

«De Zavatarijs hanc ornare capellam» Precisazioni storiche sull'epigrafe nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro

Roberta Delmoro
(Sapienza - Università di Roma, Italia)

Anna Lucchini
(Restauratrice)

Abstract The fresco cycle narrating *Stories from the Life of Queen Theodelinda*, dated and signed with the elegant epigraph in Latin hexameters in the chapel of the same name in the cathedral at Monza – the ancient chapel of San Vincenzo – has, together with the painted vaulted ceiling of the chapel, undergone a major restoration, begun in May 2009 and terminated in December 2014. In the light of the information and details that emerged as the work proceeded, it is possible today to take up once more, with the data in hand, the *vexata quaestio* of the chronology of the 45 scenes composing the cycle and following one another along the five painted registers of the chapel, clarifying the role of the inscription made by the Zavattari on the fourth and last but one pictorial register in relation to the only commissioning document discovered so far, dated 10 March 1445.

Sommario 1 L'epigrafe firmata *de Zavatarijs* dal XVII secolo a oggi. – 2 Osservazioni sulla realizzazione del IV e del V registro del ciclo pittorico nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro.

Keywords Zavattari. Inscription. Signature. Cathedral at Monza. Stories of Theodelinda.

«+ 1444 + Suspice qui transis ut vivos corpore vult(us) / Pene(que) spirantes et signa simillima
verbis/ De Zavatarijs ha(n)c ornare capellam / Preter in excelso convexe picta truine»¹ (fig. 1).

Il ciclo di *Storie della vita della regina Teodolinda*, datato e firmato con l'elegante epigrafe in esametri latini² nell'omonima cappella nel Duomo di Monza, l'antica cappella di San Vincenzo, un *unicum* iconografico incentrato sulle vicende della storia matrimoniale e sulle imprese monzesi della regina dei Longobardi moglie di Autari e Agilulfo, è stato oggetto, assieme alla volta dipinta della cappella, di un importante restauro iniziato nel maggio del 2009 e conclusosi a dicembre

Il presente studio nasce da un lungo confronto tra le notizie storico artistiche sulla bottega degli Zavattari raccolte nel corso delle ricerche di dottorato di Roberta Delmoro (2010-13, Sapienza Università di Roma) e il restauro della cappella di Teodolinda condotto da Anna Lucchini (2009-14). Sebbene l'intento del saggio sia di dare corpo a un lavoro unitario, ciascun autore firma parti distinte dell'articolo. Roberta Delmoro è autrice della nota introduttiva e del paragrafo: «L'epigrafe firmata *de Zavatarijs* dal XVII secolo a oggi»; Anna Lucchini è autrice del paragrafo: «Osservazioni sulla realizzazione del IV e del V registro del ciclo pittorico nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro». In nota si sono impiegate le seguenti abbreviazioni: ASDMi: Archivio Storico Diocesano di Milano; ASMi: Archivio di Stato di Milano; BAMi: Biblioteca Ambrosiana di Milano; BCDM: Biblioteca Capitolare del Duomo di Monza; OPD: Opificio delle Pietre Dure di Firenze; BTMi: Biblioteca Trivulziana di Milano CNR: Consiglio Nazionale delle Ricerche. Nel licenziare questo contributo è doveroso da parte delle autrici ringraziare: Roberto Conti, a cui desideriamo dedicare il saggio, Paolo Di Simone, Marco Petoletti, Alberto Zaina.

1 Si adotta qui la traduzione del testo a cura di Marco Petoletti: «O tu che passi, ammira questi volti con il corpo come vivi | che quasi sembrano respirare e segni veramente simili alle parole | Gli Zavattari ornarono questa cappella | ad eccezione degli affreschi dipinti nell'alto della volta convessa» (2016, 83).

2 I caratteri sono in *littera textualis*. Per approfondimenti paleografici, linguistici e letterari del brano e delle ulteriori iscrizioni presenti nella cappella rinvio al recente contributo di Marco Petoletti, con bibliografia pregressa: 2016, 83-91, 385-6, particolarmente 83-4.

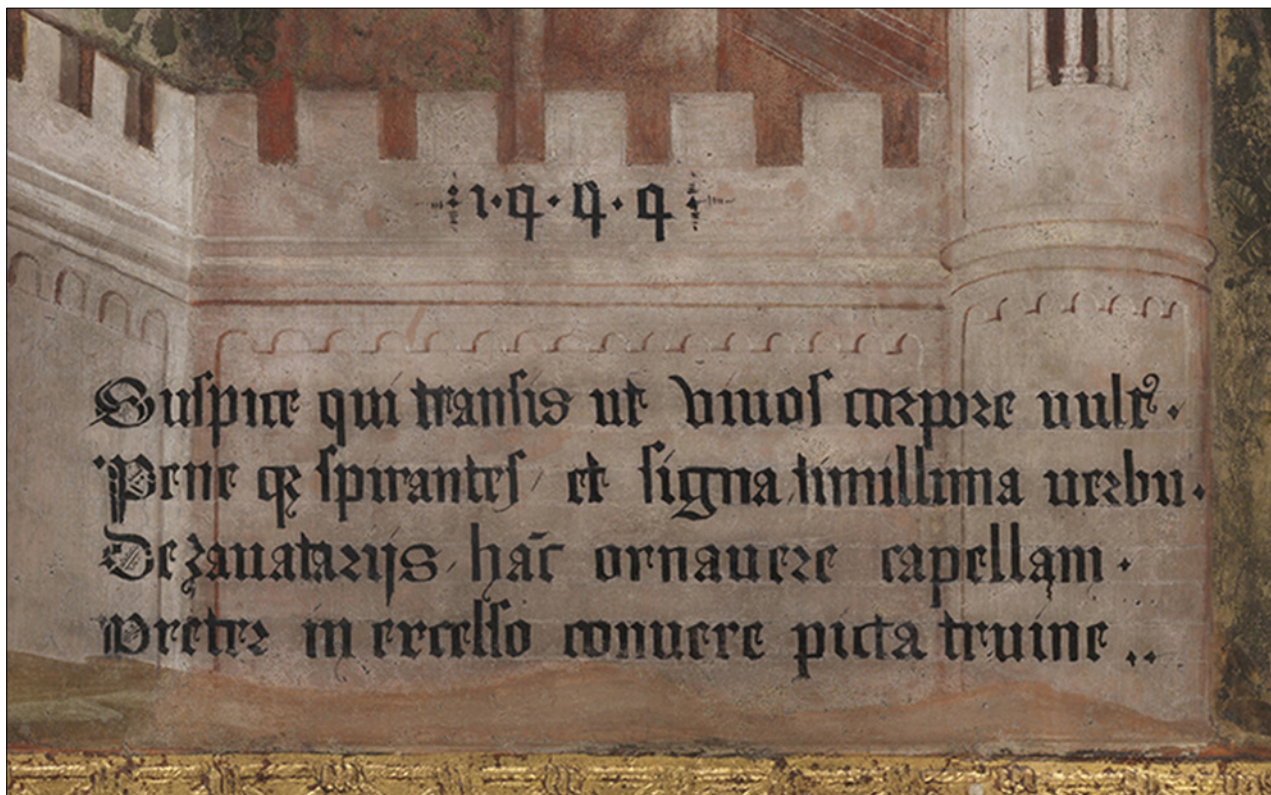


Figura 1. Cappella di Teodolinda, IV registro, scena 32b, particolare dell'epigrafe. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

del 2014.³ Alla luce delle informazioni raccolte e delle precisazioni emerse in corso di cantiere, è oggi possibile riprendere con dati alla mano la *vexata quaestio* sulla cronologia dei 45 *capituli* che compongono il ciclo susseguendosi lungo i 5 registri dipinti della cappella, chiarendo il ruolo dell'epigrafe apposta dagli Zavattari nel quarto e penultimo registro pittorico in relazione con l'unico documento di committenza finora pervenuto, datato 10 marzo 1445.

1 L'epigrafe firmata *de Zavattarijs* dal XVII secolo a oggi

Ancora ai tempi delle *Memorie Storiche di Monza e sua Corte* di Anton Francesco Frisi (1794), si riteneva che il pittore e prospettico Troso da Monza, menzionato da Giovanni Paolo Lomazzo in merito a un'impresa milanese, fosse l'autore principale del ciclo monzese di Teodolinda, notizia nata verosimilmente in ambito locale tra XVI e XVII secolo e che Carlo Torre pubblicava nella seconda metà del Seicento (Lomazzo [1584] 1974, 236).⁴ La famiglia *de Zavattarijs*

³ Il restauro, affidato ad Anna Lucchini, è avvenuto sotto il coordinamento scientifico dell'OPD. Le indagini scientifiche, iniziate nel 1991 ed eseguite dall'OPD sono proseguite nel 2003 entro il Progetto Finalizzato CNR-Beni Culturali, integrate dal 2009 al 2014 con indagini diagnostiche non invasive di superficie condotte dal laboratorio di fisica dell'OPD diretto da A. Aldrovandi, in collaborazione con T. Pasquali, A. Keller e A. Quattron.

⁴ «...e veggonsi altre sue pitture [di Troso] in San Giovanni della stessa terra di Monza in una Cappella nel lato, dove ergesi il Tumulo della Regina Teodolinda, che fece tal Chiesa edificare» (Torre 1674, 219). La notizia, nata probabilmente nell'ambito del Duomo monzese dove la memoria di opere di Troso doveva essere viva, perduti i quaderni della Fabbrica entro forse la metà del XVII secolo, si riscontra a livello locale nei *Frammenti memorabili dell'Imperial Città di Monza* di Giuseppe Bernardino Burocco, 1729 (BCDM, ms. n-1, f. 99) e ancora nella *Descrizione dell'Insigne Real Basilica Collegiata di San Giovanni Battista di Monza* del canonico Giuseppe Maurizio Campini, 1767 (BAMi, ms. V 16 Sup. f. 98; d'ora in avanti: Campini 1767), giunta così fino ad Anton Francesco Frisi (1794, 3: 251). Alcuni anni prima della *Descrizione* del Campini, Giuseppe Pozzobonelli, nelle note della sua visita pastorale al San Giovanni Battista di Monza, riferiva della cappella: «tota in circuito, a Troso Modoetiensi, anno 1444. fuit ornata picturis, auro etiam multo, interlucentibus, quae plurima Regi-

menzionata nell'iscrizione era considerata da Giuseppe Maurizio Campini, e successivamente dal Frisi, essere quella dei committenti, consanguinei dei Visconti, di cui il Campini individuava lo 'stemma zavattario' tra le armi dipinte nel riquadro araldico sotto al finestrone di destra della cappella, confondendo lo stemma di Francesco Sforza con quello degli Zavattari.⁵ I versi dell'epigrafe testimoniavano agli occhi del canonico monzese la consapevolezza dell'eccellenza raggiunta nel ciclo, particolarmente la «vivezza» dei volti e dei corpi dipinti, l'«espressione» delle figure e l'esaltazione del naturalismo in ogni dettaglio, delle immagini «vive e parlanti».⁶ Spettò a Giorgio Giulini e a Girolamo Luigi Calvi chiarire che 'de Zavattarijs' fosse la firma dei pittori e non dei committenti, ma il lungo fraintendimento resta per noi una testimonianza di valore, evidenziando lo spessore dell'epigrafe colta, umanistica ed autocelebrativa, al punto tale da apparire (e agli occhi di storici eruditi) indizio di chi avesse fat-

to adornare la cappella «con tanto splendore», piuttosto che dei pittori che l'avevano effettivamente realizzata.⁷

