

La chiesa di San Giorgio di Mandello

La chiesa di san Giorgio e il suo tempo

Le opere artistiche hanno un valore universale perché possono parlare all'uomo di ogni tempo. Tuttavia per iniziare a godere di tali creazioni del genio umano occorre calarsi nel tempo in cui vennero realizzate e conoscere i primi diretti destinatari. Questo vale in modo particolare per un ciclo pittorico religioso *fatto fare* per dare un messaggio a una comunità cristiana in un periodo determinato, con bisogni e aspettative ben precisi. Se poi consideriamo che il soggetto di questi dipinti è legato al cosiddetto "Giudizio Universale", cioè una "realtà" che nell'immaginario e anche nella riflessione delle comunità umane è legata al destino ultimo della storia personale e collettiva, ne deriva ancor più l'esigenza di comprendere la vita di quella comunità perché artisti e committenti lungo i secoli e in ogni latitudine hanno letto con diverse sensibilità l'avvenimento.¹ Tuttavia, se la conoscenza del contesto storico sociale aiuta a capire l'opera, a sua volta l'opera aiuta a comprendere meglio, come tenteremo di fare in varie occasioni nel commento successivo, anche il contesto sociale in cui è nata.

L'insieme del ciclo di affreschi che ammiriamo in San Giorgio venne completato sul finire del Quattrocento. Lungo le sponde del Lario ci troviamo nel momento di transizione dalla vita delle libertà comunali a una sempre più forte ingerenza dell'autorità del Ducato di Milano. Con le libertà comunali e con lo sviluppo del cosiddetto *capitale sociale* nella *communitas* si era registrato un incremento di benessere che però ora era minacciato sia da conflitti con le potenze economiche confinanti, Venezia al primo posto, sia dagli interessi e soprusi dei signori locali e capitani di ventura, sia dalle periodiche diffusioni di epidemie e dalle frequenti catastrofi naturali come inondazioni e carestie². Il benessere conquistato nei due secoli precedenti era dovuto allo sviluppo dell'agricoltura, della pesca, dell'artigianato, allo sfruttamento delle miniere di ferro sul piano dei Resinelli e dall'incremento del commercio via lago, ma anche alla riscossione di denaro per l'amministrazione della giustizia e per i dazi e le imposte. Così all'interno della comunità si erano formate famiglie di notabili conosciute anche oltre i confini del territorio. Basti ricordare i rapporti del borgo con Federico il Barbarossa e i membri della casata dei da Mandello che occuparono svariati incarichi di prestigio in molte località italiane.³ Il 13 Febbraio

¹ Il soggetto del "Giudizio Universale" ha una lunga evoluzione che parte dell'arte bizantina fino ai nostri giorni. cfr. per saperne di più N X

² Gli storici locali come V. Zucchi e A. Borghi tra gli altri ricordano che le terre lariane vennero colpite da pestilenze nel 1451, 1476 e 1485.

³ Fra questi Rubaconte da Mandello eletto podestà di Bergamo nel 1229 che si impegnò a far sviluppare le miniere nelle valli Bergamasche e nel 1237 venne nominato podestà di Firenze. Dante Alighieri lo

1398 furono promulgati ufficialmente gli Statuti del comune e venne nominato il primo podestà nella persona di Giovanni De Bombelli. La ricchezza della comunità giunse a tal punto che nella seconda metà del secolo l'importo delle tasse inviate alle casse ducali equivaleva alla metà di quello riscosso da tutti gli altri borghi della Riviera.

Il nuovo secolo a Mandello fu contraddistinto politicamente da due eventi principali. Da una parte vi era la costante volontà di difendere le autonomie comunali e parallelamente i privilegi delle famiglie notabili locali nei confronti dei duchi di Milano che vantano diritti su quelle terre e inviavano i loro rappresentanti. Costoro opprimevano con salate tasse la popolazione per finanziare le imprese belliche del ducato. Dall'altra parte, Mandello per la sua posizione (di fronte al lago e avendo alle spalle il passaggio in Valsassina) divenne uno dei centri territoriali di conflitto tra i Veneziani che dalla bergamasca e dalla Valsassina pretendevano uno sbocco sul lago per commerciare con le ricche città d'Oltralpe delle valli del Reno e dell'In e i duchi di Milano che volevano conservare per sé quelle terre opulente e strategiche. Per queste ragioni in varie occasioni il territorio venne invaso da eserciti veneziani o da quelli dei duchi per riconquistarlo. Oltre alle conseguenze economiche, le occupazioni comportavano per la popolazione la contribuzione alla realizzazione di lavori pubblici di notevole impegno quali il fosso che circondava il borgo, il restauro delle torri, la porta d'ingresso al borgo sul lato settentrionale e la porta meridionale di san Vittore. Solo dopo la metà del secolo quando gli eserciti turchi cominciarono ad attaccare i possedimenti veneti nel Mediterraneo, i dogi di Venezia abbandonarono le loro mire sul Lario. Così alla fine, il 9 aprile 1454 presso la residenza di Francesco Sforza a Lodi, Venezia e Milano, le due grandi potenze in conflitto nell'Italia Settentrionale, conclusero la pace definitiva. Con la pace però non terminarono i problemi per Mandello. La popolazione che aveva goduto un certo benessere, ora si vedeva oppressa sia dai propri notabili impegnati a difendere i loro privilegi nei confronti del governanti sia dalle autorità inviate dai duchi. Queste spesso erano scelte come scambio per favori ricevuti, come il caso di Pietro dal Verme che, una volta ricevuto l'incarico dal duca, considerava sua appartenenza il lago su cui prima esercitava i diritti il comune. In un caso il duca sempre bisognoso di denaro, nominò podestà un certo Guido de Rabiis che gli aveva prestato 256 lire imperiali e lui si sarebbe poi rivalso nel biennio a spese dei mandellesi. Nel 1477 erano così grandi le difficoltà finanziarie del ducato che spinsero il duca a concedere la carica di podestà di Mandello a un ebreo cremonese Giovan Francesco de scriptoribus. Questo rimase in carica anche se non gradito alla gente del borgo, perché aveva portato sul territorio altri ebrei che miravano a far concorrenza ai mercanti del posto. Non è un caso dunque che gli abitanti di Mandello in varie occasioni abbiano esposto le loro rimostranze ai duchi di Milano, lagnandosi per l'esosità delle

ricorda nella Divina Commedia, Purgatorio, Canto XII- 34° terzina: "La ben guidata sopra Rubaconte": cioè il ponte che egli aveva fatto costruire sopra l'Arno.

tasse imposte dai podestà e dai capitani del lago e per rivendicare i vecchi diritti. Infatti con la presenza di questi signori nominati dal duca, il comune di Mandello aveva perso anche il diritto di amministrare la giustizia con i relativi incassi provenienti dalle multe e di riscuotere dazi comunali e i censi già convenzionati. Spesso questi podestà commisero atti di arbitrio, aumentarono le tassazioni e richiesero lavori straordinari di manutenzione. In questa direzione si mosse Lorenzo da Pesaro per Varenna nel 1472, oppure a Mandello il Dal Verme, il quale concesse nel 1481 alcuni “privilegi” per mantenere tranquilla la popolazione. Pure la contessa Chiara Sforza che succedette al marito Dal Verme, probabilmente da lei ucciso, tentava di forzare la mano con dubbi lavori e con l'intenzione di rivedere la giurisdizione del comune. In varie occasioni i duchi, a fronte di richieste della popolazione, furono costretti a concedere esenzioni perché avevano necessità di assicurarsi la fedeltà di queste terre diventate punti strategici lungo un confine spesso minacciato. Queste infeudazioni, sul finire del secolo rispondevano alla disinvoltata politica internazionale del duca Lodovico il Moro, che ambiva di far diventare Milano la prima potenza italiana, giostrandosi anche oltralpe secondo convenienza e purtroppo anche secondo una spregiudicatezza che portò lo Stato alla rovina. Dopo di lui, alle soglie del nuovo secolo, arrivarono i Francesi e dopo una parentesi di Francesco II Sforza, gli Spagnoli che spazzarono via tutte autonomie e impoverirono ulteriormente il territorio.

In questo contesto politico e sociale si registrò, come del resto in tutta Italia Centro Settentrionale un'effervescente movimento di rinnovamento religioso promosso da una emanazione del francescanesimo denominato dell'Osservanza. Questo movimento non doveva essere estraneo a Mandello da dove provengono alcuni frati francescani importanti tra i quali fra Bernardo da Mandello, probabilmente appartenuto alla famiglia Mandelli, vissuto a La Verna e noto predicatore che muore il 2 di ottobre del 1493 in concetto di santità.

A livello culturale è in pieno sviluppo il movimento dell'Umanesimo che porterà al rifiorire delle arti con il Rinascimento del secolo successivo. A questo proposito nel 1469 Mandello venne dato in feudo a Tomaso Tebaldi da Bologna e poi confermato nell'incarico fino al 1475. Costui fu un illustre diplomatico di lunga carriera e consigliere ducale al quale il grande l'umanista Decembrio dedicò una delle sue opere.

Descrizione dell'edificio

La chiesa di San Giorgio sorge nella parte alta di Mandello in posizione panoramica sopra uno sperone di roccia a picco sul lago. Esternamente l'edificio presenta una semplice facciata a capanna interrotta da un loculo nel quali si può intravedere a fatica un san Giorgio a cavallo. L'interno è costituito da un'aula unica sormontata da un soffitto ligneo a capriate a vista che si conclude con un'abside quadrangolare con volta a crociera.

L'edificio, pur essendo di piccole dimensioni, è accogliente e ben strutturato. L'ambiente è illuminato da monofore absidali. Esse creano all'interno una penombra che consente di ammirare gli affreschi e lasciarsi coinvolgere emotivamente per accogliere il messaggio originale che volevano trasmettere al devoto per il quale erano stati dipinti.

Negli anni venti del secolo scorso sono stati ritrovati i resti di un'abside semicircolare nascosta sotto il presbiterio che assieme a colonne marmoree scolpite a nastri e croci greche, risalenti all'XI secolo testimoniano l'origine romanica dell'edificio, e la sua costruzione nel periodo alto medievale. La chiesa deve il suo aspetto attuale a restauri, iniziati in epoca trecentesca, di un edificio che già esisteva nell'XI secolo. Internamente presenta murature e monofore che risalgono al XIII secolo; l'ampio arco trionfale, ad ogiva con eleganti costoloni, ed il presbiterio risalgono invece ai lavori di modifica del XV secolo.

Della primitiva costruzione è conservata un'acquasantiera ornata da un motivo a intreccio geometrico-floreale (molto diffuso nel comasco tra il VI ed l'XI secolo) sul fronte e sui fianchi da un rilievo poco pronunciato raffigurante due croci.

La particolarità e il valore della chiesa sono però legati all'apparato decorativo, riconducibile agli anni compresi tra il 1475 e il 1485, che ricopre le pareti della navata e il presbiterio

Un gigantesco fumetto didascalico

Varcata la soglia il visitatore/devoto può accomodarsi a metà navata per ammirare gli affreschi che coprono gran parte delle pareti della navata, l'arco trionfale e la lunetta del presbiterio e lasciarsi avvincere da questa affascinante opera tardo medievale. Immediatamente percepisce di trovarsi coinvolto in un vasto, raro e unitario insieme di dipinti che lo invitano a scoprire una chiave di lettura di un messaggio che corrisponde a un chiaro intento didascalico e catechetico per i cristiani di quel tempo. Per questo è opportuno che si metta nei panni del devoto che si sedeva su quei banchi cinque o sei secoli fa per il quale una mente teologica aveva diretto i lavori e aveva orientato i pennelli dei vari frescantì che lavorarono ciascuno con il proprio talento e la propria abilità artistica. Se basta un veloce sguardo per riuscire a individuare la diversità del loro stile figurativo e apprezzare la diversa perizia artistica, occorre un'analisi più approfondita per scoprire gradualmente anche il progetto unitario e l'insegnamento etico e catechetico che l'opera voleva veicolare ai fedeli.

Il visitatore si trova davanti ad immagini che parlano di per sé con la loro forma, la loro posizione, il colore degli abiti e dei simboli, ma c'è anche tutta la grammatica e la sintassi raffigurativa a volte non semplice da penetrare per l'uomo d'oggi. Inoltre, la difficoltà per interpretare l'insieme aumenta perché le tante parole esplicative scritte sui

cartigli, nei riquadri, sulle strisce, (circa 150 unità di scritte e a volte molto lunghe per esempio sei righe di sette metri) ormai sono illeggibili.

Questo ciclo di affreschi si presenta come un enorme fumetto che si sviluppa su tre grandi pagine formate dall'arco che introduce al presbiterio con il Giudizio universale o finale, dalla parete di sinistra con la raffigurazione della Risurrezione dei morti e l'Ascesa al Paradiso degli eletti, e da quella di destra con un grande Inferno popolato da demoni torturatori e da dannati in gran parte infilzati sui rami appuntiti di un gigantesco albero. L'opera è di straordinaria efficacia didattica e di forte suggestione emotiva. Il visitatore di oggi, nato nel mondo delle immagini, è consapevole del ruolo che queste giocano nella vita. Anche l'immagine ferma colpisce e muove l'intelligenza razionale ed emotiva a volte con maggior forza della stessa parola. La figura immobile opera di un lontano artista consente ancor oggi di far riflettere chi osserva incuriosito e cerca di decifrare il messaggio. È appunto lo scopo dell'arte e dell'estetica di muovere la sensibilità (aisthesis) per elevare lo spirito. Per questo il secondo concilio di Nicea (787) approva il culto delle immagini respingendo gli atti del concilio iconoclasta di Hieria del 754 che condannava l'iconografia come empietà. Così la religione cristiana, unica tra le tre monoteistiche nate sulle sponde del Mediterraneo, esalta il valore delle immagini e promosse lo sviluppo dell'arte fino ai nostri giorni. La ragione fondamentale di questo atteggiamento si fonda sul fatto che è l'unica religione monoteista che si fonda sulla presenza di un Dio incarnato, un Dio che *si lascia vedere*. In questo senso la fede nasce prima dalla *vista* che dall'*udito* delle parole e la parola di Dio per il cristiano *si fa vedere* in Cristo. Di conseguenza il paradiso sarà *il luogo-situazione* in cui si gode della *visio beatifica*: una gioia che viene dagli occhi.

Il Giudice giustiziato che non giudica





Descrizione

Il visitatore è subito invitato a fissare lo sguardo al centro dell'arco trionfale che introduce nel piccolo presbiterio. Sotto un fregio floreale che lambisce il tetto a capriate, spicca entro la mandorla iridescente la figura del Cristo risorto e giudice, assiso sopra un arcobaleno. È avvolto solo da un mantello azzurro che lascia scoperto il torace per mostrare la ferita del costato stillante di sangue, al pari delle piaghe sulle mani e sui piedi. Inconsuetamente alza entrambi le mani in atteggiamento orante, invece di benedire con la destra e reggere il libro aperto con la sinistra. Anche se il pensiero corre al Pantocrator bizantino, al Cristo trionfante “dominatore di tutto”, qui si pongono di rilievo i segni che ricordano la sua dolorosa morte redentrice. La classica forma iconografica del Pantocrator si ritroverà invece in forme molto ridotte nella chiave di volta dell'abside. L'aureola del Cristo è applicata in stucco a forte rilievo, così come appare sporgente la grossa borchia a calotta sferica che gli chiude il mantello sul petto. Sul bordo di quest'ultimo corre un'iscrizione in parte decifrabile: “*In cruce crucifixus pro ...*” e segue la borchia, cioè “Sulla croce sono stato crocifisso (per voi)”. Lungo il lembo inferiore si leggono solo poche parole che non consentono di ricavare un significato “*Ego sum ... Deus in agi...*”. Non è difficile confrontare mentalmente questo giudice sofferente con il gesto imperioso e pacato del ben noto Cristo giudice di Michelangelo nel suo Giudizio Universale.

La figura del Cristo giudice è attorniata da una schiera di otto angeli ripartiti in due gruppi che sorreggono i simboli della passione (del martirio cristico) per sottolineare ancor di più il nesso tra la sua morte redentrice seguita dalla resurrezione con la

missione voluta da Dio Padre di inaugurare con un “giudizio” la nuova e ultima fase della creazione e della storia umana (*l’escaton*).

Dalla sinistra in alto un angelo in volo regge la colonna a cui fu legato Gesù dopo la sua condanna a morte per essere flagellato. Sotto di lui un altro angelo, che indossa una veste verde, sostiene in una mano il flagello e nell’altra il bastone con la spugna con la quale i carnefici hanno bagnato con aceto le labbra di Gesù in croce. Al suo fianco un altro angelo porta con le due mani la corona di spine e accanto un altro ancora impugna con entrambe le mani il martello usato per inchiodare Gesù alla croce.

A destra del Giudice vi è un angelo che sostiene con le due mani la croce mentre un altro al lato impugna la lancia con la quale il soldato romano ha constatato la morte, conficcandola nel petto. Un terzo angelo stringe con una mano i tre chiodi e con l’altra una tenaglia. Infine un angelo con la lunga veste pieghettata ha nelle mani la benda con cui avvolsero il corpo di Cristo per depositarlo nel sepolcro.

