

compiono un processo di carbonatazione e acquistano grande solidità; lo stesso non avviene con i colori applicati a calce che restano in superficie e tendono a staccarsi. La differente conservazione dei due cicli è dovuta anche ad un diverso procedimento tecnico. Il maestro della parete Nord lavorò di getto sull'intonaco umido, per cui quasi tutta la sua opera si è conservata, tranne le lumeggiature date a calce e particolari come, per esempio, il baculo dell'angelo. Invece il maestro della parete Sud, che sarà ricordato come il Secondo Maestro di Casorezzo, procedette lentamente per sovrapposizione di strati di colore a calce. Benché la sua tavolozza appaia più monotona, il risultato finale doveva presentare una morbidezza e un passaggio di toni ignoti al Primo Maestro.

La crescita lenta della forma per sovrapposizione di colori e di toni, unita alla dolcezza dei volti regolari e all'armonia dei gesti, apparentano il Secondo Maestro agli autori della serie biblica in San Calocero a Civate.

La datazione del ciclo di Civate è controversa fra chi lo fa contemporaneo o posteriore agli affreschi nel settore Ovest della chiesa di San Pietro e chi, invece li fa contemporanei della prima fase di decorazione della stessa chiesa, attestata da un ampio

24. Fianco meridionale della chiesa di San Salvatore dopo il restauro

frammento distaccato dalla parete Sud. In ogni caso si tratterebbe di scegliere fra lo scorcio dell'XI secolo e gli inizi del seguente.

Se dunque il lavoro del Secondo Maestro s'inserisce in una problematica tuttora aperta, l'opera del Primo contiene alcuni elementi chiarificatori. Apparendo sincrona agli affreschi del Maestro delle absidi di Galliano e di Bizzozero, conferma la pluralità di stili e di maestri nel mondo milanese fra la fine del X secolo e l'inizio dell'XI. Nello stesso tempo l'accostamento agli affreschi di Prugiasco e di Aurogo dimostra che questi dipinti non possono in nessun modo essere guardati come echi dell'insieme pittorico della zona Ovest di San Pietro al Monte di Civate, bensì come un loro antefatto. Poiché, a parte ogni altra considerazione, la sovrapposizione di fasi nella chiesa di Casorezzo prova senza possibilità di errore la distanza cronologica fra lo stile del Primo maestro e del Secondo. Ne consegue che un capitolo della storia della pittura lombarda si arricchisce e nello stesso tempo richiede nuove riflessioni e revisioni.

NOTE

1) P. PARODI, *Cenni storici di Casorezzo*, Abbiategrasso, 1925, pp. 6 e ss.

2) R. BOSSI - P. TRAVAINI, *Casorezzo e il suo dialetto*, 1989 e prima A. MARINONI, *I dialetti tra Saronno e il Ticino*, 1957. D'altra parte, dallo studio precedente di E. Griner si evince l'appartenenza di Casorezzo al Seprio.

3) Le ricerche condotte con l'Università di Losanna nel mucchio di frammenti di affreschi rinvenuti nella cripta di Santa Maria di Torba hanno portato allo studio sistematico delle tecniche e al raggruppamento tecnico e stilistico da parte di Juliette Hasselmann, in un *mémoire* depositato all'università di Losanna la cui pubblicazione è stata più volte rinviata.

Dopo il lavoro condotto dall'Università e dalla signora Hasselmann non sarebbe impossibile ricomporre i frammenti in pannelli, salvando così da sicura rovina e rendendoli accessibili al pubblico. Purtroppo tale programma non è stato finora condiviso dalla locale Soprintendenza per i Beni Archeologici. Tanto più è da apprezzare l'apertura dimostrata dal dott. Germano Mulazzani, della Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici, nei confronti di un'iniziativa di salvataggio di un monumento e di ricerca scientifica.

4) Si tratta di circa un centinaio di frammenti di varia dimensione, al massimo di dieci centimetri quadrati. Un gruppo (1) è affine ai partiti decorativi della parete Nord, un secondo (2) ha identità di tecnica con gli affreschi della parete Sud; un terzo gruppo (3) presenta, su un fondo color burro, motivi color ruggine che rammentano frammenti di velario rinvenuti a Torba e a Sumirago; un quarto (4) consiste in una cornice a bande nere, rosso porpora e rosso vermiglione, divise da filetti bianchi, in tutto uguale ad altre cornici di Torba; pochi frammenti conservano una pittura con un raro verde brillante associato a giallo oro e ombre grigio azzurre (gruppo 5). Nessun frammento ha tracce di iscrizioni né di figure. Si tratta soltanto di cornici e di velari. Il loro studio approfondito potrà ancora contribuire alla conoscenza della storia dell'edificio e delle tecniche della pittura nell'Alto Medioevo.

