

RESTITUZIONI 2002

CAPOLAVORI RESTAURATI



Con il patrocinio del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

RESTITUZIONI 2002

CAPOLAVORI RESTAURATI

undicesima edizione



Con il patrocinio del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

RESTITUZIONI

capolavori restaurati

Programma annuale di restauri
di opere d'arte
appartenenti al patrimonio pubblico
realizzato grazie a IntesaBci

Comitato Scientifico

Carlo Bertelli
Coordinatore

Giuliana Algeri
*Soprintendente per il Patrimonio
Storico Artistico e
Demoetnoantropologico di Mantova,
Cremona e Brescia*

Caterina Bon Valsassina
*Soprintendente per il Patrimonio
Storico Artistico e
Demoetnoantropologico per le province
di Milano, Bergamo, Como, Lecco,
Lodi, Pavia, Sondrio, Varese*

Giovanna Nepi Scirè
*Soprintendente per il Patrimonio
Storico Artistico e
Demoetnoantropologico di Venezia*

Marisa Rigoni
*Soprintendenza per i Beni Archeologici
del Veneto*

Anna Maria Spiazzi
*Soprintendente per il Patrimonio
Storico Artistico e
Demoetnoantropologico del Veneto*

Esposizione e catalogo

Gallerie di Palazzo Leoni Montanari,
Vicenza, 13 aprile - 30 giugno 2002

Curatore
Carlo Bertelli

Direzione del progetto
Fatima Terzo

Collaborazioni scientifiche
R. Bernini, F. Cozza, M. De Paoli,
G. Delfini Filippi, G. Ericani,
I. Favaretto, G. Fossaluzza,
L.P. Gnaccolini, D. Locatelli,
M. Olivari, A. Perissa Torrini,
C. Quattrini, G.L. Ravagnan,
C. Rigoni, L. Salzani, F. Spadavecchia,
A.M. Spiazzi, M. Tirelli

Segreteria scientifica ed editing
Silvia Foschi

Progetto di allestimento
Alberto Erseghe

Grafica
Mario Astrini

Organizzazione generale
Attività e Beni culturali IntesaBci

Ottimizzazione
Piero De Luca

Realizzazione editoriale
Terra Ferma srl

23.

Girolamo Tessari detto Dal Santo (Padova, notizie dal 1509 al 1561)

Madonna con il Bambino in trono, angeli, san Benedetto da Norcia e monaco Benedettino

Secondo decennio del XVI secolo

Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio, Varese

tecnicamateriale

olio su tela

dimensioni

93,5x219, 5

iscrizione

NIHIL D/VLCIVS/BENE

I/NPENSI/TEMPO/RIS ME/MORIA

(sul cartiglio scritto dall'angelo
seduto sul gradino del trono)

