

CAPPELLA GENTILIZIA DI VILLA SIMONETTA: UN PERCORSO DI RECUPERO TRA URGENZA E RESTAURO

**G. Battista Sannazzaro¹, Emanuela Daffra², Angela Amendola³, Sabina Vedovello³, Antonio Sansonetti⁴,
Maira Bertasa⁴, Alessandra Botteon⁴, Chiara Colombo⁴**

1. Funzionario Architetto, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici, Milano,
giovannibattista.sannazzaro@beniculturali.it

2 Funzionario Storico dell’Arte, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici, Milano,
emanuela.daffra@beniculturali.it

3. Restauratore, C.B.C. Conservazione Beni Culturali, Viale Manzoni 26, 00185 Roma, cbc@cbccoop.it

4. Ricercatori, ICVBC-CNR, Via R.Cozzi, 53, 20152, Milano, sansonetti@icvbc.cnr.it;
colombo@icvbc.cnr.it

Abstract

La villa cosiddetta “la Simonetta” è un rarissimo esempio di villa suburbana quattrocentesca milanese ancora conservata e leggibile malgrado le numerose trasformazioni subite. Il suo primo impianto risale alla fine del ‘400, quando Gualtiero Bescapè, cancelliere di Ludovico il Moro, decise di costruirsi un rifugio fuori città. Alla sua morte passò rapidamente in mani diverse. Le trasformazioni architettoniche più massicce furono però dovute a Ferrante Gonzaga, governatore di Milano, che nel 1547 la acquistò e ne commissionò l’ampliamento, che interessò anche la cappella, a Domenico Giunti.

Lo stato rovinoso in cui è giunto fino a noi l’insieme è dovuto al succedersi di usi inadeguati e, da ultimo, ai bombardamenti della seconda guerra mondiale, sanati parzialmente con un intervento di emergenza voluto dalla Soprintendenza ai monumenti nel 1947. L’acquisto da parte del Comune nel 1959 ne evita la completa rovina, ma non risolve, per la Cappella, i problemi legati sia a umidità di risalita capillare che di condensa interna.

Per il piccolo edificio e le sue decorazioni le prime provvidenze significative sono attuate solo nel 2002, e devono confrontarsi con un manufatto perduto per almeno la metà e uno strato pittorico fortemente lesionato e impoverito per sollevamenti, fratture e subfiorescenze saline. La tecnica esecutiva a secco si rivela un’ulteriore elemento di fragilità.

Il restauratore allora incaricato ha dovuto provvedere con urgenza alla messa in sicurezza dei dipinti, per consentire gli importanti lavori di bonifica ambientale. Ma un nuovo blocco dei finanziamenti ha fatto sì che ciò che era stato concepito come pronto intervento divenisse presidio stabile per oltre 10 anni

L’intervento attuale (ottobre 2013-giugno 2014) ha dovuto così affrontare sia gli antichi problemi di fragilità - nel frattempo aggravatisi- sia i problemi posti, nel tempo, da quel benemerito intervento di salvaguardia. L’ha fatto potendosi valere anche di una significativa campagna di indagini, che ha dato risultati di estremo interesse sulle alterazioni avvenute ed in atto.

Il contributo seguente analizza le cause di tali alterazioni -in rapporto sia al risanamento ambientale che ai trattamenti di superficie- e i due momenti operativi con i loro risultati, affrontando specificamente i nodi posti dal consolidamento e dalla pulitura; tralasciando altri aspetti pur cruciali dell’intervento, quali quello della restituzione di un testo dove la pittura, trasformata e molto frammentaria, aveva un ruolo cruciale nella definizione architettonica dell’ambiente.

Vicende storiche e di conservazione

L’edificazione della villa detta “la Simonetta”, voluta da Gualtiero Bescapè, Giudice dei dazi di Gian Galeazzo Sforza, fedelissimo di Ludovico il Moro, è da porsi agli ultimi anni del Quattrocento. Poco si sa di specifico sulla struttura della cappella, il cui vano principale, di altezza diversa come attesta la presenza degli oculi in cotto compresi in due fasce marcapiano, era forse in origine porticato [1]. Anche la decorazione pittorica dell’ambiente appartiene a momenti diversi: il *Compianto su Cristo* e i *Santi Ambrogio e Girolamo* nella scarsella sono ormai da anni assegnati a Bernardo Zenale (1463/68-1526) che progettò certamente l’assetto complessivo considerata la strettissima dipendenza tra pitture e scansione degli spazi [2]; mentre i paesaggi che si affacciano nelle pareti laterali oltre architetture fittizie coronate da girali colorati sono posteriori e coeve alle decorazioni presenti anche nel portico ed in alcuni ambienti interni della villa. La famiglia Simonetta, che lasciò in eredità il suo nome al complesso, entra in possesso dell’edificio solo nel 1643, dopo l’avvicinarsi, anche molto rapido, di diversi proprietari, ciascuno dei quali apportò modifiche e adeguamenti.



