



BOTTICELLI

QR 4

Quaderni sul Restauro
Accademia Carrara - Bergamo

SANDRO BOTTICELLI

Persona sofisticata.

I dipinti dell'Accademia Carrara

a cura di

M. Cristina Rodeschini



Accademia
Carrara

Comune di Bergamo Accademia Carrara

Franco Tentorio, *Sindaco*

Claudia Sartirani, *Assessore
alla cultura e spettacolo*

Consiglio d'amministrazione dell'Accademia Carrara

Tito Lombardini, *presidente*

Ignazio Bonomi Deleuse, *vicepresidente*

Giovanni Giavazzi

Dario Guerini

Giovanni Marieni Saredo

Giorgio Mirandola

Ferdinando Noris

Rosanna Paccanelli

Giorgio Pandini

Gianriccardo Piccoli

Francesco Rampinelli

Giulio Terzi di Sant'Agata

Umberto Zanetti

Willi Zavaritt

Cesare Zonca

mostra realizzata

con la collaborazione di

COBE Direzionale spa

Consiglio d'amministrazione

Maria Benedetto Bonomo, *presidente*

Luigi Ferrara, *amministratore delegato*

Pier Luigi Turani

segreteria

Laura Luzzana

Alessandra Tadini

mostra promossa da

**Italia
Nostra!**
Sezione di Bergamo

con il sostegno di



Dirigente Direzione servizi culturali e ricreativi

Erminia Carbone

responsabile Divisione

**Accademia Carrara e GAMeC
direttore**

M. Cristina Rodeschini

conservatore Accademia Carrara

Giovanni Valagussa

amministrazione

e contabilità

Rosella Garattini

mostre e prestiti

Marina Geneletti

archivio fotografico

Angelo Zamataro

logistica e movimentazione

Cesare Marchetti

Carmine Saccone

Sandro BOTTICELLI

'Persona sofisticata'.

I dipinti dell'Accademia Carrara

Palazzo della Ragione

Sala delle Capriate

27 luglio - 4 novembre 2012

La mostra si iscrive in una serie

dedicata al restauro di dipinti

dell'Accademia Carrara.

Gli interventi conservativi si integrano

con l'approfondimento critico

*di uno storico dell'arte specialista
della materia.*

progetto e curatela

M. Cristina Rodeschini

con la collaborazione di

A. Fabrizia Previtali

restauri

Carlotta Beccaria, Milano

Roberto Buda, Firenze

Rossella Lari, Firenze

diretti da

Emanuela Daffra

Amalia Pacia

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici

ed Etnoantropologici per le province

di Milano, Bergamo, Como, Lecco,

Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese

fotografie

Archivio fotografico, Accademia

Carrara, Bergamo

Archivio Carlotta Beccaria

Gabinetto Fotografico del Polo

Museale Fiorentino, Firenze

Isabella Stewart Gardner Museum,

Boston

Museo Poldi Pezzoli, Milano - foto

Jürgen Becker

National Gallery of Art, Washington

Rabatti & Domengie Photography

Staatliche Museen zu Berlin,

Gemäldegalerie - foto Jörg P. Anders

The Metropolitan Museum of Art,

New York

redazione catalogo

A. Fabrizia Previtali

catalogo

Lubrino Editore, Bergamo

ISBN 978 88 7766 457 0

Videoguida della mostra

realizzata da

M.I.D.A. Informatica, Bergamo

Concept e cura dei testi

Veronica Cicalò, Lorenzo Madaro

e Giulia Vetromile, studenti del Master

in Museologia, Museografia e Gestione

dei beni culturali, Università Cattolica

del Sacro Cuore, Milano

Si ringraziano

Keith Christiansen

Alfredo Gambardella

Patrizio Previtali

Dina Selfridge

Annalisa Zanni

© Comune di Bergamo

Accademia Carrara di Bergamo

www.accademiacarrara.bergamo.it/

Tutti i diritti riservati

Sommario

| | |
|--|----|
| <i>Italia Nostra e l'impegno per la Carrara</i> Serena Longaretti | 7 |
| <i>Sandro Botticelli.</i> <i>Dall'intangibile perfezione, alla spoglia austerità</i> M. Cristina Rodeschini | 11 |
| Schede delle opere <i>Ritratto di Giuliano de' Medici</i> <i>Vir dolorum</i> <i>Storia di Virginia</i> Andrea Di Lorenzo | 19 |
| <i>Giovanni Morelli di fronte a Sandro Botticelli</i> Andrea Di Lorenzo | 37 |
| Restauro dei dipinti di Sandro Botticelli <i>Ritratto di Giuliano de' Medici</i> Carlotta Beccaria, Roberto Buda | 59 |
| <i>Vir dolorum</i> Carlotta Beccaria | 75 |
| <i>Storia di Virginia</i> Rossella Lari | 83 |
| Biografia - Bibliografia | 93 |

Italia Nostra e l'impegno per la Carrara

La sezione di Bergamo di Italia Nostra, in collaborazione con l'Accademia Carrara e con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Bergamo, ha promosso nel maggio 2011 una giornata di confronto pubblico dal titolo "Quali prospettive per l'Accademia Carrara", dedicata ad approfondire soluzioni in tema di spazi, funzioni e forme di gestione per i civici musei d'arte e, in particolare, per l'istituzione cittadina.

Mentre la sede storica della Pinacoteca è ancora chiusa per interventi di adeguamento funzionale e messa a norma degli impianti, Italia Nostra ha ritenuto fosse il momento opportuno per definire il progetto culturale dell'Accademia Carrara in attesa della riapertura del Museo.

A quattro anni dal ciclo di conferenze promosse in collaborazione con l'Università di Bergamo all'inizio del 2007 ("Civici Musei d'Arte: spazi, funzioni, forme di gestione"), la sezione di Bergamo dell'Associazione si proponeva di riprendere il filo del discorso iniziato a suo tempo, verificando se gli interrogativi sollevati stavano trovando risposta, e poi se – e in che modo – i percorsi già individuati con l'aiuto dei prestigiosi relatori di allora (Antonio Paolucci, Maria Teresa Fiorio, Giovanni Romano, Enrica Pagella, Aimaro Oreglia d'Isola e Luca Moretto) potevano essere intrapresi o se avevano bisogno di integrazioni, contestualizzazioni, nuovi confronti.

Sotto il profilo degli "spazi", la verifica non riguardava soltanto lo stato di avanzamento dei lavori di messa a norma, in corso secondo il progetto dello Studio Isolarchitetti, e la definizione del bisogno di spazi complementari necessari alla vita di un museo quali il laboratorio di restauro, aule per la didattica, una biblioteca specializzata e uno spazio espositivo per le mostre temporanee.

Gli ultimi sviluppi – soprattutto dopo la proposta di una nuova sede destinata alla GAMeC dal recupero degli ex Magazzini Generali – ponevano domande anche sul futuro della ex Caserma Montelungo, che il PGT comprende a pieno titolo nel Polo dell'Arte, della Cultura e del Tempo Libero come nuovo "polo museale", e in generale sul destino della secolare contiguità fisica tra le varie sedi dell'Istituzione Carrara.

La definizione delle “funzioni” museali richiedeva senz’altro la scelta dei criteri ispiratori per il riordino delle opere e il nuovo percorso espositivo, ma imponeva ormai anche la delicatissima scelta delle competenze cui affidare l’incarico di elaborare tale progetto.

Su alcuni di questi problemi Italia Nostra ha ormai maturato una sua convinzione: per esempio che il polo museale cittadino continui a richiedere un’unità anche fisica – non soltanto funzionale e virtuale – raggiungibile solo attraverso la contiguità degli spazi e degli edifici, anche perché la peculiare vicenda della formazione del patrimonio della Carrara e della GAMeC per collezioni, attraverso lasciti e donazioni, testimonia non solo una storia di amore verso la propria città ma anche una storia di consapevolezza dell’importanza dell’arte quale espressione dell’essere di una comunità; storie che riteniamo debbano leggersi anche nell’allestimento del percorso museale; e infine che – qualunque “forma di gestione” si adotti, magari capace di maggiore autonomia decisionale e flessibilità gestionale rispetto a oggi – l’istituzione Carrara debba conservare, com’era nella formula originaria data dal conte Giacomo, una matrice unitaria capace di valorizzare a vicenda le tre realtà, il Museo, la Scuola e la GAMeC, che ne sono espressione.

Ma il senso dell’iniziativa, dettata unicamente dalla passione e dalla consapevolezza della grande importanza del patrimonio e dell’istituzione Accademia Carrara per la città, non stava nel tentativo di presentare soluzioni già pronte e necessariamente astratte, quanto piuttosto (analogamente alle conferenze del 2007) nel contribuire al dibattito in corso apportandovi le idee e gli spunti di esperti di riconosciuto valore.

L’Amministrazione Comunale ha raccolto lo spirito della nostra iniziativa e ha provveduto alla costituzione di una apposita commissione per lo studio del percorso museale che verrà allestito per la riapertura dell’edificio di Simone Elia, speriamo nella primavera del 2014.

Nel contempo la sezione bergamasca di Italia Nostra ha aderito con entusiasmo al progetto “*Aspettando la nuova Carrara - Restauro e storia dell’arte*” proposto dalla direttrice del museo, M. Cristina Rodeschini. Il progetto, ben collaudato con l’esperienza del 2009 promossa dalla nostra Associazione in ricordo del socio fondatore Paolo Agliardi che ha visto rinascere alla fruizione – e alla conoscenza approfondita grazie alla pubblicazione di un apposito “*Quaderno di restauro*” – due splendide tavolette di Defendente Ferrari, è proseguito nel 2010/2011 con il

restauro e lo studio di una importante e assai delicata tavola di Andrea Previtali.

In entrambi i casi il progetto ha favorito una sorta di incremento del patrimonio della Carrara attraverso la riscoperta dell'importanza di opere poco note o poco fruibili, restituite al godimento dei tanti appassionati d'arte.

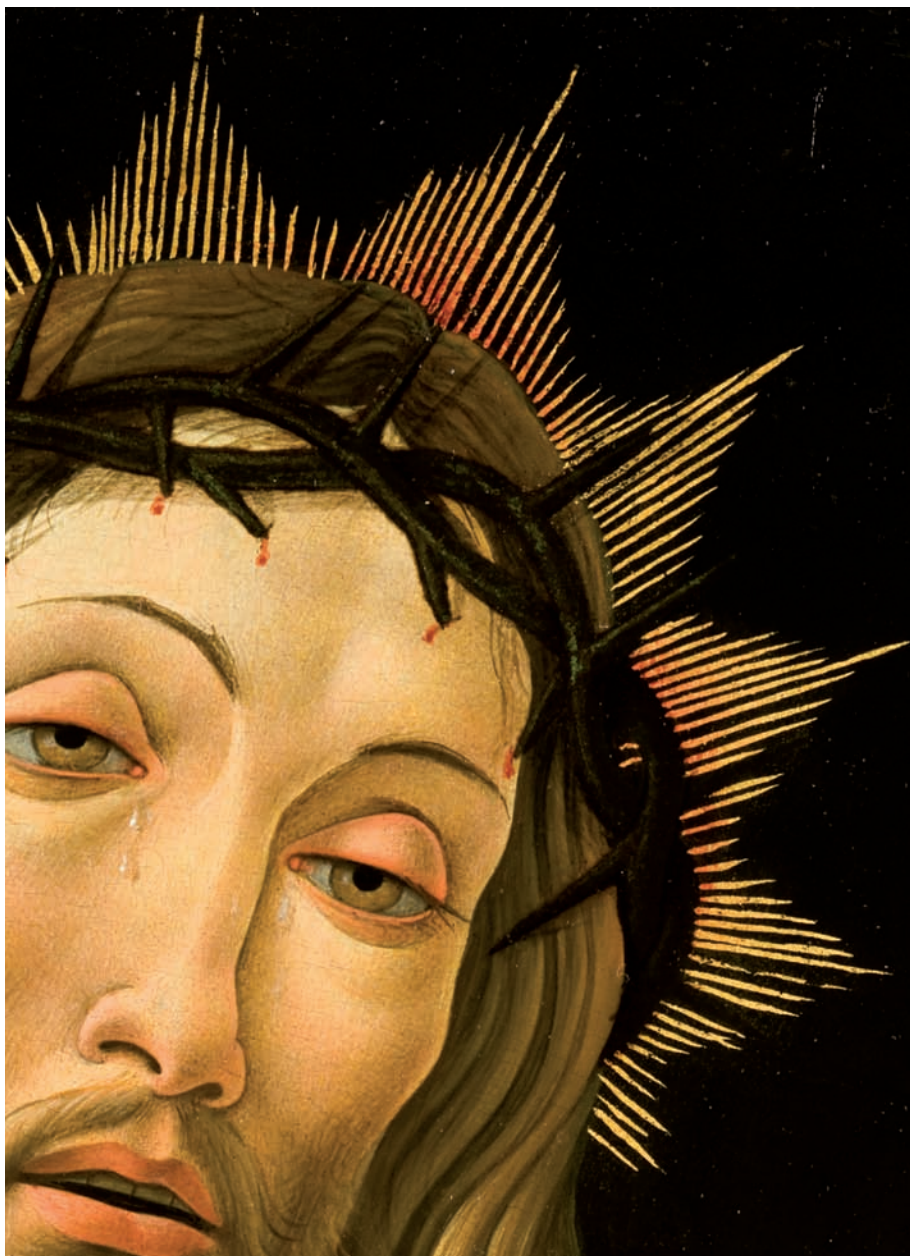
Il restauro proposto questo anno da M. Cristina Rodeschini si riferisce invece alla splendida e assai conosciuta opera di Sandro Botticelli "*Ritratto di Giuliano de' Medici*". Anche in questo caso però l'iniziativa consente di dare risalto, attraverso l'ormai collaudato allestimento di un'apposita mostra in Palazzo della Ragione e alla pubblicazione di un dedicato "*Quaderno di Restauro*", alla "riscoperta" – o meglio alla definitiva attribuzione a Sandro Botticelli – del "*Vir dolorum*" e stimolare la ricerca del disperso "*Mater dolorosa*".

È d'obbligo ringraziare tutti coloro che con magnanimità hanno fin qui consentito la realizzazione del progetto, con l'augurio che possa diventare per gli anni a venire, una consueta metodologia di approccio al restauro del patrimonio Carrara.

Serena Longaretti
*Presidente della Sezione di Bergamo
Italia Nostra ONLUS*

Sandro Botticelli.
Dall'intangibile perfezione, alla spoglia austerità

M. Cristina Rodeschini



1. Sandro Botticelli
Vir dolorum, particolare dopo il restauro

Nella serie di presentazioni pubbliche di restauri eseguiti su opere delle collezioni dell'Accademia Carrara, dopo Giuseppe Cades (2009), Defendente Ferrari (2009), Andrea Previtali (2011), è ora la volta dell'esposizione di tre dipinti di uno dei più noti artisti del Rinascimento italiano, indagato dagli specialisti e fortemente amato dal grande pubblico: Sandro Botticelli (Firenze 1445-1510).

La trattazione dei dipinti di Botticelli della Carrara è stata affidata ad Andrea Di Lorenzo, al quale si devono recenti e approfonditi contributi sull'artista e sulle vicende collezionistiche che hanno interessato le opere del maestro fiorentino conservate in Lombardia. In tal senso la bella e interessante mostra ideata e prodotta dal Museo Poldi Pezzoli tra il 2010 e il 2011, nella ricorrenza del quinto centenario dalla morte di Botticelli, ha messo in risalto quanto fosse apprezzato dai conoscitori del secondo Ottocento e primo tra tutti da Giovanni Morelli. All'acume, agli interessi di studio e al gran gusto del conoscitore l'Accademia Carrara deve i tre eccezionali dipinti giunti per legato al museo nel 1891. Più in generale, dopo un silenzio che è difficile giustificare se non nelle alternanze del gusto, gli studi sull'opera di Botticelli rifioriscono nella seconda metà dell'800 (J.A. Crowe - G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, II, London, 1864, pp. 414-430), mentre bisognerà attendere il 1893 per assistere alla pubblicazione della prima monografia sull'artista a cura di H. Ulmann, edita a Monaco. Il successo di pubblico è andato via via crescendo, non avendo di fatto più interruzione, e il simbolo di questo grande favore è diventato un dipinto in particolare: la *Primavera* (Firenze, Uffizi). Comunque sia Botticelli è una delle figure di maggior spicco del Rinascimento per essere stata la sua pittura organica alla cultura e alle discontinuità della storia del suo tempo, nella fase splendidamente connessa alla corte dei Medici e al suo *entourage*, in quella scossa dalla crisi che si manifestò con tutta evidenza alla morte di Lorenzo il Magnifico (1449-1492), con la cacciata dei Medici per mano francese nel 1494 e il conturbante sentimento religioso che si diffuse con il domenicano Girolamo Savonarola (Ferrara, 1452), trasferitosi a Firenze nel 1482. Alla predicazione profetica, apocalittica e antimedicca del religioso non rimase insensibile Sandro Botticelli – ne è testimone primo Giorgio Vasari nelle *Vite* – che assistette alle drammatiche vicende della scomunica del Savonarola da parte di Alessandro VI, cui seguì il processo e la condanna a morte del frate nel 1498.

Le opere della Carrara rappresentano le diverse fasi del percorso di Sandro Botticelli ad alto livello: il *Ritratto di Giuliano de' Medici* (databile intorno

al 1478-1480) – immagine a scopo commemorativo del fratello di Lorenzo de' Medici, ucciso nella Congiura dei Pazzi in S. Maria del Fiore nel 1478 – identifica il primo periodo, mentre il secondo, sui due versanti tematici, sacro e profano, della riflessione di Botticelli, vive nel *Vir Dolorum* (1495-1500) e nella *Storia di Virginia* (1500-1510). È proprio stato il *Cristo dolente*, tra le opere di Botticelli della Carrara, a essere il più trascurato. Ritenuto a lungo un'opera di bottega, solo recentemente è stato restituito alla mano del maestro toscano da Everett Fahy, in occasione della mostra dedicata a *Botticelli nelle collezioni private lombarde* dal Poldi Pezzoli¹. La qualità del dipinto, unita agli stringenti ritrovamenti di carattere documentario di Andrea Di Lorenzo, che ha finalmente rintracciato l'immagine della *Mater dolorosa* in origine affiancata al *Vir Dolorum*, hanno insomma aiutato a fare chiarezza sull'autografia dell'opera. D'altra parte la retrocessione per un lungo periodo a una prova di bottega è da collegare alle dinamiche del gusto che hanno storicamente privilegiato la fase medicea di Botticelli, rispetto a quella successiva. I risultati della ricerca sulla vicenda collezionistica del dipinto alla quale si stava dedicando con sagacia Andrea Di Lorenzo, in preparazione della mostra milanese, sono stati anticipati in una conferenza pubblica a Bolzano nel 2010². In occasione dell'esposizione al Poldi Pezzoli il dipinto venne restaurato, sotto la direzione di Amalia Pacia, da Carlotta Beccaria, che dà conto dell'intervento nelle pagine di questo quaderno. Sempre alla perizia della restauratrice milanese e di Roberto Buda per il supporto ligneo, spetta il restauro del *Ritratto di Giuliano de' Medici*, diretto anch'esso da Amalia Pacia. L'opera veniva iscritta nel progetto espositivo internazionale nella cocurately del Bode – Museum di Berlino e del Metropolitan di New York, dedicato al ritratto rinascimentale, realizzato tra il 2011 e il 2012³. Il dipinto a seguito del restauro concluso nell'agosto 2011 ha partecipato a entrambe le esposizioni, sia all'edizione tedesca – dove veniva affiancato alle due

¹ A. Di Lorenzo, *Botticelli e i collezionisti lombardi*, in *Botticelli nelle collezioni lombarde*, a cura di Andrea Di Lorenzo, cat. della mostra (Milano, 2010-2011), Milano 2010, pp. 27-43.