provenienza

dall'ambito del monastero benedettino
di Santa Giustina di Padova

collocazione

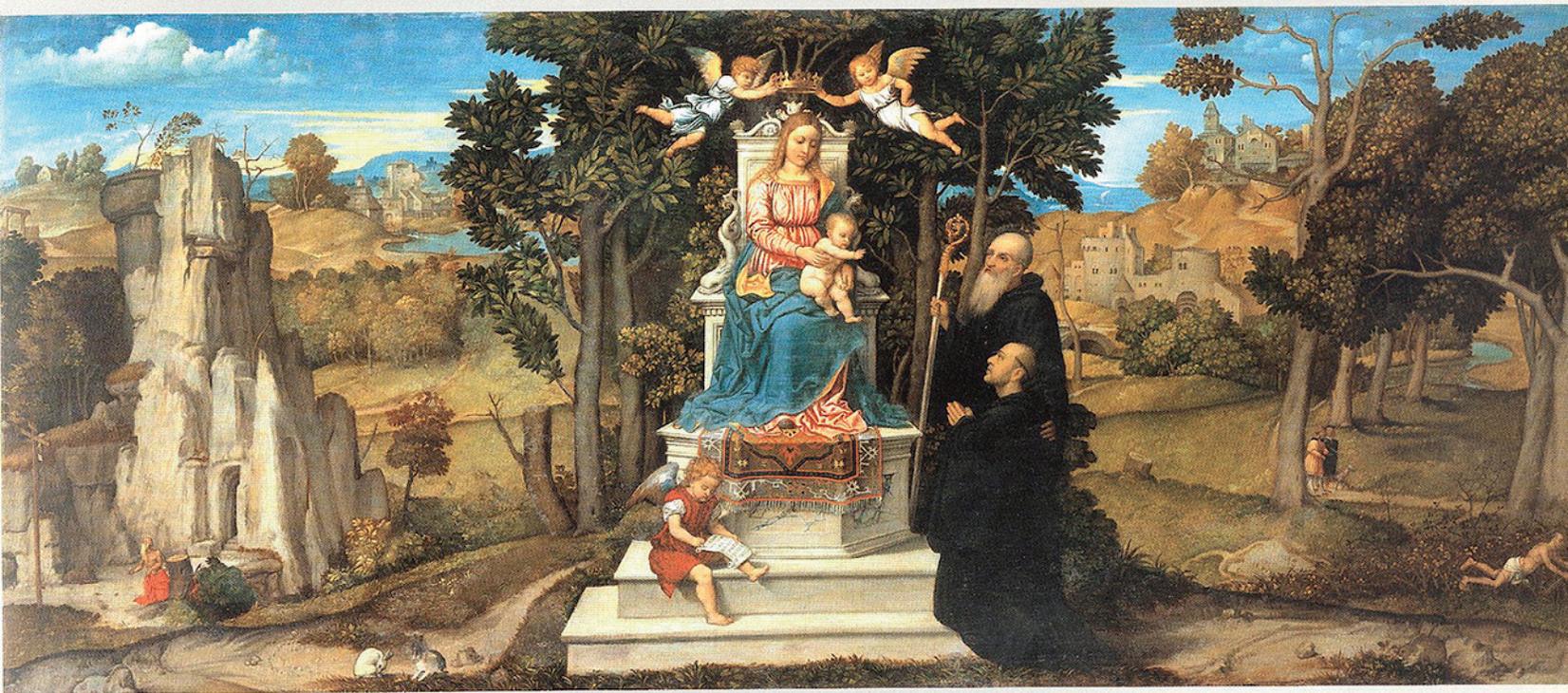
Milano, Museo Poldi Pezzoli
(inv. 1581)

