

Affreschi

Santa Maria del Castello

AFFRESCHI

Un *ciclo* che si svolge su tre ordini con un sistema unitario di incorniciature occupa la parete nord nella sua estensione d'epoca medioevale. L'altezza totale è di m 4,86 e la larghezza di m 12.

La tecnica.

Le pitture sono eseguite per la maggior parte secondo la tecnica dell'affresco; da ciò dipende il loro stato di conservazione relativamente buono. «A secco» sono stati dati esclusivamente i toni dell'azzurro (azzurrite), i fregi con sagome e alcune lumeggiature. Come colori base sono stati usati ocra rossa, ocra naturale gialla (terra di Siena), rosso cinabro, malachite, azzurrite, terra verde. Esaminando la superficie non si può stabilire se sia stata impiegata la tradizionale tecnica della sinopia (disegno preparatorio eseguito sull'intonaco); in ogni caso non si riscontrano qui tecniche pittoriche più «moderne» di quelle adottate nel sec. XV (come per esempio lo spolvero, la graffiatura, il calco, i cartoni). Nel registro di mezzo si possono osservare facilmente le giornate (corrispondenti circa all'esecuzione della figura di un santo), così come le sovrapposizioni dello scialbo, a tal punto che si può seguire il procedere dell'opera. Numerosi volti sono eseguiti secondo l'antica tecnica del «verdaggio» (pittura su fondo verde). Le aureole rivelano contorni incisi e tracce di doratura. Le decorazioni delle cornici e numerosi ornamenti delle vesti (senza tener conto del panneggio) sono stati eseguiti con l'aiuto di sagome forate. Molti di questi particolari, come anche alcuni caratteri stilistici quali, ad esempio, la conformazione del paesaggio, sono tipici di una bottega di tradizione ancora trecentesca.

Un radicale restauro consistente in una pulitura generale, nella riparazione dei danni causati dall'umidità, nel completamento di parti mancanti e in alcuni ritocchi, venne eseguito nel 1923 da E. DILLENA (della ditta CHRISTIAN SCHMIDT, Zurigo). Il grande vuoto sul lato destro, risultante dallo spostamento del pulpito, venne dipinto nuovamente: a modello per le raffigurazioni dei Mesi mancanti servì il ciclo di Montecarasso (Bellinzona).

L'incorniciatura.

Le molteplici raffigurazioni sono inquadrare in un sistema unitario d'incorniciatura che le raggruppa in un vasto rettangolo suddiviso in tre registri. Sottili cornici di listelli leggermente prospettiche, racchiudono ulteriori inquadrature poste decorativamente sullo sfondo delle singole scene: i fregi traforati e la fascia verde si alternano evidenziando l'importanza dei contenuti. I campi pittorici hanno dimensioni diverse, determinate dai rispettivi soggetti; regolari sono solamente i quadri della zona inferiore. Si riscontra una sequenza narrativa a fasce mentre la profondità spaziale dei dipinti è minima. Anche le altezze dei tre registri variano secondo un rapporto «architettonico».

Il programma iconografico si svolge su tre diversi ordini. In quello di base sono rappresentate le attività dei contadini e dei nobili sotto forma di

scenette legate ai mesi dell'anno. Il registro centrale narra dei santi e delle loro opere; a destra, segue l'Adorazione dei Magi, tratta dalla storia dell'infanzia di Cristo. Nel registro superiore è rappresentata la Passione di Cristo ridotta alle sole scene del Trasporto della Croce e della Crocefissione. La composizione narrativa si rivolge direttamente ai fedeli di quel tempo e alla loro religiosità. Nelle scene dei mesi raffiguranti i mestieri, l'approvvigionamento, le malattie, i divertimenti, potevano facilmente identificarsi nobili, «borghesi» e contadini. Nel registro mediano appaiono i santi in qualità di intercessori e patroni: ad essi i fedeli possono rivolgersi per trovare ascolto presso il Regno dei Cieli. In due comparti, in alto, vengono illustrate le sofferenze di Cristo patite per la salvezza degli uomini. Osservando le scene dall'alto verso il basso, s'intuisce la solidarietà di Cristo e dei santi nei confronti dell'uomo e della sua vita quotidiana; viceversa costui, muovendosi dal basso verso l'alto si trova inserito nel processo di salvazione attraverso le sue occupazioni (il lavoro è inteso come opera che conduce alla salvezza).

