

atti in corso di pubblicazione); recentemente Boskovits pur riconoscendone «l'altissima qualità» riteneva potesse rappresentare una fase arcaica della bottega zavattariana intorno al 1420-30, (cfr. il saggio introduttivo al catalogo della Mostra *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, 43).

¹¹ La tavoletta con la *Crocifissione*, proveniente dal Castello di Kopnist e poi nei depositi del Museo Nazionale di Praga, fu segnalata dallo Zeri (F. ZERI, «La riapertura della Alte Pinakothek di Monaco», *Paragone*, 95 (1954), 67), come compagna della tavoletta con quattro Santi della Alte Pinakothek di Monaco; fu esposta alla Mostra *Arte in Lombardia fra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, con una scheda di M. Boskovits (pp. 164-166) nella quale lo studioso conclude che «quanto si sa oggi della produzione artistica del Moretti non incoraggia anche se non esclude definitivamente l'attribuzione in suo [del Moretti] favore»; nella stessa nota il Boskovits propende per dare la tavoletta di Praga, il trittichetto di Lille e l'altare del Metropolitan Museum con la *Madonna e il Bimbo*, S. *Caterina da Siena e un donatore certosino* (N. 09.104) a una personalità assai fine, vicina per alcuni versi ai modi di Cristoforo Moretti. Già il Todini, dopo aver definito il dittico Monaco-Praga come «tra le cose più fini del seguito di Michelino da Besozzo, assai superiore a Cristoforo Moretti», ritiene che l'autore del dittico possa essere lo stesso della *Madonna con S. Caterina da Siena e il donatore* del Metropolitan Museum. (cfr. F. TODINI, *Dipinti su tavola del primo Quattrocento in Lombardia*, in *Il polittico degli Zavattari a Castel S. Angelo*, Roma 1984, 62).

¹² La *Crocifissione* già a Berlino fu pubblicata dal DEGENHART, «Eine Lombardische Kreuzigung», *Proportionen*, III (1950), 65-68, che l'attribuì a Cristoforo Moretti. In quella occasione lo studioso faceva giustamente rilevare le dimensioni insolitamente grandi per una tavola lombarda (100 x 71 cm) e l'avvicinava ad alcuni fogli di un *Tito Livio* della Vaticana (Vat. lat. 1854), di cui si dirà oltre in questo stesso scritto.

¹³ Nel tentativo di esplorare questa attività tarda, mi sembra interessante l'ipotesi avanzata dal Boskovits, 1988, 40, che la *Madonna* detta dell'Idea del Duomo di Milano sia veramente di Michelino come attesterebbe l'iscrizione, MCCCCXVIII MICHAEL DE BESOTTO, iscrizione ritenuta generalmente un falso. Secondo lo studioso, più che di un falso si tratterebbe della trascrizione di una firma autentica mal leggibile. Aggiungerei che se veramente si trattasse di una trascrizione tardiva di una firma e data scarsamente leggibili, non sarebbe da scartare neppure l'ipotesi che la data 1418 (MCCCCXVIII), certamente non compatibile con lo stile della tavoletta, fosse invece un 1443 (MCCCCXLIII) per lo scambio tra V e L.

¹⁴ Cfr. R. LONGHI, Introduzione al Catalogo della Mostra *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958, XXIX.

¹⁵ Fu il DEGENHART, 1950, 65-68, a pubblicare i fogli con questa attribuzione.

¹⁶ Cfr. BOSKOVITS, 1988, 43. G. ALGERI, in una relazione sul codice del *De Consolatione Philosophiae* della Biblioteca Malatestiana tenuta al Convegno «Libreria Domini», Cesena, dicembre 1989 (atti

in corso di pubblicazione), attribuiva a Michelino due dei tre fogli della Vaticana e precisamente il *Cristo in Pietà* e la *Madonna con il Bambino*.