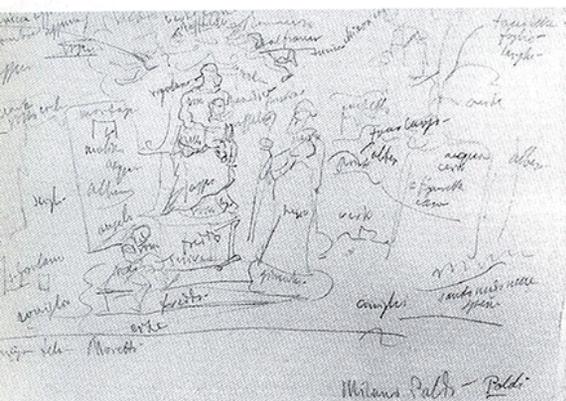
scheda

Giorgio Fossaluzza

restauro

Carlotta Beccaria





Giovanni Battista Cavalcaselle,
schizzo della Madonna con il Bambino



Prima del restauro

Nel catalogo della Fondazione artistica Poldi Pezzoli pubblicato da Giuseppe Bertini nel 1881 si formalizza l'attribuzione del dipinto al Moretto da Brescia sotto la quale esso doveva figurare da tempo nell'illustre collezione milanese. Nessun esplicito addebito veniva tuttavia fatto per tale significativa indicazione di paternità. Pertanto, va data particolare importanza al fatto che l'opera suscita l'interesse di Giovanni Battista Cavalcaselle, il quale ne delinea compiutamente la composizione in un taccuino risalente al soggiorno milanese e lombardo del biennio 1864-1866 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Marc. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVI, G.B. CAVALCASELLE, *Disegni e appunti*). Nel margine inferiore la didascalia riporta la paternità del Moretto, ma senza alcuna chiosa, mentre in aggiunta alle molte annotazioni descrittive e sulle caratteristiche cromatiche, vi è, a proposito degli angeli che sospendono la corona sul capo della Vergine, per l'uno la qualificazione di "raffaellesco", per l'altro la menzione di "Romanino". Tale rilievo prelude alla citazione del dipinto milanese da parte di Cavalcaselle e Crowe nell'edizione della *History* del 1871 (ed. 1912, III, pp. 270-271), ancora nel contesto che illustra le personalità dei maestri bresciani, in particolare entro il profilo del Romanino del momento padovano; tuttavia, non per ribadire la paternità del Moretto che sarebbe stato suo garzone proprio in tale fase, quanto per inserire questo dipinto nel catalogo di un maestro locale suggestionato dal Romanino, quello di Girolamo Dal Santo. Vi figura accanto alla pala della *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Benedetto e Giustina e un angelo musico* del Museo Civico di Padova (inv. 672), recante la

firma apocrifa «Romanin 1521» risalente a fine Settecento, all'affresco della *Deposizione dalla croce* della Ricreazione del Noviziato del Monastero di Santa Giustina (in seguito staccato e ora al Museo Civico di Padova, cat. n. 49), all'*Incoronazione della Vergine* di Santa Maria in Vanzo e agli affreschi con *Storie di Maria* di San Francesco di Padova iniziati nel 1523. Per Girolamo Dal Santo si ritiene dunque di fondamentale importanza il contatto con i due bresciani avvenuto direttamente a Padova. Anche se considerata ovvia la coincidenza di stile tra le due opere di Milano e Padova, è da osservare come un tale giudizio non abbia subito inciso sulla loro fortuna critica. L'opinione di Cavalcaselle e Crowe sembra essere ignorata per l'opera del Poldi Pezzoli, che è confermata al Moretto da Bertini (1881), come si è sopra osservato, e dal Da Ponte (1898), per essere poi riferita genericamente a scuola bresciana nei cataloghi del 1902 e 1911, nonché da Morassi nel 1932. Morelli nel 1890 aveva pensato a Callisto Piazza, attribuzione accolta in termini dubitativi da Berenson (1907). Nicodemi (1925) conferma a Romanino la pala di Padova, mentre a un anonimo «imitatore del Foppa e dei Bellini» spetterebbe il dipinto Poldi Pezzoli, e dello stesso autore è ritenuto il *Cristo con la croce che appare a un devoto* dell'Accademia Carrara di Bergamo, come noto spettante al Moretto giovane. È merito di Fiocco (1926-27) aver di nuovo motivato la paternità di Girolamo Dal Santo che egli ritiene copiare in questa circostanza modelli fiamminghi per quanto riguarda il paesaggio; nel contempo lo studioso, a prescindere dalla firma apocrifa del Romanino, conferma al maestro la pala del museo padovano, opinione in seguito ri-

