

della tela, come abbiamo notato, passarono ugualmente sulla superficie del secondo strato e schermarono la carta, quando questa fu tinggiata, nel punto dove rimasero incollate. I fogli rettangolari di cm. 62 × 43 del secondo strato, di carta più fine di colore grigio chiaro, furono applicati sulla superficie così preparata; e dal modo come sono sovrapposti i loro margini si può anche stabilirne l'ordine di applicazione, uno per uno. Basta dire che i sei fogli della fila centrale e gli altrettanti di quella di destra furono messi per primi, con la loro maggiore misura di cm. 62 disposta nel senso della larghezza del telaio e partendo dallo spigolo laterale destro. Restava da coprire, verso sinistra, una superficie la cui larghezza corrispondeva press'a poco alla misura minore di cm. 43 dei fogli; e perciò questi furono qui incollati con la minore misura, anziché con quella maggiore, disposta nel senso della larghezza del telaio. La piccola superficie rimasta scoperta in alto fu coperta con frammenti dei fogli stessi alti circa cm. 22.

Abbiamo visto come questo ultimo strato risulti tinggiato di un colore grigio piombo — per potervi eseguire il disegno a biacca — dopo che furono eseguite le operazioni descritte. Alla documentazione già fornita si può aggiungere quella risultante dall'esame dei margini. Nella fig. 7 vediamo come la tinta data ai fogli, sui quali fu eseguito il disegno, trabocchi sullo strato di carta sottostante (il limite fra i due strati è segnato dalla linea chiara che li divide e che indica il colore originale della carta) e come in molti tratti si fermi allo spigolo del legno, sul quale era già incollato il primo strato. Le sbavature della stessa tinta che vediamo nello spessore del telaio, oltre lo spigolo, sono evidentemente colature di questo colore lungo i margini verticali della carta incollata al telaio, provocate dal suo potere assorbente. Nella fig. 9 si può vedere come i fogli tinggiati della superficie disegnata siano restati del loro colore chiaro naturale sotto le striscie marginali, nei punti dove i fogli si sovrappongono gli uni agli altri.

Termino questa nota riferendo che anche l'esame dei campioni della carta e della tela da me inviati all'Istituto Centrale del Restauro per una più minuziosa indagine delle loro materie, nei riguardi di un loro possibile riferimento al secolo XV, è stato del tutto negativo: nessun elemento è stato reperito che possa consentire di riportare al secolo XV le materie usate. Circa invece il carattere stilistico e storico del disegno, il direttore dell'Istituto del Restauro, prof. Brandi, mi ha informato in questa occasione di essere giunto — indipendentemente da questa mia ricerca — a conclusioni coincidenti con quanto si è sopra esposto.

G. PACCAGNINI

- 1) E. TIETZE-CONRAT, *Andrea Mantegna*, Firenze, Londra 1955.
- 2) A. PORTIOLI, *La Chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova*, in *Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, 1884.
- 3) L. OZZOLA, *Il cartone per la "Madonna della Vittoria", di Andrea Mantegna*, in *Civiltà*, 1942, p. 74.
- 4) G. FIOCCO, *Il calco della Madonna della Vittoria di A. Mantegna*, in *Riv. d'arte*, 1942, pp. 99-102.
- 5) G. FIOCCO, *Two unknown paintings by Andrea Mantegna*, in *Burl. Mag.*, 1949, pp. 213-214.
- 6) E. TIETZE, *op. cit.*, p. 227.
- 7) E. TIETZE, *op. cit.*, pp. 39 e 227.
- 8) L. OZZOLA, *art. cit.*, p. 67.

RESTAURI DI AFFRESCHI IN LOMBARDIA CON NOTIZIA DI OPERE POCO NOTE

MILANO: Chiesa di S. Pietro in Gessate.

A. Bergognone: I funerali di S. Ambrogio (Cappella di S. Martino).

L'affresco, sulla parete destra della cappella, venne strappato a cura della Sovrintendenza ai Monumenti nell'estate del 1945 poichè la chiesa era stata gravemente danneggiata dai bombardamenti, la cappella sventrata e scopercata, e il dipinto, sull'unica parete superstite, si trovava praticamente all'aperto.