I versi, ispirati a Virgilio, «Excudent alii spirantia mollius aera/ (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus»,⁸ inviterebbero a orientarsi, in linea con l'ambiente umanistico lombardo quattrocentesco, anche su Francesco Petrarca, che riprendeva il passo dell'*Eneide* in relazione alla vivezza delle immagini dei defunti nella scultura funebre: «Vivent in pario lapide imagines defunctorum secundum illud principis poete: 'Vivos ducent de marmore vultus'».⁹ La riallestita cappella di Teodolinda, ideata in funzione del culto del monumento funebre regale trecentesco, ospitava poco oltre il centro dell'ambiente, dietro l'altare di San Vincenzo, l'alto sepolcro con la figura scolpita verosimilmente giacente della regina, che conteneva dal 1308 le spoglie dei reali traslate dalla sepoltura longobarda terragna.¹⁰ Il richiamo al tema funebre nel *titulus* della cappella è senza dubbio

nae Thodolindae gesta referunt una simul cum eius funere» (1763, ASDMi, sez. X, Pieve di Monza, vol. 30, ff. 79-80). Su Troso da Monza, figlio del pittore Gian Giacomo da Lodi, documentato nel borgo tra il 1488 e il 1490, rinvio alle recenti acquisizioni in Cara, Rossetti 2007, 115-16, docc. I-VI, 119-121. Non è da escludere, relativamente a reali lavori del pittore intrapresi nel cantiere del Duomo monzese, una sua collaborazione alla realizzazione delle vetrate del rosone, di cui resta un frammento di pagamento datato appunto 1490, copiato con calligrafia settecentesca tra le carte frisiane ed edito da Augusto Merati (1982, 69-170; Delmoro 2014a, 47-50 nota 19; «La memoria di Teodolinda» in corso di stampa).

5 «...sotto questa fenestra [quella di sinistra] vedesi la biscia viscontea non coperta da corone, e sotto quella di contro lo stemma zavattario inquadrato da 2 scacchi da un gruppo di 3 anelli e da un arnese simile ad un compasso, e tutto dentro lo scudo, ai lati di cui sono 2 puttini tenenti non so quali insegne come uno con 4 globetti indorati [...] in fronte dell'Altare sopra la finestrella l'armeggio Ducale usato dai Principi Visconti, in que' tempi consanguinei della famiglia Zavattaria, che adornò con tanto splendore codesta capella» (Campini 1767, f. 103). È evidente che il Campini non riconosceva stemmi e imprese sforzeschi. Lo stemma dell'antica famiglia milanese *de Zavattarijs*, a cui apparteneva anche il ramo dei pittori, è compreso nello *Stemmario Trivulziano* e si presenta fasciato di verde e d'argento (BTMi, *Codice Trivulziano* 390, f. 377).

6 «La varietà, vivezza, espressione, moltitudine delle figure, ottimo compartimento, finissimo colorato, distintivo di ciascheduna figura, e proprietà delle vesti giusta la differenza delle nazioni, e delli impieghi, danno a divedere il buon senso e intelligenza dell'Autore, e riscuotono a di nostri da periti, anzi da tutti l'ammirazione, poiche vi si trova da pascere lo sguardo, e le particolari cognizioni [...] In sì vasto teatro di tanti oggetti tutte le sorti di armi, bandiere insegne attrezzi militari aste, bardature di cavalli, altre sul uso greco, altre sul romano, ed altre sul Longobardo, freggi delli abiti di cadauna classe di nazione; corone, scettri, mense, porte, rocche, edifizzi, stromenti di ogni genere anche d'ecclesiastici come candellieri, croci, mitrie ed altri simili [...] sono disegnati in stuccatura d'oro el restante storiato con tale finezza di colorito, naturalezza e vivacità d'idea, che ne incanta lo sguardo [...] il tutto ridotto a perfezzione con tale maestria che forse a di nostri non sarebbe da sperarsi» (Campini 1767, f. 100).

7 Giorgio Giulini riteneva che Troso fosse della famiglia degli Zavattari (forse corruzione di Cristoforo), avendo chiarito che gli Zavattari erano pittori documentati nel cantiere del Duomo di Milano (1857, 479-80; Calvi 1858; [1859-69] 1975, 1: 101; 2: 238-44). La tradizionale attribuzione a Troso del ciclo di Teodolinda si deve alla precoce scomparsa dei quaderni della fabbrica del Duomo e all'impossibilità da parte degli storici locali di attingere alle notizie sul cantiere.

8 Verg., *Aen.*, IV, 38, come ha evidenziato Petoletti 2016, 84.

9 *De otio religioso*, II. Il poeta, a lungo residente a Milano e a Pavia, messi a disposizione dei Visconti, era alle origini dell'umanesimo lombardo (Garin 1955, 547-608; Marchi 1990, 163-9; Pedralli 2002, 280-1, 351-2; 357, 472-3, 590-1).

10 Come è noto fin dagli scavi condotti da Luca Beltrami nella cappella (1889, 665-78), l'ambiente, ricostruito e riallestito pittoricamente nel corso del XV secolo con scene della vita della regina Teodolinda, aveva il preciso scopo di ospitare, dietro l'altare, a una certa distanza dalla parete di fondo, l'alto monumento funebre realizzato entro il 1308, anno in cui vi vennero traslati i resti di Teodolinda e del consorte Agilulfo dalle tombe terragne longobarde (BCDM, ms. 7b10h14). Il sepolcro trecentesco è assai probabile si presentasse in linea coi coevi sepolcri regali, con un'immagine della regina - testimoniata da Galvano Fiamma - figurata giacente scolpita sul coperchio alla quale non escludo possano essersi ispirati gli stessi Zavattari nella scena dei *Funerali di Teodolinda*, riprendendone probabilmente anche, del tutto o in parte, l'iscrizione: «Hoc que composuit Templum regina



Figura 2. Cappella di Teodolinda, le giornate, IV registro, scene 24-5. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

annunciato dal rivolgersi al passante «qui transis» (Petoletti 2016, 84). I primi due esametri sembrano peraltro echeggiare in modo molto suggestivo il brano milanese del poeta che contempla l'immagine 'viva' di sant'Ambrogio, modellata in stucco a tuttotondo e dipinta, co-

me indica il *titulus* della stessa «tracta [...] ab imagine vivi Ambrosii»: «Iocundissimam [...] ex omnibus spectaculum dixerim [...] 'imaginemque' eius summis parietibus extantem, quam illi viro 'simillimam' fama fert, sepe venerabundus in saxo 'pene vivam spirantemque suspicio'».¹¹

serenum / strata sub hoc feretro Theodolenda iacet» (per ulteriori dettagli in merito rinvio a Delmoro, «La memoria di Teodolinda» in corso di stampa). Tale monumento - diversamente dall'attuale avello ad acroteri tardo antichi, privo di qualsiasi iscrizione o memoria dei reali - scomparve forse alla fine del XVI secolo, quando l'arca venne fatta traslare su ordinazioni di san Carlo fuori dall'ambiente. Diversa è l'interpretazione datane recentemente da Roberto Cassanelli, il quale considera il monumento sepolcrale della regina ubicato da sempre fuori dalla cappella: «l'arca di Teodolinda [...] non fu mai trasportata in cappella, e restò fino al XIX secolo nel transetto sinistro, sormontata da un'immagine dipinta della regina» (Cassanelli 2016a, 44), e coincidente con l'attuale avello spoglio di iscrizioni e raffigurazioni. Il dipinto che effigiava Teodolinda in abiti regali, appeso all'esterno della parete orientale della cappella di Santo Stefano, visto da Federico Borromeo (1621, f. 212r) e testimoniato dal Campini (1767, f. 84), venne sostituito nel corso del XVIII secolo dalla nicchia affrescata da Giacomo Lechi e dal Castellino che ospita tuttora la scultura in stucco di Teodolinda. L'ipotesi di Cassanelli non è altresì in linea con le fonti: sia con la testimonianza del 1346 conservata nell'*Obituario*, che riferisce dell'avvenuta consacrazione dell'altare dei SS. Vito e Vincenzo in prossimità del sepolcro regale, «altare situm prope sepulcrum regine Theodolende» (l'altare cioè della cappella trecentesca teodelindea, di cui Beltrami individuava il perimetro), sia con l'appunto conservato nello stesso manoscritto, in minuscola corsiva databile entro la prima metà del XVI secolo «Obiit Domina Domna Regina Theodolenda Anno Domini CCCCC die XXIJ Ianuarij et sepulta nunc in capella Sancti Vicentij» (BCDM, ms. 7b1014), sia con la descrizione di Gerolamo Carminati de Brambilla, all'epoca canonico del Duomo, che nelle sue *Memorie di alcune antichità delle chiese di Monza e sua corte*, compilate entro il 1581, segnalava la tomba della regina collocata nella cappella di San Vincenzo, in prossimità dell'altare: «L'Altare di San Vincenzo Martire nella Cappella delle maggiori, detta della Regina, dove è il corpo di detta Regina in una tomba di marmo» (Frisi 1794, 3: 243). Anche il Campini riferiva che «anticamente [la cappella] era dedicata, come lo è pur ora, ai Santi martiri Vincenzo e Anastasio. Dicevasi altresì della Teodelinda perché giaceva il corpo sul Altare» (1767, f. 97). Delle disposizioni sulla traslazione del sarcofago fuori dalla cappella se ne conservava la memoria ancora all'epoca del Frisi: «I fatti Storici dei Longobardi, e specialmente quelli di Teodelinda relativi a Monza, e alla sua Basilica, dipinti con isfarzosa profusione d'oro sulle pareti della cappella del SS. Rosario, altre volte della *Capella Reginae*, non tanto pei fatti stessi, quanto perché ivi riposavan le Ceneri della pia Sovrana, il di cui Sarcofago venne poscia trasferito accanto la Sagrestia maggiore di quel Tempio» (Frisi 1794,2: 16; cf. anche le notizie in Delmoro 2014b, 15-16 nota 9, e Delmoro, «La memoria di Teodolinda» in corso di stampa).