badita da più parti. L'attribuzione a Girolamo Dal Santo è accolta per il dipinto in oggetto da Pietrogrande (1939), che vi sottolinea l'incidenza del Moretto, del quale fissa il soggiorno padovano nel 1517. È invece respinta da Rigoni (1940-1941), perché le risulta insostenibile il confronto con la tavola del 1532 da lei scoperta in San Giovanni Battista a Lissaro (Mestrino, Padova), e nell'occasione assegnata al Dal Santo, per cui le due opere più antiche spetterebbero «a un più attento e abile seguace del Romanino». In seguito la paternità di Girolamo Dal Santo è sostenuta da Russoli (1951), quindi da Grossato (1966), che data l'opera in oggetto subito dopo il suo soggiorno a Udine tra il 1500 e il 1504, e colloca sullo scorcio dello stesso decennio la pala del Museo padovano. Lucco (1977, 1978, 1980) motiva diverse soluzioni cronologiche in una serrata ricostruzione del profilo di Girolamo Dal Santo, per cui le due opere risultano entrambe collocabili circa il 1521 in quanto accostabili agli affreschi di Santa Maria in Vanzo e anteriori a quelli di San Francesco del 1523, potendo essere accostate soprattutto all'affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Leonardo e Prodocimo* della parrocchiale di Correzzola nel padovano reso noto dallo studioso. Le componenti tizianesche e romaniniane sarebbero in quel momento temperate «da un più arcaico spiritello nordico che lo mette in rapporto con Marco Basaiti o col Catena». Mauro Natale (1982) accoglie l'attribuzione a Girolamo Dal Santo con una anticipazione di qualche anno del dipinto Poldi Pezzoli rispetto alla pala padovana per la quale si accetta sostanzialmente la data del 1521. Si impone come fatto del tutto nuovo,

rispetto a questa linea, la ricostruzione da parte di Ballarin (1991) della fase giovanile di un altro maestro che guarderebbe al Romanino e al Moretto presenti a Padova: il trevigiano Giampietro Silvio (1495 c.-Venezia, 1551). Alla fase giovanile di quest'ultimo vengono dunque riferiti dallo studioso i dipinti del Poldi Pezzoli e del Museo Civico di Padova, mentre si propongono allo stesso catalogo un buon numero di opere collocabili nel corso degli anni Trenta, pertanto ben legate per stile a quelle accertate del maestro, e precisamente in riferimento alla pala del Duomo di Piove di Sacco del 1532 e al *Cristo morto sostenuto dagli angeli* della chiesa di San Giacomo di Sedrina, opera solo firmata, ma assegnabile agli stessi anni. Si tratta delle seguenti: *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Agostino e Lorenzo* già depositata all'Art Gallery di Glasgow, poi sul mercato antiquario inglese, *Pala Pasqualigo* ora in San Pietro Martire di Murano, *Sacra Conversazione* apparsa un'ultima volta a un'asta Sotheby's di Londra il 27 giugno 1962, n. 69, per la quale aggiungo l'appartenenza alla collezione Edge nel 1948, *Cristo e l'adultera* degli Staatliche Museen di Berlino (n. 196), *Pala Priuli* per San Felice di Venezia documentata circa il 1540, inoltre la *Circoncisione* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (n. 3714) e la pala della chiesa di San Donato di Gardigiano (Scorzè, Venezia).

La funzione di legame tra questa fase e quella cui apparterebbero i dipinti Poldi Pezzoli e del Museo di Padova è affidata a sole tre opere: *Sacra famiglia e i santi Giovanni Battista e Girolamo in un paesaggio* della Walters Art Gallery di Baltimora (n. 37.1070) e *Sacra Famiglia con i santi Maria Maddalena, Francesco e ritratto del*

committente del De Young Memorial Museum di San Francisco (n. 48.4), collocate rispettivamente nella prima e nella seconda metà degli anni Venti, e *Sacra conversazione* dell'Ermitage di San Pietroburgo (n. 7362). Con riferimento a questo numero di opere, e come conferma della loro assegnazione al Silvio, si aggiunge in questa occasione una coeva e qualitativamente significativa *Sacra famiglia, san Giovannino e santa Lucia* apparsa in un catalogo di vendita Lepke di Berlino nel 1929 come di Bonifacio Veronese (*Sammlung Basner*, 1929, n. 52). Mentre si riconosce al Silvio tale nucleo se ne propone una datazione agli anni Trenta, volendosi scalare tutte le opere che lo compongono con gli altri esempi riconosciuti da Ballarin a tale decennio, fino al *Cristo e l'adultera* già in Collezione Giusti di Verona reso noto da Tanzi (1997) con datazione a circa il 1540. Va osservato che Lucco (1996, pp. 91, 139-140, nota 358), nel rifiutare al Silvio il proprio nucleo più antico formato da Ballarin, nel quale distingue mani diverse, risolve le origini del maestro sullo scorcio del secondo decennio, indicando suoi interessi lotteschi e savoldeschi; questi ultimi motivano un'ipotesi alternativa che consiste nell'attribuirgli il *Riposo nella fuga in Egitto* della Collezione E. Martini di Venezia già assegnato a Savoldo stesso. Con il contributo di Ballarin, il problema filologico che coinvolge il dipinto in oggetto si fa indubbiamente più appassionante e densissimo di argomentazioni. I capitoli principali riguardano una generale riflessione sull'incidenza stilistica, oltre che di Tiziano, del Romanino (e quindi del Moretto) presente a Padova nel 1513, e inoltre l'identificazione di più personalità che vi sono immediatamente implicate,