La superficie pittorica, già tormentata da uno scoprimento (1924-25) che non dovette essere dei più facili data forse la particolare durezza e tenacia dell'intonaco che la ricopriva (vi sono tracce eloquenti di una raschiatura laboriosa e anche incauta) aveva così subito nuovi danni: inoltre cadute e sollevamenti di intonaco, sfregi, abrasioni e via dicendo (fig. 1).

Comunque, l'operazione di strappo, a cura della Sovrintendenza ai Monumenti, fu eseguita a regola d'arte con il recupero integrale della superficie affrescata superstite e, naturalmente, anche di quelle piccole zone di scialbo ed intonaco che ancora vi aderivano. Furono appunto queste — dopo che dell'affresco, nel 1954, fu fatta la trasposizione su tela e relativo montaggio su telaio centinato — a rendere notevolmente ardua l'opera di restauro e di reintegrazione pittorica. Non potendole rimuovere (ed essendo numerosissime) si è dovuto *equilibrarle* o raschiandole pazientemente o neutralizzandone con opportune velature il colore giallino che disturbava la pittura originale, già di per sè stessa in alcune zone svigorita o abrasa.

Il telaio con l'affresco è stato ricollocato sulla parete originaria della cappella (fig. 2).

Tutte le operazioni, di strappo, trasposizione e restauro, sono state compiute dal prof. Ottemi Della Rotta di Milano sotto la sorveglianza, nella fase ultima, dello scrivente.

Notizia storico-stilistica. — L'affresco, scoperto nel 1924-1925, è citato negli elenchi del Berenson (1932-36, p. 85) e da Baroni-Samek (*La pittura Lombarda del '400*, 1952, p. 211) ma non è stato finora particolarmente studiato.

Nonostante lo stato di conservazione in complesso poco felice, il dipinto non nasconde la sua alta qualità e la singolare delicatezza del partito pittorico adottato dal Bergognone per risolvere un tema alquanto insolito: le esequie di S. Ambrogio con l'assunzione dell'anima in cielo: partito pittorico impostato sul prevalere ritmico delle cotte candide dei chierici, cui si contrappone il gruppo dei frati in grigio, nell'atmosfera trasparente di un paesaggio chiarissimo e di un cielo irreale dove spicca, al centro, la rossa sagoma antropomorfa dell'anima del Santo accolta dall'Eterno in un nimbo di angeli tubicini.

Per quanto riguarda la datazione, si propone la metà dell'ultimo decennio del XV secolo. L'affresco sarebbe cioè collocabile, per ragioni stilistiche che non paiono discutibili, accanto al ciclo di San Satiro ora a Brera



FIG. 1 - MILANO, SAN PIETRO IN GESSATE - A. BERGOGNONE: I FUNERALI DI S. AMBROGIO (PRIMA DELLO STRAPPO)

(1495) ed anche a quello, pure frammentario e inoltre mal noto, ora della raccolta Perego di Cretnago e un tempo nel convento milanese di S. Erasmo.

MILANO: Convento di S. Maria delle Grazie - Refettorio.

Donato da Montorfano: Crocefissione (1495).

Bernardino de' Rossi: Fregio decorativo con ritratti di santi domenicani entro piccole medaglie (parete sinistra).

Il grande affresco, sulla parete opposta a quella della "Cena", vinciana, è sopravvissuto miracolosamente alla guerra avendo sostenuto, senza protezione alcuna, la prova delle bombe che, nel 1943, mentre hanno fatto rovinare l'intera volta del refettorio, hanno appena sgretolato il margine sinistro del dipinto.

Nel 1951, terminate le opere di restauro generale dell'edificio, dopo che provvedimenti conservativi di prima necessità (come la saldatura delle crepe più larghe), erano stati presi in precedenza, si procedette, a cura della Sovrintendenza ai Monumenti, al restauro del dipinto. A parte un denso strato di polvere accumulatosi sulla superficie pittorica, si può dire che lo stato di conservazione dell'affresco, evidentemente condotto con un procedimento tecnico esemplare, fosse perfetto. Soltanto le parti argentate (elmi, scudi e armature a rilievo) erano veramente guaste: ossidate e parzialmente cadute. L'operazione di pulitura della superficie pittorica è stata per lo più di ordinaria amministrazione così come la stuccatura delle crepe e la relativa reintegrazione pittorica in sottotono (neutro nelle lacune più estese).