² A. Di Lorenzo, *Le opere di Botticelli dell'Accademia Carrara*, in *La Luce del Rinascimento. Temi, concetti, dinamiche della cultura artistica rinascimentale*, Torino 2011, pp. 55-77. La pubblicazione con testi di M.C. Rodeschini, A. Sorci, A. Di Lorenzo, R. Lauber dà conto di un ciclo di conferenze promosse dalla Provincia Autonoma di Bolzano nel 2010 nell'ambito del progetto che vide a Bolzano (Palazzo Trevi) e a Merano (Kurhaus) l'esposizione di dipinti dell'Accademia Carrara, in due mostre distinte, intitolate l'una *La Luce del Rinascimento* e l'altra *Dal Rinascimento al Romanticismo. Le collezioni di Accademia Carrara*, a cura di chi scrive.

³ Si veda *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, cat. della mostra, (Berlino, 2011 - New York, 2011-2012), Monaco 2011; New Haven e Londra 2011.

versioni di Berlino e di Washington – che a quella americana – con la sola versione di Washington. Il catalogo, unico per le due sedi della mostra, ne riporta la riproduzione prima del restauro, nelle regole dell’editoria internazionale che anticipa di molto, rispetto al costume italiano, le pubblicazioni a corredo degli eventi espositivi. È dunque la prima volta, in questo quaderno appunto, che l’immagine del *Ritratto di Giuliano* della Carrara viene presentata dopo il recente restauro.

Non poteva a questo punto mancare il terzo dipinto di Botticelli: la *Storia di Virginia*, restaurato nel 2000 da Rossella Lari di Firenze, sotto la direzione di Emanuela Daffra, restauro sostenuto finanziariamente dalla banca Intesa Sanpaolo nel quadro del ‘Programma annuale di restauri di opere d’arte appartenenti al patrimonio pubblico’⁴. È stato di recente sottolineato⁵ come la *Storia di Virginia* e quella di Lucrezia (in serie con il dipinto della Carrara è la *Storia di Lucrezia* conservata dall’Isabella Stewart Gardner Museum di Boston), abbiano goduto di una particolare fortuna nel Rinascimento fiorentino quali soggetti per la pittura domestica⁶. Il caso dei medesimi soggetti trattati sia da Sandro Botticelli che da Filippino Lippi (1457-1504), ancora discusso dagli studiosi per quanto riguarda l’origine dei modelli, è in tal senso emblematico.

La meravigliosa terna dei Botticelli della Carrara viene dunque presentata per la prima volta unitariamente dopo le campagne degli ultimi restauri e degli approfondimenti di studio che hanno coinvolto i tre capi d’opera.

Anche quest’anno Italia Nostra, sezione di Bergamo, con la consueta sensibilità che l’associazione culturale riserva all’Accademia Carrara e al suo patrimonio, ha voluto sostenere il progetto e in particolare il restauro del *Ritratto di Giuliano de’ Medici* e la pubblicazione del quarto quaderno sul restauro dell’Accademia Carrara che vede lo storico dell’arte Andrea Di Lorenzo offrire il proprio contributo di studio, accanto a quello dei restauratori che sono intervenuti sui tre dipinti.

⁴ Si veda *Restituzioni 2000. Capolavori restaurati*, cat. della mostra, (Vicenza 2000), Vicenza 2000, n. 21, pp.150-157, la scheda a cura di E. Daffra. Sempre E. Daffra in *Botticelli nelle collezioni lombarde*, *op cit.*, pp. 74-79, n. 6.

⁵ In occasione della recente mostra dedicata a Filippino Lippi alle Scuderie del Quirinale: *Filippino Lippi e Sandro Botticelli*, a cura di A. Cecchi, cat. della mostra (Roma, 2011-2012), Pero (Milano) 2011. Le due tavole dipinte da Lippi con le *Storie di Virginia e di Lucrezia*, datate al 1478 circa, sono rispettivamente conservate a Parigi, Musée du Louvre e a Firenze, Galleria Palatina.

⁶ Sulla questione delle *Storia di Virginia* e *Storia di Lucrezia*, soggetti dipinti sia da Filippino Lippi (oggi conservate a Parigi, Musée du Louvre e a Firenze, Galleria Palatina) che da Sandro Botticelli (Bergamo, Accademia Carrara, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) si veda J.K. Nelson in *Filippino Lippi e Sandro Botticelli*, *op.cit.*, p. 100, n.8; A. Cecchi, *idem*, p. 216, n. 50.

La necessità del confronto diretto tra meticolose campagne di studio e complessi processi di restauro, buona prassi da tempo alla base di risultati di qualità in entrambi i settori, ha in questa presentazione una riprova di assoluto interesse, tanto più motivata dalla previsione della riapertura dell'Accademia Carrara, nella primavera del 2014, con il riallestimento delle collezioni secondo un nuovo ordinamento⁷.

I dipinti di Sandro Botticelli e la loro storia legata alla figura di Giovanni Morelli, collezionista e conoscitore, saranno tra i principali motivi d'interesse della visita alla nuova Accademia Carrara, nel cuore dell'area espositiva dedicata al Quattrocento toscano.

⁷ Lo studio del nuovo allestimento delle collezioni dell'Accademia Carrara è stato affidato dall'Amministrazione Comunale di Bergamo alla commissione culturale di cui sono membri Sandrina Bandera, Caterina Bon Valsassina, Massimo Ferretti, Giuseppe Napoleone, Enrica Pagella, Giovanni Romano, assistiti da M. Cristina Rodeschini e Giovanni Valagussa.



2. Sandro Botticelli
Ritratto di Giuliano de' Medici, particolare dopo il restauro

***Ritratto di Giuliano de' Medici
Vir dolorum
Storia di Virginia***

Andrea Di Lorenzo

SANDRO BOTTICELLI

(Firenze, circa 1445 – 1510)

Ritratto di Giuliano de' Medici, circa 1478-1480

tempera e olio su tavola, 59,5 x 39,3 cm

Provenienza: Firenze, collezione privata; acquistato da Giovanni Morelli a Firenze nel 1883; Milano, collezione Giovanni Morelli; Bergamo, Accademia Carrara, raccolta Giovanni Morelli, 1891.

Restauro: Mauro Pellicoli, 1932; Carlotta Beccaria e Roberto Buda, 2011. Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58 MR 00006

La tavola di supporto del dipinto era stata assottigliata e parchettata nel corso di un intervento del passato, probabilmente quello eseguito da Mauro Pellicoli nel 1932, documentato da un cartellino apposto sul retro. Nel 2011 il dipinto è stato nuovamente restaurato: Roberto Buda ha risanato il supporto ligneo, eliminando la parchettatura che, costringendo la tavola ad assumere una planarità innaturale, causava una pericolosa compressione della pellicola pittorica e aveva provocato alcune fessurazioni del supporto (la più vistosa delle quali attraversa il volto del personaggio), mentre Carlotta Beccaria ha restituito piena leggibilità alla superficie dipinta, rimuovendo lo sporco e le vernici ossidate e risarcendo le lacune (si veda la relazione sull'intervento in questo volume). È stato recentemente rilevato (P. Zambrano, in Botticelli 2010, p. 54) che il dipinto non fu mai del tutto completato, in particolare nella campitura rossa dell'abito dell'effigiato e in quelle del fondo, che lasciano trasparire il colore chiaro della preparazione, mentre l'incarnato del volto mostra invece una maggiore finitezza. Grazie alle osservazioni al microscopio e alle analisi tecniche eseguite nel corso del restauro è stato ora possibile appurare che il fondo fu interamente ridipinto con uno strato bianco composto da biacca e olio, probabilmente avente la funzione di imprimatura, e da un colore blu uniforme a base di azzurrite, biacca e olio, di cui restano tracce diffuse sulla superficie della tavola. Tale ridipintura del fondo, che rendeva il dipinto in esame simile alla versione del *Ritratto di Giuliano de' Medici* di Botticelli conservata alla Gemäldegalerie di Berlino (fig. 2), fu eseguita qualche tempo dopo la stesura dei pigmenti originali, dato che è separata da essi da uno strato di vernice e che si sovrappone al cretto della pellicola pittorica, ma probabilmente in un'epoca relativamente antica (l'azzurrite di cui è costituita cadde in disuso a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo). In seguito – probabilmente nel corso dell'Ottocento, prima che l'opera giungesse all'Accademia Carrara con il legato Morelli nel 1891, dato che i documenti d'archivio dell'istituzione bergamasca non ne recano traccia – fu rimossa mediante l'utilizzo del bisturi, riportando alla luce il fondo originale. Resta ancora da



chiarire se la ridipintura blu fosse stata applicata per mascherare la mancata finitura del fondo originale o se l'attuale aspetto impoverito di quest'ultimo non sia invece il risultato della drastica pulitura cui esso fu sottoposto proprio per eliminare la ridipintura.

Nel dipinto è raffigurato Giuliano de' Medici, lo sfortunato fratello minore di Lorenzo il Magnifico trucidato il 26 aprile 1478, a soli venticinque anni di età, nella Cattedrale di Firenze, nel corso della celebre Congiura dei Pazzi. Giuliano de' Medici è raffigurato di tre quarti a mezzo busto, rivolto verso destra, contro una parete scura, in cui una finestra aperta sul cielo azzurro inquadra perfettamente il volto del personaggio. Il giovane indossa una camicia bianca, di cui si scorge il bordo del colletto, uno zuppone, o veste, verde con maniche lunghe e una giornea, o sopravveste rossa aperta sui fianchi, senza maniche e bordata di pelliccia. Il dipinto fu comperato da Giovanni Morelli a Firenze poco prima del 5 maggio 1883, come apprendiamo da una lettera scritta in quella data dallo stesso Morelli a Jean Paul Richter (Morelli - Richter 1960, p. 256), in cui purtroppo non è indicata la provenienza dell'opera. Si conservano altre due versioni botticelliane del *Ritratto di Giuliano de' Medici*, una alla National Gallery of Art di Washington (fig. 1; tavola, 75,5 x 52,5 cm, Samuel H. Kress Collection, 1952.5.56; Lightbown 1978, II, pp. 30-32 cat. B20; M. Boskovits, in Boskovits-Brown 2003, pp. 170-175); e l'altra presso la Gemäldegalerie di Berlino (fig. 2; tavola, 47,5 x 35 cm, inv. 106B; Lightbown 1978, II, p. 30 cat. B18; *Picture Gallery* 1975 ed. 1978, p. 62). I tre ritratti furono eseguiti dopo la morte di Giuliano, come indicano gli occhi del personaggio dallo sguardo reclinato e dalle palpebre abbassate e gli abbondanti riferimenti luttuosi che compaiono nel dipinto di Washington (in primo piano il ramo secco su cui è posata una tortora, simbolo di amore eterno e di afflizione, e sullo sfondo la finestra semiaperta, che allude al trapasso fra la vita e la morte, colta simbologia funeraria desunta dai sarcofagi antichi e diffusa nel Rinascimento), ed è assai probabile che abbiano avuto la funzione di veicolare, presso il partito filomediceo, l'immagine ufficiale quale martire civile, assassinato nel luogo più sacro di Firenze; l'insolita impostazione di tre quarti del busto e del volto, che lascia intravedere l'occhio sinistro dell'effigiato, sembra derivare da quella del *Ritratto di Galeazzo Maria Sforza* eseguito da Piero del Pollaiuolo nel 1471, quando il duca di Milano visitò Firenze, su richiesta di Lorenzo de' Medici, il che corrobora l'ipotesi che il Magnifico abbia avuto un ruolo di rilievo anche nella commissione delle effigi botticelliane del fratello e nella loro diffusione ("1° quadro colla testa di Giuliano de' Medici", forse l'esemplare oggi a Washington, passato in seguito nella collezione di Ferdinando I, è registrato nell'inventario, redatto nel 1503, dei beni di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, importante committente di Botticelli e biscugino del Magnifico: Shearman 1975, p. 26; Langendijk 1981-1987, I, 1981, pp. 1063-1064; N. Baldini, in *Sandro Botticelli* 2000, p. 109; "un quadretto pittovi la testa di Giuliano di Piero de' Medici in carta pecora, cornice dorata" è menzionato negli inventari della Guardaroba Medicea del 1553, del 1609 e del 1637, nell'ultimo dei quali il dipinto è indicato come "rotto": Langendijk 1981-1987, I, 1981, pp. 1063).

La stessa impostazione di tre quarti del volto di Giuliano de' Medici compare anche nella medaglia commemorativa della Congiura dei Pazzi eseguita da Bertoldo di Giovanni (fig. 3), suggerendo la possibilità che sia il pittore che lo scultore abbiano potuto servirsi di un modello tridimensionale, come la maschera mortuaria del volto

del defunto o un busto in cera ricavato da quest'ultima (F. Caglioti, in *Eredità* 1992, pp. 58-59; P. Zambrano, in *Botticelli* 2010, pp. 54-57).

La critica ha disputato a lungo su quale dei tre ritratti botticelliani che ci sono pervenuti sia stato dipinto per primo dalla mano del maestro, e quali siano invece stati realizzati in un momento successivo dai suoi collaboratori. Solitamente si tende a ritenere che il prototipo della serie sia costituito dall'esemplare di Washington, da cui sarebbero derivati gli altri due, che sarebbero stati eseguiti almeno in parte con l'ausilio della bottega. Miklós Boskovits (in *Boskovits-Brown* 2003, pp. 170-175) ha proposto invece che il ritratto di Berlino, che mostra una maggiore scioltezza nell'esecuzione dell'abito e un modellato più morbido del volto, sia interamente autografo e costituisca il primo numero della serie, che quello di Washington – più elaborato nell'ambientazione e probabilmente destinato a un personaggio di casa Medici, come testimonierebbe la sua provenienza medicea, seppure tardo-cinquecentesca –, sia di qualche tempo successivo e almeno in parte eseguito dal maestro, e che quello di Bergamo sia ancora posteriore e riferibile alla bottega di Botticelli. Patrizia Zambrano ha rovesciato i termini della questione: la studiosa ritiene che tutti e tre i dipinti siano autografi e suggerisce che il ritratto di Bergamo sia stato realizzato per primo, subito dopo la Congiura dei Pazzi, forse sul modello della maschera funebre di Giuliano, come indicherebbe il trattamento più crudo e realistico dei lineamenti del volto dell'effigiato. Secondo la Zambrano il dipinto in esame, rimasto incompiuto, potrebbe essere servito da modello per quello oggi a Washington, eseguito a poca distanza di tempo, mentre quello di Berlino, dal fondo scuro, caratteristico della produzione ritrattistica di Botticelli a partire dagli anni ottanta, sarebbe invece di qualche anno successivo.

Il confronto diretto, reso possibile dalla contemporanea presenza delle tre tavole alla recente mostra sul ritratto italiano nel Quattrocento di Berlino e New York (cfr. S. Weppelmann, in *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 174-177 cat. 50-52), ha confermato le sostanziali affinità che uniscono fra loro i tre dipinti, usciti dalla medesima bottega a poca distanza di tempo uno dall'altro, e la loro elevata qualità. La maggiore rigidità imputata talvolta dalla critica all'esemplare dell'Accademia Carrara potrebbe essere dovuta alla mancanza delle ultime finiture in alcune campiture di colore.

Bibliografia

Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991, p. 96; Lightbown 1978, I, pp. 40, 44, 52, II, pp. 30-32 cat. B19; Langendijk 1981-1987, I, 1981, pp. 32-33, II, 1983, pp. 1064-1066; Zeri-Rossi 1986, pp. 43-45, n. 18 (con bibliografia precedente); F. Caglioti, in *Eredità* 1992, pp. 58-59; N. Baldini, in *Sandro Botticelli* 2000, I, pp. 108-109 cat. 2.28; P. Rubin, in Rubin, Wright, Penny 1999, pp. 126-127 cat. 1; Boskovits, in *Boskovits-Brown* 2003, pp. 170-175; A. Schumacher, in *Botticelli* 2009, pp. 168-169; pp. 164-167; G. Valagussa, in *Botticelli, Bellini, Guardi* 2010, pp. 62-63; P. Zambrano, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, pp. 54-57 cat. 1; Di Lorenzo 2011, pp. 56-59; S. Weppelmann, in *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 174-177 cat. 50-52.



1. Sandro Botticelli
Ritratto di Giuliano de' Medici
Washington, National Gallery of Art



2. Sandro Botticelli
Ritratto di Giuliano de' Medici
Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



3. Bertoldo di Giovanni
Ritratto di Giuliano de' Medici e raffigurazione del suo assassinio
(verso della medaglia rievocativa della Congiura dei Pazzi)
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

SANDRO BOTTICELLI

(Firenze, circa 1445 – 1510)

Vir dolorum, circa 1495-1500

Tempera e oro su tavola di pioppo, cm 47,6 x 32,3

Provenienza: Firenze, collezione privata; acquistato da Giovanni Morelli a Firenze nel 1865; Bergamo, collezione Giovanni Morelli; Milano, collezione di Giovanni Morelli, 1874; Bergamo, Accademia Carrara, raccolta Giovanni Morelli, 1891.

Restauri: Giuseppe Molteni, 1865; Carlotta Beccaria, 2010. Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58 MR 00005

Un restauro eseguito da Giuseppe Molteni è documentato da una lettera scritta il 25 ottobre 1865 dallo stesso Molteni a Giovanni Morelli, proprietario del dipinto, conservata presso l'archivio Zavaritt di Bergamo (J. Anderson, in Radford, Valagussa, Anderson *et alii* 2011, p. 150). Le osservazioni preliminari al recente intervento eseguito da Carlotta Beccaria hanno evidenziato l'ottimo stato di conservazione della tavola di supporto, che conserva tuttora lo spessore originale, della pellicola pittorica e dell'oro applicato a missione. La delicata pulitura effettuata nel corso dell'intervento, che ha eliminato lo sporco depositatosi sulla superficie ma ha rispettato la vecchia verniciatura, ha permesso di recuperare pienamente la luminosità dei pigmenti originali. Sono stati inoltre rimossi i vecchi ritocchi alterati eseguiti a vernice – probabilmente da Molteni – sopra i colori originali che, con un'operazione squisitamente estetica ed interpretativa, tipica degli interventi ottocenteschi, addolcivano e regolarizzavano il profilo del volto e mascheravano sulle guance i peli della barba (si veda la relazione di restauro in questo volume).

Gesù si staglia a mezzo busto contro un fondo nero. Indossa una veste rossa e un manto azzurro riccamente ricamati in oro. La testa, dalla lunga e fluente capigliatura bionda e dalla morbida barba, è piegata verso la destra di chi guarda, ed è cinta dalla corona di spine, che penetra in profondità nella pelle della fronte, provocando alcune ferite da cui scorre il sangue. Nella bocca dischiusa si scorgono i denti, mentre dagli occhi arrossati dal pianto scendono alcune lacrime. La mano destra è levata, in un gesto di benedizione, mentre la sinistra mostra la ferita sul costato; da quest'ultima e dalle piaghe delle mani scaturiscono raggi dorati.

Il dipinto fu acquistato da Giovanni Morelli presso un'ignota collezione fiorentina (Frizzoni 1892, p. 11) poco prima del 25 ottobre 1865, quando era stato già trasferito nello studio milanese di Giuseppe Molteni (J. Anderson, in Radford, Valagussa, Anderson *et alii* 2011, p. 150). La tavola costituiva in origine la valva di



sinistra di un dittico di cui faceva parte anche una *Mater dolorosa*, che fu acquistata negli stessi anni dalla "Granduchessa Maria di Russia" (Frizzoni 1892, p. 11), cioè Marija Nikolaevna Romanova (1819-1876), figlia dello zar Nicola I, la quale nel settimo decennio del XIX secolo risiedette a Firenze, nella Villa di Quarto, e si dedicò al collezionismo di opere d'arte antica. Nel 1913 la *Mater dolorosa*, di attuale ubicazione ignota, fu esposta all'Ermitage di San Pietroburgo in una mostra dedicata alla memoria di Marija Nikolaevna. Il raro catalogo di questa esposizione contiene una fotografia della tavola ([Vranghel 1913], p. 19: fig. 4), grazie alla quale è possibile ricomporre idealmente il complesso smembrato negli anni sessanta dell'Ottocento fra le collezioni di Giovanni Morelli e della granduchessa russa.