oltre al Silvio e a Girolamo Dal Santo con i loro ridefiniti cataloghi, quelle del bresciano Giovanni da Asola e del friulano Giovanni Nanni da Udine, che firma e data al 1517 una piccola pala dell'Accademia Carrara di Bergamo a cui Tempestini (1984) aggiunge una seconda opera, per contenuto iconografico anch'essa con tutta probabilità di provenienza benedettina padovana, nel 1929 in collezione milanese (ora senza casa). Solo a osservare il risultato finale specifico del contributo di Ballarin che qui interessa, cioè l'attribuzione al Silvio delle due opere del Poldi Pezzoli e del Museo di Padova, nonché del *Compianto sul Cristo morto* proveniente dalla galleria dell'abate di Santa Giustina (Padova, Museo Civico, inv. 615), prima collocate nel catalogo di Girolamo Dal Santo tra 1515 e '20, va ricordato che tale tesi non ha incontrato il favore di Lucco (1996) e di Dal Pozzolo (1996), che ribadiscono la soluzione tradizionale. L'opzione tra queste diverse attribuzioni non può prescindere dalla constatazione di come risultino non risolutive le proposte con cui Ballarin tenta di legare le opere effettivamente riconoscibili al Silvio attorno alla citata pala di Piove di Sacco del 1532 a quelle già riferite da Cavalcaselle e Crowe a Girolamo Dal Santo. Deve seguire una riflessione sulle ragioni che poi hanno spinto lo studioso a espungere queste ultime dal discorso stilistico che il maestro padovano svolge nel corso del secondo decennio (ricostruito nell'occasione anche dalla Saccomani, in *Da Bellini*, 1991, pp. 120-121) a partire dagli interventi in più riprese nel ciclo di affreschi della Scuola del Santo accanto a quelli di Tiziano, situati nella seconda metà del 1511 (*Miracolo del bicchiere*) e poi del 1513 (*Esequie di sant'Antonio*), per prose-

quire con il citato affresco della *Deposizione* ora al Museo Civico di Padova (n. 49) in cui si ravvisa l'eco subitanea della presenza di Romanino («nuovo capitolo della storia di Girolamo Dal Santo»), e quindi con gli affreschi della seconda metà del decennio di Santa Maria in Vanzo e per la Scuola dei Carmini, capitolo concluso da quelli della cappella di Santa Maria in San Francesco, nella fattispecie/quelli della prima fase documentata al 1523 e che comprende nel suo sviluppo più avanzato rimeditazioni sui testi tizianeschi. Le opere scorporate da questo contesto a favore del Silvio, e collocate tra il 1515 e il 1520, da parte del Ballarin si ritengono comunque esprimere l'iniziale interesse per la pittura su tavola del Romanino e un successivo ammodernamento sul testo degli affreschi tizianeschi, e caratterizzarsi (in modo determinante), specie in partenza, per componenti propriamente lombarde, per un tono più «dimesso» rispetto a quello a cui indirizza il Romanino in Santa Giustina, per reminiscenze «protoclassiche» e gamme cromatiche fredde, per un interesse verso i paesaggi della cerchia giorgionesca e precisamente di Giulio Campagnola, tuttavia «di una congiuntura più antica di quella a cui risale la pala» romaniniana. Si scalerebbero pertanto al modo seguente: *Paliotto* Poldi Pezzoli, *Pala* del Museo Civico di Padova, sinopia della vecchia biblioteca del Monastero di Santa Giustina con la *Madonna in trono tra i santi Benedetto e Giustina sotto un'edicola*, *Compianto sul Cristo morto* del Museo Civico di Padova. È l'opera del Poldi Pezzoli dunque, indubbiamente già segnata dal Romanino «nelle forme espanse della Vergine, nel disegno degli angeli che la incoronano, nel motivo dell'angelo ai piedi