¹¹ *Familiares*, XVI, 11, 12-13, agosto 1353. La suggestione di questo passo risiede anche nel fatto che il monumento ammirato da Petrarca, di età ottoniana, all'epoca ubicato *summis parietibus* nella basilica di Sant'Ambrogio, oggi conservato al Museo Diocesano di Milano, non distava dall'abitazione milanese degli Zavattari in Porta Vercellina, parrocchia di Santa Maria alla Porta. Senza spingersi a ipotizzare una conoscenza e un interesse umanistico dei pittori indirizzato alle epistole del poeta e al suo soggiorno milanese, non si può tuttavia escludere una possibile suggestione da parte del colto versificatore e, più in generale, di una memoria viva della residenza di Petrarca in prossimità della basilica ambrosiana. C'è da considerare, a questo proposito, la presenza proprio del sant'Ambrogio tra i santi figurati sulle lesene all'ingresso



Figura 3. Cappella di Teodolinda, IV registro, scene 24-5, l'artista *n. G* è evidenziato con un retino a scacchi verdi mentre i patroni hanno un colore uniforme. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

Parimenti ai celebri artefici dell'antichità lodati dallo stesso Petrarca (Fidia, Apelle, Parrasio, Policlete, Zeusi e Prassitele) ma anche ai coevi Giotto fiorentino e Simone senese (*Familiare*, V, 17, 5-6 del 1342-3 [Ariani 1998, 337-8]; cf. Cadei 1984, 17-18), i *duos pictores egregios* conosciuti in vita e stimati dal poeta, gli Zavattari erano in grado di raffigurare immagini 'vive'. E ciò trasponendo in pittura le vicende narrate in un testo letterario mediolatino, l'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, fonte storica principale per i primi 32 *capituli* figurati ai quali l'epigrafe datata e firmata nella cappella rinvia, come hanno dimostrato gli ultimi restauri.¹² Il racconto, piuttosto cortese nella scelta dei bra-

ni della vita di Teodolinda, tratti con una certa libertà dalle pagine del codice monzese del XII secolo conservato nella biblioteca Capitolare del Duomo, quel *Liber unus ystoria lombarde* menzionato nell'inventario del 1403,¹³ era trasposto in immagini - *et signa simillima verbis* - realizzate in parte a rilievo a mezzo della profusione di pastiglia dorata impiegata per gli sfondi, per gli ornamenti degli abiti e per le bardature dei cavalli, e con inserzioni polimateriche quali le gioie di pasta vitrea che ornavano le acconciature femminili, le stesure a lamine di stagno e d'argento per le armature, a rendere più preziose ma al contempo più 'naturali' e 'tangibili' le figure, in gara con le descrizioni nella fonte

della cappella di Teodolinda, dipinti dagli Zavattari. Il santo, poco venerato per la verità a Monza (il cui *Ordo* seguiva e segue tuttora la tradizione romana) e che indirizzerebbe, oltre al culto, a una committenza milanese, è accompagnato dal colto distico: «Diva tibi merito fecit ambrosia nomen:/ prosint nunc nobis dulcia verba tua» (Petoletti 2016, 86). I primi versi dell'epigrafe nella cappella paiono risuonare anche nella descrizione che Petrarca lasciava della quadriga di San Marco «ex alto *pene vivos* adhinentes ac pedibus obstrepentes» (*Seniles*, IV, 2, del 1364) e della moneta da lui donata all'imperatore Carlo IV «Augusti Cesaris *vultus erat pene spirans*» (*Familiare*, XIX, 3, 14, del 1355). Rinvio in proposito a Wilkins 1961, 299-301; Bertelli 1995, 341; Ariani 1998, 229; Ciccuto 2006, 204. In relazione al culto di Sant'Ambrogio a Milano nel XV secolo: Ferrari 1974, 132-47.

12 La scoperta, nel corso dei restauri, di incisioni eseguite negli intonaci quali linee guida, prove per l'esecuzione di tendaggi sulla parete nord della cappella all'altezza del quinto registro (fig. 7), tendaggi che probabilmente da primi accordi avrebbero dovuto concludere la decorazione delle pareti sotto al quarto registro (appunto datato e firmato), come espone più dettagliatamente il paragrafo successivo di questo saggio, invita a rivedere l'interpretazione proposta da Fabrizio Lollini (1991) e condivisa da Marco Petoletti (2016) di *signa simillima verbis* in chiave di iscrizioni dipinte, ossia dei testi iscritti che accompagnano alcune delle scene dipinte nel quinto registro, le quali non erano probabilmente ancora previste entro la realizzazione dell'epigrafe datata, che, come hanno dimostrato le indagini diagnostiche condotte sull'iscrizione, è coeva alla realizzazione della scena 32 (fig. 6).

13 Il volume, membranaceo, è ancora conservato nella Biblioteca Capitolare del Duomo; trascritto in minuscola ordinaria del XII secolo, si presenta nel medesimo stile dei volumi commissionati da Guidotto arciprete ad uno *scriptorium* verosimilmente monzese. Il testo è accompagnato da numerose postille, alcune delle quali datate XIV secolo, e brani di storia sulla basilica di San Giovanni Battista: Belloni, Ferrari 1974, 32.

storica, narrata probabilmente anche a voce ai pittori. È pertanto ragionevole ritenere che la chiave interpretativa del brano possa sciogliersi nell'accezione più frequente in relazione all'arte di *signa* come *imagines* – corrispettivi dell'«*imagine... eius... simillimam fama fert*» del ritratto santambrosiano – e che, così come Petrarca insisteva sulle immagini vive nell'arte in relazione alla scultura, la scultura dipinta *en trompe l'œil* era un *tópos* degli Zavattari nel Duomo di Monza, il cantiere pittorico più prestigioso a cui mise mano la bottega per oltre un trentennio.¹⁴

Le vicende scelte per la narrazione figurata, inclusa l'iconografia dei santi regali dipinti sul pilastro destro all'ingresso della cappella¹⁵ e dei santi dipinti sulle lesene (*Gregorio, Ambrogio, Giovanni Crisostomo e Tommaso d'Aquino*), accompagnati da cartigli iscritti in *litterae textuales* con versi in distici,¹⁶ erano state trasmesse ai pittori da un colto iconografo chiamato a ideare il ciclo, che si direbbe, per l'erudizione umanistica profusa, un teologo probabilmente in relazione con l'ambiente di corte del terzo duca di Milano, versificatore anche dell'epigrafe firmata dai pittori nella cappella.¹⁷ Nel più ampio contesto pittorico lombardo pervenutoci del

periodo, in relazione a decorazioni in ambienti sacri o a opere di destinazione votiva, al di là dei *tituli* tratti da fonti letterarie che potevano illustrare i cicli pittorici anche profani, le iscrizioni solitamente menzionano gli offerenti, *hoc opus fecit fieri... o*, nei casi più fortunati, recano semplici firme dell'artista *Michelinus fecit, Masolinus de Florentia pinsit, Parotus pinxit, Opus Vincencius Brixia, Andreas de Bembijs pinxit, hoc opus pinxit..., Opus....* Entro un tale panorama necessariamente parziale, essendo perduta la più parte delle campagne decorative tardogotiche, la lunga epigrafe letteraria degli Zavattari risalta per unicità, tanto più se considerata in relazione al ruolo di committente, ancora per molti versi inafferrabile, di Filippo Maria Visconti.¹⁸ La raffinatezza e lo splendore del ciclo teodelindeo, come doveva presentarsi in origine, l'importanza del testo storico da cui le vicende narrate erano state tratte e i modelli pisanelliani volutamente impiegati dai pittori (e *Pisanus pictor* era l'artista umanista per eccellenza, pittore e medaglista anche per Filippo Maria Visconti) sono una comprova della rarità e prestigio dell'insieme. È pertanto evidente che gli Zavattari fossero consapevoli che, a mezzo di versi di

14 Sull'interpretazione di *signa* come immagini dipinte, tratte dalla fonte storica e letteraria, si pronunciava a favore Liana Castelfranchi: Castelfranchi Vegas 1991, 17. Sul significato della scultura dipinta da Giotto in avanti: Curzi 2009, 253-69; 2011, 3-38. Per una proposta ricostruttiva del cantiere pittorico degli Zavattari nella basilica di San Giovanni Battista di Monza: Delmoro 2012, 108-24.

15 Rinvio all'indagine in merito in Delmoro 2014b, 25 e nota 41.

16 Trascritti ed esaminati da Petoletti 2016, 86-7.

17 Le carte d'archivio ci restituiscono i nomi di due frati francescani che officiavano nel Duomo di Monza, investiti del titolo di cappellani ducali di Filippo Maria Visconti: il teologo a lui *dillecto* Martino Reco, «Martinum Rechum, sacre Theologie professorem ordinis minorum», e Arasmino Bassani, del convento di San Francesco di Monza. La predilezione da parte del duca per iconografi di ambito francescano, come il coltissimo Antonio da Rho, autore del *De imitatione eloquentiae* e del *Dialogus in Lactantium*, particolarmente impegnato per il Visconti tra il 1439 e il 1446 (del 1444 è la commemorazione di Niccolò Piccinino), inviterebbe a ricercare tra questi il possibile ideatore e versificatore del ciclo nel Duomo monzese (cf. Fubini 1961, 574-7; Delmoro 2014b, 22 e 27, nota 49).

