

Gli affreschi dell'oratorio. Note a margine del restauro

Simonetta Coppa

Nell'Alto Milanese gli oratori trecenteschi di Mocchirolo, Lentate, Solaro, Albizzate hanno origini e caratteri comuni: la fondazione nobiliare spiega le ridotte dimensioni di queste cappelle gentilizie private, da cui discendono la scelta della semplice tipologia architettonica ad aula e l'omogeneità iconografica e formale dei partiti decorativi, costituiti da cicli di affreschi la cui seriazione cronologica si scala nella seconda metà del XIV secolo, mentre la temperie stilistica è connessa alla presenza in Lombardia di Giotto e della corrente giottesca¹.

Molto differenziate sono invece le storie conservative dei cicli pittorici, non tanto e non solo per ragioni tecniche, quanto, e in misura maggiore, per differenti visioni critiche del restauro sottese agli interventi che si sono susseguiti con frequenza lungo il corso del Novecento, in parallelo con l'intensificarsi degli studi sulla pittura del Trecento nell'area lombarda e padana, a partire dalla grande sintesi di apertura di Pietro Toesca (1912), per seguire con le illuminanti ricerche di Roberto Longhi, fino a giungere alla tappa fondamentale segnata nella storiografia dalla mostra milanese dedicata all'*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (1958), a sua volta punto di partenza per nuovi approfondimenti, accanto all'indispensabile strumento di lavoro costituito dalla schedatura e dall'atlante fotografico degli *Affreschi lombardi del Trecento*, curati da Stella Matalon grazie al mecenatismo della Cassa di Risparmio delle Province lombarde (1963)².

All'inizio degli anni trenta dello scorso secolo la Sovrintendenza all'Arte medioevale e moderna della Lombardia aveva messo a punto – come ricorda Fernanda Wittgens in un riepilogo redatto nel 1936 per il "Bollettino d'Arte"³ – “un organico piano di tutela dei monumenti e degli affreschi del Trecento”, articolatosi in campagne successive con i restauri del tiburio di Viboldone (1931), dell'oratorio di Solaro e dell'abside sinistra dell'abbazia di Vertemate (1933), dell'abside e delle navate del Sant'Abbondio di Como (1933-1936), dell'oratorio di Lentate (1935-1936)⁴. Scopo del piano, proseguito pur negli anni difficili del secondo dopoguerra e oltre, era sia la conservazione, sia la valo-

rizzazione di “un patrimonio d'arte che non è interamente conosciuto e vagliato dagli studiosi”. In forma maggiormente personale, attraverso una testimonianza umana e toccante, in una conferenza tenuta nel febbraio del 1955 al teatro Manzoni di Milano, la stessa Wittgens rievocava quella stagione pionieristica degli interventi conservativi⁵: “Le mie impressioni e notazioni raccolte [...] nella torrida estate in cui percorrevo, a piedi, la strada da San Giuliano Milanese a Viboldone per dirigere il mio primo restauro [...] o in quell'inverno nevososo in cui raggiungevo, da Saronno, l'oratorio di Solaro. E sempre a piedi! [...] Dunque destreggiandomi tra cumuli di neve, raggiungevo, a piedi, l'oratorio di Solaro per sorvegliare la pulitura degli affreschi trecenteschi, eseguita a spese dei poveri abitanti del sobborgo che si erano votati una tassa sul vino pro-restauri”.

Nell'oratorio Porro di Mocchirolo la ferma determinazione di Fernanda Wittgens, decisa a ottenere, per la Pinacoteca di Brera rinascente dalle distruzioni belliche, una forte presenza del Trecento lombardo, ostacolata dalla assoluta rarità di dipinti su tavola, ebbe ragione delle opposizioni sollevate sia a livello locale, sia da parte della Soprintendenza ai Monumenti e di illustri studiosi come Giulio Carlo Argan, alla decontestualizzazione degli affreschi. Donati dai proprietari Renato e Luigi Passardi allo Stato, questi furono strappati da Mauro Pelliccioli nel 1949⁶, e ricollocati nel 1950 nella Pinacoteca di Brera in un ambiente appositamente ricostruito⁷, nel quale tuttavia, secondo le giuste osservazioni di Argan, accompagnate da un prezioso schizzo autografo, sarebbe stato pressoché impossibile riprodurre la “specialissima condizione di luce indiretta” della sede originaria, derivante dall'incrocio contrapposto di sorgenti di luce nell'aula e nel presbiterio; da tale condizione scaturirebbe infatti, per Argan, “la stupenda bellezza degli affreschi [...], l'intonazione argentea, tipicamente lombarda, che così strettamente si lega al 'flou' delle pitture, ancor memori di Giovanni da Milano”⁸. Pochi anni più tardi, proprio la mostra milanese sull'*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, prima menzionata, offriva al pubblico l'occasione di una visione