FIG. 2 - MILANO, SAN PIETRO IN GESSATE - A. BERGOGNONE I FUNERALI DI SAN AMBROGIO, PARTICOLARE (DOPO LO STRAPPO E IL RICOLLOCAMENTO)



FIG. 3 - MILANO, PALAZZO DUGNANI - G. B. TIEPOLO: PARTICOLARE DELLA VOLTA (PRIMA DEL RESTAURO)

Nessun rilievo particolare a proposito delle zone inserite nell'affresco ai lati in basso — preparate con imprimitura a gesso, come nel dipinto vinciano, e corrispondenti ai ritratti ducali tradizionalmente attribuiti a Leonardo — dove nessuna traccia di colore o di disegno è ormai apprezzabile.

Il restauro si è quindi esteso alla parete occidentale del Refettorio, decorata a fresco con una finta trabeazione e un fregio adorno di medaglie recanti i ritratti



FIG. 4 - MILANO, PALAZZO DUGNANI - PARTICOLARE DELLA VOLTA DEL SALONE DOPO IL RICOLLOCAMENTO DELL'AFFRESCO DEL TIEPOLO (1951)

di Beati e Santi domenicani. (Lo stesso fregio correva anche sulla parete corrispondente, ma è andato distrutto con il crollo di quella per i bombardamenti).

Nel corso del restauro si è potuto stabilire definitivamente che nei tratti in cui questo fregio appare sbiadito non fu ridipinto in seguito a un supposto accecamento di finestre che l'avrebbero interrotto; nell'intonaco non si notano soluzioni di continuità e i colori risultano sbiaditi o meglio alterati, e per un tratto nettamente segnato, in seguito allo scolo dell'acqua da finestre soprastanti aperte in passato e la cui esistenza si è confermata attraverso un esame della muratura esterna.

Il restauro è stato eseguito da Giuseppe Arrigoni della bottega di Mauro Pelliccioli, sotto la sorveglianza dello scrivente.

Notizia storico-stilistica. - L'affresco è firmato "Io. Donatus. Montorfanus. P. .", e datato 1495.

La decorazione affrescata sulla parete occidentale è stata attribuita al pavese Bernardino de' Rossi (cfr. M. SALMI; *Il Cenacolo e le Grazie*, s. d., tav. I; PICA e PORTALUPPI, *Le Grazie*, 1938, p. 69).

MILANO: Palazzo Casati-Dugnani - Salone principale.

G. B. Tiepolo: (sulla volta) *Allegoria della magnanimità*; (sulle pareti) *La generosità di Scipione*; *Scipione e lo schiavo*; *Sofonisba che riceve il veleno da Massinissa*.

L'affresco della volta, strappato prima della guerra mondiale 1915-18 e quindi riapplicato all'intonaco con colla-pasta, principiò a distaccarsi e a cadere dopo la distruzione delle coperture sovrastanti, avvenuta a causa del bombardamento aereo del 24 ottobre 1942.¹⁾ Sicchè, nel novembre dello stesso anno, la Sovrintendenza ai Monumenti provvide al distacco delle 72 tele: in tante parti si trovava divisa la grande composizione tiepolesca.

Nell'autunno del 1949 — essendo state rifatte le coperture del palazzo previa sistemazione di una soletta di cemento al disopra del Salone e attuazione di particolari provvedimenti ignifughi — furono iniziati i lavori di ricollocamento che si conclusero nell'ottobre 1950. Venne anzitutto compiuta una revisione generale dello

stato di conservazione della pittura, che era per lo più precario e talora disastroso (fig. 3). Fu compiuta una vasta opera di saldatura per garantire anzitutto la statica della superficie pittorica; furono rimossi i vecchi restauri alterati e quindi rinnovati con stucature e reintegrazioni a tempera in *sottotono*.