18 Rinvio, a titolo di esempio, ai numerosi affreschi votivi quattrocenteschi nella Pieve della Mitria a Nave (Bs), di cui restano le iscrizioni in relazione alla committenza ma non una sola firma di artista; all'iscrizione di offerta nella Pieve di San Pancrazio a Montichiari (Bs), dove il committente è padre del pittore (Panazza, Costanza Fattori 1980, 98; Zaina, in corso di stampa); all'iscrizione relativa alla committenza negli affreschi presbiteriali di Santa Margherita a Casatenovo (1462); alle firme note che ci restano dei pittori coevi agli Zavattari: Michelino da Besozzo (nello *Sposalizio mistico di santa Caterina*, Siena, Pinacoteca Nazionale), Masolino da Panicale (nel ciclo di affreschi del battistero della Collegiata di Castiglione Olona, commissionati dal cardinale Branda Castiglioni), Maestro Paroto (nell'epigrafe testimoniata da Giuseppe Onofri e Michele Caffi nel polittico per la pieve di San Siro a Cemmo), Vincenzo Foppa (nella tavola con *San Bernardino da Siena*, Fondazione Pisa), Andrea Bembo (nel perduto affresco votivo nel chiostro di San Domenico a Brescia, documentato nel XVIII secolo da Marcello Oretti), o tracce delle iscrizioni firmate che accompagnavano alcuni cicli di vetrate quattrocentesche, tardogotiche, del Duomo di Milano, ridotte ai pochi frammenti superstiti reimpiegati nel corso dei restauri ottocenteschi. Dalle fonti non ci sono note iscrizioni firmate nella cappella di Pandolfo III Malatesta al piano nobile del palazzo del Broletto di Brescia, dove sappiamo all'opera Gentile da Fabriano grazie ai documenti in relazione al pittore datati tra il 1414 e il 1419. Sulla figura di Filippo Maria Visconti committente d'arte rinvio alle recenti acquisizioni e considerazioni in Delmoro 2014b, 12-53; Buganza 2015, 247-78; sulla cappella di Pandolfo III Malatesta, con bibliografia pregressa: Buganza 2012, 59-82. Per il tema dei *tituli* in relazione ai cicli pittorici nel tardo Medioevo: Ciociola 1992; De Bernardi 2011, 67-132; Di Simone 2014, 31-64. Sull'iscrizione di offerta che accompagnava il polittico di Paroto (oggi Fondazione Annunziata Cochetti di Cemmo): Marazzani 2014, 95-115; sulla committenza domenicana in relazione ad Andrea Bembo: Delmoro, «Un riesame per gli affreschi del Trecento» in corso di stampa, con bibliografia pregressa.

chiara reminiscenza letteraria che invitassero i passanti ad ammirare l'apice raggiunto, degno dei pittori celebrati dai poeti, e facendo presente che non erano loro gli autori della volta dipinta: *preter in excelso convexe picta truine*, si esaltasse la magnificenza della loro impresa.¹⁹

L'unico documento finora emerso, relativo alla committenza del ciclo, conservato ad apertura di filza nei quaderni del notaio monzese Gerardo Briosco, edito da Janice Shell nella trascrizione di Grazioso Sironi, reca la data 10 marzo 1445,

successiva rispetto al 1444 iscritto nella cappella.²⁰ Per questo motivo il testo dell'atto è stato oggetto di svariate ipotesi interpretative in relazione al ciclo pittorico e così la data apposta nell'iscrizione.²¹

L'interpretazione più cauta finora proposta – che ha trovato un importante riscontro in occasione dei restauri, da cui sono emerse sulla parete settentrionale della cappella sagome di prove di tendaggi con tracce di leganti oleosi per dorature all'altezza del quinto registro (figg.

19 Non sappiamo se, a ideare le prime porzioni di cappella dipinte dalla bottega monregalese (volta, arco di trionfo e sottarco), fosse il colto iconografo-versificatore che collaborò in seguito con gli Zavattari, o altro personaggio, ma come osserva Marco Petoletti le iscrizioni sui filatteri che accompagnano i profeti dipinti nei pennacchi della volta si rifarebbero a un repertorio affermato a cui attingevano gli artisti già dal XII-XIII secolo, mentre i versi che accompagnano i santi Gregorio, Ambrogio, Crisostomo e Tommaso d'Aquino sono caratterizzati da particolari assonanze e colori retorici, distici elegiaci, allitterazioni e rimandi alla letteratura classica e mediolatina (2016, 86-9). La scelta da parte della fabbrica e del Capitolo del Duomo, dopo il 1433 (anno della consacrazione dell'altare a San Vincenzo) di raffigurare sulle vele della volta, assieme agli Evangelisti, dei santi diaconi (Vincenzo, Lorenzo e Stefano), e il beato Anastasio monaco e martire persiano (90), in seguito titolare con san Vincenzo della cappella, non appariva certo casuale. Nel sottarco, all'ingresso nell'ambiente, si stagliava invece una teoria di santi militi apotropaici in armatura e abiti cavallereschi: Giuliano, Vittore, Alessandro, Sebastiano, Giorgio e Maurizio. Forse, proprio dopo l'esecuzione della volta, del sottarco e dell'arco di accesso, dove Mauro Natale individua una «inoppugnabile genealogia [longobarda] che dai capostipiti si estende fino alla più recente primogenitura», priva tuttavia di rimandi araldici viscontei (1989, 182), e dove opera una bottega particolarmente affine agli esiti stilistici del *Giudizio Universale* di San Giorgio di Campochiesa (Albenga; ringrazio per la preziosa segnalazione Stefano Manavella 2017, 58-9 note 78-9), intervenne un'interferenza ducale e con essa l'ingresso di una personalità di spicco della cultura letteraria e di corte dell'epoca. Il passaggio alla decorazione delle pareti sottostanti, destinate a ospitare le scene della vita di Teodolinda, è probabile avvenisse con uno scarto di qualche anno e l'occasione, in questo caso, di una propaganda dinastica viscontea in chiave regale era senza dubbio negli obbiettivi politici del terzo duca di Milano. L'immagine di potere già costruita nel corso della signoria di Galeazzo II e potenziata col ducato di Gian Galeazzo Visconti, la cui genealogia faceva risalire i Visconti ai reali longobardi discesi dalla stirpe di Teodolinda, era finalizzata all'ottenimento di un regno. La stessa teoria di santi di stirpe regale, riconducibili al culto visconteo, dipinti dagli Zavattari sulla lesena esterna del pilastro destro della cappella, introduceva alla tematica regale e alla venerazione della regina dei Longobardi (Delmoro 2014b, 26 e 25, nota 41). Anche gli sguanci dei finestroni ospitano, parte del ciclo degli Zavattari, teorie di santi martiri in abiti cavallereschi, similmente al sottarco, ma del tutto anonimi qui, elegantissimi e sfoggianti anche fastosi cappelli à la page che coprono addirittura le aureole.

20 ASMi, *Fondo Notarile*, Atti dei notai di Milano, 1024, notaio Gerardo Briosco, doc. 1445-03-10; trascritto integralmente in Shell 1989, 210 nota 11; 212.

21 Le prime considerazioni in merito, proposte dalla Shell, in relazione alla descrizione della cappella che il testo del contratto definiva *noviter pingenda*, ossia 'da dipingere nuovamente', e di cui si specificava che i pittori «teneantur et obligati sint pingere medietatem omnis quod deficit ad pingendum» entro un primo termine che era il mese di novembre del 1445, con una seconda *tranche* di lavori che sarebbe iniziata ad aprile del 1446, concludendosi entro l'autunno del 1446, hanno portato a ritenere che il documento, stipulato fra i pittori e i personaggi più influenti del Capitolo di San Giovanni Battista, assieme a due deputati del Comune di Monza, fosse l'atto di committenza del ciclo vero e proprio con le sue 45 scene, già dipinta la volta, e che la data apposta nell'iscrizione fosse quella di inizio dei lavori. L'ipotesi della Shell (1989, 190) è stata condivisa da Fabrizio Lollini (1991, 122). Lollini individuava la *medietas* della cappella tra il secondo e il terzo registro del ciclo, e, a suo avviso, nel marzo del 1445 gli Zavattari sarebbero stati chiamati a realizzare la porzione di cappella che comprendeva il secondo registro, considerato che il resto lo avrebbero eseguito, da termini contrattuali, entro l'autunno del 1446 (124). Cassanelli avanzava poco dopo un'interpretazione della data 1444 in chiave di propaganda politica dinastica per la nascita di Galeazzo Maria Sforza, primogenito di Bianca Maria Visconti e di Francesco Sforza, venuto alla luce a Fermo al principio di quell'anno (1990, 114-9). Tale ipotesi, recentemente recuperata dallo studioso, è stata messa in relazione con il documento del 1445 proponendo di leggere nella data 1444 iscritta nella cappella sia un omaggio alla nascita del futuro quinto duca di Milano, sia l'anno 'simbolico' di inaugurazione del cantiere, precedente di fatto l'inizio dei lavori degli Zavattari al ciclo, che, secondo lo stesso, principiati nel marzo del 1445 si sarebbero protratti oltre il 1450 (Cassanelli 2016b, 348-9; 2016c, 354). Lo studioso daterebbe il compimento del quarto registro 1448 ca., con uno scarto rispetto alla data apposta nell'iscrizione di ben 4 anni (2016a, 348). Queste più recenti considerazioni, che non si sono avvalse di collaborazioni o confronti con l'*équipe* dei restauri, e di conseguenza non hanno preso in esame i numerosi dati raccolti sugli intonaci, sulla successione delle giornate e sulle tecniche di esecuzione pittorica del ciclo, non appaiono peraltro corroborate né dall'iscrizione stessa dell'epigrafe – che non fa riferimento alcuno a Galeazzo Maria Sforza ma, come già osservava Fabrizio Lollini, all'eccellenza degli artefici (1991, 122) – né dall'atto del 1445, che non accenna a volontà encomiastiche da parte dei fabbricieri e canonici monzesi. Mancano, infine, documenti notarili che attestino una presenza degli Zavattari a Monza nei primi anni '50 del Quattrocento, quando parte della bottega risultava trasferitasi a Pavia impegnata in lavori per il cantiere della Certosa (Delmoro 2014c, 108 nota 28; Buganza 2017, 583-92, con bibliografia pressa).

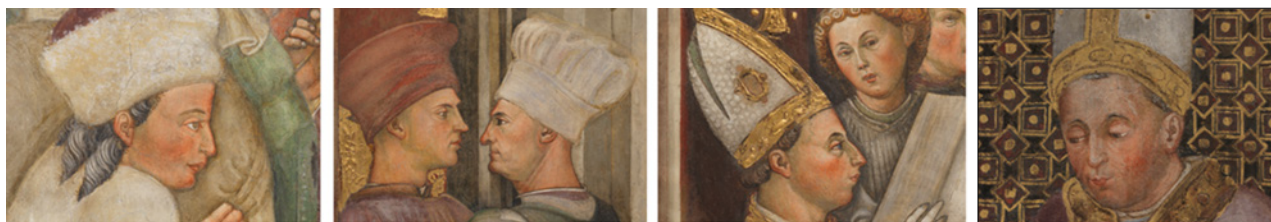


Figura 4. Cappella di Teodolinda, particolari delle scene 13, 24, 23, 37, particolari del pittore n.G. Monza, Duomo.
© Anna Lucchini