Figure 1 e 2. A sinistra. La Cappella dopo la rimozione dei detriti del bombardamento del 1943. A destra. La stessa parete a ottobre del 2013, prima dell’intervento di restauro.

In successione la villa fu anche ospedale per colerosi, fabbrica di candele, falegnameria, osteria [3]; ma le perdite maggiori avvennero a causa del bombardamento dei vicini scali ferroviari avvenuto nel 1943, che – per quanto riguarda la cappella- distrussero le coperture, la fascia più alta delle decorazioni, buona parte della parete di ingresso, la metà inferiore degli intonaci nelle pareti laterali. Ciò significò anche esposizione alle intemperie, almeno fino al 1948 quando, grazie all’intervento della soprintendenza ai monumenti che si oppose alla richiesta di rimozione del vincolo e di conseguente demolizione, affidò al Genio Civile il ripristino delle coperture, il risarcimento delle demolizioni, e ne propose l’acquisto al Comune.

Tra il 1962 e il 1963 i lavori di consolidamento architettonico e strutturale, con il restauro delle decorazioni, si concentrano sui locali della Villa, mentre la Cappella rimane destinata sostanzialmente a ripostiglio. Nel 1979 Villa Simonetta diventa sede della Scuola di Musica del Comune di Milano: per molti anni i suoi funzionari inseguono finanziamenti da destinare alle superfici decorate, ma la possibilità di un pronto intervento sulle decorazioni si avvererà nel 2003.

Subito a ridosso si realizzano una vasta ristrutturazione dei locali annessi alla Cappella, un intervento approfondito di isolamento dall’umidità di risalita e un allestimento spaziale diverso del soffitto [4]. Il restauro dei dipinti ha ottenuto invece un finanziamento solo alla fine del 2013.

Forme di alterazione, indagini e materiali costitutivi

L’intervento di conservazione sulle superfici interne della cappella gentilizia di Villa Simonetta (ottobre 2013- giugno 2014), è stato supportato da una vasta campagna diagnostica mirata alla caratterizzazione dei materiali e allo studio dello stato di conservazione, finalizzati tra l’altro ad una scelta mirata dei consolidanti più adeguati da impiegare [5].

Lo stato di conservazione dell’intera superficie è severamente compromesso: mancanze e lacune estese interessano porzioni di modellato negli stucchi e negli strati di finitura applicati a spessore sugli elementi architettonici in terracotta, la pellicola pittorica è abrasa al punto di mettere in luce l’intonaco di substrato e la frazione di aggregato che contiene; in aree numerose ed estese si evidenziano sostanze che hanno modificato la natura materica dell’intonaco stesso, variandone la tonalità cromatica verso il grigio scuro e attribuendo una consistenza organica alla matrice; vistose efflorescenze fiocose e bianche, composte essenzialmente da solfati di magnesio idrati, si concentrano soprattutto sugli elementi di terracotta che costituiscono gli stipiti delle porte che immettono agli ambienti retrostanti (Figure 3 e 4 e cfr. Report finale delle indagini).

Senza entrare nei dettagli, in questa sede basta indicare la natura delle efflorescenze, identificate come una miscela di esaidrite e epsomite, con tutta probabilità provenienti dalla calce magnesiaca che funge da supporto. L’intonaco è per vaste porzioni interessato da residui di vecchi trattamenti. Sono state infatti rinvenute numerose sostanze organiche in complesse sovrapposizioni. Una resina sintetica assimilabile ad una miscela di metil-metacrilato, etil-acrilato ed etil-metacrilato (AC-33) è stata ritrovata pressoché ubiquitariamente. Dai pattern spettrali di assorbimento infrarosso si sospetta anche la presenza di resine epossidiche, di cere e di paraffine.

I risultati che si vogliono qui presentare in maniera maggiormente dettagliata si riferiscono alla natura compositiva dei materiali supposti originali, così da mettere a fuoco la tecnica pittorica utilizzata dagli artisti che in due diversi momenti decorarono le superfici della Cappella.