¹⁷ Cfr. BOSKOVITS, 1988, 49; già F. MAZZINI (*Contributi alla pittura lombarda tardogotica*, in *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida*, London-New York 1959, 89) attribuiva la *Madonna che allatta*, sull'ultimo pilastro a sinistra, a Michelino e il *San Sebastiano* sull'ultimo pilone a destra forse a Cristoforo Moretti. In realtà anche il *San Sebastiano* sull'ultimo pilone a destra è opera assai fine e della stessa squisita eleganza, per cui ritengo possa essere stato dipinto dalla stessa mano che ha dipinto la *Madonna*. A questo stesso maestro, sia esso o no Michelino, può essere affiancato a mio parere anche il delizioso foglio acquarellato del Louvre raffigurante una *Gentildonna con falcone e cagnolino*, dalla RING attribuito a scuola francese intorno al 1410-20, (*A Century of French Painting*, 1949, 196, tav. 12) ricordando che lo stesso motivo appare in un foglio a punta d'argento del Pisanello all'Albertina di Vienna (n. 16). Sempre a proposito dell'attività estrema di Michelino, mi sembra di poter confermare l'attribuzione alla tarda attività di Michelino, già a suo tempo dubitativamente avanzata, della tavoletta con un *Santo Vescovo* di collezione Longhi (L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il gotico internazionale in Italia*, 1966, 23, tav. 28). Si noterà, per quasi tutti questi numeri l'oscillazione significativa tra attribuzioni all'attività tarda di Michelino e attribuzioni all'attività giovanile di Cristoforo Moretti.

¹⁸ La fotografia del frammento è nel citato art. del MAZZINI, 1962, fig. 3.

¹⁹ Un gruppo di questi *Profetini* fu esposto alla mostra milanese «Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza» del 1958, con attribuzioni a maestranze borgognone e alla bottega di Jacopino da Tradate. Le affinità tra alcuni di questi ultimi e le clausole micheliniane sono evidenti e del resto è noto come i disegni delle statue fossero forniti da pittori. Cfr. per esempio, due *Profeti* con turbante e cartiglio provenienti dal pilone X (tav. XXXVIII del Catalogo).

²⁰ Sulla attribuzione e cronologia di questi *Profetini* vedi il mio recente intervento in *Gli affreschi gotici del Duomo di Monza*, op. cit. 1989, 181, n. 10.

²¹ Cfr. L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Gli affreschi gotici*, in *Monza. Il Duomo...*, 1990, 180. L'ipotesi è stata recentemente confermata da Boskovits, il quale aggiunge che «probabilmente si tratta di un resto della medesima campagna decorativa»; cfr. «Libri sul Duomo di Monza», *Arte Cristiana*, 743 (1991), 159.

²² Sulla committenza viscontea del ciclo zavattariano, cfr. le mie osservazioni in «Pitture gotiche del Duomo di Monza», *Studi Monzesi*, 4 (1989), 21-22.

²³ Per gli affreschi della chiesa del Carmine, cfr. D. SELLIN, 1968, 133-145, e *Arte a Pavia. Salvataggi e restauri*, in *Mostra nel Castello Visconteo*, 1966, 55-59, che li attribuisce al periodo giovanile antecedente il 1404; per gli affreschi in S. Eustorgio, cfr. F. MAZZINI, 1962, 33-34. Per gli affreschi di Silvano Pietra cfr. *supra* n. 17.

Note di restauro

ANNA LUCCHINI

Il frammento della *Crocifissione* presenta 5 giornate così suddivise partendo da sinistra (vedi grafico): i due angeli reggenti i calici dorati e lo sfondo, i due angeli dolenti posti al disopra della croce, il Cristo, i due angeli e lo sfondo. Inoltre si nota l'attaccatura di una giornata, in fondo a destra (per chi osserva), sulla quale è dipinto lo sfondo damascato, e sul lato destro si intravede una forma ovoidale che potrebbe essere l'unica traccia rimasta dell'aureola di un'altra figura. Ciò dimostrerebbe che questa *Crocifissione* faceva parte di un complesso pittorico più ampio.

La tecnica pittorica utilizzata dall'artista è l'affresco, rifinito con foglia d'oro data a missione.

Il metodo di esecuzione sembrerebbe essere il seguente: tutti i volti e gli incarnati sono stati trattati con verdaccio e bianco di S. Giovanni: sulle gote degli angeli sono

stese anche delle delicate velature 'rosate' in ocra rossa.