diretta di diversi affreschi trecenteschi, strappati non sempre felicemente, in ottemperanza a una prassi di ormai lunga tradizione nella regione, affermatasi fin dall'Ottocento in ambito milanese e bergamasco (con le due opposte modalità del "distacco" e dello "strappo"), ma che conobbe particolare fortuna nei decenni centrali del Novecento, grazie al favore degli organismi di tutela e a operatori quali Pelliccioli, Ottemi Della Rotta, Giuseppe Arrigoni, Pinin Brambilla Barcilon⁹.

La scelta dello strappo, indirizzata questa volta al tentativo di preservare i dipinti murali dai danni causati dalle avverse condizioni ambientali, venne adottata nell'oratorio visconteo di Albizzate, dove le *Storie del Battista e di san Ludovico da Tolosa* vennero strappate e ricollocate *in situ* fra il 1965 e il 1970 dai restauratori Giuliano Scalvini e Giovanni Casella. Ma il "perdurare delle abbondanti infiltrazioni di acqua dalla copertura e dei fenomeni di risalita capillare nelle murature"¹⁰, causò nuovi pesanti danneggiamenti alle pitture, per di più infragilite e impoverite dalle operazioni di strappo, rendendo inevitabile, dopo che negli anni novanta vennero effettuati gli indispensabili interventi manutentivi e di risanamento sul tetto e sulle murature, un ulteriore intervento, diretto da Paolo Gasparoli (1998-1999) con la supervisione di Pietro Cesare Marani per la Soprintendenza; esso è stato supportato da una serie di analisi diagnostiche e ambientali, e per la sua dettagliata descrizione si rimanda alla specifica pubblicazione apparsa nel 2000¹¹.

La imprescindibile necessità di far precedere una attenta verifica delle condizioni ambientali al restauro, che comunque scrupolosamente condotto costituisce un evento invasivo che dovrebbe mantenere un carattere di eccezionalità, e non sostituirsi in alcun modo all'opera costante di prevenzione e di manutenzione, è all'origine della scelta recente (2004-2005) di limitarsi nell'oratorio Birago di Solaro a un intervento d'urgenza, affidato a Giuseppina Suardi con la supervisione per la Soprintendenza di chi scrive¹². Esso è stato sostanzialmente circoscritto al fissaggio della pellicola pittorica, al consolidamento degli intonaci pericolanti, alla esecuzione di salvabordi e sigillature, alla rimozione delle malte cementizie che rivestivano estesamente le porzioni inferiori delle pareti, in attesa che dalle indagini diagnostiche sulle pitture murali, affidate al dottor Antonio Sansonetti dell'Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei beni culturali del CNR di Milano, e dalle indagini diagnostiche sulle condizioni termoigrometriche affidate anche in questo

caso all'architetto Elisabetta Rosina del Laboratorio Sperimentale del Dipartimento BEST del Politecnico di Milano emergano dati che consentano di mettere a punto un organico progetto di risanamento dell'edificio, al quale solo allora potrà seguire il completamento del restauro dei dipinti murali.