Figure 3 e 4. A sinistra. Efflorescenze bianche sugli elementi in terracotta che costituiscono lo stipite della porta. A destra. Lacune nello strato di finitura bianco presente sulle cornici in terracotta. Esfoliazioni diffuse sono presenti sul corpo ceramico.

Gli intonaci di supporto sono piuttosto complessi e sono stati individuati almeno tre strati differenti. Su tutte le pareti si ritrova uno strato di fondo, costituito da una malta bastarda con legante misto calcico-magnesiaco e gesso (Strato C, Fig. 5). L'aggregato è quarzoso silicatico per quanto concerne le pitture tardo cinquecentesche, mentre compaiono degli aggregati anche carbonatici e dolomitici nella parte di fine '400. Questo strato, che costituisce il più profondo tra quelli campionati, è stato steso in più mani, e ne sono stati ritrovati fino a tre o quattro in punti diversi.

La stratigrafia prosegue con strati dove il gesso è stato utilizzato come legante. Nella parte tardo cinquecentesca questi strati sono due, con il più profondo caricato di un aggregato e di sostanze organiche non meglio identificate. Segue uno strato finale sul quale poggia la pellicola pittorica. Questo ultimo strato è molto simile per composizione nelle due porzioni di pittura ed è anch'esso costituito da gesso (Strato A, Fig. 5). Si suppone anche in questo caso l'aggiunta di sostanze organiche che non è stato possibile identificare meglio, a causa della resina acrilica utilizzata nel corso degli interventi precedenti, in maniera così massiccia da coprire le risposte analitiche di altre sostanze organiche presenti. Si nota una differenza di carattere morfologico tra le due fasi di decorazione solo nel fatto che le applicazioni più antiche sembrano essere maggiormente compatte, mentre quelle più recenti possiedono una microstruttura spugnosa.

Anche la tavolozza mostra interessanti differenze, sempre tenendo nel debito conto le gravi perdite e alterazioni subite dalle superfici. Le cromie presenti sulla parte cinquecentesca sono brillanti e ricercate; quelle che compongono la parte dell'absidiola sono invece terrose e più spente. Questa evidenza macroscopica si traduce in una gamma di pigmenti notevolmente differente. Nell'abside incontriamo la gamma 'canonica' per la pittura murale (anche se in questo caso il legante è gesso): ocre per i gialli, terre rosse e brune per le tonalità più calde, bianco di S.Giovanni, terre verdi. Un azzurro a base di rame è stato usato per lo sfondo dei cieli. Le stratigrafie sono spesso composte di due strati, prevedendo preparazioni grigie a base di nero carbone per alcuni gialli e alternarsi di strati rossi e gialli e per campiture aranciate (Figura 6).

Al contrario sulle pitture sulle pareti compaiono smaltino, cinabro, giallo di piombo e stagno, azzurrite, un verde a base di rame che non è stato possibile identificare con precisione oltre a terre verdi, ocre ed altri pigmenti più tradizionali (Figura 5). Alcune stesure sono degradate chimicamente: l'azzurrite è virata in malachite, e si è trovato ossalato di rame (moolooite - Figura 7) e anglesite ($PbSO_4$), la cui presenza sembra appunto riconducibile ad un meccanismo di degrado a carico di un pigmento di piombo.