L'artista ottiene i volumi attraverso la sovrapposizione di finissime pennellate date per trasparenza e definisce le espressioni dei volti con pochi tocchi a punta di pennello, di color ocra bruciata.

La stessa attenzione calligrafica è rivolta ai capelli e alle piume delle ali, anch'essi indagati prima per volumi e poi nei particolari, eseguiti a secco.

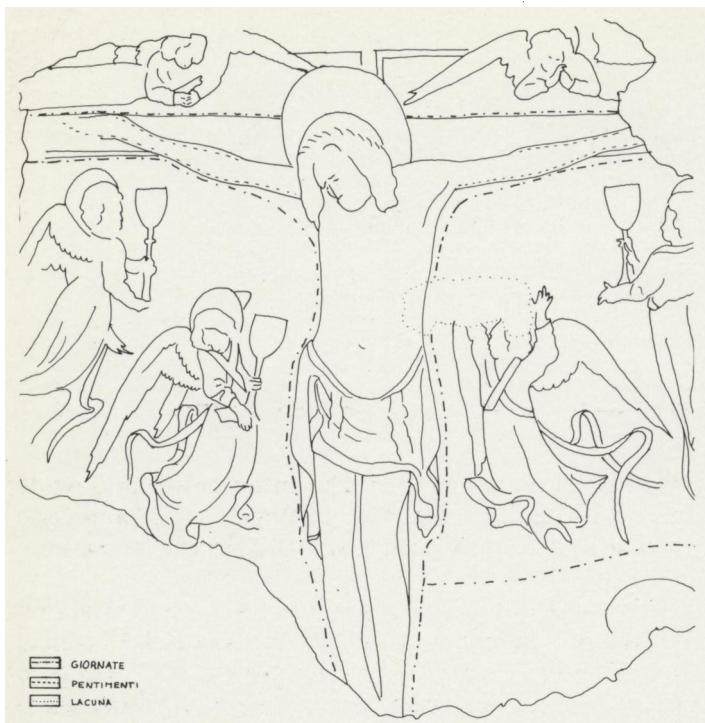
La medesima tecnica è stata utilizzata per le vesti, ottenendo il volume attraverso il cangiamento dei colori sovrapposti.

La pittura fu condotta quasi integralmente a fresco: prova ne è il perizoma del Cristo, la cui trasparenza è ottenuta con piccole pennellate di bianco di S. Giovanni, molto diluite e trasparenti.

Questo raffinatissimo drappo, nonostante le vicissitudini, ha resistito quasi integralmente.

Non bisogna dimenticare che questa pittura ha subito uno stacco a massello e uno strappo, entrambe operazioni molto traumatiche alle quali una pittura non a buon fresco non avrebbe resistito così.

Un'unica traccia di pentimento si può riscontrare sugli avambracci del Cristo, mentre la mano sinistra dello stesso è andata irrimediabilmente perduta e della destra ci rimane solo una labile e confusa traccia.



Delle decorazioni a foglia d'oro ci rimangono solo frammentarie tracce sullo sfondo, sulle aureole, sulle bordure delle vesti, sul perizoma e sui calici.

Da un'analisi ravvicinata dell'opera d'arte si può notare come l'artista avesse rifinito con la stessa precisione anche le zone di preparazione dell'oro; si noti la decorazione delle bordure del perizoma, il damasco dello sfondo, le vesti degli angeli dove il disegno viene perfettamente riprodotto nelle diverse zone con tonalità differenti, che corrispondono alle strisce di luce ed ombra.

Per la doratura dei calici, Michelino sembrerebbe aver utilizzato una foglia d'oro più spessa: in questo caso, come si può vedere sul calice a sinistra del Cristo, oltre ai colori di preparazione, egli usa graffiare con una punta acuminata la foglia d'oro, raggiungendo così l'effetto di un tratteggio incrociato che delinea le zone di massima ombra.

Il primo intervento effettuato è stata la spolveratura del supporto ligneo a scacchiera e delle tele di sostegno.