Questi angeli della passione sono affiancati da altri quattro angeli tubicini che suonano lunghe trombe affusolate e reggono cartigli colorati. Sono questi gli angeli evocati dall’Apocalisse che con lo squillo dei loro strumenti segnalano la fine della storia di questo mondo e fanno risorgere i morti per dare avvio a “nuovi cieli e a nuova terra” (*apocatastasis*). In totale la scena è animata da ben dodici angeli. Nel brano di Vangelo riportato sotto in nota si afferma che Cristo in questo momento solenne che fa da ponte con la nuova creazione è circondato da tutti i suoi angeli.



Due figure ieratiche e maestose di anziani simmetricamente disposti ai due lati dell'arco acuto chiudono la scena con cartigli ora privi di scritte. Si tratta dei due profeti, probabilmente Ezechiele (a sinistra) e Isaia (a destra) sovente associati al tema del giudizio universale. Essi hanno preconizzato un messia sofferente e la sua seconda venuta. Ezechiele descrive nel suo libro la visione della pianura piena di ossa inaridite e di nuovo rivestite di carne e fatte rivivere (Ez 37,1-14) che fu interpretata come prefigurazione della risurrezione dei morti nel giorno del giudizio. Isaia, invece, è il profeta del "Servo di Yhavè, cioè è colui che vaticina un messia che salva il suo popolo attraverso il dolore e dà avvio a una nuova epoca "in cui l'agnello e il lupo pascolano assieme".

Per completare la scena relativa al Giudizio finale, il visitatore deve osservare sulla fascia inferiore del montante dell'arco alla sua destra l'immagine dell'arcangelo san Michele: un giovane guerriero biondo, alato con corazza, spada e bilancia che avrà il compito di *pesare* le anime dei morti per stabilire la loro giusta ricompensa (pesatura delle anime o psicostasia). Anche se nella sua posizione la raffigurazione rimane avulsa dal contesto, è però agganciata logicamente al tema centrale, in quanto fa riferimento al cosiddetto giudizio particolare di ogni persona nell'atto della morte. L'arcangelo Michele regge nelle mani la bilancia che nell'immaginario dei popoli antichi credenti nell'aldilà, dagli Egizi ai Greci, è collegata al giudizio sulle opere dell'uomo per stabilire la condizione di vita dopo quella terrena.

Il pubblico festante: angeli e patriarchi

Descrizione

Su ognuno dei due montanti laterali dell'arco di trionfo domina una terna di personaggi sovrapposti in cinque sequenze che assiste al grande evento della seconda venuta del Messia (la Parusia) e del Giudizio Universale. Le tre fasce superiori sono riservate alle schiere angeliche. In totale sono ben diciotto angeli oranti, che il pittore presenta in atteggiamento di preghiera con le mani giunte ingenuamente ingrandite, però che puntano verso l'alto e rimandano lo sguardo del visitatore verso il Cristo giudice. Tutti hanno lo sguardo rivolto in alto verso il Cristo e ciò aiuta ulteriormente il devoto a concentrare la sua attenzione verso quel punto focale. Nelle Sacre Scritture vengono tradizionalmente menzionati nove cori angelici: Angeli, Arcangeli, Troni, Dominazioni, Principati, Virtù, Potestà, Cherubini e Serafini. Nell'affresco una sola è contrassegnata dalla scritta ancora leggibile "*vertuti*"



Le due fasce sottostanti, sono riservate, su entrambi i lati, a terne di vegliardi canuti a mezzo busto e con fluenti barbe a pizzo o ricciute, iscritti entro archeggiature architettoniche. Essi rappresentano i patriarchi del popolo ebraico e reggono un cartiglio con il proprio nome. Sono leggibili sul montante destro i nomi di *Santus Abraam*, *Sanctus Isaac* e *Santus Jacob*. I patriarchi furono i capo clan che diedero origine al primitivo popolo nomade degli Israeliti. Abramo è il padre a cui fanno risalire le loro origini storiche le tre grandi religioni monoteistiche: ebraismo, cristianesimo e islam.

Commento storico estetico ⁴

Gli affreschi dell'arco trionfale presentano, al di là di evidenti differenze stilistiche, l'evento centrale di un impianto unitario difficilmente riscontrabile in altri affreschi coevi. Il grande ciclo risale al periodo che va dal 1475 al 1485, un lasso di tempo caratterizzato sul territorio da conflitti militari e da ricorrenti pestilenze. Questo fatto spiegherebbe il perché in parte il ciclo si sovrappone a precedenti composizioni, tra le quali sulla parete destra si distinguono nettamente le storie della vita di san Bernardino da Siena, di cui si parlerà successivamente. Probabilmente la disinfezione della chiesetta trasformata in ricovero per gli appestati ha fatto coprire il ciclo precedente e ha permesso l'esecuzione del nuovo affresco. Sarà appunto questo personaggio, che ha predicato in diverse occasioni sul territorio lecchese, diffondendo la sua dottrina, il suo pensiero e il movimento dell'Osservanza, ad offrire una chiave di lettura dell'intero ciclo. Le prediche in volgare di questo frate, che giocò un ruolo importante nell'Italia di quegli anni, intesero riportare il cristianesimo ai suoi elementi essenziali come si riscontra nel ciclo degli affreschi.

“Dal punto di vista estetico, si può sottolineare che la staticità un poco legnosa delle figure e la fissità dei volti disposti di profilo verso il Cristo sono attenuate da un vivace cromatismo e da un certo sforzo di differenziazione, più che individuale di gruppo, soprattutto nelle schiere angeliche”⁵. Colpisce l'ossessiva ripartizione dello spazio per terne simmetriche ripresa dalle immagini a mezzo busto dei sei patriarchi sottostanti che viene un poco alleggerita dalle diverse volute dei cartigli. Da notare il finto loggiato da cui i personaggi sembrano affacciarsi e in cui è ripreso un motivo a traforo più antico e preesistente, che fa da contorno al primo patriarca di sinistra e che richiama un analogo motivo ornamentale nello strato sottostante della parete occupata dal grande inferno.

Commento religioso teologico

La chiave di lettura del brano degli affreschi dell'arco trionfale è da ricercarsi nel discorso escatologico del capitolo 25 del vangelo di Matteo, che si trova immediatamente prima del racconto della passione. È opportuno riportarlo perché il visitatore possa verificare come l'esecutore del dipinto si è attenuto al testo.

«Quando il Figlio dell'uomo verrà nella sua maestà, accompagnato da tutti i suoi angeli (messaggeri), allora si siederà su un trono di gloria e davanti a lui saranno condotte tutte le geti; egli separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dai capri, e metterà le pecore alla sua destra, i capri invece alla sua sinistra. Allora il Re dirà a quelli che stanno alla sua destra: "Venite, benedetti dal Padre mio, prendete possesso del Regno preparato per voi fin dall'origine del mondo. Poiché ebbi fame e mi deste da mangiare, ebbi sete e mi deste da bere, ero stranero e mi ospitaste, nudo e mi copriste, infermo e mi visitaste, ero in carcere e veniste a trovarmi. Allora i giusti diranno: "Signore, quando mai ti vedemmo affamato e ti demmo da mangiare, assetato e ti demmo da bere? Quando ti vedemmo straniero e ti

⁴ Per il commento artistico mi sono avvalso di O. Zastrowv, in Archivi di Lecco e di A. Gattinoni e G. Marchini in Archivi di Lecco e di G. Vigilio Il sentiero del Viandante. 2012

⁵ A. Gattinoni, pg. 740.

ospitammo, nudo e ti coprimmo? Quando ti vedemmo infermo o in carcere e venimmo a trovarti? Il Re risponderà loro: “In verità vi dico: tutto quello che avete fatto a uno dei più piccoli di questi miei fratelli, l’avete fatto a me”.

Quindi dirà a quelli che stanno alla sinistra: “Andate via da me, o maledetti, nel fuoco eterno preparato per il diavolo e i suoi seguaci. Poiché ebbi fame e non mi deste da mangiare, ebbi sete e non mi deste da bere, ero straniero e non mi accoglieste, nudo e non mi copriste, infermo e in carcere e non veniste a trovarmi”.

Allora risponderanno anche loro dicendo: “Signore quando ti vedemmo aver fame o sete, essere straniero o nudo, infermo o in carcere, e non ti abbiamo servito?” Allora risponderà loro dicendo: In verità vi dico: ciò che non avete fatto a uno di questi più piccoli, non l’avete fatto a me.”

E questi se ne andranno al castigo eterno, i giusti invece alla vita eterna».

Nell’affresco, secondo le parole di Cristo, il Figlio dell’uomo, cioè colui che ha conosciuto la condizione umana, si manifesta nella gloria con i suoi angeli per invitare i giusti a salire verso il Padre e per rigettare nel grande regno delle tenebre e del dolore coloro che non lo hanno riconosciuto nei poveri. Questo Cristo morto, risorto e giudicante la storia umana rappresenta il centro della fede cristiana. È il Cristo della predicazione (il kerigma) degli apostoli (cfr At. 2,22) da cui sono nate le prime comunità cristiane. Egli non presenta le caratteristiche del messia davidico, cioè di un re che viene con il suo esercito ad annientare i nemici di Israele, ma è l’Uomo dei dolori che mostra le ferite delle palme, dei piedi e del torace semiscoperto (*ostentatio vulnerum*, ostentazione delle ferite). È il Cristo sofferente che diventa giudice, su mandato del Padre, e separa le pecore, i buoni, dalle capre, i cattivi, diventando così centro della storia e centro del tempo. Tuttavia è lo stesso Gesù che nella sua predicazione in terra di Galilea e Giudea ha richiesto ai credenti in Yhavé prima, e a tutti gli uomini poi, un cambiamento radicale di vita basato sull’amore verso l’uomo e sull’accoglienza radicale dell’altro. Cristo in realtà non giudica: il giudice si limita a rendere pubblico che una parte dei risorti sono i “benedetti” perché lo hanno riconosciuto, senza neppure rendersi conto, nei bisognosi, mentre altri sono i “maledetti”, perché rimasti insensibili di fronte all’altro. Egli ha assicurato la nuova vita a chi entra in comunione con i bisognosi, con chi subisce ingiustizie, con “i crocifissi” come Lui per tirarli giù dalla croce. Costoro vivono già da risuscitati, come si dimostrerà nel commento al brano delle Opere di Misericordia.

In questa volontà di porre l’uomo e le sue esigenze nel cuore del messaggio del ciclo escatologico proposto nel grande affresco, il rinnovamento del francescanesimo promosso da san Bernardino, si sposa con l’ampio movimento laico denominato umanesimo, sostenuto, in quel periodo storico, da illustri intellettuali come Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Leon Battista Alberti e tanti altri. Per il cristiano però l’uomo non è solo la misura di tutte le cose, ma è stato prescelto per stare santamente alla presenza del suo Creatore. (Ef. 1,3-4).

Nell’epoca carolingia prevalse tra i cristiani l’idea di Dio Padre, fonte di ogni autorità. Era un Dio regale in maestà che si rifletteva in terra nella figura

dell'imperatore Carlo Magno. Tale idea prevalse fino all'anno Mille quando nell'epoca dei Comuni si impose sempre più l'idea di Dio Figlio che attrae la preghiera e la devozione dei fedeli: Egli non è solo il Dio degli uomini, ma il Dio fatto uomo, il cui atto essenziale è stato la salvezza di ogni uomo attraverso la passione e la morte. Tale presentazione venne promossa per prima dal francescanesimo e, nel periodo che a noi interessa, dal movimento dell'Osservanza del francescano san Bernardino Occorre ricordare che san Francesco invitava a imitare il Cristo povero e sofferente fino a volere sul suo corpo i segni della passione. Probabilmente contribuirono a questo cambiamento oltre alle mutate organizzazioni politiche anche l'imperversare di epidemie e di guerre che incrementarono questa visione e devozione del *Cristo patiens*.¹

Il corteo degli eletti verso la visione beatifica nella città celeste

Descrizione

Dopo aver esaminato la scena dell'arco trionfale, il visitatore è invitato a spostare lo sguardo sulla parete di sinistra, a destra quindi del Cristo risorto. All'interno della cornice, che proviene dall'arco e che si arricchisce di clipei con putti, è raffigurata la "Resurrezione dei giusti" e il "Corteo degli eletti" che ascendono al cielo secondo una gerarchia rappresentata metaforicamente dai piani di un castello e finalmente la situazione dei beati che contempiono Dio nella figura del Cristo Risorto.



In basso, quasi a livello del pavimento, dalle tombe scoperchiate escono i corpi nudi dei defunti risorti, riprodotti in sembianze quasi infantili, molti di essi in atteggiamento di preghiera e di ringraziamento per il dono della nuova vita. I personaggi, di dimensioni ridotte e ritratti sommariamente mentre abbandonano le tombe, tendono a mano a mano ad abbigliarsi, prima con sciolte sottovesti bianche e poi con sontuosi abiti nel momento in cui si avviano in una ordinata processione lungo un dolce declivio in salita verso la porta del paradiso. I risorti, mentre si avvicinano alla porta e si allontanano via via dal loro precedente stato di cadaveri, rendono bene l'idea di *climax* e della *nuova vita* che essi hanno meritato sia per l'ascensionalità delle posture, sia per lo sguardo sempre più dolce e ispirato rivolto verso l'alto. Essi sono radianti perché hanno

accolto l'invito di ascendere presso Dio ("Venite a me ..."). L'idea è rimarcata dal punto di vista iconografico da un crescendo di statura, di gamma e intensità cromatica e dalla graduale appropriazione di fisionomie e contrassegni mondani quali gli indumenti e altri ornamenti. Un angelo che indossa una tunica rossa in un angolo delle mura sembra dirigere il corteo, indicando con la destra la salita verso la meta. La mistica ascesa si risolverà oltre la porta in una progressiva individualizzazione e caratterizzazione. La porta immette nella tra-scendenza, un'ascesa che va oltre le aspettative umane.



Alla porta di ingresso della città Celeste, gli eletti sono accolti da un lato da san Pietro, (*Ianitor coeli*, portinaio del cielo con le chiavi) riconoscibile per paramenti pontificali, la tiara papale (*triregnum*) e le chiavi in mano e da san Paolo con il simbolo della spada, segno del martirio e della Parola di Dio. Essi sono i principi degli apostoli. San Pietro con il suo indice segnala la via che dovranno intraprendere verso l'alto. Davanti a lui ci sono tre fanciulle con un cartiglio e una corona di fiori sul capo: una indossa un vestito bianco, l'altra rosso e la terza verde. Esse sono la rappresentazione delle tre virtù teologali, rispettivamente fede, carità e speranza, che caratterizzano la vita del vero cristiano e consentono l'entrata nel paradiso.

La scena dell'ascesa in cielo è altresì goduta come uno spettacolo, lo spettacolo più sublime a cui si possa assistere, da una piccola schiera di angeli che, affacciati a un balcone poco sopra, allietano e accompagnano la solenne salita con il suono dei loro strumenti a fiato tra cui una cornamusa, come in un corteo di una corte dell'epoca. Le note di questa sinfonia della Parusia allietano la processione dei risorti e sarà seguita dalle sinfonie celesti suonate da angeli nella parte superiore del paradiso. Su un altro

elegante loggione a esili colonnine, sorretto da barbacani e sporgente dalla cinta merlata, si trovano al lato opposto della scena altri cinque angeli, due con cartigli, uno un turibolo con profumato incenso e due che reggono le aureole per i santi.





Separata solo dalla stretta e alta monofora, aperta in epoca successiva all'esecuzione dell'affresco, appare la triplice schiera di beati, ormai giunti in Paradiso. Essi sono raggruppati compattamente sotto un volo di angeli, in stretto legame visivo con il Cristo dell'arco trionfale, per creare un'unione perfetta con la divinità che prende il nome di "paradiso", "cielo", "riposo eterno", "città celeste", "convito" e "nozze". Queste espressioni sono antichissime e presenti non solo nella Bibbia, ma anche nella storia delle religioni per esprimere comunione, gioia e amore.

Tuttavia in questa fusione con il divino, ognuno si è riappropriato della individualità goduta nella vita terrena. Quindi è possibile ancora distinguere tra i beati una grande

varietà di personaggi, differenti per età, sesso e condizione sociale. La moltitudine è infatti composta da gente comune, nobili, gentildonne, monache, religiosi, papi, vescovi e cardinali. Alcuni dei risorti recano dei cartigli, mentre sopra di loro vi è la lunga epigrafe illeggibile già menzionata. In questa folla ordinata sono riconoscibili tra gli altri san Pietro Martire da Verona (vestito da domenicano con un coltello conficcato nel capo, che gronda sangue, segno del suo martirio), santo Stefano (con un sasso sulla testa insanguinata, per ricordare che venne lapidato), san Girolamo (con tipico abito rosso e il copricapo da cardinale), san Giovanni Battista il precursore (indossa una pelle di animale, porta una lunga e incolta barba e capelli fluenti perché abitava nel deserto), san Rocco (con barba bionda, bastone e tipico copricapo da viandante, protettore contro la peste), forse san Benedetto o san Bernardo (giovane monaco tonsurato con bastone). Sono altresì individuabili santa Brigida e santa Agata, molto simili alle due stesse figure presenti nella parte inferiore a sinistra dell'arco trionfale. Tutti i santi vengono ritratti con lo sguardo rivolto verso la parte sommitale dell'arco trionfale, ove troneggia il Cristo risorto.