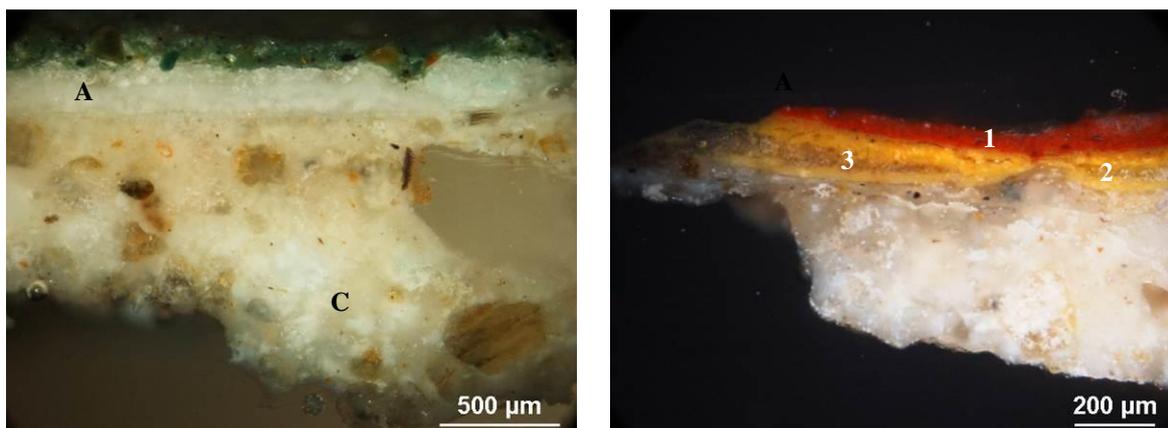


Figure 5 e 6. Sezioni lucide osservate in luce riflessa. A sinistra, pitture cinquecentesche. Campione da campitura verde: si notano grani verdi a arancio. A destra, pitture dell’abside. Campione da campitura rossa: a partire dalla superficie esterna si osserva uno strato di colore rosso intenso (1), uno strato giallo (2) che mostra una ampia soluzione di continuità riempita di materiale dall’aspetto traslucido (3).

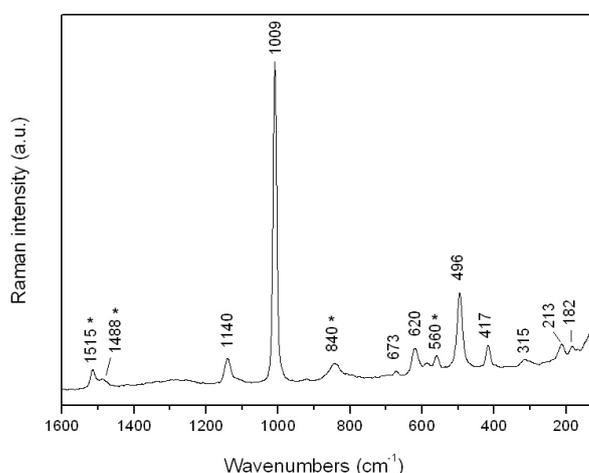


Figure 7. Spettro Raman registrato in un punto di colore verde/azzurro chiaro. Nello spettro sono presenti i picchi relativi a gesso (1009, 496, 620, 1140 cm^{-1}) e ossalato di rame (1515, 1488, 840 e 560 cm^{-1}).

Il dato comune ad entrambe le fasi è dato però dalla presenza del gesso come legante.

Dove la pellicola pittorica è ben conservata è stato possibile approfondire morfologicamente al microscopio elettronico le osservazioni. Questo ha permesso di escludere che il gesso ritrovato così abbondantemente a tutti i livelli, (substrato e pellicola pittorica) sia gesso di neo-formazione. La sua localizzazione a livello microscopico e la sua morfologia sono troppo compatte, omogenee e regolari per ipotizzare la formazione di gesso per via secondaria in seguito a meccanismi di degrado. Inoltre due campioni (su stucco e su intonaco) non sono costituiti da gesso ma da una calce magnesiaca ben conservata. Se il gesso fosse di degrado avrebbe verosimilmente interessato anche le superfici da cui sono stati prelevati questi campioni.

Gli interventi

Il pronto intervento del 2003 [6] e il restauro odierno [7] risultano strettamente legati e ciò ha imposto soluzioni operative strettamente interconnesse. Il restauratore che ha operato in emergenza, per proteggere le superfici durante i lavori di risanamento strutturale; aveva a disposizione i dati di una campagna di indagini condotta nell’anno precedente, che prendeva in esame sia le caratteristiche ambientali che i prodotti di alterazione e i materiali costitutivi delle pitture e degli intonaci [8]. Gli elementi maggiormente significativi raccolti allora riguardavano i valori elevati di umidità relativa, che nella stagione primaverile indagata si attestavano oltre il 70%, per raggiungere il 90% sulla parete di sinistra; la diffusa presenza di solfati collegata alle numerose risarciture in cemento delle pareti; tracce di sodio e cloro sulle pitture della nicchia, forse residui di una precedente pulitura; l’alta porosità degli intonaci dovuta sia a dissoluzione del legante che a processi di ritiro della malta in fase di lavorazione. Confermata ovunque la presenza del gesso, e di ossalati e nitrati da attribuire all’alterazione del legante dello strato pittorico. La scelta di allora fu di procedere alla rimozione del cemento in maniera il più possibile estensiva, cercando di recuperare e isolare ogni frammento superstite degli intonaci

originali e di proteggere, fissando e velando, la pellicola pittorica in pericolo di caduta. Vista la condizione di precarietà statica della pellicola pittorica era sicuramente complesso procedere ad una pulitura: così sono rimasti pressoché intoccati gli strati di deposito e incrostazione, addensati in particolare sulle decorazioni delle pareti e si è intervenuti con massicce vaporizzazioni di resina acrilica in dispersione acquosa, applicata fino a rifiuto e rinsaldata, ove necessario, con l’applicazione di carta giapponese o velina. I distacchi degli intonaci dalle murature, in particolare sulla parete centrale e lungo le profonde fratture nell’arcata della nicchia, sono stati consolidati con infiltrazioni di malte idrauliche, sempre aggiunte di resina acrilica.