7-8) – fu intuïta da Liana Castelfranchi (1991, 17) e da Roberto Conti (1998, 153-4) e approfondita da chi scrive (Delmoro 2014b, 21-4), proponendo di leggere nella data apposta, seguita dall'epigrafe firmata *de Zavatarijs*, il termine della *tranche* più importante dei lavori, che, in una prima ideazione, sarebbero stati completati all'altezza della scena 32, cui avrebbero fatto seguito nelle pareti sottostanti motivi ornamentali quali tendaggi appunto o specchiature a finti marmi conclusivi la decorazione pittorica dell'ambiente. Gli stemmi e le imprese di Filippo Maria Visconti nelle lunette sovrastanti i finestroni e gli stemmi e imprese visconteo-sforzeschi nei riquadri alla base degli stessi, coevi la realizzazione del ciclo, come hanno dimostrato i restauri, si trovano in asse con le porzioni di parete della cappella comprendenti i primi quattro registri. Tra questi e le ultime 13 scene che compongono il quinto registro esiste inoltre uno iato iconografico: i primi 32 *capituli* sono difatti incentrati sulle vicende dei matrimoni di Teodolinda con Autari e Agilulfo, tratte fino alla scena 31 dall'*Historia Langobardorum*, mentre il quinto registro espone le storie monzesi della regina in relazione al Duomo, superando i termini cronologici della vita di Agilulfo e Teodolinda e concludendosi con il viaggio dell'imperatore Costante in Italia, composto sulla parete sud senza soluzione di continuità. Com'è noto la fonte let-

teraria per il quinto registro non è più l'*Historia Langobardorum* bensì il trecentesco *Chronicon Modoëtiense* di Bonincontro Morigia. Sulla base di tali osservazioni è lecito interpretare il documento del 1445 quale committenza, da parte del Capitolo e del fabbricieri del Duomo con la partecipazione di alcuni personaggi del Comune di Monza,²² dell'ultimo registro della cappella, a cui mancavano, fino alla scena 32, le storie della vita di Teodolinda in relazione a Monza, alla fondazione del tempio di San Giovanni Battista, alla donazione del prezioso Tesoro della basilica, alla conversione di Agilulfo ecc. In merito a ciò, e avvalorata dalle tracce di incisioni di velari riportate alla luce, emerge la rilevanza di una probante committenza ducale viscontea indirizzata ai primi quattro registri del ciclo (e forse, da primi patti, a tutte le pareti laterali della cappella) ai quali rinvierebbero non solo stemmi e imprese che 'incastonano' i riquadri all'altezza dei finestroni, ma la straordinaria profusione di ori e di pigmenti preziosi – e di conseguenza il costo notevolissimo dell'impresa – che fanno della cappella un lussuoso scrigno, nonché i numerosi ritratti di cortigiani del terzo duca nel quarto registro, apprezzabili da chi osserva dal basso, perfettamente coevi la realizzazione di quella porzione dipinta come hanno dimostrato le indagini condotte sugli intonaci (figg. 2-3).²³

22 Per un'indagine storica su alcuni dei personaggi menzionati nell'atto rinvio a Delmoro 2014b, 18-20.

23 Per una proposta di identificazione di due dei famigli ritratti nel quarto registro: Delmoro 2014b, 23. Iconograficamente è ben nota, ormai, l'ideale sovrapposizione encomiastica delle due vicende nuziali di Teodolinda, narrate nel corso di 30 *capituli*, a quelle della giovanissima Bianca Maria Visconti Sforza, al suo doppio (e tormentato) spozalizio con Francesco Sforza celebrato a Milano il 23 febbraio del 1432 e ufficialmente a Cremona il 25 ottobre del 1441, con un avvio dei lavori di preparazione del ciclo da potersi già porre entro probabilmente l'autunno-inverno del 1440, rinnovata per procura, da parte di Filippo Maria Visconti, la promessa di matrimonio della figlia Bianca Maria allo Sforza (Daverio 1804, 156-7; Castelfranchi 1989, 22; 1991, 16; Conti 1998, 152; Delmoro 2014b, 21-4). Anche stilisticamente, l'adesione ai modelli di Pisanello, in particolare nei cavalli figurati entro i primi due registri, molto prossimi ad alcuni dei disegni già Vallardi (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2378, 2375, 2379, 2360, e particolarmente i volti dei cavalli di bottega di Pisanello: inv. 2630 e 2629) argomenterebbe una datazione più arretrata dell'inizio dei lavori rispetto al 1445-6 del contratto pervenuto. Considerato che il pittore era di passaggio per Milano nel maggio del 1440 (documentato già nel dicembre del 1440 a Venezia, nel marzo del 1441 a Mantova e nell'agosto a Ferrara) e che, stando alle fonti, avrebbe dipinto opere murali nel Castello Visconteo pavese, il suo soggiorno a Pavia si sarebbe compiuto verosimilmente nella primave-

2 Osservazioni sulla realizzazione del IV e del V registro del ciclo pittorico nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro

Il ciclo di Teodolinda è stato oggetto di un delicato intervento conservativo durato cinque anni, che ha coinvolto i più prestigiosi Istituti di ricerca italiani.²⁴ Il testo pittorico, il più ampio dell'epoca in Lombardia conservato, documenta la naturale evoluzione delle tecniche al tramonto del Gotico, con il graduale abbandono dell'affresco a favore di metodi che perfezionarono una tecnica pittorica quasi esclusivamente eseguita suintonaci già carbonatati e spesso preparati per ricevere colori stemperati in leganti organici.²⁵ L'uso di *media* proteici, come uovo, olio e colla, con una profusione d'impiego di lacche rosse, resinati di rame, gialli di piombo e di stagno, vermiglione e delle lamine metalliche stese

a missione, a volte su gesso in pastiglia, divenne una prassi in linea con lo stile cortese, riflesso di una società aristocratica raffinata e del lusso sfarzoso che la connotava.

La tecnica pittorica impiegata dalla bottega degli Zavattari può aiutare a chiarire alcune questioni attributive e di datazione ancora argomento di dibattito. Ad esempio, da un attento studio delle giornate, è possibile affermare che i ritratti presenti nelle scene del IV registro: 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32 sono assolutamente coevi la realizzazione di tali riquadri e si possono attribuire alla mano di uno degli artisti che abbiamo convenzionalmente chiamato *n.G.*, all'opera nel III registro nelle scene: 13, 18, 21 e nel V registro nelle scene: 37, 38, 39, 40, 41.²⁶ Questi ritratti sono tecnicamente coerenti con tutti gli altri volti presenti nella raffigurazione in quanto sono spesso contenuti in giornate di più ampia dimensione che comprendono più personaggi;

ra-estate del 1440 (cf. Gheroldi 1994, 402-3; Cordellier 1995, 77-82; 86; 94; Delmoro 2006, 63; Buganza 2008, 170). Non è da tralasciare peraltro l'ipotesi che, in fuga da Verona e da Mantova, Pisanello si fosse avvalso per la committenza ducale della collaborazione di pittori già attivi per Filippo Maria Visconti, tra i quali si annoveravano, fra i numerosi artisti documentati, gli Zavattari e Giovanni Zenoni da Vaprio, forse il 'Maestro dei Giochi Borromeo'. Ciò ne chiarirebbe l'aggiornamento immediato sui modelli e sulle tecniche pittoriche di Pisanello (Franco 1998, 71-86; Buganza 2008, 169-70, 194 nota 166; Delmoro 2014b, 34-8). L'individuazione, infine, dei due stemmi Rabia, apposti a lato della scena 35 del quinto registro, permette di risalire a un finanziamento da parte della ricca famiglia monzese di quel particolare brano decorativo, e Bertolino Rabia, in veste di procuratore del Comune, appariva tra i committenti elencati nell'atto del 10 marzo del 1445. Ciò aiuta credo a circoscrivere la *tranche* di cappella da realizzare entro l'autunno del 1445, che avrebbe compreso l'inclusione di quella precisa scena (Delmoro 2014b, 19-20, nota 26).

24 Il progetto di restauro, iniziato nel 1991 dall'allora Direttore della fabbrica del Duomo Roberto Conti, è stato promosso nel 2009 dalla Fondazione Gaiani e finanziato da Regione Lombardia, Fondazione Cariplo, World Monument Fund Europe. Hanno anche contribuito la Marignoli Foundation e l'Osram e Consuline che si sono fatti carico dell'illuminazione della Cappella di Teodolinda. L'alta sorveglianza, come responsabili della tutela, è stata affidata alla prof.ssa Simonetta Coppa e alla dott.ssa Emanuela Daffra della ex Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici, e al Soprintendente per i Beni Ambientali, Architettonici e del Paesaggio, arch. Alberto Artioli; responsabile del restauro: Anna Lucchini. Il coordinamento scientifico è dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Le indagini scientifiche furono iniziate nel 1991 eseguite dall'OPD e proseguite nel 2003 nel Progetto Finalizzato CNR - Beni Culturali, e sono state integrate dal 2009 al 2014 con indagini diagnostiche non invasive di superficie eseguite dal laboratorio di fisica dell'OPD diretto da A. Aldrovandi, in collaborazione con T. Pasquali, A. Keller e A. Quattrone; la caratterizzazione dei pigmenti mediante fluorescenza di raggi X (XRF) è stata condotta dall'ENEA di Roma (C. Seccaroni, P. Moioli, A. Tognacci). All'IFAC-CNR di Firenze (M. Picollo) si debbono le indagini di spettroscopia in riflettanza mediante fibre ottiche (FORS) e le misure colorimetriche, mentre la misurazione dell'umidità e della salinità è stata rilevata col sistema SUSI (R. Olmi e C. Riminesi). Infine, le indagini stratigrafiche su alcuni frammenti e prelievi selettivi, eseguite al microscopio ottico e al microscopio elettronico con sonda SEM/EDS e con spettrofotometria FTIR, mirate alla caratterizzazione del materiale filmogeno presente sulle pitture, sono state effettuate dal laboratorio di Chimica 1 dell'OPD (G. Lanterna, C. Lalli, D. Andrash e F. Innocenti), che ha pure effettuato le indagini PY-GC-MS per la determinazione dei leganti. L'Università degli Studi dell'Aquila (lab.E.R.) ha prodotto la termovisione con D. Ambrosini e G. Pasqualoni. C. Daffara, dell'Università di Verona, ha eseguito la thermal quasi reflectography. A. L. Dei (Università degli Studi di Firenze) e B. Salvadori (ICVBC-CNR), sono dovute le indagini sui consolidamenti di superficie. I rilievi fotogrammetrici e la banca dati *Modus operandi* sono a cura di M. Chimenti.

25 In alcuni casi è stato rintracciato l'uso di stesure continue di carbonato di calcio su cui i pittori dipingevano con pigmenti stemperati in leganti proteici, in altri si trova il mezzo fresco e in pochissimi casi viene utilizzata la tecnica a fresco. Queste sostanziali differenze tecniche sono riscontrabili in ogni singola scena e riconducibili al diverso metodo esecutivo dei vari pittori (Danti 2010, 243-57; Lucchini, Lanterna, Seccaroni 2014, 212; Lucchini 2016, 199-205).