5) G. TERZINOLI, *Santò Stefano di Bizzozero. La storia e la rinascita*, con ricerche di M. Redaelli, Inverigo, 1990. Per la tipologia delle chiese lombarde con ingresso laterale: S. DE MEIS, in Id. e O. ZASTROW, *La chiesa di San Martino ad Aurogo in Valchiavenna*, Chiavenna 1974 (Raccolta di studi sulla Valchiavenna), Chiavenna 1974, p. 25.

6) R. FREI-STOLBA e H. LIEB, *Ein neuer Quattorvir von Como: Der Fund von Sonvico TI*, in "Archäologie der Schweiz", XII, 1989, 4, pp. 118-123. La base su cui riposa la colonnina dell'altare di Sonvico non è però circolare.

7) F.W. VOLBACH, *Elfenbainarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Magonza, 1952, n. 119. Per le origini romane dell'avorio: C. BERTELLI, in *Felix temporum reparatio*, Atti del convegno "Milano capitale dell'Impero", a cura di G. SENA CHIESA e E.A. ARSLAN, Milano, 1992, pp. 441-450.

8) P.G. SIRONI, *Castel Seprio. Storia e monumenti*, Tradate, 1987, con bibliografia.

9) C. DAVIES-WEIER, *Die ältesten Darstellungen der Hadesfahrt (sic) Christi, das Evangelium Nicodemi un ein Mosaik der Zeno-Kapelle*, in "Roma e l'età carolingia", Atti delle giornate di studio 3-8 maggio 1976, a cura dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma, Roma, 1976, pp. 183-194.

10) *Ibidem*,

11) M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e Trecento*, in "Il millennio ambrosiano", a cura di C. BERTELLI, III, Milano, 1989, ha rilanciato la datazione al XIII secolo degli affreschi della rocca di Angera e notevolmente ampliato la supposta attività di un Maestro di Angera, divenuto figura centrale nel Duecento Milanese. Contrariamente, J. F. SONNAY, *Il programma politico e astrologico degli affreschi di Angera*, *ibidem*, pp. 169-

187, ha dimostrato l'impossibilità di datare quegli affreschi prima del definitivo possesso del castello da parte dei Visconti.

12) A. VON EUW, *Liber viventium Fabariensis. Das karolingische Memorialbuch von Pfaefers in seiner Liturgie - und kunstgeschichtlichen Bedeutung*, Bern e Stuttgart, 1989, pp. 204-206.

13) Ultimamente: G. VALAGUSSA, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassico*, a cura di M. Gregori, Milano, 1993, pp. 22-24, con bibl.

14) S. LOMARTIRE, in *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. Gregori, Milano, 1992, pp. 220-221, tav. 8.

15) O. ZASTROW, *cit.* alla n. 5.

16) O. ZASTROW, *cit.*, figg. 66 e 67.

17) Si tratta di frammenti di panneggi, che presentano lo stesso repertorio di brevi segni geometrici, e di altri di volti, nei quali su di una base ocra sono disposte le zone cromatiche della modellazione e indi nei segni individuanti.

18) Si veda ultimamente C. BERTELLI, *Tre Secoli di Pittura Milanese*, in "Milano e la Lombardia in Età Comunale secc. XI-XIII", Milano, 1993, p. 174 ss.

GIORGIO DA SARONNO E GLI AFFRESCHI CINQUECENTESCHI

di Pietro C. Marani

Sono già noti ad un ristretto gruppo di specialisti i tre affreschi cinquecenteschi conservati all'interno dell'Oratorio di San Salvatore, due dei quali dovuti al poco noto pittore Giorgio da Saronno e il terzo firmato da un Giovan Pietro de Gadio: un paio di studi specifici e alcune pubblicazioni locali ne hanno infatti, di recente, trattato sommariamente¹.

L'occasione del loro strappo e del successivo restauro² ha fornito la possibilità di un approfondimento e, questa pubblicazione, l'opportunità di una loro riconsiderazione storico-artistica.

Il primo grande affresco firmato da Giorgio da Saronno raffigurante la *Vergine col Bambino fra Sante e i due donatori* era collocato in origine sulla parete situata alla sinistra di chi entrava nell'Oratorio (la parete volta a nord); ad esso era stata addossata una grande cornice architettonica di gusto classicheggiante. Accanto a questo era l'altro affresco dello stesso maestro raffigurante *San Francesco nell'atto di ricevere le stigmate e San Rocco*. Entrambi ricoprivano le più antiche pitture d'età alto-medioevale di cui ha riferito Carlo Bertelli nel capitolo precedente. Il terzo affresco, raffigurante il *Compianto sul Cristo morto* era stato eseguito sulla parete opposta (la parete sud), in prossimità dell'angolo con l'abside e anch'esso era stato steso su una precedente pittura alto-medioevale, di cui da tempo era percepibile uno sfondo architettonico di città di fattura assai elevata. A seguito dello strappo degli affreschi è apparsa anche la sinopia di quest'ultima composizione che viene ora a interferire, e quasi a confondersi, con lo sfondo più antico di città di cui s'è appena detto.