La natura estensiva e poco puntuale degli interventi praticati a quella data rientrano perfettamente nelle procedure per interventi di emergenza, e sicuramente sono stati dosati immaginando di procedere al restauro vero e proprio in tempi brevi, o almeno subito dopo il completamento del risanamento strutturale.

Invece ciò si è reso possibile soltanto dopo dieci anni. Nel frattempo la costruzione del vespaio sotto il pavimento e il controllo dello smaltimento delle acque meteoriche ha notevolmente migliorato le condizioni interne degli ambienti, anche se la destinazione a mediateca della sala alle spalle della Cappella, raggiungibile attraverso i due passaggi ai lati della nicchia, con la climatizzazione tarata per l’uso scolastico, continua a sottoporre alcune zone a problemi di migrazione di sali in superficie.



Figure 8 e 9. A sinistra, la parete di sinistra prima degli interventi del 2003. A destra, carte giapponesi applicate a protezione del colore nell’intervento d’emergenza del 2003, così come apparivano a ottobre 2013.

A ottobre 2013 ci si è trovati di fronte ad una superficie dove, a partire dall’esterno, si trovavano le seguenti stratificazioni:

- carte applicate a protezione del colore sul 50% circa delle superfici delle pitture tardo cinquecentesche, ancora ben adese ma coperte da polveri grigio rosicce molto tenaci (Figura 9);
- uno strato, abbastanza disomogeneo di spessore, di polveri e incrostazioni di sali, reso ancora più tenace, compatto e rigido dalla resina acrilica applicata 10 anni prima che si era anche cromaticamente alterata
- pellicola pittorica estremamente frammentaria, in genere poco coerente con l’intonaco sottostante;
- l’intonaco in più strati, molto poroso e spesso decoeso dove non coperto dal colore e dove il film acrilico era più spesso.

Si segnala inoltre che il fissaggio con resina acrilica, perdurando nel tempo e sommandosi ai più antichi trattamenti con cere, ha creato una barriera quasi impermeabile alle migrazioni di sali e alla condensa superficiale, modificate ulteriormente dalla nuova condizione ambientale e dall’asciugatura.

Per impostare correttamente la pulitura, quindi, si doveva trovare un metodo che consentisse di rigonfiare la resina acrilica –ormai meno sensibile ai solventi perché invecchiata- ma evitasse la penetrazione dei solventi negli strati fragili del dipinto, riducendo inoltre al minimo lo sfregamento di tamponi, pennelli o altri strumenti; così da procedere alla loro rimozione senza invalidare l’azione fissante sui pigmenti e gli strati preparatori.

Le prove si sono concentrate sui gel, cercando di trovare un mezzo che permettesse l’uso di solventi come acetone o alcoli. Le prove con silice micronizzata, carbopol e polpa di carta sono risultate poco soddisfacenti, soprattutto per l’impossibilità di asportare correttamente e completamente i residui del supportante e per l’eccessivo rilascio di solvente in profondità. Abbiamo ritenuto dunque di testare l’Agar: la sua capacità di concentrare l’azione esattamente nella superficie di contatto con la zona da trattare e la riduzione drastica

dell’evaporazione sono caratteristiche rispondenti alle criticità conservative descritte [9], ma la necessità di miscelare il solvente nel prodotto in fase liquida, dunque a caldo, non ha dato buoni risultati. Si è provata quindi una sequenza diversa: dopo la tamponatura della superficie con solventi polari –attuata per quanto possibile senza traumi alle superfici- si sono eseguite due prove distinte: una con il gel di Agar rigido, poggiato a seguire il più possibile le rugosità del dipinto, una con l’agar in fase liquida, pennellato a spessore sulla superficie da pulire. Questi test sono stati eseguiti unicamente nella zona di intonaco a vista dell’angolo superiore destro della parete sinistra, escludendo le zone con pellicola pittorica, troppo fragili per sostenere una pulitura ad impacco.