Questo pendant di Sandro Botticelli deriva da un dittico di Hans Memling che ebbe un grande successo a Firenze fra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo: il *Vir dolorum* di Memling, proveniente dalla collezione fiorentina Bargagli Petrucci (Zeri-Rossi 1986, p. 96) e oggi conservato nella Galleria di Palazzo Bianco a Genova (inv. P.B. 1569), fu copiato fedelmente, ad esempio, da Domenico Ghirlandajo nel dipinto della Johnson Collection presso il Philadelphia Museum of Art (inv. 1176), mentre della *Mater dolorosa* dell'artista fiammingo, oggi custodita in una collezione privata inglese, esistono numerose repliche, una delle quali si trova alla Galleria degli Uffizi (inv. 1890 n. 1084; Zeri-Rossi 1986, pp. 95-96 cat. 20; Fahy 2007; E. Fahy in *Botticelli* 2010, pp. 80-83 cat. 7).

Il *Vir dolorum* dell'Accademia Carrara costituisce lo specimen di migliore qualità di una serie di opere raffiguranti questo soggetto eseguite da Botticelli e dalla sua bottega: va ricordato in particolare il *Cristo benedicente* del Detroit Institute of Arts di Detroit (tavola, 45,7 x 29,8 cm, inv. 27.3; B. Eclercy, in *Botticelli* 2009, pp. 352-353 cat. 77), che presenta la stessa composizione delle mani del Cristo di Bergamo, mentre la testa è piegata verso la sinistra di chi guarda. La fortuna del dipinto in esame è attestata da una copia fedele già nella collezione del principe Massimo di Roma e oggi presso il Fogg Art Museum di Cambridge, Massachusetts (tela, 57,1 x 34,9 cm, inv. 1930.2; Zeri-Rossi 1986, p. 96).

Pur giudicato autografo da conoscitori del calibro di Giovanni Morelli ([1890, ed. it. 1897], 1991, p. 96), Gustavo Frizzoni (1892a, p. 11; 1892b, p. 222), Adolfo Venturi (1925, pp. 82, 107) e Bernard Berenson (1932, p. 101; 1936, p. 87; 1963, I, p. 33), il *Vir dolorum* dell'Accademia Carrara ha conosciuto una lunga fase di eclissi, in cui è stato generalmente ritenuto il prodotto di un collaboratore attivo nella bottega di Botticelli (Ullmann 1893, pp. 139 nota 3, 153; Horne [1908] 1986, pp. 174-175, 209; Lightbown 1978, II, pp. 120, 141 cat. C48, 142; Zeri-Rossi 1986, pp. 95-96 cat. 20; Cecchi 2005, pp. 332, 364 nota 103). La ragione principale di tale sottovalutazione risiede probabilmente nel carattere esplicitamente pietistico e devoto di quest'immagine, riflesso delle ferventi predicazioni di Girolamo Savonarola (Pons, in *Botticelli* 2000, I, pp. 158-159 cat. 4.14), che doveva risultare respingente per gli osservatori. Spetta a Everett Fahy (Fahy 2007, pp. 47-48; E. Fahy, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, pp. 80-83 cat. 7) il merito di avere pienamente rivalutato il dipinto: lo studioso ne ha sottolineato gli "effetti di straordinaria bellezza, quali le lusinghiature nei capelli che scendono a cascata dalla testa e il delicato scintillio della lacca rossa sui raggi dorati del nimbo" e ha, a giusta ragione, riannesso l'opera nel catalogo delle opere autografe di Botti-



4. *Mater dolorosa*.
Già San Pietroburgo,
collezione di Sergej Šeremetev
(già Firenze, collezione
privata e collezione di Marija
Nikolaevna Romanova).

celli, proponendo “una collocazione verso la fine degli anni novanta del Quattrocento, non lontano dalla *Crocifissione mistica* del Fogg Art Museum di Cambridge, Massachusetts, e dalla *Natività mistica* della National Gallery di Londra” (E. Fahy, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, p. 82).

Bibliografia

Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991, p. 96; Frizzoni 1892a, p. 11; Frizzoni 1982b, p. 222; Ulmann 1893, pp. 139 nota 3, 153; Horne [1908] 1986-1987, pp. 174-175, 209; Venturi 1912, p. 124; Berenson 1932, p. 101; Lightbown 1978, II, pp. 120, 141 cat. C48, 142; Zeri-Rossi 1986, pp. 95-96, cat. 20; L. B. Kanter, in *Botticelli* 1997, p. 42; N. Pons, in *Botticelli* 2000, I, pp. 158-159 cat. 4.14; Cecchi 2005, pp. 332, 364 nota 103; Fahy 2007, pp. 47-48; E. Fahy, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, pp. 80-83 cat. 7; Di Lorenzo 2011, pp. 65-69; J. Anderson, in Radford, Valagussa, Anderson et alii 2011, pp. 150-151 cat. 39.

SANDRO BOTTICELLI

(Firenze, circa 1445 – 1510)

Storia di Virginia, circa 1500-1510

tempera e oro in conchiglia su tavola, 83,5 x 165,9 cm

Provenienza: Firenze, collezione privata; Roma, Galleria delle pitture del Monte di Pietà, 1851; acquistato da Giovanni Morelli per il cugino Giovanni Melli nel 1871; Milano, collezione Giovanni Melli;



Bergamo, collezione Giovanni Morelli, 1873, per successione ereditaria;
Milano, collezione Giovanni Morelli, 1874; Bergamo, Accademia Carrara,
raccolta Giovanni Morelli, 1891.

Restauri: 1872, Luigi Cavenaghi; 1939, Mauro Pellicoli; 2000, Rossella Lari.
Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58 MR 00002



Il dipinto, di ragguardevoli dimensioni e caratterizzato da un formato spiccatamente sviluppato in senso orizzontale, è una spalliera, cioè un pannello originariamente inserito all'interno di un rivestimento in legno, cuoio o stoffa che copriva le pareti di un ambiente privato fino all'altezza delle spalle di una persona stante.

Giovanni Morelli acquistò l'opera nel 1871 presso il Monte di Pietà di Roma, dove si trovava dal 1851, per conto del cugino Giovanni Melli (Anderson 1999, pp. 107, 112-113, 115-115, 118-121), dal quale la ereditò nel 1873, con tutte le raccolte librerie, numismatiche e artistiche di Melli, alla morte di quest'ultimo.

Per lo stato di conservazione dell'opera si rimanda a E. Daffra, in *Restituzioni* 2000, pp. 155-156, e alla relazione sull'intervento di restauro eseguito da Rossella Lari nel 2000 pubblicata in questo volume.

Sono qui raffigurate, all'interno di una vasta architettura classica, le drammatiche vicende di Virginia. Si tratta di un episodio della storia romana del V secolo a. C. narrato dettagliatamente da Tito Livio (*Ab Urbe Condita*, III, 44-50) e menzionato da Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium*, VI, 1, 2), nonché, nel XIV secolo, da Petrarca (*Trionfo della Pudicizia*, 136-139) e Boccaccio (*De mulieribus claris*, LXIII).

Secondo una tradizione consolidata della pittura medievale e rinascimentale, i diversi momenti della vicenda sono giustapposti. Il decemviro Appio Claudio si era invaghito di una vergine plebea di nome Virginia, che era già stata promessa al tribuno della plebe Lucio Icilio, e aveva tentato di sedurla, anche con offerte di denaro, ma senza successo. Decide quindi di ordire una congiura, approfittando dell'assenza da Roma di Lucio Virginio, padre della fanciulla, impegnato nella guerra contro gli Equi. In basso a sinistra nel dipinto, un suo complice, Marco Claudio (vestito di rosso e con un mantello blu sulle spalle), mentre Virginia, accompagnata dalle sue compagne, si reca al foro, dove avevano sede le scuole, la reclama falsamente come sua schiava e le ordina di seguirlo. Di fronte alle proteste della ragazza e della folla accorsa, cita Virginia in giudizio. Si presentano quindi tutti in tribunale alla presenza dello stesso Appio Claudio che aveva tessuto il complotto (in alto al centro nel dipinto), dove Marco racconta che la fanciulla, nata nella sua casa, era stata rapita e portata nella casa di Virginio, dove era stata fatta passare per sua figlia. Appio Claudio decide di assegnare temporaneamente la fanciulla a Marco, in attesa che Virginio al suo ritorno possa far valere le sue ragioni. Interviene allora Icilio (abbigliato con una veste blu e un mantello verde), che minaccia di provocare gravi disordini se la sua promessa sposa sarà trattenuta nell'abitazione di estranei. Appio Claudio, intimorito, concede alla ragazza di tornare nella propria dimora e sospende la decisione fino al giorno seguente, per dare la possibilità a Virginio di presenziare al processo. Questi, avvisato di quanto stava accadendo, rientra precipitosamente a Roma nella notte; il mattino dopo si presenta in tribunale con la figlia (nel dipinto è raffigurato con la veste blu e il mantello rosso) e proclama tutto il suo sdegno per l'evidente ingiustizia causata dalla bramosia di Appio Claudio. Quest'ultimo però, accecato dal desiderio, decide ugualmente di assegnare la ragazza a Marco in temporanea schiavitù, e ordina che sia portata via, sotto la protezione dei soldati. Virginio, vedendo vano ogni suo tentativo per ottenere giustizia, finge di piegarsi alla decisione di Appio, si apparta con la figlia e, estratto un coltello, la uccide, per evitare che il suo onore sia profanato (in basso a destra). La vicenda si conclude con il dolore dei famigliari di Virginia (in basso all'estrema destra) e con la rivolta della folla sobillata da Virginio e Icilio (in basso al centro), che porta alla fuga del tiranno

Appio Claudio, al rovesciamento del Decemvirato e al ripristino del Tribunato della plebe. Nei finti bassorilievi a monocromo inseriti nell'architettura sono probabilmente raffigurati due episodi della storia romana che videro protagonista Furio Camillo: a sinistra quello del traditore maestro di scuola di Falerii (l'odierna Civita Castellana), che voleva consegnare i ragazzi che gli erano stati affidati allo stesso Camillo, e a destra quello del pagamento del riscatto da parte dei Romani al condottiero gallo Brenno, che li aveva sconfitti.

Della *Storia di Virginia* dell'Accademia Carrara si conserva all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston il pendant – dalle misure quasi identiche e sicuramente proveniente dal medesimo complesso decorativo – in cui è raffigurata la *Storia di Lucrezia* (fig. 5; tavola, 83,5 x 180 cm, inv. P16e20; Henty 1974, pp. 38-41), vicenda svoltasi alla fine del VI secolo a. C. narrata minuziosamente da Tito Livio (*Ab Urbe Condita*, I, 57-60), sunteggiata da Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium*, VI, 1, 1), riferita da Ovidio (*Fasti* II, 725-852) e ripresa nel XIV secolo da Dante (*Inferno*, IV, 127-128), Petrarca (*Trionfo della Pudicizia*, 131-132) e Boccaccio (*De mulieribus claris*, XLVIII). Durante l'assedio della città di Ardea da parte di Tarquinio il Superbo, i figli del re e gli altri ufficiali dell'esercito disputano sulle virtù delle rispettive mogli, ciascuno sostenendo il primato della propria consorte. Decidono quindi di tornare a Roma nottetempo per stabilire quale delle loro mogli sia la più virtuosa e morigerata: mentre le nuore del re si intrattengono in un banchetto in compagnia di coetanei, Lucrezia, figlia di Spurio Lucrezio e sposa di Tarquinio Collatino, viene invece trovata nella penombra della casa insieme alle ancelle, intenta a filare e ad accudire alle cose domestiche, ed è quindi giudicata vincitrice della gara delle mogli. Lucrezia suscita però la bramosia di Sesto Tarquinio, il quale, sentendosi provocato dalla castità di Lucrezia, oltre che dalla sua bellezza, decide di possederla a qualunque costo. Tornato di nascosto alcuni giorni dopo alla casa di Lucrezia, è accolto con benevolenza e invi-



5. Sandro Botticelli, *Storia di Lucrezia*
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

tato a entrare, dato che nessuno poteva sospettare le sue vere intenzioni. Durante la notte si introduce nella camera di Lucrezia e, minacciandola con un coltello, la costringe a cedergli con la forza. Allontanatosi Sesto Tarquinio, Lucrezia chiama il marito e il padre e racconta tutto, facendo promettere loro di non lasciare l'onta impunita, dopodiché, impugnato un coltello che teneva nascosto nella veste, si uccide. Lucrezio, Collatino e i loro compagni giurano sul suo cadavere di vendicarla e provocano una rivolta popolare contro Tarquinio il Superbo che porta al rovesciamento del regime monarchico e all'instaurazione della Repubblica romana.

Le due vicende hanno evidenti analogie e insistono sugli stessi temi – la celebrazione delle virtù femminili dell'onore, della pudicizia e della castità, difese a prezzo della vita, lo sdegno per la violenza inflitta alle donne da uomini malvagi e lascivi e la glorificazione delle rivolte popolari antitiranniche –; erano messe in parallelo dalle stesse fonti antiche (Si vedano, ad esempio, Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, III, 44 e Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium*, VI, 1, 1-2) e costituivano spesso dei pendant nei cicli decorativi rinascimentali, come nei due pannelli di cassone eseguiti da Filippino Lippi verso la fine degli anni settanta e divisi fra il Louvre e la Galleria Palatina di Firenze (rispettivamente tavola, 45 x 126,5 cm, inv. M.I. 501, e tavola, 41,8 x 126 cm, inv. 388: P. Zambrano, in Zambrano, Nelson 2004, pp. 155-162; 320-322 catt. 15A e 15B; J. K. Nelson, in *Virtù d'amore* 2010, pp. 198-201 catt. 14a-b; Id., in *Filippino Lippi* 2011, pp. 100-101 cat. 9), in cui sono raffigurati gli stessi soggetti delle spalliere della Carrara e dell'Isabella Stewart Gardner Museum, utilizzando in parte per i gruppi di personaggi le medesime composizioni – con ogni probabilità tratte da disegni di Botticelli risalenti agli anni settanta del Quattrocento, utilizzati come modelli di repertorio nella sua bottega (sulla questione si veda, da ultimo, J. K. Nelson, *Filippino Lippi* 2011, pp. 100-101 cat. 9) –, mentre i fondali architettonici sono invece differenti. L'identificazione dei pannelli di Bergamo e di Boston, proposta a più riprese dalla critica, con i “molti quadri, chiusi da ornamenti di noce per ricignimento e spalliera, con molte figure e vivissime e belle” che, come ricorda Vasari, Botticelli “fece intorno a una camera” “nella via de' Servi in casa Giovanni Vespucci” (Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini – Barocchi, III, pp. 513-514), è da ritenersi però solo ipotetica, dato che lo storiografo purtroppo non descrive i soggetti dei dipinti eseguiti dall'artista per i Vespucci, e che non è facile immaginare quali altri temi narrativi avrebbero potuto accompagnare, fra i “molti quadri” citati da Vasari, le *Storie di Virginia e di Lucrezia* le quali solitamente costituivano una coppia a sé (Lightbown 1989, p. 269; J. K. Nelson in *Virtù d'amore* 2010, p. 194). Pare inoltre arduo collegare queste due tavole dai toni fortemente antitirannici a Giovanni Vespucci e a suo padre Guidantonio, le cui posizioni politiche nei difficili anni successivi alla cacciata di Piero de' Medici nel 1494 furono invece piuttosto controverse e sfumate, e sicuramente non decisamente antimedicee (Lightbown 1989, p. 269; G. Valagussa, in *Pittura italiana* 2008, p. 102; E. Daffra, in *Botticelli* 2010, pp. 78-79).

La datazione tradizionale allo scorcio del Quattrocento dei pannelli oggi a Bergamo e a Boston, che si legava all'acquisto del palazzo di Via de' Servi da parte di Guidantonio Vespucci nel 1499 e al matrimonio di Giovanni Vespucci con Nanna di Benedetto di Tanai de' Nerli, avvenuto nel 1500, può essere dunque rimessa in discussione: Alessandro Cecchi ha recentemente proposto per le spalliere in esame, in cui “si riscontra la concitazione nelle pose delle figure e la drammaticità della narrazione che caratterizza l'ultima produzione” di Botticelli, una collocazione cronologica nel primo decen-

nio del Cinquecento, “nell’ultimo periodo di attività di Sandro, ben dopo la *Natività mistica* di Londra, degli inizi del secolo, e in prossimità con l’*Adorazione dei Magi* incompiuta e ridipinta degli Uffizi”, giungendo a ritenere i due pannelli “uno degli ultimi numeri del catalogo botticelliano” (A. Cecchi, in *Filippino Lippi* 2011, p. 216). In alcune figure dipinte nelle tavole di Bergamo e di Boston si riscontra l’intervento della bottega, e in particolare dello stesso collaboratore attivo anche nelle *Storie di San Zanobi* conservate alla National Gallery di Londra, al Metropolitan Museum di New York e alla Gemäldegalerie di Dresda (Cecchi 2005, p. 342; A. Cecchi, in *Filippino Lippi* 2011, p. 216).

Bibliografia: Morelli [1880] ed. it. 1886, p. 207; Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991, p. 96; Horne [1908] 1980, pp. 390-398; Lightbown 1978, II, pp. 103-106; Zeri, Rossi 1986, pp. 91-94; Lightbown 1989, pp. 260-269; E. Daffra, in *Restituzioni* 2000, pp. 150-156; Cecchi 2005, pp. 341-346; G. Valagussa, in *Pittura italiana* 2008, pp. 102-103 cat. 21; E. Daffra, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, pp. 74-79 cat. 6; J. K. Nelson, in *Virtù d’amore* 2010, pp. 194-196; A. Cecchi, in *Filippino Lippi* 2011, pp. 216-217; Di Lorenzo 2011, pp. 59-64; J. Anderson, in Radford, Valagussa, Anderson et alii 2011, pp. 152-153 cat. 40.

Giovanni Morelli di fronte a Sandro Botticelli

Andrea Di Lorenzo



1.
Sandro Botticelli, *Compianto sul Cristo morto*
Milano, Museo Poldi Pezzoli

I tre dipinti di Sandro Botticelli presentati in questa occasione, tutti di particolare interesse e di ragguardevole qualità, appartengono alle raccolte dell'Accademia Carrara. L'insolita e rara presenza di un numero così cospicuo di opere dell'illustre artista fiorentino nel museo bergamasco – al di fuori della Toscana, soltanto un'altra galleria italiana, il Museo Poldi Pezzoli di Milano, ne custodisce altrettante – si deve al gusto raffinato e all'acume critico di Giovanni Morelli (1816-1891), fra i principali conoscitori dell'arte antica della sua epoca, che acquistò questi dipinti nel corso della sua vita e li lasciò infine in legato testamentario all'Accademia Carrara, insieme al resto della sua importante collezione di opere d'arte.

Morelli riservava all'artista fiorentino un interesse e una predilezione del tutto particolari e non sorprende che abbia acquisito ben tre sue opere significative per la propria collezione¹, che egli concepiva come una vera e propria palestra per esercitare quotidianamente l'occhio sullo stile e sui minuti dettagli delle opere dei grandi maestri; lo studioso riteneva inoltre che quando si acquistano delle opere d'arte si è inevitabilmente portati a osservarle e studiarle con maggiore attenzione².