I due affreschi di Giorgio da Saronno

Il primo affresco, sulla pedana del trono della Vergine, reca l'iscrizione BERNARDINVS DE ALBERTONIBVS DE BVSTI HOC OPVS FECIT / FIERI 1522 DIE 5 OCTOBRIS GEORGIVS DE SERONO PINSIT, quasi illeggibile verso la parte destra e molto abrasa. La scritta chiarisce, senza ombra di dubbio, l'identità del committente: Bernardino degli Albertoni, notaio milanese (residente in Porta Vercellina, Parrocchia di San Giovanni sul Muro) ma che saltuariamente abitava in Busto Garolfo, dove aveva qualche possedimento³, e che deve essere identificato nel personaggio inginocchiato alla sinistra della composizione. L'altra figura maschile a questi contrapposta si deve, con buona probabilità, identificare con



25. *San Francesco nell'atto di ricevere le stigmate e San Rocco di Giorgio da Saronno (1522).*

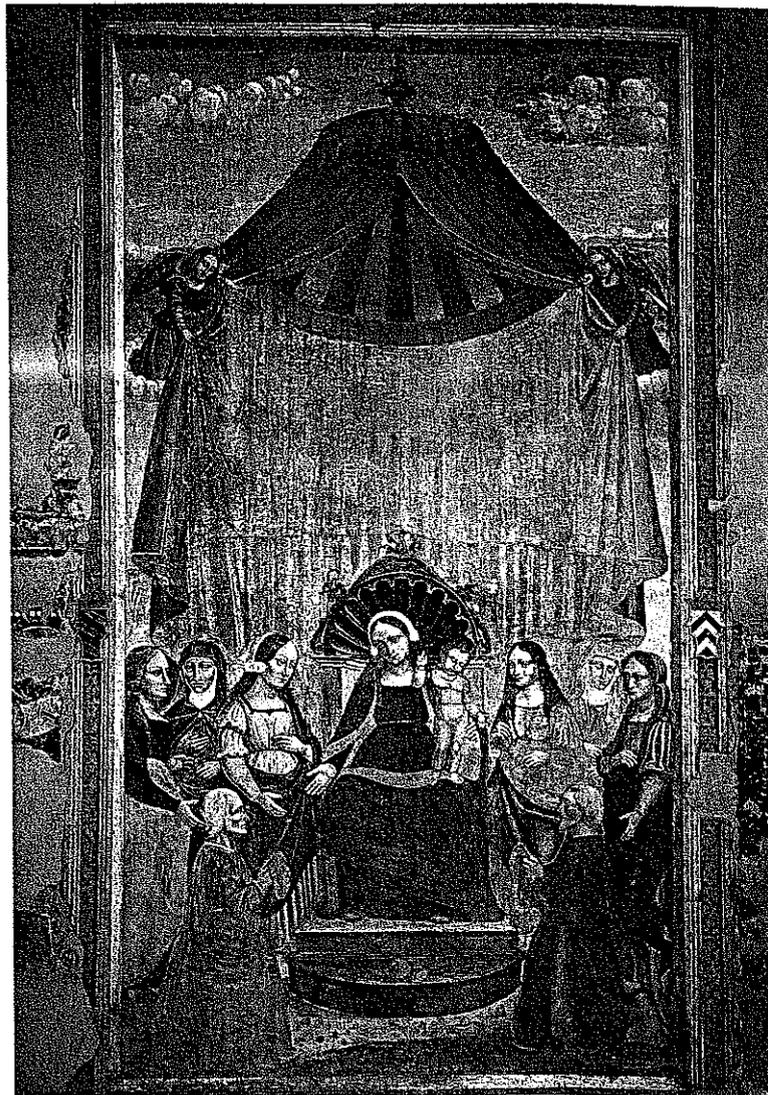
suo figlio. La rimozione della grande cornice lignea in occasione dei lavori di restauro ha permesso di rintracciare, sotto alle colonne, due stemmi nobiliari affrescati sulle paraste dell'incorniciatura prospettica che racchiude la scena. Quello di sinistra, con uno stemma sagomato che racchiude fasce rosse a scaglioni alternate a campi in bianco sormontate da un'aquila, ricorda effettivamente lo stemma degli Albertoni Picenardi di Milano e Cremona⁴ se non fosse proprio per il particolare dell'aquila che potrebbe aver a che fare con la vicina Nerviano dove, sia l'arma dei monaci Olivetani del locale Monastero, sia lo stemma della famiglia Crivelli, includono infatti un'aquila⁵.