Il paradiso è quindi rappresentato, come spesso descritto nell'Apocalisse, come un grande recinto di tipo castellano, con bianche mura merlate, entro cui sono schierati su tre file sovrapposte i vari beati. Occorre ricordare che siamo proprio nell'epoca del boom delle costruzione di castelli-fortificazioni in tutto il territorio del Lario. Quindi questa rappresentazione era familiare ai fedeli che frequentavano la chiesa: come i castelli-recinto erano il luogo di salvezza per le comunità in caso di incursioni nemiche, così questo castello-recinto celeste evoca il luogo dell'eterna salvezza. Lungo i bordi inferiori delle mura sono distribuiti angeli oranti e musicanti, alcuni in atto di reggere lunghi cartigli con epigrafi esplicative. Altri angeli oranti sono dislocati a coronamento superiore. Tuttavia più che un *luogo* fisico, il paradiso è concepito dall'artista che legge le Scritture o è guidato da una mente teologica, come *una nuova forma di vita* caratterizzata dalla visione-comunicazione diretta di Dio, in un ambiente dove domina l'armonia (gli angeli musicanti) e la luce riflesse dagli sgargianti colori delle vesti dei santi, come è anche descritto nel poema dantesco. È interessante sottolineare che il godimento che nasce dalla *visione*, viene accompagnato anche dalle musiche degli angeli e dai profumi dell'incenso: tutta la persona viene coinvolta in questa nuova vita. La musica porta nello strato più profondo e interiore di se stessi, conduce, come vuole la tradizione agostiniana, là dove abita Dio: "in interioritate animae habitat Deus (Agostino, in De magistro).



Sulla parte destra, nella porzione superiore dell'affresco, l'autore ha voluto ritrarre un *angolo* significativo del paradiso occupato dalla maestosa (e sproorzionata rispetto al resto) figura della Madonna in piedi, con le mani giunte in atteggiamento di preghiera e di intercessione. Indossa il tipico abito rosso che indica la sua umanità, ricoperto dal manto blu per dimostrare la Grazia divina di cui fu ricolma. È circondata da una moltitudine di angioletti di preziosa fattura con abiti e ali di diverso colore. Due di essi sorreggono una piccola corona sul suo capo. Essa appare nell'atteggiamento descritto nella preghiera di San Bernardo nel paradiso dantesco "umile e alta più che creatura" Quanto è diversa dalla Madonna timorosa del Giudizio Universale di Michelangelo dipinto solo una trentina d'anni dopo! Sembra faccia da pendant con l'immagine colossale di Lucifero nella rappresentazione di fronte dell'Inferno. Da una parte la creatura elevata alla dignità di Madre di Dio (del suo Fattore), dall'altra la creatura elevata alla dignità di angelo che per la sua ambizione viene rigettata nel regno delle tenebre di cui diventa re.

La parte inferiore dell'affresco è interrotta dall'inserimento di una acquasantiera marmorea altomedioevale che, unitamente alla relativa nicchia nel muro, appare una collocazione tardiva. Mentre la piccola nicchia per le ampolline, ricavata allo stesso

livello, rispetto al pavimento, ma poco più di un metro innanzi verso l'abside appare precedente alla stesura degli attuali affreschi.

Commento storico artistico

Nella raffigurazione del corteo degli eletti e delle schiere dei santi che godono della visione beatifica, l'autore offre al devoto una precisa caratterizzazione dei personaggi attraverso un'efficace resa cromatica e un'attenzione ai tratti somatici. “Senza scadere in eccessi realistici che stonerebbero con la soffusa atmosfera di raffinata grazia di questa realtà celestiale, si sofferma sui particolari dell'abbigliamento dei personaggi, alternando una ricca varietà di vesti, di copricapi, di acconciature e ornamenti tipicamente quattrocenteschi.⁶ Rispetta altresì la tradizionale iconografia per mettere in risalto alcuni dei santi maggiormente venerati dalla comunità, come si è visto sopra. In modo particolare, il frescante si concentra sulle enormi mani giunte in atteggiamento di preghiera e sugli sguardi dei volti fissi verso un unico punto focale. Attraverso questo sguardo contemplativo si percepisce che la triplice teoria dei beati forma un'unità coerente con la scena dell'arco trionfale. Essa costituisce il gruppo delle “pecore” che il giudice chiama verso di sé (*Venite, benedicti Patris mei*, venite benedetti di mio Padre). È forse questa sproporzione delle mani giunte rispetto al corpo, già presente negli angeli oranti dell'arco trionfale, che dà la sensazione di trovarsi veramente in un “altro” mondo, dominato dalla comunicazione estatica e adorante di Dio.

Per alcuni critici i tratti stilistici appartengono a un frescante piuttosto grossolano anche se meno formale e stereotipato di quello che affrescò l'arco trionfale. Più in generale, secondo alcuni studiosi d'arte, questo ciclo escatologico mostra legami con la tradizione pittorica ligure-piemontese, altri invece ravvisano in questi affreschi una continuità con la tradizione locale dell'ultimo quarto del Quattrocento.

Commento religioso-teologico

Su questa parete sono rappresentate le verità escatologiche della Risurrezione della carne e del Paradiso inteso come visione beatifica di Dio. Il primo evento è descritto alla maniera di una sequenza filmica in cui si susseguono le varie scene che portano dallo stato di sepoltura nella tomba a quello del recupero della propria identità personale, mentre la seconda realtà viene plasticamente evidenziata dalla fissità degli sguardi dei beati verso il Cristo risorto e dalle mani in preghiera che sottolineano l'interiorità dell'evento. La risurrezione dei morti, per il cristiano è assicurata dalla resurrezione di Cristo che troneggia al centro dell'arco trionfale. I morti saranno gloriosamente “restaurati” come le sue cinque piaghe gloriose e saranno identici a ciò che furono anche se totalmente altri. L'abito che indossano, oltre che indicare la loro identità,

⁶ A. Gattinoni, pg. 742.

assicura anche la loro immortalità. San Paolo afferma che con la resurrezione “il corpo corruttibile si riveste di incorruttibilità (1Cor 15,53). Nella vittoria di Cristo sulla morte, l'uomo ha ottenuto la possibilità di risorgere con lui, di essere da lui trasformato e portato nel suo ordine di esistenza. Il Risorto con il sangue che stilla dalle sue ferite ha riunito una grande comunità e si rivela nella parusia sovrano di questo popolo.

Il paradiso, sembra suggerirci l'artista, non è un *luogo* ma uno *stato*, una nuova condizione di esistenza che supera quella umana. Questa *visio Dei immediata intuitiva* (visione di Dio immediata e intuitiva), costituisce l'essenza della beatitudine paradisiaca. L'essere con Cristo in *quel giorno* suppone l'essere stati con lui durante il *tempo medio* della storia umana, condividendo, durante questa esperienza, le scelte proposte dal suo Vangelo. Coloro che nella vita terrena hanno riconosciuto la presenza di Cristo nei più piccoli e, facendo il bene, si sono trasformati in angeli (vedi le Opere di misericordia) ora possono fissare lo sguardo in Dio e godere della luce che si sprigiona dalla *mandorla luminosa*. Mentre nell'Inferno l'artista insiste sulla materialità dei corpi martoriati dai vari supplizi, nudi, senza identità, nel Paradiso si sottolinea la recuperata identità e si dà rilievo a un tipo di esistenza spirituale che plasticamente si gioca con gli sguardi. A livello di escatologia cristiana ciò significa che la salvezza è dono di Dio e di Cristo, e consiste essenzialmente nella comunione di vita con Dio e con Cristo. Il nome di questa vita piena, definitiva e traboccante è beatitudine. Anche lo sguardo di Maria come quello degli angioletti che la circondano è rivolto in estasi verso suo Figlio, il Cristo giudice, quasi a voler indicare che la sua grandezza deriva dalla grazia proveniente da suo Figlio.

Il pass per il paradiso: Le opere di misericordia



Descrizione

Il visitatore/devoto dopo aver contemplato la rappresentazione del paradiso, si chiede perché questi risorti ascendono gioiosi le scalinate che portano in cielo, mentre sulla parete opposta i dannati vengono scaraventati tra i supplizi dell'inferno. La risposta viene data dalla scena accanto delle "Sette opere di misericordia corporali" che illustrano plasticamente i criteri presentati da Cristo nel suo discorso escatologico. Indubbiamente, mentre si passa dalla contemplazione del corteo degli eletti ai sette riquadri si percepisce un notevole stacco stilistico, tuttavia si può intuire che la mente teologica che guida la mano degli esecutori dell'affresco vuole collegare idealmente le due rappresentazioni. Queste persone possono ascendere in paradiso dopo la

risurrezione perché nella vita terrena hanno agito come gli angeli rappresentati in questi riquadri.

Dall'alto verso il basso, da sinistra verso destra ecco palesati nitidamente i comportamenti elencati da Cristo che diventano discriminanti per far parte della schiera degli eletti:



“Dar da mangiare agli affamati”,



“Dar da bere agli assetati”,



“Vestire gli ignudi”,



“Visitare gli infermi”,



“Alloggiare gli stranieri,”



“Visitare i carcerati”,



“Seppellire i morti”.

Tutte le sette scene hanno come protagonista un angelo aureolato (due volte coadiuvato da un compagno) che compie il gesto di misericordia concreto verso il prossimo, perché, come è contenuto nel termine, la *miseria* altrui ha toccato il suo *cuore*. L'angelo è raffigurato con dimensioni fortemente sproporzionate rispetto alle altre figure e alle stesse architetture per rimarcare enfaticamente e un po' ingenuamente la centralità e l'importanza dell'azione paradigmatica che sta realizzando.

Nel primo riquadro in alto, di fronte alle mura turrette di un borgo, sulla soglia di un alto edificio, un angelo caritatevole offre amorevolmente con entrambe le mani del pane a tre mendicanti facilmente riconoscibili per le vesti lacere che indossano.

Anche la seconda scena presenta come sfondo delle mura difensive di un borgo sopra le quali emerge un torrione squadrato (quello di Mandello sulla riva del lago?). Da una loggetta di una taverna si intravedono tre botti accatastate e una tinozza. Un angelo in primo piano con un capiente calice ricolmo di vino appena versato dalla brocca, offre da bere a tre viandanti di proporzioni visibilmente inferiori alla sua. L'angelo non offre acqua, ma vino con tutto il simbolismo che esso contiene. Un cielo blu cupo, rotto da un chiarore nella fascia immediatamente sovrastante la parte merlata, fa da sfondo alla scena.

È curioso notare nella parte inferiore delle architetture che separano i due riquadri, sotto una finestra protetta da inferriata, una faccia di profilo con pettinatura a caschetto. Si tratta quasi sicuramente del volto del maestro frescante, che ha voluto lasciare una sorta di firma sui generis, quasi per indicare in modo spiritoso al committente che anche lui aveva bisogno di cibo e di vino per il lavoro che stava realizzando.

La scena successiva è certamente una delle più graziose e ben costruite dal punto di vista stilistico. Si ammira una loggetta in primo piano che ospita una bottega di sartoria. Dietro al bancone di lavoro un angelo con grosse forbici taglia un lungo panno bianco. Nel centro un secondo angelo, dal volto particolarmente dolce e aggraziato e con le ali verdi, aiuta un uomo nudo in ginocchio a infilarsi una tunica recentemente confezionata.

Al suo fianco un'altra persona inginocchiata con le mani giunte sembra voler ringraziare per un simile dono ricevuto. Come già nel riquadro precedente, il cielo blu è squarciato da una misteriosa luce, forse a indicare che il Signore dal cielo ha apprezzato questo gesto.

La quarta scena è invece ubicata all'interno di una camera da letto signorile. Qui l'angelo che occupa tutto lo spazio dall'alto al basso, sta visitando un ammalato per accudirlo. È ritratto infatti nell'atto di porgere una scodella con coperchio, che lascia intravedere una pozione medicinale. Il malato, con una cuffia sul capo, giace semisdraiato sotto una rossa coperta, in un letto a cassone con la testiera lavorata e decorata. Al suo fianco su un tavolino intagliato, piuttosto grande, si possono scorgere in bella fila numerosi piccoli vasetti con altri medicinali. Partecipa alla visita un piccolo paggio del signore ammalato che regge nella mano uno strano oggetto, forse una lampada o un turibolo o una pianta medicinale.

Nel quinto riquadro, l'angelo si staglia nel centro, tenendo per il braccio, quasi sorreggendolo per la stanchezza, un pellegrino-straniero che indossa il tipico abbigliamento di viandante: una semplice tunica e mantello, munito di bordone con appesa una fascia. Lo xenodochio in cui l'angelo sta introducendo il pellegrino-straniero è un massiccio edificio con duplice ingresso.

Nella scena successiva appare di nuovo, nella prima metà del riquadro, l'imponente figura dell'angelo che sta prendendo per un braccio un giovane con i ceppi alle caviglie. È un carcerato che si affaccia dalla porta di un rosso edificio merlato, con una sola grande finestra chiusa con spranghe che suggerisce l'idea di prigionia. È accolto dall'angelo, dopo aver lasciato il gruppo dei compagni curiosi che si intravedono assiepati dietro le sbarre.

Nell'ultima scena, che conclude la sequenza delle Sette opere, appaiono due angeli compassionevoli, dalle grandi ali rosa, mentre depongono in un sarcofago scoperto con due croci greche sul fianco un cadavere bendato. È opportuno segnalare che questa opera di misericordia non era presente nell'elenco del discorso escatologico di Cristo, ma sicuramente divenne di grande attualità sul nostro territorio per le numerose guerre di quel periodo. Queste erano combattute soprattutto da mercenari, il cui soldo era il bottino ed erano guidati da capitani di ventura appartenenti agli eserciti di Milano e di Venezia. I cadaveri dei soldati che morivano sul campo o annegavano nel lago, spesso rimanevano insepolti.

Queste scene che per il visitatore di oggi assomigliano a illustrazioni edificanti, rappresentavano invece situazioni famigliari per quei cristiani che vivevano a Mandello momenti di grande difficoltà e precarietà a causa delle continue guerre, dello sfruttamento dei potenti e dall'imperversare delle epidemie e delle calamità naturali.

Tra il Giudizio e il Paradiso, come punto di trapasso vengono raffigurate le sette opere di misericordia corporale. Qui il tono spiccatamente narrativo e il gusto per il particolare di chiara impronta miniaturista si discostano sensibilmente del carattere complessivo della scena, da cui le Opere sono quasi fisicamente separate. Infatti sono inseriti in riquadri bianchi che confinano con cinta merlata della Città Celeste, che si snoda accompagnandone in forma sinuosa i contorni. Tuttavia è facilmente identificabile il rapporto logico e teologico con l'insieme del paradiso. Le Opere di misericordia, con le quali si attua concretamente la virtù della Carità, si configurano come "via attiva" al cielo e quindi come fondamentale elemento di raccordo nello sviluppo del tema della Salvezza dell'umanità. Qui il pittore, conscio del significato che tale tema riveste nell'economia dell'insieme, ha dato libero sfogo alla sua capacità inventiva, rivelando in alcune soluzioni una gradevole venatura ironica-narrativa e una sensibilità cromatica da miniaturista. "La rappresentazione è ridotta a sette gustose scenette-miniature da *tacuina sanitatis*,"⁷ un piccolo e sapido ciclo con una sua dignità e autonomia all'interno del ciclo più vasto.

Questi affreschi, sebbene considerati alquanto marginali rispetto al contesto regionale, con questo brano che ritrae le Opere di misericordia, possono essere inseriti in quel grande capitolo della pittura lombarda tardo trecentesca e quattrocentesca, che fin dall'opera fondamentale del Toesca viene intimamente legato alla miniatura.⁸

Commento religioso teologico

Questo brano incluso nella grande apoteosi dei risorti presenta la traduzione concreta del comandamento centrale di tutta la predicazione di Cristo, cioè l'amore verso il prossimo. Colui che fa il bene, che entra in comunione con l'altro in cui si nasconde il Cristo *patiens*, viene trasformato in un angelo che poi meriterà di godere direttamente della visione di Dio. In altre parole, colui che ha visto e riconosciuto Cristo nei bisognosi, nei "crocifissi nella vita quotidiana", che sono i *vicari* di Cristo nella storia umana, si trasforma in una nuova creatura spirituale. Il giudice del mondo, appunto perché ha sofferto, e lo dimostrano le sue piaghe, ora si cela nei poveri, in coloro che portano sul loro corpo le piaghe dell'ingiustizia. La novità rivoluzionaria del messaggio di Cristo risiede nel passaggio da una religione fondata sull'osservanza formale di leggi (i dieci comandamenti) e di prescrizioni rituali, in una fede che stimola a fare scelte di libertà. Cristo ha inaugurato un'etica fondata sull'uomo che lascia spazio alla generosità e alla creatività finalizzata alla costruzione di una società giusta. Questo messaggio era rivolto agli uomini del tempo in cui vennero affrescate le pareti della navata, agli abitanti delle ricche città del centro-nord d'Italia della fine del Quattrocento, come Mandello, dove attraverso lo sviluppo dell'artigianato e del commercio, era aumentata

⁷ A. Gattinoni, pg. 741.