Il sistema, anche se un po’ complesso nell’organizzazione, ha dato alcuni buoni risultati. Già la sola formulazione con acqua permetteva il trasferimento della parte di deposito meno fissato dalla resina, apportando quindi un primo alleggerimento della tonalità grigia superficiale. Si è anche messa a punto una formula con l’aggiunta di EDTA bisodico e tetrasodico al 5%, che è risultata interessante in caso di incrostazioni tenaci: con applicazioni tra i 5 e i 10 minuti si è riusciti ad alleggerire buona parte delle incrostazioni. Tale sistema però risultava di scarsa controllabilità, con esiti discontinui a seconda della quantità di fissativo, e nelle zone maggiormente corrugate era difficile condurre la rimozione completa del prodotto, che lasciava piccoli residui di difficile identificazione se non dopo la completa asciugatura della zona trattata. Pertanto lo si è adottato solo in una parte di intonaco a vista della parete sinistra, preferendo su tutto il resto delle superfici un sistema a tampone, più lungo ma meglio controllabile. La pulitura con Agar applicato in fase fluida si è rivelata invece perfetta per la cornice in stucco intorno al *Compianto*.

Per quanto riguarda la pulitura della pellicola pittorica l’obiettivo era rimuovere le sovrapposizioni di deposito per recuperare qualcosa dell’antica cromia e ridurre l’eccesso di fissativo senza incidere sulla stabilità degli strati dipinti: la particolare tecnica esecutiva e l’elevata porosità al di sotto del film di resina acrilica hanno consigliato di procedere con una minuziosa pulitura localizzata, e con prodotti il più possibile esenti da acqua.



Figure 10 e 11. A sinistra, tassello di pulitura sul fregio della parete destra. A destra, la concrezione di deposito, incrostazione e fissativo sulla parete centrale. Le lacune più chiare corrispondono alla caduta della crosta superficiale, che rende visibili gli strati decoesi sottostanti.

In particolare si è lavorato alternando Acetone con la soluzione di EDTA bisodico e tetrasodico al 5%, entrambi a tampone e in più passaggi alternati, secondo le caratteristiche delle zone da trattare. Con questo sistema si è potuta calibrare la rimozione dell’eccesso di fissativo con il rispetto del fissaggio della pellicola pittorica. La rimozione invece dei depositi tenaci non ha potuto essere completa ovunque, viste le condizioni dei materiali originali.

Conclusioni.

La tecnica esecutiva prevedeva la stesura di strati pittorici legati con gesso. Anche gli strati di preparazione sono composti essenzialmente da gesso, mentre l’intonaco di substrato è una malta bastarda calcico/magnesiaca addizionata di gesso.

- La tavolozza utilizzata nelle pitture delle pareti laterali mostra una maggiore ricchezza e varietà di pigmenti utilizzati: giallorino, cinabro nei rossi, terre verdi e malachite, smaltino, terre brune;
 - La tavolozza utilizzata nei dipinti nella nicchia dell’altare è più semplice e costituita essenzialmente da terre rosse, gialle e verdi; le stratificazioni degli strati pittorici sembrano però essere più strutturate e complesse;
- La particolare tecnica esecutiva ha fortemente influenzato le scelte di pulitura, limitando le possibilità di intervento allo stato attuale delle conoscenze.

Inoltre il confronto con il pronto intervento precedente induce ad alcune considerazioni su temi legati strettamente alla manutenzione. L’operazione eseguita nel 2003 partiva dal presupposto della sua breve durata nel tempo; probabilmente è per questo che risulta poco dosata nella localizzazione e nelle quantità. Anche la scelta di non intervenire con una seppur minima pulitura ha nei tempi lunghi creato difficoltà aggiuntive agli interventi attuali. Va comunque sottolineata la condizione estremamente precaria del manufatto già allora, che quasi non consentiva la lettura dei materiali e delle loro condizioni specifiche.

Ma proprio questo pronto intervento, divenuto stabile per un periodo troppo lungo, ha creato nuove difficoltà al restauro attuale, limitando le possibilità di risolvere al meglio soprattutto i problemi di stabilità di colore e intonaco. Peraltro, se non fosse stato eseguito si sarebbe conservato ancora meno. Non ci si stancherà comunque di sottolineare che la situazione conservativa deve essere monitorata, ancor più di altre situazioni, con grande attenzione e frequenza.