Venendo ora all'oratorio di Santo Stefano di Lentate, va subito osservato che il permanere della condizione giuridica di proprietà privata (titolari sono i discendenti della famiglia Porro, cui apparteneva il fondatore conte Stefano), ha considerevolmente ostacolato nel tempo la possibilità di ottenere contributi da parte di soggetti pubblici. Per contro, le problematiche conservative a carico dei dipinti murali sono state aggravate dalla presenza *ab antiquo* di edifici abitativi addossati alle pareti perimetrali dell'abside e del fianco meridionale, causa di infiltrazioni di umidità, da lunghi periodi di abbandono o discutibile conversione d'uso (un *Chronicon* parrocchiale sotto l'anno 1940 riferisce che l'oratorio fu in passato adibito a "casermaggio", a "sala teatrale", che "vi si tennero pesche di beneficenza", e che nonostante le reiterate raccomandazioni rivolte negli anni trenta dal cardinale Ildefonso Schuster per oltre un quarantennio fra il 1900 e il 1940 venne sospesa la celebrazione del culto)¹³, e complicate da preoccupanti dissesti statici che hanno reso necessario sullo scorcio dell'Ottocento l'importante intervento strutturale di Gaetano Landriani¹⁴, ma hanno purtroppo determinato irrimediabili dislivelli e fratture negli intonaci affrescati del presbiterio.

Dopo il non facile perfezionamento di una convenzione fra i proprietari e l'Amministrazione comunale di Lentate, che si è garantita l'uso dell'oratorio per un lungo periodo, ha avuto inizio nella primavera del 2006 il restauro sui dipinti murali. Esso è stato preceduto da un accurato rilievo grafico e fotografico, da ricerche storico-documentarie sulle trasformazioni architettoniche subite nei secoli dall'edificio e sui precedenti restauri curate dagli architetti Gianfranco Pertot, Valeria Pracchi e Paola Rotondi, da indagini diagnostiche condotte dall'Istituto per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali del CNR di Milano e dal Politecnico di Milano, indirizzate ad accertare le condizioni microclimatiche, il grado e la localizzazione della umidità presente nelle murature, la natura dei materiali impiegati nei precedenti restauri, la tecnica esecutiva e i pigmenti adottati dai maestri trecenteschi, e da una revisione del manto di copertura e della struttura portante delle capriate del tetto. L'intervento

è affidato al Centro di Restauro di Paola Zanolini e Ida Ravenna, con la supervisione di chi scrive per la Soprintendenza. Direttore dei lavori incaricato dall'Amministrazione comunale di Lentate è l'architetto Rotondi.

L'intervento si è prefisso innanzitutto finalità conservative. In sintesi, e rinviando per maggiori dettagli alla relazione qui pubblicata di Paola Zanolini, le operazioni principali sono state: l'estrazione delle efflorescenze saline causate dalle consistenti infiltrazioni di umidità dalle coperture o dagli edifici adiacenti; il fissaggio dello strato pittorico; la rimozione delle stesure di gomma araba applicate a scopo fissativo e ravvivante sulle pitture nei precedenti interventi di Mauro Pelliccioli (secondo un metodo consueto di quella bottega: stesure di gomma araba sono state rinvenute sugli affreschi di Mocchirolo nel corso del più recente restauro condotto a Brera da Pinin Brambilla Barcilon nel 1989-1990)¹⁵; fortunatamente, tali stesure erano state applicate su superfici solo parzialmente pulite, non necessariamente per sommarietà operativa, ma per la tradizionale prudenza dei restauri di vecchia scuola di fronte a situazioni fortemente compromesse. Nell'aula sono state rimosse le malte cementizie o comunque contenenti materiali inidonei e pregiudizievoli per la conservazione della seconda campagna di restauro Pelliccioli del 1952, mentre nel presbiterio sono state risparmiate le stuccature a livello maggiormente curate nei materiali e nelle finiture risalenti al più antico restauro Pelliccioli degli anni trenta: tale risparmio è avvenuto nel rispetto della volontà espressa dalla direzione lavori di preservare ove possibile la memoria di precedenti interventi, considerati ormai storicizzati.