¹ I collezionisti dell'Ottocento erano solitamente interessati a rappresentare nelle loro raccolte il maggior numero di pittori antichi, ciascuno di essi con un'opera rappresentativa. Il fatto che Giovanni Morelli e Gian Giacomo Poldi Pezzoli abbiano acquistato più opere di Botticelli indica da parte loro un interesse sicuramente eccezionale nei confronti dell'artista, e non è affatto escluso che in questa scelta di gusto sia stato proprio il conoscitore bergamasco a influenzare l'amico collezionista. Poldi Pezzoli acquistò la *Madonna del Libro* (sulla quale si veda A. Cecchi, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, pp. 58-61 cat. 2) entro il 1872 (Di Lorenzo 2010, pp. 32-33, 41 nota 59), e il *Compianto sul Cristo morto* (su cui cfr. A. Cecchi, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, pp. 84-87 cat. 8), il 12 marzo 1879, per 2.250 lire, poco più di un mese prima di morire (Galli Michero 2011, p. 63; *Appendice documentaria* 2011, pp. 170, 172 nota 80). La terza opera di Botticelli conservata nel Museo Poldi Pezzoli, il cappuccio di piviale eseguito a ricamo su disegno dell'artista fiorentino, fu comperata da Giuseppe Bertini, primo direttore del museo, nel 1889 (M. Rizzini, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, pp. 70-73 cat. 5; Di Lorenzo 2010, pp. 33-34).

² Il 12 agosto 1860 Morelli scriveva al suo grande amico fiorentino Niccolò Antinori in questi termini: "[...] Sarebbe bene che tu stesso ti mettesti a far raccolta d'opere d'arte antica, non per farne una galleria, ma per studiare meglio le specialità tecniche di quei maestri. Più tardi potrai sempre alienarle ancora, se non ti piacquero di conservarle tue – e ciò certamente senza perdita qualora tu sii cauto nell'acquistarlo. Dico ciò perché so per esperienza che il Napoleone d'oro è dotato di molta perspicacia, e acquistando quadri s'impara più presto e meglio a studiarli e conoscerli, e a distinguere gl'imitatori e le copie dagli originali" (Agosti 1985, p. 35 lettera XXV).

La figura e le opere di Sandro Botticelli furono progressivamente riscoperte e apprezzate nel corso dell'Ottocento da critici, amatori e collezionisti, inizialmente nel mondo anglosassone e in seguito anche a sud delle Alpi³; al di là di quali e quante delle sue attribuzioni di opere botticelliane abbiano resistito al vaglio della critica moderna⁴, in questa conoscenza critica e rivalutazione di Botticelli il *connoisseur* bergamasco ebbe un ruolo di notevole rilievo, non solo in Italia, come queste brevi note cercheranno di illustrare, e il suo lascito ai collezionisti e alla generazione più giovane di storici dell'arte fu senza dubbio profondo⁵.

L'artista fiorentino ricopre un ruolo di assoluta centralità nella formazione di Morelli come conoscitore di opere d'arte: secondo la testimonianza dei suoi allievi e amici, fu proprio osservando le opere di Botticelli esposte nella Galleria degli Uffizi, negli anni cinquanta dell'Ottocento, che egli concepì il suo famoso metodo attribuzionistico, basato sull'attenta osservazione e sulla classificazione scientifica dei più minuti dettagli anatomici dei dipinti, raffigurati da ciascun artista in modo peculiare: "Un giorno, mentre [Morelli] stava studiando agli Uffizi, improvvisamente lo colpì che in un quadro del Botticelli con diverse figure, il disegno delle mani fosse notevolmente simile in tutte, che cioè lo stesso tipo caratteristico anche se plebeo, con dita ossute, larghe unghie squadrate e contorni scuri, si ripetesse in ogni figura. Rivolgendo la sua attenzione agli orecchi, osservò che anch'essi erano disegnati in un modo molto particolare e che, nelle numerose figure in cui l'orecchio era visibile, si ripresentava la stessa forma tipica. Passò allora a esaminare altre opere dello stesso pittore, e scoprì che in esse si ripetevano esattamente le medesime forme, insieme ad altri aspetti particolari che sembravano caratteristici del maestro: il tipo di testa e l'espressione, il disegno delle narici, la vivacità dei movimenti, la disposizione del panneggio, l'armonia del colore (quando non era stata alterata dai restauratori), la qualità del paesaggio. In tutte le opere originali del Botticelli, la presenza di queste ed altre caratteristiche dimostrava la loro genuinità. In dipinti dove le forme e i tipi erano quelli del pittore ma dove mancavano la vivacità, il movimento e tutte le qualità più profonde, Morelli riconosceva opere eseguite su cartoni del maestro; i quadri, invece, in cui né i tipi né le forme corrispondevano ai criteri prestabiliti e che erano riconducibili al Botticelli solo per una somiglianza generica, li considerava opera di allievi e imitatori. Dopo aver applicato il suo metodo ai dipinti del Botticelli, passò a esaminare quelli di altri maestri fiorentini e,

³ Cfr. Levey 1960; Gasparotto 2006; Zambrano 2006; Di Lorenzo 2010.

⁴ Cfr. Fahy 1993.

⁵ Per il cospicuo influsso esercitato da Giovanni Morelli sul giovane Bernard Berenson, in particolare in relazione all'interesse di quest'ultimo per lo studio delle opere di Botticelli e Filippino Lippi, si veda da ultimo Zambrano 2006, pp. 44-51.



2.
Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*
Firenze, Galleria degli Uffizi

successivamente, di pittori di altre scuole italiane, ottenendo dovunque risultati non meno, per lui, convincenti”⁶.

La centralità e l'importanza dell'artista fiorentino per il *connoisseur* bergamasco è confermata dal fatto che tutti gli studi di Morelli sulle gallerie italiane e straniere iniziano, quando si viene a discorrere della scuola toscana, proprio dall'analisi delle opere di Botticelli⁷. Nelle pagine del libro sulle Gallerie Borghese e Doria Pamphili dedicate al Filipepi, definito “uno dei più geniali e caratteristici artisti italiani”, lo studioso presenta inoltre una lista di dipinti attribuitigli a suo avviso erroneamente e da restituire alla bottega, in cui figurano anche alcune opere oggi giudicate capisaldi del catalogo dell'artista, come il tondo della Galleria Borghese, *l'Annunciazione di Cestello* degli Uffizi o il *Compianto* del Museo Poldi Pezzoli (fig. 1), mentre sono invece giudicate autografe quelle della sua collezione⁸.

Nel *Concetto fondamentale e metodo* premesso all'edizione italiana dello stesso volume, formulato come una sorta di dialogo socratico, per esemplificare con un esempio pratico l'applicazione del suo metodo lo studioso restituisce a Botticelli la tavoletta raffigurante *Sant'Agostino nello studio* degli Uffizi (fig. 2), che all'epoca era riferita, sulla base della testimonianza vasariana, a Filippo Lippi⁹: una proposta attributiva oggi universalmente accettata. In questa pagina lo studioso descrive le

⁶. Il brano, tratto da Ffoulkes 1911, p. 830 è citato da J. Anderson, in Morelli [1890, ed. it. 1897], 1991, pp. 388-389 nota 1 (la traduzione è di M. G. Padovan). Jean Paul Richter descrive in maniera assai simile la genesi del metodo morelliano nel necrologio dell'amico (pubblicato in “Beilage zur Allgemeine Zeitung” del 6 aprile 1891, pp. 2-3; il brano è riferito da Frizzoni [1893, ed. it. 1897], 1991, p. 362): “fu nell'occasione di una visita alla Galleria degli Uffizi in Firenze, ch'egli, osservando le opere del Botticelli, venne a constatare che nelle numerose figure del medesimo quadro tanto l'orecchio quanto la mano si mostravano formati, con grande sua meraviglia, in analogo modo. Nel proseguire questi studi appariva che nelle opere dello scolaro di Botticelli, Filippino Lippi, il modo di concepire e di foggiare le membra, in specie la mano e l'orecchio, era diverso e nello stesso tempo peculiare e indipendente. Tali osservazioni estese alle opere autentiche degli altri maestri fiorentini conducevano allo stesso risultato. In singoli casi, dove il metodo non calzava, si verificava che le denominazioni dei quadri erano insufficienti o non attendibili. I risultati ottenuti a Firenze animarono il Morelli ad analoghe ricerche in altri centri artistici d'Italia”.

⁷. Morelli [1890, ed. it. 1897], ed. 1991, pp. 92-98; Morelli [1880], ed. it. 1886, pp. 206-208; 235; 351-352. Cfr. J. Anderson, in Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991, pp. 388-389 nota 1; Zambrano 2006, p. 49.

⁸. Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991, pp. 92-98. Liste più succinte di autografi botticelliani e di opere attribuite al maestro, ma secondo il *connoisseur* bergamasco da restituire invece alla bottega, sono anche in Morelli [1880], ed. it. 1886, rispettivamente pp. 206-207 e 351-352.

⁹. Cfr. Vasari [1550 e 1568] 1966-1987, vol. III, 1971, p. 338. Già Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle (1864-1866, vol. II, 1864, p. 348 nota 1) avevano però affermato che la tavoletta “is certainly not by Fra Filippo but is either by Filippino or Botticelli”: cfr. al riguardo Fahy 1993, p. 352. Crowe e Cavalcaselle ebbero il merito, nell'ambito della riscoperta e della rivalutazione di Botticelli, di dedicare all'artista il primo studio monografico in assoluto (1864-1866, vol. II, 1864, pp. 414-430).



3.
Sandro Botticelli, *Ultima Comunione di San Gerolamo*
New York, The Metropolitan Museum of Art

peculiarità distintive dell'artista fiorentino, che consentono di identificare le sue opere: "Le forme caratteristiche di Sandro Botticelli [...] sono fra le altre: la mano con le dita ossute, non graziose certamente ma pur sempre piene di vita, le cui unghie, come qui per esempio quelle del pollice, sono quadrate e nere all'intorno; il naso grosso colle narici larghe, come può subito scorgere nel famoso quadro della *Calunnia d'Apelle* [...], opera incontrastabile del maestro, che qui pure si trova. Osservi inoltre nei due quadri le speciali pieghe longitudinali e il trasparente colore rosso dorato. Confronti anche, se vuole, l'aureola di questo Sant'Agostino coll'aureola di altri santi in quadri autentici del Botticelli [...]"¹⁰. Morelli fu il primo a riferire correttamente a Botticelli anche un altro dipinto di raffinata qualità, l'*Ultima Comunione di San Gerolamo*, appartenente nel XIX secolo alla collezione Capponi di Firenze, che egli ben conosceva, e oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 3)¹¹.

Nell'introduzione del libro sulla Galleria Borghese la triade Filippo Lippi-Botticelli-Filippino Lippi è menzionata come paradigma delle difficoltà incontrate dai conoscitori nell'attribuzione delle opere d'arte: "nessuno che si sia in qualche modo reso famigliare collo studio delle opere d'arte italiane vorrà negare che talora non sia tanto facile, come si crederebbe, il distinguere le opere degli scolari da quelle del maestro, e, poiché siamo nella scuola fiorentina, un'opera, per esempio, del Masolino da una del Masaccio [...], un'opera del giovane Filippino Lippi da una di Sandro Botticelli, o un'opera giovanile dell'ultimo da una di Fra Filippo Lippi, o un abile lavoro giovanile di Raffaellino del Garbo da un debole lavoro di Filippino. Eppure si tratta qui sempre di opere della medesima scuola e della medesima tendenza artistica"¹².

¹⁰. Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991, pp. 51-52. Morelli attribuisce il dipinto a Botticelli già nel primo articolo sulla Galleria Borghese, uscito su "Zeitschrift für bildende Kunst" (1874, p. 7), e nel volume sulle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, in cui curiosamente identifica in maniera errata, forse per un lapsus della penna, il santo raffigurato con Gerolamo ([1880] ed. it. 1886, p. 207).

¹¹. Il riferimento del dipinto a Botticelli è formulato con sicurezza da Morelli in una lettera inviata a Niccolò Antinori il 24 luglio 1879, in cui egli propone a Giulia Ridolfi di acquistare un piccolo nucleo di opere appartenenti agli eredi del suo amico Gino Capponi, scomparso nel 1876: "Il Botticelli – la *Comunione di San Gerolamo*", inserito al primo posto nella lista e stimato ben 10.000 lire, è il quadro dalla valutazione di gran lunga maggiore fra quelli elencati nella lettera: Agosti 1985, pp. 72-73; J. Anderson, in Morelli [1890, ed. it. 1897], 1991, pp. 412-413 nota 195. La proposta di acquisto non fu raccolta da Giulia Ridolfi e la tavoletta rimase presso i Capponi fino al 1912, quando fu venduta tramite Duveen a Benjamin Altman che alla sua morte, l'anno seguente, la legò al Metropolitan Museum of Art. L'attribuzione a Botticelli dell'*Ultima Comunione di San Gerolamo* è pubblicata dal conoscitore bergamasco in Morelli [1890, ed. it. 1897], 1991, p. 124 nota b. Pochi anni prima Otto Müндler (1867, p. 279) e Albert von Zahn (in Burckhardt [1855] 1874, p. 878) avevano invece riferito a Filippino Lippi il dipinto (sul quale cfr. Zeri – Gardner 1971, pp. 159-163).

¹². Morelli [1890, ed. it. 1897], 1991, p. 85.

Poche pagine più avanti Morelli descrive nel dettaglio i caratteri morfologici dei dipinti dei tre artisti: “consideriamo ora più accuratamente le mani dei tre maestri fiorentini sunnominati, Fra Filippo, Sandro Botticelli e Filippino. Fra Filippo ha plasmato la sua mano precisamente su quella di Fra Beato Angelico e del Masaccio, suoi prototipi, e l’ha conservata fino alla fine della sua vita. Essa fu già criticata, come racconta il Vasari, da suoi contemporanei. E infatti essa non ha una bella forma, ma è tozza, pesante e male modellata; anche l’orecchio ha una forma rotonda, massiccia, e di solito sporgente. [...] Il Botticelli invece presenta la mano molto ossuta e, se così posso dire, plebea – mi perdonino questa espressione i signori democratici –, le unghie sono larghe, quadrate, a contorni duri e neri. Questa sua mano, e inoltre le sue gonfie narici, il suo panneggiamento mosso, a lunghe insolcature, infine la lucente trasparenza del suo colore, ove l’aureo ciliegio è la nota dominante, mentre nei quadri di Fra Filippo l’azzurro chiaro e il grigio chiaro formano il tono fondamentale, permettono di distinguere facilmente anche pei semplici indizii materiali i quadri del Botticelli da quelli dei suoi imitatori. La mano di Filippino Lippi finalmente ha una forma di dita affatto particolare e non bella. L’attaccatura delle dita al metacarpo è indicata così bruscamente, che piuttosto che appartenersi intimamente l’una all’altra si direbbero quasi inserite a vite l’una sull’altra. Le dita sono lunghe, lignee e poco animate. E come la gamma dei colori in questi tre pittori affini è diversa, così si scostano l’uno dall’altro nei fondi, e perfino la forma del nimbo o dell’aureola dei santi è differente. Il paesaggio di Fra Filippo e del suo scolaro Francesco Pesellino somiglia a quello dei suoi contemporanei e consiste, per lo più, come nei quadri del Beato Angelico, in una fila di colline a forma sferica od anche di rupi acuminate; il Botticelli all’incontro ha paesaggi ideali con rocce dentate e spesso anche insenature di fiume e di mare, profondamente scavate; Filippino Lippi studiava più direttamente sul vero i suoi fondi di paesaggio e ci presenta ordinariamente le campagne toscane a colline piantate di alberi. I suoi paesaggi inoltre sono di colore più oscuro di quelli del Botticelli. Un sentimento delicato della linea del paese lo possiede il suo scolaro Raffaellino di Bartolomeo del Garbo, i cui fondi sono meglio svolti e più fini, più caldamente intonati di quelli del maestro”¹³. Basandosi su queste osservazioni Morelli illustrò il primo dei suoi articoli dedicati alla Galleria Borghese, uscito sulla “Zeitschrift für Bildende Kunst” nel 1874, con alcuni disegni di mani e orecchi caratteristici di Botticelli, Filippo e Filippino Lippi

¹³. Ibid., pp. 90-91. La descrizione dei caratteri morfologici delle opere di Botticelli si inserisce esattamente fra quelle dei dipinti di Filippo e di Filippino Lippi, a ricostituire la triade di artisti fiorentini che stava tanto a cuore al conoscitore bergamasco.



ſtra Filippo Lippi.

4.

Disegni di dettagli anatomici caratteristici di Filippo Lippi, in G. Morelli (pseudonimo: I. Lermolieff), *Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch. I. Die Galerie Borghese*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", IX, 1874, p. 10.

(figg. 4-5) che, arricchiti con grafici di dettagli anatomici tratti da dipinti anche di altri artisti¹⁴, furono inseriti pure nelle edizioni del testo in volume pubblicate in lingua tedesca (figg. 6-7-8) e inglese, ma furono invece espunti da quella definitiva in lingua italiana, uscita postuma a cura di Gustavo Frizzoni¹⁵.

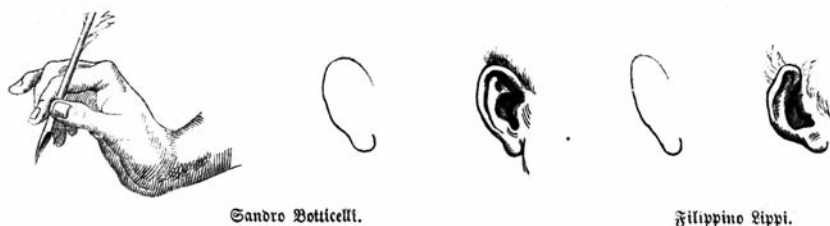
Giovanni Morelli acquistò il *Vir dolorum* di Botticelli a Firenze, come rende noto il suo amico e allievo Gustavo Frizzoni. Il dipinto in origine costituiva il pannello di sinistra di un dittico ed era affiancato, sulla destra, da "una *Mater dolorosa* che passò invece in possesso della defunta Granduchessa Maria di Russia"¹⁶, cioè Marija Nikolaevna Romanova (1819-1876), figlia dello zar Nicola I (1796-1855) e sorella dello zar Alessandro II (1818-1881), che nel settimo decennio dell'Ottocento si trasferì a Firenze, nella Villa di Quarto, e si dedicò al collezionismo di opere d'arte antica, avvalendosi dei preziosi consigli di Karl Eduard von Liphart (1808-1891) e di Grigorij Gagarin (1810-1893)¹⁷. Alcuni anni più tardi, nel 1912 la *Mater dolorosa* fu vista da Lionello Venturi a San Pietroburgo, presso la dimora del nipote

¹⁴. Questi disegni furono probabilmente eseguiti dal famoso restauratore Luigi Cavenaghi, come attesta una lettera inviata da Morelli a Richter del 5 febbraio 1889: Morelli – Richter 1960, pp. 546-547; cfr. Anderson 1999, p. 56.

¹⁵. Cfr. J. Anderson, in Morelli [1890, ed. it. 1897], 1991, pp. 388-389, nota 1; Fahy 1993; Zambrano 2006, pp. 48-50.

¹⁶. Frizzoni 1892a, p. 11.

¹⁷. Androsov 2010.



5.

*Disegni di dettagli anatomici caratteristici di Sandro Botticelli e Filippino Lippi (la mano che impugna la penna è tratta dalla *Madonna del Magnificat* degli Uffizi), in G. Morelli (pseudonimo: I. Lermolieff), *Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch. I. Die Galerie Borghese*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", IX, 1874, p. 10.*

di Marija Nikolaevna, Sergej Šeremetev (1880-1968)¹⁸, cui il dipinto era passato per successione ereditaria. Nel 1913 la tavola fu esposta a San Pietroburgo con altre trentuno opere provenienti dalla collezione di Marija Nikolaevna e appartenenti alle raccolte di Sergej Šeremetev e della sorella di quest'ultimo, Sof'ja von Daehn (1883-1956), in una mostra dedicata alla memoria dell'illustre antenata. Nel raro catalogo di questa esposizione è fortunatamente pubblicata una fotografia della *Mater dolorosa*¹⁹ grazie alla quale è possibile ricomporre il dittico diviso nell'Ottocento fra le collezioni di Giovanni Morelli e di Marija Nikolaevna Romanova, riunendo idealmente (fig. 9) "due capi che erano destinati a completarsi reciprocamente"²⁰. Dopo questa data si sono purtroppo perse del tutto le tracce della *Mater dolorosa* di Botticelli. Gustavo Frizzoni conosceva bene, oltre a Giovanni Morelli, anche la granduchessa di Russia, che ebbe modo di frequentare durante i suoi anni di studi universitari²¹, ma purtroppo non riferisce la data precisa e le modalità con cui Morelli e Marija Nikolaevna entrarono in possesso dei pannelli del dittico di Botticelli. Avevo proposto qualche tempo fa che il *connoisseur* bergamasco avesse acquistato il *Vir dolorum* fra il 1865 e il 1870, quando egli frequentava assiduamente Firenze, in quegli anni capitale del Regno d'Italia, per i suoi impegni di deputato, nello stesso

¹⁸. Venturi 1912, p. 124.