Per il vicino monastero degli Olivetani di Nerviano, il maggior rappresentante della vecchia scuola lombarda, Ambrogio Bergognone, aveva eseguito, nell'anno stesso in cui Giorgio da Saronno firmava i

suo affreschi in San Salvatore, la grande Pala con l'*Assunzione di Maria* da collocare nella Chiesa di Santa Maria dell'Incoronata e oggi nella Pinacoteca di Brera a Milano⁶. E' probabile che esista qualche connessione, o di parentela, del committente ad esempio, poichè nelle figure delle Sante ai lati del trono della Vergine, Giorgio da Saronno mostra di conoscere le opere del Bergognone e, particolarmente, le figure monumentali affrescate dal Bergognone oltre venticinque anni prima nella chiesa di San Satiro a Milano⁷.

Tutta la scena, in realtà, ricreata da Giorgio da Saronno in San Salvatore, è una commistione fra vecchia tradizione pittorica milanese e influenze di nuove tendenze artistiche, a cominciare dal grandioso e fin quasi sproporzionato baldacchino, quasi una tenda militare da campo, sotto alla quale sono allagate le figure, la cui origine risale ad una tradizione

26. *Vergine col Bambino fra Sante e i due donatori di Giorgio da Saronno (1522).*



figurativa goticheggiante, come nelle immagini della *Madonna della Misericordia* venerata a Milano prima della costruzione del Duomo. Giorgio da Saronno conosce i vecchi esponenti della scuola pittorica milanese. Oltre che il Bergognone, citato quasi alla lettera nella Santa che sembra dialogare con il Cristo fanciullo (la terza da destra), egli sembra conoscere anche Ambrogio Bevilacqua che dei modelli e delle tipologie del Bergognone fu uno dei maggiori diffusori al punto che, le sue opere, sono spesso state scambiate per quelle del grande Lombardo⁸, e, addirittura, Matteo de' Fedeli, pittore questo in rapporto col Duomo di Milano e con Bramante, una Madonna del quale, datata 1491, presenta angioletti svolazzanti e allusioni ferraresi nel ricco trono su cui siede la Vergine⁹ paragonabili a ciò che è dato di vedere nella scena di Casorezzo.

Ancor più tradizionale la presentazione dei due committenti, mostrati inginocchiati e di profilo secondo uno schema fissamente ripetitivo: il Bernardino Albertoni raffigurato a sinistra presenta però singolari somiglianze con il *nobilis de Crivellis* dipinto nell'affresco della Cascina del Soccorso a Uboldo (datato 1507 e di cui egli fu il committente), che, per lungo tempo, è stato ritenuto la prima opera conosciuta di Bernardino Luini ma che oggi deve essere restituito a Bernardino de Quagis de Marchixellis de Inzago detto il *Bernazzano*, l'artista già ricordato dal Vasari, noto per la sua specializzazione in paesaggi solitamente aggiunti alle opere di Cesare da Sesto¹⁰. Con queste somiglianze tipologiche (ma che potrebbero forse anche indicare rapporti di parentela fra gli Albertoni e i Crivelli¹¹, come potrebbero far pensare gli stemmi sopra ricordati) ci

si inoltra verso la seconda serie di riscontri stilistici che l'affresco di San Salvatore permette di svolgere. E sono proprio tangenze e rapporti che inducono a ipotizzare, in Giorgio da Saronno, anche la conoscenza di qualcuno dei fatti più innovativi e più recenti avvenuti sulla scena artistica milanese.

Nonostante non sia un pittore moderno, Giorgio da Saronno...