Tra le novità più significative emerse nel corso dei lavori sono il rinvenimento nella lunetta in facciata, al di sotto di uno strato di intonaco fortemente corrosivo, di un *Vir dolorum* trecentesco sul quale si attende ora di leggere le considerazioni critiche di Lavinia Galli, da lungo tempo impegnata nello studio dei cicli di Lentate (ma fin da ora si possono osservare le parentele tipologiche e stilistiche con il *Vir dolorum* affrescato entro il sepolcro Porro sulla parete sinistra del presbiterio); inoltre il rinvenimento di numerosi graffiti, soprascritte e disegni, rilevati da Ludovica Barassi, e oggetto qui di uno specifico contributo di Marco Petoletti: fra di essi, assume speciale interesse la data 1375 graffita sul fianco sinistro dell'aula, che costituisce un sicuro termine *ante quem* per i dipinti murali, confermando la scansione cronologica proposta dalla storiografia più recente, attestata fra il termine *post quem* della data 1369 segnata sulla iscrizione nel mausoleo sepolcrale

Porro nel presbiterio, e lo scadere dell'ottavo decennio del Trecento, entro il 1378-1380¹⁶.

Al momento in cui mi accingo a chiudere queste note (aprile 2007), per le improrogabili scadenze imposte dai tempi di pubblicazione, si è da poco avviata nell'aula la reintegrazione pittorica, condotta con discrezione e con metodi riconoscibili: a velatura nelle parti sgranate, a sottile tratteggio nelle lacune reintegrabili, volta soprattutto a restituire i profili rettilinei delle "scatole" che scandiscono gli episodi e a ricucire i fondali delle storie, impoveriti per l'irrimediabile perdita degli azzurri, così da restituire migliore evidenza ai personaggi del racconto agiografico della vita e dei miracoli di santo Stefano.

La reintegrazione si prospetta molto più delicata e problematica per le pitture dell'arco trionfale e del presbiterio, per diversi motivi: sull'arco trionfale, per la compresenza fra un'ampia porzione strappata e ricollocata, sul lato sinistro, e il rimanente della composizione ancora sull'originario supporto murario, con conseguenti squilibri nello stato di conservazione all'interno della raffigurazione del *Giudizio Universale*; nel presbiterio, innanzitutto per i forti dislivelli negli intonaci causati dai vecchi dissesti strutturali, di difficoltosa (e talora impossibile) mediazione (si veda la larga crepa deformante aperta nel Cristo della *Crocefissione*); si aggiunge, soprattutto nelle vele della volta, particolarmente penalizzate, oltre che dai dislivelli degli intonaci, dal consistente impoverimento della pellicola pittorica e dalla estensione delle lacune, la complicazione causata dalla raffinata tecnica esecutiva e dalla sicura definizione prospettica e volumetrica con cui sono rese le figure monumentali degli evangelisti, dei dottori della chiesa e della *Incoronazione della Vergine*, di qualità assai più alta rispetto alla narrativa patetica, cortese e favolistica delle pitture sulle pareti sottostanti e lungo le pareti dell'aula, attribuite ad un secondo maestro. Se il nome del giovane Anovelo da Imbonate, avanzato anni fa da Boskovits, non trova oggi più unanime consenso¹⁷, è però certo che nelle vele della volta, così come in un coerente gruppo di affreschi di chiese milanesi e del territorio ricondotto per ragioni stilistiche ad un medesimo autore (Milano, San Marco, *Crocefissione* nel transetto; Milano, San Lorenzo, tomba Robbiani, *Madonna col Bambino, santi e donatori*; Milano, Sant'Eustorgio, *Trionfo di san Tommaso e Apparizione di Cristo a san Domenico e donatore*; Solaro, oratorio Birago, presbiterio), ci troviamo di fronte all'opera di un grande maestro, capace di esiti di straordinaria eccellenza, che si pongono ai vertici assoluti del Trecento lombardo.¹

Si vedano da ultimo almeno C. Travi, *Il Trecento*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medio Evo al Neoclassicismo*, e schede, Cinisello Balsamo 1993, pp. 13-17 e 237-240; R. Cassanelli, *Gli oratori del contado milanese: Solaro, Lentate sul Seveso, Mocchirolo, Albizzate*, in R. Cassanelli (a cura di), *Lombardia gotica*, Milano 2002, pp.145-164; C. Travi, *Alla corte dei Visconti: pittura gotica in Lombardia*, in M. Rossi (a cura di), *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, Milano 2005, pp. 147-163, con bibliografia. Specificatamente sugli affreschi di Lentate, si vedano L.M. Galli, *Per la pittura lombarda del secondo Trecento: gli affreschi dell'oratorio Porro a Lentate e i suoi maestri*, in "Arte cristiana", 1993, n. 757, pp. 243-257, e il contributo della medesima studiosa in questa sede.

