



## Letizia Lodi

Recenti restauri ad alcune opere del Museo: Ambrogio Bergognone, Bernardino Luini, Bartolomeo Montagna (2002-2005)

Come si è detto nel corso delle due giornate di convegno, e si è potuto verificare direttamente durante la visita al museo, negli ultimi anni, tra 2002 e 2005, oltre al recupero dell'importante gipsoteca nella galleria a pianterreno del Palazzo ducale (e quindi al completamento dei delicati interventi di restauro ai calchi, diretti di concerto con la Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio che li aveva avviati sin dalla seconda metà degli anni novanta), si sono effettuati interventi di restauro, sotto la direzione di chi scrive e con fondi della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico, alle splendide opere del XV e XVI secolo conservate nel museo della Certosa. Si tratta delle coppie di *Angeli oranti* di Ambrogio Bergognone, del *Sant' Ambrogio* e del *San Martino e il povero* di Bernardino Luini, della pala di Bartolomeo Montagna raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista e Gerolamo e angeli musicanti*, dei dipinti su tavola della fine del XVII secolo, copie delle tavole del Luini, e infine dei capolavori in marmo del XV secolo raffiguranti la *Flagellazione*, l'*Orazione nell'orto* e il *Cristo portacroce*, attribuiti a Giovanni Antonio Amadeo e collaboratori, e la *Crocifissione*, di scultore lombardo, databile alla seconda metà del XV secolo<sup>1</sup>.

Ovviamente le opere su tavola, non oggetto di interventi conservativi durante le campagne di restauro effettuate agli inizi degli anni novanta per cura di Barbara Fabjan e Pietro Marani, erano quelle che più necessitavano di interventi urgenti, ad iniziare dalle coppie di *Angeli oranti* di Ambrogio Bergognone (figg. 1, 2) – collocati su piedistalli lignei progettati direttamente da Luca Beltrami in occasione dell'allestimento museale del 1911 e per i quali si sono rinvenuti i disegni inediti<sup>2</sup> – che presentavano cadute della cromia in alcuni punti, specie lungo la fenditura che in entrambe le tavole segnava l'aggiunta ottocentesca, e ridipinture sempre del XIX secolo.

Le due coppie di *Angeli oranti*<sup>3</sup> non sono menzionate nelle *Memorie* di Padre Matteo Valerio, né è possibile riferirle a una delle pale del Bergognone in Certosa di cui ci è giunta notizia<sup>4</sup>. Il primo accenno a queste tavolette è negli inventari ottocenteschi della Certosa (1845, 1868, 1888), in cui vengono citate nella Sagrestia nuova, accanto ad altri dipinti dell'artista (*San Pietro* e *San Paolo*), ai lati della grande pala del Montagna.

Nell'*Inventario* del 1868 è scritto che “le tavolette sono piegate alquanto in senso verticale, e più quella a destra di chi guarda”<sup>5</sup>.

Sicuramente i pannelli sono stati manomessi e consolidati con il completamento delle cornici originali: in effetti la fattura dei motivi ornamentali delle splendide cornici coeve, a baccelli e quindici rosette, la rigogliosa cornucopia e il legno stesso risultano di qualità nettamente superiore a quella delle parti aggiunte, a quanto è stato possibile verificare durante l'ultimo intervento, eseguito nel 2002 da Luigi e Anna Parma. È molto probabile che questo “aggiustamento” sugli *Angeli* sia opera di Agostino Comerio e che sia stato eseguito nel corso dei suoi interventi di restauro ai dipinti della Sagrestia nuova, documentati appunto al 16 luglio 1826, come si evince dai documenti conservati nell'Archivio Antico della Certosa, pubblicati in parte dalla Giacomelli Vedovello e citati da Del Giudice e Lodi.

È interessante notare che anche Crowe e Cavalcaselle avevano osservato e scritto nel 1912 che i due quadri erano danneggiati e i fondi ridorati<sup>6</sup>.

Anche nella scheda di catalogo della mostra dedicata a Bergognone del 1998, Del Giudice rilevava ancora come “la lettura delle due opere fosse condizionata dalla pellicola pittorica in entrambe lievemente abrasa e dalle ridipinture effettuate nel XIX secolo sui visi degli angeli. Entrambi i pannelli presentano delle aggiunte verticali sulle quali sono state completate le braccia e le mani degli angeli in secondo piano” (figg. 3-5).

In effetti al momento del trasporto nel laboratorio di restauro di Luigi Parma, le tavole apparvero subito compromesse nella loro struttura interna a causa dell'entità dell'attacco degli insetti xilofagi. In particolare la tavola destra presentava, sotto una sezione di cornice curvilinea, intere porzioni di legno sgretolate (fig. 6). Le zone maggiormente interessate da un evidente stato di degrado erano proprio le cornici dorate, particolarmente le parti originali. Parziali rotture degli intagli, innesti grossolani effettuati con essenze e modalità diverse, nonché una decoesione della foglia d'oro e della preparazione di gesso e colla, rendevano difficoltosa la più semplice pulitura delle superfici, giunte appunto in studio coperte da

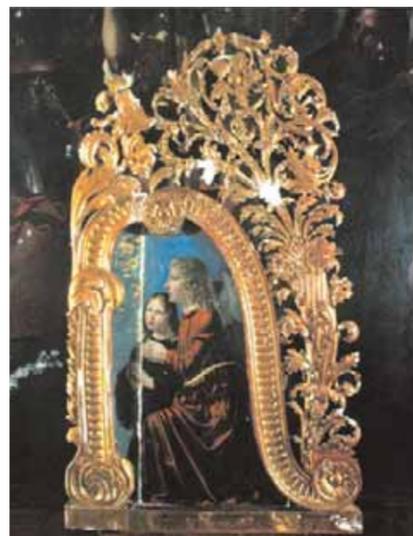
1, 2. Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Angeli oranti*, prima del restauro. Pavia, Museo della Certosa

3. Prove di pulitura durante il restauro

4, 5. Una delle due coppie di *Angeli oranti* durante la pulitura: è evidente l'aggiunta della tavola a sinistra a seguito del restauro ottocentesco di Agostino Comerio

6, 7. Particolari della cornice durante il restauro

8. Il retro della tavola dove è ben visibile la fenditura verticale e l'aggiunta del XIX secolo



uno spesso strato di polvere (fig. 7). Fortunatamente la parte frontale delle due tavole, nonostante la contiguità di così vaste colonie di tarli, non appariva compromessa nella sua integrità. Prima di intervenire sulla superficie pittorica, si è provveduto tempestivamente a un consolidamento delle cornici lignee, il cui minimo spostamento avrebbe provocato continue perdite di scaglie di foglia d'oro. In seguito si è eseguita una pulitura a tampone, al termine della quale l'intera superficie delle cornici è stata consolidata; le tavole sono state quindi sottoposte a trattamento antitarlo con gassazione e sotto vuoto per quindici giorni. Il ritocco pittorico è stato eseguito a selezione cromatica, localmente è stata riapplicata la foglia d'oro a missione.

La disomogeneità che caratterizzava le tavole era ben evidente anche sul retro delle medesime (fig. 8) dove risultavano giunte e bloccate tra loro mediante innesti lignei fissi: due nel pannello con gli angeli rivolti a destra, e tre più piccoli di forma rettangolare nell'altro, testimonianza anche questi inserti del rimaneggiamento del XIX secolo.

Durante l'intervento si sono rimosse le traverse fisse che irrigidivano la struttura e sagomata la fenditura che divideva le due parti, sono stati inseriti innesti cuneiformi in essenza di pioppo di circa 6 cm, raccordando così i due elementi in modo più elastico.

Per quanto riguarda la superficie pittorica, la vasta ridipintura che in entrambe le opere interessava l'intera zona del cie-





9



10



11

lo, stesa con l'intento di uniformare le due parti non coeve dei dipinti, è stata oggetto di una delicata pulitura a bisturi e a tampone, al fine di recuperare la cromia originaria, alterata e appiattita dall'ossidazione della vernice protettiva. Anche le ridipinture pesanti, eseguite probabilmente dal Comerio nel 1826, sulle mani degli angeli e sulle vesti, sono state alleggerite con una attenta pulitura a tampone.

Prima di procedere all'intervento di pulitura sono state effettuate microanalisi su un campione di strato pittorico, prelevato dalla veste verde dell'angelo di sinistra, a cura di Stefania Pellizzaro del Laboratorio TSA (Tecnologie scientifiche applicate) di Padova.

Le analisi hanno evidenziato che lo strato pittorico è composto da una preparazione composta da gesso, colla animale e olio siccativo, consueta nelle opere del periodo; un primo strato pittorico composto esclusivamente da biacca; una stesura utilizzata come "base" di natura proteica, composta da biacca, nero carbone, in minima parte, e resinato di rame; una stesura scura e discontinua, composta da nero carbone e ocre rosse; uno strato pittorico composto da azzurrine e verde rame (resinato); una patina giallo-brunastra.

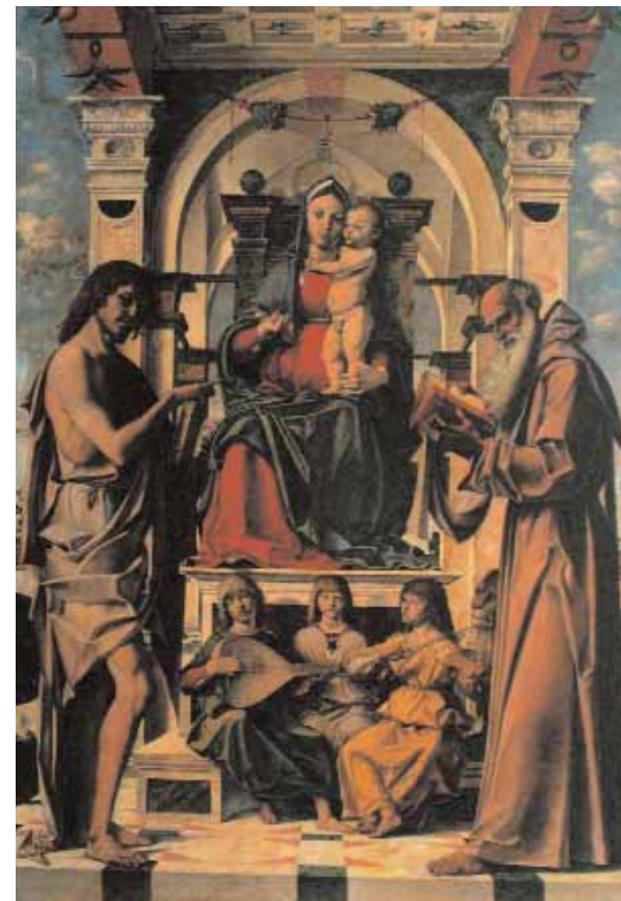
Facilmente identificabili sono state le ridipinture ottocentesche anche per la diversa natura e composizione delle stesu-