⁸ A. Gattinoni, pg. 745.

sensibilmente la ricchezza, almeno per un ceto sociale. Questo benessere, se condiviso può offrire il lasciapassare per il cielo. Infatti san Bernardino,⁹ l'ispiratore della riforma religiosa, non condannava il denaro, ma affermava che questo doveva *circolare* come nella città governata dal Buon Governo dipinta a Siena dal Lorenzetti, e non essere accumulato per essere prestato ad usura. Il denaro servirà anche per l'elemosina intesa da Bernardino come "l'eredità lasciata da Cristo ai poveri figli della croce". "Dare qualcosa ai poveri", afferma sempre questo santo, "è come una restituzione, come se a loro appartenesse". Forse partendo da un'affermazione di sant'Ambrogio "la ricchezza è sempre un furto perpetrato ai poveri", san Bernardino affermava: "Se strizzi il mantello del ricco, questo sprizza il sangue del povero". Sono affermazioni a effetto che ben ritraggono la società del Quattrocento in cui al popolo veniva sottratto il frutto del proprio lavoro attraverso sempre più pesanti imposizioni. In questo contesto sono aperti i monte di pietà.ⁱⁱ

È interessante notare ancora che in molte parti del mondo cristiano di allora, con la diffusione della dottrina delle indulgenze, nella predicazione si metteva l'accento sulle opere penitenziali per guadagnarsi il paradiso. Queste erano considerate prestazioni sostitutive per lucrare indulgenze cioè riduzioni di pene temporali del peccato, fenomeno che poi degenerò in esborsi di denaro come surrogato di effettivi pellegrinaggi. In San Giorgio invece nell'affresco si parla molto più evangelicamente di opere di misericordia come cammino verso la visione beatifica.ⁱⁱⁱ

I regni intermedi: Purgatorio e Limbo

Descrizione

Fin qui i soggetti degli affreschi ripropongono iconograficamente il brano evangelico di Matteo: il Figlio dell'Uomo che giudica, cioè separa i buoni dai cattivi utilizzando come metro l'atteggiamento e il comportamento nei confronti dei più deboli e dei più bisognosi. Però la mente del teologo ha voluto inserire per completare il discorso escatologico altri due mondi non menzionati dalle Scritture, ma frutto della riflessione della Chiesa lungo i secoli: il purgatorio e il limbo.

L'ingresso del purgatorio è disposto in una spaccatura rocciosa di una catena montuosa che fa da sfondo (la Grigna sopra Mandello o il Resegone visto da Lecco?). È simile alla bocca di un cratere da cui fuoriescono, avvolte da fiammelle serpeggianti, gli ignudi peccatori. Hanno tutti le mani giunte per indicare che hanno scontato la pena dei peccati e sono stati purificati. Anche tra questa piccola schiera, come quella dei beati, si intravedono giovani e vecchi, vaghi volti di fanciulle anche di un vescovo e di un papa vicini e riconoscibili dal copricapo. Aprono il corteo molto probabilmente i primi

⁹ Cfr. S. Bernardino Le prediche

uomini biblici: Adamo ed Eva che sono venerati nelle chiese orientali come antenati di Gesù. Altre anime escono da altri antri e anfratti della stessa montagna.

Il limbo è raffigurato nell'angolo inferiore del riquadro come l'imboccatura di una grotta da cui si affaccia una moltitudine di fantolini, avvolti in fasce e cuffie. Appare quasi un nido abitato da una quantità di uccellini.¹⁰ Sopra vi è la scritta "*Questo sie lo linbo*" che contrassegna nella fascia esteriore la nicchia nella quale si affollano i bimbi, a uno stadio quasi larvale. La nota dominante è costituita dall'immobilità curiosa dello sguardo proprio di un bambino attonito, quasi non capisse perché si trova in quel posto. Questi, secondo una dottrina della chiesa oggi abbandonata, sono i bambini morti senza ricevere il battesimo che sarebbero privati per sempre dalla visione beatifica e per questo rimangono immobili nel loro antro. Il nostro frescante, rispettando la dottrina dei padri della chiesa e in particolare di San Tommaso d'Aquino, presenta nel limbo solo i bambini morti senza battesimo, mentre Dante mette il limbo nell'Inferno e racconta che in esso vi erano tutte le persone rette, ma non battezzate come poeti antichi e musulmani. (Cfr. Canto 4 dell'Inferno).

Commento estetico

Anche questa piccola schiera che esce dal purgatorio come quella dei beati, mostra un certo dinamismo nel moto ascensionale e una vaga variazione fisionomica. Il tutto è realizzato con estrema sommarietà di tratto. Probabilmente questi due soggetti costituiscono successive inserzioni di un pittore più rozzo e più vicino ai moduli espressivi del pittore dell'Inferno di cui riprende i toni marcatamente popolareschi.

Commento religioso teologico

Il tema del Purgatorio sembra aggiunto al grande evento escatologico in polemica con la riforma protestante di Lutero che stava covando proprio in quegli anni e che fra qualche decennio sarebbe dilagata per tutta Europa, giungendo in Valtellina fino alle porte del territorio di Mandello. Il tema è strettamente collegato con quello delle indulgenze in quanto queste avrebbero prodotto degli sgravi sulle pene da scontare in Purgatorio. Tutto ciò sarà sviluppato nei due secoli successivi con grande enfasi nella vita della Chiesa, nella teologia e nell'arte. Oggi la Chiesa sa di non potersi avvalere di testimonianze presenti nella bibbia per sostenere l'esistenza del purgatorio. Tale dottrina proviene principalmente dalla tradizione che inizia ben prima del Medioevo. Per questo oggi non insiste tanto sul luogo del purgatorio, ma preferisce parlare di un processo di purificazione di ogni singola persona dopo la morte per giungere alla perfetta visione di Dio.

Un argomento su cui non si è mai finito di discutere se non forse ai nostri giorni è la questione del Limbo. Storicamente la vicenda del limbo si affaccia molto tardi,

¹⁰ O. Zastrow, pg. 898

esattamente in pieno medioevo con Abelardo. Fu Abelardo che riuscì a escogitare quella teoria macchinosa secondo la quale i bambini morti senza battesimo dopo morte, godono una piena felicità naturale, ignorando che esiste anche una felicità soprannaturale ad essi negata, in un luogo per essi appositamente creato e a essi esclusivamente riservato. La teoria piacque (era certamente meno dura della tesi agostiniana), se ne appropriò san Tommaso che, con la sua autorità, la impose ai secoli e l'ha fatta arrivare fino a noi. La questione però, mai definita come verità di fede dalla Chiesa cattolica, è stata rivista in questi ultimi decenni dopo il Concilio Vaticano secondo. In un documento della Commissione teologica del 2007, approvato dal papa Benedetto XVI, si afferma che la soluzione del limbo può considerarsi superata alla luce di una maggiore speranza teologica nel contesto del disegno salvifico universale di Dio.

La protologia

Descrizione

Prima di passare ad ammirare il terribile scenario dell'Inferno, è opportuno proseguire lungo la parete rivolta a nord. Dopo la raffigurazione del Purgatorio si trovano alcuni riquadri votivi dedicati ai santi. Però nel primo quadro spicca la rappresentazione del peccato originale di Adamo ed Eva. Rispetto alle tre precedenti rappresentazioni riguardanti la Parusia si nota, al di là dei differenti caratteri stilistici una concezione dimensionale pure diversa. L'affresco ancorché allineato superiormente con la terna descritta, è più corto e anche meno largo.¹¹

La rappresentazione ci porta alle origini della storia della Salvezza. Dall'escatologia, il teologo che guida il frescante ci ributta alla protologia, cioè all'inizio della vicenda tra l'uomo e Dio. Qui c'è l'essenziale: l'uomo, la donna, il serpente tentatore e l'albero del bene e del male. Al centro della scena vi è un esile alberello, dalla cui chioma pendono grossi frutti, più simili a noci di cocco che a mele e al cui fusto si attorciglia il serpente con la testa antropomorfa, volto femminile con lingua biforcuta. I progenitori ignudi sono ai lati: Eva sta morsicando il frutto, Adamo con la mano destra attorno si tocca la gola, quasi in atto di angoscia e di pentimento. Sopra le teste sono scritti i nomi Adam e Eva.

Commento teologico-religioso

L'affresco ci vuole presentare la ribellione dell'uomo nel primo paradiso (eden) in cui Dio aveva destinato l'umanità. Esso è presentato e descritto dai padri della Chiesa come una realtà sensibile e spirituale, collocata nell'ambiente naturale e storico. Qui si è verificata la *disubbidienza* delle creature contro il loro Creatore. La vita paradisiaca secondo la teologia occidentale e orientale partiva all'interno di un cammino che

¹¹ Cfr. O. Zastrow, op. cit pag. 896

avrebbe significato il perfezionamento e l'innalzamento della creazione. Questo cammino avrebbe condotto l'uomo alla sua incorporazione nel regno della vita divina. Il fallimento dell'uomo ha imposto una direzione diversa per poter realizzare il cammino verso il bene futuro e non un ritorno al passato. Un paradiso di ritorno non esiste nell'Antico Testamento e non è adottato dalla teologia. Secondo questa, l'umanità aveva la possibilità di una crescita e di un avvicinamento alla gloria divina percorrendo un'altra via, diversa da quella attuale, ma non fuori della situazione mista della realtà sensibile e di quella spirituale. Il fallimento dell'uomo impone un altro cammino ontologico perché l'altra possibilità è rimasta incompiuta.

Le catene dell'uomo: I sette vizi capitali



Descrizione

Il visitatore ora è invitato a lasciare la parete alla sua sinistra e avvicinarsi al presbiterio per volgere lo sguardo alla parete destra in alto, alla sinistra del Giudice. Prima di soffermarsi sulla raffigurazione dell'inferno è opportuno che osservi in alto la rappresentazione del giudizio e condanna dei sette vizi capitali, che fanno pendant con le Sette opere di misericordia. La scena 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 ad un anellone di ferro stretto al collo di ciascuna. Ogni individuo ha le mani legate dietro la schiena ed è custodito da un differente gigantesco orrido demone dalle fantasiose sembianze bestiali: le zampe di un rapace, il muso di caprone con appuntite corna e una lunga coda. Essi si trovano davanti al grande tribunale dell'inferno presieduto da un nero e sghignazzante demone con un cartiglio tra le mani.









La serie inizia, partendo da sinistra, con l'avarizia, in prima posizione perché più diretta contraltare alla virtù della carità. Seguono, ugualmente incatenate per la gola e unite da un cartiglio con didascalie all'altezza del ventre, l'invidia, l'accidia, l'ira, la gola, la lussuria e la superbia. Il pittore ha tentato di personalizzare ciascun vizio. La superbia, unico fra tutti, leva sfrontatamente la testa altezzosa con sguardo di scherno verso il giudice. La lussuria al suo fianco presenta i tratti effeminati del viso di un efebo biondiccio e riccioluto. La gola è rappresentata da un personaggio obeso con gli occhi sbarrati, calvo e con le forme tondeggianti e piene. L'ira ha il volto aggrottato, solcato da vistose rughe di espressione. L'accidia è rappresentata da un giovanetto dallo sguardo triste che piega il capo mollemente. L'invidia ha gli occhi sbarrati e bramosi. Finalmente l'avarizia è personificata da un anziano con il pizzetto che richiama la figura di un semita.

L'incatenamento fa supporre che prima si è svolta una battaglia e i vizi sono rimasti prigionieri e quindi condotti davanti al giudice per ricevere la condanna. Forse ancora dietro c'è l'idea stoica della vita come battaglia (*psicomachia*) ripresa anche da san Paolo (*vita hominis militia est*). Ma molto più probabilmente c'è la testimonianza espressa nell'Apocalisse della grande lotta nel tempo presente tra il bene e il male, inteso come dominio politico (l'impero romano ai tempi dell'autore del testo sacro) con la vittoria definitiva del bene. Il riferimento al mondo animalesco per indicare i demoni che fanno da sfondo ai vizi, rappresenta un serbatoio cui hanno attinto a piene mani pittori e poeti che cercarono corrispondenze tra vizi e comportamenti animaleschi. Nel medioevo si disponevano di bestiari e di enciclopedie moralizzanti. Qui pare che il

nostro frescante si sia sbizzarrito senza però ritrarre apparenti legami tra vizio e animale. Tutti i demoni sono cornuti, tranne uno, e le corna sono di diversa foggia. Alcuni ostentano una lunga lingua, altri denti affilati e il demonio che sorveglia la lussuria ha due enormi canini verso l'alto. Il demonio giudice, il più beffardo di tutti, regge un cartiglio con un chiaro monito per i vizi, ma principalmente per i fedeli che lo osservano: "*Segundo chi aviti lavorato ne volio pagare*".

Commento estetico

Lo scarto stilistico di questa parte della composizione pittorica rispetto agli altri momenti del ciclo è molto evidente: il frescante dei Vizi mostra qualche finezza di tratto e uno sforzo di elaborazione formale sufficientemente risolto. Tale procedimento è evidente nel tentativo sforzo che compie per caratterizzare le personificazioni maschili

Commento religioso teologico

L'uomo medioevale è sempre e comunque un viaggiatore in attesa di raggiungere la sua patria celeste. Il percorso della salvezza è costellato di ostacoli. I vizi rappresentano una minaccia al compimento del viaggio. Basti ricordare la Scala del Paradiso di Giovanni Climaco e la difficile ascesa di Dante alla montagna del Purgatorio, i sette gradoni ospitano i penitenti puniti per le sette colpe capitali. Però il Cristo, che è venuto la prima volta tra gli uomini rivestito di umiltà, verrà la seconda volta nella gloria della sua potenza, che implica la disfatta di qualsiasi potere a lui avverso.

Il settenario dei vizi aiutava il fedele che li contemplava a riconoscere i propri peccati per la confessione resa obbligatoria una volta all'anno dal Concilio Laterano IV nel 1215. Con i sette vizi c'è una mappa completa dei peccati, una sorta di griglia che consente al penitente può scandagliare la sua anima. La concatenazione fornisce anche la descrizione delle dinamiche interne all'universo della colpa, permette di risalire da peccati apparentemente trascurabili alle loro ben più gravi matrici viziose, stabilisce gerarchie di gravità, segnala contiguità, denuncia pericoli, consente non già di ricostruire la biografia del peccatore, ma la storia di ogni singolo peccato, o meglio di seguire nei labirinti della coscienza individuale l'eterna vicenda della generazione del male. Lo schema settenario però non serve solo per aiutare penitente e sacerdote nella confessione, ma anche per illustrare le prediche quaresimali. Queste rappresentazioni in San Giorgio costituiscono vere e proprie slide ad uso dei predicatori di quel tempo per illustrare ai fedeli i comportamenti che allontanano da Dio. È possibile notare la contrapposizione tra la Carità a destra del Cristo giudice, cioè l'amore al prossimo e l'amore disordinato dei vizi. Il vizio (anche per Dante) è una forma alterata/distorta dell'amore che consiste nel desiderare il male altrui (superbia, invidia e ira), l'amore che rivolgendosi al bene lo fa in maniera tiepida, (accidia) e l'amore indirizzato verso beni imperfetti/terreni (avarizia, gola e lussuria). Non tutti i peccati rientrano nella

griglia del settenario, rimangono fuori “i peccati della lingua” (bestemmia, menzogna, maldicenza, ingiuria). Il settenario dei vizi è il sistema per eccellenza per parlare del peccato anche in due celebri libri del Medioevo: la Commedia dantesca e I Racconti di Canterbury. Perciò lo stesso intento didascalico -esemplificativo sotteso alle sette Opere di misericordia presiede all’immagine speculare dei sette Vizi Capitali, negativo collegamento per l’inferno. Da notare nel cartiglio del demonio del verbo *lavorare* e non “come vi siete comportati”. L’accento va sull’aspetto sociale del peccato, aspetto che poi verrà ripreso nel castigo sull’albero uncinato delle persone che coprono cariche pubbliche e che svolgono delle attività economiche.^{iv}

Il regno della tenebrosa e arida menzogna: l’Inferno

Descrizione

Il visitatore, dopo aver scrutato i vizi incatenanti che ricevono il castigo dal demonio o da Minosse, abbassa lo sguardo sulla caotica rappresentazione dei dannati e dei loro supplizi. Su questa parte della parete appaiono i reprobri che subiscono svariate pene e supplizi. Il grande affresco è coronato superiormente da un elegante fregio fitimorfo, 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. L’inferno si presenta come un susseguirsi di montagne nerastre e caverne e si conclude con l’imponente albero uncinato

Nel settore inferiore, sulla sinistra sorge una montagna nel quale si apre una grotta alla cui imboccatura si affaccia un tenebroso demonio peloso dalle due teste, con ali di pipistrello, zampe e artigli di uccello rapace. Sostiene nella mano sinistra un cartiglio con la scritta minacciosa: “*Chi in questo luogo vegnerà mai non.. (uscirà?)*” .

Quasi in cima al monte, un diavoleto pare stia spingendo anime ignude dai volti angosciati che fanno capolino. Sulle falde di fianco dell’antro, si abbarbicano altri dannati costituendo con le loro esili sagome e visi appena abbozzati macchie chiare in contrasto con le tinte ferrigne predominanti, il verde, il rosso mattone, il giallo ocra. A fianco della montagna nella folla di diavoli, disseminati fino a costituire una sorta di tessuto connettivo scuro, spiccano per la loro sadica funzione due diavoli posto ai lati di un grande imbuto capovolto da cui dei dannati precipitano su un incudine dove un altro demonio li afferra per le gambe con una mano pelosa e con l’altra li batte con un grosso martello. Il cartiglio spiega con chiarezza di chi si tratta: “*Quisti che batuti sono, quili che falsano la moneta*”. In questo modo si sottolinea la legge del contrappasso implicita nella punizione. Più sotto si notano due dannati presi per mano; uno si tiene buffamente la testa con la mano, quasi tastandola dopo la martellata.