Nonostante non sia un pittore "moderno", nel senso cinquecentesco del termine, ma pittore legato, nonostante le date "1522" da lui apposte sugli affreschi di Casorezzo, ad una concezione tutta quattrocentesca dell'arte, Giorgio da Saronno sembra qui accogliere qualche suggestione proveniente dall'officina dei pittori leonardeschi, Marco d'Oggiono e Luini soprattutto, anche se egli non riesce a cogliere, né avrebbe le capacità tecniche per rappresentarli, i moti spirituali dei personaggi - i leonardeschi moti dell'animo - secondo quelli che erano stati i precetti di Leonardo. Non spingerei molto oltre, però, i rapporti fra Giorgio da Saronno e Marco d'Oggiono (come invece è stato tentato dalla Traldi): essi rimangono vaghi e sfuggenti, né si può parlare di deduzioni letterali precise anche perché Marco rimane un artista dotato di un'ottima tecnica che manca a Giorgio. Quest'ultimo si avvicina piuttosto alla produzione dei fratelli Lampugnani, attivi, guarda caso, proprio nella chiesa dei Santi Salvatore e Magno della vicina Legnano, cinque anni prima, nel 1517. Come i Lampugnani, che a Legnano avrebbero dovuto presto lasciare il campo al più abile Luini e al sofisticato Giampietrino¹², Giorgio da Saronno dispone le sue figure paratticamente e senza animazione, né vita, nella sua finestra "albertianamente" aperta sul cielo, percorso da belle e innocue nuvolette, senza aver neanche sospettato che, se avesse sacrificato una parte della grandiosa tenda a baldacchino, forse ne avrebbe guadagnato - in illusione prospettica e sfondamento della parete - tutto il piccolo Oratorio di San Salvatore. Qui, come nel Santuario delle Grazie a Saronno, dove è stato giustamente individuato un altro intervento pittorico di Giorgio da Saronno¹³, egli non riesce a raccordare lo spazio reale allo spazio dipinto: ragione che dovette indurre anche i deputati della Fabbrica di Saronno, dopo quelli di San Magno a Legnano, a rivolgersi al più competente ed aggiornato Luini per proseguire la decorazione di quel Santuario.

Santuario quest'ultimo al quale rimanda ancora la figurina di *San Rocco* qui dipinta da Giorgio (molto simile, come ha giustamente colto Vittorio Pini, alla figura scoperta sulla lesena sinistra della Cappella Maggiore del Santuario di Saronno) insieme con il *San Bernardino*, un "modello" tradizionale già impiegato anche dal Bergognone. L'effetto spaziale, quasi del tutto mancato nel riquadro con la *Vergine in Trono e Santi*, è qui però spinto ad un grado di maggior effetto illusionistico: benché in condizioni di conservazione peggiori rispetto all'altro grande riquadro, le mattonelle in prospettiva ed un accenno ad un paesaggio lacustre, con colline e alberi sulla sinistra e più lontane azzurre montagne a destra, cercano di creare lo sfondamento della parete, subito contraddetto dalla mandorla del Cristo che, come un aquilone di paese, incredibilmente sospeso a mezz'aria, dirige i suoi raggi verso il *San Francesco*, causando un effetto di superficie che annulla il tentativo di prospettiva e di credibilità spaziale della scena. E' incomprendibile come il pittore insistesse nel firmare anche questo riquadro GEORGIVS DE SERONO / 1522 DIE 25 OCTOBRIS PINSIT, che si avvicina molto ad un ex voto popolare e che, anzi, trova molto probabilmente la sua spiegazione in una grazia ricevuta o in un preghiera di allontanamento della peste, essendo San Rocco protettore di questa malattia ed essendo forse già in atto - siamo nell'ottobre del 1522 - i primi sintomi dell'epidemia che, l'anno successivo, produrrà una vera e propria moria di artisti a Milano (lo stesso Bergognone morirà nel 1523).

Il terzo affresco cinquecentesco

Per il terzo affresco cinquecentesco, il *Compianto sul Cristo morto*, anch'esso datato 1522, e di cui il Parodi lesse ancora nel 1925, le tracce di una firma JO. P. DE GADIO (ancor oggi di difficilissima lettura), possono in parte valere le stesse considerazioni svolte a proposito dei due dipinti di Giorgio da Saronno: si tratta infatti anche qui di un'esercitazione tendente a conciliare l'esigenza di una pittura piana e didascalica, facilmente apprezzabile da un pubblico non avvezzo al linguaggio di immagini molto sofisticate, con riferimenti a prodotti di più alta cultura che fanno parte del bagaglio di informazioni visive proprio del pittore. Nella semplice eppur maestosa composizione, tutta trascorrente da sinistra verso destra, col ritmo delle teste delle pie donne che s'arrotola come a descrivere la cresta di un'onda di commozione, riaffiorano infatti ricordi



del Solario, dello stesso Luini, e, persino, nella prima figura piangente a destra, prestiti dal Bramantino; più statiche e inerti le due figure in piedi accanto a quest'ultima, mentre la prima figura virile barbata all'estrema sinistra, nel tentativo di sporgersi verso di noi, oltre il piano superficiale della parete, indica il grado non disprezzabile della cultura raggiunta da questo anonimo artista e fa rimpiangere che l'affresco non ci sia giunto in migliori condizioni.

