

The background of the entire cover is a reproduction of a Renaissance painting, likely by Raphael, depicting the Virgin Mary seated and holding the Christ Child on her lap. Mary is wearing a dark blue mantle over a red dress with a gold border. The Christ Child is wearing a white tunic. The background of the painting is a warm, brownish-gold color.

NGALLERIE D'ITALIA
NAPOLI

2022 RESTITUZIONI

Lesori d'arte restaurati

Edizioni Gallerie d'Italia | Skira

2022

RESTITUZIONI

Lesori d'arte restaurati

Diciannovesima edizione

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

LA FRAGILITÀ E LA FORZA

*Antonello da Messina, Bellini, Carpaccio,
Giulio Romano, Boccioni, Manet
200 capolavori restaurati*



Gallerie d'Italia - Napoli
21 maggio - 25 settembre 2022

XIX edizione di



Programma di restauri di opere d'arte
appartenenti al patrimonio nazionale
curato e promosso da



nell'ambito di
Progetto Cultura

Intesa Sanpaolo

Giovanni Bazoli
Presidente Emerito

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente

Carlo Messina
Consigliere Delegato e CEO

Paolo M. Grandi
Chief Governance Officer

Direzione e organizzazione del progetto

*Intesa Sanpaolo
Executive Director
Arte, Cultura e Beni Storici
Direttore
Gallerie d'Italia
Michele Coppola*

*Patrimonio Storico Artistico
e Attività Culturali
Silvia Foschi*

con Elisa Dal Zotto

Archivio Storico

Barbara Costa

con Giancarla Elena Moscatelli,

Pierpaolo Renella

Patrimonio Artistico

Laura Feliciotti

con Pierluigi Orefice

Iniziative Culturali e Progetti Espositivi

Antonio Ernesto Denunzio

con Alberto Mignani, Denise Baretta,

Francesca Dal Cortivo, Giuseppe Notaro,

Luisa Savio, Giuseppe Scaramuzzini,

Alessia Schiavi

e Ciro Birra, Romina Paola Elia

con la collaborazione di Beatrice Piazza,

Roberto Nicolò Di Biasi

Allestimenti espositivi

Mariangela Taliento

42. Giovanni Della Robbia
(Firenze, 1469-1529/1530)
Angelo annunziante
1515-1520 ca

tecnica/materiali
terracotta smaltata e invetriata

dimensioni
diam. 58 cm

provenienza
acquistato da Gian Giacomo
Poldi Pezzoli, 1878

collocazione
Milano, Museo Poldi Pezzoli
(inv. 1616)

scheda storico-artistica
Andrea Di Lorenzo

relazione di restauro
Pia Virgilio

restauro
Pia Virgilio (Restauro e
conservazione su materiali
ceramici, Milano)

con la direzione di
Raffaella Bentivoglio Ravasio
(Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio per la Città
Metropolitana di Milano)

indagini
Arcadia - Tecnologie per i Beni
Culturali, Milano (esame di
termoluminescenza)

Scheda Storico-artistica

Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879), fondatore dell'omonimo museo, acquistò questo affascinante bassorilievo raffigurante l'*Angelo annunziante* nel 1878 dal celebre antiquario milanese Giuseppe Baslini (1817-1887), come attesta una notula di quest'ultimo del 6 luglio di quell'anno; l'opera all'epoca era attribuita a Luca Della Robbia (Milano, AFBS, Archivio Trivulzio, serie Biblioteca e Museo Trivulzio, b. 7, fasc. 1). Dopo essere stata esposta per diversi decenni nelle sale del museo, dapprima mantenendo il riferimento critico a Luca Della Robbia ([Bertini] 1881, p. 111; [id.] 1886, p. 115), in seguito declassata a "fabbrica Della Robbia" (*Museo Artistico* 1902, p. 81, n. 681; *Museo Artistico* 1905, p. 97, n. 681; *Museo Artistico* 1911, p. 92, n. 681; *Museo Artistico* 1914, p. 95, n. 681; *Museo Artistico* 1920, p. 91, n. 681; *Museo Artistico* 1924, p. 95, n. 681; *Museo Artistico* 1928, p. 95, n. 681), nel secondo dopoguerra la scultura fu ritirata in deposito a causa dei dubbi sorti sulla sua autenticità (si veda L. Brambilla, in *Museo Poldi Pezzoli* 1987, sezione *Addenda*, p. 319, n. 70, in cui è



Prima del restauro

giudicata "un'opera nello stile dei Della Robbia eseguita nel XIX secolo").