9, 10. Le due tavole dopo il restauro

11. Particolare delle teste di due degli angeli a restauro ultimato

12. Bartolomeo Montagna, *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista e Gerolamo e angeli musicanti*, prima del restauro. Pavia, Museo della Certosa

13. La pala in una fotografia Brogi di fine Ottocento. Milano, Fototeca Storica dell'Accademia di Belle Arti, Certosa di Pavia, Legato Mongeri 1888, Album IV



12



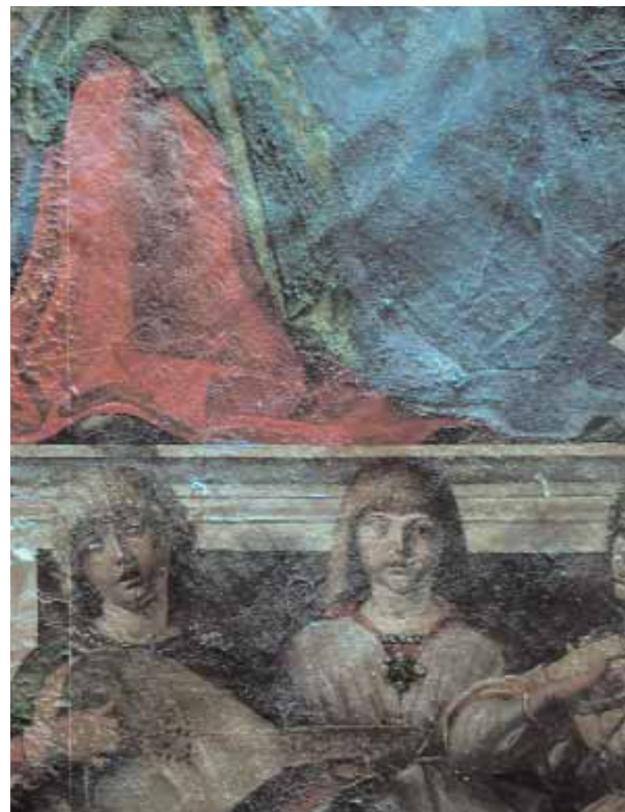
13

re: ridipintura verde composta da nero carbone, terra verde, ocre gialla e piccole percentuali di resinato di rame (pennellata stesa a tempera); locali velature sottili di colore azzurro composto da blu di prussia e biacca. Inoltre l'osservazione UV della sezione lucida del campione ha confermato la presenza di leganti oleosi nell'imprimatura e nel primo strato pittorico. Dalle analisi effettuate dal medesimo laboratorio padovano è stato confermato l'uso di lacche, impiegate di frequente da Bergognone, sopra un'imprimatura ottenuta con stesura di biacca con punte di resinato di rame e di nero carbone.

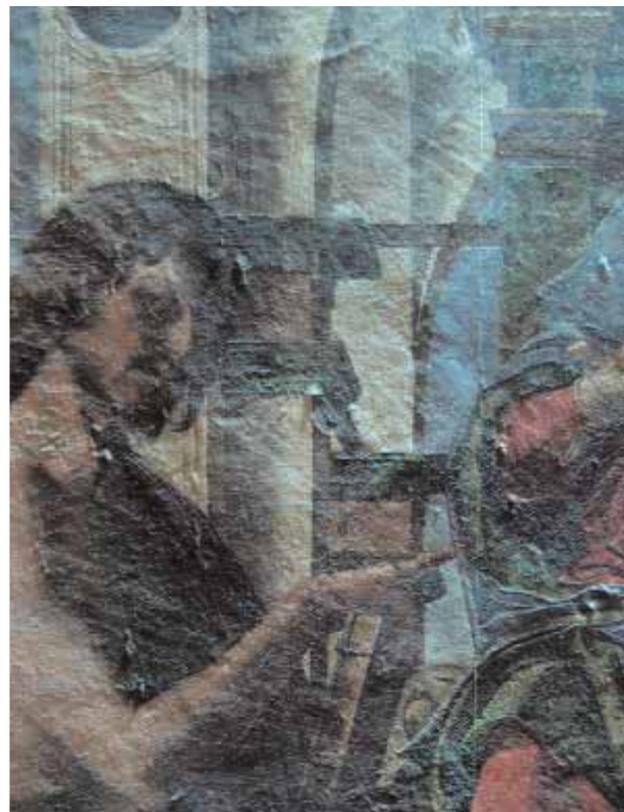
Il restauro ha consentito ovviamente una maggiore leggibilità dell'opera (figg. 9, 10) e il recupero della finezza esecutiva degli incarnati dei volti (fig. 11), delle lumeggiature nei capelli degli angeli, dell'azzurro del fondo e dei cangianti delle vesti, prima offuscate dalle ridipinture, consentendo anche di confutare l'ipotesi di parte della critica, che si trattasse di opere di un collaboratore di Bergognone, confermandone invece l'autografia dell'artista e una datazione intorno alla fine del primo periodo certosino, quindi all'incirca agli anni novanta del Quattrocento<sup>7</sup>.

La straordinaria pala di Bartolomeo Montagna (1449 circa - 1523) raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista e Gerolamo e angeli musicanti*<sup>8</sup>, data al 1490 e collocata nella Sala F del museo, è stata restaurata nel 2003-2004 da Luigi e Anna Parma, con fondi ministeriali sotto la direzione di chi scrive.

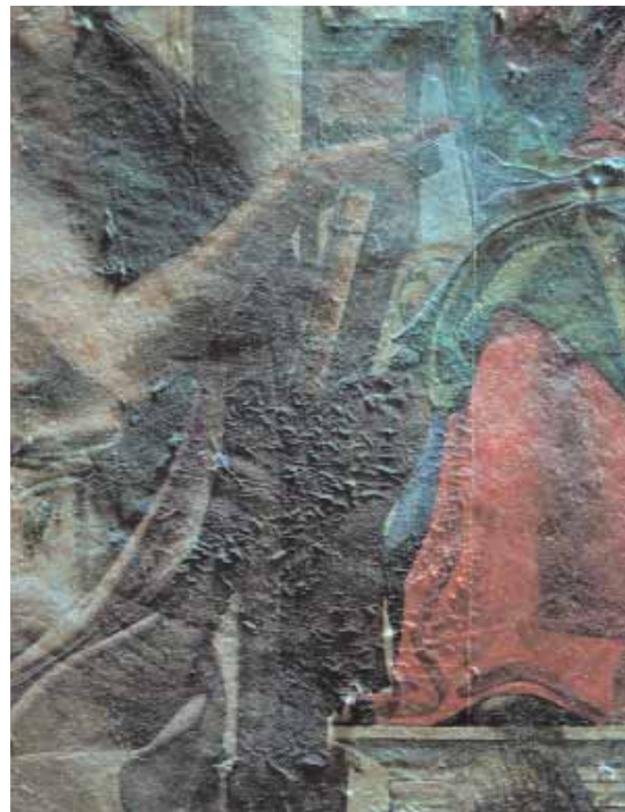
Come è testimoniato dal manoscritto braidense di padre Matteo Valerio "alla data 1490 Mastro Bartolomeo Montanea da Vicenza pittore fece un'ancona ove è dipinta la Beata Vergine, Santo Giovanni Battista e Santo Gerolamo *pretio L. 326*"<sup>9</sup>. Dagli inventari otto-novecenteschi della Certosa, nonché dalla ricostruzione della collocazione delle ancone proposta da Barbara Fabjan<sup>10</sup>, apprendiamo che la splendida pala proveniva dalla terza cappella di sinistra della chiesa, appunto intitolata al Battista; trasportata nella Sacrestia nuova intorno al 1823 fu collocata sopra la porta, su suggerimento di Agostino Comerio che aveva collaborato alla sistemazione delle opere, come risulta dalle testimonianze documentarie; venne collocata nel museo alla fine del XIX secolo, e vi risulta esposta già



14



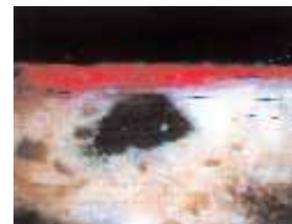
15



16

all'inaugurazione, nell'allestimento di Beltrami del 1911<sup>11</sup>. Inoltre è interessante ricordare che la tavola di Bartolomeo Montagna, a quanto si apprende dall'*Inventario* del 1868, aveva una propria originale cornice con cimasa dorata. Il medesimo inventario ci rende nota anche l'esatta disposizione sulla facciata interna della Sagrestia nuova delle sette tavole trasportate dalla Sacrestia vecchia e dal Lavabo (ora nella prima sala del museo, già Sala F): al centro si trovava la pala di Bartolomeo, lateralmente in alto il *San Martino e il povero* e il *Sant' Ambrogio* di Luini, sotto il *San Pietro* e il *San Paolo* del Bergognone, ai lati i due *Angeli oranti* sempre di Ambrogio; vi si aggiunge anche che "la tavola di Montagna aveva una propria cornice con una cimasa per intero coperta d'oro (perduta)"<sup>12</sup>. Nella pala la complessa struttura del trono dipinto ad imitazione di marmi policromi, frequenti nell'architettura veneta rinascimentale, è collocata sotto una loggia resa con forte accelerazione prospettica e aperta sullo sfondo arioso del cielo (figg. 12, 13). La grande ancona, come risulta dai documenti conservati nell'Archivio Antico della Certosa, nonché dalle interessanti corrispondenze epistolari, tra Ettore Modigliani, Luca Beltrami e Augusto Brusconi, fu restaurata tra il 1913 e il 1916 da Oreste Silvestri, che eseguì anche, tra il 1918 e il 1920, interventi di manutenzione, preliminari all'imballaggio – effettuato in occasione del trasporto a Roma (Palazzo Venezia) durante la Prima guerra mondiale – di vari capolavori su tavola della

14-16. Particolari a luce radente prima del restauro da cui risultano evidenti i numerosi sollevamenti di colore