Per la produzione artistica dell'area compresa fra Milano e Varese, questa *Deposizione* costituisce un bell'esempio di aggiornamento del tema alla "maniera moderna", che viene riscattato dai tradizionali schemi di origine quattrocentesca incentrati sulla figura della Vergine seduta, al centro delle composizioni, con il Cristo in grembo. Si veda come esempio di questa ancor viva tradizione, cui non è certo estraneo il Bergognone, il dipinto della chiesa di San Michele a Busto Arsizio, di un artista infatti molto vicino al Bergognone, e l'affresco

27. *Deposizione* con supposta firma di Jo.P. De Gadio (1522).

della chiesa di San Rocco a Samarate, recentemente pubblicato e restaurato e da me avvicinato all'affresco sopra citato di Uboldo¹⁴. Con scioltezza e competenza è, del resto, condotto anche l'abbozzo di composizione, tutto tracciato per movimenti e masse circolari, ma bloccato sulle figure in piedi a destra. Artista dunque, anch'egli, in parte contraddittorio ma più avanzato per cultura e dominio dei mezzi tecnici rispetto a Giorgio da Saronno: belli e veri alcuni panneggi bianchi e grigi e qualche incarnato, quello del volto della prima figura sulla destra, ad esempio, tradisce la conoscenza dei migliori frescanti del tempo: ancora il Luini e il Bramantino, quanto a dire due dei migliori rappresentanti della tradizione e del rinnovamento dell'arte lombarda.

NOTE

1) Si vedano preliminarmente P. PARODI, *Cenni storici di Casorezzo*, Abbiategrosso, 1925, p. 6 e ss.; P. PARODI, *Busto Garolfo - Frammenti storici*, Abbiategrosso, 1927, p. 25 e ss.; *Il nostro paese: Casorezzo*, a cura del Club Marscida, Casorezzo, 1981; V. PINI, *Giorgio da Saronno pittore del Cinquecento*, in "Città di Saronno", Saronno, aprile, n. 4, pp. 14-15; e maggio, n. 5, 23-24, 1982; L. TRALDI, *Gli affreschi cinquecenteschi di Giorgio da Saronno in San Salvatore a Casorezzo*, dattiloscritto, 1990-91.

2) Il restauro, offerto dalla Parrocchia e dalla Comunità di Casorezzo per intelligente interessamento del dott. Griner e del geom. Zari è stato diretto dal dott. Germano Mulazzani della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Milano ed eseguito nel 1991-92 da Paola Zanolini di Milano.

3) Per queste notizie si vedano gli studi del Parodi e della Traldi citati in nota 1 e le comunicazioni del dott. Dario Rondanini.

4) V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, ad vocem "Albertoni-Picenardi e Albertoni", Milano, 1928-36, vol. I, pp. 342-343.

5) E. GIANAZZA, *Profilo storico di Nerviano*, cap. V: I Crivelli, Nerviano, p. 65 e ss.; E. GIANAZZA, *Il Monastero degli Olivetani*, Comune di Nerviano, lo stemma dei Monaci Olivetani secondo il codice conservato nell'Archivio di Stato di Milano.

6) Su quest'opera si vedano J. SHELL, *Pinacoteca di Brera. Scuola Lombarda e Piemontese 1300-1535*, Milano, 1988, pp. 109-110; P.C. MARANI, *Ambrogio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, Catalogo della mostra, a cura di P.C. MARANI e J. SHELL, Firenze, 1989, pp. 92-100.

7) Su questi affreschi, comunemente datati 1495, si vedano le schede di J. Shell, in *Ambrogio Bergognone...*, cit., pp. 66-74.

8) Su Ambrogio Bevilacqua si vedano le schede recenti di P.C. Marani, in *Pinacoteca di Brera...*, cit., pp. 114-116, e in *Ambrogio Bergognone...*, cit., pp. 80-81.

9) Su questo interessante dipinto si veda P.C. Marani, in *Pinacoteca di Brera...*, cit., pp. 155-156.

10) Su quest'affresco e l'identificazione del Bernardinus de ...uagis con il Bernazzano si veda la recente scheda di P.C. Marani, in *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. Gregori, Milano, 1992, pp. 244-245, con rimandi alla precedente bibliografia.

11) Per i rapporti tra le famiglie nobili di Casorezzo si rimanda allo studio introduttivo di E. Griner in questo fascicolo.

12) M. TURRI, *La basilica di San Magno a Legnano*, Bergamo, 1974, pp. 20-21; P.C. MARANI, *Pittura tra Ticino e Olona...*, cit., p. 31.

13) V. PINI, *Giorgio da Saronno pittore del Cinquecento...*, cit. Questi affreschi, databili tra il 1493 e il 1516, sono riprodotti anche da G. RADICE, *Il Santuario di Saronno. Milano. 1974*, pp. 51 e 238.