Nella parte sottostante, un altro diavolo scaraventa da una cesta in un calderone circondato da un vasto fuoco un gruppo di dannati. Fra i personaggi che si agitano nel

pentolone se ne distingue bene uno che indossa un cappello rosso da cardinale e che viene strozzato da una serpe. Il motivo oltre essere suggerito da Dante si ritrova molto frequentemente nelle pitture che rappresentano l'inferno.

Alla destra dell'incudine, in corrispondenza a una modesta caduta di intonaco, si intravede il sottostante frammento di superficie dipinta, con la parete conclusiva superiore di un fregio che, per la tipologia, appare già databile e un momento non anteriore alla metà del secolo XV. Poco distante un'altra scritta quasi illeggibile si riferisce al peccato di simonia che era piuttosto diffuso tra la gerarchia ecclesiastica di quel tempo e che verrà affrontato dalla riforma luterana e posteriormente dalla contro riforma tridentina.

A fianco del gigantesco paiolo in posizione centrale a tutto l'inferno, sotto una finestra cieca dal bordo interno a strisce colorate, si erge la figura coronata e mostruosa di Lucifero, il re dell'Inferno rappresentata secondo l'iconografia classica degli Inferi. Benché ormai poco leggibile per la caduta di colore è ugualmente individuabile anche per le enormi dimensioni. Il volto e il corpo sono stati largamente cancellati dalla caduta degli intonaci, ciò nondimeno si 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, come il Lucifero dantesco. Di fianco al volto coronato e cornuto, altri due diavoli in volo sorreggono un dannato ciascuno. Ai piedi di satana si spalanca, segnalata da un cartello segnaletico, l'ingresso dell'inferno (*"Questa sie la boca d'Inferno"*).

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 con il vino e l'altra con l'acqua.

Sul lato destro dell'inferno, sempre rispetto all'osservatore, si eleva un gigantesco albero fornito da quattordici ramificazioni, privo di foglie e frutti e terminante con punte acuminate. A queste sono infilzati in grandissimo numero e nelle più svariate posizioni i corpi rosei, appena abbozzati dal tratto sommario del contorno, 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 rovesciate in alto. Presso la base dell'albero un cartiglio avverte: *Selva mala no potest bonos fructos dare* (un albero cattivo non può produrre frutti buoni). Da notare il numero quattordici che rappresenta il doppio dei sette vizi capitali. Attorno alla base dell'albero una moltitudine di dannati è rappresentata in atto di essere infilzata da demoni armati di forconi. Altri demoni trafiggono con tridenti, alla sommità della pianta ed attorno alla medesima, altre anime per infilzarle ai rami dell'albero. Questa impressionante "fioritura" è minuziosamente schedata ed etichettata con sottili cartigli disseminati lungo i rami, per ogni suppliziato trafitto dalle varie ramificazioni, ad indicare che ciascuno simboleggia un tipo differente di peccato. Così abbiamo *"queli che biastemia"*, *"le vanitate"*; *"questi sono li zugatori"*,

“*questi sono li scomunicati*. Quindi segue una curiosissima folla di “falsi” divisi per categoria sociale e per professione o mestiere. Sono ordinati gerarchicamente dall’alto verso il basso e da sinistra verso destra: “duchi falsi”, “baroni falsi”, “signori falsi”, “marchesi falsi”, “capitani falsi”. Sulla cima dell’albero appaiono quindi i governanti, i politici del tempo, dai duchi di Milano ai capitani locali. Per noi oggi questi sono nomi comuni, mentre il fedele di quel tempo dietro il nome comune e la sagoma informe vi ritrovava le proprie autorità politiche e civili che spesso operavano falsamente; dicevano di fare il bene comune, ma si preoccupavano solo dei propri interessi, come è stato accennato sopra nella breve sintesi storica. Essi rappresentavano il primo e l’ultimo dei vizi incatenati che li comprende tutti, l’avarizia e la superbia.

Poi vengono coloro che esercitarono le professioni nobili: “notari falsi” “medesi falsi”, ancora più facilmente identificabili nel borgo. Sono professioni che non godono di buona fama perché nell’immaginario approfittano dall’esclusività della loro funzione per estorcere denaro ai poveri.

Infine coloro che svolgevano male il proprio mestiere nella comunità: “molinari falsi”, “soladori falsi”, pelizari falsi”, “mugnari falsi”, “barberi falsi”, “petenadori falsi”, “fornari falsi”, “piscatori falsi”, “tessitori falsi”.

Data la illeggibilità o la mancanza di scritta, qualche altro “falso” non è identificabile... o forse il nome è stato cancellato notte tempo da qualche interessato! Assistono quasi estranei alla scena e al margine, pur se accompagnate da un diavolo e con le mani in ceppi, due intatte figure, un uomo e una donna dalle acconciature particolari e forse nobili.

Questa immagine dell’albero uncinato con i condannati trafitti è abbastanza rara nella tradizione popolare e presumibilmente è stata presa dalla “*Visio Sancti Pauli*”, un libro apocrifo del V secolo che parla di un albero in cui sono appesi i dannati. Anche il Corano nella sura 37,60 menziona un albero con teste di demonio (*Zaqqūm*). Secondo la descrizione coranica, i suoi rami hanno per fiori teste di demoni e i suoi frutti, amarissimi, sono cibo dei dannati.

Commento storico artistico

È possibile fare un parallelo tra i peccati menzionati nell’Inferno e i delitti puniti dallo statuto medioevale trecentesco di Mandello, per esempio la proibizione dei giochi d’azzardo (art. 260) e la bestemmia (art.293.). Lo statuto prevedeva pene pesantissime per chi falsava la moneta: “Nessuno osi battere o far battere moneta falsa nel distretto di Mandello, né limare o far limare monete, né in qualsiasi modo falsificare o fare falsificare moneta, il contravventore se catturato dal comune, è arso vivo fino a morire (*igne concremetur ita quod moriatur*. art. 261). Chi stendeva un istrumento o scrittura falsa era punito con il taglio della mano destra, art. 263. Gli Statuti contengono, inoltre,

norme minuziose sulle attività degli artigiani come commercianti, macellai, mugnai, tavernieri ecc. I legislatori sono convinti che lo sviluppo economico di questa nuova realtà chiamata Comune si fonda sul capitale *sociale*, a cui si è accennato sopra, inteso come la fiducia nelle relazioni sociali e che quindi la falsità nello svolgere il proprio ruolo sociale mina alla base la sussistenza della stessa comunità.

Se la teoria dei Vizi, nella specularità con le Opere di misericordia partecipa in qualche modo alla perfetta simmetria del modulo stilistico del paradiso, lo spazio pittorico riservato ai dannati di solito è dominato dal caos, dalla variazione e dalla immaginosa compiacenza, tipicamente medievale, di figurarsi le torture dell'Inferno in una minuziosa casistica. In realtà nel Giudizio di Mandello non si nota un'eccessiva ricerca di pene. Però una certa compiacenza in questi descrizioni riecheggia ancora alla vigilia del Rinascimento, nelle prediche del Savonarola a Firenze che si concentrarono sul messaggio di una punizione dell'Italia prima della vicina fine del mondo.

“Se il frescante dei vizi mostra ancora qualche finezza di tratto e uno sforzo di elaborazione formale sufficientemente risolto, l'autore della visione infernale rivela marcate grossolanità e forte approssimazione nel delineare le figure, attento più all'effetto d'insieme che alla resa dei particolari.”¹²

L'affresco dell'inferno è molto pittoresco e, per certi aspetti, impregnato di gusto narrativo con spunti popoleschi. La traduzione pittorica dei concetti avviene in termini concreti e accessibili alla fantasia popolare, insistendo per maggior efficacia sulle antitesi e, appena la rappresentazione sembra non sufficientemente esplicita, accorrendo al rinforzo del linguaggio dei cartigli. “Al gusto prevalentemente narrativo delle scene dell'Inferno, subentra uno sforzo di rappresentazione marcatamente realistico che sfiora toni grotteschi ed espressionistici, quasi caricaturali, di probabile gusto e ascendenza nordici”.¹³

L'autore della visione infernale rivela marcate grossolanità e forte approssimazione nel delineare le figure, è attento più all'effetto d'insieme che alla resa dei particolari. In realtà il dannato peccando contro di sé, perde la propria identità. Questo realismo raggiunge ancora toni più esasperati nell'ampio spazio restante, in cui si succedono scene di torture infernali e si ramifica a dismisura il grande Albero del Male. Sono questi gli esempi forse più riusciti di ricerca di effetti realistici. Ma il realismo trascende immediatamente nel grottesco nelle figure mostruose di diavoli alle spalle dei vizi, come si è visto, e quella di Satana-giudice (Minosse?), assiso su un scranno dalle forme bestiali che legge un cartiglio srotolato.

Commento religioso teologico

¹² A Gattinoni, pg. 747.

¹³ A. Gattinoni pg. 745.

Per il fedele del Medioevo che si soffermava a osservare questo affresco, l'Inferno non era solo uno spettacolo dell'orrore, ma un monito, una lezione morale sul peccato e sulla divina giustizia. Oggi è importante considerare la profonda concettualità che determinò l'ideazione di questo singolare impianto pittorico. Per la mente teologica che ha commissionato il soggetto, coloro che non hanno individuato la presenza del Cristo nei "crocifissi" della terra, non potranno contemplarlo neppure dopo la loro morte. Le scelte nella vita condizionano irreparabilmente quelle dopo la morte, o in altre parole, le scelte nella vita si perpetuano dopo la morte. Il non riconoscere il Cristo nei poveri costituisce una "falsificazione" della realtà. Non vi è né semplicità né banalità, nel ribattere il concetto di falsificazione, sia essa intesa come contraffazione di moneta come caso emblematico (al lato sinistro), che come cattiva esplicazione di una funzione e ruolo sociale o di una qualsivoglia attività produttiva. Il male consiste appunto in questo: vivere ignorando la presenza di Cristo nell'altro.

Nell'albero del male, in primo posto viene indicata la falsità nel governo della comunità quasi fosse l'origine di tutti i mali. Le corti di quel tempo, tra cui non faceva certo eccezione quella dei duchi di Milano e dei loro segugi sparsi sul territorio, erano il regno di una mala o falsa politica, basata su intrighi tra potenti e sfruttamento del popolo. Ricordiamo che, dopo alcuni anni dall'esecuzione dell'affresco, Nicolò Machiavelli (1513) consacra questa politica che "giustifica i mezzi" per raggiungere lo determinato scopo ritenuto conveniente dal principe e afferma la separazione dell'intelligenza politica dal pensiero morale, legittimando una nuova generazione di principi assetati di potere come gli Sforza a Milano.

L'affresco, nella mentalità religiosa medioevale considera un passaggio ulteriore per la convivenza civile o il buon governo. Il concetto di "falsità" si identifica con quello di peccato, inteso come negazione della verità, ma poi, in senso supremo, come negazione della fede nella salvezza tramite la redenzione dal peccato voluta da Cristo. Per questo, coloro che non accolgono Cristo e coloro che non lo riconoscono appartengono già in questa vita al demonio, il signore della Menzogna. In sostanza, la falsità, ancor prima che verso gli altri, è un tradimento verso se stessi.¹⁴ L'inferno è quindi concepito dall'autore dell'affresco come il regno dell'oscurità e delle tenebre perché chi non accetta la verità vive nelle tenebre della falsità. Quelle tenebre che, secondo Giovanni nel prologo del Vangelo non hanno riconosciuto la luce di Cristo ora, accolgono coloro che non l'hanno riconosciuto nei poveri di questo mondo. Infine è interessante notare la lapidaria sentenza del demonio nei confronti dei vizi. Essa riafferma il concetto di "peccato sociale" che si estrinseca nella funzione svolta nella comunità e nel lavoro. *"Segundo chi aviti lavorato ne volio pagare"*. Qui l'autore usa la lingua parlata dalla

¹⁴ Anche nel Corano Satana si confessa come menzognere: "E quando tutto fu finito, Satana disse loro: "Dio vi ha fatto una vera e propria promessa. Anch'io vi ho fatto delle promesse, ma vi ho ingannato. Su di voi non avevo nessun potere. Altro non ho fatto che chiamarvi e voi mi avete risposto. Non fatemi dei rimproveri, fatene solo a voi stessi". Sura 14,26-27

gente del tempo che oggi suonerebbe: “*mi ve paghi segùn che avii laurà*”. Si ribadisce la concretezza del messaggio etico già espresso nelle Sette opere di misericordia che formava parte della cultura popolare, ma che si esprimeva anche negli statuti medioevali della *communitas* di Mandello.

La star nascosta: san Bernardino da Siena

Descrizione

Nell’analizzare l’albero del male dell’Inferno, il visitatore si è imbattuto in un bel volto ascetico che si affaccia come presenza curiosa e inquietante dal tronco dell’albero, un brano di mantello dal pannello molto ampio e un cordone da saio e due mitrie. Tutto questo farebbero pensare, in uno sforzo di lettura sintetica, che sotto l’attuale rappresentazione dell’Inferno era stato dipinto, solo pochi anni prima, un grande affresco votivo dedicato a San Bernardino. Costui diverrebbe così il santo di più alta frequenza all’interno del corpus pittorico dell’edificio con tre presenze distribuite sulle tre pareti.

Commento storico artistico

L’iconografia del santo con le tre città o le tre mitrie ha il suo prototipo nell’affresco dipinto nel Palazzo Pubblico di Siena da Sano di Pietro nel 1450, lo stesso anno della canonizzazione di san Bernardino. Una simile ipotesi di lettura permetterebbe una prima approssimativa datazione dell’Inferno soprastante: questo apparterebbe a un periodo posteriore alla metà del XV secolo e probabilmente non lontano dalla fine del secolo stesso, se si considera che la copertura di un affresco votivo, pur pregevole di fattura e venerato, e quindi la necessità di una successiva ridipintura, è quasi sicuramente legata alla peste diffusasi in successive ondate in zona, nel 1476 e nel 1485.

La variazione totale di soggetto connessa con tale ridipintura spiegherebbe così, in una sorta di spostamento-duplicazione del “vecchio” affresco votivo, la presentazione di san Bernardino nella specchiatura di destra dell’arco. Anche il confronto tra un fregio a traforo tipicamente quattrocentesco, affiorante in un’area non lontana dai lacerti citati, e l’identico fregio abilmente inserito nell’architettura dell’arco trionfale conferma la ridipintura e la probabile datazione. (Alma Gattinoni e Giorgio Marchini)

Anche secondo Oleg Zastrwv questo personaggio faceva parte di un ciclo di affreschi in una fase, in stile gotico, eseguita forse non molti anni prima del rifacimento della scena infernale

Mano sicura e tratto incisivo sono le caratteristiche più appariscenti di questi lacerti di affresco dello strato sottostante l’Inferno, opera di un maestro quantitativamente superiore rispetto agli altri operanti all’interno del ciclo e a nessuno di essi avvicinabili.

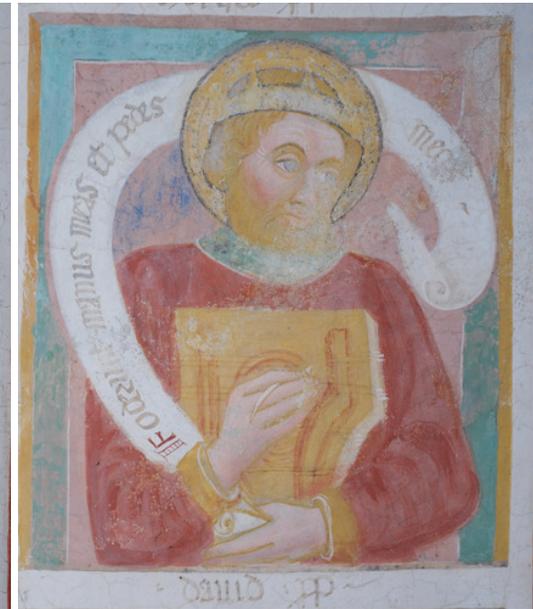
Commento religioso – teologico

All'inizio della sua vita da frate, Bernardino privilegiò, secondo la moda del tempo, una predica di tipo apocalittico. Poi gradualmente pose al centro delle sue omelie l'interrogativo sul senso della vita. La predicazione non doveva preparare solo alla vita eterna, ma orientare la vita individuale e sociale. Egli si preoccupò di insegnare in modo esigente e ugualmente accessibile a tutti come essere cristiani nel proprio tempo. Come già ad altri importanti predicatori, a Bernardino fu particolarmente caro il tema della riconciliazione e della risoluzione di contese così diffuse tra le diverse fazioni dei comuni di quel tempo. Fu molto assiduo nella predicazione e molto tagliente ed esplicito nei contenuti, il che gli procurò diversi nemici. Come ebbe a dire il biografo Vespasiano da Bisticci: "Predicò santo Bernardino anni 42 per tutta Italia, che non ci fu né terra né castello, dove egli non predicasse, a fine di ridurre l'Italia a conoscere Iddio, che prima non lo conoscevano". Troviamo Bernardino a Vicenza, poi a Sondrio, e in altre città del Veneto. Egli si proponeva di diventare strumento di riconciliazione tra i partiti in lotta. Fu accusato di eresia, ma venne difeso dal papa che anzi gli offrì la sede episcopale di Ferrara, poi quella di Urbino e Bernardino rifiutò entrambe. Faceva delle prediche lunghissime di quattro o cinque ore e i suoi biografi assicurano che la gente non si stancava e tutti portavano a casa degli insegnamenti. Bernardino, uomo riuscito e religioso esemplare, resta nella storia della cristianità soprattutto un apostolo, un predicatore itinerante come Cristo, come gli apostoli; egli fece del pulpito la sua cattedra. Come da laico aveva stimolato gli amici alle opere di carità e di eroica assistenza sociale, così da religioso seppe infondere nei confratelli l'ardore del suo zelo nel seguire le orme del "Poverello" sulla strada del radicalismo evangelico. Il fascino della sua personalità conquistò quanti lo avvicinarono.