¹⁹. [Vrangel 1913], p. 19; a p. 18 sono riferite le misure della tavola, 47 x 32 cm, del tutto coincidenti con quelle del suo pendant conservato a Bergamo.

²⁰. Frizzoni 1892a, p. 11.

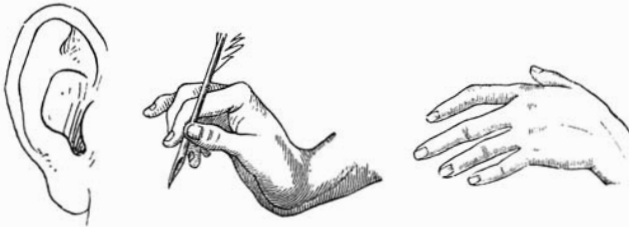
²¹. Lacchia 2003, p. 41; Androsov 2010, p. 46; Di Lorenzo 2010, p. 43 nota 100.

DIE TOSCANER.

Nach dieser dem Leser vielleicht allzu lang scheinenden Einleitung gehen wir nun zur Musterung der einzelnen Bilder der Borghese-Galerie über, und da das mit Nr. 1 bezeichnete Rundbild dem Sandro Botticelli, also einem Florentiner, zugeschrieben wird, so sehen wir uns vor allen andern die in diesen Sälen enthaltenen Werke der Toscaner an.

ALESSANDRO BOTTICELLI.

Alessandro Botticelli (wir geben hier das Facsimile der Form, d. h. der Grundform sowol der Hand als

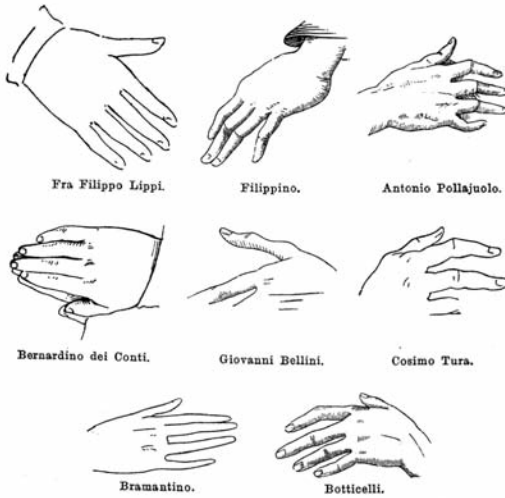


Ohr und Hände bei Botticelli.

des Ohres bei Sandro Botticelli) ist als Schüler von Fra Filippo Lippi zu betrachten und war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewiss einer der genialsten und charaktervollsten Künstler Italiens (1446 † 1510).

6.
Luigi Cavenaghi (attr. a.),
*Disegni di dettagli anatomici
caratteristici di Sandro Botticelli*
(la mano che impugna la penna
è tratta dalla *Madonna del Magnificat*
degli Uffizi), in G. Morelli (pseudonimo:
I. Lermolieff), *Kunstkritische
Studien über italienische Malerei*,
I, *Die Galerien Borghese
und Doria Panfili in Rom*,
Leipzig 1890, p. 105.

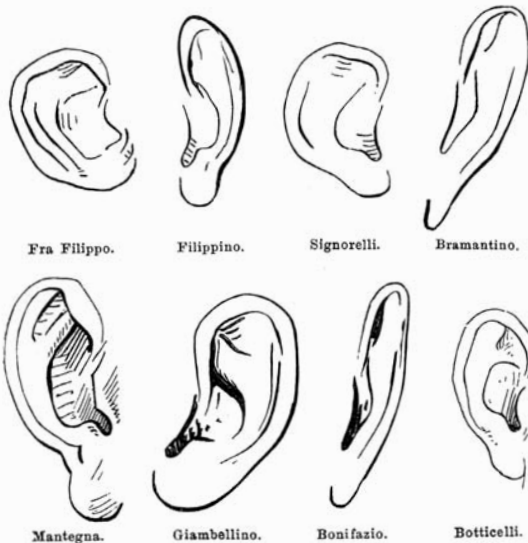
gegen jeder selbständige Maler seine eigene Art, die Landschaft und, was noch mehr sagen will, die Form



7.

Luigi Cavenaghi (attr. a.), *Disegni di dettagli anatomici caratteristici di vari artisti rinascimentali, tra cui Filippo Lippi, Sandro Botticelli e Filippino Lippi*, in G. Morelli (pseudonimo: I. Lermolieff), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei, I, Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890, p. 98.

Jeder bedeutende Maler hat, sozusagen, seinen ihm eigenthümlichen Typus von Hand und Ohr.¹ Man



8.

Luigi Cavenaghi (attr. a.), *Disegni di dettagli anatomici caratteristici di vari artisti rinascimentali, tra cui Filippo Lippi, Sandro Botticelli e Filippino Lippi*, in G. Morelli (pseudonimo: I. Lermolieff), *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890, p. 99.

periodo in cui anche Marija Nikolaevna risiedeva a Firenze²². Una lettera inedita scritta da Giuseppe Molteni a Morelli il 25 ottobre 1865, conservata presso l'Archivio Zavaritt di Bergamo e segnalata ora da Jaynie Anderson, certifica che il dipinto in quella data era stato già trasferito nello studio milanese di Giuseppe Molteni per essere restaurato, e deve essere stato quindi acquistato poco tempo prima²³.

La spalliera raffigurante la *Storia di Virginia* fu comperata da Giovanni Morelli nel marzo del 1871 presso il Monte di Pietà di Roma per 5.000 lire, per conto del cugino Giovanni Melli (1803-1873), che egli incoraggiava a costituire un'importante collezione di opere d'arte antica. Con l'intento di convincere il congiunto ad acquistarla, ma esprimendo certamente anche il proprio sincero apprezzamento per l'opera e per il suo autore, il 14 febbraio 1871 Morelli scrive a Melli da Roma che "sov'ogni altra cosa non avrei lasciato qui al Monte la stupenda tavola del Botticelli. È l'uno de' più rinomati e ricercati pittori toscani della fine del 1400. Con moltissime figure vedi in essa rappresentata una novella del Boccaccio. Ma che vita, che passione e che scienza in questo quadro! È indubbiamente una delle opere più simpatiche e capricciose di questo sommo artista. – A parer mio vale non meno di L. 15.000. Il Marchese Pucci di Firenze ne vendé quattro di queste tavole, ma più piane di questa, e in cui pure erano rappresentate delle novelle dal Boccaccio – le vendette, dico, quattr'anni fa all'Inglese Barker²⁴ per L. 100.000, dunque a 25,000 lire l'una – ed esse erano molto ma molto inferiori a questa, per la quale si chiedono sole L. 5.000. So positivamente che l'anno scorso un negoziante di quadri romano ne offerse

²². Di Lorenzo 2010, p. 36.

²³. J. Anderson, in Radford, Valagussa, Anderson *et alii* 2011, p. 150. Questa lettera è citata, per la verità un po' elusivamente, anche da Alessandro Conti, quando riferisce che nel 1865 Molteni scriveva a Morelli di aver dovuto correggere il "debole Botticelli" della sua collezione (Conti 1993, p. 163): evidentemente anche Molteni, come tanti studiosi dopo di lui, non riusciva ad apprezzare le qualità del *Vir dolorum* della collezione Morelli. Sul volto di Cristo, prima del recente intervento di restauro di Carlotta Beccaria, si riscontrava la presenza di ritocchi eseguiti con colori a vernice per addolcire l'ovale del volto e nascondere i peli della barba sulle guance, che possono essere riferiti a questo intervento documentato di Molteni. Morelli non si fece influenzare dal giudizio diminutivo e quasi denigratorio del restauratore quando, alcuni anni più tardi, pubblicò il suo "*Salvator mundi*" fra le "tre opere autentiche di Sandro" della propria raccolta (Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991, p. 96).

²⁴. Morelli allude alle quattro tavole raffiguranti la novella di Nastagio degli Onesti tratta dal *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, che furono acquistate presso la famiglia Pucci di Firenze nel 1868 da Alexander Barker, tra i più precoci e illuminati collezionisti inglesi di opere di Botticelli. Oggi la serie, divisa fra il Museo del Prado di Madrid e una collezione privata fiorentina, è ritenuta almeno in parte eseguita da collaboratori dell'artista su suoi cartoni.

L. 4.000, ma non gliela vollero cedere”²⁵. Il 25 febbraio Morelli afferma che “il Botticelli solo basta a rendere preziosa una Galleria per i conoscitori”²⁶ e il 1° marzo, entusiasticamente, che “il Botticelli è addirittura uno spettacolo di bellezza artistica – un Botticelli più Botticelli di questa sua tavola io non l’ho mai veduto. È un quadro che leverà rumore presso tutti gl’intelligenti dell’arte. Per un’opera simile le 5.000 lire sono una bazzecola – bene inteso per chi le può spendere”²⁷. Il 3 marzo Morelli riferisce al cugino che “sul conto del quadro del Botticelli ho saputo ch’esso fu portato al Monte nel 1851 da una serva di un Monsignore – che il Monte ne sborsò scudi romani 980, e che cogli interessi verrebbe a costare ora al detto Monte circa scudi 1.300. – Quindi lo stabilimento ci perde una bella sommetta. Il quadro rappresenta la novella del Decamerone del Boccaccio, intitolata ‘Nastagio degli Onesti’²⁸. Per me torno a dirti che a pagare 15.000 lire per questo Botticelli lo si avrebbe a buon prezzo. – Basta, lo vedrai e lo giudicherai da te. – Tutto compreso non credo che un affare migliore del tuo non si potesse fare – e tu hai ora una raccolta di quadri che sarà certamente apprezzata da qualunque persona intelligente dell’arte”²⁹. Il 16 marzo 1871, dopo avere acquistato l’opera per conto del cugino, lo studioso aggiunge che “il Botticelli [...] farà crepare d’invidia il Bertini e il Poldi³⁰, e [...] conosciuto dai veri intelligenti d’arte, diventerà un lustro di Milano, come lo è il Mantegna di casa Trivulzi, il Cesarion Sesto di Casa Melzi³¹ e

²⁵. Anderson 1999, p. 107 n. 25.

²⁶. *Ibid.*, p. 112 n. 27.

²⁷. *Ibid.*, p. 115 n. 28.

²⁸. Qui, come già nella lettera del 14 febbraio (si veda *supra*, nel testo), Morelli dimostra di non avere ancora identificato il soggetto della tavola, che crede tratto da una novella del Boccaccio. Diversi anni più tardi, al momento di pubblicare il suo saggio sulle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, lo studioso menziona correttamente il dipinto con il titolo di “*Storia di Virginia Romana*” (Morelli [1880] ed. it. 1886, p. 207); nel volume sulle Gallerie Borghese e Doria Pamphili ne propone inoltre l’identificazione con una delle spalliere descritte dal Vasari in casa di Giovanni Vespucci in Via de’ Servi a Firenze (Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991, p. 96).

²⁹. *Ibid.*, pp. 118-119 n. 29. Purtroppo le pur approfondite ricerche archivistiche effettuate da Matteo Mazzalupi in occasione della mostra dedicata a Botticelli dal Museo Poldi Pezzoli nel 2010 non hanno permesso di individuare il nome del “Monsignore” che diede il dipinto in pegno al Monte di Pietà di Roma (cfr. E. Daffra, in *Botticelli nelle collezioni lombarde* 2010, p. 78).

³⁰. Il collezionista milanese Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879), fondatore dell’omonimo museo, e Giuseppe Bertini (1825-1898), che fu amico e consigliere artistico di Poldi Pezzoli e che nel 1882 diventerà direttore dell’Accademia di Belle Arti di Brera.

³¹. Entrambi i dipinti sono ora conservati presso le Civiche Raccolte d’Arte Antica di Milano, al Castello Sforzesco.



9.
Sandro Botticelli, *Dittico: Vir dolorum*. Bergamo, Accademia Carrara
(già Firenze, collezione privata e Bergamo e Milano, collezione di Giovanni Morelli)



Mater dolorosa. Già San Pietroburgo, collezione di Sergej Šeremetev
(già Firenze, collezione privata e Firenze, collezione di Marija Nikolaevna Romanova)

come lo era il Leonardo da Vinci di casa Litta³². Il quadro di Botticelli è addirittura spettacoloso; e spero che il Cavenaghi te lo ridurrà un gioiello, perché ha bisogno di essere pulito e qua e là anche restaurato”³³. Il 9 agosto dello stesso anno Morelli scrive a Melli di avere visto nella Gemäldegalerie di Dresda il dipinto di Botticelli con l’*Ultimo miracolo e morte di san Zanobi* – appartenente alla serie di spalliere di cui altri due elementi si trovano alla National Gallery di Londra e uno al Metropolitan Museum di New York –, che ritiene di minor valore rispetto alla *Storia di Virginia*: “una tavola del Botticelli sagomata come la tua, ma un po’ più piccola; piena anch’essa di passione e di vita, ma di merito molto inferiore alla tua. Fu acquistata recentemente, a quanto mi fu detto, al prezzo di 4.000 talleri”³⁴. Il 23 settembre 1872, quando la *Storia di Virginia* si trova presso lo studio di Cavenaghi per essere restaurata, Morelli prega il cugino di raggiungerlo tempestivamente a Milano, perché “c’è qui Sir William Boxall, Direttore della Galleria Nazionale di Londra che desidererebbe vedere gli altri tuoi quadri, e sentir pure dalla tua propria bocca, che non sei disposto (almeno così credo io) di vendergli la tua tavola di Botticelli, di cui egli è innamorato pazzo, furente. Ieri mi disse subito che gli facessi il piacere di offrirtene mille lire sterline – oggi poi, dopo avere assistito per tre ore alla pulitura del Cavenaghi, e veduto che il quadro andava guadagnando sempre e sempre più, mi soggiunse: io per questo quadro sono pronto di fare una pazzia. Che il Signor Melli mi faccia una domanda, e se non è proprio fuori d’ogni limite, io gli risponderò di sì. – Di modo che credo che arriverebbe a dartene anco *due* mila lire sterline. – Pensaci dunque sopra. Figurati che chiasso che ha fatto qui questo entusiasmo del Direttore della Galleria di Londra! Tutti i frequentatori dello studio Bertini, Poldi, Lodovico Belgioioso ed altri ora non fanno che esaltare il Botticelli del Melli. Così è il mondo. [...] Rallegrati meco, caro Gianni, che ora il tuo Botticelli diventerà una celebrità di Milano, e anche d’Europa, dopo la sentenza pronunciatane dal Boxall”³⁵. La *Storia di Virginia* nel 1873, alla morte di Giovanni Melli, fu eredita da Morelli, insieme al resto della collezione Melli, che egli aveva contribuito a formare.

Il terzo dipinto di Botticelli della raccolta Morelli, il *Ritratto di Giuliano de’ Medici*, fu acquistato dal *connoisseur* bergamasco poco prima del 5 maggio 1883, come apprendiamo da una lettera scritta in quella data dallo stesso

³². La celebre *Madonna Litta* oggi custodita all’Ermitage e dai più riferita a Boltraffio.

³³. *Ibid.*, p. 121 n. 30.

³⁴. *Ibid.*, p. 131 n. 37.

³⁵. *Ibid.*, pp. 173-174 n. 58.

Morelli a Jean Paul Richter (1847-1937)³⁶, in cui purtroppo non è indicata la provenienza dell'opera; non è escluso che l'effigie del fratello di Lorenzo il Magnifico sia appartenuta a una collezione illustre, come le altre due versioni botticelliane del *Ritratto di Giuliano de' Medici*, quella conservata alla National Gallery of Art di Washington, dallo sfondo più elaborato e complesso e di dimensioni maggiori³⁷ che fu resa nota soltanto nel 1942 e che reca sul retro il sigillo del Granduca Ferdinando I de' Medici (1551-1609)³⁸ e quella custodita presso la Gemäldegalerie di Berlino, eseguita su uno sfondo blu scuro e di misure invece più contenute³⁹, che fu acquistata nel 1878 da Wilhelm Bode presso la raccolta Strozzi di Firenze. Morelli giudicava quest'ultima "una copia della scuola", mentre riteneva che il proprio dipinto fosse "il ritratto originale di Giuliano de' Medici"⁴⁰.

³⁶. Morelli – Richter 1960, p. 256.

³⁷. Tavola, 75,5 x 52,5 cm, Samuel H. Kress Collection, 1952.5.56; Lightbown 1978, vol. II, pp. 30-32 cat. B20; M. Boskovits, in Boskovits – Brown 2003, pp. 170-175.

³⁸. M. Boskovits, *ibid.* pp. 171, 174 nota 2.

³⁹. Tavola, 47,5 x 35 cm, inv. 106B; Lightbown, 1978, vol. II, p. 30 cat. B18; *Picture Gallery* [1975] 1978, p. 62.

⁴⁰. Morelli [1890, ed. it. 1897], 1991, p. 96. Per la discussione attributiva sulle varie versioni del *Ritratto di Giovanni de' Medici* si veda la scheda sull'esemplare dell'Accademia Carrara pubblicata in questo catalogo.

Restauro dei dipinti di Sandro Botticelli

Ritratto di Giuliano de' Medici

Carlotta Beccaria e Roberto Buda

Vir dolorum

Carlotta Beccaria



2. Particolare prima del restauro a luce radente in cui è evidente la lieve contrazione del film pittorico in corrispondenza della fessurazione



3. Particolare macro della superficie in corrispondenza della campitura azzurra

Sandro Botticelli

Ritratto di Giuliano de' Medici

Stato di conservazione iniziale

Supporto

Il supporto dell'opera è costruito con un'unica tavola in legno di pioppo. Lungo i margini si osserva una zona di rispetto larga 0,6 cm su cui poggiava la cornice originale, oggi sostituita da una più recente.

Nel corso del secolo scorso, forse durante il restauro eseguito da Mauro Pellicoli nel 1932, la tavola ha subito un intervento di assottigliamento dello spessore originale che l'ha portata ad avere una sezione di circa 0,5 cm.

In occasione di questo intervento è stata applicata una parchettatura cosiddetta alla "fiorentina" (fig. 1). Si tratta di un intervento invasivo della costruzione originale che veniva applicato fondamentalmente per ridurre l'incurvamento delle tavole e riportare l'opera ad assumere quella planarità

che si identificava con una maggiore godibilità.

In realtà tale intervento, oltre ad essere poco rispettoso dell'integrità dell'opera, produce seri problemi conservativi. Infatti si osservano evidenti segni di sofferenza che si manifestano in fenditure in movimento che causano cadute e sollevamenti di colore diffusi su tutta la superficie.

Si rende pertanto necessaria la rimozione della parchettatura per eseguire il risanamento delle fenditure e applicare un nuovo sistema di sostegno che crei le migliori condizioni per una corretta conservazione.



1. Retro prima del restauro

Roberto Buda

Pellicola pittorica

La superficie si presentava in buono stato di conservazione. La pellicola pittorica aveva mantenuto in generale una buona adesione al supporto, sebbene risultassero evidenti lievi contrazioni del colore nella zona dell'abito e soprattutto lungo l'iniziale fessurazione visibile sul volto (fig. 2).