In realtà l'*Angelo annunziante* del Museo Poldi Pezzoli, lungi dall'essere una falsificazione ottocentesca, si inserisce perfettamente, per caratteri stilistici e tecnici, nel catalogo delle opere di Giovanni Della Robbia, come ha riconosciuto per primo Aldo Galli e come hanno confermato Francesco Caglioti, Giancarlo Gentilini e Paolo Parmiggiani, che ringrazio. Giovanni, figlio



Dopo il restauro



Dopo il restauro, particolare



Dopo il restauro, particolare

di Andrea e pronipote del grande Luca, attivo tra la fine del Quattrocento e gli anni venti del XVI secolo, si distingue fra i numerosi membri della dinastia artistica dei Della Robbia per avere conferito alle terrecotte invetriate caratteri maggiormente decorativi e pittorici, ampliando notevolmente la tavolozza – con un uso diffuso di colori quali il verde, il giallo e il viola, in precedenza utilizzati con parsimonia in questa particolare tecnica artistica – e attingendo largamente ai modelli figurativi dei maggiori pittori fiorentini contemporanei, da Filippino Lippi a Verrocchio, da Botticelli e Domenico Ghirlandaio a Leonardo, da Fra Bartolomeo a Mariotto Albertinelli (Gentilini 1992, II, pp. 279-328; domestici 1995, pp. 113-127; de marchi 1998, pp. 25-29).

Sebbene i dati stilistici e tecnici fossero ampiamente sufficienti per giustificare la riabilitazione del manufatto come opera originale effettuata intorno al 1515-1520, e il suo inserimento nel catalogo di Giovanni Della Robbia, è stato eseguito, presso la ditta Arcadia - Tecnologie per i Beni Culturali di Milano, l'esame di ter-

moluminescenza su due frammenti prelevati all'interno delle fratture della scultura nel corso dell'intervento di restauro eseguito da Pia Virgilio: l'analisi ha confermato che la quantità di irraggiamento subito dall'opera è compatibile con la datazione proposta.

La figura in esame presenta rilevanti affinità con gli angeli che compaiono nelle scene dell'*Annunciazione* riferibili a Giovanni Della Robbia, dalla pala centinata del Victoria and Albert Museum di Londra, eseguita in terracotta invetriata bianca (1515 ca, inv. 7235:26-1860; marquand 1920, pp. 121-122, n. 127; Pope-hennessy 1964, I, pp. 234-235, n. 23), alla lunetta del Museo Nazionale del Bargello, proveniente dal convento della Santissima Annunziata di Firenze (1521 ca, inv. 78 R; marquand 1920, pp. 147-148, n. 152; La raccolta delle robbiane 2012, p. 220, n. 78), a quelle, inserite all'interno di cornici circolari, dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia (datata 1525; marquand 1920, pp. 195-201, n. 200; domestici 1995, p. 280, n. 17) e della chiesa di San Domenico (già dei Santi Jacopo e Lucia

ad foris Portam) a San Miniato, proveniente dal locale convento della Santissima Annunziata (**PiomBanti 1894**, p. 63; **marquand 1920**, pp. 203-204, n. 202).

Nel caso dell'opera in esame la scena si componeva originariamente di due figure separate e disposte a *pendant*: l'*Angelo annunziante* doveva accompagnarsi a una *Vergine annunziata* racchiusa all'interno di un'identica cornice circolare a ovoli e punte di lancia, come in un'*Annunciazione* conservata in collezione privata, di inferiore qualità e da riferire alla bottega dell'artista, che proviene verosimilmente dalla pala d'altare dei Santi Stefano e Lorenzo a Pescina, in condizioni frammentarie, restaurata di recente e parzialmente ricomposta nella pieve di San Pietro a Vaglia (**marquand 1920**, pp. 66-67, n. 68; **Gentilini 1992**, II, pp. 287, 327, nota 27; F. Domestici, in *I Della Robbia 1998*, p. 255, n. II.1a-b; **Paolini 2012**).