La fascia di base: il ciclo lo dei Mesi

Gennaio: un uomo, seduto su una seggiola a braccioli, si riscalda al fuoco del camino. Al di sopra, stanno appesi prosciutti, ciambelle o salsicce: dietro di lui, un catasta di legna. Riscaldarsi e mangiar bene sono temi antichi legati al mese di gennaio.

Febbraio: un giovane inginocchiato ed appoggiato ad un tronco appuntisce con un'ascia un palo. Ai lati si trovano ammucchiati dei pali già lavorati. La lavorazione di questi ultimi come sostegno per le viti si trova spesso nei cicli pittorici italiani.

Marzo: un giovane in posizione eretta e frontale con una veste corta e le braccia alzate suona due corni ricurvi simmetricamente. Suonare il corno è un tema primaverile amato e ricorrente in Italia; la capigliatura mossa suggerisce i venti di marzo e le bufere dell'equinozio. A sinistra, l'immagine simbolica di un seme germogliato. In luogo di un tipico mestiere appare qui un'antica personificazione del mese.

Aprile: un giovane in costume festivo di corte (maniche a sbuffo, mantello verde, scarpe a becco d'anatra e ricca imbrigliatura) avanza su un cavallo bianco mostrando un ramo fiorito: è il messaggero della primavera, la personificazione della stagione più bella; i fiori sono un antico simbolo della bellezza giovanile.

Maggio: un brioso cavallo bruno trasporta una giovane coppia di cavalieri. L'uomo tiene nella mano sinistra un falco da caccia; la sua capigliatura è artisticamente intrecciata ad una corona. Dietro di lui, siede la dama con una lunga veste. Sulla destra, un cane da caccia. La coppia personifica il mese dell'amore.

Giugno: un giovane contadino falcia l'erba (fienagione); l'espressione del suo volto è attenta i capelli sono corti; indossa una veste da lavoro con

cintura ed ha i piedi scalzi. Con questa scena si riprende il ciclo delle attività rurali legate ai mesi.

Luglio: un mietitore, visto di profilo e chino in avanti, taglia con una falce un fascio di spighe mature. Si osserva l'espressione concentrata del volto, il vestito alla moda e il cappello di paglia a larghe falde. Con la raccolta del grano l'annata si presenta al culmine della sua fecondità.

Agosto: un malato vestito di rosso, appoggiato ad una stampella si dirige verso un armadietto di medicinali. Ha il capo fasciato. Sui ripiani si trovano diverse bottigliette di medicine. La rappresentazione piuttosto rara, riferendosi a tipiche malattie ed epidemie estive del sud, interrompe nuovamente il ciclo dei mestieri.

Settembre: un bottaio con grembiule e berretto cerchia una botte battendo con un martello di legno un cuneo nel cerchio di mezzo. Questa scena, legata alla vendemmia è la tradizionale rappresentazione del mese di settembre.

Ottobre: due contadini sono intenti alla raccolta delle castagne. L'uomo con una veste logora percuote con un bastone le castagne dall'albero: la donna, dalla lunga veste con cappuccio, si china a raccogliere i frutti in un cesto. Questo soggetto è raro. In luogo dell'ingrassamento del maiale sotto la quercia, è stata scelta la scena del raccolto delle castagne legata alle attività del luogo (ai poveri, a fine mese, era permesso raccogliere liberamente le castagne). Parimenti colpisce l'espressione tormentata del contadino dai tratti caratteristici e il gozzo.

Novembre: è una replica del ciclo dei mesi di Montecarasso (1923). La macellazione del maiale è una rappresentazione tipica del mese di novembre.

Dicembre: è una replica come quella precedente. La macellazione del bue è un soggetto rarissimo a sud delle Alpi.