Analizzando la superficie a luce radente in corrispondenza della campitura azzurra del fondo, si notavano nello strato pittorico profonde lacune di piccole dimensioni, probabilmente causate da operazioni eseguite in precedenti interventi sull'opera, o per l'incidenza dell'azione meccanica di un bisturi esercitata sulla superficie o per penetrazione ed effetto dell'azione di un solvente troppo aggressivo che ha slabbrato i margini della craquelure (fig. 3).

L'analisi a luce radente evidenziava la presenza diffusa sulla superficie di alcuni danni accidentali come graffi e piccoli sfondamenti del colore.

A luce visibile erano evidenti alcuni interventi di restauro, ormai notevolmente alterati, soprattutto sul viso e sull'abito, che disturbavano la lettura della composizione. La pellicola pittorica era ricoperta da uno spesso strato di depositi atmosferici e di vernice alterata che offuscava la cromia del dipinto, conferendo all'incarnato un'intonazione ambrata (fig. 4).



4. Particolare del viso in cui si possono osservare i ritocchi pittorici alterati

Dopo l'analisi preliminare, a luce visibile e radente, ci siamo resi conto che l'opera aveva conservato tracce di manomissioni avvenute nel passato, ora di difficile comprensione; sulla superficie attorno alla figura del ritrattato infatti si notavano numerosi micro-residui di colore sovrapposti alla stesura esistente composti da due stesure, una sottostante bianca e una più superficiale azzurra scura. Tali particelle erano presenti sia sul fondo azzurro sia sulle strisce laterali bianche e marroni, diffuse a piccole isole sull'intera zona del fondo e maggiormente concentrate sul bordo superiore. Si potevano osservare anche lungo il profilo dei capelli, del viso e sulla linea di contorno che delimita l'abito.

La prima analisi della superficie ha indotto a ipotizzare che tali residui appartenessero a stesure non originali. La necessità di comprendere a fondo la successione degli strati pittorici, la natura di questi frammenti e l'appartenenza o meno di questi alle stesure originali, ci ha spinto all'esecuzione di una campagna di indagini diagnostiche approfondita (figg. 5-6).

Indagini diagnostiche

Fotografia a luce ultravioletta

Le fotografie a luce visibile, UV e IR sono state eseguite da Giuseppe e Luciano Malcangi.

L'indagine ultravioletta ha evidenziato la presenza diffusa su tutta la superficie di uno spesso strato di vernice stesa a pennello in modo omogeneo, di notevole fluorescenza, attribuibile a una resina naturale invecchiata. Si leggevano facilmente anche i ritocchi pittorici sull'incarnato, sull'abito e sul fondo, eseguiti sicuramente in tempi differenti: alcuni, poco visibili, apparivano come aloni più scuri di tono azzurrato, altri invece sembravano interventi recenti, in quanto molto più fluorescenti e di colore viola scuro, eseguiti sopra l'ultimo strato di vernice.

All'intervento più antico erano da ascrivere sicuramente i restauri sul fondo azzurro, al contrario le numerose riprese sull'abito, sul contorno inferiore dei capelli e sul ricciolo che cade sulla gota erano più recenti. Ben fluorescente seppure sotto al primo strato di vernice, era il ritocco del graffio presente sulla fronte (fig. 7).



5. Particolare del bordo superiore in cui sono visibili i residui di colore bianco e azzurro sulle diverse campiture



6. Particolare della linea che definisce l'abito in cui sono visibili dei residui chiari soprammessi alla stesura originale

Riflettografia infrarosso

La riflettografia ha ulteriormente evidenziato le problematiche conservative della pellicola pittorica, mettendo in risalto gli interventi di ritocco pittorico. È stato possibile rintracciare il disegno del profilo del viso, caratterizzato da una linea secca, continua e molto definita, tracciata probabilmente con un carboncino. Si è letta anche con notevole chiarezza la craquelure e la sua particolare morfologia molto differente nelle diverse campiture. Sull'incarnato si riscontra una craquelure sottile, fitta e abbastanza regolare ad andamento verticale; al contrario, nella campitura azzurra e sulla striscia bianca le linee di crettatura sono molto più rade e incidenti con un andamento più disordinato. Inoltre è visibile la continuità della craquelure tra l'azzurro e il bianco, continuità che scompare invece nella campitura grigio-rosa che contorna la finestra dello sfondo, dove la craquelure risulta assente. Questo particolare ha fatto riflettere sulla possibile diversità dei materiali delle stesure, eseguite forse con medium differenti. Soprattutto l'anomala consistenza materica della campitura grigio-rosa, che appare povera e smagrita ed eseguita, come si vede bene in riflettografia, con pennellate veloci, ha richiesto ulteriori analisi più approfondite per comprenderne la natura (fig. 8).

Infrarosso falso colore

L'indagine in IR falso-colore ha permesso di costatare l'utilizzo di pigmenti consueti nella tavolozza di un pittore rinascimentale: azzurrite mescolata a biacca per la campitura azzurra del fondo, lacche per il colore dell'abito, terre e biacca per la realizzazione dell'incarnato.

Risulta anche evidente la magrezza dello strato grigio-rosato del bordo esterno del fondo che, come è poi risultato dalle analisi stratigrafiche, si può considerare come uno strato preparatorio colorato mancante della finitura pittorica (fig. 9).

Indagine al microscopio

L'analisi al microscopio ha permesso di individuare la sequenza degli strati dei frammenti bianco-azzurri presenti sul colore, questi residui si sono ritrovati su tutte le campiture cromatiche del fondo (fig. 10-11).

In alcuni punti al di sopra dei frammenti bianchi erano visibili anche residui di colore azzurro in cui non si notava la continuità del cretto presente nella stesura bianca sottostante. I residui azzurri erano identificabili soprat-



7. Fotografia a luce di Wood



8. Riflettografia infrarosso



9. Infrarosso falso colore

tutto sul margine superiore, al limite del bordo a riserva in legno, in questa zona infatti i resti erano più consistenti.

XRF e Vis-Nir

Le indagini XRF e Vis-Nir sono state condotte da Letizia Bonizzoni e Marco Gargano del dipartimento di fisica dell'Università degli Studi di Milano. La prima campagna di indagini XRF condotte sull'opera in diversi punti di misura ha fornito dati che hanno confermato le ipotesi formulate attraverso la lettura della fotografia in IR e in falso-colore.

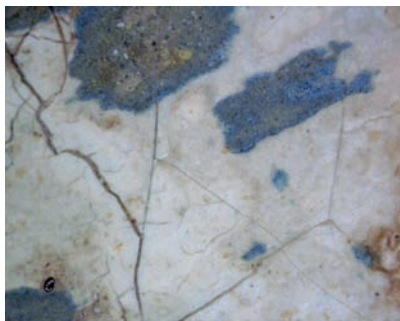
Si è in seguito ritenuto utile eseguire ulteriori misurazioni con un "sistema a capillari" per identificare in maniera più precisa i componenti dei residui azzurri presenti, ma l'esiguità degli stessi non ha dato esiti utili. Anche l'analisi VIS-NIR non ha fornito risposte esaurienti circa le particelle di colore presenti sul fondo. Si è quindi concordato con la direzione ai lavori di procedere con il prelievo di due campioni.

Indagini su prelievi

Alla luce delle analisi non invasive permanevano dubbi sulla natura dei residui e sulla possibile datazione di questi, mancavano infatti gli elementi per comprendere se fossero coevi o meno alla stesura ora presente sul fondo. Si è dunque ritenuto necessario effettuare indagini chimico-stratigrafiche, eseguite da Stefano Volpin, su due campioni di colore prelevati dal margine superiore: il primo nell'angolo destro sul fondo grigio-rosato, il secondo a sinistra in corrispondenza della campitura azzurra (figg. 12-15).



10. Fotografie al microscopio dei residui bianchi presenti sulla campitura azzurra



11. Residui azzurri sopra la campitura bianca che definisce gli stipiti della finestra

Dalle analisi si sono apprese la stratigrafia delle stesure e informazioni fondamentali riguardanti la tecnica pittorica utilizzata dall'artista. In sintesi, i risultati hanno portato alle seguenti considerazioni:

- i residui bianchi sono da considerarsi rimanenze di una stesura chiara composta da biacca e olio mentre i residui azzurri sono costituiti da azzurrite, biacca e medium lipidico;
- i residui bianchi e azzurri risultano non congruenti rispetto alle stesure di fondo originali, a causa della presenza tra questi strati di un sottile film di materiale organico, presumibilmente vernice, che rappresenta un elemento di discontinuità temporale nella successione delle stesure;
- il cretto si presenta molto diverso nello spessore del residuo bianco e indipendente da quello delle stesure sottostanti;
- la diversa granulometria dell'azzurrite presente nei residui rispetto a quella del fondo originale avvalorava l'ipotesi di un diverso momento d'esecuzione e differente qualità del pigmento;
- la stesura grigio-rosa che contorna il fondo azzurro è da considerarsi solo uno strato preparatorio simile a una imprimitura colorata, costituito da un materiale gessoso, terre e particelle con nero carbone legate con un medium proteico, e risulta mancante della finitura pittorica.

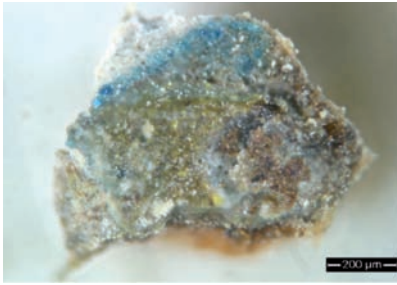
Questo spiega la povertà della consistenza materica, a differenza delle campiture azzurra e bianca che sono al contrario stesure pittoriche più complete.

Ipotesi sulla stesura del fondo

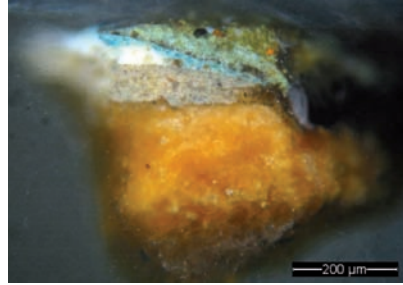
Lo studio e il raffronto dei dati emersi dalle differenti analisi e la lettura diretta dell'opera durante il restauro ci hanno permesso di formulare alcune ipotesi delle trasformazioni subite dall'opera.

Si può supporre che la composizione sia nata così come noi oggi la vediamo, con il fondo azzurro, i due stipiti bianchi e la zona grigio-rosata come base della bordura esterna. Dunque queste zone possono essere ritenute stesure originali. In un momento successivo, di difficile datazione, tali stesure sono state ricoperte da uno strato bianco steso su tutte le partiture cromatiche del fondo. Questo strato potrebbe aver avuto funzione di imprimitura al fine di uniformare l'intera area di fondo e rendere possibile la successiva stesura di colore azzurro, evitando l'interferenza cromatica delle stesure originali sottostanti.

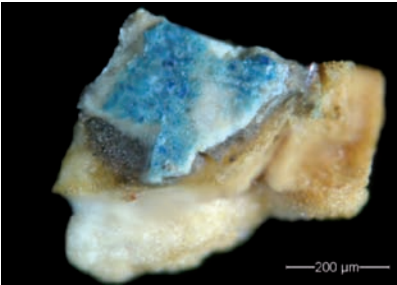
La coloritura soprastante era costituita da azzurrite e presumibilmente copriva l'intera zona del fondo con una campitura di colore uniforme azzurro



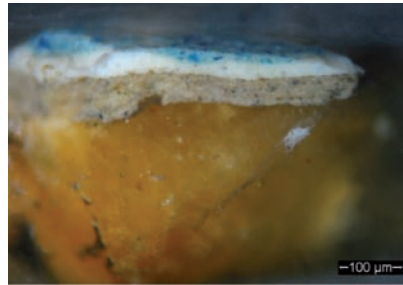
12. Superficie campione A



13. Stratigrafia campione A



14. Superficie campione B



15. Stratigrafia campione B

scuro con una finitura di vernice giallo-bruna in superficie.

Sebbene le analisi chimico-stratigrafiche confermino la diversità temporale tra la stesura originale e i residui bianco-azzurri, è difficile datare questo intervento di ridipintura e ancor più complicato immaginarne la motivazione. Si può comunque ipotizzare che sia un intervento antico, in quanto l'azzurrite non viene più utilizzata dopo la seconda metà del XVIII secolo. Probabilmente la ridipintura era stata eseguita per motivazioni estetiche, per migliorare e rendere più finito il fondo che era rimasto forse non perfettamente completato dall'artista o danneggiato da un intervento a noi non noto.

Altrettanto difficile è immaginare per quanto tempo il dipinto abbia mantenuto questa ridipintura del fondo. Sicuramente, in un momento precedente o concomitante all'acquisto dell'opera da parte di Giovanni Morelli, la ridipintura è stata rimossa, altrimenti se ne avrebbe notizia nelle carte d'archivio conservate in Accademia. Probabilmente in questo antico intervento di pulitura si era ritenuto opportuno ritrovare la stesura sottostante forse percepibile al di sotto dello strato ridipinto. Questo intervento di ri-

mozione ha probabilmente causato l'impoverimento delle stesure originali. Immaginare come l'opera dovesse risultare con la ridipintura unitaria del fondo di colore azzurro-verde è abbastanza semplice in quanto dovrebbe avvicinarsi molto al *Ritratto di Giuliano de' Medici* conservato al Museo di Berlino.

Carlotta Beccaria

Intervento di restauro

Le metodologie d'intervento sono state concordate con Amalia Pacia della Soprintendenza di Brera e con M. Cristina Rodeschini dell'Accademia Carrara. Ringrazio anche per la partecipazione durante l'intervento Patrizia Zambrano e Andrea Di Lorenzo.

Intervento sul supporto

Dopo un'adeguata protezione della superficie pittorica, si è proceduto alla rimozione del vecchio sistema di sostegno del tipo a "parchettatura"; sono stati quindi sfilati i regoli mobili mentre quelli incollati al retro dell'opera sono stati gradualmente assottigliati a sgorbia sino a raggiungere un sottilissimo strato rimosso a bisturi.

Una volta liberato dal forte vincolo dei regoli incollati, il supporto si è leggermente incurvato in senso convesso sulla faccia dipinta e soprattutto ha perso in senso longitudinale il profilo concavo; tale condizione è sicuramente più vantaggiosa per una migliore situazione conservativa del film pittorico e sarà quella a cui faremo riferimento nella costruzione del nuovo sistema di sostegno.

Le numerose fenditure presenti nella tavola, dovute all'applicazione della parchettatura, sono state risanate con l'inserimento in apposite sedi di tasselli in legno di pioppo invecchiato aventi sezione triangolare perfettamente calettati e incollati con adesivo vinilico dopo aver riallineato i margini in corrispondenza della superficie pittorica.

È stato preparato un telaio in legno di castagno avente lo stesso profilo del tavolato ed è stato ancorato al supporto con vincoli ela-



16. Retro dopo il restauro

stici che garantiscono i movimenti naturali del legno dovuti alle variazioni ambientali, evitando nuove rotture nel tavolato e pericolose tensioni per la stabilità degli strati pittorici (fig. 16).

Il legno è stato consolidato, soprattutto in corrispondenza delle zone marginali, con resina acrilica Paraloid B72 applicata all'8% in acetato di etile. La superficie lignea è stata trattata con antitarlo.

R. B.

Intervento sulla superficie pittorica

L'intervento si è focalizzato sulla pulitura della superficie pittorica e sulla reintegrazione cromatica al fine di recuperare una migliore leggibilità dell'opera. La pulitura è stata affrontata nel rispetto dei criteri di selettività e gradualità, eseguendo test preliminari per individuare la metodologia adeguata. Il test acquoso di solubilità per la pulitura superficiale è stato eseguito testando soluzioni chelanti e tensioattive a ph 5,5 e a ph 7 (figg. 17-18).

Il miglior risultato per la rimozione del particolato atmosferico si è ottenuto con una soluzione di tensioattivo debole a ph 7 (Triton xl80).



17. Test di pulitura a luce visibile



18. Test di pulitura a luce di wood



19. Particolare con test di solubilità per le vernici: con ligroina e alcool etilico, colonna sinistra; e con ligroina e acetone, colonna destra. Sotto sono visibili tre saggi: solventgel di White Spirit, solventgel LE1, solventgel LE2

In seguito, dopo aver pulito con tensioattivo una piccola area, è stato eseguito il test di solubilità per le vernici. Si è osservato un buon risultato già con la miscela al 30% di alcool etilico e ligroina, sono quindi stati eseguiti piccoli saggi con tali miscele addensate in solventgel (fig. 19).

Si è deciso, quindi, di utilizzare per la pulitura delle zone di fondo e dell'abito un solventgel di LE2 (a base di ligroina 20% e alcool etilico 80%), che ha permesso di assottigliare la vernice in maniera uniforme e ottenere una pulitura calibrata ma non eccessiva.

Questo passaggio di pulitura ha dato un buon risultato sul fondo azzurro dove lasciava un leggero strato di vernice più antica e anche sull'abito è risultato sufficiente, dopo aver valutato il notevole recupero di brillantezza del tono (figg. 20-21).

Sull'incarnato e sui capelli, al contrario, dopo il test è stato deciso di abbassare la polarità del gel, in quanto il piccolo saggio di pulitura con LE2 sembrava asportare il film di vernice completamente, restituendo una cromia di tono eccessivamente chiaro.

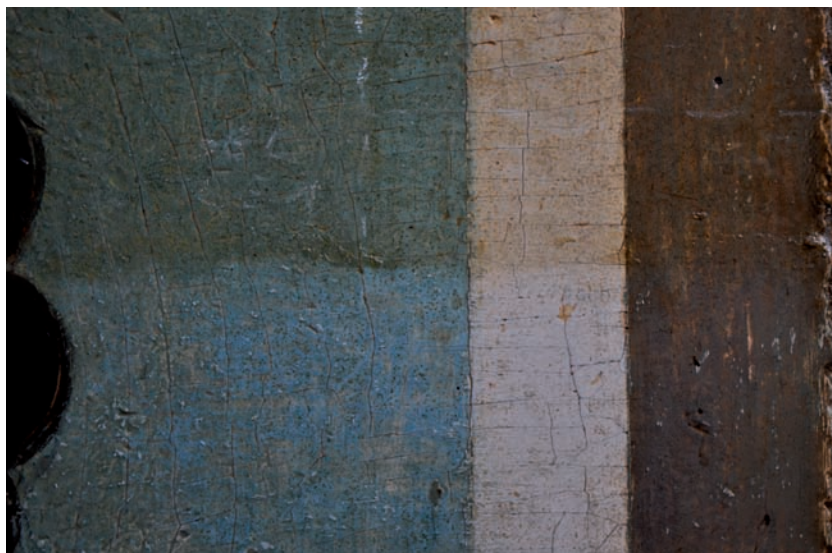
Analizzando il risultato del test si è ipotizzato che sulla zona dell'incarnato, in passati interventi di restauro, sia stata eseguita una pulitura più profonda e successivamente sia stata effettuata una patinatura di tono ambrato, forse per uniformare e armonizzare il colore originario, leggermente abraso e in parte privato delle velature finali. Tali patinature erano state eseguite presumibilmente con vernice pigmentata, considerando la facile solubilizzazione con solventi a bassa polarità. Si è quindi deciso di mantenere la patinatura, alleggerendo solamente la vernice superficiale con un solventgel di LE1 (ligroina 90% alcool etilico 10%).

I vecchi ritocchi, di tono alterato, sono stati rimossi, dove possibile, con un'azione localizzata a tamponcino e dimetilsolfossido al 5%; si è comunque in generale ritenuto preferibile e meno invasivo rimettere a punto i vecchi restauri alterati con un intervento di integrazione pittorica a piccoli punti.