Per la riapplicazione dell'affresco alla volta vennero adottati sistemi diversi che in passato. Le tele non furono di nuovo incollate all'intonaco che, anzi, fu deliberatamente distrutto in modo da mettere a nudo le centine lignee settecentesche. L'affresco, ricomposto e più razionalmente tagliato (in 53 parti anziché in 72), venne incollato su altrettanti telai tamburati (in compensato) e parchettati, opportunamente foggiate in modo da seguire perfettamente la curvatura originale del soffitto, quindi ancorati alle centine stesse (fig. 5). In seguito a questa operazione l'affresco appare ora sistemato e composto nel modo migliore (fig. 4), con quali vantaggi



FIG. 5 - MILANO, PALAZZO DUGNANI - LA VOLTA DEL SALONE DURANTE IL RICOLLOCAMENTO DEI TELAI CON GLI AFFRESCHI DEL TIEPOLO

anche agli effetti della conservazione e, all'occorrenza, di una rimozione parziale e totale, appare chiaramente.

In seguito ai bombardamenti aerei del '42 e specie dell'agosto '43, anche gli affreschi parietali del Salone ebbero



FIG. 6 - MILANO, PALAZZO DUGNANI - G. B. TIEPOLO: IL "GUERRIERO", (DOPO LO STRAPPO E IL RESTAURO)



FIG. 7 - MILANO, PALAZZO DUGNANI - G. B. TIEPOLO: ROVESCIO DEL "GUERRIERO", DURANTE LA TRASPOSITURA



FIG. 8 - MILANO, CIVICHE RACCOLTE D'ARTE - G. B. TIEPOLO: LA SECONDA PELLE O IMPRIMITURA DEL "GUERRIERO",



FIG. 9 - MILANO, PAL. DUGNANI - G. B. TIEPOLO: SOFONISBA RICEVE IL VELENO DA MASSINISSA (DOPO LO STRAPPO E IL RICOLLOCAMENTO)

a subire guasti preoccupanti; si verificarono sollevamenti dell'intonaco e conseguenti perdite di parti affrescate per caduta, di cui la più grave è stata quella nella figura di Sofonisba (fig. 9). La Sovrintendenza ai Monumenti, in un primo tempo, provvide alle indispensabili operazioni di saldatura e consolidamento. Quindi, visto l'intensificarsi delle minacce belliche e la sempre più precaria statica dei muri medesimi su cui insistevano i freschi — intanto altri affreschi del Tiepolo, nel milanese palazzo Archinto erano andati distrutti dalle bombe — d'accordo fra il Comune proprietario dell'immobile e le Sovrintendenze competenti, venne deciso di procedere allo strappo.²⁾ L'operazione, nel luglio 1944, si può dire tra un allarme e l'altro, comprese le tre intere pareti del salone, al disopra del ballatoio, cioè anche le decorazioni architettoniche e le riquadrature delle porte. Le tele con i freschi, sistemate su rulli, vennero quindi poste al sicuro in Valtellina.

Nella primavera del '51, anche perchè i dipinti erano stati richiesti dalla Mostra del Tiepolo, si procedette, a cura della Sovrintendenza ai Monumenti, alla trasposizione sul nuovo supporto di tela e al relativo montaggio su telai.

Opportunamente livellata e liberata dai residui di intonaco, la superficie posteriore dell'affresco ha limpidamente rivelato, in trasparenza, quella che era stata la prima stesura, i pentimenti del pittore, i suoi particolari accorgimenti rivolti ad ottenere determinati effetti cromatici o di cangiante con una prima stesura di colore talora diverso da quello definitivo (figg. 6, 7). Contemporaneamente, a titolo sperimentale in vista di un ventilato recupero della cosiddetta seconda pelle o imprimitura, venne effettuata, previo adeguato fessaggio, una prova di strappo anche di quella (fig. 8).³⁾

L'applicazione dei freschi al nuovo supporto di tela è stato effettuato mediante mastice a base di caseato di calcio.