/

Il ciclo dei Mesi

ha una grande tradizione nell'antichità classica e nella decorazione delle cattedrali. Nel primo caso si tratta di rappresentazioni astronomiche e di segni zodiacali: nel secondo si riscontrano cicli rappresentanti attività profane (in Italia a Brescia, Verona, Cremona, Ferrara, Parma, Modena), in cui i soggetti riflettono sempre più schemi fissi. Nei codici miniati gotici a partire dal 1400, le rappresentazioni di scene di vita contadina e cavalleresca godono di vasta diffusione come immagini da calendario. Il realismo, come si è sviluppato nelle miniature lombarde all'inizio del sec. XV, trova nelle scene dei Mesi un soggetto particolarmente adatto. Esso viene scelto non di rado negli affreschi delle valli a sud delle Alpi, ad esempio nei cicli paralleli del Canton Ticino (Campione, Montecarasso, Ronco, Palagnedra) e nelle località limitrofe italiane (Maccagno, Piona, Casatenovo Brianza). Nei proverbi contadini per molto tempo si mantennero analoghi simboli.

La fascia decorativa di mezzo

presenta in quattro riquadri disuguali due santi-cavalieri in azione, un gruppo di sei santi e l'Adorazione dei Magi. Questi soggetti sono in relazione con i feudatari del castello e alcuni patroni.

Nella lotta di San Giorgio

col drago il giovane cavaliere trafigge con la sua lancia il capo del mostro di Gilena che è disteso sotto il cavallo bianco e libera con ciò la principessa che trattiene al guinzaglio il drago per trascinarlo via (Legenda Aurea). Il cavaliere indossa una preziosa armatura di parata dell'epoca (giubba crociata, ginocchielli decorativi, sulle spalle nastri mossi dal vento, nella sinistra uno scudo crociato, capigliatura ondulata color biondo-oro). Il cavallo pomellato ha briglie preziose. Il drago, un animale fantastico alato, con il collo ritorto e le fauci aperte giace disteso sul dorso. La principessa indossa una lunga veste dell'epoca dalla vita alta e dalle maniche decorate di pelliccia e porta una corona a punte ornate di fiori. La scena si svolge in un arido paesaggio montano a terrazze. Grazie alle sue opere s. Giorgio è il santo-cavaliere per eccellenza.

S. Martino a cavallo

taglia in due con la spada il mantello per dividerlo con il mendicante (Legenda Aurea). Il santo indossa la veste sontuosa e riccamente colorata di un cortigiano del Quattrocento e porta un'adeguata capigliatura. Il cavallo bianco dalla ricca imbrigliatura china il capo in avanti verso il mendicante (calvo) che copre la sua nudità. L'insegnamento contenuto nella rappresentazione consistente in un invito a simili opere di misericordia è espresso dall'iscrizione: «Martinus clamidem cum paupere didiavit ut faciemus iddem nobis essemplificavit». S. Martino, patrono della diocesi di Coira, protegge cavalieri, soldati, mendicanti e commercianti di tessuti.

I sei santi, a grandezza quasi naturale, si presentano frontalmente. nell'atto di benedire e mostrando gli attributi che li caratterizzano.

L'arcangelo Michele

un altro santo-cavaliere, raffigurato alato, appare come uccisore di draghi e parallelamente come giudice di anime. Egli è inoltre adorato come angelo custode e come «praepositus Paradisi» nel Giudizio Universale. Si osservi l'armatura con giubba decorata. Ai suoi piedi, il demone nelle sembianze di un drago bicipite, che cerca di influenzare il giudizio delle anime a favore del male. È colpito da una lancia a croce senza che vi sia lotta.

S. Bernardino da Siena,

canonizzato nel 1450, in veste monacale, con espressione ascetica, presenta con la mano destra il monogramma di Cristo nell'orifiamma e con la sinistra un antifonario aperto con l'iscrizione: «pater manifestavi nomen tuum hominibus». Ai suoi piedi, tre mitre, simboli delle tre cariche di vescovo di Siena, Ferrara, Urbino, da lui rifiutate. È patrono dell'omonimo passo alpino. All'epoca era particolarmente popolare al sud.