Quindi abbiamo rilavato la superficie con acqua distillata. Abbiamo così potuto individuare le finissime rifiniture di oro che decoravano le alucce degli angeli, il perizoma e lo sfondo damascato.

Utilizzando la tecnica fotografica ad ultra-violetto, abbiamo individuato con precisione le zone un tempo dorate e trattate a missione.

Attualmente l'oro che si è conservato è solo una piccola parte.

Tutte le zone dorate sono state trattate con polaroid B72 dato ad altissima percentuale in diluente nitro, con lo scopo di proteggere l'oro dai solventi indispensabili per la pulitura della superficie pittorica.

Vista la delicatezza del materiale su cui agivamo, in contrapposizione con la forte resistenza dei materiali inquinanti, abbiamo optato per una tecnica di pulitura differenziata.

Tutta la superficie era offuscata, oltre che da particellato solido, anche dal caseinato di calcio, utilizzato dai precedenti restauratori per far aderire le tele di supporto all'affresco.

Le colle utilizzate per lo strappo, non essendo state completamente eliminate, avevano provocato un'ulteriore variazione di tonalità (tendente al giallo) della pellicola cromatica.

Il tutto era aggravato dal precedente restauro pittorico alteratosi.

Dopo una serie di campionature, siamo così intervenuti: il Cristo è stato trattato con impacchi di pasta di cellulosa Arbocel 2000 e carbonato di ammonio.

Sul perizoma e sulle ali degli angeli abbiamo applicato un impacco per un tempo inferiore.

Sullo sfondo damascato sono stati applicati degli impacchi di pasta di cellulosa neutra e solo localmente la superficie è stata rilavata con acqua satura d'ammonio.

Terminate le operazioni di pulitura, abbiamo schiodato l'affresco dal vecchio supporto a scacchiera.

Quindi è stata eliminata una delle due tele di sostegno, ed infine si è ripulita la superficie dal caseinato di calcio in eccesso, e si è dato inizio alle preliminari operazioni di trasporto dell'affresco sul nuovo supporto in vetro resina, del tipo sandwich.

L'intervento di trasporto ha fornito ottimi risultati; in seguito abbiamo rilavato la superficie con acqua distillata.

Sono state quindi eliminate le vecchie stuccature in gesso e sostituite con nuove a base di calce idrata e sabbia fine setacciata. Questo materiale è stato utilizzato anche per le zone neutre poste ai margini della pittura.

Il restauro pittorico è stato condotto in modo differenziato a seconda delle necessità dell'opera d'arte.

Le zone stuccate sono state integrate a selezione cromatica, metodo facilmente riconoscibile, che contemporaneamente si uniforma perfettamente con la pennellata originaria, ricreando così una visione di insieme omogenea.

Le zone abrase, dove le velature definitive sono andate irreversibilmente perdute, sono state integrate ad abbassamento cromatico.

Infine, in accordo con la Soprintendenza e la committenza, abbiamo optato per l'uso dell'astrazione cromatica sull'ampia lacuna che interessa la parte sinistra del costato del Cristo, lo sfondo e la mano destra dell'angelo dolente. L'astrazione è stata eseguita in modo sensibilizzato, adattandosi cioè alle tonalità che affiancava. Questo risultato è stato raggiunto attraverso l'intreccio incrociato di finissime pennellate di colore giallo, rosso, verde e nero.

Chiaramente il restauro non può che supplire solo in parte ai gravi danni subiti dall'opera nel suo tempo storico.

Desidero ringraziare l'arciprete di Monza Leopoldo Gariboldi, per la fiducia accordatami, il soprintendente vicario per i Beni Artistici e Storici, Simonetta Coppa, che ha diretto il restauro, la professoressa Liana Castelfranchi Vegas, per i preziosi consigli; la FINIDAM s.r.l. che con il suo generoso contributo ha permesso la realizzazione dell'intervento, e il Circolo Fotografico Monzese per la loro perizia e cortesia, e la prof. Maria Luisa Gatti Perer, per lo spazio che mi ha cortesemente concesso su queste pagine.

Il restauro è stato eseguito da Lucchini Restauri S.a.s.