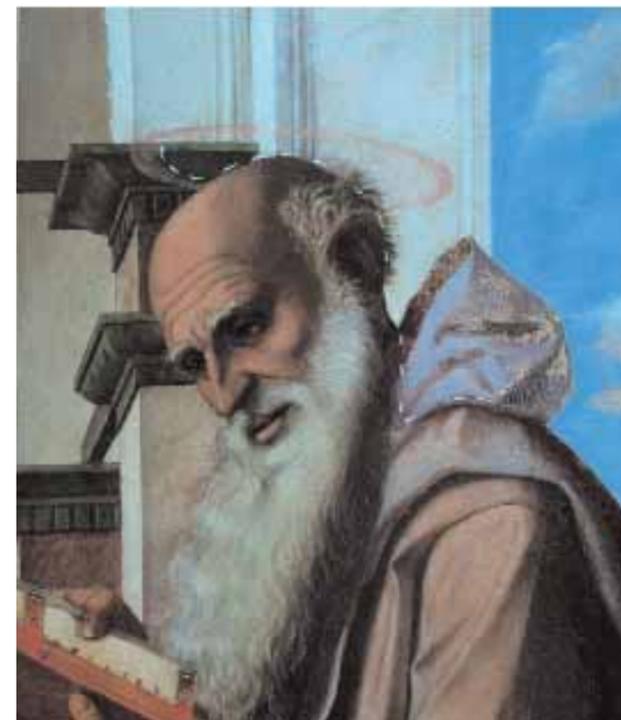


17

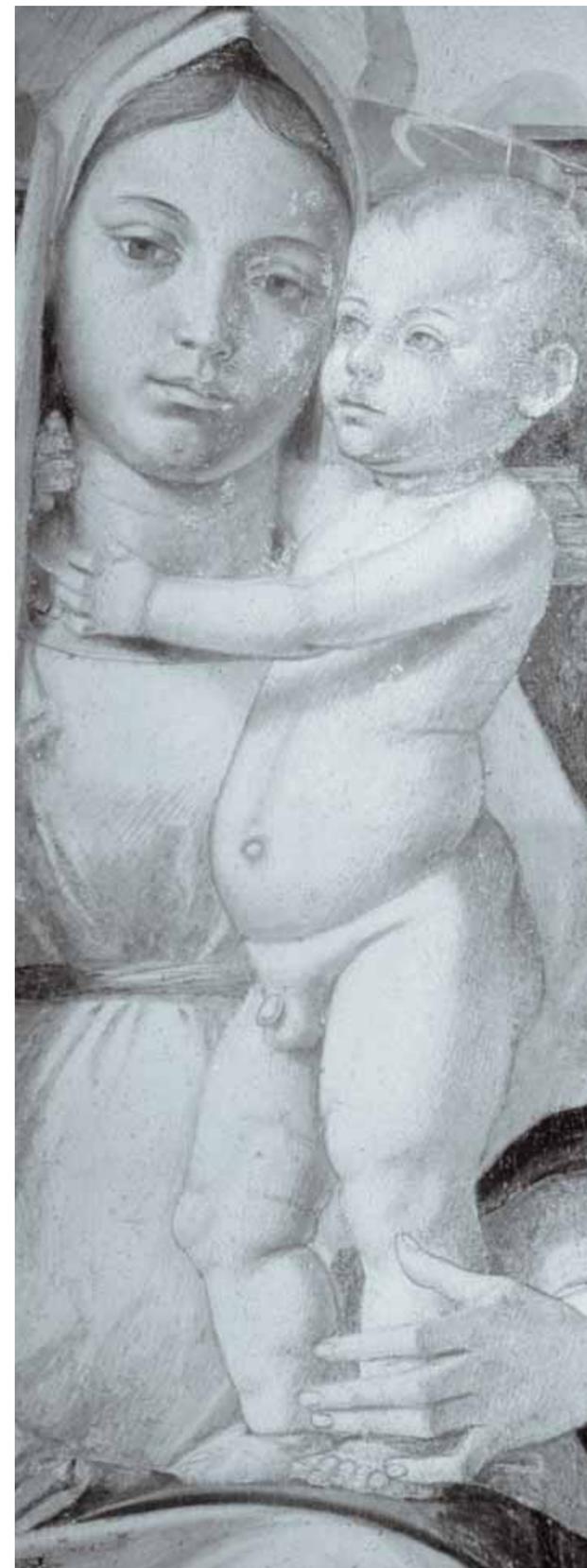
17. Microfoto delle sezione lucida al microscopio ottico di un campione della pellicola pittorica prelevato dalla veste rossa sul ginocchio destro della Vergine

18. Particolare del san Gerolamo durante la pulitura

19. Riflettografia i.r. che evidenzia il disegno sottostante le figure della Vergine e del Bambino



18



19

Certosa di Pavia, per preservarli da eventuali danni causati dai bombardamenti o da altre operazioni belliche<sup>13</sup>.

Oreste Silvestri descriveva le problematiche e il tempo lungo richiesto da un restauro così complesso, ma non lasciava relazioni dettagliate sui procedimenti di pulitura e sui materiali impiegati<sup>14</sup>.

A sollecitare l'intervento attuale sono stati i problemi di disinfestazione del supporto ligneo, legati all'attacco di insetti xilofagi, e problemi di leggibilità della superficie pittorica, dovuti alla forte alterazione della vernice protettiva e agli estesi sollevamenti di colore, causati essenzialmente dalle escursioni termoisometriche, diffusi un po' su tutta la tavola (figg. 14-16).

Ovviamente prima di iniziare l'intervento di restauro sono state fatte eseguire analisi scientifiche dei pigmenti e dei le-



20



21

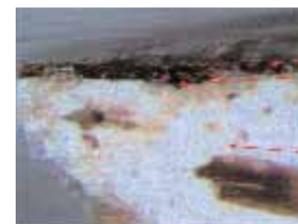
20. Riflettografia i.r. della testa di san Giovanni Battista dove si notano le cadute di colore nei capelli

21. Riflettografia i.r. della mano di san Giovanni Battista dove si evidenzia il disegno sottostante

22. Microfoto delle sezione lucida al microscopio ottico di un campione della pellicola pittorica prelevato dal manto scuro del san Giovanni Battista

23. Microfoto delle sezione lucida al microscopio ottico di un campione della pellicola pittorica prelevato dall'azzurro del cielo dietro il cappuccio di san Gerolamo

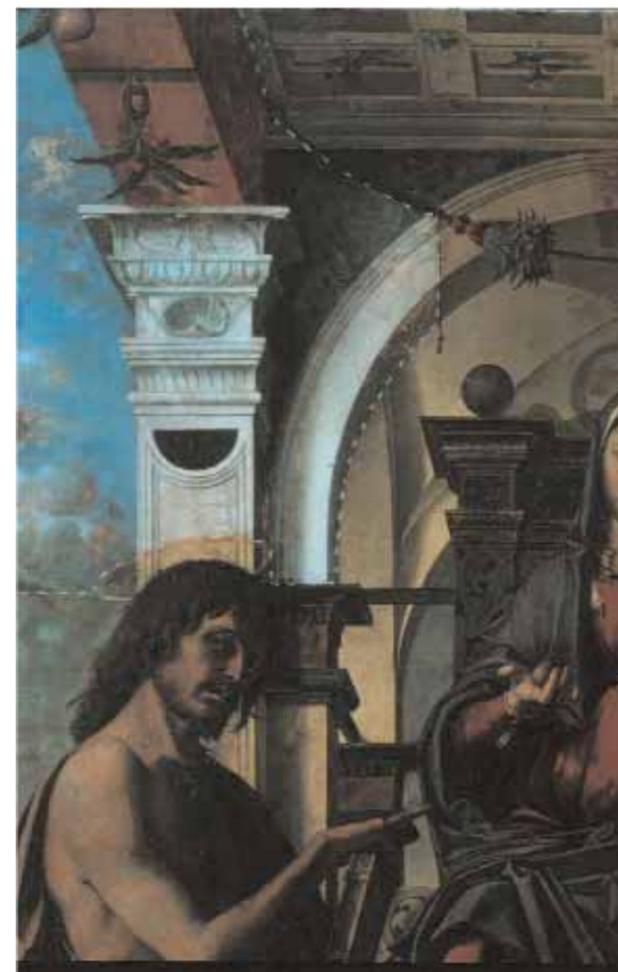
24. Particolare dell'architettura con un tassello di pulitura sulla lesena a finto marmo



22



23



24

ganti – previste in perizia – da Fabio Frezzato, che ha prodotto una esaustiva documentazione. Su tutta la superficie pittorica si trovava una stesura di vernice oleosa, probabilmente applicata dopo un'operazione di pulitura piuttosto energica, eseguita con una miscela, che tra i componenti annoverava della sabbia quarzifera, tuttora presente nello strato di vernice. Che la tavola abbia subito una pulitura insistita, in alcune parti, è confermato anche dalla presenza di un sottile strato di vernice oleosa pigmentata contenente una modesta quantità di vermiglio e zinco, da attribuire a un intervento "moderno", inteso a riequilibrare le zone "spulite", ad esempio nella veste rossa sul ginocchio destro della Vergine (fig. 17).

Dalla relazione dettagliata dei Parma si apprende che in vari altri punti della pala "la superficie pittorica ha subito interventi di pulitura, che hanno procurato effetti abrasivi, costituiti da fittissime microesplosioni del colore". Le piccole abrasioni erano soprattutto riscontrabili sulle lumeggiature delle vesti e nelle ombreggiature dei volumi e delle membra delle figure (figg. 18, 19).

Nel tempo i disturbi derivanti da queste disomogeneità della superficie sono stati ripresi con interventi pittorici (ridipinture) miranti alla loro riduzione; cosicché le più frequenti, di piccola estensione, si riscontrano sui capelli, sul volto e sulla veste in ombra di san Giovanni, sulle nuvole del cielo di sfondo, sul soffitto a cassettoni, sul libro di san Gerolamo e sulla veste rossa della Vergine (figg. 20, 21).

Le indagini chimiche dei pigmenti hanno però confermato come in molti punti della pala fossero conservati i colori originali, come nella parte anteriore del manto rosso scuro del san Giovanni Battista, (fig. 22), la cui stratigrafia mostra la preparazione a gesso, con terre e colla animale, il segno sottile del disegno sottostante, la stesura di ocre rossa miscelata a biacca, con sopra residui di lacca rossa di origine animale; nell'azzurro del cielo dietro il cappuccio del san Gerolamo (fig. 23), la cui stratigrafia mostra la preparazione costituita, come prima, da gesso e terre, e colla animale, lo strato discontinuo relativo alla linea del disegno sottostante, di contorno al cappuccio; la stesura pittorica costituita da azzurro oltremare e biacca, legati con un medium proteico. La stratigrafia del campione sul manto verde dell'angelo musicante di sinistra,