S. Stefano protomartire,

raffigurato nella ricca veste di diacono con un ramoscello di palma e un libro, è caratterizzato dalle pietre sul capo sanguinante simbolo del suo martirio. Era amato per le sue doti di guaritore.

S. Antonio Abate.

in veste monacale, è rappresentato nell'atto di benedire. Il bastone pastorale con campanella e il minuscolo cinghiale sono i suoi abituali attributi. È il santo protettore di molte malattie di uomini e animali.

S. Pietro Apostolo,

in veste papale e con le chiavi del Paradiso, è rappresentato anch'egli benedicente. È popolare per le sue doti di guaritore e come patrono della Chiesa e portiere del Paradiso.

S. Lucia,

indossa una lunga veste laica e sostiene gli occhi che le furono tolti e lo strumento del martirio. È la protettrice delle malattie degli occhi.

Con l'Adorazione dei Magi inizia la storia della vita di Cristo:

a questa unica scena della sua infanzia segue nella fascia superiore un'intera sequenza dedicata alla Passione. L'Epifania rappresenta il riconoscimento del vero Re da parte dei sovrani di questo mondo. Presso tale rappresentazione doveva trovarsi un tempo l'altare dei Re Magi. La composizione è divisa in tre parti (di cui la terza, a destra, è parzialmente del 1923). Sulla sinistra, il Redentore ignudo in grembo a Maria, rigidamente seduta, benedice e riceve l'omaggio del decano dei tre re che gli bacia il piede e si toglie la corona in segno di sottomissione; il suo dono, una coppa d'oro dentro ad uno scrigno, è tenuto da s. Giuseppe, seduto a sinistra e rappresentato con l'aureola. Un umile capanna con tetto di paglia e pareti di vimini, nella quale si trovano il bue e l'asinello, ospita il gruppo adorante. All'esterno si avvicinano gli altri due re che procedono in ordine di età vestiti in modo molto appariscente (mantello corto da viaggio riccamente decorato con pelliccia, capigliatura ondulata, corone dentellate e, insolitamente aureole a raggiera), in contrasto con l'abbigliamento sobrio del più anziano; il primo indica la cometa e porta in dono un ciborio: il più giovane si toglie la corona e porge un boccale con coperchio. Sulla destra si nota un seguito di tre cavalli (un cammello?) e tre scudieri. La composizione della scena corrisponde al genere gotico francese, a quel tempo già largamente diffuso.

Fascia superiore: le scene della Passione di Cristo

Nel primo lungo riquadro. l'imputazione davanti a Pilato si trasforma in un susseguirsi di sequenze narrative fino al trasporto della croce, mentre nella scena successiva, la Crocefissione ha una frontalità simmetrica e rappresentativa. Una lunga parte della Passione viene pertanto riassunta in due scene nelle quali Cristo compare solo una volta. Mancano le scene dell'imputazione, dell'interrogatorio, di Pilato che si lava le mani, della flagellazione, dell'incoronazione di spine e della derisione. Nell'aperto e goticeggiante atrio del pretorio siede *Pilato* su una gotica sedia da giudice