Infine nella ampia discussione tra restauro, manutenzione e interventi di urgenza questo esempio porta un contributo legato ai tempi delle sequenze operative: in fase di progetto e programmazione bisognerebbe probabilmente ampliare l’attenzione legata alle cadenze temporali, inserendo considerazioni precise sulla durata, la reversibilità e le modificazioni dei prodotti di restauro.

Altro tema da approfondire è l’uso dei gel a contatto: questo primo parziale tentativo di uso dell’Agar per le superfici dipinte può aprire la strada a prove meglio calibrate, da eseguire sicuramente su superfici meno sofferte di questa. Inoltre si potrebbe ampliare la ricerca sull’identificazione di supportanti capaci di miscelarsi a solventi diversi, anche in mista.

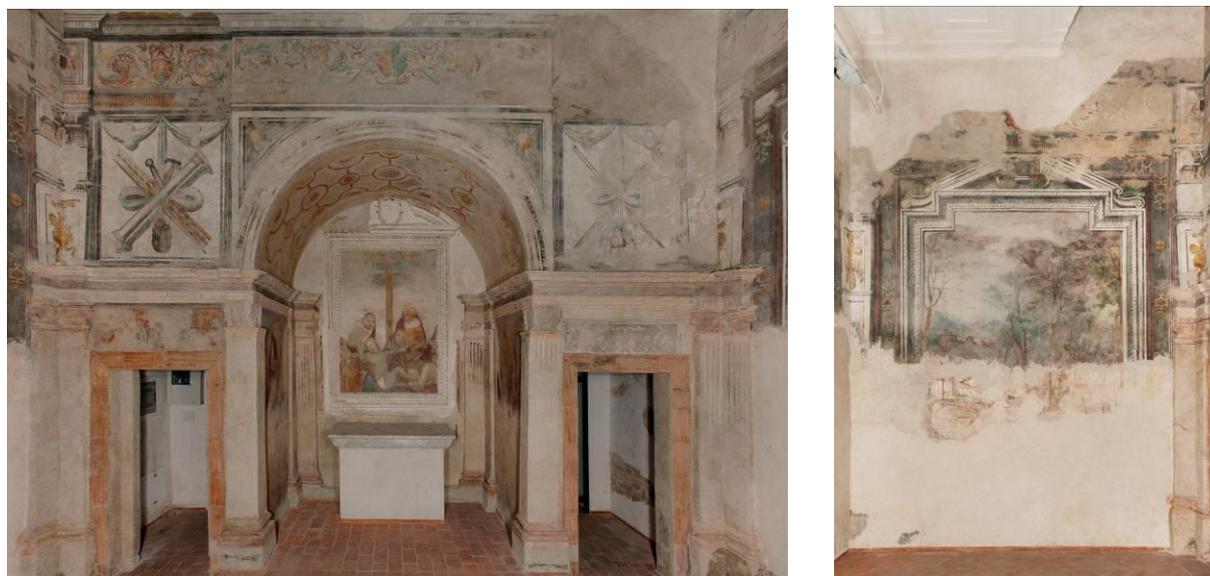


Figure 12 e 13. La parete centrale e il lato sinistro della Cappella, dopo il restauro.

NOTE

[1] Le ricerche storiche sull’architettura della Villa e le sue vicende si devono soprattutto a A. CASTELLANO, *La “villa” milanese nella prima metà del Cinquecento. Un prototipo inedito: la ‘Gualtieria-Simonetta’, in La Lombardia spagnola*, Milano 1984, p. 87-128; N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007, speciatim pp11-65, con bibliografia precedente.

[2] Come testi strettamente pertinenti si segnalano: M.T. Binaghi Olivari, *“Affreschi della Cappella di Villa Simonetta attribuiti a B.Zenale”* in *“Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio e Crema”*, Pizzi, Milano 1987, p. 168; e più recentemente S.Buganza, A.P.Arisi Rota, E.Rossetti *“Novità su Gualtiero Bescapè committente d’arte e il cantiere di S.Maria di Brera alla fine del Quattrocento”*, Milano, 2013 con relative bibliografie.