Quanto ai telai, date le dimensioni dei dipinti, sono stati adottati quelli del tipo in uso all'Istituto Centrale del Restauro, cioè con incastri senza colla, tiranti a doppia vite (sia angolari che nei punti d'innesto del telaio) e con speciali tenditori in canapa pure regolabili a doppia vite, tenditori cui si è inserito, nella parte corrente in adiacenza alla tela, un'anima metallica flessibile onde evitare assolutamente eventuali *sparciature* del supporto. Inoltre i telai sono stati tamburati (con legno compensato messo in condizione di essere scorrevole) fino a m. 1,65 dal suolo, a scopo protettivo, essendo la

parte inferiore della pittura esposta al passaggio, nel ballatoio.

Lo stato di conservazione degli affreschi in massima parte ottimo avanzi lo strappo e, d'altronde, la perfetta riuscita dell'operazione hanno fatto sì che non sono occorsi particolari interventi di restauro o di integrazione salvo che nella già citata figura di Sofonisba.

Il ricollocamento dei dipinti — esposti nel 1952 alla Mostra del Tiepolo a Venezia — ha richiesto laboriosi e delicati interventi preliminari per garantire la solidità del supporto murario;⁴⁾ le operazioni relative si sono definitivamente concluse nell'ottobre 1955 con la integrale ricomposizione delle pareti affrescate del Salone.

Tutte le operazioni sopra descritte, di rimozione, strappo, restauro e ricollocamento degli affreschi, furono eseguite dal prof. Ottemi Della Rotta di Milano.⁵⁾ La direzione tecnica dei lavori, per conto della Sovrintendenza ai Monumenti, venne affidata all'arch. Mario Crosignani, e quindi, nella delicata fase del ricollocamento, al geom.



FIG. 10 - MILANO, SANT'EUSTORGIO - CAPPELLA DELL'ANNUNZIATA - DANIELE CRESPI LA VISITAZIONE (DOPO IL RESTAURO)



FIG. II - MILANO, SANT'EUSTORGIO - CAPP. DELL'ANNUNZIATA - DANIELE CRESPI: IL TRIONFO DI ADAMO (DOPO LA PULITURA)

Virginio Borroni; la sorveglianza dei lavori di trasposizione e restauro degli affreschi per conto delle Sovrintendenze è stata esercitata dallo scrivente.

Notizia storico-stilistica. - Gli affreschi vengono fatti risalire al tempo del primo soggiorno milanese del Tiepolo, cioè sulla fine del 1731, subito dopo quelli di Palazzo Archinti purtroppo distrutti (Cfr., anche per la bibliografia relativa, le rispettive schede nel *catalogo* della Mostra del Tiepolo - Venezia - 1952).

MILANO: Chiesa di S. Eustorgio - Cappella detta dell'Annunziata.

Daniele Crespi: Visitazione e figure di cariatidi (parete sinistra); due Profeti e angeli (ai lati dell'altare); figure di cariatidi (parete destra); i quattro Evangelisti (nei pennacchi); trionfo di Adamo (calotta della volta).

Gli affreschi erano ricoperti da un denso strato di sudiciume e da tempo immemorabile. Ne sono prova le testimonianze, in tal senso, del Bianconi (*Guida di Milano*, 1787, p. 217), del Bossi (*Guida di M.*, 1818, p. 148) e del Mongeri (*L'arte in M.*, 1872, p. 58). Nella monografia

del Nicodemi (1930, p. 83) si affermava che, per esempio, della 'Visitazione' (fig. 10) era rimasto solo "qualche ricordo",. Recentemente poi i dipinti erano talmente oscurati da essere ritenuti come cose perdute e ormai praticamente ignorate.

A completare l'effetto di rovina e di abbandono dell'insieme tutta la decorazione architettonica della cappella, a stucco, appariva ripassata con una greve tinteggiatura bruna.

Nel corso del restauro la rimozione anzitutto di codesta ridipintura ha restituito alla cappella, con l'intonazione chiara originaria e le profilature aurate (sebbene guaste), il suo tipico e nobile carattere tardo cinquecentesco.