26 Diverso il parere di Mario Marubbi, e prima ancora di Marco Tanzi e di Carl Brandon Stehlke, che considerano i ritratti più naturalistici del ciclo, presenti tra IV e V registro, frutto di interventi posteriori. Stehlke (1998, 25-6) e Tanzi (2011, 21) vedono nei ritratti della scena 23 dei *Funerali di Autari* e nelle scene 24 e 25, *Teodolinda e la Dieta dei Longobardi*, *Agilulfo riceve una lettera da Teodolinda*, inserimenti successivi dovuti a Bonifacio Bembo; Marubbi (2016, 78) accoglie queste osservazioni datando i ritratti a dopo il 1460 e individuandone addirittura componenti foppesche ed echi, nel V registro, dagli affreschi di Benozzo Gozzoli a Palazzo Medici Riccardi a Firenze.



Figura 5. Cappella di Teodolinda, le giornate, IV registro, scene 31-32-32b. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

a queste porzioni di intonaco si sovrappongono altre giornate stese successivamente come evidenziato nei grafici qui presentati²⁷ (figg. 2-4). La perdita dei primi patti in cui probabilmente veniva data minuta notizia del lavoro, dei materiali, dei principali artisti coinvolti e dei tempi di esecuzione, è pertanto in parte colmabile a mezzo di un'accurata lettura delle superfici, perciò il restauro ha previsto una fase analitica conoscitiva.²⁸

Lo studio della tecnica pittorica, coadiuvata dalle analisi di *imaging*,²⁹ ha confermato che la scritta eseguita in lamina di stagno applicata su missione oleosa «+ 1444 + Suspice qui transis ut vivos corpore vult(us) / Pene(que) spirantes et signa simillima verbis / De Zavatarijs ha(n)c ornare capellam / Preter in excelso convexe picta truine» è contemporanea all'esecuzione della scena 32, come è dimostrato anche dalla presenza delle incisioni orizzontali che determinano l'altezza delle lettere. Queste righe venne-

27 Ad esempio (figg. 2-3) nel registro IV, Scena 24: *Teodolinda riceve dalla Dieta dei Longobardi il permesso di prendere nuovamente marito, riconfermandola regina*, la raffigurazione è suddivisa qui in quindici porzioni d'intonaco. La prima comprende lo sfondo e parte del palazzo, fino al terzo pinnacolo. La seconda l'ultima porzione dell'edificio. La terza circonda la figura centrale di Teodolinda in trono. La quarta stesura d'intonaco comprende i due volti in secondo piano alla destra della regina, la quinta il volto del personaggio con barba, la sesta la veste di quest'ultimo. La settima il messaggero. L'ottava il consigliere alla sinistra di Teodolinda. La nona il personaggio con barba. La decima il dignitario inginocchiato a destra della regina. L'undicesima circonda i due cortigiani di schiena ai piedi del trono e la dodicesima i due consiglieri, uno seduto e l'altro in piedi alla sinistra della regina. La tredicesima e la quattordicesima giornata comprendono i volti dei due rappresentanti della dieta in piedi che si scambiano i messaggi. La quindicesima le loro vesti.

28 Il lavoro è stato svolto con una progettualità ben determinata, grazie ai ruoli da subito distribuiti, che vedevano in me la responsabile del restauro e nell'OPD il coordinamento scientifico. Abbiamo quindi potuto seguire le prime fasi di studio, facendo tesoro e mettendo in sinergia e a confronto tutti i dati ottenuti dalle analisi diagnostiche eseguite negli anni. Le indagini scientifiche furono iniziate nel 1991 dall'OPD (Matteini, Moles 1991, 164-71; Massari, Pasquali 1991, 172-5) e proseguite nel 2003 da Progetto Finalizzato CNR - Beni Culturali, sono state integrate con l'inizio del restauro nel 2009 fino al termine dell'impresa nel 2014 dai più importanti centri di ricerca italiani.

29 Le indagini diagnostiche sono state condotte secondo gli attuali protocolli iniziando con analisi non invasive e di *imaging*, tecniche che restituiscono un'immagine virtuale dell'intera superficie dell'oggetto basata sulla risposta data dai materiali a diversi tipi di irradiazione elettromagnetica, per poi passare a tecniche non invasive ma puntuali, che indagano singoli punti significativi, a tecniche invasive non distruttive che prevedono la conservazione del campione anche per altre analisi, e infine a quelle distruttive. In questo modo l'intera cappella è stata analizzata e tramite l'incrocio dei risultati ottenuti e degli studi analitici eseguiti dai restauratori; abbiamo così completato la Banca Dati e la conoscenza della tecnica impiegata dagli Zavattari (Lucchini 2016, 191-202; 2013, 35-46; Lucchini, Lanterna, Seccaroni 2014, 212).

ro tracciate direttamente sull'intonaco ancora umido, senza frapposizione di cartoni; le linee delle incisioni dirette proseguono anche nella giornata accanto, a riprova della contemporaneità della scritta con la scena completa (32a-32b: *Sogno di Teodolinda e Partenza della regina*). Non solo: gli intonaci del V registro si sovrappongono a quelli del IV a conferma che le ultime scene eseguite furono quelle del piano terreno (figg. 5-6). È dunque molto probabile che il IV registro fosse stato condotto a termine nel 1444 e che l'epigrafe sugellasse la fine del lavoro con la firma degli artisti, chiarendo anche la maggior cura profusa nell'esecuzione del IV registro rispetto al V, dove l'uso dei patroni è quasi seriale e il linguaggio stilistico a tratti più ripetitivo (ad esempio nell'esecuzione delle teste dei cavalli sulla parete sud, sommari e ingenui a confronto coi vivaci destrieri pisanelliani dipinti nei registri superiori). Considerando l'iscrizione quale termine di una prima ideazione del ciclo, si scioglie anche l'uso del verbo *suspicio*, ossia la richiesta al passante di alzare lo sguardo onde ammirare l'opera, cosa che non sarebbe stata necessaria se, entro la realizzazione dell'epigrafe, il V registro fosse già stato contemplato o concluso, poiché le pareti dipinte sarebbero risultate qui ad altezza d'uomo.

Alla luce di tali considerazioni è lecito pertanto ritenere che l'ultimo registro fosse la porzione di cappella «quod deficit ad pingendum» riferibile al contratto stipulato il 10 marzo 1445, nel corso cioè dell'anno successivo la data apposta al termine del IV registro. La sovrapposizione degli intonaci ha risolto molti dubbi ma ne pone comunque di ulteriori. Di certo il ciclo è stato ideato partendo dalla lunetta del I registro, parete nord, proseguendo senza soluzione di continuità per piani orizzontali e terminando un registro per volta corrispondente alla pontata. Nonostante la termovisione non si è riusciti a rintracciare, se non raramente, le buche pontate, tra queste quelle del IV registro.

Le prime osservazioni in merito al contratto sono inerenti la frase che contiene il *noviter pingenda* riferito alla cappella, ossia 'da dipingere nuovamente', ove si specifica che i pittori «teneantur et obligati sint pingere medietatem omnis quod deficit ad pingendum» entro un primo termine che era il mese di novembre del 1445, con una seconda tranche di lavori da iniziare ad aprile del 1446, solo se la parte già eseguita avesse ottenuto l'approvazione della committenza (come specifica oltre l'atto:

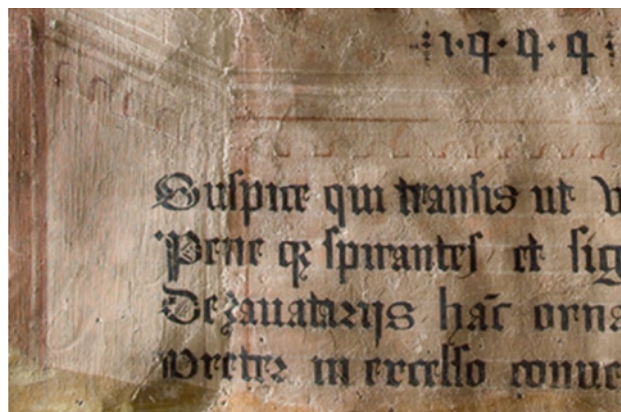


Figura 6. Cappella di Teodolinda, IV registro, scena 32b, particolare della scritta a luce radente e fotografia della fluorescenza UV. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

«item quod, facto suo opere, si placuerit ipsis fabricerijis ut supra, quod ipsi Francischinus et filius teneantur ipsam capellam pingere usque ad finem...»), e da concludere entro il primo novembre del 1446 se il clima non fosse stato congruo alla pittura.

In mancanza di ulteriori indizi ci si affida all'interpretazione di queste clausole e, a conferma della descrizione della cappella *noviter pingenda*,



Figura 7. Cappella di Teodolinda, V registro, scena 33, particolare: le tracce dei tendaggi durante la pulitura. Monza, Duomo.
© Anna Lucchini

ossia della ripresa del cantiere, sono comparse durante l'intervento di pulitura della pellicola pittorica, da depositi incoerenti e da ritocchi di precedenti restauri alterati, alcune tracce verticali e oblique prive di coloriture, che in un primo momento potevano interpretarsi quali colature di sostanze corrosive. Osservando questi segni con più attenzione, e riunendoli, si ottiene tuttavia il disegno di un tendaggio drappeggiato puntato con una grossa fibbia rotonda ogni metro e mezzo. Le tracce lasciate sulla superficie sono probabilmente dovute al legante oleoso utilizzato per decorare i tendaggi pensati come basamento della raffigurazione, come si può osservare dalle fotografie e dai grafici rielaborati³⁰ (figg. 7-8). Seguendo la stesura degli intonaci, possiamo facilmente intuire che i velari furono eseguiti dopo che era stata terminata l'impostazione del disegno preparatorio delle scene 33, 34, 35 (*Apparizione della colom-*

ba a Teodolinda, Fondazione del Duomo di Monza, Teodolinda fa distruggere gli idoli). Ciò si ricava dall'osservazione che le porzioni di intonaco su cui si tracciarono i segni dei drappi sono le medesime che contengono le vesti e alcuni dei personaggi in primo piano, e che sono state sovrapposte a quelle dedicate allo sfondo e ai volti posti in secondo piano (fig. 8). Questi indizi inducono a ipotizzare che gli Zavattari avessero già impostato il disegno definitivo in ocre gialla e terra di Siena bruciata delle prime tre scene al piano terra della parete nord, ma che un ripensamento o una qualche interferenza accorsa tra la committenza del Capitolo e forse quella ducale fece sì che, sopra queste, si impostasse un basamento con velari. Probabilmente questa soluzione non piacque del tutto e venne definitivamente accettata l'idea di aggiungere un ulteriore registro con le storie monzesi riferite al ruolo di Teodolinda nella fondazione

³⁰ È probabile che tali velari presentassero delle damascature con lumeggiature d'oro applicate con missione oleosa: tale missione, penetrata in profondità nell'intonaco, non ha fatto aderire perfettamente le tinte utilizzate per dipingere le scene sovrapposte da Franceschino, Gregorio e Giovanni Zavattari; di conseguenza, durante i successivi interventi di restauro e le consunzioni subite dalle pitture, sono riemerse le tracce della decorazione più antica, che però fu solo impostata ma non terminata, poiché le impronte dei tendaggi si ritrovano solo sulla parete nord.