[3] Le date certe delle vicende della Villa sono: **1502** Gualtiero Bescapè acquista il terreno, forse già dotato di una rimessa agricola. **1502-1508** abbellimento della “Gualtieria” con costruzione del portico orientale (le 5 arcate verso la cappella). In questo intervallo andrebbero situati i dipinti di Zenale. **1508** muore Bescapè e la proprietà passa, per testamento, alla Pia Confraternita della S.Corona. **1515** passa ai F.lli Rabia. **1544** la Villa viene ceduta a Giovanni Pietro Cicogna. **1547** vendita a Don Ferrante Gonzaga, governatore di Milano; nell’atto notarile del 24-4-1547 viene espressamente nominata e descritta la cappella. **1552** quasi ultimato il nuovo assetto. **1557** muore Don Ferrante; la proprietà passa al figlio, Cesare, e quindi al figlio di questi, Ferrante II. **1587** forse

venduta ad un Visconti. **1643** passa alla famiglia Simonetta. **1726** l’assetto di Villa Simonetta è documentato dal trattato *Ville di delizia o sieno Palagi camparecci nello Stato di Milano* di Marc’Antonio Dal Re. **1773** Francesca Simonetta, ultima erede, sposa un Castelbarco e la Villa entra nell’asse ereditario di questa famiglia. **1802** Carlo Ettore, figlio di Francesca, vende la proprietà a Carlo Clerici, che la affitta. Si sa che nel 1836 ospita un ospedale per i colerosi. **1838** nuovo proprietario, Gerolamo Osculati. **1912** passa alla Società Anonima Simonetta. **1922** Cotonificio di Cornigliano Ligure; poi in successione ospita un laboratorio di falegnameria, un’officina meccanica, un’osteria. **1934** passa a Alfredo Lorenzini. **1943**, agosto, bombardamento. **1945** viene acquistata dalla Soc. Anonima R.L. Edilizia Colombo. **1959** acquistata dal Comune di Milano.

[4] Questi interventi sono stati curati dall’Arch. Giorgio Fiorese, Direzione dei Lavori dell’Arch. Giuseppe Filomeno delle Civiche Scuole di Musica e con la supervisione dell’Arch. Corrieri della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Milano.

[5] A questo scopo sono state adottate misure non distruttive (fluorescenza di raggi X portatile, colorimetria per riflettanza, misura di assorbimento di acqua mediante spugna di contatto) e analisi microdistruttive di laboratorio (diffrazione di raggi X, Spettroscopia μ FTIR e μ Raman, osservazioni in microscopia ottica e SEM/EDS su sezioni lucide trasversali). In totale sono stati studiati 50 tra punti di misura e microcampioni, rappresentativi di tutte le problematiche emerse. Per quanto riguarda la tavolozza sono stati prelevati campioni di tutte le differenti cromie.

[6] Il pronto intervento è stato eseguito dal restauratore Enrico Colosimo, su incarico della Fondazione Scuole Civiche di Milano.

[7] L’intervento del 2013-2014 è stato condotto da: **Direzione dei Lavori:** Arch. Giuseppe Filomeno, Fondazione Scuole Civiche di Milano. **Alta Sorveglianza:** Arch. Giovanni Battista Sannazzarro; consulenza tecnica Dott.ssa De Dominicis, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano. Dott.ssa Emanuela Daffra, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese. **Intervento:** C.B.C. Conservazione Beni Culturali, Sabina Vedovello, Angela Amendola, Irene Zuliani, Doretta Mazzeschi, Maria Grazia Chilosi, Mark Gittins, Marco Santancini. Ha collaborato al restauro Vanessa Facchini. **Indagini Scientifiche:** CNR-ICVBC, Istituto per la Conservazione e Valorizzazione dei Beni Culturali, Sezione di Milano “Gino Bozza”, Antonio Sansonetti, Elena Possenti, Marco Realini e Chiara Colombo. **Documentazione fotografica:** riprese professionali Mauro Ranzani, Milano.

[8] Campagna diagnostica eseguita da C.S.G. Palladio, Vicenza.

[9] per le prove con l’Agar (CTS) ci si è avvalsi della consulenza e della gentile collaborazione di Alfiero Rabbolini e Marilena Anzani dell’Aconerre, Milano.

BIBLIOGRAFIA

1. AA.VV., *MT 14/07/521 Villa Simonetta. La cappella Gentilizia. Indagini scientifiche di supporto all’intervento conservativo. Relazione conclusiva*. Report Interno CNR, 2014.
2. AA.VV., *“La Fabbrica del Colore”*, Il Bagatto, Roma, 1986
3. R. Feller, A.Roy, E. West Fitzhugh, B. Berrie (Eds.), *“Artists’ Pigments”*, Voll., 1,2,3,4. Oxford Univ. Press e Archetype Pub., Oxford e London, 1986-2007.