La pulitura degli affreschi è stata preceduta dal consolidamento dell'intonaco (decorazione a cariatidi sulla parete sinistra; parete di fondo e pennacchi) e dalla fermatura del colore in alcune zone limitate: nei pennacchi (Evangelisti) e nella parete di fondo (figure di Profeti di cui una mutila nella parte inferiore).

La 'Visitazione' invece ha potuto pienamente rivelarsi e, in modo ancora più sorprendente, l'affresco della calotta (fig. 11) splendente di colori particolarmente festosi e vividi nella loro gamma in preponderanza fredda.

Il restauro, a cura della Sovrintendenza ai Monumenti, è stato eseguito nel settembre 1952 dai restauratori Giuseppe Arrigoni e Carrazzi della bottega di Mauro Pelliccioli sotto la sorveglianza dello scrivente.

Notizia storico-stilistica. - Ricupero sorprendente, tale da giustificare a pieno le lodi che dell'affresco crespiano — invero di non comune qualità pittorica e di nobilissima fattura — si leggono nel Torre (*Ritratto di Milano*), e nello Scaramuccia (*Le finezze dei pennelli italiani*, 1670, p. 142).

La datazione tradizionale riportata dal Mongeri (*op. cit.*) è 1621: un'opera dunque dei primissimi anni di attività milanese, quando ancora il giovane Maestro risultava iscritto all'Accademia Ambrosiana, quindi nell'orbita del Cerano. Ma più che dai modi di quest'ultimo, Daniele sembra qui ancora attento ai suggerimenti della cultura cinquecentesca le cui citazioni ricorrono peraltro anche nelle opere sue più mature. E citazioni correggesche sono evidenti nell'invenzione del 'Trionfo di Adamo' come nei putti; nostalgie leonardesche si colgono invece nell'angelo del 'S. Matteo', mentre la veemenza del cosiddetto realismo psicologico domina la 'Visitazione', saggio del più tipico Crespi che è memore, in questo (v. le figure delle due donne), di ricordi gaudenziani.

(continua)

F. MAZZINI

1) Spezzoni incendiari provocarono l'incendio e la distruzione delle coperture sicché gli agenti atmosferici, raggiungendo attraverso leentine superstiti l'intonaco in cannicciato, fecero rinvenire la colla che legava le tele all'intonaco stesso.

2) L'operazione, già da qualche tempo in programma, non poté essere subito attuata per la mancanza delle tele e dei materiali accessori.

3) Successivamente, a cura dell'Ufficio tecnico del Comune di Milano, venne eseguito lo strappo completo delle *imprimature* che si trovano attualmente alle pareti della Sala Consigliare di Palazzo Marino. Il saggio di strappo con la testa di guerriero, eseguito a regola d'arte dal Della Rotta, si trova invece esposto nei Civici Musei al Castello Sforzesco.

4) Il ricollocamento in sito dei telai avrebbe avuto luogo nello stesso autunno 1952 se la statica e le condizioni molto precarie della compagine muraria delle pareti del Salone non avessero creato una serie di complicazioni, tanto più che i telai dovevano essere incassati (a una profondità di oltre 15 cm. per le traverse verticali); infatti, dovendosi ricostituire la decorazione intera di tre pareti contigue, bisognava riportare il piano del dipinto al livello originario per evitare sovrapposizioni agli angoli. Fu perciò necessario compiere laboriose operazioni di sottomurazione che furono eseguite a cura dell'Ufficio tecnico del Comune con la collaborazione dei tecnici della Sovrintendenza ai Monumenti.

5) È doveroso aggiungere che al Della Rotta si deve il progetto di sistemazione della volta mediante telai tamburati mobili; allo stesso si deve inoltre il perfezionamento del sistema di tiranti in canapa animati in metallo, nei telai.