La robbiana del Museo Poldi Pezzoli non fu probabilmente mai messa in opera a causa dei

notevoli danni e deformazioni intervenuti in fase di cottura (si veda al riguardo la relazione di restauro); in data imprecisata fu ricomposta mediante l'applicazione sul retro di un'abbondante colatura di gesso, che è stata rimossa durante il restauro eseguito da Pia Virgilio, nel corso del quale sono stati inoltre uniti correttamente fra loro i frammenti ed eliminati gli antiestetici segni dei vecchi interventi, che penalizzavano fortemente la fruizione dell'opera. Non è quindi nemmeno sicuro che la *Vergine annunziata* prevista a *pendant*, che non ci è pervenuta, sia mai stata eseguita, e non è possibile, allo stato attuale delle nostre conoscenze, formulare delle ipotesi sulla destinazione originaria dell'opera.

L'*Arcangelo Gabriele* si data per ragioni stilistiche intorno al 1515-1520, come conferma il confronto con la lunetta raffigurante la *Visita-zione* custodita al Museo Bandini di Fiesole, databile al 1517 circa e proveniente dal portale della chiesa di San Michele in Palchetto a Firenze, in seguito intitolata alla Visitazione e quindi



Dopo il restauro, particolare



Dopo il restauro, particolare

a sant'Elisabetta (**del migliore 1684**, p. 404; **richa 1759**, p. 268; **marquand 1920**, p. 193, n. 197; M. Scudieri, in *I Della Robbia 1998*, p. 256, n. III.2), che presenta con esso stringenti affinità stilistiche e compositive, evidenti nelle fisionomie delle due donne, nei nimbi realizzati con dischi tridimensionali di colore giallo che invadono lo spazio dello spettatore e, nella visione dal basso, sormontano prospetticamente la cornice, e nel cielo percorso da nubi e raggi di sole, dipinto a vivaci colori con rapidi e sommarî tocchi di pennello. Analoghi cieli dai caratteri prettamente pittorici sono presenti anche in altre opere eseguite da Giovanni Della Robbia intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento, come la pala con la *Pietà* del Bargello proveniente dalla cappella dell'Orto dell'Ospedale di Santa Maria della Scala (1514, inv. 64 R; **marquand 1920**, pp. 69-73, n. 71; *La raccolta delle robbiane 2012*, p. 140, n. 47) o l'*Assunta e i santi Tommaso, Giovanni Battista e Lorenzo* dell'oratorio della Madonna delle Grazie a San Giovanni Valdarno (1515 ca).

È possibile, infine, individuare un modello pittorico illustre all'origine della composizione dell'opera in esame, rielaborato con numerose varianti, nell'angelo annunziante inginocchiato dipinto nel 1485-1490 ca da Domenico Ghir-

landaio nella cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella a Firenze, in particolare per le pieghe del panneggio della veste gialla, ornata da una doppia fascia incrociata sul petto, e la posizione delle gambe e delle braccia dell'arcangelo. Da altre scene dello stesso ciclo di affreschi di Ghirlandaio (su cui si veda **martelli 2016**) – quelle con la *Natività del Battista*, *Zaccaria scrive il nome del figlio* e *San Giovanni Battista fanciullo nel deserto* – Giovanni Della Robbia trasse spunto per le formelle a bassorilievo del fonte battesimale della pieve di Galatrona (1510), poi ripetute a calco a Cerreto Guidi (1511), a San Donato in Poggio (1513) e a San Piero a Sieve (1518); dal *San Giovanni Battista fanciullo nel deserto* l'artista ricavò anche figure autonome destinate alla devozione privata (**de marchi 1998**, pp. 26-28).

Bibliografia

[**Bertini 1881**, p. 111; [**id.**] **1886**, p. 115; *Museo Artistico 1902*, p. 81, n. 681; *Museo Artistico 1905*, p. 97, n. 681; *Museo Artistico 1911*, p. 92 n. 681; *Museo Artistico 1914*, p. 95, n. 681; *Museo Artistico 1920*, p. 91, n. 681; *Museo Artistico 1924*, p. 95, n. 681; *Museo Artistico 1928*, p. 95, n. 681; L. Brambilla, in *Museo Poldi Pezzoli 1987*, p. 319, n. 70.