I sognatori di un mondo nuovo: i dodici profeti









Descrizione

Completata l'analisi delle tre *pagine* che preparano a introdursi nel presbiterio, il visitatore è invitato ad osservare sull'intradosso dell'arco trionfale la rappresentazione dei profeti o meglio di coloro che hanno vaticinato la venuta del Messia. I loro scritti presentati sui loro cartigli aiutano il devoto a comprendere l'evento centrale della Storia della Salvezza: cioè la morte e la resurrezione di Cristo raffigurata nell'abside. Questi personaggi biblici sono dodici: probabilmente l'autore ha voluto replicare anche simbolicamente il numero degli apostoli.

Sono inseriti più che a mezzo busto in dodici riquadri, ciascuno è identificato con il suo nome e un versetto tratto dal suo libro scritto in latino su un cartiglio con caratteri gotici. Tutte le scritte sono leggibili. Partendo dal primo scomparto in basso a sinistra si trova **Malachia**, l'ultimo dei profeti minori, rappresentato come un vegliardo canuto con folta barba. Sostiene un cartiglio con la scritta "*Statim venit ad templum sanctum tuum*", pertinente all'annuncio, relativo al giudizio di Dio e al precursore del Messia. Il testo completo è "Ecco invio il mio messaggero; egli preparerà la via davanti a me. Subito entrerà nel suo santuario il Signore che voi cercate; l'angelo dell'alleanza che voi desiderate, eccolo venire, dice il Signore degli eserciti" Mal 3,1.

Segue la figura di **Daniele**, l'ultimo dei profeti maggiori con uno strano copricapo orientaleggiante. Regge con una mano un cartiglio in cui si leggono a fatica le seguenti parole: "*Aspexi, donec abscissus est lapis sine manibus*". Dan 2,34. (Tu stavi guardando quando si staccò la pietra dal monte – continua – e andò a battere contro i piedi della statua che erano di ferro e di argilla, e li frantumò). A questa pietra che diventerà pietra d'angolo farà riferimento anche Gesù. Daniele è l'unico profeta apocalittico che presenta e interpreta sogni come comunicazione di Dio agli uomini. Il versetto citato fa riferimento alla caduta dei grandi imperi storici d'oriente e l'avvento del regno messianico.

Poi segue **Abacuc**, ottavo dei profeti minori, con baffi e barba bionda fluente. Nel suo cartiglio si legge la frase “In medio duos animalium cognoscetis” Ab 3,2 (Lo riconoscerete in mezzo a due animali). Questo testo in realtà non è autentico, ma proviene da una interpolazione dei traduttori dell’Antico Testamento in greco, la traduzione dei LXX, per cui non appare nell’attuale testo biblico. Si tratta sempre di una profezia che riguarda un messia debole e fragile. Questi due animali sono stati interpretati dalla devozione popolare e dai pittori come il bue e l’asinello della stalla dove è nato Gesù e che vengono rappresentati in tutti i presepi. In realtà Luca afferma solo che Gesù nacque in una stalla e fu deposto in una mangiatoia.

A continuazione si presenta **Salomone**, come un anziano con uno strano fazzoletto in testa. In realtà, non è un vero profeta, ma il re saggio per antonomasia a cui la tradizione gli attribuisce alcuni libri sapienziali tra cui il Cantico dei Cantici da cui è tratta la citazione del cartiglio: “*Ecce iste venit saliens in montibus transiliens colles*” Ct 2,8. (Ecco egli viene saltando sui monti, balzando sui colli). È l’amata in città che gioisce per l’arrivo del suo diletto paragonato a un cerbiatto proveniente dalla campagna. Anche se questo canto non ha nessuna funzione allegorica, già nel Nuovo Testamento con Paolo, l’amato è interpretato come Gesù che sposa la Chiesa. allora in questo contesto rappresenta il Cristo che viene a chiamare i giusti per unirli a sé.

Segue **Zaccaria**, il nono dei profeti minori, indossa un copricapo con un pompon. Nella sua striscia svolazzante vi è la seguente scritta: “*Ecce rex tuus venit tibi mansuetus*”. Zac 9,9. (Rallegrati molto figlia di Sion, giubila, figlia di Gerusalemme! Ecco il tuo Re a te viene: egli è giusto e vittorioso, è mite e cavalca sopra un asino, sopra il puledro figlio di un’asina). In linea con il grande profeta Isaia, anche Zaccaria esalta la mansuetudine del Messia, correggendo l’idea di un messia combattivo diffusa tra il popolo ebraico. Da questa profesia si ricostruisce l’entrata trionfale a Gerusalemme in groppa di un’asina prima della sua passione. Conclude la prima parte della teoria di profeti la figura di **Giovanni Battista**, il precursore di Gesù. È rivestito di pelli per indicare la sua penitenza nel deserto e con l’indice alzato per indicare il messia sta pronunciando l’affermazione del cartiglio dal vangelo di Giovanni: “*Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*”. Gv 1,29. (Ecco l’Agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo). Si riferisce sempre alla morte sacrificale di Gesù come un agnello sgozzato che lava con il suo sangue il peccato del mondo..

Partendo poi dal basso a destra si trova **Ezechiele**, quarto dei profeti maggiori, un vegliardo con il tipico copricapo ebraico. Sostiene la scritta “*Haec porta clausa fuit et non intrabit per eam*”. Ez 44,2. (Il Signore mi disse: questa porta resterà chiusa, non deve restare aperta, nessuno vi deve passare perché è passato il Signore, il Dio di Israele, deve restare chiusa”. Il versetto fa riferimento alla porta del tempio dove un giorno siederà il Signore. Ezechiele è il profeta che in esilio annuncia la ricostruzione del grande tempio di Gerusalemme e la nuova alleanza tra Dio e il suo popolo. È

Ezechiele che afferma: “Ecco aprirò i vostri sepolcri, vi farò salire dalle vostre tombe ... farò entrare in voi il mio spirito e rivivrete” Ez 37,12-15. Questo annuncia si ispira l'autore dell'affresco del nostro Paradiso in Mandello nel brano in cui illustra la resurrezione dei giusti.

Dopo di lui vi è **Geremia**, secondo dei profeti maggiori e nel suo cartiglio si legge “*Dedi dilectam animam meam in manibus inimicorum*”. Ger 12,7. Il testo italiano recita “Ho abbandonato la mia casa, ho ripudiato la mia eredità; ho posto la delizia dell'anima mia nelle mani dei suoi nemici”. Geremia è colui che denuncia la menzogna che ha intaccato qualsiasi tipo di relazione tra Dio e gli uomini, quindi il suo pensiero riecheggia nell'Inferno del nostro ciclo. Anche lui anticipa con la persecuzione di cui è vittima la sorte del messia sofferente.

Segue il profeta **Michea**, sesto dei profeti minori con la famosa asserzione: “*Et tu Bethlem Efrata nequamquam minima et in principibus Iuda*”. Mic 5,1. (Ma tu Betlemme di Efrata, la più piccola tra i clan di Giuda, da te uscirà per me colui che dovrà regnare sopra Israele. Le sue origini sono da tempo remoto, dai tempi antichi!). Miche pensa alle origine antiche della dinastia di Davide, mentre gli evangelisti riconosceranno in Betlemme di Efrata la designazione del luogo di nascita del messia.

Poi viene il grande **Isaia**, il primo dei profeti maggiori. Con uno strano copricapo, alza gli occhi in alto come stesse leggendo il futuro. Porta la celebre scritta “*Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabit nomen ejus Emanuel*” Is 7,14. (Ecco la giovane donna concepirà e partorerà un figlio e gli porrà nome Emanuele). Isaia annuncia la nascita del figlio del re che proteggerà Giuda e porterà la salvezza al popolo. L'annuncio nel Nuovo Testamento viene applicato al messia (Mt 4.14).

A Isaia segue il re **Davide**, che in realtà non è un profeta, ma veniva considerato autore dei salmi nei quali ci sono riferimenti al Messia che gli autori del Nuovo Testamento e la Chiesa hanno attribuito al Cristo. Davide è raffigurato con la corona da re e con la cetra con la quale avrebbe accompagnato il canto dei salmi nel tempio. Il cartiglio riporta un'affermazione del salmo 22,17 che fa riferimento alle sofferenze del messia liberatore di Israele, “*Foderunt manus meas et pedes meos*”. (Hanno forato i miei piedi e le mie mani). È quindi l'immagine di Cristo che nell'arco trionfale mostra le mani e i piedi con le ferite lasciate dai chiodi con cui l'hanno appeso alla croce.

Conclude questa fascia **Mosè**, il liberatore, che ha condotto il suo popolo prigioniero degli Egizi nella terra promessa. Diventa quindi l'immagine di Cristo che ha liberato l'umanità dal male e la conduce verso il Padre. Mosè è anche considerato autore del Pentateuco, per questo regge le tavole della Legge e un cartiglio con la frase: “*Suscitabit nobis Deus de fratibus nostris*”. Dt 18,15. (Il tuo Signore Dio susciterà per te tra i tuoi fratelli in mezzo a noi, un profeta come me, lui ascolterete). È chiara l'allusione al messia che sorge dal popolo come Cristo.

Commento storico estetico

A. Gattinoni e G. Marchini affermano: “Lo sforzo di caratterizzazione che si riscontra nei tratti fisionomici, negli atteggiamenti, nelle vesti, nei copri capi, negli ornamenti di questi profeti riconduce ad un esecutore più disinvolto e molto probabilmente più tardo, che sa differenziare con abilità i volti di giovani e vecchi, con il ricorso a una gamma piuttosto varia di espedienti stilistici: frontalità, vedute di scorcio, tratti affusolati o tondeggianti; uso più sapiente del chiaroscuro; taglio d’occhi particolare; capigliature e barbe di fogge e dimensioni le più varie, realizzate con tecniche diverse (si noti la barba lineare di Isaia); copricapi consueti come lo zucchetto di Geremia o bizzarri come quelli appuntiti di Abacuc e di Isaia, vagamente orientaleggianti o a turbante come quello di Salomone”.¹⁵

A conclusione di questa presentazione dei dodici “profeti” è opportuno segnalare la volontà di chi ha guidato i pennelli del frescante a un cambio sensibile di registro. Mentre tutte le altre iscrizioni, soprattutto quelle dell’Inferno sono in lingua volgare queste epigrafi sono in lingua latina con frequenti abbreviazioni e quindi comprensibili solo a una parte di persone di alta erudizione religiosa. Però come la rappresentazione dei Vizi e delle Opere di Misericordia certamente anche queste figure servivano come da slide nella predicazione. Il predicatore mostrava, leggeva, traduceva e spiegava. Se, comunque, resterebbe riconfermata l’unitarietà dell’ideazione, per tutto il complesso pittorico fin qui citato, si potrà esprimere ancora alcune ipotesi sull’esistenza di differenti presenze creative, nell’ambito dell’apparato pittorico per la chiesa di san Giorgio, ma un’unica mente che ha appositamente voluto dare dei messaggi differenziati al popolo illetterato e ai dotti del borgo.

Commento religioso teologico

Chi sono i profeti? Sono i messaggeri, gli inviati della divinità presenti in molte religioni anche prima dei profeti biblici. Però in Israele il fenomeno profetico assunse un significato e un’incidenza difficilmente paragonabile a quella di altri popoli. I profeti non furono coloro che predissero il futuro come indovini, ma persone che aiutarono a decifrare la presenza di Dio e della sua volontà nel presente. Le loro prese di posizione, le parole, i gesti e le loro accuse non furono però senza conseguenza. Spesso il profeta, come Cristo non trovò consensi ma persecuzione e martirio. Per esempio Geremia si era identificato (11,9) come un agnello mansueto condotto al macello. Anche Mosè, presente nella teoria profetica, assunse il peccato di ribellione di Israele e Yhavè gli impedì di entrare nella terra promessa a causa del peccato del suo popolo (Dt 3,25-27). I profeti operarono dentro l’orizzonte del loro popolo e parlarono all’uomo concreto del loro tempo, ma il loro messaggio diventò universale e travalicò i limiti tempo. Il profeta fu portatore nella sua umanità della presenza Dio, della vittoria sul male che lo sbilanciò

¹⁵ A. Gattinoni, pg. 739

in avanti, non solo verso Cristo, in cui “si realizzarono tutte le profezie” ma anche verso gli uomini che vennero dopo Cristo. I profeti in San Giorgio con i messaggi dei loro cartigli sostengono l’arco sopra il quale il Cristo palesa tutta la verità della storia umana, quasi a sostegno di tutto il suo messaggio.

Da notare come afferma Pietro in uno dei primi discorsi riportati dagli Atti: “*Deus autem qui preanuntiavit per os omnium profetarum, pati Christum suum*“ At 3,18 (Dio che ha preannunciato per bocca di tutti i profeti che il suo Cristo – Messia - avrebbe patito). Secondo l’autore della prima lettera di Pietro, i profeti cercarono di prevedere nello Spirito di Cristo “le sofferenze del Cristo e la gloria che ne sarebbe seguita” (1 Pt 1,11). Non solo hanno predetto ma molti di essi come Geremia e Isaia hanno vissuto in anticipo la passione del giusto tradito, dell’innocente sofferente, del martire per la verità. I profeti sono l’icona di ogni uomo giusto che condivide le sofferenze dell’uomo-Gesù e si ribella alle ingiustizie nella storia concreta, come ha fatto Cristo. Essi, come già si trova nella letteratura sumerica e accadica, alzano un lamento universale al cielo per il male che regna tra gli uomini, ma allo stesso tempo danno un valore al dolore di ogni uomo. In questo senso sono in linea l’idea di speranza che caratterizza tutto il messaggio del ciclo pittorico di San Giorgio.

I profeti riportati nell’intradosso si riferiscono quasi tutti a un messia umile che dovrà soffrire e morire per salvare l’umanità. Nel contesto del ciclo pittorico essi fanno da ponte tra l’evocazione della morte in croce rappresentata nella lunetta dell’abside e il giudizio del Cristo dei dolori dell’arco di trionfo. In modo particolare sono le parole di Davide (hanno trafitto le mie mani) quelle di Geremia (ho posto la delizia dell’anima mia nelle mani dei suoi nemici) e quella del precursore Giovanni Battista che allude all’agnello che viene sgozzato per cancellare il male degli uomini.

Nella maggior parte dei versetti citati appare la parola “venit” come riferimento profetico alla prima venuta del messia rappresentata sulla lunetta dell’abside e alla seconda venuta (la Parusia) raffigurata sopra l’arco di trionfo che introduce nel presbiterio.

Non è facile capire il criterio utilizzato dall’autore per scegliere dodici dei sedici profeti e in più di aggiungere tra personaggi che non sono considerati profeti. Ci sono alcuni profeti esclusi come Amos, Osea, Sofonia che sono stati molto espliciti nel parlare del futuro messia, ma anche di anticipare le fustigazioni del messia verso i potenti del loro tempo e non sono stati considerati tra i dodici.

Il cuore del messaggio: la liberazione attraverso la morte-resurrezione di Cristo

Descrizione

Sulla lunetta dell'abside che fa da sfondo al presbiterio è raffigurata la classica scena della Crocifissione racchiusa da una fascia con grandi gemme.. Essa riproduce uno schema iconografico diffusosi a partire dalla metà del XV secolo: accanto alle tradizionali figure della Madonna con le pie donne e di San Giovanni, come testimoniato dai vangeli,¹⁶ sono raggruppati ai lati della croce alcuni santi particolarmente venerati dalla comunità, secondo un uso tipico della devozione popolare italiana diffusasi negli ultimi secoli del Medioevo.