MOSTRA DI EMILIO GOLA

MOSTRA importante per la conoscenza dell'artista e il giudizio che dell'opera sua si deve dare, nonostante le facili negazioni di chi teme di non essere al corrente con una certa critica d'oggi, volta troppo spesso alle più sottili e inconcludenti elucubrazioni. Si è tenuta nelle sale della Permanente a Milano con 95 dipinti e 12 disegni e ci ha dimostrato chi fosse Gola e quale posto a lui spetti nell'ultima fase della pittura nostra dell'800. I suoi temi: paesaggi e ritratti che si potevano seguire dal 1879 c. al 1923, anno della morte. Nel giovanile *Ritratto del musicista Marco Sala* si può constatare come partisse dal Cremona ma

già fin d'allora irrobustendo la pennellata, e ben presto ne staccherà del tutto, salvo per qualche sporadica e indiretta reminiscenza: pur rimanendo sempre di gusto lombardo, si può ben dire che egli, più che a predecessori o contemporanei, guardasse direttamente alla natura. Questo è il punto essenziale per il Gola. Anche in occasione di questa mostra egli è stato invece mal giudicato da gente che partendo dalle solite prevenzioni nei riguardi del nostro '800 ha affermato appunto che egli, spinto dalla preoccupazione di voler dare un documento, non è stato che un bonario illustratore della Milano dell'età sua e della campagna brianzola. Niente di più inesatto, e c'è da chiedersi se chi ha scritto in questo modo tenesse presente l'opera del nostro artista. È ben vero che il Gola non si curasse delle correnti già in auge al tempo suo o di quelle che si andavano formando, ma, è altrettanto vero che nei suoi dipinti, esenti da elaborazioni di motivi altrui, da spunti letterari, da quell'attenta osservazione che solo può condurre a documento, è la prova di un continuo colloquio con la natura, il libero e immediato riflesso di un'impressione ricevuta. Non mai perciò una fattura accurata, una ricerca esatta di forme e di linee, per contrario una maniera sprezzante e vivace che ferma a volo una sensazione. Sappiamo da un suo amico, Virgilio Colombo, che ci riporta direttamente il suo pensiero, come egli, non credendo che in una realtà puramente soggettiva, ricreasse dentro di sé quello che lo spettacolo poteva offrirgli e questo ritraesse rapidamente, dando al colore la massima importanza. Eloquenti a questo proposito le parole del pittore quando sentendo "l'armonia che lega ogni oggetto anche il più disparato nel bagno lucente del giorno", avrebbe voluto "che le donne del suo quadro fossero color dell'acqua, e l'acqua color delle donne e le piante delle donne e dell'acqua insieme e delle gallinette che raspan per terra e dei casolari nel fondo". Non si può tuttavia parlare di impressionismo nel senso usuale della parola (Bozzi) per il valore che il Gola dà sempre alla forma, ma la sua veduta rimane prettamente pittorica per la resa sommaria e per il tocco vibrante attraverso raffinati accordi cromatici acutamente e agilmente scelti. Dai suoi paesaggi spira una brezza tagliente, i cieli spaziosi sono densi di nuvole, riflessi di acque o prati verdeggianti si distendono dinanzi ai nostri occhi e le figure sono immerse nel paesaggio e ne sono parte integrante: la vita è ovunque e sempre in fermento. Numerosi gli esempi che fra i tanti si potrebbero ricordare: parecchie vedute del Naviglio di Milano (Coll. Setmani, Venier, Banco Ambrosiano, ecc.), paesaggi della Brianza (Coll. Varenna Gussoni, Mulassano, ecc.), spesso con gruppi di lavandaie sulle rive di un torrente (Coll. Crivelli Sormani, Gussoni, Gobbi, ecc.), marine con cieli grigi (Coll. Bellotti Banzatti, Varenna Gussoni, Cardarelli, Federico Gussoni, ecc.), o infine le vedute di Venezia degli ultimi anni (1920-1923, Coll. Peroni, Setmani, Gola, Grassi, Gobbi, ecc.), che sono fra le sue pitture più liriche. Non minore libertà pittorica nei ritratti, prevalentemente femminili (Coll. Varenna Gussoni, Sommi Picenardi, Dall'Acqua, ecc.) e nei nudi (Coll. Varenna Gussoni, ecc.), nei quali rinunciando a qualsiasi piacevolezza formale l'artista ritrae un'umanità franca, persino rude, cui dà vita con sommarie