Da una comunicazione del dott. Griner veniamo a sapere che altre due opere sono riferite a Giorgio da Saronno: si tratta di due immagini devozionali della Vergine (ora scomparsa) una delle quali collocata in una cappella a Barna, pieve di Menaggio, vicino a Plesio, firmata e datata 1529; la seconda, più o meno dello stesso periodo, attribuitagli per confronto con quella di Barna, nel Santuario della Madonna delle Lacrime a Dongo. Su queste due immagini, entrambe molto danneggiate e ricostruite, si vedano F. EUFRASIO DA DERVIO, *Memorie storico critiche sulle Prodigiose Lagrime di Nostra Signora che si venera nella Chiesa de' Francescani riformati di Dongo*, Lugano, 1803, specie pp. 34-35 (quest'opuscolo contiene anche l'antiporta incisa che riproduce l'immagine miracolosa attribuita a Giorgio da Saronno, e che si dimostra molto diversa da come appare oggi sfigurata dalle ridipinture). Si veda anche E.M. RIPAMONTI, *Dongio, Santuario Madonna delle Lacrime - Guida storico artistica*, Dongo, 1989, figure a p. 6 e pp. 8-9. Il pittore che aveva eseguito l'affresco nel Santuario della Madonna

delle Lacrime di Dongo, risulta essere stato ancor vivo nel 1553 e residente a Domaso e, se egli coincide con Giorgio da Saronno, questa data va considerata come la più avanzata che di lui sia rimasta (E. DA DERVIO, *Memorie storico-critiche...*, cit., p. 172).

Un'altra opera riferibile a Giorgio da Saronno, una Madonna col Bambino in trono con i santi Giovanni e Rocco, fu segnalata fin dal 1937 da G. Sutermeister, come cortesemente comunica Dario Rondanini a Enzo Griner (si veda G. SUTERMEISTER, *Il pittore Gian Giacomo Lampugnani a Legnano*, in "Memorie della R. Deputazione Lombarda di Storia Patria", Sezione di Legnano, nn. 4-5, 1937-38, pp. 56-57). Si tratta di un affresco, fino ad allora attribuito al Lampugnani, che si trovava nel cortile di una casa a Casorezzo, in via per Inveruno al numero civico 1 cosiddetta "Griga". L'illustrazione fornita dal Sutermeister e una fotografia antica del Museo Civico di Legnano, rintracciata dal Rondanini (n. 211), consentono di confermare l'attribuzione e di avvicinare l'affresco non solo alle pitture murali di San Salvatore a Casorezzo, ma anche al San Rocco dipinto sulla parasta sinistra del Santuario di Saronno. L'affresco segnalato dal Sutermeister è oggi perduto; si veda quel che rimaneva nel volume più volte citato *Ul nostu Paes Casuesu* e un'illustrazione più recente in *La Fondazione Ferrario*, a cura di G.C. Villa, con relazione di G. Zari, *op.cit.*

Il dr. Griner, per corroborare i riscontri stilistici con prove storiche, sottolinea, in una breve relazione scritta fornita gentilmente a chi scrive, e che qui si cita testualmente, come "nel 1497 Ambrogio Crivelli, abitante a Milano e con proprietà a Casorezzo" dichiarasse di aver acquistato un messale "per uso del suo altare, posto nella chiesa di San Giorgio a Casorezzo, e consacrato in onore di Gesù Cristo, della gloriosissima Vergine Maria e dei Santi Giovanni Battista e San Rocco. Lo stesso Ambrogio Crivelli figura in atti di compravendita con il Convento del Cappuccio di Casorezzo, ormai da molto tempo a Milano, ma che aveva ancora beni a Casorezzo. L'antico convento delle Umiliate è verosimile che fosse passato in proprietà ai Crivelli che, avendo commissionato a Giorgio da Saronno l'affresco di San Salvatore con San Francesco e San Rocco (con lo stemma nobiliare dei Crivelli), avrebbero potuto commissionare altresì quello, ora purtroppo scomparso, con le immagini sacre cui era dedicata la loro cappella in San Giorgio" e cioè le effigi di Giovanni e Rocco.

14) Riprodotto in *Pittura tra Ticino e Olona...*, cit., fig. a p. 244.



28. Il terzo affresco di Giorgio da Saronno rintracciato nella pubblicazione del Sutermeister

IL RESTAURO DEGLI AFFRESCHI

a cura del Centro di Restauro
di Paola Zanolini e Ida Ravenna

L'intervento di restauro condotto sulla decorazione parietale interna dell'Oratorio di San Salvatore è stato mirato oltre che al consolidamento ed alla pulitura del visibile anche alla ricerca ed eventuale messa in luce di strati dipinti sottostanti. Da quanto già in luce vi era infatti la certezza di almeno due stesure sovrapposte: la prima risalente al XI-XII secolo e quella successiva del XVI secolo.