in colloquio con un rappresentante dell'accusa (sacerdote ebreo?); entrambi vestono sfarzosi costumi del tempo. Alla loro destra fungono da gruppo di collegamento un mendicante, un moro armato e un guerriero, rivolto all'indietro, con cotta di maglia di ferro, mazza ferrata e corona a raggiera. Segue il gruppo dolente delle *Marie con Giovanni e Veronica*: dapprima Maria Maddalena, rappresentata in un gesto di dolore, poi Maria Cleofe e Maria Salomè, nell'atto di sorreggere la madre di Cristo che ha le mani congiunte e riceve il conforto di Giovanni che le si rivolge; infine Veronica mostra frontalmente il sudario con il volto di Cristo (senza corona di spine). Questo, che trasporta la croce, procede solo tra due gruppi compatti di guerrieri. Con ambedue le mani egli regge sulle spalle la grossa croce che appare priva di peso e, rassegnato al suo destino, volge lo sguardo ai fedeli accomunandoli nella sua sofferenza. Il peso della croce viene sopportato anche da Simone di Cirene che appare come un nano deforme con una mantella sfrangiata e la fronte bendata. Al gruppo dei soldati che lo precede Cristo è collegato da una fune legata al collo per mezzo della quale egli viene trascinato in avanti. Il caporione che precede il gruppo sostiene una spada e uno stendardo con l'insegna romana «SPQR», e indossa un'armatura di tipo milanese (cappello di ferro, ginocchielli e cubitiere, fibbie, corazza). Della stessa epoca e tipici dell'Italia settentrionale sono l'armatura, lo scudo ornato da una testa di moro e le armi dei soldati: cotta di maglia, elmi a calotta o dalle fantasiose forme a punta, giubbe variopinte, calzature a becco d'anatra, complessivamente corrispondenti all'equipaggiamento della fanteria della metà del sec. XV. Il corteo è particolarmente lungo e ritmicamente scandito: non vi si trovano atti di maltrattamento.

Nella *Crocefissione* domina la figura di Cristo morto, affiancato dal buon ladrone a sinistra e dal cattivo a destra, fra questi si trova il gruppo delle pie donne con Maria svenuta e Giovanni. Cristo è fissato alla croce con tre chiodi, ma non si incurva molto (braccia e corpo seguono strettamente gli assi della croce), cosicché la compostezza ha il sopravvento sulla drammaticità della sofferenza. Egli porta un grande perizoma ed ha un'anatomia pronunciata ma schematizzata. Due angeli raccolgono in calici il sangue delle ferite del costato e delle mani di Cristo. Ai piedi della croce, sotto il Redentore (nuovo Adamo), giacciono il teschio e le ossa del primo uomo (peccato originale e redenzione: la morte di Cristo come espiazione del peccato). Il buon ladrone è legato alla sua croce con corde ed ha le gambe spezzate; un angelo prenderà in consegna la sua anima. Il cattivo ladrone è rappresentato in modo insolito, visto di schiena, con un profilo sgraziato: un diavolo viene a prendere la sua anima sotto forma di figura umana. Maria è caduta ai piedi della croce, priva di forze, e viene retta da tre pie donne sedute. Accanto alla croce è inginocchiato Giovanni che esprime pregando il suo dolore (anche questo è un motivo singolare). Il paesaggio corrisponde a quello della scena di s. Giorgio. Nel complesso la rappresentazione segue il tipo ridotto di Crocefissione diffuso alla metà del Quattrocento nell'Italia settentrionale.

Affreschi sulla parete meridionale
1. *La Trinità, Maria e S. Antonio.*

Scoperto e restaurato nel 1923, è ora molto danneggiato e presenta numerose lacune. La larghezza complessiva è di m 2,70, l'altezza di m 1,90. L'incorniciatura è simile a quelle della parete settentrionale. Nel mezzo domina la *Trinità*: Dio Padre, in trono, sostiene il Figlio crocefisso, rappresentato in scala minore; manca la colomba dello Spirito Santo. Il sacrificio di Cristo, attraverso il Padre che indica il Figlio agli uomini, viene interpretato quale mezzo di espiazione per la loro redenzione.

A sinistra, altrettanto ieratica e in posizione frontale siede su un alto trono *Maria con Gesù Bambino* che le rivolge teneramente lo sguardo; l'orlo del mantello è riccamente ondulato. A destra si trova, in una cornice, s. *Antonio* (simile a quello sulla parete settentrionale). Sul piedistallo del trono di Maria, *l'iscrizione del donatore* in lettere gotiche minuscole: «venerabilis et egregius dns p(re)sbiter /iulianus.de mala (grida) fecit fieri figuram / beate virginis (s. antonii) et beate ternitatis». Giuliano de Malagrida è tramandato come parroco di Mesocco nel 1449 e del 1469 quale prevosto di San Vittore. Il dipinto appartiene alla stessa bottega di quelli della parete nord (SEREGNESI); il suo stile può essere definito di transizione tra quest'ultima e la bottega di ANTONIO DA TRADATE .