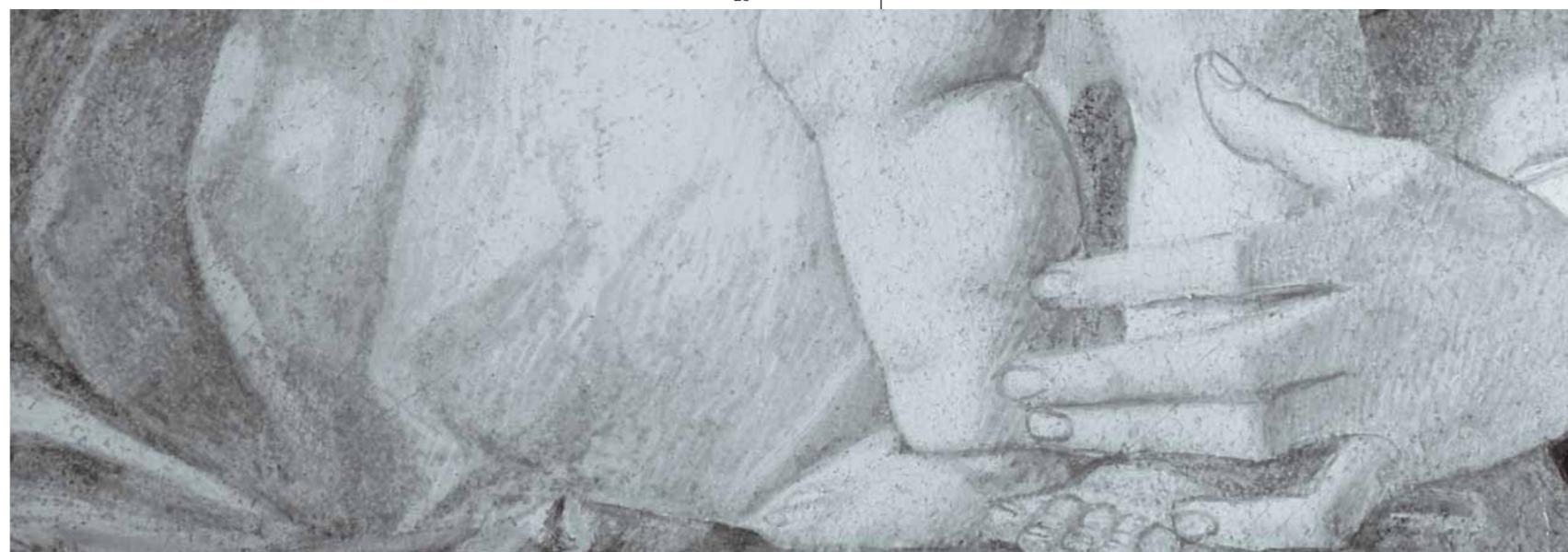
25

25. Riflettografia i.r. della figura di san Gerolamo

26. Riflettografia i.r. della mano dell'angelo di destra



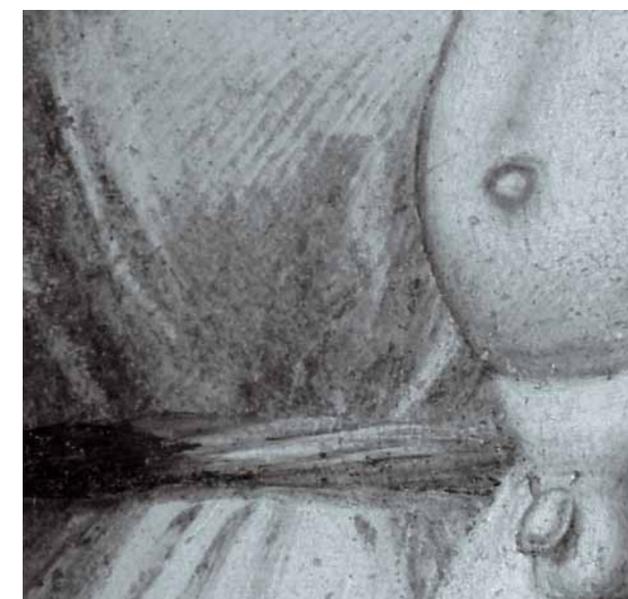
26



27

27. Riflettografia i.r. della mano della Vergine

28. Riflettografia i.r. della veste della Vergine con la cintura che le stringe la vita



28

subito sotto il ginocchio che regge il liuto, attesta la preparazione a gesso e colla animale (qui senza aggiunta di terre), una stesura di giallo di piombo e stagno, un altro strato con verdigris e biacca, con legante oleoso, e infine una stesura di vernice oleosa con sabbia quarzifera inglobata, che testimonierebbe una pulitura avvenuta forse nell'occasione del restauro di Oreste Silvestri, o ancor prima da Agostino Comerio nel 1826. La pulitura è stata effettuata procedendo con grande cautela e gradualità, con piccole prove di rimozione della vernice ingiallita (fig. 24), impiegando Resin soap-Tea, con un tamponcino a secco e in seguito con una soluzione di Tween 20<sup>15</sup>. Alcune ridipinture eseguite probabilmente dal Silvestri sono state alleggerite, ma conservate nei casi ove non esisteva più il colore sottostante, come ad esempio nella veste rossa della Vergine, nel cappuccio del san Gerolamo (fig. 25), nella veste verde dell'angelo.

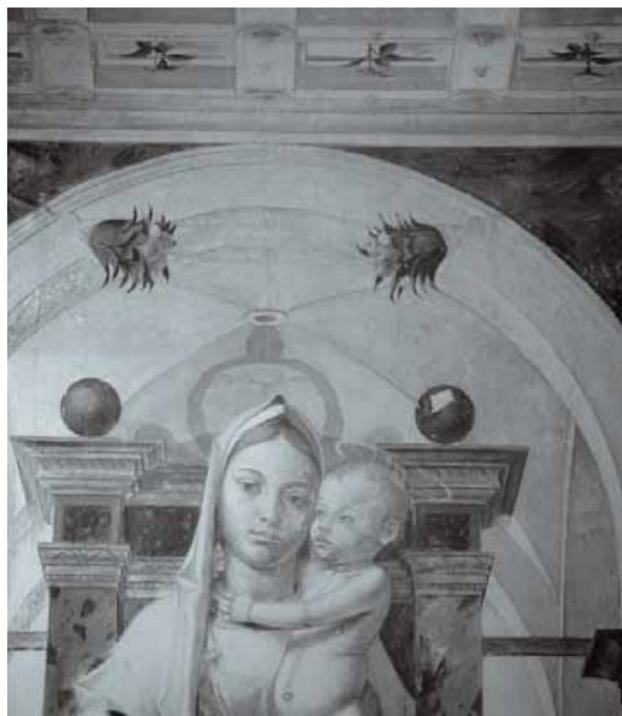
Le poche e minute vecchie stuccature sono state rimosse, anche perché coprivano strati pittorici originali. Le lacune di ridotte dimensioni sono state reintegrate a minuto tratteggio con

colori ad acquerello.

Per quel che riguarda il supporto la pala è costituita da tre tavole di legno, con struttura tipica delle latifoglie, di taglio tangenziale intermedio, disposte verticalmente. L'assemblaggio è stato effettuato con colla e assicurato da più code di rondine. Da tergo non sono mai state livellate, né rifinite. È interessante notare che, intorno al 1918-1919, in occasione probabilmente dello spostamento a Roma, il retro della tavola è stato isolato da una sorta di smalto "pietrificante" a base di biacca steso a pennello; trattamento eseguito anche sulle altre tavole di quella sala, tra le quali quelle di Bergognone (eccetto gli *Angeli*), di Bernardino Luini e della copia da Giovanni Agostino da Lodi. In seguito al restauro la pala del Montagna ha recuperato appieno l'intensità cromatica, la luce nitida e tagliente che definisce i contorni delle figure e "l'altra luce ariosa" dello sfondo della complessa macchina del trono e della loggia aperta sul cielo, le finzze dei marmi policromi delle partiture architettoniche (paraste, capitelli e basamenti) che testimoniano la cultura dell'artista, la conoscenza diretta delle architetture ve-

29. Riflettografia i.r. in cui è visibile il motivo a conchiglia dietro il capo della Vergine poi "coperto" nella redazione finale

30. Particolare, dopo il restauro, del san Giovanni Battista in cui si vede il tratteggio sotto lo strato di colore



29



30

nete di Mauro Codussi (viste durante il soggiorno veneziano del 1482) ed è ancora più evidente e tangibile l'influenza di Giovanni Bellini e di Cima da Conegliano<sup>16</sup>.

Le indagini riflettografiche i.r. eseguite da Gianluca Poldi, sempre in fase preliminare al restauro (luglio 2003) hanno rivelato l'uso di un ricchissimo disegno sottostante eseguito con un pennello a punta fine, con colore molto diluito e scuro, che segna morbidamente le linee di contorno delle figure, e ripassa con un tratto molto fine e meno diluito le linee incise nella preparazione gessosa delle partiture architettoniche, del trono e del basamento. All'interno delle figure l'artista definisce con grande precisione le parti in ombra con un tratteggio molto fitto e regolare, tratteggio che utilizza anche per rendere la pienezza dei volumi, come nella mano della Vergine che tiene il Bambino e nel braccio (figg. 26, 27).

Un tratteggio molto fitto e sempre eseguito a pennello, in alcuni punti anche sfumato, è evidente anche nella figura del Bimbo in piedi, sulla gamba, sul ventre e sulla parte in ombra nella postura di tre quarti, e sulla veste rossa della Vergine (fig. 28), sempre impiegato a definire, già al livello del disegno sottostante, le zone in ombra delle figure, e a rendere il senso del volume.

Il preciso sistema di tratteggi "costruttivi" testimonia senza dubbio l'influenza diretta di Giovanni Bellini e anche di Cima da Conegliano<sup>17</sup>.

Un interessante pentimento è emerso dietro il capo della Vergine, sotto la volta della loggia: si tratta di un motivo a conchiglia tipico delle decorazioni architettoniche venete e lombarde, che si trova spesso nella pittura lombarda, veneta, emiliana e marchigiana (fig. 29), poi nascosto dalla stesura pitto-