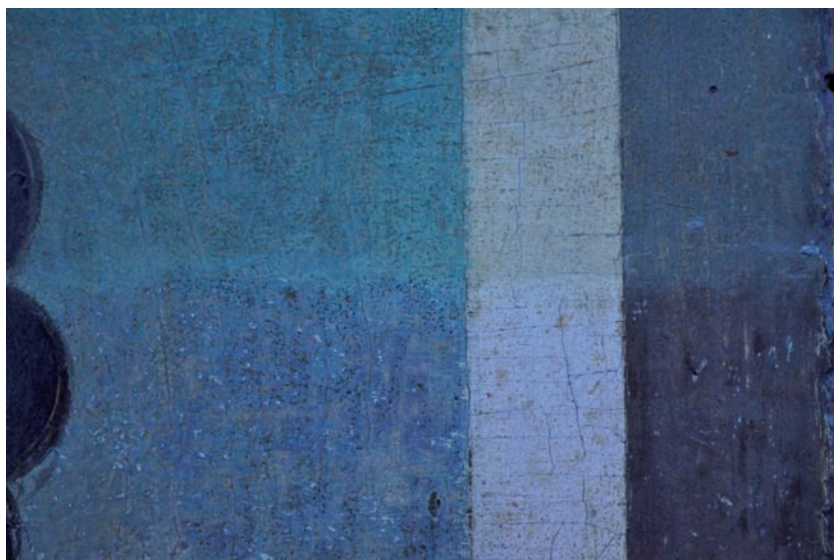
In seguito la superficie pittorica è stata verniciata a pennello con vernice re-toucher. Le vecchie stuccature sono state revisionate e livellate con bisturi dove necessario.

Sono state eseguite nuove stuccature a gesso e colla di coniglio nelle piccole mancanze presenti soprattutto sulla zona del fondo azzurro (fig. 22). Il ritocco pittorico è stato realizzato con pigmenti in polvere miscelati manualmente con resina Laropal A-81.

È stato utilizzato sia il ritocco a rigatino sia a piccoli punti in base alle diverse campiture da risarcire. Sulle lacune più ampie e sull'incarnato, in cor-



20. Particolare durante la pulitura



21. Particolare durante la pulitura a luce di wood

rispondenza dei vecchi ritocchi alterati, è stato eseguito un rigatino minuto; nella zona del fondo, soprattutto sull'azzurro sono stati utilizzati piccoli puntini per abbassare il colore dei residui presenti, e per ricucire le aree di smagritura del colore che si percepivano come macchie e rendevano molto discontinua la lettura.

Si è deciso, con la direzione ai lavori, di limitare il ritocco pittorico a un livello sufficiente a rendere meno visibili le zone di abrasione e le macchie, senza celarle completamente.

In seguito la superficie è stata verniciata con nebulizzazione di resina Regalrez 1094 al 20% solubilizzata in White Spirit e Ligroina e addizionata di Tinuvin, vernice che garantisce una buona reversibilità nel tempo con solventi a bassa polarità e una buona tenuta all'ingiallimento.

C. B.



22. Dipinto dopo le fasi di pulitura e stuccatura



1. Retro dell'opera

Sandro Botticelli

Vir dolorum

Stato di conservazione iniziale

Supporto

L'opera, eseguita su un'unica asse di legno di pioppo con fibratura posta in senso verticale dello spessore di cm 3,3, non ha subito modifiche strutturali e interventi conservativi nel corso dei secoli.

Sulla buccia sono visibili i segni della sgorbia utilizzata per la preparazione del supporto che non è stato perfettamente levigato.

Durante precedenti interventi sono state effettuate alcune stuccature superficiali in corrispondenza dei nodi del legno, probabilmente per cercare di limitarne i movimenti, si osservano inoltre alcuni piccoli fori dovuti a fessaggi dell'opera a una incorniciatura, ora non più presente. Osservando l'opera in posizione planare si evidenzia un'iniziale torsione del legno per cui gli angoli inferiore destro e superiore sinistro risultano fuori livello di pochi millimetri rispetto al resto della tavola (fig. 1).

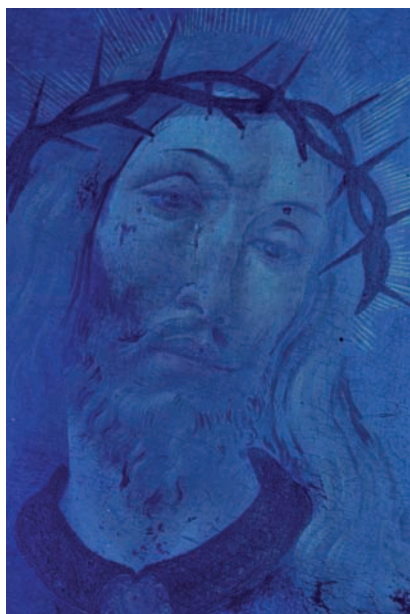
Pellicola pittorica

La superficie evidenziava un ottimo stato di conservazione. La pellicola pittorica aveva mantenuto una buona adesione e non sembrava aver subito interventi di pulitura troppo invasivi. Le fini pennellate conservavano una buona definizione e si poteva distinguere, soprattutto nella zona dell'incarnato, l'andamento dei tratteggi che costruivano i volumi del volto. Le finiture d'oro che impreziosivano la composizione risultavano perfettamente leggibili ed eseguite con foglia d'oro applicata a missione.

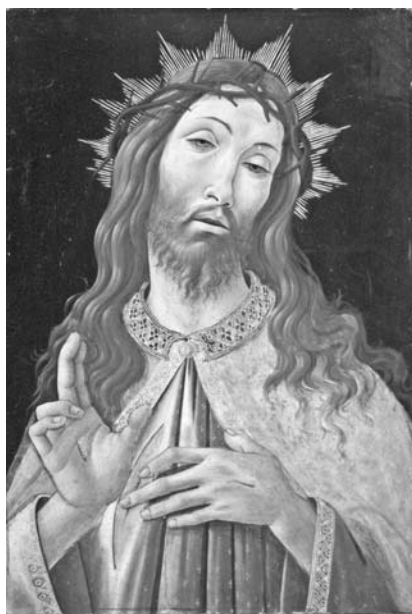
L'osservazione della superficie ha permesso di rintracciare alcuni interventi di restauro pittorico visibili soprattutto nella zona dell'incarnato e del panneggio blu. In particolare si leggevano linee di rinforzo dei contorni delle palpebre, della barba e delle gote con pennellate ora virate sui



2. Particolare del fronte dell'opera a luce visibile



3. Particolare del fronte a luce di wood



4. Riflettografia infrarosso: sono visibili i pentimenti della mano e del pannello

toni del grigio, più opache rispetto alla pellicola pittorica originale. Queste modifiche fisiognomiche che ridisegnavano e definivano i contorni del viso del Cristo erano da imputare a un intervento di restauro eseguito da Giuseppe Molteni poco dopo l'acquisto dell'opera da parte di Giovanni Morelli (si veda la scheda di Andrea Di Lorenzo in questo catalogo). La lettura della superficie a luce di wood restituiva una fluorescenza uniforme e compatta e rendeva facilmente visibili le pennellate di ritocco pittorico (figg. 2-3).

La superficie era ricoperta da uno spesso strato di depositi atmosferici e da vernice alterata che offuscava la lettura della brillante cromia originale del dipinto.

L'analisi della tavola a luce radente evidenziava i segni della sgorbia utilizzata nella preparazione della tavola; la superficie appariva non perfettamente levigata e planare anche sul verso destinato all'esecuzione pittorica.

Indagini diagnostiche

Sull'opera sono state effettuate indagini non distruttive come la fotografia UV, la riflettografia, l'infrarosso falso colore e le indagini XRF al fine di ottenere maggiori informazioni sulla tecnica esecutiva.

L'indagine riflettografica ha evidenziato la presenza di due pentimenti nell'impostazione della composizione, uno nella linea di definizione del dorso della mano destra, pensata in un primo momento con un disegno più ampio, l'altro invece nelle linee che definivano un diverso andamento del manto blu cascante sul braccio destro; la modulazione del panneggio disegnata non è stata successivamente rispettata nell'esecuzione pittorica.

È interessante notare la risposta in grigio chiaro della campitura blu verde del manto; tale trasparenza ai raggi infrarossi potrebbe essere riconducibile all'utilizzo di un pigmento quale lapislazzuli o verderame (fig. 4).

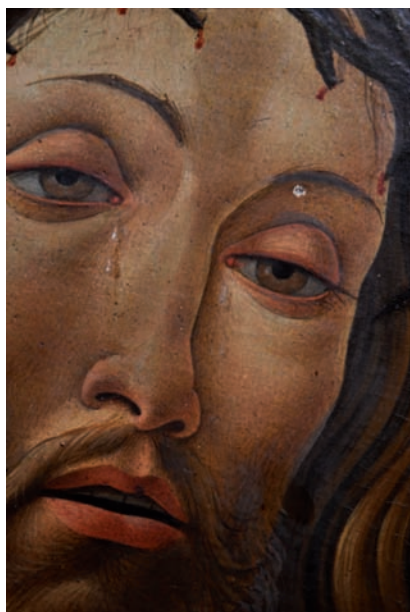
La fotografia in falso colore, la riflettografia e l'analisi XRF hanno permesso, attraverso il loro confronto, di individuare alcuni pigmenti utilizzati dall'artista (fig. 5).

Per gli incarnati sono stati impiegati bianco di piombo in miscela con terre e cinabro, riconoscibili per l'intonazione giallo-verdina nella fotografia in falso colore. La risposta più gialla della campitura delle labbra indica l'utilizzo di una maggiore percentuale di cinabro.

I capelli e la barba sono stati realizzati con terre e ocre; per l'abito rosso-



5. Particolare infrarosso falso colore esteso



6. Particolare del viso prima della pulitura



7. Particolare dopo un saggio di pulitura con tensioattivo debole a ph 6,5

rosa è stata utilizzata lacca in miscela con biacca che, nella fotografia in falso colore, risponde con un tono giallo intenso.

La risposta rosso-fucsia della campitura del manto potrebbe essere riconducibile all'utilizzo di lapislazzuli. Tale ipotesi concorda con quanto riscontrato dalla riflettografia infrarosso, ma trova solo una parziale conferma con quanto rilevato dall'indagine XRF. Infatti nei due punti di misura sulla campitura del manto è stata riscontrata la presenza di rame riconducibile a pigmenti a base di rame quali azzurrite, malachite e verderame. Questa indicazione potrebbe riferirsi a una stesura sottostante e quindi a una prima campitura di base, al di sopra della quale potrebbe essere stato steso uno strato di lapislazzuli non identificabile, però, con l'analisi XRF in quanto costituito da elementi non rilevabili con tale indagine.

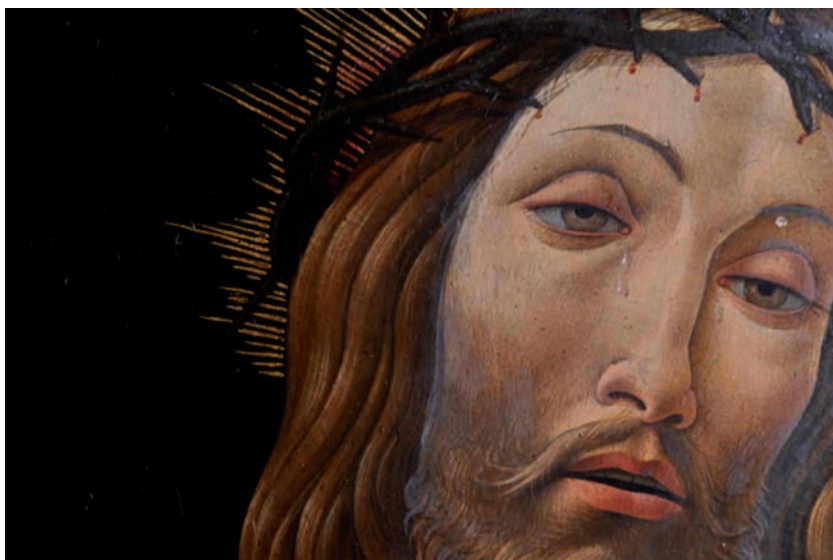
Questa ipotesi, alla luce delle analisi eseguite, risulta comunque incerta; infatti a luce visibile il tono blu-verde della campitura del manto sembra difficilmente identificabile con una stesura a lapislazzuli. Questo viraggio di tono potrebbe essere dovuto alle alterazioni del pigmento oppure alla presenza di malachite nello strato di colore.

Intervento di restauro

Le metodologie d'intervento sono state concordate con Amalia Pacia della Soprintendenza di Brera e con M. Cristina Rodeschini dell'Accademia Carrara, con le quali si è programmato un minimo intervento sulla superficie per recuperare una buona leggibilità dell'opera.

L'intervento di pulitura ha previsto un iniziale test di solubilità per la rimozione del particolato atmosferico che ha rivelato la presenza di uno spesso strato di sporco asportabile con un tensioattivo debole a pH 6,5. Si è deciso di eseguire la pulitura su tutta la superficie, emulsionando tale soluzione in un solventgel di ligroina che non ha solubilizzato la vernice ma ha agito superficialmente rimuovendo lo sporco e lasciando la vernice sottostante lucente e pulita (figg. 6-7).

Dopo la pulitura, il miglioramento della leggibilità dell'opera, ha reso visibile che al di sotto della vernice ancora presente il colore risultava leggermente smagrito e i restauri pittorici alterati apparivano più evidenti e si percepivano come una chiara modificazione della fisionomia. Si è quindi deciso di rimuovere con un intervento localizzato e selettivo questi ritocchi, senza effettuare una pulitura generalizzata della superficie.



8. Particolare del volto prima della rimozione dei ritocchi sulla barba



9. Particolare del volto dopo la rimozione dei ritocchi sulla barba



10. Particolare del volto a fine restauro

I restauri pittorici sono stati solubilizzati a solvente libero con tamponcini localizzati di alcool etilico 30% e ligroina 70%; la rimozione dei restauri, eseguiti come usualmente faceva Molteni con colori a vernice, ha permesso di ritrovare le linee più nitide e scolpite del volto appartenenti alla pellicola pittorica originale. I restauri non erano stati eseguiti su lacune o abrasioni ma sul colore originale con l'intenzione di modificarne la definizione, addolcire l'ovale del volto, dare più profondità alle ombre e celare parte della barba che si spingeva molto alta sulla guancia (figg. 8-9). I precedenti restauri, di tono ormai ingrigito, modificavano l'impostazione originaria del disegno del volto. Dopo la pulitura, sono state dapprima verniciate localmente a pennello con resina retoucher le zone in cui è stata eseguita la pulitura dei restauri, poi si è passati al resto della superficie e sono state eseguite le stuccature con gesso di Bologna e colla di coniglio in corrispondenza delle piccole lacune. Il ritocco pittorico è stato eseguito con pigmenti legati con resina laropal A81, in accordo con la direzione lavori si è velato anche il pentimento sul dorso della mano destra.

In ultimo la superficie è stata verniciata con nebulizzazione di resina regalrez 1904 al 20% solubilizzata in white spirit e ligroina, che garantisce una buona reversibilità nel tempo e una buona tenuta all'ingiallimento (fig. 10).

C. B.

Restauro del dipinto di Sandro Botticelli ***Storia di Virginia***

Rossella Lari



1.
Particolare della radiografia dell'angolo a destra. È visibile la ranghetta di congiunzione fra le assi, i listelli fermati con chiodi, la traversa laterale, fori e gallerie di insetti xilofagi, stuccature, venatura del legno



2. Intero prima del restauro

Il supporto è formato da tre assi orizzontali, unite da tre traverse verticali, di cui le due laterali a coda di rondine collocate nelle sedi originali, mentre quella centrale, inchiodata e incollata, risale a un rifacimento a cui è stata sottoposta l'opera in passato. Probabilmente la lieve disgiunzione delle assi era già presente e la nuova traversa poteva essere stata posta nell'intento di dare maggiore stabilità alla tavola, la cui materia era anche fortemente compromessa dall'attacco di insetti xilofagi. La giunzione delle assi, oltre all'incollaggio, era effettuata tramite ranghette passanti, fermate da spinotti in legno, ma collocate in sedi troppo grandi che hanno favorito la loro rotazione come risulta dall'esame a raggi X (fig. 1). In epoca imprecisata furono aggiunti anche due listelli lungo i lati corti, dipinti di nero, forse per adattare il dipinto a una cornice.

La superficie pittorica era offuscata da una patina pigmentata posta a correggere e uniformare svelature e ridipinture (figg. 2, 3). Macchie e grumi erano dovuti in parte al ristagno dei materiali sovrapposti al colore originale e penetrati negli infiniti piccoli crateri, causati da passate puliture. Tali interventi, condotti probabilmente con sostanze caustiche, hanno corrosivo anche i lembi dei cretti della superficie pittorica che in alcune zone risultano arrotondati e, pieni di sporco, creavano una ragnatela scura. Da notare la perdita quasi totale del verde rame, mentre sono salve le delicate lumeggiature eseguite con oro a "conchiglia" tipiche della tecnica pittorica di Botticelli. Le sottili pennellate d'oro vengono usate su questa tavola con cospicua abbondanza per disegnare le decorazioni di pareti, pilastri, finiture dei cavalli e lumeggiare le vesti di Virginia mentre altri chiaroscuri vengono realizzati con infiniti passaggi di colore (fig. 4). Alcune piccole mancanze costellano la giuntura delle assi che compongono il dipinto. Molti i restauri pittorici alterati la cui mappa è stata bene individuata dagli esami diagnostici preliminari. Le fotografie in ultravioletto hanno documentato alcuni dei restauri (fig. 5), mentre altri rifacimenti più estesi e contrassegnati da sollevamenti, sono stati localizzati dalle riflettografie infrarosse (fig. 6) e dalle radiografie (fig. 7). Queste hanno delineato il consistente innesto in legno posto in un precedente restauro, su cui il "restauratore-pittore" ha dipinto direttamente sul legno, senza preparazione, l'intero timpano del portale a sinistra.



3. Particolare prima del restauro



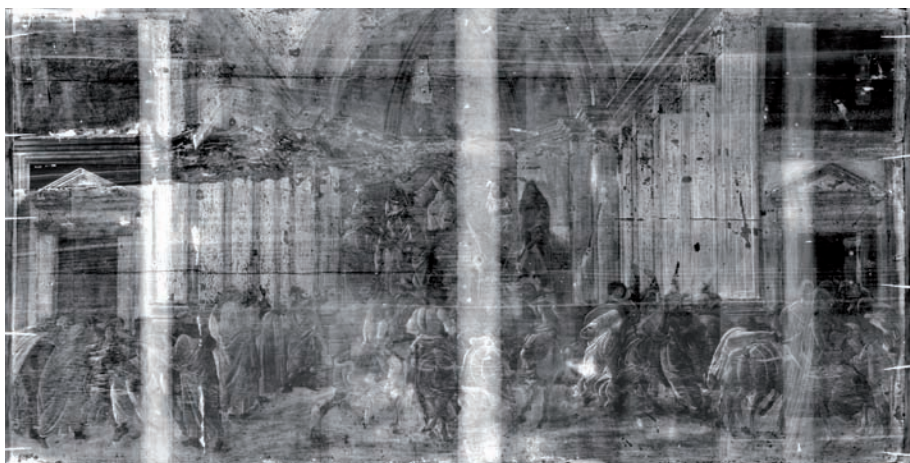
4. Particolare dopo il restauro



5. Particolare prima del restauro in UV



6. Intero Riflettografia



7. Intero radiografia



8. Particolare della riflettografia dove sono visibili incisioni e disegno a pennello



9. Intero falso-colore

La riflettografia ha messo in evidenza la presenza di un disegno a pennello, condotto a mano libera, per le figure, mentre la complessa architettura è costruita per linee incise (fig. 8) riconducibili a uno studio prospettico preciso. Dopo la pulitura, le immagini cosiddette "falso-colore" (fig. 9) hanno individuato la natura di alcuni colori, confermando il massiccio utilizzo del blu oltremare, il prezioso lapislazzulo, utilizzato anche per comporre i verdi.