del trono», a riportare più aspetti di cultura lombarda: sono ravvisati nel motivo della spalliera di alloro che fa da fondale al trono e nel fatto che la Vergine è a capo scoperto. Aderente a una linea più veneziana rimane il motivo della collocazione entro l'ampio paesaggio giorgionesco a un tempo e fiammingo. Tali osservazioni, che compendiano in particolare gli spunti lombardi e nella sostanza la stessa sequenza cronologica, ritengo abbiano la loro ragione di essere anche a voler ricomporre le opere oggetto di questa discussione entro un unico catalogo, quello di Girolamo Dal Santo, che risponde «all'evento» Romanino del 1513-14. Il dipinto Poldi Pezzoli potrà dunque rimanere ad aprire tale capitolo, trovandosi poi accanto la sinopia dell'antica Biblioteca di Santa Giustina, nonché l'affresco di Correzzola. Le sorprendenti affinità con l'esito dimostrato da Giovanni da Asola all'altezza della Pala Balbi per il Santo, che sarebbe eseguita agli inizi del 1515 (DAL POZZOLO 1996, pp. 191-192, fig. 239), palesata dalla pala del Museo Civico di Padova n. 59, sono tali da poter offrire un altro punto di riferimento cronologico. In questo particolare momento il cromatismo un poco si raffredda nei modi che sono ritenuti piacere poi al Moretto. Va osservato che lo stesso Giovanni da Asola, rispetto alla prova padovana, accede a suo modo a un linguaggio più romaniniano nel *Cristo risorto* di San Francesco della Vigna del 1516, con un respiro paesaggistico di perfetta assonanza con le opere di Girolamo Dal Santo. Il dipinto Poldi Pezzoli inaugura dunque, secondo tale soluzione, un momento di lucido rinnovamento e di estrema concentrazione da parte di Girolamo Dal Santo allora impegnato anche nell'esecuzione dei per-

duti affreschi per le Scuole dei Santi Marco e Sebastiano e di San Giuseppe di Padova. Ad altra fase, quella di fine decennio, spetta il *Compianto sul Cristo morto* del Museo padovano (n. 615) in ragione di un'effusività cromatica tizianesca ("masse sintetiche di colore") ma con ricercati accordi romaniniani, secondo l'entusiasmante lettura di Ballarin.

Merita riportare dalla posizione di Dal Pozzolo (1996) il riferimento leonardesco che accomuna il Bambino della sinopia di Santa Giustina e del dossale Poldi Pezzoli, nonché della coeva tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino* della Scuola del Carmine, la cui attribuzione a Girolamo Dal Santo spetta a Grossato (1966). È pure da riprendere la precisazione circa la derivazione del gruppo di case che compaiono nella porzione di sinistra del paesaggio dalla stampa di Giulio Campagnola rappresentante *San Girolamo*, e quello della porzione di destra dal *Paesaggio con due pastori* inciso dallo stesso, al quale il figlio Domenico aggiunse le figure (DAL POZZOLO 1996, I, p. 198, figg. 245-246). Va osservato come l'iconografia del dipinto Poldi Pezzoli consenta di associarlo al momento di grande fervore ricostruttivo del Monastero di Santa Giustina di Padova, come già rilevato da Lucco (1977); in questo contesto Girolamo Dal Santo ebbe a realizzare buona parte delle opere qui discusse. Va tuttavia sottolineato che la sua provenienza originaria non è nota. Secondo Natale (1982) il particolare formato suggerisce la sua destinazione «non tanto alla chiesa quanto alla sala del capitolo o a un altro locale di un complesso conventuale»; d'altra parte si può escludere fosse il dipinto devozionale "da stanza" di un ambiente abbaziale, essendo comunque adatto ad assolvere la funzione



Particolare. Durante il restauro

di *antependium*, di dossale d'altare (non di paliotto), verosimilmente dotato di gradino e di cornice architettonica.