31. Riflettografia i.r. del braccio e del torace di san Giovanni Battista

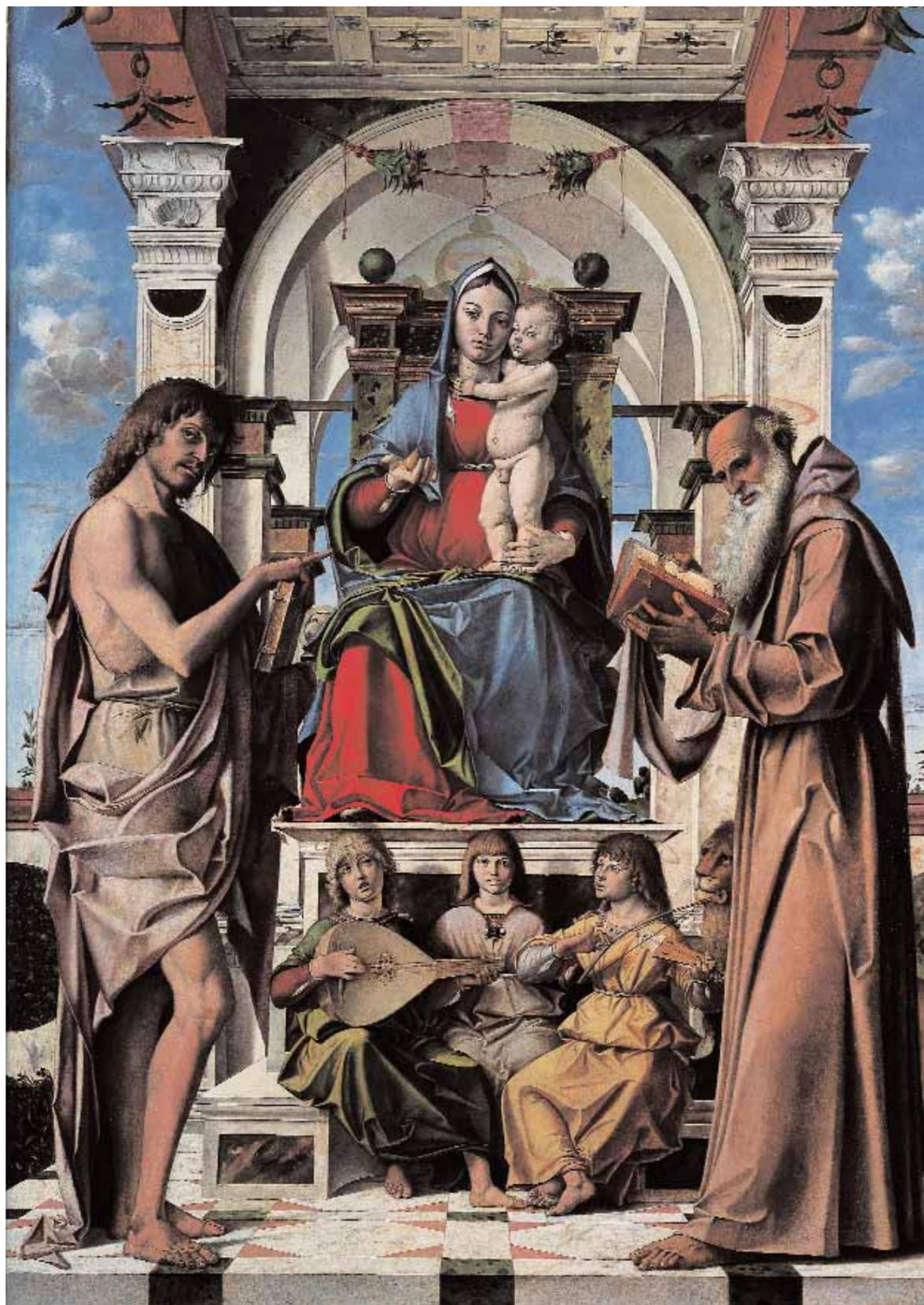


31

rica. Il disegno preparatorio è risultato evidente anche nelle stratigrafie dei pigmenti e ha confermato la sapienza e l'attenzione di Bartolomeo alla definizione delle prospettive architettoniche, e la conoscenza diretta dello sperimentalismo spaziale di Bramante, nonché, nell'accartocciarsi e nel segno nervoso e spezzato delle pieghe dei manti, della scultura dei Mantegazza e di Giovanni Antonio Amadeo, e certo non ultimi, degli esiti della produzione pittorica ferrarese di Tura, Cossa e De' Roberti<sup>18</sup>.

Come ha di recente ribadito Villa, il decennio di grande sperimentalismo prospettico di Bartolomeo viene inaugurato proprio dalla pala per la Certosa di Pavia, eseguita appunto nel 1490, per la cappella di San Giovanni Battista. "E di questa nuova stagione del linguaggio montagnesco la *Madonna con il Bambino sotto un pergolato tra i santi Giovanni Battista e Onofrio* dei Musei Civici di Vicenza, è quasi palinsesto"<sup>19</sup>.

"Ecco allora un sistema grafico che, a partire da una meticolosa definizione delle ombreggiature, in accordo con la lezione belliniana, tende già a evidenziare quelle costruzioni struttive che caratterizzano la piena maturità montagnesca, proprio negli anni di tangenza con la pratica del tarsiatore Pietro Antonio degli Abati. Il disegno sottostante, inizialmente orientato a seguire morbidamente le linee di contorno delle figure, si dispone poi entro le forme secondo un tratteggio fitto e irregolare, che definisce con meticolosità tutte le zone d'ombra, sottolineando le ricerche plastiche del maestro vicentino in questi anni (dal 1486 al 1490), in un interesse precipuo per i volumi dei personaggi, orientati a una strutturazione grafica che approderà nel corso degli anni novanta del Quattrocento, a una pittura di accentuata solidità formale e quasi pietrificata..."<sup>20</sup>. In effetti i confronti più puntuali circa il disegno sottostante, tra le opere indagate sino ad oggi, sono quelli tra la nostra pala certosina e l'altra grande pala della Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati di Vicenza raffigurante *La Madonna in trono tra i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Agostino e Sebastiano e tre angeli musici ai piedi del trono*, firmata dall'artista vicentino, e databile circa al 1485-1486<sup>21</sup>. Strette affinità si possono notare tra il gruppo della Vergine con il Bambino in trono e i santi, collocati, anche nella pala vicentina, sotto un'elegante volta a crociera spalancata sul cielo e sul paesaggio, peraltro se-



32

32. La pala dopo il restauro

condo lo schema delle *Sacre Conversazioni*, in particolare memore qui della struttura della perduta pala di Giovanni Bellini per San Zanipolo, datata al 1475 circa. Anche nella pala della pinacoteca vicentina si notano citazioni dal lessico architettonico coevo “come rivela il confronto tra la sintassi spaziale e i particolari decorativi del padiglione dipinto e le ariose crociere realizzate in quegli anni da Lorenzo da Bologna, nel chiostro adiacente alla chiesa, nonché accostamenti al linguaggio scultoreo, percettibili nella scheggiatura dei piani e nel taglio affilato delle pieghe, come in uno scultore lombardo di formazione amadeiana”<sup>22</sup>.

La pala vicentina, come è noto, subì un trasporto della tavola su tela, tra il 1878 e il 1879, ad opera di Antonio Zanchi, e un insistito intervento di pulitura nel 1964 ad opera di Pedrocco<sup>23</sup>, infatti la riflettografia all’infrarosso mostra il pessimo stato conservativo dello strato pittorico su tutta la superficie, e la povertà di pigmento in alcuni punti, evidenziando le numerose lacune. Per fortuna la buona trasparenza degli incarnati – notano Gian Luca Poldi e Giovanni Villa – almeno nelle zone meglio conservate dei santi, ha favorito la lettura del disegno sottostante, che “qui come in altre opere di Montagna è costruito per definire con estrema cura i chiaroscuri, così da costituire tramite sottili velature di biacca, cinabro e lacca, le campiture in ombra e il modellato”, in modo molto simile a quanto possiamo osservare nei riflettogrammi della nostra pala certosina, in particolare, per l’impiego di velature a lacca, nella veste del san Giovanni Battista.

Ancora nelle vesti dei santi Giovanni Battista e Sebastiano della pala vicentina si percepisce un “fitto e regolare tratteggio diagonale condotto a pennello, che costruisce i panneggi e i corpi, prefigurando con un accurato sottomodello monocromo il sistema chiaroscurale, esattamente come nelle coeve realizzazioni di Bellini”; tratteggio che diverrà più fitto e con steura meno diluita nella pala pavese, teso a rendere, oltre che i chiaroscuri, l’effetto plastico delle figure e la scheggiatura nervosa delle pieghe dei manti (figg. 30, 31).

Ancora relativamente alla pala del Museo della Certosa, è interessante ricordare come Oreste Silvestri nella sua descrizione dell’intervento di restauro, datata 27 ottobre 1911 e indirizzata al soprintendente Augusto Brusconi<sup>24</sup>, avesse constatato uno

stato di conservazione dell’opera sostanzialmente piuttosto buono: la tavola risultava compromessa da un attacco di tarli; la mestica e la pellicola pittorica presentavano distacchi evidenti e in alcune zone si riscontravano sollevamenti a vescichette. Silvestri aveva rilevato un intervento di restauro precedente (quello di Agostino Comerio del 1826) in occasione del quale il dipinto fu sottoposto a pulitura e ridipintura. Quest’ultima, notava Silvestri, realizzata utilizzando colori ad olio estremamente difficili da rimuovere, risultava consistente in corrispondenza delle teste dei santi Giovanni Battista e Gerolamo.

Ancora dalla relazione di restauro di Silvestri si apprende che egli aveva proposto e poi eseguito una spolveratura molto leggera per evitare cadute di colore nelle parti pericolanti. Intervenne con un consolidamento della superficie pittorica, indispensabile ad assicurare mestica e colore e allo stesso tempo importante nel garantire il dipinto in caso di spostamenti. Esegui infine un’integrazione pittorica in corrispondenza delle stuccature.

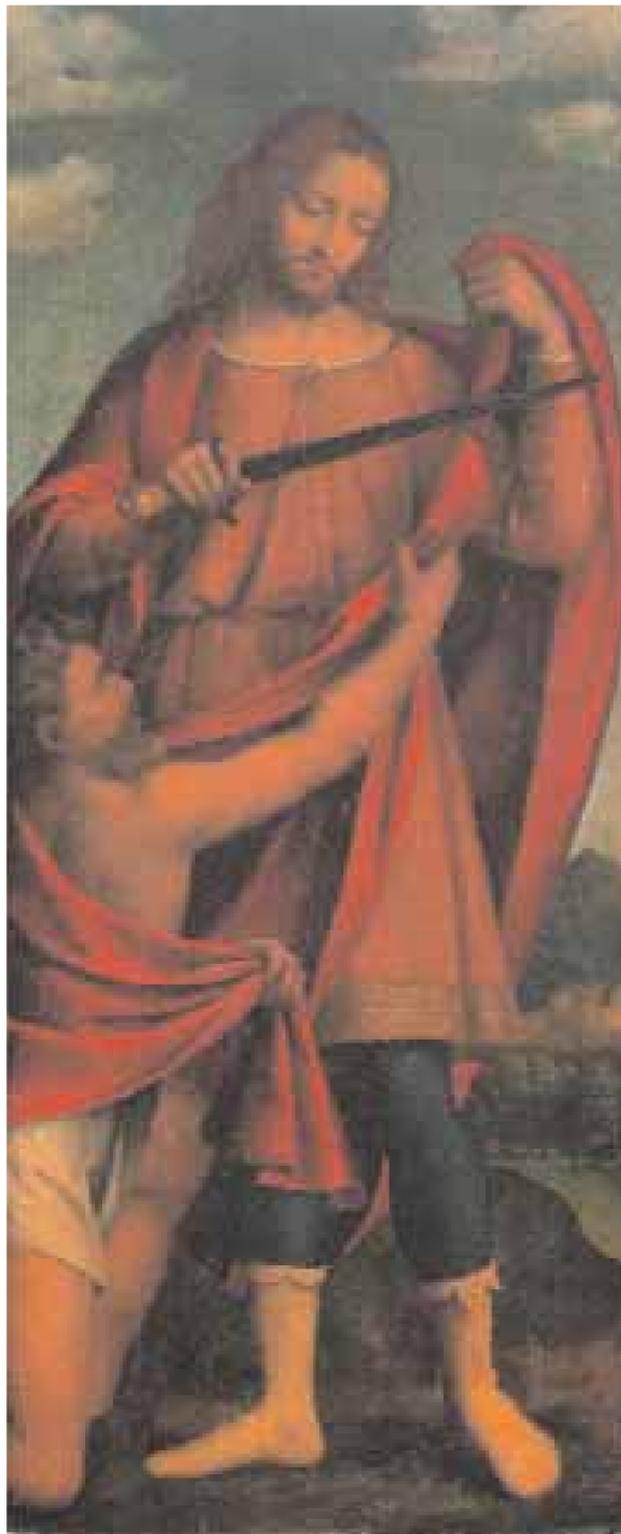
Dal contratto stipulato tra il soprintendente Augusto Brusconi e Oreste Silvestri l’11 ottobre 1913<sup>25</sup> si apprende che il restauratore doveva eseguire l’intervento “in mesi 18, a partire dal 1 dicembre 1913 sino al 31 maggio 1915, giorno in cui dovrà essere consegnato il dipinto definitivamente restaurato”. Inoltre la vigilanza sui restauri in esecuzione “sarà affidata ad una *Commissione tecnica* composta di tre membri da nominarsi dal ministero della Pubblica Istruzione su proposta del Soprintendente ai monumenti della Lombardia”. Una sorta di “perizia” contemporanea insomma, in uso negli Uffici Restauri delle Soprintendenze, e un “collaudo” sin da allora praticato. La Commissione fu poi composta da Luigi Cavenaghi, Ettore Modigliani, Augusto Brusconi e Luca Beltrami, a quanto si evince dai documenti sempre conservati nell’Archivio Antico della Certosa, Verbale del 24 Gennaio 1914, e fortunatamente si oppone al trasporto su tela, che invece si era attuato nel caso della pala vicentina: “La Commissione qui sottoscritta, incaricata di vigilare alla riparazione del quadro di Montagna della certosa di Pavia, radunatasi oggi nel laboratorio del Sig. Francesco Annoni, dove il quadro è stato attualmente trasportato, prese in esame le condizioni del dipinto e particolarmente la qualità dell’imprimatura, conviene nel riconoscere che le condizioni di