La pulitura del colore si è articolata in più fasi operando con il criterio di rimuovere in maniera selettiva ogni genere di sporco. È iniziata rimuovendo lo spesso strato di vernici. Si è proceduto in seguito con l'assottigliamento di strati di sostanze oleo-resinose e colle, tenendo conto degli equilibri cromatici e chiaroscurali dell'opera. Con l'ausilio di lenti e microscopio, sia a solvente che a bisturi, sono stati rimossi i restauri pittorici alterati e non recuperabili per la loro fragilità che debordavano ampiamente sul colore originale (fig. 10). Nelle diverse fasi del restauro un'attenzione particolare è stata dedicata al "salvataggio" dei vecchi rifacimenti, quali il timpano del portale, parte dei capitelli minori a sinistra, il volto di Appio Claudio al centro. Ciò è stato possibile poiché le ridipinture erano state eseguite su materiale stabile e consistente.

Durante il restauro è stato possibile individuare la presenza di diversi interventi, eseguiti con varie modalità come suggeriscono le varie tipologie di stuccature. Infatti su vaste zone si è rinvenuto un durissimo stucco grigio, steso sulla superficie levigata, ma in parte eliminato in interventi successivi. Gran parte delle stuccature a gesso e colla erano poi eseguite sopra a uno strato di compatto stucco nero, che a sua volta si stendeva su un'altra stuccatura, ricca di cera, molto più morbida e poco compatta; fra i tre strati non vi era una buona adesione e di conseguenza si sono verificati gli ampi sollevamenti della superficie pittorica. Al di sotto di essi il supporto era reso fragile dalle ravvicinate e numerosissime gallerie scavate dagli insetti xilofagi, che hanno causato perdite di materia lignea e preziose porzioni di colore.

Dopo aver fermato il colore con resina acrilica, è stato possibile l'intervento di restauro della parte lignea¹, eseguito incuneando le assi che compongono il dipinto. La traversa centrale è stata rimossa e riposizionata successivamente tramite due tasselli a baionetta che ne garantiscono un semplice

³ Il restauro del supporto ligneo è stato eseguito da Roberto Buda.



10. Particolare durante il restauro



11. Intero stuccatura

smontaggio e un ancoraggio non rigido. I due listelli laterali, inchiodati a un supporto molto fragile, non sono stati eliminati per non compromettere la stabilità della parte originale, alla quale non procurano danni.

Contemporaneamente alla pulitura si sono eseguiti più consolidamenti del colore e in seguito si sono accuratamente stuccate le gallerie dei tarli, per poter avere una base su cui stendere la preparazione a gesso e colla (fig. 11) e integrare le lacune prima ad acquerello e poi a vernice, differenziando tali interventi attraverso la conduzione della pennellata, ma non attraverso il tono. Gli antichi rifacimenti sono stati armonizzati al resto del dipinto mediante un lievissimo intervento cromatico, condotto a piccoli tratteggi (fig. 12).

Materiali usati:

acetone, alcool etilico, emulsione cerosa, ammonio idrato, essenza di trementina, Crialat, gesso a oro, colla di pelli, acquerelli, colori a vernice, resina mastice sciolta in trementina.

Il restauro è stato diretto da Emanuela Daffra.

Si ringrazia per le riflettografie Luca Pezzati dell'Istituto Nazionale di Ottica CNR-Firenze.

Si ringrazia per le radiografie Roberto Giuranna della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese.



12. Intero dopo il restauro (Rabatti & Domengie Photography)

Biografia Bibliografia

Sandro Botticelli

(Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi)
Firenze, circa 1445 – 1510

Alessandro di Mariano Filipepi nasce a Firenze verso il 1445 in una numerosa famiglia della piccola borghesia artigiana. L'appellativo "del Botticello", o "Botticelli", con cui egli è noto, deriva dal soprannome del suo fratello maggiore Giovanni.

Verso il 1460 Botticelli è avviato alla professione artistica nella bottega di Filippo Lippi, e sotto la guida del maestro comincia a realizzare le prime opere autonome, in particolare dipinti da cavalletto raffiguranti la *Madonna col Bambino*. Più o meno in coincidenza con la morte precoce del Lippi, avvenuta nel 1469, Botticelli apre una bottega autonoma dove dopo qualche tempo troviamo attivo il figlio del suo maestro, Filippino.

Negli anni seguenti è stabilmente inserito sulla scena artistica fiorentina, in dialogo e spesso in concorrenza con le botteghe fiorentine più in auge, come quelle dei fratelli Pollaiuolo e di Andrea del Verrocchio. Nel 1475 esegue per la cappella di famiglia del banchiere Giovanni Lama nella chiesa fiorentina di Santa Maria Novella l'*Adorazione dei Magi*, oggi conservata agli Uffizi. In questi anni entra nell'entourage dei Medici, che divengono i suoi principali mecenati. È proprio alla corte dei Medici che l'artista conosce e frequenta i filosofi Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, attraverso i quali si accosta alle riflessioni neoplatoniche. Le celebri allegorie pa-

gane eseguite per i Medici fra la fine degli anni settanta e la prima metà degli anni ottanta, raffiguranti la *Primavera*, la *Nascita di Venere* e *Pallade e il Centauro*, sono fra le opere più affascinanti ed emblematiche del Rinascimento fiorentino e attestano i profondi interessi di Botticelli e dei suoi committenti per i soggetti mitologici e per le raffinate simbologie umanistiche.

Nel 1481 l'artista è chiamato a Roma, con gli auspici di Lorenzo il Magnifico, per decorare le pareti della Cappella Sistina insieme al Perugino, a Cosimo Rosselli e a Domenico Ghirlandaio. L'incontro con i monumenti dell'antichità romana non comporta un cambiamento del suo stile, ma lo spinge a una dimensione di maggiore monumentalità che appare evidente nelle opere successive quali, ad esempio, la *Madonna del Magnificat*, la *Madonna della melagrana*, l'*Annunciazione di Cestello* e l'*Incoronazione della Vergine e santi* eseguita per la chiesa di San Marco (tutte queste opere sono oggi custodite agli Uffizi).

Allo scadere del Quattrocento una profonda crisi spirituale, coincidente con la caduta degli ideali umanistici, la morte di Lorenzo de' Medici e le intense predicazioni del frate domenicano Girolamo Savonarola, di cui Botticelli diviene un ardente seguace, spinge l'artista a realizzare opere esprimenti una religiosità sofferta e

intimamente sentita, come la *Natività mistica* della National Gallery di Londra, la *Crocifissione mistica* del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.) e il *Compianto sul Cristo morto* del Museo Poldi Pezzoli di Milano.

Gli ultimi anni della vita del pittore sono segnati da un declino fisico e professionale, che porta a una vera e propria crisi di commissioni. Sandro Botticelli muore povero e pieno di debiti nel 1510 a Firenze, dove è sepolto nella chiesa di Ognissanti.

Bibliografia*

- Crowe – Cavalcaselle 1864-1866
J. A. Crowe – G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1864-1966.
- Mündler 1867
O. Mündler, recensione a J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, vol. III, London, J. Murray, 1866, in "Zeitschrift für bildende Kunst", II, 1867, pp. 276-280, 299-304.
- Burckhardt [1855] 1874
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* [Basel 1855], III ed., a cura di A. von Zahn, 3 voll., Leipzig 1874.
- Morelli 1874-1876
G. Morelli (pseudonimo: I. Lermolieff), *Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch. I. Die Galerie Borghese*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", IX, 1874, pp. 1-11, 73-81, 171-178, 249-253; X, 1875, pp. 97-106, 206-211, 264-273, 329-334; XI, 1876, pp. 132-137, 168-173.
- Morelli [1880], ed. it. 1886
G. Morelli (pseudonimo: I. Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* [Leipzig 1880], trad. dal russo in tedesco per cura del Dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla Baronessa di K. A., Bologna 1886.
- Morelli 1890
G. Morelli (pseudonimo: I. Lermolieff), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 3 voll., I, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890.
- Frizzoni 1892a
G. Frizzoni, *La Galleria Morelli in Bergamo*, Bergamo 1892.
- Frizzoni 1892b
G. Frizzoni, *La raccolta del senatore Giovanni Morelli in Bergamo*, in "Archivio storico dell'arte", V, 1892, pp. 217-232.
- Ulmann 1893
H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, München 1893.
- Morelli [1890] ed. it. 1997
G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico critici, I. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma* [Leipzig 1890], Milano 1897.
- Horne 1908
H.P. Horne, *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli Painter of Florence*, London 1908.
- Ffoulkes 1911
C. J. Ffoulkes, *Morelli, Giovanni, ad vocem*, in *Encyclopaedia Britannica or a Dictionary of Arts, Sciences and Miscellaneous Litterature*, IV ed., 29 voll., Edinburgh 1910-1911, vol. 18, *Medal - Mumps*, 1911, pp. 829-830.
- Venturi 1912
L. Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiane a Pietroburgo*, in "L'Arte", XII, 1912, pp. 122-146.
- [Vranghel 1913]
[N.N. Vranghell], *Nasledie velikoj knjagini Marii Nikolaevny (L'eredità della granduchessa Maria Nikolaevna)*, a cura di N. N. Vranghel, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage), Saint Petersburg 1913.
- Venturi 1925
A. Venturi, *Botticelli*, Milano 1925.

* la seguente bibliografia è riferita agli scritti di Andrea Di Lorenzo.

Berenson 1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932.

Berenson 1932

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, 1936.

Morelli – Richter 1960

Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891, a cura di I. Richter e G. Richter, introduzione di P. Della Pergola, Baden-Baden 1960.

Levey 1960

M. Levey, *Botticelli and Nineteenth-Century England*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIII, 1960, pp. 291-306.

Berenson 1963

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, 2 voll., London 1963.

Vasari [1550 e 1568] 1966-1987

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Testo, 6 voll., Firenze 1966-1987.

Zeri – Gardner 1971

F. Zeri, con l'assistenza di E. E. Gardner, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, New York 1971.

Hendy 1974

Ph. Hendy, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1974.

Shearman 1975

J. Shearman, *The Collections of the Younger Branch of the Medici*, in "The Burlington Magazine", CXVII, 1975, pp. 12-27.

Picture Gallery [1975] 1978

Picture Gallery Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Catalogue of Paintings 13th-18th Century [Berlin 1975], 2a ed. rivista, traduzione di L. B. Parshall, Berlin 1978.

Lightbown 1978

R. W. Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 voll., London 1978.

Horne [1908] 1980

H.P. Horne, *Botticelli Painter of Florence* [London 1908], introduzione di J. Pope-Hennessy, Princeton 1980.

Langendijk 1981-1987

K. Langendijk, *The Portraits of the Medici. 15-18th Centuries*, 3 voll., Firenze 1981-1987.

Agosti 1985

G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820 - 1920*, Pisa 1985, pp. 1-83.

Zeri – Rossi 1986

F. Zeri – F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo 1986.

Horne [1908] 1986

H. P. Horne, *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli Painter of Florence* [London 1908], Firenze 1986.

Lightbown 1989

R. W. Lightbown, *Sandro Botticelli*, Milano 1989.

Frizzoni [1893, ed. it. 1897], 1991

G. Frizzoni, *Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli* [Leipzig 1893], in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* [Leipzig 1890, ed. it. Milano 1897], a cura di J. Anderson, Milano 1991, pp. 337-373.

Morelli [1890, ed. it. 1897] 1991

G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* [Leipzig 1890, ed. it.

Milano 1897], a cura di J. Anderson, Milano 1991.

Eredità 1992

Eredità del Magnifico 1492-1992, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 19 giugno - 30 dicembre 1992), a cura di G. Gaeta Bertelà, B. Paolozzi Strozzi e M. Spallanzani, Firenze 1992.

Conti 1993

A. Conti, *Giovanni Morelli ed il restauro amatoriale*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4 - 7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M. E. Manca e M. Panzeri, 3 voll., Bergamo 1993, vol. I, pp. 159-179.

Fahy 1993

E. Fahy, *Morelli and Botticelli*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4 - 7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M. E. Manca e M. Panzeri, 3 voll., Bergamo 1993, vol. II, pp. 351- 358.

Botticelli 1997

Botticelli's Witness. Changing Style in a Changing Florence, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 24 gennaio - 11 aprile 1997), a cura di L. B. Kanter, H. T. Goldfarb e J. Hankins, Boston 1997.

Anderson 1999

J. Anderson, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy. Giovanni Morelli's Letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venezia 1999.

Rubin – Wright – Penny 1999

P.L. Rubin, A. Wright, con contributi di N. Penny, *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 20 ottobre 1999 - 16 gennaio 2000), London 1999.

Restituzioni 2000

Restituzioni 2000. Capolavori restaurati, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo

Leoni Montanari, 16 settembre - 19 novembre 2000; Milano, Pinacoteca di Brera, 6 dicembre 2000 - 21 gennaio 2001), Milano 2000.

Sandro Botticelli 2000

Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 20 settembre - 3 dicembre 2000), a cura di S. Gentile, 2 voll., Milano 2000.

Boskovits – Brown 2003

M. Boskovits – D. A. Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. Systematic Catalogue. National Gallery of Art, Washington*, New York-Oxford 2003.

Lacchia 2003

C. Lacchia, *Gustavo Frizzoni (1840-1919) e la ricognizione del patrimonio artistico vercellese nel secondo Ottocento*, in "Bollettino storico vercellese", 32, 2003, 1, pp. 29-98.

Zambrano 2004

P. Zambrano, *Filippino Lippi: la formazione e la prima maturità (circa 1457-1488)*, in P. Zambrano, J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004, pp. 72-363.

Cecchi 2005

A. Cecchi, *Botticelli*, Milano 2005.

Gasparotto 2006

D. Gasparotto, *La riscoperta ottocentesca di Botticelli: critici, artisti, collezionisti*, in *Il tondo di Botticelli a Piacenza*, a cura di D. Gasparotto e A. Gigli, Milano 2006, pp. 15-31.

Zambrano 2006

P. Zambrano, *Bernard Berenson e l'Amico di Sandro*, in B. Berenson, *Amico di Sandro [1899]*, Milano 2006, pp. 9-70.

Fahy 2007

E. Fahy, *Ghirlandaio Copying Memling*, in *Invisibile agli occhi*, atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini (Firenze, Fondazione Roberto Longhi, 15 dicembre 2005), a cura di N. Baldini, Firenze 2007, pp. 44-52.

La pittura italiana dal Rinascimento al XVIII secolo. Capolavori dell'Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Losanna, Fondation de l'Hermitage, 27 giugno - 26 ottobre 2008), a cura di S. Facchinetti e G. Valagussa, Cinisello Balsamo 2008.

Botticelli 2009

Botticelli. Bildnis · Mythos · Andacht, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Städel Museum, 13 novembre 2009 - 28 febbraio 2010), a cura di A. Schumacher, Frankfurt am Main 2009.

Botticelli, Bellini, Guardi 2010

Botticelli, Bellini, Guardi... Chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame, catalogo della mostra (Caen, Musée des Beaux-Arts, 27 marzo - 19 settembre 2010), a cura di P. Ramade e G. Valagussa, Paris 2010.

Androsov 2010

S. Androsov, *La collezione della granduchessa Marija Nikolaevna di Russia*, in *Botticelli nelle collezioni lombarde*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2010 - 28 febbraio 2011), a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2010, pp. 44-51.

Botticelli nelle collezioni lombarde 2010

Botticelli nelle collezioni lombarde, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2010 - 28 febbraio 2011), a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2010.

Di Lorenzo 2010

A. Di Lorenzo, *Botticelli e i collezionisti lombardi*, in *Botticelli nelle collezioni lombarde*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2010 - 28 febbraio 2011), a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2010, pp. 26-43.

Virtù d'amore 2010

Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo Horne, 8 giugno - 1 novembre 2010), a cura di C. Paolini, D. Parenti e L.

Sebregondi, Firenze 2010.

Appendice documentaria 2011

Appendice documentaria, a cura di A. Squizzato e L. Galli Michero, in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011 - 13 febbraio 2012), a cura di L. Galli Michero e F. Mazzocca, Torino 2011, pp. 153-172.

Di Lorenzo 2011

A. Di Lorenzo, *Le opere di Botticelli dell'Accademia Carrara*, in *La luce del Rinascimento. Temi, concetti, dinamiche della cultura artistica rinascimentale*, Torino 2011, pp. 55-77.

Filippino Lippi 2011

Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2011 - 15 gennaio 2012) a cura di A. Cecchi, Pero 2011.

Galli Michero 2011

L. Galli Michero, *La parabola di un collezionista*, in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011 - 13 febbraio 2012), a cura di L. Galli Michero e F. Mazzocca, Torino 2011, pp. 51-65.

Radford, Valagussa, Anderson et alii 2011

R. Radford, G. Valagussa, J. Anderson et alii, *Renaissance – 15th & 16th Century Italian Paintings from the Accademia Carrara Bergamo*, catalogo della mostra (Camberra, National Gallery of Australia, 9 dicembre 2011 - 9 aprile 2012), Camberra 2011.

The Renaissance Portrait 2011

The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini, catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum, 25 agosto - 20 novembre 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 - 18 marzo 2012), a cura di K. Christiansen e S. Weppelmann, New York 2011.

Gli autori

Andrea Di Lorenzo

si è laureato in Lettere moderne, con indirizzo storico-artistico, presso l'Università degli Studi di Pavia e si è specializzato in Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università degli Studi di Firenze. Lavora da molti anni per il Museo Poldi Pezzoli, dal 1999 con il ruolo di conservatore. Presso il museo milanese si è occupato delle ricerche sulle opere e sulle collezioni, dei nuovi allestimenti delle sale espositive, della direzione dei restauri e della progettazione e organizzazione delle mostre. È autore di numerose pubblicazioni, in particolare dedicate alla pittura e alla scultura del Rinascimento e alla storia del collezionismo.

Carlotta Beccaria

opera nel campo del restauro dal 1985. Ha prestato la sua opera per interventi su dipinti su tavola e tela dal XIV al XX secolo per conto di numerosi musei pubblici, istituzioni e collezionisti privati sotto la supervisione della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano e Torino. Ha svolto inoltre un'attività in cantiere per il restauro di affreschi e pitture murali. Di Botticelli ha restaurato anche la *Madonna del Libro* del Museo Poldi Pezzoli di Milano.

Roberto Buda

lavora a Firenze e dal 1982 presta la sua opera di restauratore di manufatti lignei per conto di varie istituzioni statali e civiche, prevalentemente per la Galleria degli Uffizi di Firenze e per importanti collezioni private italiane e straniere. Collaboratore per un decennio del laboratorio di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure, nel settore risanamento dei supporti lignei dei dipinti su tavola. Ha restaurato supporti lignei di moltissimi autori di varie epoche, dal XIII al XVI secolo, tra i quali Botticelli, Giotto, Leonardo, Duccio, Beato Angelico, Lorenzo Monaco, Bronzino...

Rossella Lari

lavora a Firenze e dal 1980 presta la sua opera di restauratrice di pittura su tela e su tavola a istituzioni statali e civiche, prevalentemente per la Soprintendenza, per il Comune di Firenze, e per importanti collezioni private italiane e straniere. Ha restaurato dipinti di varie epoche dal XIII al XX secolo, fondi oro, opere del Rinascimento, ma anche maestri moderni, che sono stati oggetto di numerose pubblicazioni. Fornisce consulenze e assistenza tecnico-scientifica nell'ambito di allestimento di mostre. Ha collaborato con Università, Istituti scientifici di ricerca e Istituti di restauro. Dal 1998 si occupa della conservazione delle opere della Galleria dell'Accademia di Firenze.

Finito di stampare nel mese di luglio 2012
da Grafica Sette per i tipi della Lubrina Editore

QR 4

Restauro

1. Giuseppe CADES
Adorazione dei pastori.
2. Defendente FERRARI
Flagellazione di Cristo
Cristo in meditazione seduto sulla croce.
3. Andrea PREVITALI
Madonna Baglioni.
4. Sandro BOTTICELLI
Ritratto di Giuliano de' Medici
Vir dolorum
Storia di Virginia.

SANDRO BOTTICELLI



Accademia
Carrara