Il padre Benedetto, che porta la barba canuta e reca il pastorale, presenta alla Vergine un monaco dell'Ordine, colto in ginocchio e a mani giunte. Rivelatosi privo dell'aureola, aggiunta nel corso del vecchio restauro, va identificato con il committente dell'opera, probabilmente un giovane abate o priore di una comunità legata a Santa Giustina di Padova, o appartenente a questo stesso cenobio. La forma con cui è presentato alla Vergine fa sì che gli si possa riconoscere tale dignità. Altri aspetti iconografici dell'opera presuppongono la specifica dimensione spirituale benedettina: l'associazione dello studioso padre della chiesa Girolamo, colto in penitenza nel deserto davanti al Crocefisso, al fondatore Benedetto del quale si rappresenta in *pendant* l'episodio in cui egli si getta nudo tra i rovi per vincere la tentazione di un ritorno alla vita secolare. Nel paesaggio così moralizzato i due conigli ai piedi della Vergine simboleggiano la sconfitta della lussuria e quindi il trionfo della castità. A questi modelli di santità si aggiunge un richiamo ai valori della vita monastica tramite la sentenza che è l'angelo a comporre, secondo la quale nulla è più dolce della memoria del tempo bene speso. Per quanto riguarda il contesto culturale in cui maturò la commissione del dipinto Poldi Pezzoli, e per i suoi significati, è di particolare interesse trovarla impiegata entro il programma iconografico di straordinaria densità di riferimenti agiografici, scritturali e soprattutto antiquari che caratterizza il vasto ciclo di affreschi con *Storie di san Benedetto* realizzato da Bernardino da Parenzo nel chiostro maggiore del mona-

stero di Santa Giustina di Padova attorno al 1494, e proseguito proprio da Girolamo Dal Santo negli anni quaranta del '500 (CAPRIN 1907, pp. 92-100; M.P. BILLANOVICH 1969; DE NICOLÒ SALMAZO 1980, pp. 89-115, 272-273, cat. 42, figg. 122-123; DE NICOLÒ SALMAZO 1989). Precisamente la si legge nella "colonna seconda": la candelabra dipinta con le immagini di *Bellona, Trofei, Vittoria scrivente sullo scudo, due prigionieri legati a un trofeo, trofei* (incisa da F. Mengardi a fine '700, n. 3700), la quale si trovava tra l'affresco con *San Gregorio Magno che scrive la vita di san Benedetto* e quello raffigurante la *Partenza di san Benedetto da Norcia* (gli affreschi in parte mutili sono stati staccati e in parte ricoverati in altri ambienti del monastero). La chiave di lettura di tale sentenza nel contesto del ciclo di Parentino, per cui essa poté essere mutuata da Girolamo Dal Santo nel dipinto Poldi Pezzoli per volontà del committente, ci viene offerta dall'*Elucidario* di Girolamo da Potenza, manoscritto composto dal dotto monaco nel 1609 (BCP, BP 4898, f. 2, ff. 5v, 17v). Vi è espresso con dovizia di retorica ed erudizione ogni aspetto iconografico del ciclo, e questo in particolare: poiché il contenuto, egli specifica, non è posto «a caso o bizzaria de pittori», ma asserisce esservi «nascosta spiritual intelligenza et corrispondenza como figura al figurato alla vita del Santo». Pertanto la donna armata, Bellona, è identificata con Pallade dea della Sapienza, le armi sono quelle della Sapienza e Disciplina, e del resto «il santo Benedetto fu mandato alla scuola per acquistar questa sapienza, vi era bisogno che fosse armato di arme spirituale». La Sapienza non è dunque quella terrena mondana o diabolica, ma Cristo stesso