Stato di conservazione

L'opera è entrata nelle collezioni del Museo Pol-di Pezzoli in seguito all'acquisto fatto dallo stesso Gian Giacomo presso l'antiquario milanese Giuseppe Baslini nel luglio del 1878. Quando fu acquisita era già molto restaurata, con uno stato di conservazione simile a quello riscontrato all'avvio dell'attuale intervento di restauro.

In sede di esame preliminare, il tondo è apparso frammentato in cinque grandi porzioni saldamente tenute insieme da una massiccia colata di gesso, che a suo tempo era stata usata sia come mezzo di adesione delle parti sia come riempitivo sul retro dei vuoti del modellato. Verosimilmente la colata era stata effettuata nel tentativo di conferire maggiore solidità al tutto.

Sul fronte dell'opera le fratture e le mancanze apparivano grossolanamente camuffate con del gesso dipinto a olio. Le vecchie integrazioni erano debordanti sulle superfici e sui volumi originali, probabilmente anche a causa dell'esigenza di compensare il cattivo montaggio dei frammenti. Il vecchio restauro era quindi nell'insieme molto invasivo e oltretutto ormai cromaticamente alterato.

I danni erano localizzati prevalentemente lungo tutto il perimetro nell'area di giunzione fra il piano modellato e la propria cornice. Un'altra rottura malamente risarcita con del gesso attraversava invece l'opera con un andamento verticale. Inoltre, l'*Angelo annunziante* presentava anche fratture e lacune sull'aureola, sul collo, alle dita benedicensi e su parte del giglio. Alcuni di questi frammenti sono risultati assemblati

con del collante di tipo sintetico, indicatore questo di danni intervenuti in un momento diverso e in epoca più recente.

Infine, l'intera superficie dell'opera appariva appesantita da un consistente strato di sporco con depositi più o meno spessi a seconda delle aree.

Intervento di restauro

Rimozione del vecchio intervento di restauro e pulitura delle parti

La prima operazione di restauro è consistita nella rimozione dal retro dell'opera della massiccia colata di gesso. Un'impegnativa fase di svuotamento effettuata attraverso l'utilizzo di impacchi localizzati di acqua demineralizzata per ammorbidire la materia che, via via, è stata asportata con l'ausilio di microscalpellini, bisturi, specilli e, quando possibile, anche con l'aiuto di una piccola fresa. Una volta alleggerita dal gesso tutta la struttura dell'opera e liberato il reticolo delle linee di frattura, si è passati all'intervento sul fronte. Tutti i vecchi materiali di restauro presenti sono stati rimossi delicatamente a secco e con bisturi (fig. 1).



1. Durante il restauro, rimozione dei vecchi restauri
2. Durante il restauro, smontaggio dei frammenti
3. Durante il restauro, dopo lo smontaggio



4. Durante il restauro, il nuovo assemblaggio



5. Durante il restauro, particolare con le lacunosità perimetrali e con uno dei punti di contatto di riferimento

6. Durante il restauro, particolare della nuova integrazione

7. Durante il restauro, particolare dopo il ritocco pittorico



I frammenti incollati (testa, aureola e dita) sono stati successivamente smontati con vapori di acetone puro e i residui di vecchi collanti asportati tramite l'azione meccanica di spazzolini morbidi, specilli e sempre acetone puro (figg. 2-3).

Infine, tutte le superfici sono state sottoposte a un'accurata pulitura: sul retro con acqua demineralizzata e spazzolini; sul fronte con una soluzione di acqua demineralizzata, e Contrad 2000 e tamponcini.

La natura e la distribuzione delle fratture

Dopo la completa rimozione di tutti i vecchi restauri, la distribuzione delle fratture e la lettura

dei loro margini hanno messo in luce informazioni davvero interessanti sul manufatto.

Se alcune fratture sono sicuramente da imputarsi a danni accidentali, altre sono invece connesse a filature di cottura (fratture incomplete) che già in origine dovevano aver costituito per l'opera un oggettivo elemento di fragilità.