Figura 8. Cappella di Teodolinda, V registro, scena 33, particolare: le tracce dei tendaggi, grafico. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

della basilica e nella conversione al cristianesimo dei Longobardi, tratte dai resoconti storici di Bonincontro Morigia.

Nel V registro, in linea con l'atto di committenza del 1445 che richiedeva all'opera i pittori Franceschino Zavattari coi figli Gregorio e Giovanni e con un aiuto esperto nella preparazione dei materiali per la pittura,³¹ si sono individuati principalmente 4 artisti diversi, che si è convenzionalmente chiamati *n.F*, *n.Gr*, *n.G* e *n.R*. Si è osservato inoltre che la suddivisione tra i pittori delle scene da dipingere fu in parte determinata dalla volontà di amalgamare le mani il più possibile. È spesso evidente, infatti, un'alternanza di scene tra il pittore *n.F* e il *n.Gr* più simili come stile tra loro, mentre ad altri venivano affidati solo alcuni volti o animali in modo che le differenze stilistiche fossero me-

no marcate nell'insieme delle singole scene e dei registri. L'assegnazione delle parti da dipingere e la tempistica rispettavano pertanto un preciso progetto e l'intervento uniformante e il ruolo del 'Maestro normalizzatore', probabilmente Franceschino Zavattari,³² fu fondamentale. Nel caso del V registro le stesure degli intonaci denotano che il primo a iniziare a dipingere fu il *n.F* *L'apparizione della colomba*, scena 33, poi intervenne il pittore *n.Gr* con *La distruzione degli idoli pagani*, scena 35, quindi dipinsero il pittore *n.G* con il *n.F* *Adalaldo offre doni al Duomo*, scena 37, mentre i pittori *n.F* e *n.R* (quest'ultimo autore del banchetto di nozze, scena 30) eseguirono assieme la scena 34, *La costruzione del Duomo*; il *n.Gr* dipinse *Teodolinda che predispone le donazioni*, scena 36, mentre nella zona absidale dipinse il *n.G* forse con qualche aiu-

31 «...quod suprascripti magister Francischinus et Gregorius, nec non Johannes filius dicti magistris Francischini et frater dicti Gregori, unacum famulo uno experto in trititando colores circa artem pingendi» .

32 Come si legge nel documento del 10 marzo 1445, Franceschino Zavattari era reputato il principale maestro della bottega, verosimilmente capocantiere e impresario di tutto il ciclo decorativo, mentre Gregorio Zavattari, il figlio maggiore di Franceschino, agiva con ruolo di primo collaboratore del padre, anche se non ancora emancipato, cioè «cum parabula, voluntate, consensu et licentia dicti patris suis ibi presentis, volentis et consentientis etc.», sebbene fosse all'epoca già maggiorenne (cf. Cairati 2014, 83-4, nota 17).



Figura 9. Cappella di Teodolinda, V registro, grafico delle giornate. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

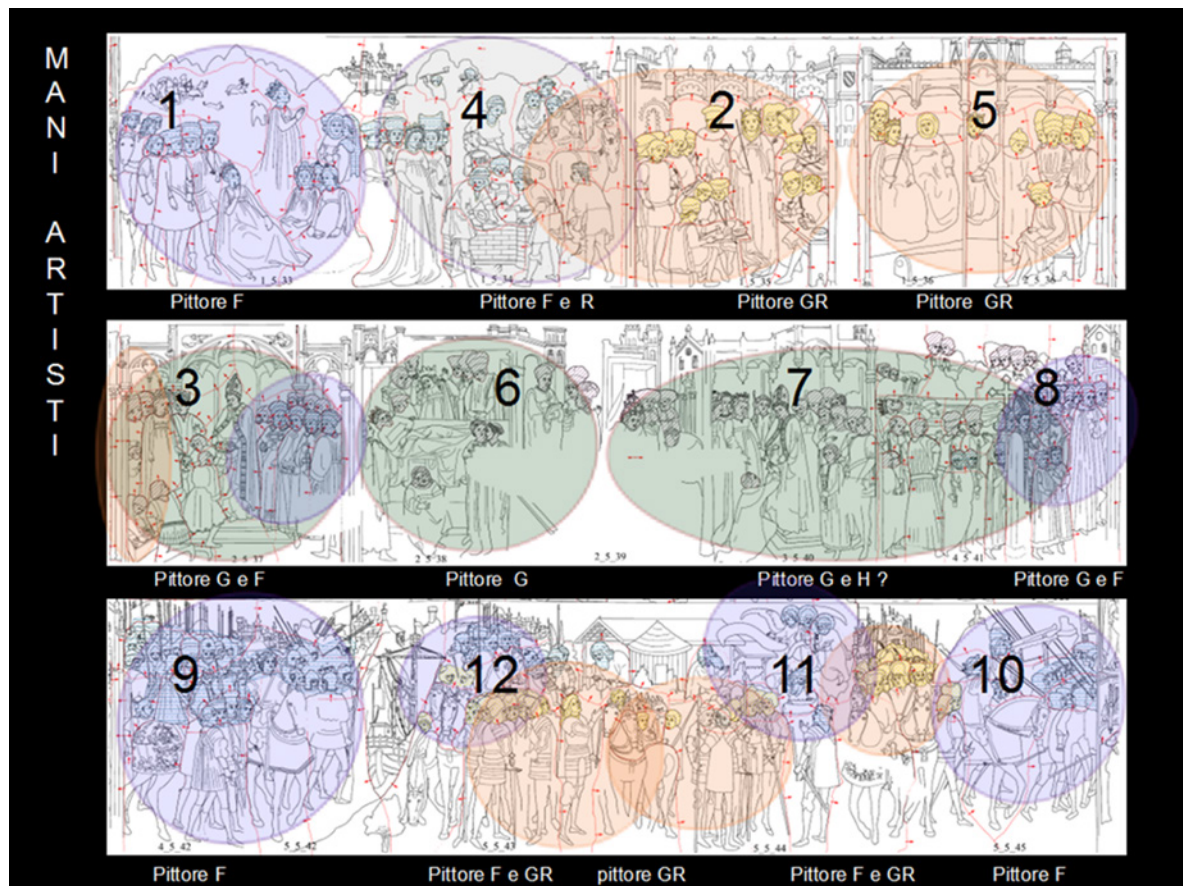


Figura 10. Cappella di Teodolinda, V registro, grafico degli artisti individuati. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

to, un *n.H* non nominato nel contratto, eseguendo in modo consequenziale le scene: 38-41: *La morte di Agilulfo, La consegna dei doni di Papa Gregorio Magno, L'arciprete di Monza riceve i doni*, mentre *La morte di Teodolinda* vede l'intervento anche di *n.F* che dipinse subito dopo la scena 42 con *La partenza di Costante per l'Italia*; a seguire: la scena 43, *Costante giunge in Italia*, fu opera dei pittori *n.F* e *n.Gr* e la scena 44, *L'eremita interrogato*, fu sempre dipinta da *n.F* e *n.Gr*; infine, l'ultima scena, la 45 con *Costante lascia l'Italia*, fu realizzata dal *n.F* (figg. 9-10).

Bibliografia

- Ariani, Marco (1998). s.v. «Petrarca, Francesco». *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 9. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 335-43.
- Belloni, Annalisa; Ferrari, Mirella (1974). «La Biblioteca Capitolare di Monza». *Medioevo e Umanesimo*, 21.
- Beltrami, Luca (1889). «La tomba della regina Teodolinda nella basilica di S. Giovanni in Monza». *Archivio Storico Lombardo*, 2(6), 16, 665-78.
- Bertelli, Carlo (1995). «Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di San Vittore in Ciel d'Oro al pulpito della basilica». Vol 2 di Gatti Perer, Maria Luisa (a cura di), *La basilica di Sant'Ambrogio: il tempio ininterrotto*. Milano: Vita e Pensiero, 339-87.
- Buganza, Stefania (2008). *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del Gotico*. Milano: Scalpendi editore.
- Buganza, Stefania (2012). «Pandolfo III Malatesta tra Brescia e Fano. La committenza artistica». Chittolini, Giorgio; Conti, Elisabetta; Covini, Maria Nadia (a cura di), *Nell'età di Pandolfo Malatesta. Signore di Bergamo, Brescia e Fano agli inizi del Quattrocento*. Brescia: Editrice Morcelliana, 59-82.
- Buganza, Stefania (2015). «Note su Filippo Maria Visconti committente d'arte». Cengarle, Federica; Covini, Nadia (a cura di), *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1147. Economia, politica, cultura*. Firenze: University Press, 247-78.
- Buganza, Stefania (2017). «Un avvio per Giovanni Solari scultore: la croce della Certosa di Pavia». Caldano, Simone; Gemilli, Filippo; Schiavo, Luigi Carlo (a cura di), *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*. Milano: Franco Angeli, 583-92.
- Cadei, Antonio (1984). «Gli Zavattari nella civiltà pittorica padana del primo Quattrocento». Ghidoli, Alessandra (a cura di), *Il polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo*. Roma: Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Centro Di, 17-51.
- Cairati, Carlo (2014). «Cascina Gatti 1466: ripensando a Gregorio Zavattari». Delmoro, Roberta (a cura di), *Monza Illustrata 2014. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*. Milano: Scalpendi editore, 79-97.
- Calvi, Girolamo Luigi [1859-69] (1975). *Architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*. 3 Voll. Rist. Bologna: i Forni. Or. ed. Milano. Ed. consultata in ristampa anastatica.
- Cara, Roberto; Rossetti, Edoardo (2007). «Troso de Medici prospettico lombardo tra Monza e Milano». *Prospettiva*, 126-7, 115-27.
- Cassanelli, Roberto (1990). «Teodelinda, regina o santa? Appunti sulla politica viscontea delle immagini a Monza nel XIV e nel XV secolo». Conti, Roberto (a cura di), *La Messa di San Michele = Catalogo della mostra*. Monza: Società di Studi Monzesi, 102-21.
- Cassanelli, Roberto (a cura di) (2016). *La Cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza. Atlante iconografico*. Monza: Fondazione Gaiani
- Cassanelli, Roberto (2016a). «Matteo da Campione "ingegnerio de Modoetia"». Cassanelli 2016, 33-44.
- Cassanelli, Roberto (2016b). «La Cappella di Teodolinda: problemi aperti (con una postilla iconografica)». Cassanelli 2016, 348-50.
- Cassanelli, Roberto (2016c). «Il contratto di allogazione delle pitture murali del 10 marzo 1445». Cassanelli 2016, 354-5.
- Cassanelli, Roberto (a cura di). *La Cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza. Atlante iconografico*. Monza: Fondazione Gaiani.
- Castelfranchi Vegas, Liana (1989). «Le pitture gotiche nel Duomo di Monza». *Studi Monzesi*, 4, 16-28.
- Castelfranchi Vegas, Liana (1991). «La cappella di Teodelinda: nuove prospettive di ricerca». Cassanelli, Conti 1991, 15-8.
- Ciccuto, Marcello (2006). «Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo». *Quaderns d'Italia*, 11, 203-1.
- Ciociola, Claudio (1992). «Visibile parlare»: agenda. Università degli Studi di Cassino.
- Conti, Roberto (1998). «La Corona, il Tesoro, Teodolinda attraverso tre secoli d'arte nel Duomo di Monza». T. 1, vol. 2 di *La Corona Ferrea nell'Europa degli Imperi*. Milano: Giorgio Mondadori, 152-4.