«qui est Dei virtus et sapientia», il trofeo o vessillo per tale sapienza è il Cristo crocefisso e vittorioso. Viene indicato, quindi, come «bella corrispondenza et spirituale armonia», «spendere il tempo alla speculazione de questa sapienza e fruttuoso et pretioso». Il riferimento è esplicito alla sentenza espressa nella seconda colonna: Magari con sfumature diverse, nel corso del tempo tale lettura si dimostrò attuale, di fatti sembra collegare nel dipinto in oggetto altre scelte iconografiche, come la presentazione del monaco protagonista da parte di san Benedetto, i due episodi agiografici e quelli simbolici contenuti nel paesaggio.

La rimozione delle vernici fortemente ingiallite che ricoprivano l'intera superficie del dipinto ne ha messo in evidenza una materia cromatica di smagliante luminosità, ma anche l'ossidazione di alcuni pigmenti pittorici e l'alterazione delle diffuse ridipinture e integrazioni. Esse sono state eseguite su stuccature di colore marrone scuro e rossastre, rese più persistenti in quanto fissate a seguito del passato intervento di foderatura, probabilmente del primo '800, e su una sorta di "velatura" a stucco di quest'ultimo tono, debordante sulla materia originale, la cui stesura è stata motivata dalla volontà di riportare a un soddisfacente equilibrio cromatico l'intera composizione. Quest'ultimo procedimento rientra nel restauro effettuato da Molteni tra il 1853 e il 1865 (Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 35, *Elenco e rispettivo prezzo dei restauri eseguiti da G. Molteni...*) di cui dà notizia Natale (1982). Molteni ebbe a velare i passaggi di tono più decisi sulle pieghe a occhio della veste della Vergine, vi aggiunse un bordo dorato, come pure dotò

tale figura di aureola essendone in origine sprovvista; conferì lo stesso attributo anche al monaco presentato da san Benedetto. Celò il secondo coniglio. Nel corso del recente intervento di restauro eseguito da Carlotta Beccaria tutte le antiche stuccature sono state rimosse meccanicamente mediante l'uso del bisturi in modo da recuperare ovunque la sottostante pellicola pittorica originale. Le cadute di colore sono risultate localizzate soprattutto sul lato sinistro dell'opera in corrispondenza della vegetazione, e sulla figura dell'angelo; le altre figure sono invece ben conservate. Un danno meccanico interessa a metà altezza la roccia del lato sinistro. Si è proceduto a nuova stuccatura e all'integrazione pittorica eseguita con la tecnica "a imitazione".

Bibliografia
manoscritti

DA POTENZA 1609; MENGARDI fine secolo XVIII.
opere a stampa
CAVALCASELLE, CROWE 1871; BERTINI 1881;
MORELLI 1890, I; DA PONTE 1898; MOLMENTI
1898; *Museo* 1902; BERENSON 1907; CAPRIN 1907;
Museo 1911; CAVALCASELLE, CROWE 1912; NI-
CODEMI 1925; LONGHI (1926) 1967; FIOCCO
1926-27; *Sammlung Basner* 1929; MORASSI 1932;
PIETROGRANDE 1939; RIGONI 1940-41; RUSSOLI
1951 e 1955; LENTINI, 1962, coll. 1145-1146;
Mostra 1962; PALLUCCHINI 1962; GROSSATO 1965
e 1966; BILLANOVICH 1969; RUSSOLI 1972;
Dizionario 1976; LUCCO 1977; DE NICOLÒ
SALMAZO 1980 (I, II); LUCCO 1980; RUSSOLI 1980;
NATALE 1982; BEGNI REDONA 1988; DE NICOLÒ
SALMAZO 1989; BALLARIN 1991; SACCOMANI 1991;
DAL POZZOLO 1996; LUCCO 1996, I; TANZI 1997.



Particolare. Dopo il restauro