Un lavoro di ricerca era stato condotto prima del nostro intervento. Asportando l'intonaco, semplicemente tinteggiato, erano stati rinvenuti frammenti di affreschi altomedioevali, la maggior parte dei quali situati lungo il perimetro esterno di quelli cinquecenteschi.

Il dottor Germano Mulazzani, della Soprintendenza ai Beni Ambientali ed Architettonici di Milano, in qualità di Direttore dei Lavori ha richiesto, innanzi tutto, una serie di micro assaggi per stabilire con certezza la presenza di affreschi più antichi sotto quelli visibili prima di decidere un programma di intervento. Questi piccoli sondaggi sono stati fatti in zone lacunose su tutti e tre gli affreschi cinquecenteschi. La certezza di una stesura sottostante si è avuta solo riguardo all'affresco sulla parete di destra raffigurante *S. Rocco e S. Francesco* e sulla parete di sinistra raffigurante la *Deposizione*.

La Direzione Lavori, a questo punto, ha deciso di procedere per gradi, autorizzando prima lo strappo dell'affresco di destra, in modo da poter valutare e studiare i risultati per poi estendere l'intervento all'altro affresco.

L'ottimo risultato dell'operazione, unitamente all'importanza ed alla qualità dell'affresco rinvenuto, ha convinto tutti a continuare questa scelta sulla parete sinistra con l'affresco della *Deposizione*, mentre, non avendo avuto, attraverso i micro assaggi sufficienti garanzie sulla presenza di affreschi sottostanti alla *Madonna in Trono* è stato deciso di non operare alcun strappo anche in considerazione delle grandi dimensioni.

29. Un medaglione dell'altare



Metodologia d'intervento

Parete destra

ROCCO E S. FRANCESCO, affresco firmato e datato *Giorgio Serono 24 ottobre 1522*, cm 200 x 150.

Lungo tutto il perimetro esterno era chiaramente visibile una stesura sottostante figurata. L'affresco si presentava coperto da scialbo di calce e tinteggiatura, la rimozione dei quali, operata a bisturi con estrema cautela ha portato in luce, oltre alle due



figure ed il paesaggio, una firma e una data incisa nell'intonaco: *Pietro Lorenzo a Rho p.p. opera 1548* e due stemmi posti in alto a destra e sinistra.

Dopo l'accurato lavoro di pulitura l'affresco è stato strappato e riportato in un supporto di vetroresina ed espanso.

Sulla parete è così riapparso un affresco raffigurante *Le Marie al Sepolcro* databile attorno al secolo XI. La scena è interrotta sulla destra e in basso, mentre in alto e a sinistra è stata interamente recuperata la cornice decorata con fascia bicolore e pallini bianchi analoga a quella rinvenuta su un frammento (cm 96x50) posto più avanti nella stessa parete e raffigurante un angelo (*La Discesa agli Inferi*) ed a quella di un frammento sulla parete sinistra a lato della *Deposizione*.

Queste tre porzioni affrescate rappresentano sicuramente la decorazione più antica sopra alla quale sono state sovrammesse le altre due stesure una di poco posteriore (XI-XII sec.) e l'altra del Cinquecento.

L'affresco rinvenuto raffigurante *Le Marie al Sepolcro* era stato purtroppo selvaggiamente martellinato per fargli aderire il nuovo intonaco, operazione che ha provocato gravi e grandi lacune. Con estrema cura è stato rimosso l'intonaco ancora

30-31. Saggi di restauro riguardanti l'affresco la *Presentazione di Gesù al Tempio*.

aggrappato al colore e la scialbatura, recuperando una stesura pittorica molto brillante e smaltata. Le lacune sono state ripulite dall'intonaco cinquecentesco e tutta la superficie consolidata. L'intervento di stuccatura è stato limitato ai buchi più profondi mantenendo in atto, anche se molto abraso, l'intonaco originale. La reintegrazione pittorica, operata ad acquerello, è stata limitata ad abbassare di tono le abrasioni più devastanti.

LA MADONNA IN TRONO affresco firmato e datato *Giorgio Serono 1522*, cm 350x210.

I numerosi sondaggi effettuati a tappeto su tutta la superficie nelle zone lacunose non ci hanno segnalato in alcun punto presenza di affreschi; forse la martellinatura operata per fare aderire il nuovo intonaco da affrescare era stata particolarmente violenta e distruttiva.

Date anche le notevoli dimensioni la Direzione Lavori ha deciso di non autorizzare lo strappo. Si è quindi proceduto al consolidamento delle parti distaccate dal muro sottostante. Per questa operazione sono state utilizzate delle malte a basso peso spe-