33. Bernardino Luini,  
*Sant'Ambrogio*, prima del restauro.  
Pavia, Museo della Certosa



33

34. Bernardino Luini, *San Martino e il povero*, prima del restauro.  
Pavia, Museo della Certosa



34

35, 36. Particolari a luce radente del *San Martino e il povero* prima del restauro. Sono evidenti i numerosi microsollevamenti di colore



35



36

questa non siano tali da dare pieno affidamento che il trasporto su tela possa effettuarsi con felicissimo risultato. Considerato inoltre che le condizioni della tavola sono in genere abbastanza buone e che il sollevamento del colore è limitato a qualche zona, conviene nella deliberazione che previa la necessaria opera di rinforzo della tavola stessa, si possa procedere, senza eseguire il trasporto su tela, alla riparazione del quadro affidata al pittore Oreste Silvestri qui sottoscritto<sup>26</sup> (fig. 32).

Come si è accennato più sopra, altre opere oggetto di interventi di restauro sono state le due tavole raffiguranti *Sant'Ambrogio* e *San Martino* di Bernardino Luini<sup>27</sup> (figg. 33, 34) e le corrispondenti copie della fine del XVII secolo.

Le due splendide tavole sono citate con l'attribuzione a Bernardino Luini e con la collocazione nella Sagrestia vecchia nei manoscritti dell'Ambrosiana del 1696 e del 1777, nel fascicolo 1 del manoscritto braidense di padre Matteo Valerio, e negli Inventari del 1782 e 1785, in cui i dipinti sono schedati con il numero 187 e definiti "bislonghi in piedi" e con "cornice intagliata e dorata"<sup>28</sup>.

Nelle *Visite alla Certosa* dell'Ottocento, dal 1828 in poi, e dagli Inventari della seconda metà del secolo, i due Luini appaiono spostati nella Sagrestia nuova, sulla parete sopra l'ingresso, ai lati della pala del Montagna, secondo la sistemazione decisa dal pittore-restauratore Agostino Comerio nel 1826. Nella sua guida del 1897, Carlo Magenta li descriveva come "figure tozze, ma non prive di quella delicata espressione di colui che è chiamato il Raffaello di Lombardia"; Beltrami, nella monografia dedicata al Luini del 1911, precisava che in quel medesimo anno le tavole erano già sistemate nel museo recentemente istituito, nella Sala F<sup>29</sup>. Bernardino e il figlio Aurelio sono presenti nell'*Elenco dei Pittori che hanno lavorato per la Certosa*, alla fine del fascicolo 2 di Padre Matteo Valerio<sup>30</sup>. Comunque, sia le fonti antiche sia gli Inventari, nonché gli storici del nostro secolo, sono concordi nell'attribuire al pittore le due tavole del Museo, considerandole parti di un polittico disperso che il Luini avrebbe dipinto per la Certosa o per qualche altro possedimento certosino<sup>31</sup>.

Infatti i due pannelli non sono le uniche opere eseguite dall'artista per i monaci: sempre in Certosa si trovano le figure

di *San Sebastiano* e di *San Cristoforo*, affrescate nelle nicchie del vestibolo d'ingresso, e l'affresco staccato raffigurante la *Madonna con il Bambino*, ora nella sacrestia del lavabo, a destra del coro. Ad esse va aggiunta la tavola con la *Madonna del roseto*, oggi nella Pinacoteca di Brera. Tutte queste opere sono ancora di dibattuta e problematica datazione, in quanto appartengono al periodo giovanile dell'artista, incerto e mol-

37-39. Particolari delle due tavole durante il restauro con prove di pulitura



37



38



39

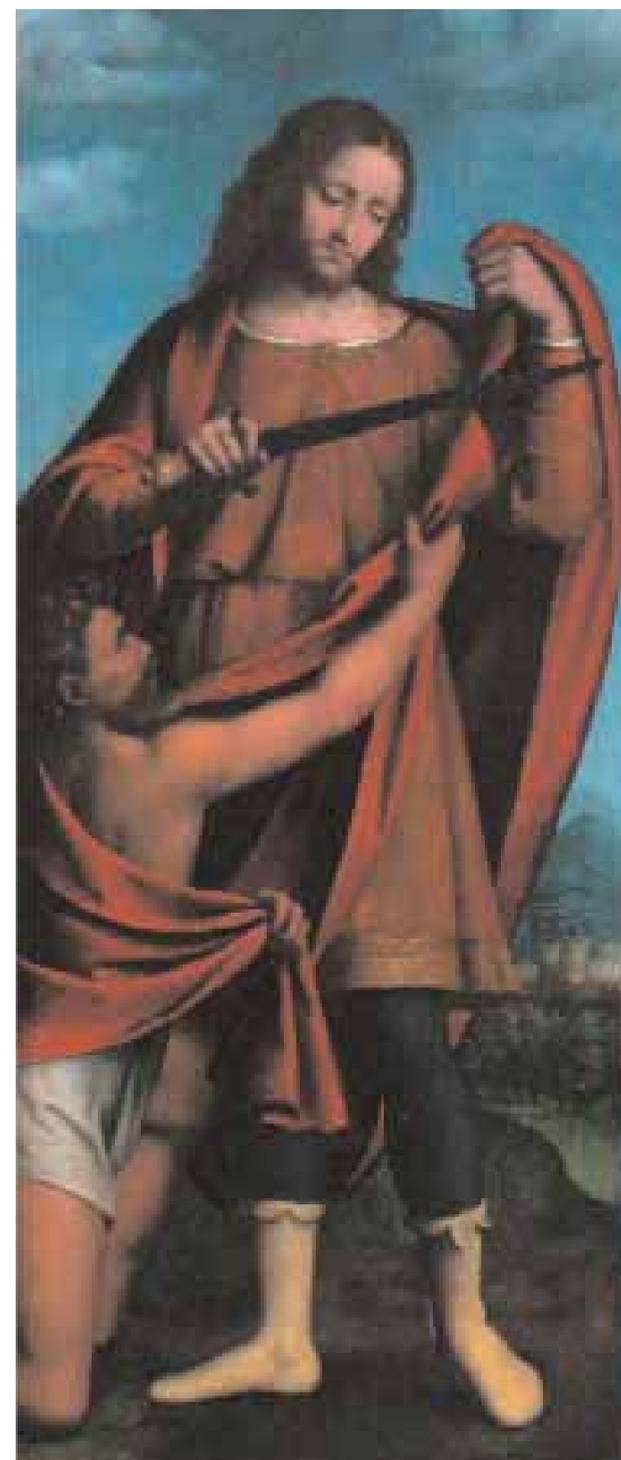
to discusso da parte degli studiosi che se ne sono occupati, quali Maria Teresa Binaghi, Cristina Quattrini, Dario Trento<sup>32</sup>. La datazione delle due tavole raffiguranti *Sant'Ambrogio* e *San Martino* è ancora alquanto oscillante: secondo Dario Trento per evidenza stilistica, si collocano nel momento del classicismo più maturo dell'artista, intorno al 1520-1522, vicino alle tavole del Polittico di Bobbio, documentate al 1521, e ai ton-di in affresco nella chiesa di San Vittore a Meda, databili al 1522, dopo le *Sante Vergini* della prima fascia della chiesa di San Maurizio, databili al 1518<sup>33</sup>. Secondo Roberta Battaglia, invece, sono da datarsi all'inizio del secondo decennio del Cinquecento; mentre Maria Teresa

40. Bernardino Luini, *Sant'Ambrogio* a restauro ultimato



40

41. Bernardino Luini, *San Martino e il povero* a restauro ultimato



41

42. Particolare della testa di sant'Ambrogio dopo il restauro



42

Binaghi le colloca alla fine del primo decennio, accostandole all'affresco staccato di San Michele alla Chiusa, raffigurante la *Madonna con il Bambino e il san Giovannino*, ora a Brera<sup>34</sup>. Anche in questo caso il restauro effettuato da Anna e Luigi Parma nel 2003-2004, sotto la direzione di chi scrive, ha recuperato l'alta qualità esecutiva, la preziosità materica, le raffinatezze di stesura cromatica delle due opere, che Dario

Trento ritiene tra le più alte manifestazioni del classicismo maturo dell'artista<sup>35</sup>: i caratteri ben solidi delle figure sono come raddolciti dalla delicatezza di resa delle superfici, dai fili d'oro dei paramenti sacri di *Sant'Ambrogio*, su cui scivola una luce che sembra provenire dal paesaggio primaverile, sullo sfondo del cielo terso e cristallino. Anche i volti assorti mostrano un incarnato delicatissimo e vibrante (fig. 42), e lo scarto di

43. Bernardino Luini, *San Martino e il povero*, particolare dopo il restauro

43

vibrato è ben evidente in confronto alle copie secentesche, pur di alta qualità, esposte nella medesima sala F, ma ora trasferite nella sala E per ragioni di spazio.

Le due tavole autografe del Luini e le copie di identiche dimensioni, databili tra il quarto e il quinto decennio del XVII secolo probabilmente eseguite da Giacomo Antonio da Santagostino, formano un insieme prezioso, unico esempio rimasto integro in Certosa, di una serie certamente più ampia<sup>36</sup>. Entrambe le coppie di tavole hanno subito interventi di restauro: nel 1826 quello di Agostino Comerio, nell'occasione del trasporto e collocazione dalla Sagrestia vecchia a quella nuova, insieme alle altre opere citate più sopra; nel 1918-1921, l'intervento sul retro delle tavole, ad opera di Oreste Silvestri, in occasione del trasporto a Roma, durante il conflitto bellico; nel 1975 da parte Pinin Brambilla Barcilon.