Fratture derivate da filature di cottura sono certamente quelle con andamento verticale visibile nella parte centrale dell'oggetto, ma anche molte di quelle che corrono lungo tutta la circolarità del perimetro, fra il tondo modellato e la propria cornice. Fatto che non deve però sorprendere, considerando che le parti furono di certo modellate con passaggi successivi e poi unite.

Alle filature di cottura si accompagnano spesso deformazioni, come è infatti riscontrabile nella parte inferiore della veste dell'angelo, dove è presente una vistosa divaricazione che l'antico restauro aveva cercato di occultare. Sembrerebbe plausibile che l'oggetto fosse uscito dalla bottega già con danni significativi – forse come seconda scelta –, in diversi punti si trovano infatti tracce di un materiale vetroso inserito all'interno delle fessurazioni come tentativo di consolidamento eseguito dalla bottega stessa.



8. Durante il restauro, campioni di *texture* a puntinatura

L'assemblaggio dei frammenti

L'operazione certamente più articolata è stata quella legata all'assemblaggio (fig. 4). La parte centrale si trovava totalmente disancorata dalla propria cornice. Inoltre, a causa della perdita di molta materia originale, dei pochissimi punti di contatto rimasti (fig. 5) e delle accentuate deformazioni nella porzione inferiore, risultava in buona parte praticamente sospesa nel vuoto. In una fase intermedia si è reso quindi necessario creare dei sostegni provvisori tra le parti, attraverso piccoli ponti realizzati con resina sintetica Milliput White. Accorgimento questo che ha consentito di effettuare più e più prove di rotazione e allineamento, al fine di individuare il perfetto posizionamento delle parti prima di procedere all'incollaggio definitivo.

L'assemblaggio, anche in considerazione del peso delle porzioni fratturate, è stato eseguito con un adesivo bicomponente, previo isolamento delle parti con un film di resina acrilica, Paraloid B72, per assicurare la futura buona reversibilità dell'intervento.

L'integrazione delle lacune

Le lacune perimetrali sono state integrate con resina sintetica Milliput White, utilizzata anche per la ricostruzione delle parti mancanti sul giglio e della lacuna sull'aureola (fig. 6). In merito alle in-

tegrazioni, si precisa che esse sono state realizzate nel pieno rispetto dei volumi e delle superfici originali che, come accennato in precedenza, sono caratterizzate da importanti sconnessioni e deformazioni legate ai danni intervenuti in cottura.

I ritocchi pittorici

La richiesta della committenza, accolta dalla Soprintendenza, è stata quella di un intervento pittorico a carattere mimetico. Soluzione tale da favorire l'ottimale recupero estetico del bene, anche in considerazione dello specifico contesto espositivo legato al Museo Poldi Pezzoli.

I ritocchi sono stati eseguiti ad aerografo e pennello, con una vernice acrilica trasparente e pigmenti solamente sulle parti che sono state integrate e nel pieno rispetto delle superfici originali, effettuando un lavoro di accurata ricucitura cromatica millimetro per millimetro e nel rispetto di ogni sfumatura presente. Le parti in terracotta, matt e prive di rivestimento, sono state invece ritoccate con carbossimetilcellulosa e pigmenti in polvere (fig. 7).

La divaricazione presente sotto la veste dell'angelo

Come già accennato, a causa di una filatura di cottura, al di sotto della veste dell'angelo si trovava un'importante divaricazione. Un vuoto dai margini disallineati che portava con sé un problema di carattere estetico da risolversi senza scivolare in una falsificazione.

Si è deciso di risarcire tale mancanza con una integrazione ribassata dall'andamento concavo. Questa soluzione ha consentito di colmare il vuoto ma allo stesso tempo di accompagnare le parti, evitando di creare un falso piano o di lasciare a vista delle porzioni di spessore delle fratture.

Per impartire all'insieme dell'opera armonia e continuità, ma lasciare leggibile la demarcazione fra le parti originali e quella risarcita, è stata realizzata su una base in sottotono una *texture* con una fitta puntinatura a colori forti che, interagendo fra di loro in senso ottico, creano una cromia simile al giallo originale della veste. La *texture*, che non è percepibile da lontano, risulta ben distinguibile da vicino (fig. 8).