Al centro vi è la figura di Cristo in croce con il capo leggermente reclinato rivolto a sua Madre e con gli occhi chiusi o socchiusi. Pare che il pittore abbia voluto

¹⁶ Cfr Gv 19,25-28.

rappresentare l'istante che segue il breve dialogo riportato dal vangelo di Giovanni nel quale Gesù affida sua madre al discepolo che lui amava. Siamo nell'attimo prima della morte, quando ancora Cristo non ha "consegnato" lo spirito e ancora non è scoppiato l'uragano cosmico di fronte al paradosso assoluto dell'abbandono del Padre e della sua morte voluta per amore verso l'umanità. La scena sembra voler rappresentare il grande silenzio che precede e segue l'urlo di abbandono di Cristo prima di sprofondare nel mondo dei morti. La Madonna che si trova a sinistra, indossa un lungo vestito rosso coperto da un manto dorato. Ha lo sguardo triste rivolto verso il figlio, le braccia semiprotese e le palme aperte in un gesto fiducioso denso di significato: volontà di proteggere il figlio e allo stesso tempo di supplicare aiuto per sé stessa. Impietrita dall'angoscia, sembra stia dialogando con il Figlio morente ormai muto. In questo dialogo silenzioso tra madre e figlio, come ha cantato Romano il Melode, pare che Lui stia spiegando il perché si è dovuto spogliare di tutto, diventare l'uomo del dolore e sentirsi maledetto da Dio e la Madre sembra lo stia implorando di prenderla con sé, perché senza di Lui la sua vita non ha senso. A sua volta Gesù la rassicura che dopo la morte resusciterà e tornerà a prenderla. Per questo il suo volto è sereno e il suo atteggiamento è di aspettativa. Non è la classica rappresentazione della Vergine cantata del famoso inno di Jacopone da Todi "*Stabat mater dolorosa iusta crucem lacrimosa*" (La Madre addolorata stava, in lacrime presso la Croce). In lacrime invece è san Giovanni a destra. È riconoscibile nella sua abituale posizione e nella tipologia di giovane gentile, quasi femminile, senza barba, con lunghi capelli biondi, che si asciuga le lacrime con le dita della mano destra e con l'altra regge un libro, in quanto autore, secondo la tradizione, del quarto vangelo.

Ai piedi della croce è rappresentata in ginocchio la figura di profilo della Maddalena con la caratteristica chioma fluente: abbraccia la croce sotto i piedi di Gesù in un impeto di dolore e di amore espresso dal suo sguardo verso il volto di Gesù. Sarà lei la prima persona che lo incontrerà il giorno della risurrezione e protenderà di nuovo le braccia, senza poterlo toccare. La Maddalena, in gran parte delle crocifissioni di età rinascimentale acquisterà la dignità di ruolo autonomo nei confronti delle altre pie donne menzionate dagli evangelisti che erano ai piedi della croce di Gesù. Nel fondo lei è stata l'*apostola* degli apostoli, in quanto annunciò loro la resurrezione di Cristo. Sicuramente svolse un ruolo molto importante tra le prime discepole di Gesù, ma in seguito il ruolo di queste donne venne ignorato se non combattuto già nella primitiva chiesa cristiana dove prendono sopravvento, secondo la cultura romana, gli uomini in tutti i ruoli sociali, politici e religiosi.

Al lato sinistro di Cristo, a fianco della Madonna si erge la figura di san Giorgio il santo patrono della chiesa. È raffigurato secondo la consueta iconografia come un giovane cavaliere ricoperto da corazza, brandisce la spada con la destra e impugna con la sinistra la lancia nell'atto di trafiggere il drago che già calpesta con i suoi piedi per

significare la vittoria della fede sul paganesimo, del bene sul male, ma soprattutto in ambito devozionale, la sconfitta delle epidemie che in quel periodo falciavano le popolazioni.^v

Al lato destro di Cristo a fianco di Giovanni si eleva l'apostolo san Pietro anch'egli rappresentato secondo un'iconografia tradizionale: un uomo di mezza età, tonsurato, con barba corta e grigia, semicalvo e con tratti somatici marcatamente popolari. Indossa un ampio mantello giallo-oro sopra una lunga tunica rossa che lascia intravedere i piedi scalzi. Il santo è riconoscibile per i simboli iconografici del libro del Vangelo che predicò e delle chiavi (quella d'oro e quella d'argento che si riferiscono rispettivamente all'ingresso del Paradiso e dell'Inferno, oppure al suo potere (e quindi della Chiesa) di assolvere e scomunicare, cioè di sciogliere e di legare, come raccontato nel Vangelo nell'episodio della "*traditio clavum*" (consegna delle chiavi, cfr. Mt 16,19).

Un borgo cintato di mura con molte torri rotonde e quadrate fa da sfondo alla scena della crocifissione. È possibile che l'autore abbia voluto rappresentare un'immaginaria città orientale se le alti torri rotonde potessero essere identificate in minareti. Probabilmente è una raffigurazione dei paesi del lago in quell'epoca difesi e circondati da torri e da muraglioni, come lo stesso Mandello con due linee difensive, una a lago e l'altra a metà del crinale, in quanto diventato terra di confine di interesse delle due grandi potenze dell'epoca: i Milanesi e i Veneziani. Non è difficile individuare tra le torri dello sfondo quella di Maggiana e l'antica grande torre quadrata a lago (torre magna). Molto più presumibilmente l'autore ha voluto rappresentare la simbolica della Città Celeste, quasi in un rimando tematico alla parete di sinistra. Ad ogni modo questo sfondo nasce da fantasiosa elaborazione di chiaro gusto arcaicizzante dell'autore che vive in queste città e borghi difesi in permanente conflitto tra di loro.

Sulla chiave di volta, entro una incorniciatura a rilievo rappresentante un grosso cordone, vi è il busto di Cristo benedicente con il libro aperto "*Ego sum lux mundi, vita et veritas*" (Io sono la luce del mondo, la vita e la verità). La testa appare riapplicata e pare opera di restauro. È il terzo Cristo, il vero pantocrator che ha realizzato l'opera del Padre attraverso l'Incarnazione e la Morte-Resurrezione e che è diventato il Signore della storia e del cosmo, in quanto è luce che ha vinto le tenebre e illumina i beati, la vita che ha sconfitto la sua morte e quella dei giusti e la verità che distrugge la menzogna e la relega nell'Inferno.

Commento artistico

Secondo A. Gattinoni, G. Marchini, "la rappresentazione della crocifissione rivela un pittore piuttosto rozzo e primitivo, incapace di scandire lo spazio se non con il ricorso a evidenti sproporzioni e a una disposizione ingenuamente simmetrica delle figure. È incapace di conferire dinamismo drammatico e corallità alla scena e così accentua nelle

figure laterali il senso di estraneità all'evento e crea uno stacco tra i due piani di composizione: la crocifissione e la città fortificata dello sfondo. Presenta una tecnica chiaroscurale approssimativa e un tratto eccessivamente marcato dei contorni, in cui le linee scure fanno risaltare la legnosità delle membra. In compenso sa contrapporre calde tonalità digradanti di verde, di gialli, di rossi bruniti, e morbidezza dei panneggi. Nello sfondo però più che in altri elementi della composizione l'autore è attento alla descrizione dei particolari e alla resa cromatica¹⁷.

In realtà la scena centrale è molto eloquente: esprime dolore, ma altresì speranza: c'è lo sguardo dolce quasi di innamorata della Maddalena, il pianto composto di Giovanni e lo sguardo sereno della madre verso il figlio. L'autore sembra dirci che l'evento nella sua drammaticità in quanto è la scena del supplizio di un condannato, non è tragico, perché dopo la morte avverrà la resurrezione. I tre protagonisti, Maria Maddalena, in primis, che incontrerà il risorto nell'orto dove era stata scavata la tomba, Giovanni che sarà testimone della tomba vuota e la Madonna probabilmente presente nel Cenacolo quando appare Gesù saranno i testimoni della resurrezione. Questo Cristo in croce apparirà vivo e giudicante alla fine dei tempi, come nell'arco trionfale e soprattutto da quel momento si è trasformato in "pantocrator" benedicente come troneggia sulla chiave della volta absidale.

Vi è l'epigrafe presente sotto il dipinto, sembra indicare un pittore chiamato Giovanni da Aimo, il quale sarebbe originario di Esino Lario.

Da notare che questa crocifissione è molto simile a quella affrescata sulla parete absidale nella vicina chiesa di San Martino di Borbino, oggi quasi illeggibile. La chiesetta pare coeva a quella di San Giorgio e riproduce gli stessi canoni architettonici: costruzione rettangolare a capanna monocuspidata. Anche qui l'abside è coperta con una bellissima volta a crociera costolonata e chiusa in centro da una chiave circolare. Nel dipinto si intravede Gesù in croce, al lato destro la Madonna addolorata e al suo fianco san Martino, a sinistra vi è san Giovanni, mentre Maria Maddalena è ginocchio, abbracciata ai piedi della croce.

Commento religioso teologico

Come si è detto sopra, Cristo è il giudice che fa da ponte tra la storia umana e le ultime realtà perché è morto in croce ed è risuscitato. È venuto al mondo per questo giorno che è il "suo" giorno. Le ferite delle sue mani e piedi diventano le ferite attraverso le quali si può leggere la storia dell'uomo. Perciò l'affresco del presbiterio costituisce il fondamento teologico di quello dell'arco trionfale che rimane il centro della fede cristiana. C'è un rimando tra le due raffigurazioni. Certamente il Cristo risorto che mostra le piaghe meglio rappresenta il mistero centrale del Cristianesimo, cioè Cristo morto e risorto. Infatti è il centro dell'annuncio (kerigma) che fanno gli

¹⁷ A. Gattinoni, pg. 379

apostoli, è il Cristo con le cinque ferite della passione, che ha salvato l'umanità con la sua morte e risurrezione e che viene alla fine a giudicare. Gesù aveva affermato: "È scritto che il Messia deve patire e risuscitare dai morti il terzo giorno e che nel suo nome sarà annunciato a tutte le nazioni, a partire da Gerusalemme, la penitenza per la remissione dei peccati. Di questo voi sarete testimoni. (Lc. 24,46-48). Il crocifisso al centro del dipinto vuole indicare che è anche il centro della salvezza. La croce già possedeva fin dai primordi della storia umana questo simbolismo: con le sue braccia essa rappresenta il punto d'incrocio delle dimensioni cosmiche. Ora per il cristiano la croce con il crocifisso diventa lo spartiacque della storia umana.

La potenza degli intercessori

Descrizione

Conclusa l'analisi del ciclo escatologico al visitatore non rimane che soffermarsi sugli affreschi devozionali alla base dell'arco trionfale e lungo la parete di sinistra.

Sul basamento del montante destro a fianco dell'arcangelo san Michele si presentano altre due santi separati da sottili colonne innestate sotto il loggiato superiore: san Bernardino e san Biagio.

Il primo è rappresentato secondo la tipologia consueta di vecchio esile, dai lineamenti emaciati, vestito dell'abito francescano, accompagnato dai suoi principali contrassegni iconografici. Primo fra tutti vi è il Signum Crucis o cristogramma, un disco circondato da fiamme con il trigramma IHS, il libro recante la scritta "*Pater manifestavi nomen tuum hominibus*" (Padre ho manifestato il tuo nome agli uomini) e le tre mitrie ai lati (mentre di solito compaiono a terra) che ricordano la triplice rinuncia all'episcopato delle città di Siena, Lucca e Ferrara.

Al suo fianco è raffigurato san Biagio in abiti vescovili, con mitria e pastorale, recante il simbolo tradizionale del suo martirio, il pettine con manico e denti di ferro, simile a quelli usati per la cardatura della lana. Era anche invocato come protettore della gola, dei barcaioli e dei pescatori.

Sul montante sinistro al centro vi è la Vergine in trono con bambino tra sant'Agata e santa Brigida. La Madonna è assisa su un grande trono intagliato e decorato. Indossa un mantello rosso sulla veste blu. Regge il Bimbo benedicente sulle sue ginocchia.

Santa Brigida è rappresentata come una donna di mezza età, in abito monacale scuro con soggolo e velo rigato di bianco. Regge inspiegabilmente i tipici simboli del martirio di santa Lucia, quasi che un restauratore/ridipintore avesse trasformato i simboli caratteristici di Santa Brigida, la penna e il calamaio, in uno stiletto e in un piattino con i due occhi.^{vi}

Sant'Agata è rappresentata come una giovane donna dai lunghi capelli biondi, con i segni del martirio: i seni recisi e la spada dalla punta ricurva. È una santa siciliana di

Siracusa, il cui culto era molto diffuso sul nostro territorio. È la patrona di Tremenico in Valvarrone. La sua devozione è legata alla prevenzione delle malattie del seno, soprattutto la mastite che impediva alle donne di allattare i figli.

Sulla parete di sinistra dopo la raffigurazione della protologia segue la rappresentazione dei santi Bernardo e Rocco, con il loro nome scritto nella parte superiore (S. Bernardus; S. Rochus). Il primo ha addosso un bianco saio monacale e regge con la mano sinistra un pastorale di abate; a questo bastone è legata una catena che lega un diavoleto posto ai suoi piedi. Il secondo personaggio è abbigliato con le tipiche vesti da pellegrino e si appoggia al caratteristico lungo bordone. Le due figure sono separate da un alberello,

Nell'altro riquadro sono riprodotti, frontalmente e a tutta figura, Nicola da Tolentino e Antonio Abate. Il primo santo regge un lungo crocifisso con la mano sinistra e un ramo di giglio con un libro aperto a destra; sul libro si discerne la scritta "*Qui vult venire post me ...*" (Chi mi vuol seguire...) sopra la testa è la riconferma per l'identificazione del personaggio (S. Nicolaus de Tolentino). Anche superiormente all'altro santo vi è l'epigrafe descritta (S. Antonius) e il personaggio è come di consueto riprodotto in sembianze di vecchio con un libro chiuso nella destra e un bastone con un campanello nella sinistra; ai suoi piedi è pure riprodotta come di consueto la figura di un minuscolo maialino.

Nell'ultimo riquadro è rappresentata la Madonna in trono che regge 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 trigramma cristologico IHS, posto accanto alla sua testa; le mitrie vescovili appoggiate ai suoi piedi, il libro aperto su cui è vergata un'iscrizione oggi solo parzialmente leggibile "*Pater manifestavit nomen tuum hominibus*" e l'iscrizione vergata sotto i suoi piedi "*S. Bernardinus*".

Commento storico religioso

Verso la fine del Medioevo i santi diventano importanti per fedeli non più perché esemplari da imitare per la vera sequela di Cristo, ma fondamentalmente per la loro funzione di intercessori. Così si arrivò a costruire una specie di *assicurazioni* per il paradiso per mezzo dei santi che intervengono fino nella sfera privata. Secondo questa nuova concezione il buon Dio fa nascere un élite di uomini, i santi, che diventano intermediari tra Lui e gli uomini. Essi sono gli assistenti di Dio e rendono sensibile nel mondo la sua onnipresenza. il culto dei santi consente un rapporto più stretto con le realtà celesti anche in relazione al destino finale di ogni uomo. Il santo è un protettore a fronte di tutte le difficoltà della vita. Certamente l'indice di precarietà della vita nel territorio di Mandello che nel resto del territorio era molto alto. Sarà questa incertezza

di fronte al futuro terreno e ultraterreno che favorisce il culto dei santi sia a livello di chiesa ufficiale sia, soprattutto a livello di vita personale.

Per ogni infermità fu trovato un santo, così per rimanere nell'ambito di quelli rappresentati nel ciclo escatologico e al suo contorno troviamo: Biagio per il mal di gola, Lucia per la vista, Agata per il seno, Antonio abate per la salute degli animali e per l'herpes, Nicolò Tolentino per i bambini e i barcaioli, Rocco per la peste, Bernardo per gli apicoltori, Brigida di Svezia per i pellegrini e viandanti.

Sempre in questo periodo si consolidano le confraternite che erano soprattutto gruppi di preghiere per animare religiosamente la vita quotidiana. Di regola furono messe sotto il nome di un determinato santo o santa. In esse era importante la protezione che il santo o la santa doveva concedere alla vita in generale.

Il ciclo della speranza collettiva: un giudizio finale dell'opera

“Nel ciclo escatologico di San Giorgio si assiste a un fenomeno pittorico tipico dell'area lombarda: un'elaborazione attenta e minuziosa in chiave naturalistica del dato simbolico, ma con la persistenza di elementi dotti, abilmente inseriti e mescolati nel contesto realistico e *popolaresco*. Il ricorso a una narrazione colorita, resa vivace dall'alternanza di brani istruttivi, edificanti o al contrario terrificanti, e l'esorbitante numero di cartigli esplicativo-didascalici in ogni parte del dipinto, e soprattutto nell'Inferno, lo trasformano in una originale *Biblia pauperum* (bibbia dei poveri, degli illetterati). Tuttavia se si considera l'inserimento fondamentale delle Opere di misericordia e dei Vizi capitali e l'aggiunta finale della Crocifissione e delle figure bibliche, ne risulta un trattato escatologico originale, lontano da certe prefigurazioni fortemente simboliche delle Apocalissi e più vicino alle esigenze religiose di gente del contado e del lago, ma non per questo meno permeato di cultura”.

Nel suo insieme il ciclo mette al centro la Parusia, la seconda venuta di Cristo e la sua signoria su tutta la creazione (simbolizzati dall'arcobaleno e dalla mandorla) dopo la sua prima venuta conclusasi con la morte in croce e la sua resurrezione. L'insieme non si presenta come un discorso terrificante, ma l'annuncio di una speranza e un insegnamento al vivere cristiano che vede nei poveri i *veri* vicari di Cristo. Il messaggio di speranza era rivolto, come descritto all'inizio a una popolazione travagliata a causa di conflitti politici, vessata dall'arbitrio dei governati e spesso colpita da epidemie e catastrofi naturali.