Sul retro della tavola raffigurante *Sant'Ambrogio*, è ancora possibile vedere un cartiglio con brevi indicazioni dell'intervento realizzato tra il 1918 e il 1921.

Preliminarmente al recente intervento conservativo si sono fatte eseguire analisi chimiche su di un campione prelevato nel fondo blu del cielo, dal Laboratorio TSA di Padova, che ci ha fornito informazioni sulla natura dei pigmenti impiegati e sulla stratigrafia che era costituita da un primo strato con la preparazione a gesso, colla animale e olio siccativo, un sottilissimo strato nero, con frammenti di nero carbone, impiegato molto probabilmente per il disegno preparatorio, un fondo azzurro chiaro, dato a olio, pigmentato con frammenti di biacca e poche particelle di azzurrite, lo strato pittorico blu (del cielo), contenente legante oleoso, composto da azzurrite naturale con piccole particelle di biacca e dove, alcuni granelli di azzurrite risultano virati in malachite, uno strato esterno di vernice di natura resinosa, con particelle di biacca, nero carbone e ocre rossa.

Entrambe le opere nel momento in cui furono trasportate nel Laboratorio Parma, presentavano la superficie pittorica offuscata da un pesante strato di polvere e da depositi superficiali, nonché da una strato di vernice protettiva, fortemente ingiallita, e in vari punti presentavano la cromia indebolita e abrasa. La leggibilità dei dettagli delle figure e del paesaggio di sfondo, la preziosità dei tessuti dei manti, risultavano fortemente alterati da pesanti ridipinture, localizzate nella parte in-

fiorire in corrispondenza della vegetazione. Diffusi sollevamenti dello strato pittorico interessavano il cielo e i santi, all'altezza delle ginocchia (figg. 35, 36).

Come si è già accennato il retro delle tavole illustrava l'intervento conservativo degli anni venti, quando le opere vennero imballate e trasportate a Roma, insieme al Montagna; infatti gravemente danneggiate sul fronte e sul retro, a causa della presenza di tarli, le tavole vennero trattate con naftalina, per gassazione e impregnazione, e in seguito protette con una stesura sul retro di una mano di biacca e successivamente di smalto bianco. Proprio la descrizione di questo intervento ha aiutato i restauratori a comprendere lo stato di conservazione del supporto ligneo, localmente compromesso in maniera irreversibile. "Sul fronte venne eseguita una sommara pulitura con saponaria, chiusi i fori dei tarli con

gesso di Bologna e colla, poi ritoccati i colori a resina accompagnando le nuove lacune con i vecchi restauri e ciò che restava di pittura originale”<sup>37</sup>.

Sul retro due traverse principali fissate in alto e in basso e sei inserti lignei in corrispondenza della linea di congiunzione dei due pezzi che costituiscono la tavola bloccavano rigidamente eventuali movimenti del legno: durante l'intervento conservativo è stato quindi deciso di concerto con chi scrive, di togliere i sei tasselli fissi che irrigidivano la struttura e di sostituirli con inserti a cuneo, in assenza di pioppo della lunghezza di 6 cm cadauno, inseriti lungo la linea di congiunzione delle due parti che costituiscono le opere.

I più sinceri ringraziamenti per i consigli e i confronti vanno a Gianluca Poldi, Luigi e Anna Parma, Beatrice Bentivoglio-Ravasio, Dario Trento, Fabio Bevilacqua, Morena Rossi.

<sup>1</sup> Si rimanda ad altra sede la discussione dei restauri a queste ultime sculture.

<sup>2</sup> L. Lodi, *Il Museo e il ruolo di Luca Beltrami: l'allestimento del 1911-1912*, in questo stesso volume. Devo all'architetto Lorenzo de Stefani il rinvenimento e la segnalazione dei disegni autografi dei piedistalli, conservati nell'Archivio Antico della Certosa (da ora in poi AAC), attualmente in deposito temporaneo presso la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia di Milano.

<sup>3</sup> Tempera e olio su tavola, 97 x 85 cm ciascuno; invv. 531 e 532.

<sup>4</sup> L. Lodi, *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, Angeli oranti*, scheda, in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, p. 328.

<sup>5</sup> *Inventario degli oggetti d'arte esistenti alla Certosa presso Pavia*, 21 gennaio 1868, AAC. Per tutti gli altri inventari si veda G. Giacomelli Vedovello, *I dipinti*, in *Il Museo del-*

*la Certosa di Pavia*, a cura di B. Fabjan e P.C. Marani, Firenze 1992, pp. 147-158. Per la pala del Montagna e i due *Angeli oranti* si vedano anche G. Giacomelli Vedovello, P.C. Marani, schede nn. 4, 5, 7, in *Il Museo della Certosa...* cit., pp. 162-163, 165-166; A. Del Giudice, scheda n. 36-37, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, catalogo della mostra a cura di G.C. Sciolla (Pavia, Castello Visconteo 4 aprile - 30 giugno 1998), Milano 1998, pp. 224-225.

<sup>6</sup> G. Giacomelli Vedovello, P.C. Marani, schede nn. 4 e 5, in *Il Museo della Certosa...* cit.; A. Del Giudice, scheda n. 36-37, in *Ambrogio da Fossano...* cit.; L. Lodi, scheda cit., in *Certosa di Pavia* cit., p. 328; J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Bologna*, 3 voll., London 1912, vol. II, p. 367.

<sup>7</sup> L. Lodi, scheda cit., in *Certosa di Pavia* cit., p. 328.

<sup>8</sup> Olio e tempera su tavola, 175 x 247 cm; inv. 536.

<sup>9</sup> *Memorie miscellanee riguardanti la fabbrica e le opere artistiche della certosa presso Pavia*, Milano, Biblio-

l'intervento di pulitura dei due dipinti ha comportato inizialmente la rimozione graduale della vernice ossidata; in seguito quella dei vecchi ritocchi pesanti, consentendo così il recupero delle lumeggiature originali e di molti preziosi dettagli e della luce ariosa dello sfondo paesistico (figg. 37-39).

La fermatura dei sollevamenti e il consolidamento del colore è stato realizzato con cera d'api, applicata a caldo mediante impiego di termocauterio. Le lacune sono state reintegrate a selezione cromatica, con colori a vernice.

Al termine è stato effettuato il trattamento di verniciatura mat (figg. 40-43).

teca Nazionale Braidense, Ms. AD. XV 12-20.

<sup>10</sup> B. Fabjan, *Le ancone quattrocentesche sugli altari della Certosa di Pavia*, in *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia*, catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 23-41: p. 25.

<sup>11</sup> G. Giacomelli Vedovello, scheda n. 7, in *Il Museo della Certosa...* cit.; L. Lodi, *Il Museo e il ruolo di Luca Beltrami: l'allestimento del 1911*, in *Certosa di Pavia* cit., pp. 324-328, e in questo stesso volume.

<sup>12</sup> *Inventario degli oggetti d'arte...* cit., p. 145; G. Giacomelli Vedovello, scheda n. 7, in *Il Museo della Certosa...* cit., p. 166.

<sup>13</sup> L'intervento di restauro di Oreste Silvestri è testimoniato da un ampio carteggio in merito con Augusto Brusconi, Ettore Modigliani e il Ministro della Pubblica Istruzione, Luigi Cavenaghi, conservato in AAC, che data appunto dal 1911 al 1920 (quando le opere tornarono da Palazzo Venezia). Alcuni di questi documenti sono anche inseriti nella tesi di M. Rossi, *Il restauratore Oreste Silvestri (1853-1937)*, Università Statale degli Studi di Milano, a.a.

2002-2003, relatore professoressa Bianca Silvia Tosatti. La tesi ha davvero il merito di riportare alla luce l'attività di un restauratore del calibro di Oreste Silvestri (si vedano anche le note 24-26).

In una Lettera del 7 aprile 1915 Oreste Silvestri così scrive al Direttore Augusto Brusconi: "Egregio Signor Direttore

Mi fo premuroso annunciarle che la tavola del Montagna è da stamane nel mio studio, già fissata nelle parti più pericolanti e provvista di quattro traverse retrostanti, come di intesa colla SVI. Una prova di pulitura mi ha sollevato l'animo, che i moltissimi restauri non sono stimatissimi, così ho già spogliato la testa del san Giovanni, che è relativamente in buono stato, non così intravedo per quella del San Gerolamo. Gradirei però molto una di Lei visita, perché non le nascondo che ho bisogno di sentirmi sicurissimo della fiducia della SVI, che mi da coraggio. Domattina se potesse dalle 9 alle 10.30, io ci sono, così dalle 14 a sera. Ringraziando di tutto ai sensi della maggiore considerazione. Oreste Silvestri".

Circa l'interessante operazione di im-

ballaggio e di preliminare manutenzione delle dodici opere che furono trasportate a Roma, per garantirne la sicurezza in caso di bombardamenti o attacchi durante la guerra 1915-1918, Oreste Silvestri il 16 Aprile 1918 inoltra sempre ad Augusto Brusconi una dettagliata relazione sullo stato di conservazione delle dodici tavole, che andranno spedite (in Archivio Storico della Soprintendenza per beni architettonici e per il paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Pavia, Sondrio, Lecco, Lodi e Varese, da ora in poi Archivio Storico Sbp, cart. "Certosa di Pavia. Dipinti").

"Avendo saputo dal sig. Annoni come a giorni si procederà all'imballaggio e alla spedizione delle opere d'arte esistenti nella Certosa di Pavia, ho pensato che forse può essere desiderata la mia constatazione dello stato materiale delle 12 tavole ora ritirate in locale apposito, che ho fatto nell'ottobre 1915, e mi permetto, per quel che vale di mandargliela. Colgo l'occasione per distintamente salutarla. Suo devotissimo O. Silvestri" Il "Bollettario" n. 38 della Regia Soprintendenza alle gallerie della Lombardia, datato 19 maggio 1918, attesta che le dodici opere su tavola erano "imballate in 28 casse già chiuse, ammagliate e piombate, marcate GRA-1-28, dichiarate contenere avori, candelabri, dipinti, corali e vetri dipinti a norma di un elenco informativo annesso alla ricevuta e di cui si prende visione. Milano, 24 maggio 1918. Il R. Soprintendente Ettore Modigliani - A. Brusconi".

<sup>14</sup> Si vedano le relazioni citate alla nota 13 e alle note 24-26. L'unica relazione un po' più dettagliata e che descrive le operazioni di restauro e i materiali è quella datata agosto 1921, al ritorno quindi dal periodo di "custodia" a Palazzo Venezia, a Roma, della pala di Montagna e delle altre opere.

Oreste Silvestri così scrive: "Il quadro prima di essere incassato ebbe tutti i

fori del tarlo, tanto sul davanti che sul retro, riempiti di polvere di raggia insetticida e naftalina, e nel retro il legno fu imbevuto di petrolio illuminante nel quale venne sciolta della naftalina. Nella cassa di imballaggio, tutta internamente foderata di carta catramata, furono collocati sacchetti contenenti naftalina. Nel ritorno è stata constatata la completa assenza di polvere di legno, in corrispondenza ai fori dei tarli.