2. *Ultima Cena.*

Frammento, originariamente lungo m 6 (il dipinto è stato per due terzi distrutto dall'altare della Croce degli inizi del sec. XVIII); scoperto nel 1923, è molto danneggiato. Sono conservati cinque Apostoli seduti alla mensa eucaristica con nobili e pacati gesti. Giovanni è appoggiato al petto di Cristo (come nella Cena del Luini a Lugano e non secondo il modello di Leonardo da Vinci a Milano). L'espressione del volto e il colorito sono di epoca tardo-manieristica (1570-80 ca.).

Affresco sulla facciata principale.

S. Cristoforo

L'immagine colossale del santo, protettore da morte improvvisa, incidenti e pericoli, soccorritore di pellegrini e viandanti, qui rivolto verso il castello, appare in una posizione ieratica e rigidamente frontale. La gigantesca figura ha le gambe immerse in acque dalle rive rocciose ed è appoggiata con entrambe le mani ad un bastone di palma; indossa una veste corta secondo la moda del tempo e un mantello. Sulla spalla sinistra, aggrappato ai suoi capelli, siede un minuscolo Gesù Bambino che il Santo, secondo la leggenda, porta oltre il fiume. Sui suoi piedi sono disegnate croci. Il dipinto ricalca l'iconografia tradizionale di s. Cristoforo (costume signorile, frontalità simbolica), ma in esso è rappresentato, vivacemente seduto sulle spalle del santo, il Bambino Gesù (in questo particolare viene ripreso un modello più recente introdotto a partire dal primo Trecento). Stilisticamente, anche nell'esecuzione dell'incorniciatura, è da attribuirsi ai Seregnesi (1469 ca.), come gli affreschi dell'interno.

Datazione e bottega.

La presenza di s. Bernardino da Siena rimanda ad una data posteriore alla sua canonizzazione, avvenuta nel 1450. È possibile che i dipinti siano in

rapporto con la riconsacrazione della chiesa, avvenuta dopo i lavori del 1459. I «modernissimi» particolari di corazze e armature rimandano agli anni '50 e '60 del sec. XV mentre gli abiti appaiono piuttosto superati. La più antica iscrizione di visitatori, tra le numerose incise sull'affresco, porta la data 1469: sembra che essa sia stata incisa sull'intonaco ancora umido. Perciò il dipinto del registro inferiore sarebbe stato terminato nel 1469. Probabili *committenti* dovettero essere soprattutto i signori de Sacco-Mesocco (Enrico?). Analisi e confronti stilistici portano alla conclusione che gli affreschi della parete settentrionale, la Trinità di quella meridionale e s. Cristoforo sulla facciata esterna a ovest sono stati dipinti dalla bottega di CRISTOFORO e NICOLAO DA SEREGNO (Seregnesi). Questa bottega a conduzione familiare, originaria di Seregno (tra Como e Milano), si era stabilita a Lugano e probabilmente anche a Bellinzona per eseguire, *Ira il 1448 e il 1480 circa*, quasi in forma monopolistica, numerose commissioni grandi e piccole di affreschi nelle valli a sud delle Alpi. Nella bottega lavorarono per lungo tempo, fianco a fianco. Cristoforo e Nicolao (fratelli o appartenenti a due diverse generazioni?) inoltre un «Lombardus de Lugano», e certamente altri aiuti e allievi. Degli altri cicli, ancora conservati e attribuibili ai Seregnesi, quelli situati più a sud si trovano a Carona ed Ascona, quelli più a nord a Disentis e Brigels. Grazie alle firme, sono accertati lavori a Lottigna (Blenio), Rossura (Leventina). Ascona e Giornico; sulla base di argomentazioni stilistiche possiamo attribuir loro (senza essere troppo restrittivi) i cicli di Carona, Locarno (Santa Maria in Selva), Ditto, Curogna, Sant'Antonio, Ravecchia, Montecarasso, Arbedo, Biasca, Semione, Corzoneso, Prugiasco, Torre, Disentis e Brigels, e inoltre numerosi altri di seguaci e successori. A Bellinzona, Lugano e Roveredo sono documentate commissioni per opere purtroppo andate distrutte. La conduzione della bottega non permette in genere di fare distinzioni tra i contributi di Cristoforo e quelli di Nicolao. I lavori di Mesocco appartengono al periodo di questa vasta produzione nella sua fase più tarda e matura: gli affreschi sulla parete nord possono essere considerati come il ciclo iconograficamente più coerente e artisticamente più maturo.