- Cordellier, Dominique (a cura di) (1995). «Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)». *Verona Illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio*, 8, 77-82.
- Curzi, Gaetano (2009). «Giotto, la scultura, gli scultori». Tomei, Alessandro (a cura di), *Giotto e il Trecento. "il più sovrano maestro stato in dipintura = Catalogo della mostra*. Milano: Skira, 253-69.
- Curzi, Gaetano (2011). «Giotto "finxit": figurazione, rappresentazione degli edifici e illusionismo». *Rivista d'Arte*, 5, 1, 3-38.
- Danti, Cristina (2010). «Le Storie di Teodolinda nel Duomo di Monza». Fabjan, Barbara, Cardinali, Marco (a cura di), *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento = Atti del Convegno Internazionale* (Sapienza-Università di Roma, 20-2 febbraio 2002), vol. 1. Roma: ENEA, 243-58.
- Daverio, Michele (1804). *Memorie sulla storia dell'ex-ducato di Milano*. Milano: Andrea Mainardi.
- De Bernardi, Lea (2011). «Note sulla tradizione manoscritta del *Livre du Chevalier Errant* e sulle fonti dei *titulj* negli affreschi della Mantegna». *Opera. Nomina. Historiae. Giornale di cultura artistica*, 4, 67-132.
- Delmoro, Roberta (2006). «Per gli affreschi perduti della "salla grande dale caze" del Castello Visconteo di Pavia: modelli decorativi del tardo Trecento». Voll. 1-3. *Arte Lombarda*, 146-8, 63-72.
- Delmoro, Roberta (2012). «"Assai annose pitture con risalti di stucchi indorati". L'Annunciazione dell'arco traverso del Duomo di Monza: un contributo agli Zavattari». *Arte Lombarda*, 164-5, 99-124.
- Delmoro, Roberta (2014a). «Per l'antico aspetto del Duomo di Monza: appunti dalle visite pastorali tra XVI e XVII secolo e qualche precisazione sui polittici di Stefano De Fedeli». *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 67/2, 41-81.
- Delmoro, Roberta (2014b). «Per la committenza artistica di Filippo Maria Visconti: precisazioni e ipotesi». Delmoro, Roberta (a cura di), *Monza Illustrata 2014. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*. Milano: Scalpendi editore, 12-53.
- Delmoro, Roberta (2014c). «Indagini diagnostiche per la *Madonna del Bosco* a Cascina Gatti e documenti per gli Zavattari a Monza nella seconda metà del Quattrocento». Delmoro, Roberta (a cura di), *Monza Illustrata 2014. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*. Milano: Scalpendi editore, 98-121.
- Delmoro, Roberta (in corso di stampa). «La memoria di Teodolinda a Monza nelle visite pastorali». Archetti, Gabriele; Stroppa, Francesca (a cura di), *Teodolinda. I Longobardi all'alba dell'Europa = II Convegno Internazionale del Centro Studi Longobardi* (Monza, Gazzada Schianno, Castelseprio-Torba, Cairate, 2-7 dicembre 2015).
- Delmoro, Roberta (in corso di stampa). «Un riesame per gli affreschi del Trecento e della prima metà del Quattrocento (con un'apertura su Andrea Bembo)». Zaina, in corso di stampa.
- Di Simone, Paolo (2014). «"Gente di Ferro e di valore armata". Postille al tema degli Uomini Illustri, e qualche riflessione marginale sulla pittura profana tra Medioevo e Rinascimento». Bourdua, Louise (a cura di), *The Survival of the Trecento in the Fifteenth Century. Predella Monografie*, 9. Pisa: Edizioni ETS, 31-64.
- Ferrari, Mirella (1974). «Per la fortuna di s. Ambrogio nel Quattrocento milanese: appunti su umanisti e codici». *Nel XVI centenario dell'episcopato di Sant'Ambrogio*. Vol. 4 di *Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, 132-47.
- Franco, Tiziana (1998). «La bottega di Pisanello». Cassanelli, Roberto (a cura di), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*. Milano: Jaca Book, 71-86.
- Frisi, Anton Francesco (1794). *Memorie storiche di Monza e sua corte*. Voll. 1-3. Milano: Motta.
- Fubini, Riccardo (1961). s.v. «Antonio da Rho». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 574-7.
- Garin, Eugenio (1955). «La cultura milanese nella prima metà del XV secolo». *Storia di Milano*, vol. 6. Milano: Giovanni Treccani degli Alfieri, 547-608.
- Gheroldi, Vincenzo (1994). «Materiali e ricezioni. Decorazioni murali milanesi del primo Quattrocento». Vergani, Graziano Alfredo (a cura di), *Mirabilia Vicomercati. Itinerario di un patrimonio d'arte: il Medioevo*. Venezia: Marsilio, 399-420.
- Giulini, Giorgio (1857). *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e campagna di Milano*, vol. 6. Milano: Francesco Colombo.
- Lollini, Fabrizio (1991). «"...Et signa simillima verbis...": alcune considerazioni sulle epigrafi dipinte nella cappella di Teodolinda (e sul con-

- tratto del 1445)». Cassanelli, Roberto, Conti, Roberto (a cura di), *Monza. La Cappella di Teodolinda nel Duomo. Architettura, decorazioni, restauri*. Milano: Electa, 122-8.
- Lomazzo, Giovanni Paolo [1584] (1974). «Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura». Ciardi, Roberto Paolo (a cura di), *Scritti sulle arti*. Firenze: Marchi e Bertolli.
- Lucchini, Anna (2013). «Sinopie, patroni e spolveri: alcuni casi in Lombardia». *Kermes*, 26, 89, 35-46.
- Lucchini, Anna (2016). «Il restauro della cappella di Teodolinda (2009-14)». Delmoro, Roberta (a cura di), *Monza Illustrata 2015. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*. Roma: Aracne editrice, 191-202.
- Lucchini, Anna; Brunetto, Anna; Lanterna, Gian Carlo (2013). «Pulitura con metodologia laser delle campiture verdi dei manti erbosi nella cappella di Teodolinda del Duomo di Monza». *Aplar4. Applicazioni Laser nel restauro = Atti del 4° Convegno* (Roma, 14-15 giugno 2012). Saonara: Il Prato, 169-91.
- Lucchini, Anna; Lanterna, Gian Carlo; Seccaroni, Claudio (2014). «Il restauro della Cappella di Teodolinda. La tecnica e i metodi di pulitura». IGIIC, *Lo Stato dell'Arte = XII Convegno Internazionale* (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 23-4 ottobre). Firenze: Nardini Editore, 211-19.
- Lucchini, Anna; Lanterna, Gian Carlo; Lalli Carlo (2016). «Il restauro delle foglie metalliche delle pitture murali della Cappella di Teodolinda», IGIIC, *Lo Stato dell'Arte = XIV Convegno Internazionale* (Accademia di Belle Arti dell'Aquila, 20-2 ottobre). Firenze: Nardini Editore, 199-205.
- Manavella, Stefano (2017). «Osservazioni sulla pittura medievale e rinascimentale fra Tanaro e Bormida di Millesimo». *I Quaderni di Castelnuovo*, 5. Cuneo: Cromatica Lab.
- Marazzani, Sara (2014). «Documenti per la storia: alcune considerazioni sul polittico di Paroto». Marazzani, Sara (a cura di), *Il polittico di Paroto. Esercizi per una ricostruzione*. Brescia: Fondazione Cochetti.
- Marchi, Renato (1990). «La cultura letteraria a Pavia nei secoli XIV e XXV». *Dal libero Comune alla fine del principato indipendente 1024-1535*. T. 2, vol. 3 di *Storia di Pavia*. Milano: Banca del Monte di Lombardia, 157-203.
- Marubbi, Mario (2016). «La bottega degli Zavattari e i dipinti della Cappella di Teodolinda». Cassanelli, Conti 1991, 71-81.
- Merati, Augusto (1982). *Il Duomo di Monza e il suo tesoro*. Monza: Comune.
- Moles, Arcangelo; Matteini, Mauro (1991). «Le "Storie" di Teodolinda nel ciclo degli Zavattari: alcune indagini preliminari sulla natura dei materiali pittorici e sulla loro collocazione stratigrafica». Cassanelli, Conti 1991, 164-71.
- Natale, Mauro (1989). «La cappella di Teodolinda: pitture della volta e dell'arcone». Cassanelli, Conti 1991, 182-8.
- Panazza, Gaetano; Costanza Fattori, Lionello (1980). *La pieve di San Pancrazio a Montichiari*. Montichiari: Zanetti.
- Pasquali, Teobaldo; Massari, Cristiana (1991). «Indagini diagnostiche sulle superfici dipinte. Programma d'intervento». Cassanelli, Conti 1991, 172-5.
- Pedralli, Monica (2002). *Novo, grande, coperto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*. Milano: Vita e Pensiero.
- Petoletti, Marco (2016). «Le iscrizioni dipinte». Cassanelli 2016, 83-91.
- Shell, Janice (1989). «La cappella di Teodolinda: gli affreschi degli Zavattari». Cassanelli, Conti 1991, 189-213.
- Strehlke, Carl Brandon (1998). «"Li magistri con li discepoli": Thinking about Art in Lombardy». Agosti, Barbara; Agosti, Giovanni; Strehlke, Carl Brandon; Tanzi, Marco (a cura di), *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*. Brescia: Edizioni L'Obliquo, 9-38.
- Tanzi, Marco (2011). *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*. Milano: Officina Libraria.
- Torre, Carlo (1674). *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri, colorito da Carlo Torre, etc.* Milano: Federico Agnelli.
- Wilkins, Ernest Hatch (1961). «On Petrarch's Appreciation of Art». *Speculum*, 36, 299-301.
- Zaina, Alberto (in corso di stampa). *Antica Pieve della Mitria. Una controversa storia millenaria tra arte, fede, cultura = Atti del convegno di Nave (Bs)* (Pieve della Mitria, 20 maggio 2017).

