoca romanica.

³³ Cfr. ZUCCHI, cit., p. 499; l'autore afferma che l'affresco è del 1508, ma lo stile, per quel poco che si intravede oggi, parrebbe proporre un'epoca successiva, forse come ridipintura di un'opera anche più antica.

³⁴ Cfr. O. ZASTROW, *Gli affreschi cinquecenteschi della chiesa di sant'Antonio Abate a Vendrogo*, in *Archivi di Lecco*, a. IV, n. 4, (ott.-dic. 1981), p. 466 ss.

³⁶ Un caso celeberrimo, anche se complesso in un modo fuori dall'ordinario, è quello delle tre chiese monastiche di Civate.

³⁷ Va annotata la migliore leggibilità del limbo, che è anche la porzione di affresco più recentemente venuta alla luce ed anche quella su cui si è forse potuto intervenire in modo più razionale.

³⁸ La finestra è stata lasciata otturata, pur liberando gli sguanci, per permettere una migliore leggibilità delle pitture relative all'inferno, all'osservatore posto al centro della navata.

³⁹ È possibile che la caduta degli intonaci sia stata voluta, per cancellare deliberatamente alcune parti mostruose di Satana; se infatti gli affreschi appaiono tutti più o meno sbiaditi, in nessuna altra parte risultano divelti in modo simile.

⁴⁰ In pratica vi erano una rappresentazione sulla parete settentrionale, una sulla meridionale e una su quella orientale della navata. San Bernardino morì nel 1444 e fu canonizzato da Nicolò V nel 1450.

⁴¹ Cfr. Bertarelli (p. 43): *due uomini (i due allegri artisti?) fuggono a gambe levate verso l'uscita, volgendo le spalle all'inferno*.