² Per una rassegna critica della storiografia sulla pittura lombarda del Trecento si veda R. Cassanelli, *La letteratura artistica*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 247-259.

³ F. Wittgens, *Restauro di affreschi del Trecento in Lombardia*, in "Bollettino d'Arte", XXIX, 1936, pp. 423-435.

⁴ A Lentate il restauro di Pelliccioli nel presbitero proseguì fino al 1936. Si veda qui il contributo di Valeria Pracchi.

⁵ F. Wittgens, *Valori artistici lombardi*, in "Quaderni ACI", Ed. Associazione Culturale Italiana, Torino 1955, ristampato in *Milano 70/70. Un secolo d'arte, III, dal 1946 al 1970*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1970), Milano 1970, p. 25.

⁶ La documentazione relativa è nell'Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Milano, cartella 1595.

⁷ F. Autelli, *Pitture murali a Brera. La rimozione. Notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*, Bergamo 1989, pp. 152-157. Lo strappo fu effettuato nei mesi invernali in condizioni particolarmente difficili: ho raccolto la testimonianza nel 1981 dall'anziano restauratore Antonio Quarti di Bergamo, all'epoca collaboratore di Pelliccioli. Per il ritrovamento nel sottotetto di Mocchirolo di lacerti di affreschi sfuggiti all'intervento del 1949, si veda L.M. Galli, *Restauro e ritrovamento: novità sugli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo*, in "Arte cristiana", 1991, n. 745, pp. 310-312.

⁸ C. Bertelli, *Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale, in Brera dispersa*, Cinisello Balsamo 1984, pp. 7-18 (pp. 14-15), che utilizza documenti dell'Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Etnoantropologico di Milano.

⁹ F. Mazzini, *Pitture murali in Galleria. "Estrattisti" bergamaschi per Brera. Un catalogo per la "questione degli affreschi"*, in Autelli, *op. cit.*, 1989, pp. 33-41.

¹⁰ P. Gasparoli, *Il restauro degli affreschi dell'Oratorio Visconteo di Albizzate: rilievo del degrado e procedure operative*, in *L'Oratorio Visconteo di Albizzate. La storia, l'edificio, gli affreschi*, Gavirate 2000, pp. 143-165 (p. 144).

¹¹ Si veda alla nota precedente.

¹² Per maggiori dettagli si rimanda alla *Scheda riassuntiva dell'intervento d'urgenza* curata da Giuseppina Suardi, e alla documentazione presso l'Archivio della Soprintendenza PSAE di Milano.

¹³ Il testo è trascritto da P. Gasperini, *Lentate sul Seveso - Oratorio di Santo Stefano*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *Studi e ricerche nel territorio della Provincia di Milano*, Milano 1967, pp. 89-98 (p. 98, nota 3).

¹⁴ Si veda qui il contributo di Gianfranco Pertot.

¹⁵ Galli, *Restauro...*, cit., 1991, pp. 310-312.

¹⁶ Galli, *Per la pittura...*, cit., 1993, pp. 243-247. Ora ulteriormente anticipata in questa sede dalla studiosa entro il 1368-1370.

¹⁷ M. Boskovits, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano 1988, pp. 9-80 (p. 45, nota 3); id., *Terzo quarto del XIV secolo. Introduzione*, in M. Boskovits (a cura di), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini*, Bergamo 1992, pp. 301-306. Su Anovelo da Imbonate, e le problematiche connesse alla ricostruzione del suo catalogo, si vedano da ultimo almeno M.G. Recanati, *Anovelo da Imbonate*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 415-416; C. Travi, *Anovelo da Imbonate*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano...*, cit., 1997, pp. 228-229; F. Moly, ad vocem *Anovelo da Imbonate*, in M. Bollati, a cura di, *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, Milano 2004, pp. 25-26, con bibliografia; C. Travi, *Pittura del Trecento in Brianza: novità e riscoperte*, parte II, in "Arte cristiana", n. 838, gennaio-febbraio 2007, pp. 11-20.