La tavola ebbe tutte quelle operazioni di consolidamento, che furono giudicate necessarie.

Il dipinto fu accuratamente lavato con infusione di saponaria officinalis, al 15 per cento. Otturati sul davanti con stucco tutti i fori dei tarli, e sul retro riempiti con polvere di gesso di Bologna, reso stucco, da una soluzione di colla tutin al 12 per cento pressato. Dal retro il legno fu imbevuto di una soluzione, molto allungata, di biacca di Genova e di acqua-raggia e quindi stesovi sopra uno strato di smalto pietrificante.

Al dipinto non furono tolte né vernici, né patine, né restauri preesistenti; furono solo coperti, accompagnandone il colore, con colori a resina, le parti stuccate di recente. Diresse ed esegui il pittore Oreste Silvestri da Pollone Biellese, conservatore onorario del Cenacolo di Leonardo Da Vinci, coadiuvato per i lavori di ebanneria dal giovane Raffaele Alberizzi della Certosa sotto la sorveglianza del Soprintendente ai Monumenti di Lombardia arch. Augusto Brusconi da Verona, e dal Soprintendente alle Gallerie di Lombardia Dott. Comm. Ettore Modigliani da Roma.

<sup>15</sup> Si veda *Relazione di restauro*, in Archivio Storico della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico e

etnoantropologico per le province di Milano, Bergamo, Como, Pavia, Sondrio, Varese, Lecco e Lodi Lecco, Lodi e Varese (da ora in poi Archivio Storico SPSAE), cart. "Certosa di Pavia".

<sup>16</sup> L. Lodi, *Bartolomeo Montagna, Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista e Girolamo e angeli musicanti*, scheda, in *Certosa di Pavia* cit., pp. 329-330 (cui si rinvia per la bibliografia precedente).

<sup>17</sup> *Ibidem*; M.C. Galassi, *Indagini sul disegno sottostante di Bartolomeo Montagna. Precisazioni sulla prima attività*, in "Arte Veneta", n. 55 (1999), 2001, pp. 103-112; G. Poldi, G.F. Villa, *Schede scientifiche, in Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2003, pp. 518-549. Circa i procedimenti esecutivi e le indicazioni sui materiali impiegati si veda anche l'interessante saggio di A. Ruggles, *Towards an Understanding of Change: The Materials and Techniques of St. Jerome in Penitence by Bartolomeo Montagna*, in "National Gallery of Canada Review", vol. III, 2002, pp. 145-158.

<sup>18</sup> M. Lucco, *La Pittura del secondo Quattrocento nel Veneto*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, vol. I, pp. 147-167.

<sup>19</sup> G.F. Villa, *Bartolomeo Montagna, Madonna con il Bambino sotto un pergolato tra i santi Giovanni battista e Onofrio, 1486-87 ca*, scheda n. 19, in *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne*, a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, catalogo della mostra (Forlì, Musei in San Domenico 4 dicembre 2005 - 30 aprile 2006), Cinisello Balsamo 2005, p. 224; G. Poldi, G.F. Villa, *Schede scientifiche* cit., pp. 532-536.

<sup>20</sup> G. Poldi, G.F. Villa, *Ibidem*, p. 524.

<sup>21</sup> M.E. Avagnina, scheda n. 32, in *Pinacoteca Civica di Vicenza...* cit., pp. 161-164.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>23</sup> G. Poldi, G.F. Villa, *Schede scien-*

*tifiche* cit., p. 524.

<sup>24</sup> Oreste Silvestri, *Lettera autografa ms. ad Augusto Brusconi, Soprintendente ai Monumenti della Lombardia*, Milano, 27 Ottobre 1911, Archivio Storico Sbp, cart. "Certosa di Pavia. Dipinti". Sono trascritti qui i punti più interessanti: "Come da Lei cortese e lusinghiero incarico, mi recai sabato 21 ottobre ad ispezionare il quadro di Montagna - *Madonna con Bambino e santi* - ora depositato nel Museo della Certosa di Pavia.

La tavola sulla quale è dipinta la pala, opera in buono stato di conservazione, pur essendo in diverse parti attaccata dal tarlo, che però per dichiarazione dell'incarico di pulizia, non fu riscontrata traccia di quella polvere di legno che dinota la vitalità di esso. Non posso così dire della mestica e dello strato di colore, che presenta stacchi visibili e imminenti, oltre in molte parti un minutissimo sollevamento a vescichette, come di dipinto stato esposto all'azione del calore. Il dipinto che è stato in tempo passato, ripulito e restaurato, si presenta deteriorato in non comune misura. Devo dolorosamente segnalare i maggiori danni sopra due delle parti più importanti e precisamente sopra le teste dei santi che sono ai lati - San Giovanni e San Gerolamo - quest'ultima appare per la sua maggior parte perduta, o quanto meno nascosta dal ridipinto. I restauri sono sgraziatamente fatti con colori ad olio, e quindi di resistenza fortissima, durissimi quindi ad essere per opera tolti. Ora mi permetto di indicare i rimedi che mi parrebbero adatti al caso ... fermare sul posto in modo provvisorio ma sufficiente quelle parti che in un eventuale e necessario viaggio si potrebbero staccare, affidare subito a persona che ella riterrà, perché proceda ad assicurare mestica e colore alla tavola, tolga gli oltraggi dei vecchi e mal fatti ritocchi e tutte quelle lorde che tolgono ora splendore all'opera.

Qualora poi lo si giudicasse giovevole e opportuno all'armonia generale ridare la continuità del colore e delle linee con prudente e coscienzioso ristauo pittorico. In riguardo ad un preventivo, che non può che essere approssimativo di spesa, incluso imballaggio e viaggio, potrei azzardare la cifra di 1200 lire ... ma è fare i conti senza l'oste...

Di lei obbligato Oreste Silvestri”.

Si veda anche l'Appendice documentaria della tesi di M. Rossi *Il restauratore Oreste Silvestri...* cit.

<sup>25</sup> *Contratto per opere di restauro al dipinto di Bartolomeo Montagna nel Museo della Certosa di Pavia, Milano 11 ottobre 1913*, in Archivio Storico Sbp, cart. “Certosa di Pavia. Dipinti”: “Col presente Atto fra il prof. Augusto Brusconi, Soprintendente ai Monumenti della Lombardia, in rappresentanza del Ministero dell'Istruzione Pubblica nell'interesse dello Stato, ed il prof. Oreste Silvestri pittore restauratore, domiciliato in Milano galleria V.E. scala 12, si conviene quanto appresso:

il prof Oreste Silvestri si assume il restauro completo della Pala di Bartolomeo Montagna delle misure di mq. 4,322 di superficie.

Il lavoro sarà eseguito in mesi 18 a par-

tire dal 1 dicembre 1913 fino al 31 maggio 1915, giorno in cui dovrà essere consegnato il dipinto definitivamente restaurato...”.

<sup>26</sup> *Verbale del 24 gennaio 1914. Riparazione del Quadro di Bartolomeo Montagna della Certosa di Pavia*, in Archivio Storico Sbp, cart. “Certosa di Pavia. Dipinti”.

<sup>27</sup> Olio su tavola, 147 x 64 cm ciascuno; invv. 533 e 447.

<sup>28</sup> G. Giussano, *Il maestoso tempio della Certosa di Pavia fondato con la Certosa annessa... descritto da Giuseppe Giussano monaco professore della Certosa suddetta*, 1696. Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. L. 20 suss; *Certosa di Pavia. Breve e fedele descrizione delle pitture, ed altre cose più notabili co' nomi de loro autori, ed anno in cui furono erette. Coll'aggiunta delle reliquie, che sono venerate nella chiesa della Certosa presso Pavia, 1777*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. X. 21 sup; *Inventario e stima dei sagri arredi e mobili esistenti nella chiesa e sacrestia dell'Imperiale regio Ducal Tempio della soppressa Certosa presso Pavia, 1782*. Milano, Archivio di Stato, Amministrazione Fondo di Religione, p.m., cart. 1983; *Cessione fatta dal regio Economato generale alla Congregazione lombardo Austriaca*

*dei monaci Cistercensi del tempio fabbricato e Circondario della soppressa Certosa presso Pavia colla riserva del regio patronato e rilascio fatto all'istessa Congregazione in via di semplice deposito degli argenti sacri arredi e mobili di chiesa qui descritti sotto li corrispondenti obblighi, tra quali di mantenere una comunità regolare di venti sacerdoti e di quattro conversi per l'ufficiatura del detto insigne R D tempio, 1785, 12 febbraio*. Milano, Archivio di Stato, Amministrazione Fondo di Religione, p.m., cart. 6255.

<sup>29</sup> Carlo Magenta, *La Certosa di Pavia: figurata con 92 illustrazioni in eliopia*, Milano 1897, p. 416; L. Beltrami, *Luini, 1512-1532. Materiali di studio*, Milano 1911, pp. 52-54.

<sup>30</sup> G. Giacomelli Vedovello, schede nn. 15 e 16, in *Il Museo della Certosa...* cit., pp. 171-173.

<sup>31</sup> Cfr anche L. Lodi, *Bernardino Luini, San Martino e il povero, Sant' Ambrogio*, scheda, in *Certosa di Pavia* cit., pp. 331-332.

<sup>32</sup> M.T. Binaghi Olivari, in *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra, Milano 1987, pp. 142-143; M.T. Binaghi Olivari, *B. Luini, Madonna col Bambino, San Giovannino e l'agnello, su sfondo di paese*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese*

*1300 - 1535*, Milano 1988, pp. 197-199; C. Quattrini, *I primi anni di Bernardino Luini: dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle*, in “Nuovi studi”, VI-VII, 9, 2001/2002, pp. 57-76; D. Trento, *Alessandro Bentivoglio, Bernardino Luini e la sua scuola in San Maurizio al Monastero Maggiore*, in “Ricerche di storia dell'arte”, n. 77, 2002, pp. 61-83; e in questo stesso volume.

<sup>33</sup> Si veda anche il contributo di D. Trento in questo stesso volume.

<sup>34</sup> R. Battaglia, *La Certosa*, in *La pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1988, pp. 88-95, 232: p. 95 e 232; M.T. Binaghi Olivari, in *Disegni e dipinti...* cit.

<sup>35</sup> Si veda ancora D. Trento in questo stesso volume.

<sup>36</sup> L. Lodi, scheda cit., in *Certosa di Pavia* cit., p. 332; per l'attribuzione al Santagostino delle due copie cfr. D. Trento in questo stesso volume.

<sup>37</sup> Si veda la dettagliata e argomentata relazione di restauro di Luigi Parma, relativa alle due tavole luinesche, conservata presso l'Archivio Storico SPSAE, cart. “Certosa di Pavia”, anni 2000-2004.

## Appendice

Finta dida, finta didascalìa, finta  
didascalìa, finta dida, Finta dida,  
finta didascalìa, finta didascalìa,  
finta dida