Lo stile.

La bottega di provincia degli artigiani seregnesi anche se riflette con ritardo le conquiste della pittura lombarda« presenta caratteristiche singolari di interesse storico-artistico. Il suo stile rivela una tradizione arcaicizzante non comune. Uno degli elementi più antichi a questo riguardo è costituito dal paesaggio bizantineggiante di tipo due trecentesco nei dipinti di Mesocco (s. Giorgio, la Crocefissione). Alla metà del Trecento restano legate le architetture (Pilato, Adorazione dei Magi), alcuni soggetti iconografici (per es. il Trasporto della Croce, s. Cristoforo) e la rigida disposizione dei santi visti frontalmente. La matrice dello stile dei pittori seregnesi è costituita peraltro dal «gotico internazionale»; questo fiorì in Lombardia nella prima metà del sec. XV con l'inizio della costruzione del Duomo di Milano. Si trattava naturalmente non dell'irrazionale, elegante arte di corte diffusa intorno al 1400, ma piuttosto della sua variante più tarda e popolare. Ad esso si ricollegano l'idealizzazione dei numerosi volti giovanili, la morbidezza delle vesti, alcune caratteristiche iconografiche (Crocefissione), la sensibilità per le composizioni ritmate e per gli effetti

decorativi. Mentre i costumi mondani traggono ispirazione dalla moda delle corti dell'inizio del Quattrocento, corazze e armi risalgono piuttosto agli anni intorno al 1450-60. Negli irrigidimenti del disegno si codifica un repertorio tardogotico. Solo marginalmente ad esempio nei dipinti dei cavalieri dall'aspetto saldo e vigoroso, sembrano annunciarsi elementi prerinascimentali. Dei grandi maestri moderni dell'Italia settentrionale del 1460-70, come Bembo e Foppa, non vi è qui tuttavia influenza alcuna. I pittori seregnesi hanno insomma sviluppato e mantenuto nelle valli alpine *uno stile conserva, eterogeneo, e nello stesso tempo personale*, quando a Milano e Brescia già si era diffuso il primo Rinascimento. Motivi ricorrenti della bottega sono i volti immobili dagli occhi sbarrati, il panneggio di forma tubolare, gli schemi fissi per teste, capigliature e anatomie (Crocefissione), e inoltre il sistema delle incorniciature. Sulla drammaticità del racconto prevale una rappresentazione serena e decorativa. Nessuna ricerca spaziale ha il sopravvento sulle sequenze narrative facilmente comprensibili. Questa «imagerie» popolare e in parte devotamente «naïve» costituirà un caposaldo della pittura tardomedievale lombarda fin nell'ultimo quarto del XV secolo.

Nei quadri dei Mesi si inseriscono invece elementi naturalistici che si possono considerare «moderni». I lavori ed i piaceri quotidiani, i volti vivaci ed attenti, i gesti e i costumi dei vari mestieri, gli arnesi e le rappresentazioni della natura vengono disegnati tutti con realismo e precisione documentaria. In questo caso ha grande influenza la miniatura milanese di indirizzo scientifico (Taccuina Sanitatis, studi di zoologia e botanica). È per il momento difficile stabilire se i Seregnesi fossero a conoscenza di queste rappresentazioni (motivi pittorici comparabili, specialmente nel registro superiore farebbero pensare a questa eventualità), oppure se qui abbiano dato il loro contributo altri artisti. Un caso analogo è quello della Madonna dell'Adorazione, notevole per dignità, purezza formale e idealizzazione. Pertanto è da supporre che alla realizzazione dell'affresco gotico della parete meridionale abbia preso parte un giovane pittore che stilisticamente preannuncia la maniera di Antonio da Tradate.