In questo senso gli affreschi costituiscono davvero una *Biblia pauperum* (il libro dei poveri) perché mettono al centro il Cristo povero e sofferente e invitano a riconoscere Cristo nei poveri e nei bisognosi. I poveri non sono solo i destinatari della Bibbia, ma ne diventano i protagonisti. In questo modo si supera l'ansia apocalittica presente anche nel tempo di san Bernardino e continuamente martellata nelle menti dei fedeli dai frati

predicatori. Qui invece ci si avvicina di più alle correnti dell'Imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis o altro certosino coevo di san Bernardino. In questo intento educativo, l'autore utilizza le due classiche pedagogie: la pedagogia bianca dello stimolo, incoraggiamento del premio, dell'edificazione e la pedagogia nera, della minaccia, del rimprovero e del castigo. Egli si propone di offrirci un insegnamento concreto, diretto di come vivere il quotidiano, che non è chiuso in se stesso ma è sempre finalizzato a qualcosa. È il fine, lo scopo che muove all'azione: ecco perché si presentano le ultime realtà, le realtà escatologiche. Queste realtà finali devono sorreggere la motivazione dell'operare di ogni giorno. Quindi bando alle prefigurazioni simboliche di pitture dell'Italia Centrale, bando ai sentimentalismi suscitati da commoventi immagini, periferiche al messaggio cristiano. Qui, per esempio, non si trovano scene della Natività, dell'Epifanie e racconti dell'infanzia di Gesù. Si punta all'essenziale. Manca anche la rappresentazione del Padre Eterno, il Grande assente che però è il *motore* di tutto dalla *protologia* all'*escatologia*, dall'origine divina dell'uomo al suo cammino verso la visione beatifica. Ci sarà un motivo per queste mancanze? La mente che guida i pennelli dell'artista vuole rappresentare il nocciolo duro teologico del cristianesimo (la morte salvatrice di Cristo) e il nucleo del messaggio etico di Gesù Cristo: "Ama Dio e avrai la vita eterna". E come amare Dio? Amando il prossimo. Questo è possibile perché in Gesù, Dio per primo ha dimostrato di voler amare l'uomo. Per questo sono significative le braccia alzate del Cristo risorto e giudice per mostrare il segno dell'amore di Dio e, in una visione d'insieme, le braccia della croce e del crocifisso che si estendono verso tutte le dimensioni del mondo, rappresentato dal borgo turrato, quasi a voler abbracciare tutta l'umanità. È il segno della solidarietà che viene esemplificata nei riquadri delle Opere di misericordia. Gesù che è passato "facendo il bene", sulla croce dimostra come il gesto d'amore comporta anche la sofferenza e la rinuncia di sé. "Dio ha disteso sulla croce le sue mani per abbracciare i confini dell'universo" (Cirillo di Gerusalemme). In questo abbraccio viene accolto, sulla parete di destra, il popolo in ascesa verso il cielo. Le cicatrici sulle palme rappresentano il segno di identità tra il Cristo morto e il Cristo risorto. Però se vuoi essere accolto in questo abbraccio devi compiere opere tangibili, concrete, corporali! Ecco che una parte importante di tutto questo scenario è costituita dalla rappresentazione delle Opere di misericordia corporali. Per potersi inserire nella teoria dei beati che ascendono, risorti a nuova vita, al Paradiso, il lettore analfabeta, fruitore di questo messaggio, viene spronato ad atti tangibili, a "opere di bene", perché le astrazioni teologiche non fanno per lui. A sottolineare l'intento pratico, non disgiunto dal disegno colto e dottrinario che presiede l'insieme e che presuppone una solida mente teologica organizzativa, stanno quindi le Opere di misericordia, la via vera in contrapposizione alla falsità che porta all'Inferno. Questa sola è percorribile per raggiungere la salvezza, come attesta in negativo anche il monito di satana giudice "*Secondo chi aviti lavorato, ne volio*

pagare". Alla fine questa "*via, veritas et vita* è rappresentata dal *terzo* Cristo pantocrator della chiave di volta che domina sul presbiterio. Il *primo* nell'abside salva l'umanità, il *secondo* sull'arco trionfale fa da giudice della Storia umana e il *terzo* regna sul cosmo riportando tutto il creato al Padre. La salvezza dell'uomo quindi passa attraverso le opere, ma ancor più attraverso l'amore verso tutti e verso il cosmo come massima virtù che tutte le sintetizza, indicano nel francescanesimo, e in particolare nella nuova Osservanza di San Bernardino, il probabile punto di riferimento colto e popolare insieme di questo ciclo della salvezza dell'uomo. In questo modo vengono anticipate le correnti religiose e anche filosofiche dell'epoca della Riforma. Fermenti soprattutto nel nord Si può concludere che, pur rimanendo ancora aperti i problemi legati agli esecutori, alla committenza, all'esatta datazione, appare però ben chiara la matrice religiosa e culturale del grande complesso pittorico di san Giorgio di Mandello.

ⁱ **Il movimento dell'Osservanza** era nato all'interno dell'ordine minoritico francescano verso il 1368, ad opera di Paolo Trinci da Foligno. Senza clamore e senza affermazione di principio il movimento si proponeva, insieme all'ordine ormai tutto conventuale dopo la condanna degli Spirituali e dei Fraticelli, di osservare la Regola di san Francesco in tutto il suo rigore, specialmente per quanto riguarda la povertà, con una forte sottolineatura della vita eremitica. In un primo momento l'ordine nel suo insieme guardò con un certo favore un simile movimento che, praticamente, non riproponeva che gli ideali primitivi propri di tutti i francescani.

ⁱⁱ **Il Monte di Pietà** è una istituzione finanziaria senza scopo di lucro nata verso la fine del XV secolo in Italia su iniziativa di alcuni frati Francescani, per erogare prestiti di limitata entità (microcredito) a condizioni favorevoli rispetto a quelle di mercato in cambio di un pegno. I clienti dovevano presentare un pegno che valesse almeno un terzo in più di quanto volevano fosse concesso in prestito. La durata del prestito era, di solito, di circa un anno. Trascorso il periodo del prestito se la somma non era restituita, il pegno veniva venduto all'asta.

La funzione del Monte di Pietà era quella di finanziare persone in difficoltà fornendo loro la necessaria liquidità. A tal fine per il loro funzionamento i beneficiari fornivano in garanzia del prestito beni di valore che si vedevano restituiti quando ripianavano il debito. Per questa loro caratteristica si rivolgevano alle popolazioni delle città, dove tanti vivevano in condizioni di pura sussistenza. I contadini, infatti, di norma non avevano nulla da impegnare se non sementi ed utensili da lavoro.

Quando i Monti di Pietà furono istituiti, molto acceso fu il dibattito sulla liceità dell'imposizione di un tasso di interesse. Alcuni (sulla scorta, per esempio, di Tommaso d'Aquino) consideravano infatti inammissibile l'interesse, in quanto vietato dalla morale cristiana (Cfr. Lc 6,34-35); fu proprio per questo motivo che gli Ebrei, ai quali erano state vietate tutte le attività professionali che facevano capo alle corporazioni, avevano sviluppato l'attività finanziaria prima dei cristiani, i quali, pur sfruttando questo loro servizio, continuavano a considerarli avidi e strozzini.

Alla fine, comunque, nei Monti di Pietà furono ammessi tassi oscillanti tra il 6 ed il 10%, considerati una forma di protezione contro le insolvenze, così da consentire la sopravvivenza del Monte stesso ed un autofinanziamento utile per ampliarne le possibilità di soccorso. In sostanza, l'interesse non era un "costo del denaro" prestato, ma un "costo del servizio" operato dal Monte, con una giustificazione etica molto simile a quella che ispira anche la finanza islamica.

ⁱⁱⁱ **San Bernardino e l'etica del lavoro**

Nel 1405 Bernardino fece le sue prime esperienze di predicazione popolare nelle immediate vicinanze di Siena. Ben presto fu inviato a predicare in molte città dell'Italia centro-settentrionale. Nel 1408 era a Ferrara, nel 1410 a Pavia. Qui assistette al saccheggio della città da parte delle truppe di Ficino Cane, impegnandosi personalmente nell'opera di soccorso delle vittime. Predicazione e incontro con la sofferenza saranno due costanti di tutta la vita di Bernardino. Dopo le violenze causate dalla guerra, di nuovo la malattia. Nel 1411 a Siena si ammalò per la seconda volta di peste e dovette interrompere la sua attività di predicazione. Nel 1414 è nominato vicario provinciale dei frati dell'Osservanza della Tuscia e dell'Umbria. La vita di Bernardino diventa sempre più itinerante. Nel 1416 fu nuovamente a Padova, poi a Mantova. All'inizio le sue prediche non furono contrassegnate da grande concorso di folle. Il tono delle sue omelie non è drammatico. Non deve far dimenticare la difficile realtà che ad esse, bene o male, sempre faceva da sfondo.

Dal suo esempio e dalla sua parola detta o scritta fu rinnovata la predicazione italiana. Ne restano documenti nei volumi delle sue "Prediche volgari", tenute a Firenze e a Siena, negli schemi di sermoni latini, che egli stesso o i suoi discepoli raccolsero a servizio degli altri predicatori, nelle opere di teologia morale o ascetica, stese per la scuola e per la vita dei suoi Confratelli.

La sua predicazione fu così incisiva da essere sprone di forte rinnovamento per la Chiesa cattolica italiana e per tutto il movimento francescano. Nelle sue prediche insisteva sulla devozione al Santissimo Nome di Gesù. Si ritiene che grazie a lui il Cristogramma JHS (dal greco IHS) sia entrato nell'uso iconografico comune e sia divenuto familiare alla gente. Infatti, venivano fatte baciare ai fedeli che ascoltavano le sue prediche. Il simbolo era disegnato sulle tavolette: un sole d'oro in campo azzurro (l'azzurro indica l'umanità e l'oro la divinità), al centro del cerchio del sole le tre lettere JHS. Il sole ha dodici raggi. Con questo mezzo fra Bernardino diffuse ovunque passava la devozione al santissimo Nome di Gesù, già praticata in monasteri e conventi da secoli, ma che ora diventava un bene comune del popolo cristiano. Anche oggi sulle porte di molte chiese e di molte case, come anche di antichi palazzi pubblici, in molte città d'Italia, si vedono scolpiti quegli stemmi col Nome di Gesù.

Bernardino non mancò di attenzione agli aspetti pratici della vita dei fedeli, con un'analisi innovativa e decisamente moderna. Il suo pensiero è ricordato nella storia del pensiero economico poiché fu il primo teologo, dopo Pietro di Giovanni Olivi, a scrivere un'intera opera sull'economia intitolata "Sui contratti e l'usura". Nel libro egli condanna aspramente l'usura e affronta i temi della giustificazione della proprietà privata, dell'etica del commercio e della determinazione del valore e del prezzo. Analizza, inoltre, con grande profondità la figura dell'imprenditore e ne difende il lavoro onesto. Fa notare, infatti, che il commercio, può venire praticato in modo lecito o illecito, come tutte le altre occupazioni e non è necessariamente fonte di dannazione. Se onesto, un mercante fornisce servizi utilissimi a tutta la società: ripiana la scarsità di beni in una zona trasportandone da zone in cui sono abbondanti, custodisce beni limitando i danni di eventuali carestie, trasforma in prodotti lavorati le materie altrimenti grezze e inutili. "Per essere onesto", sostiene Bernardino, "l'imprenditore dev'essere dotato di quattro grandi virtù: efficienza, responsabilità, laboriosità, assunzione del rischio. I guadagni che derivano ai pochi che hanno saputo attenersi a queste virtù sono la giusta *ricompensa per il duro lavoro svolto ed i rischi corsi*".

Per contro, condanna senza mezzi termini i nuovi ricchi, che invece di investire la ricchezza in nuove attività, preferiscono prestare a usura e strangolano la società anziché farla crescere.

Bernardino riteneva, infatti, che la proprietà "*non appartenesse all'uomo*", quanto piuttosto "*fosse per l'uomo*" come uno strumento per ottenere un miglioramento nell'insieme della società. Uno strumento che veniva da Dio e che l'uomo doveva meritare, applicare e far fruttare come saggio amministratore. Egli sembra avere piena consapevolezza del fatto che l'antica condanna del commercio da parte della chiesa andava profondamente misurata con le nuove esigenze della società fiorentina. Anche il mercante ai suoi occhi ha un suo ruolo in ordine al bene comune, ma questo ruolo va commisurato, come del resto tutto il sistema, con istanze di ordine etico.

È interessante il discorso sull'elemosina che sembra essere una realtà a mezza strada tra economia ed etica o, meglio, tra etica pubblica ed etica privata, appartenendo da un lato al problema del buon governo e del bene comune, e dall'altro alle opere di misericordia privatamente raccomandate a ogni cristiano. Nel libro del Deuteronomio (15.11) "Io ti comando che tu apra la mano al povero". Il comando è inequivocabile in tutta la sua forte brevità. L'elemosina non è solo una pratica religiosa o un'opera meritoria, essa è un preciso comando di Dio. L'elemosina è un diritto dei poveri di cui Dio stesso si fa

garante. Tale diritto si fonda sul principio che la terra è stata consegnata da Dio al popolo nel suo insieme. Per questo motivo, come si dice ai vs. 4 - 5 “non vi sarà alcun bisognoso in mezzo a voi, perché il Signore ti benedirà nel paese che il Signore Dio ti dà in possesso ereditario, purché tu obbedisca fedelmente alla voce del Signore tuo Dio. Occorreva risolvere il dilemma se l’elemosina fosse un dovere o un consiglio.

Bernardino parla ad una società piuttosto ricca e decisamente intenzionata a difendere i segni esteriori della propria ricchezza: Bernardino critica l’abbigliamento delle donne soprattutto per la ricchezza eccessiva ed esibita (“La preziosità di portarsi addosso duecento o trecento fiorini è un tradimento”

L’elemosina e l’idea di debito verso i poveri.

“L’elemosina è l’eredità lasciata da Cristo ai poveri figli della croce. Dare qualcosa ai poveri è come una restituzione come se a loro appartenesse”

Un altro elemento che troviamo nella predicazione di Bernardino è il tema del Cristo *spassionato*, sofferente, che viene sottolineato al centro del ciclo escatologico di San Giorgio.

“Abbiate voi lo stesso sentire di Gesù Cristo”. Vuol portare i suoi uditori alla vera compassione capacità di soffrire e di sentire le stesse sofferenze di Cristo. Abbiate in voi, non fuori di voi ed arrivare come san Francesco ad avere le stimmate del crocifisso. Supera il binomio colpa/dolore comune ai suoi tempi con quello di amore/dolore.

^{iv} **I vizi capitali** L’invenzione del settenario dei vizi per analizzare l’universo della colpa e del male dura per tutto il medioevo e arriva anche ai nostri giorni. Questo tentativo di raggruppare in sette vizi tutto il male ha una sua storia; l’inventore del sistema fu Evagrio Pontico che riconobbe 8 cattivi pensieri. Cassiano, a sua volta parla di otto vizi che scandiscono il cammino di allontanamento dalla via della perfezione. I vizi sono stretti da una sorta di parentela, connessi e concatenati l’un l’altro come quelli dell’affresco di Mandello e di altri posti del territorio (eccesso di gola genera lussuria, questa produce avarizia, dall’avarizia nasce l’ira, dall’ira la tristezza, dalla tristezza l’accidia ...). Gregorio Magno è quello che definitivamente confermò il settenario. La sua concatenazione comincia dalla superbia. L’universo della colpa è un universo ordinato, è come un catalogo sempre aperto del male. Al di là delle differenze, la natura del male, del peccato è sempre uguale a se stessa. Il modello gregoriano impone l’idea di una filiazione gerarchica. C’è un supervizio cioè la superbia, il primo degli incatenati in San Giorgio, che alimenta gli altri: una sorta di linfa vitale che attraversa l’intero organismo del male. Con il sistema settenario si è voluto superare la pluralità e la dispersione dei peccati, riconducendoli a un impianto fondamentalmente unitario.

^v San Giorgio, per alcuni cavaliere di Liddia, vicino a Tel Aviv per altri originario della Cappadocia (Turchia) è una figura cresciuta moltissimo nell’immaginario cristiano primitivo e soprattutto medioevale e il suo culto si diffuse, oltre che nell’Europa meridionale, anche in Russia, in Inghilterra e Oltreoceano. A lui sono dedicate alcune chiese più o meno coeve sulla Riviera orientale: da Colico a Mondonico sopra Dorio, a Varenna e di fronte a Varenna a Bellagio. I suoi attributi iconografici sono la spada e la lancia con la quale trafigge il drago. La scena è ben descritta nell’affresco della chiesa omonima di Mondonico sopra Dorio. Sulla parete a sinistra c’è un affresco di san Giorgio che uccide il drago e la principessa che fugge verso la città fortificata. Il suo stemma con la croce rossa in campo bianco è presente in tante bandiere e scudi (p. es. Inghilterra, Milano, Lecco ecc).

^{vi} Santa Brigida è una santa svedese nata nel 1303 a Finstad nell’Uppland, suo padre era governatore e sua madre faceva parte della famiglia reale svedese. Contrasse matrimonio con Ulf Gudmarsson, ebbe otto figli tra cui Caterina di Svezia che divenne santa. Rimase presto vedova e si dedicò allo studio e alle pratiche ascetiche. Condannò ferocemente la condotta riprovevole dei cittadini di Roma e li invitò a una vita onesta. Fondò un ordine di religiose. Fu una santa molto combattiva anche contro i papi e le famiglie nobili di Roma che la chiamavano “Strega”. Il suo culto era diffuso sul territorio: la ritroviamo affrescata anche nell’abside della chiesetta di san Rocco di Villatico.

